

TESIS DOCTORAL

BELLEZA INTANGIBLE

EL ESPÍRITU ABSTRACTO Y EL TIEMPO
A TRAVÉS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN EL MUNDO ORIENTAL Y OCCIDENTAL

ESTUDIO DE CASO Y EXPERIMENTACIÓN
MEDIANTE LA CREACIÓN DE OBRA ARTÍSTICA

修鋳

PRESENTADA POR: XIU KUN
DIRIGIDA POR: DRA. GEMA HOYAS FRONTERA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE:
PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN

FACULTAT DE BELLES ARTS
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
MAYO DE 2023



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Ante todo, mi infinito agradecimiento especial a mi directora, la Dra. Gema Hoyas Frontera, por su inquebrantable guía y ayuda durante este viaje de investigación, así como por su meticulosa corrección y sus valiosas sugerencias. También a Andrea Morote Jareño por sus excelentes consejos sobre las expresiones más genuinas en español. Me gustaría dar sinceramente mi agradecimiento a mis padres Chen Dabin y Xiu Heping, cuyos apoyos e inestimable fe en mí han hecho posible este proyecto de tesis. Por último, quiero dar las gracias a José Guillermo Morote Barberá, que con su constante compromiso y convicción han hecho de este arduo trayecto de investigación un recorrido entrañable.

Resumen:

El presente estudio se centra en abordar aquellos aspectos relacionados con la "belleza" que pasan desapercibidos en la visión clásica y que tampoco son reconocidos o apreciados en su plenitud en las perspectivas internacionales. En este análisis proponemos una visión alternativa a los cánones actuales nombrada "belleza intangible" para distinguirla del sentido de la belleza racional y visible. Para ello hemos examinado una serie de conceptos culturales y enfoques estéticos relacionados con la expresión del espíritu abstracto y el tiempo en las culturas de Asia Oriental, China y Japón, encontrando asimismo expresiones similares en la perspectiva de Occidente. En el proceso de observación documental también hemos profundizado en la comprensión de algunos conceptos estéticos como: el *Yijing*, lo vacío, *Wabi-sabi*, *Yūgen*, *Mono no aware*, las ruinas y la nostalgia. Por otra parte, hemos estudiado la propia naturaleza de las imágenes fotográficas y sus expresiones particulares asociadas a esta connotación estética. El conocimiento del tiempo, el espacio y la belleza que transmiten estas expresiones artísticas son aspectos característicos de las distintas culturas que nos acercan a los planteamientos estéticos de los demás. Este trabajo analiza la manifestación práctica de dichas nociones a través de un estudio de caso de imágenes fotográficas de los artistas orientales y occidentales: Lang Jingshan, Yang Yongliang, Yamamoto Masao, Wolfgang Tillmans, Albarrán Cabrera y Sally Mann. Con todo ello, hemos logrado desvelar y contemplar dicha belleza relacionada con la expresión del espíritu abstracto y el tiempo al que apunta el objetivo del estudio. Por último, en esta investigación se ha llevado a cabo un proyecto de experimentación artística para verificar la revelación y percepción de la belleza intangible a través de imágenes fotográficas.

Resum:

El present estudi se centra en abordar aquells aspectes relacionats amb la "bellesa" que passen desapercebuts en la visió clàssica i que tampoc són reconeguts o benvolguts en la seua plenitud en les perspectives internacionals. En aquesta anàlisi proposem una visió alternativa als cànons actuals nomenada "bellesa intangible" per a distingir-la del sentit de la bellesa racional i visible. Per a això hem examinat una sèrie de conceptes culturals i enfocaments estètics relacionats amb l'expressió de l'esperit abstracte i el temps en les cultures d'Àsia Oriental, la Xina i el Japó, trobant així mateix expressions similars en la perspectiva d'Occident. En el procés d'observació documental també hem aprofundit en la comprensió d'alguns conceptes estètics com: el *Yijing*, el *buit*, *Wabi-sabi*, *Yūgen*, *Mono no aware*, les ruïnes i la nostàlgia. D'altra banda, hem estudiat la pròpia naturalesa de les imatges fotogràfiques i les seues expressions particulars associades a aquesta connotació estètica. El coneixement del temps, l'espai i la bellesa que transmeten aquestes expressions artístiques són aspectes característics de les diferents cultures que ens acosten als plantejaments estètics de els altres. Aquest treball analitza la manifestació pràctica d'aquestes nocions a través d'un estudi de cas d'imatges fotogràfiques dels artistes orientals i occidentals: Lang Jingshan, Yang Yongliang, Yamamoto Masao, Wolfgang Tillmans, Albarrán Cabrera i Sally Mann. Amb tot això, hem aconseguit revelar i contemplar aquesta bellesa relacionada amb l'expressió de l'esperit abstracte i el temps al qual apunta l'objectiu de l'estudi. Per ultime, en aquesta investigació s'ha portat a cap un projecte d'experimentació artística per a verificar la revelació i percepció de la bellesa intangible a través d'imatges fotogràfiques.

Abstract:

The present study focuses on addressing those aspects of "beauty" that are underestimated in the classical view and which are either unrecognised or underappreciated in their plenitude in international perspectives. In this analysis, we propose an alternative vision to the current canons called "intangible beauty" to distinguish it from the rational and visible sense of beauty. For this purpose we have examined a number of cultural concepts and aesthetic approaches related to the expression of abstract spirit and time in the East Asian cultures of China and Japan, as well as finding similar expressions in Western perspectives. In the process of documentary observation we further deepened our understanding of some aesthetic concepts such as: the *Yijing*, emptiness, *Wabi-sabi*, *Yūgen*, *Mono no aware*, ruins and nostalgia. On the other hand, we have studied the proper nature of photographic images and their particular expressions associated with this aesthetic connotation. The knowledge of time, space and beauty conveyed by these artistic expressions are characteristic aspects of different cultures that bring us closer to each other's aesthetic approaches. This work examines the practical manifestation of these notions through a case study of photographic images by Eastern and Western artists: Lang Jingshan, Yang Yongliang, Masao Yamamoto, Wolfgang Tillmans, Albarrán Cabrera and Sally Mann. With all this, we have managed to unveil and contemplate such beauty related to the expression of the abstract spirit and the time to which the aim of the study is directed. Furthermore, during this research, an artistic experimentation project has been carried out to verify the revelation and perception of intangible beauty through photographic images.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
Motivación	11
Antecedentes y preguntas de investigación	14
Hipótesis	20
Objetivos	21
Metodología	22
Alcances y límites de la investigación	24
Estructura de contenidos	25
Aclaraciones	31
PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO SOBRE LA BELLEZA INTANGIBLE	33
CAPÍTULO 1	
UNA APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS NUCLEARES	36
1.1 Lo intangible	36
1.2 El espíritu abstracto	37
1.3 El tiempo	42
1.4 La irregularidad acercándose a lo bello	45
1.5 La percepción visual	47
1.6 La contemplación	49
1.7 La empatía	51
1.8 Acercamiento a la belleza intangible desde la percepción subjetiva	53
CAPÍTULO 2	
BELLEZA INTANGIBLE ORIENTAL	62
2.1 BELLEZA INTANGIBLE EN CHINA	66
2.1.1 Pensamiento taoísta sobre la belleza	67
2.1.2 Estética zen	70
· Estética de Iluminación súbita	72
· El reino etéreo	74
2.1.3 Belleza de lo natural	77
· Belleza de la naturaleza	77
· Belleza marchita	78
· Belleza de la sencillez	82
2.1.4 Belleza sin palabra	84
· El concepto del Yijing 意境	86
· El escenario prestado 借景	90
· Shanshui 山水 - el arte del monte y agua	93

2.1.5 Belleza de lo vacío	96
· Lo virtual y lo real	99
· El blanco previsto	101
2.2. BELLEZA INTANGIBLE EN JAPÓN	105
2.2.1 Estética de Ceremonia de té	107
· Los cuatro elementos	110
· El instante	116
2.2.2 Belleza de Wabi-sabi	119
· La simplicidad	120
· Lo no sofisticado	121
· Lo imperfecto	121
2.2.3 Belleza de Yūgen	124
· La sombra	126
· Lo blanco	129
2.2.4 Belleza de Mono no aware	133
· La impermanencia	135
· La melancolía	137
CAPÍTULO 3	
UNA APROXIMACIÓN A LA BELLEZA INTANGIBLE ORIENTAL EN OCCIDENTE	141
3.1 El espíritu interior	142
· Lo sentimental	142
· Hacia la naturaleza	145
· La necesidad interior	150
3.2 Estética de la ruina	156
· Lo trágico	161
· Lo sublime de las ruinas	164
3.3 Belleza de la nostalgia	169
· Distancia psíquica	171
· Estética del tiempo	172
· El recuerdo	173
· El sueño	174
· El anhelo	176
CAPÍTULO 4	
UN DIÁLOGO ENTRE LAS MIRADAS DE ORIENTE Y OCCIDENTE	179
4.1 La existencia de las distintas visiones	180
4.2 Lo abstracto en el mundo oriental y occidental	182
4.3 La perspectiva de las ruinas en Oriente y Occidente	188
4.4 Las miradas hacia la belleza nostálgica	193

SEGUNDA PARTE: CONTEMPLACIÓN DE LA BELLEZA INTANGIBLE Y PENSAMIENTOS ABSTRACTOS A TRAVÉS DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA	204
CAPÍTULO 5	
LA NATURALEZA IRREGULAR E IMPERFECTA DE LOS ELEMENTOS FOTOGRÁFICOS	206
5.1 Materiales fotosensibles	207
5.2 El aspecto distintivo	214
5.3 Reflexiones sobre fotografía analógica y digital	224
5.4 Dueto de luz y sombra, la expresión del tiempo en la imagen fotográfica	234
5.5 Desenfoque: el lenguaje abstracto de la imagen fotográfica	248
5.6 Exploración de la artisticidad en la fotografía bajo diferentes contextos	259
5.7 Paisaje subjetivo en la imagen fotográfica	289
5.8 La inmersión en la imagen fotográfica	304
CAPÍTULO 6	
ESTUDIO DE CASO	324
TRANSCRIPCIÓN DE ESPÍRITU	327
6.1 Lang Jingshan - Fotografía lírica entre poesía y pintura	327
6.2 Yang Yongliang - Expresión contemporánea del arte del monte y agua	347
6.3 Yamamoto Masao- El espíritu zen en las cosa pequeñas	360
6.4 Wolfgang Tillmans - Lo abstracto al alcance del ojo	375
REVELACIÓN DEL TIEMPO	393
6.5 Albarrán Cabrera - Los recuerdos fragmentados	393
6.6 Sally Mann - Desolación de la nostalgia	410
TERCERA PARTE: EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA	432
CAPÍTULO 7	
PROYECTOS ARTÍSTICOS	433
7.1 Un sueño sereno	434
7.2 Hasta que el viento sople	455
7.3 La reminiscencia inversa	472
7.4 Un pareado - la mano del tiempo	489
CONCLUSIONES FINALES	509
FUENTES DE REFERENCIA	530
BIBLIOGRAFÍA	531
LIBROS	531
TESIS	538
ARTÍCULOS	539
RECURSOS EN LÍNEA	540
LISTA DE IMÁGENES	542

INTRODUCCIÓN

MOTIVACIÓN:

El desarrollo de la cultura globalizada ha propiciado el surgimiento de distintos y variados medios para la difusión de la información. Tanto la influencia del entorno cultural como los antecedentes históricos han permitido la creación de una amplia diversidad de valores y perspectivas mediante los que enriquecer la experiencia individual y colectiva. En este contexto las diferencias idiomáticas y las barreras de comunicación existentes entre las diferentes culturas han sido en parte responsables de la aparición de un concepto de belleza único con características propias en cada una de ellas. Es esta percepción sobre la belleza, en concreto la perteneciente a la cultura oriental, la que más ha atraído mi atención, tanto por su escaso conocimiento en Occidente como por el misterio que encierra su estudio.

Nacido y criado en un entorno cultural chino, mi percepción de la belleza se fue formando poco a poco bajo la influencia cultural oriental. En cuanto a la fotografía, mi vida personal y mi trabajo siempre han girado en torno a la imagen. Desde sus inicios como mero instrumento para captar la realidad, la imagen fotográfica ha evolucionado hasta convertirse en un emblema artístico, una herramienta que registra las emociones humanas, que se constituye en un lenguaje visual específico con sus propias cualidades estéticas. La especificidad de la presentación visual de la imagen fotográfica encierra una dimensión tanto técnica como conceptual; el planteamiento ideológico del artista influye decisivamente en el estilo de la imagen fotográfica, así como en el juicio y la percepción del espectador. Mis años en España me han dado la oportunidad de acercarme y comprender la estética y la cultura de la imagen occidental. Junto con mi pasión por la creatividad y mi experiencia en el campo de la estética ha surgido la curiosidad y la preocupación por los orígenes de algunas de mis propias sensibilidades y tendencias estéticas. En

mi búsqueda personal y apreciación de lo bello, me atraen las expresiones relacionadas con el espíritu abstracto, con lo indescriptible, con la misteriosa belleza que acecha en los rincones sombríos de nuestras vidas; me cautivan profundamente las emociones que se transmiten a través de las imágenes fotográficas, que siempre me han fascinado y encandilado. La búsqueda de las causas de estos elementos y tendencias estéticas particulares de la cultura oriental también me ha llevado inconscientemente a este viaje.

En 2013, realicé un proyecto de investigación de máster titulado *Dukkha - Un camino de búsqueda de emociones*, en el que se utilizaron imágenes fotográficas e imágenes en movimiento para tratar de expresar un concepto tradicional budista de los diferentes sufrimientos que existen y se experimentan en la vida. A través de la realización de ese proyecto, he profundizado en mi comprensión y conocimiento de la expresión visual de los conceptos culturales tradicionales de Oriente, fomentando mi interés por representar el espíritu abstracto oriental mediante el uso de imágenes fotográficas. Del mismo modo, en algunos de mis proyectos fotográficos individuales posteriores, estas expresiones del espíritu abstracto y las inquietudes orientales se han convertido en el tema central de mi trabajo y han sembrado indirectamente las semillas para un estudio más profundo de la estética de Oriente en relación con ellas, al mismo tiempo, se intenta comprobar la existencia de estos rasgos de expresión en la fotografía occidental.

La evolución acelerada del arte visual de las imágenes, nos permite a las personas reconocer otras culturas de manera más eficaz y exhaustiva. Cuando se menciona que una determinada imagen está "colmada de encanto oriental", no podemos evitar preguntarnos cuál es realmente el elemento estético subyacente de estos encantos específicamente reconocidos o sentidos. ¿Existen conceptos

esencialmente similares que se presentan de forma diferente en otras culturas? Mediante la selección y propuesta de elementos categóricos distintivos y la profundización en las características de la conciencia estética entre Oriente y Occidente, este estudio pretende comprender con mayor precisión algunos de los puntos clave de la idea de belleza oriental, así como la búsqueda y aproximación de valores similares en la cultura occidental.

Con el propósito de acercarnos a esta profunda estética espiritual y emocional de la cultura oriental y explorar su expresión y presentación en la vida real, intentaremos percibir y experimentar esta belleza de un modo más concreto e intuitivo con la ayuda de imágenes fotográficas, e intentaremos llegar a comprender su procedencia y su contexto.

De hecho, en las primeras fases de recopilación de datos previos, no hemos encontrado una categoría de belleza que pudiera englobar todos estos conceptos y enfoques estéticos relacionados con el espíritu abstracto y el tiempo en nuestra indagación sobre la cultura oriental.

Por este motivo, y con el fin de definir mejor el alcance de lo que implica la investigación y construir conexiones en el transcurso de nuestro trabajo de estudio posterior, proponemos establecer la "**belleza intangible**" como una categoría que engloba los conceptos abstractos que nos conducen hacia el mundo anímico, las emociones humanas y los sentimientos que surgen en presencia del tiempo, con el fin de probarla y demostrarla concretamente en nuestra investigación.

ANTECEDENTES Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN:

Esta investigación se enfocará en las representaciones del espíritu abstracto (aquellas expresiones que se relacionan con el espíritu interior y los sentimientos), los conceptos culturales y las ideas estéticas asociadas al tiempo en la cultura oriental, asimismo intentará encontrar manifestaciones similares de estas connotaciones ontológicas en el contexto de la cultura occidental, y explorará cómo se presentan estas expresiones a través de imágenes fotográficas de fotógrafos orientales y occidentales. Dado que la "belleza intangible" que proponemos a menudo nos remite a una representación abstracta, anímica o no figurativa, combinaremos los temas del "espíritu abstracto" y el "tiempo" como ejes centrales de análisis en el presente estudio. La revisión de la literatura para este estudio se centrará principalmente en dos ámbitos relacionados: el pensamiento cultural y la expresión propia de las imágenes fotográficas.

EL ESPÍRITU ABSTRACTO Y EL TIEMPO:

Existen distintas investigaciones y escritos sobre las categorías relacionadas con el espíritu abstracto y el pensamiento estético respecto al tiempo, pero la mayoría de los estudios se encuentran principalmente en lenguas orientales (chino, japonés), y rara vez se han traducido en Occidente. En cuanto a conceptos relevantes de la estética china destacamos: el análisis de Zong Baihua sobre el "Yijing 意境" y otras nociones en el libro *Un paseo por la estética* (1981); los exámenes sobre estética china de Ye Lang en la publicación *Los principios de la estética* (2009) con su análisis de la estética china basado en la cultura tradicional, con la "imaginería" y la "experiencia" como ejes centrales. Respecto a la cultura japonesa nos remitimos a las publicaciones como: *El elogio de la sombra* del escritor japonés Junichiro Tanizaki; *Yūgen, Mono no Aware, Wabi*, del investigador japonés Ōnishi Yoshinori, y *El conocimiento de las*

cosas y lo esotérico - La conciencia estética japonesa, de investigador y traductores de literatura japonesa Ye Weiqu.

Al mismo tiempo, para encontrar conceptos culturales y tendencias que permitan dilucidar una posible conexión entre Oriente y Occidente respecto a la idea de "espíritu abstracto" y el lenguaje ontológico del pensamiento estético en relación con el tiempo, nos remitimos a obras como *De lo espiritual de arte* de Wassily Kandinsky, *El futuro de Nostalgia* de Svetlana Boym, entre otros. Además, dado que estos dos elementos centrales del estudio son importantes en relación con los supuestos sobre la belleza, es necesario indagar los conceptos teóricos, estéticos relevantes, y en este sentido nos referimos al enfoque de Immanuel Kant sobre la subjetividad de la belleza, las meditaciones de Schopenhauer basadas en la filosofía pesimista, y la teoría de la empatía de Theodor Lipps. Para Lipps, el objeto estético no es un ser objetivo, sino un reflejo del sujeto estético impregnado de emoción subjetiva; también Benedetto Croce, representante del hegelianismo, describió el núcleo y punto de partida de este concepto como "intuición", teorías que orientan nuestra investigación sobre la dirección de la apreciación subjetiva de la belleza.

Entre los escritos en el campo del arte, encontramos muchos análisis de las ideas abstractas espirituales y estéticas de Oriente a través de sus pinturas, y también publicaciones sobre cómo se expresaba concretamente el espíritu oriental a través de pinturas y obras de arte: ya en las Dinastías del Sur (420~589 d.C.), en *Prefacio a la Pintura de montañas y aguas* (430 d.C.), Zong Bing sintetizó la alegría de la benevolencia y la sabiduría de los antiguos que amaban las montañas y las aguas, y el hecho de que eran la encarnación del "Tao", narró en general la belleza de estos paisaje naturales, combinando los principios y valores en el arte del monte y agua,

describiendo así el significado de la elevación espiritual en este tipo de pintura; del mismo modo, Xu Fuguan examinó la teoría de la pintura y el espíritu que transmite en diferentes épocas de la historia china en *El espíritu del arte chino* (1966), mostrándonos así las diversas interpretaciones del espíritu abstracto del arte a través de la pintura; y Wu Hung en su *Pintura china: De la Antigüedad a los Tang* (2022), realizó un análisis del carácter básico de la pintura a lo largo de miles de años, desde la pintura rupestre hasta el periodo Tang (618-907 d.C.) ilustrando cómo la pintura tradicional en su cultura expresaba el aliento y el espíritu de la cultura tradicional a través de diferentes formas.

Durante las últimas décadas el estudio sobre la belleza en las imágenes ha sido abordado y desarrollado extensamente por diversos autores; sin embargo, la cultura de la imagen se encuentra socialmente globalizada pero a su vez posee un marcado estilo nacional. En el proceso de comunicación de la imagen, diferentes valores, ideologías y tradiciones culturales tendrán un impacto en la comprensión y aceptación precisas de las imágenes. Concretando el foco de nuestra investigación, destacamos aquí los estudios comparativos del Karl-Heinz Pohl sobre la estética china y occidental. En su artículo¹, Karl explica el origen de estas características estéticas chinas con la influencia del trasfondo cultural y explica brevemente las tradiciones relacionadas. También analiza en qué se diferencian las características entre la estética china y la occidental desde una perspectiva intercultural.

¹ POHL, Karl-Heinz, *An intercultural Perspective on Chinese Aesthetics* en *Contrastes. Suplemento No. 9: Estéticas : Occidente y otras culturas*, 2004, G. Marchianò y R. Milani (eds.) Traducción de Rosa Fernández Gómez. PP.173-184 [consulta: 2021-09-18]. Disponible en: <https://www.uma.es/contrastes/pdfs/SUPL2004/ContrastesE02-11.pdf>

LA EXPRESIÓN FOTOGRÁFICA:

Por otro lado, nos fijamos en otro marco de nuestro proyecto: el campo de la imagen fotográfica. La fotografía es un arte que existe desde hace menos de 200 años, y en el ámbito actual de la investigación relevante, la búsqueda de las imágenes fotográficas se encuentra sobre todo en la historia de la fotografía, o en la aplicación de técnicas fotográficas, pero hay una relativa falta de estudios que exploren las diferentes formas en que las imágenes pueden expresarse desde una perspectiva estética y emocional.

No obstante, encontramos algunos ensayos y obras literarias que tratan de analizar la expresión de la obra fotográfica en el ámbito del campo artístico preeminente, como el análisis de Roland Barthes del arte fotográfico desde la perspectiva de la semiótica, y los argumentos que expone sobre el *studium* y el *punctum* en las imágenes fotográficas, sugiriendo la interacción entre el espectador y éstas. También la investigación de Susan Lange sobre la estética desde la perspectiva de los símbolos emocionales y la interpretación de la fotografía. En *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica* de Walter Benjamín, se afirma que la reproducción técnica puede: "resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; [...]"²; Benjamin sostenía que, a diferencia de las visiones elitistas de la misma época, la contemplación de las imágenes podía conferir un nuevo aura a la obra en cuestión a través de la propia comprensión e interpretación del espectador y la recopilación de información en el proceso de apreciación. Con respecto a las emociones y pensamientos subjetivos que los fotógrafos ponen en su trabajo, también encontramos el ensayo *Equivalencia: tendencia perpetua* de Minor White, que

² BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, (1936) Mexico: Editorial Itaca, 2003. P.43

trata de cómo el espíritu subjetivo del artista Alfred Stieglitz entra en juego en su obra fotográfica.

ESTUDIOS PREVIOS:

A través de nuestra investigación sobre los supuestos y análisis existentes acerca de las expresiones sobre el espíritu abstracto y los conceptos relacionados con el tiempo en las culturas orientales, encontramos los siguientes estudios académicos relevantes:

La tesis doctoral *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos* de Teresa González Linaje (Universidad Complutense de Madrid); y *Un estudio sobre el mecanismo de aceptación del arte chino por parte de las audiencias occidentales* de Geng Di (Southeast University SEU, Nanjing, China). También hemos revisado la tesis *El espíritu del arte oriental en la pintura china* de Lena Bing-chuan (Universitat de Barcelona), aunque esta tesis doctoral se sitúa en el campo de la pintura tradicional, algunas de sus ideas sobre la filosofía tradicional china y el pensamiento estético taoísta son interesantes para inspirar nuestra investigación. Del mismo modo, a través de la tesis doctoral de Rubén Fuentes (Universitat Politècnica de València): *Influencias zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto, y Rubén Fuentes*, también podemos ver cómo el autor trata de explorar y acercarse al verdadero sentido de la estética de la pintura china y japonesa partiendo de la filosofía zen. Aunque el autor trabaja sobre pintura, su estudio resulta relevante en relación con el análisis de cómo las pinturas monocromas orientales encarnan conexiones estéticas.

En la tesis de Jaime Munárriz Ortiz (Universidad Complutense de Madrid), *La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*, el autor explora el significado de la fotografía como objeto de existencia. Argumenta que el trabajo fotográfico está

determinado por una combinación de condiciones externas y la conciencia subjetiva del fotógrafo, y “todo el mundo del fotógrafo se incorpora a su imagen bien como presencia bien como ausencia”³.

Vemos cómo estetas, sociólogos y teóricos de la fotografía analizan y estudian con detalle cuestiones relacionadas con la cultura tradicional, la estética del público y el lenguaje de la imagen fotográfica desde distintos ámbitos, pero sólo hay unos pocos estudios que integren la imagen fotográfica desde una perspectiva estética y cultural.

Así pues, se pretende en esta tesis ordenar estos conceptos e ideas culturales específicos desde un punto de vista estético, siguiendo las características externas de las propias imágenes fotográficas y su lenguaje intrínseco, para obtener una presentación más visual e intuitiva sobre la belleza abstracta espiritual y temporal.

PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN:

Ante estos planteamientos expuestos anteriormente, surgió la necesidad de responder a una cuestión que debía todavía ser identificada e investigada, sobre la apreciación de la belleza en Oriente asociada al espíritu abstracto y al tiempo:

¿Existe una belleza intangible en la cultura oriental, opuesta a la belleza intuitiva, figurativa, que contenga las connotaciones del espíritu abstracto y relacionada con el tiempo?, ¿podemos encontrar rastros de manifestaciones similares en una perspectiva cultural occidental?, ¿es posible transmitir esta belleza intangible a través de la fotografía?, ¿cuáles son las cualidades o el lenguaje visual de la imagen fotográfica que la hacen perceptible?

³ MUNÁRRIZ ORTIZ, Jaime, *La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. [consulta: 2021-11-10]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1756/>.

HIPÓTESIS:

La hipótesis esencial que impulsa esta investigación es la existencia de una belleza intangible en la cultura oriental, estrechamente relacionada con el espíritu abstracto y el tiempo, y cuya presencia también podemos encontrar en la perspectiva de la cultura occidental; a través de las imágenes fotográficas se puede llegar a una comprensión y percepción de su manifestación. Los valores tradicionales, la estética y la cultura influyen y determinan directamente las características de esta belleza. Desde el punto de vista de los núcleos principales del presente trabajo, las hipótesis más específicas de nuestra investigación son:

A. Existe una belleza intangible, opuesta a la figurativa concreta y evidente, asociada al espíritu abstracto y al tiempo.

B. Los conceptos culturales del espíritu abstracto y las ideas estéticas relacionadas con el tiempo en la cultura oriental pueden presentarse de forma característica a través de las imágenes.

C. Conceptos culturales y estéticos como "*Yijing*", "lo vacío", "*Wabi-sabi*", "*Mono no aware*" y "nostalgia" pueden expresarse en imágenes fotográficas a través de diferentes lenguajes y manifestaciones materiales externas.

D. Una representación más visual y perceptible de la belleza intangible a través de imágenes fotográficas puede ayudarnos a comprender más de cerca estos conceptos sobre el espíritu abstracto y las ideas estéticas relacionadas con el tiempo de la cultura oriental, así como a encontrar expresiones similares en las perspectivas occidentales.

OBJETIVOS:

El objetivo **general** de este estudio es presentar la relación entre la belleza intangible y el espíritu abstracto y el tiempo para comprender de forma más clara e intuitiva y acercarnos así a las connotaciones de la estética oriental y sus semejanzas con la cultura occidental. A través de la exploración y el análisis de una serie de obras fotográficas concretas, se pretende determinar conceptos fotográficos y expresiones específicas relacionadas con el tema de investigación de la "belleza intangible" en el proceso creativo de la fotografía, y aportar así nuevas ideas en el desarrollo de aplicaciones teóricas.

ESPECÍFICOS

- Determinar los conceptos culturales y los elementos del pensamiento estético asociados al espíritu abstracto y al tiempo en la cultura oriental.
- Identificar los elementos creativos comunes en la cultura oriental y occidental que indiquen el estilo estético de las imágenes fotográficas exponentes de la idea de la belleza intangible.
- Revelar y mostrar las construcciones simbólicas en la obra de algunos fotógrafos influidos por sus culturas.
- Establecer la relación entre la aceptación de la imagen fotográfica y el sentimiento.
- Elaborar un proyecto personal del tema investigado con fotografías y videos utilizando las conclusiones extraídas de la investigación teórica.

METODOLOGÍA:

Dada la naturaleza de nuestro estudio, no es conveniente experimentar con métodos cuantitativos ni recoger muestras a gran escala. Más bien, dado que los conceptos culturales y las ideas estéticas en cuestión están directamente relacionados con los juicios subjetivos, el proceso metodológico de este estudio adoptará un paradigma cualitativo más amplio y combinará una variedad de métodos de investigación para explorar la representación de conceptos e ideas de las culturas oriental y occidental en las imágenes fotográficas desde diferentes perspectivas:

En primer lugar, la investigación empleará un enfoque de observación documental para captar y analizar conceptos e ideas relevantes. Ya que nuestro estudio se desarrollará en torno a la expresión de la belleza intangible, la nostalgia y otros elementos de la imagen fotográfica, tomaremos el modelo de diseño observacional. El trabajo de observación se basa en el establecimiento previo de variables empíricas, como el contenido icónico de la fotografía, el espacio fotográfico y categorías de belleza intangible como estética zen, *wabi-sabi* o nostalgia, conceptos sobre los que necesitaremos recopilar información. Pretendemos establecer un fundamento teórico como base esencial de esta investigación, mediante la realización de un estudio bibliográfico, una recopilación focalizada, un proceso de síntesis y el análisis de las influencias culturales y las ideas estéticas relacionadas con los dos núcleos de este trabajo (el espíritu abstracto y el tiempo), así como una aproximación hacia la diversidad de nociones básicas sobre fotografía y su versatilidad expresiva en las presentaciones visuales.

Puesto que esta investigación se centrará en imágenes fotográficas para analizar la belleza intangible, mi trabajo de revisión documental también incluiría una gran cantidad de datos de imágenes. Durante esta revisión, debido a la naturaleza subjetiva de la percepción de las imágenes visuales, es necesario incluir un análisis de algunas de las características de la imagen fotográfica como medio de expresión en su propio material fotosensible, con el fin de proporcionar una visión adicional, inspiración e incluso una apreciación diferente sobre la fotografía.

Además, combinaremos con el estudio de caso, analizando imágenes fotográficas de autores específicos como Lang Jingshan, Yang Yongliang, Yamamoto Masao, Wolfgang Tillmans, Albarrán Cabrera y Sally Mann. Exploraremos las características específicas de sus respectivas obras fotográficas y las nociones nucleares que se desprenden de ellas abordadas en este estudio como los hechos culturales y las ideas estéticas, asimismo profundizaremos en los métodos o el lenguaje visual a través de los cuales presentan la belleza intangible.

Por último, con el objetivo de llevar a cabo una profundización en la demostración de estos conceptos y expresiones visuales, analizados y desarrollados tras el trabajo teórico, se iniciará un proyecto personal de práctica artística basado en los hallazgos obtenidos, que servirá para completar la verificación de las hipótesis de nuestra investigación, desde el planteamiento de conceptualización artística, hasta la selección y utilización de las expresiones creativas así como la presentación final de las obras fotográficas realizadas.

ALCANCES Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN:

Esta investigación examinará la belleza intangible asociada al espíritu abstracto y el tiempo en la imagen fotográfica desde una perspectiva filosófica, cultural y sociológica integrada, explorando estos valores y las connotaciones estéticas en el campo de la imagen fotográfica tanto en Oriente como en Occidente desde finales del siglo pasado hasta el presente mediante el estudio de caso.

Cabe destacar que, dado que se dispone de un acotado margen de tiempo y espacio para la investigación, nos concentraremos en las culturas de Asia Oriental de China y Japón, con las que el autor está más estrechamente relacionado y comparte un mayor sentimiento. Para poder contemplar en profundidad la belleza intangible en estas dos culturas, nos centraremos en analizar y encontrar las fuentes de sus conceptos culturales e ideas estéticas asociadas a través de imágenes fotográficas; dado que en un solo estudio no podemos desarrollar y explorar plenamente la existencia de belleza intangible en la cultura occidental para realizar una comparativa, trataremos en el presente trabajo de aproximarnos a algunas de las expresiones que se encuentran en ella en relación con el espíritu abstracto y el tiempo, principalmente en Europa y América, donde existe una gran difusión de la imagen fotográfica. Teniendo en cuenta que este estudio abarca un amplio abanico de culturas como la china, japonesa, europea occidental y estadounidense, el campo de investigación resulta muy extenso, haciendo imposible explorar exhaustivamente todos los elementos existentes relacionados con la belleza intangible desde la perspectiva de cada una de ellas. Sólo podemos examinar expresiones relativamente concentradas a través de las obras específicas de algunos artistas, centrándonos en el espíritu abstracto y el tiempo, prescindiendo de otros conceptos que puede dar lugar a la belleza intangible y que queden para futuros estudios.

ESTRUCTURA DE LOS CONTENIDOS :

Este estudio se dividirá en tres partes: la primera se centrará en la belleza intangible en relación con el espíritu abstracto y el tiempo como conceptos estéticos en las culturas orientales, a la vez que tratará de encontrar expresiones similares de belleza en Occidente. Examinaremos las connotaciones asociadas a estos conceptos e ideas para rastrear y explorar los contextos culturales y las razones de la apreciación de estas bellezas.

La segunda parte del estudio examinará las cualidades externas de la imagen fotográfica y se centrará en las diversas perspectivas de su lenguaje y expresión. A través del análisis de obras específicas de artistas seleccionados, se explorará cómo se presenta la belleza intangible a través de la fotografía.

Finalmente, se realizarán unos proyectos prácticos para integrar y practicar los métodos y lenguajes específicos de representación fotográfica que han surgido de la investigación, con el fin de profundizar en la comprensión de los resultados.

Primera parte - marco teórico sobre la belleza intangible de lo abstracto y del tiempo

Nos centraremos en la belleza intangible en relación con el espíritu abstracto y el tiempo de la cultura oriental, partiendo de los planteamientos culturales y visiones artísticas que las sustentan, discutiendo el punto de partida estético de estas expresiones particulares de la cultura oriental y descubriendo sus semejanzas en diferentes formas en Occidente.

Belleza intangible oriental: tanto China como Japón son países asiáticos directamente influenciados por el confucianismo, el taoísmo y el budismo, por lo que poseen muchas similitudes y diferencias en su forma

de entender la belleza. Por lo tanto, exploraremos los antecedentes culturales de cada uno, introduciendo el pensamiento taoísta sobre la belleza, la estética zen, la estética de la ceremonia del té y otros conceptos relacionados, como el *Yijing*, el vacío, el *Wabi-sabi*, el *Mono no aware...*, etc. Así, pretendemos desvelar las diferentes formas de belleza intangible relacionadas con el espíritu abstracto y el tiempo, que se nutren de estos conceptos en ambas culturas.

Una aproximación de belleza intangible oriental en Occidente: nuestra atención se centrará en tratar de encontrar, dentro del horizonte cultural occidental, las manifestaciones similares de estas bellezas intangibles que hemos tratado en las culturas orientales y que están asociadas al espíritu abstracto y al tiempo. Examinando las nociones de la búsqueda del espíritu interior, lo sublime, la estética de la ruina y la estética de la nostalgia en la cultura occidental, crearemos la base teórica para el análisis de imágenes específicas en la segunda parte del estudio.

Comparación de las perspectivas oriental y occidental: tras hallar estas expresiones inmateriales vinculadas a los aspectos espirituales abstractos y al tiempo en la cultura oriental por un lado, y occidental por otro, se realizará una breve relación comparativa entre ambas. No se trata de una comparación detallada y paralela, sino observar y exponer las similitudes y diferencias entre estas concepciones específicas en distintas perspectivas culturales.

Segunda parte - contemplación de la belleza intangible y pensamientos abstractos a través de la imagen fotográfica:

En la segunda parte del estudio, combinaremos los conceptos estéticos del espíritu abstracto y el tiempo obtenidos en la primera parte; centrándonos en las imágenes fotográficas, exploraremos las formas en que estos conceptos estéticos se expresan mediante el análisis de una selección de imágenes fotográficas

de artistas estrechamente relacionados con el tema de estudio.

Comenzamos con un breve repaso de los tipos de materiales fotográficos, desde los tradicionales hasta los elementos fotográficos digitales, para contemplar algunas de sus características naturales, como las causas del ruido fotográfico y de los trazos irregulares, o la huella del tiempo que suele aparecer en las imágenes como la fotografía con placa húmeda. Esta será la introducción que más adelante guiará el análisis sobre las composiciones de fotógrafos que toman prestadas estas cualidades intrínsecas de la imagen fotográfica con el fin de presentar una estética particular.

A continuación, nos centraremos en el uso de la luz y la sombra en la imagen fotográfica así como la textura generada con la finalidad de otorgar a la obra una sensación de tiempo. En cuanto a la presentación del espíritu de la abstracción en la imagen fotográfica, exploramos el desenfoque y el carácter difuminado de la imagen resultante, así como el aspecto ilusorio, indeterminado y onírico de la misma. También analizaremos la historia de la fotografía pictorialista, desde sus primeros intentos de reconocimiento en el campo del arte a través de la mera imitación de la pintura, hasta su posterior naturalismo, el retorno a la naturaleza en la fotografía impresionista y la búsqueda de una artisticidad en el lenguaje ontológico de la fotografía.

Asimismo, analizaremos y exploraremos el paisaje subjetivo de la fotografía desde la perspectiva del creador; por otro lado, para comprender mejor los aspectos perceptivos de la obra, exploraremos la experiencia inmersiva de la imagen fotográfica en términos tanto de las condiciones externas de la exposición como de los factores internos de la misma. Además, también exploraremos sus símbolos o elementos que pueden parecer insignificantes, pero que a menudo conmueven al fotógrafo o espectador

empático, en el contexto de la teoría del *punctum* de Roland Barthes.

Para seguir explorando estas expresiones particulares de la imagen fotográfica de una forma visual y tangible, hemos interpretado las principales ideas culturales relacionadas con el espíritu abstracto y el tiempo y su expresión en la imagen fotográfica, a través de las obras específicas de los fotógrafos orientales y occidentales seleccionados; cuyos proyectos nos ayudan a comprender el singular atractivo de la expresividad del lenguaje fotográfico.

Tercera parte - experimentación artística:

En la tercera parte de este estudio, con el fin de resumir mejor y poner en práctica las nociones culturales y los conceptos estéticos mencionados en el texto mediante la presentación de obras fotográficas, el autor, como fotógrafo, explora el tema de este estudio a través de varios proyectos, exponiendo el proceso de realización de los mismos y analizando las ideas y los métodos de creación.

De este modo se pretende resumir las conclusiones de este estudio de un modo que vaya más allá de lo intuitivo, a partir de la experimentación, comprensión y asimilación de las técnicas y procesos creativos que intervienen en la expresión de la belleza intangible.

I. PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO SOBRE LA BELLEZA INTANGIBLE

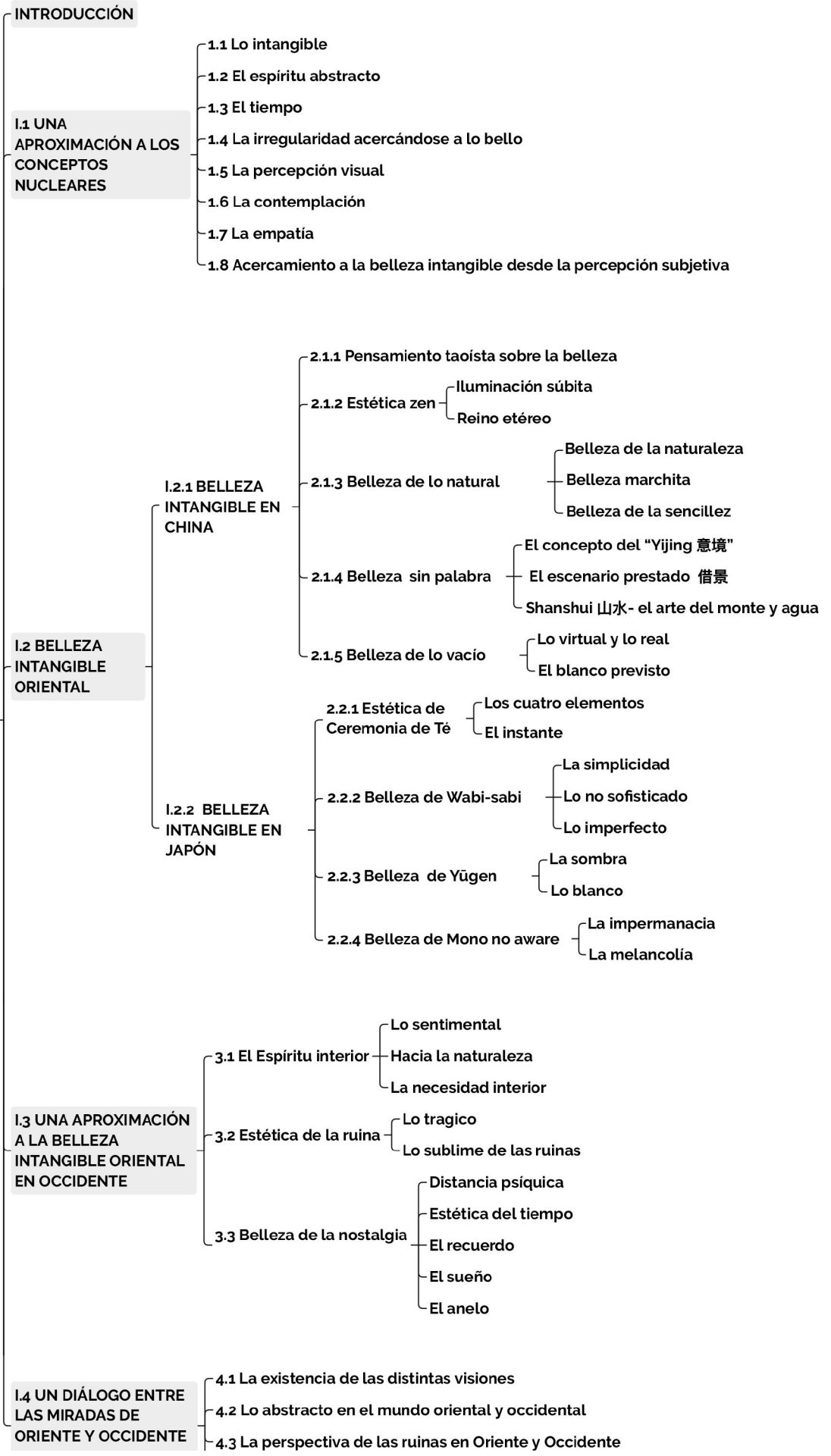


Fig. 1
Esquema de la estructura de este estudio.

**II. SEGUNDA PARTE:
CONTEMPLACIÓN DE LA
BELLEZA INTANGIBLE Y
PENSAMIENTOS
ABSTRACTOS A TRAVÉS
DE LA IMAGEN
FOTGRÁFICA**

**II.5 LA NATURALEZA
IRREGULAR E
IMPERFECTA DE LOS
ELEMENTOS
FOTGRÁFICOS**

- 5.1 Materiales fotosensibles
- 5.2 El aspecto distintivo
- 5.3 Juego de luz y sombra, la expresión del tiempo en la imagen fotográfica
- 5.4 Desenfocado: el lenguaje abstracto de la imagen fotográfica
- 5.5 Exploración de la artísticidad en la fotografía bajo diferentes contextos
- 5.6 Paisaje subjetivo
- 5.7 La inmersión en la imagen fotográfica

**TRANSCRIPCIÓN DE
ESPÍRITU**

- 6.1 Lang Jingshan - Fotografía lírica entre poesía y pintura
- 6.2 Yang Yongliang - Expresión contemporánea del arte del monte y agua
- 6.3 Yamamoto Masao - El espíritu zen en las cosas pequeñas
- 6.4 Wolfgang Tillmans - Lo abstracto al alcance del ojo

II.6 ESTUDIO DE CASO

REVELACIÓN DEL TIEMPO

- 6.5 Albarrán Cabrera - Los recuerdos fragmentados
- 6.6 Sally Mann - Desolación de la nostalgia

III. 7.1 Un sueño sereno

III. 7.2 Hasta que el viento sople

III. 7.3 La reminiscencia inversa

III. 7.4 Un pareado - la mano del tiempo

PROYECTOS ARTÍSTICOS

**III. TERCERA PARTE:
EXPERIMENTACIÓN
ARTÍSTICA**

CONCLUSIONES FINALES

Fig. 2
Esquema de la estructura de este estudio

ACLARACIONES:

- Es importante reseñar ante todo que muchas de las perspectivas e ideas de las culturas orientales (de China y Japón) que exploraremos en este estudio son hasta cierto punto similares o se solapan, pero no idénticas, como consecuencia de la influencia de las diferentes creencias y tradiciones que han abrazado o de la combinación con sus respectivas ideologías y costumbres locales. La relativa simbiosis y ambigüedad entre las categorías culturales y estéticas orientales también es manifiesta en este caso. Para disipar cualquier duda por parte del lector sobre si estos conceptos e ideas estéticas aparentemente similares pero diferentes son repetitivos, lo señalamos aquí de antemano.
- Esta investigación va a relacionar muchos conceptos de las culturas orientales y occidentales. Sin embargo muchos de los textos citados en esta investigación vinculados con la cultura oriental, aún no están disponibles su publicación en español, por lo que algunas citas de textos y poemas son versiones traducidas por el autor de esta investigación.
- Otro asunto que es necesario destacar es la aparición recurrente en este trabajo del estudio del pensamiento taoísta y budista en las culturas de Asia Oriental, dada la profunda sabiduría ancestral de estas filosofías y la absoluta trascendencia de su influencia en la cultura regional. Nos enfocaremos principalmente desde la perspectiva como pensamiento filosófico tradicional, introduciendo y analizando algunas de sus concepciones e interpretaciones en relación con nuestra propuesta principal sobre el "espíritu

abstracto" y el "tiempo", y no nos referiremos a la dimensión de las creencias religiosas.

- Es importante señalar que en el proceso de redacción de este estudio, el autor ha utilizado algunos recursos retóricos, como el paralelismo y la "repetición", para realzar y enfatizar las connotaciones e implicaciones de algunos de los conceptos más amplios y no intuitivos relacionados con la belleza intangible en la cultura oriental. Destaca especialmente el uso de la "repetición", recurso habitual en la escritura china para realzar el énfasis o servir de exclamación repetida. Según la definición del *Diccionario de Retórica China*, "repetición 反复" es: "la reiteración intencionada de la misma palabra, frase o grupo de frases con el fin de resaltar una idea, enfatizar un sentimiento o realzar el ritmo del lenguaje."⁴ Por consiguiente, nos gustaría hacer una declaración previa para evitar el malentendido de "reiteración errónea". En esta investigación, encontraremos la forma deliberada de la recurrencia de términos como espíritu abstracto, tiempo y algunas palabras conceptuales asociadas.
- Además, es necesario especificar que los nombres de los escritores o artistas orientales que se mencionan en este trabajo se presentan de la forma habitual en estos países: primero el apellido y después el nombre.

⁴ TAN, Xuechun, PU Kan y SHEN Mengying, *Diccionario de retórica china*, Shanghai: Shanghai Dictionary Press, [谭学纯, 濮侃, 沈孟瓊, 汉语修辞大辞典, 上海: 上海辞书出版社] 2010. P.63. Traducción propia.

PRIMERA PARTE:
MARCO TEÓRICO SOBRE
LA BELLEZA INTANGIBLE



Fig. 3
Seis caquis/ 六柿圖
Mu Qi 牧溪
Tinta china sobre papel
36 x 38.1cm.
Dinastía Song de sur
(1127-1279 d.C.)
Daitoku-ji, Kyoto

Hay percepciones e interpretaciones de la belleza que pueden diferir para cada uno de nosotros. En el momento en que definimos si algo es bello o no, asignamos de forma independiente nuestras propias percepciones subjetivas, que inevitablemente están vinculadas a nuestro bagaje cultural y nuestras experiencias personales.

La cultura oriental hunde sus profundas raíces en una civilización con una historia milenaria y rica en matices. Con la influencia del confucianismo, el taoísmo, el sintoísmo y el pensamiento budista, los pueblos orientales han desarrollado a lo largo de miles de años una cultura espiritual propia, sustantiva y profunda, con sus correspondientes características regionales y su voluntad nacional, así como la percepción y la sensibilidad de la belleza que de ella se derivan. En la primera parte de este estudio, exploraremos y nos adentraremos en la belleza intangible concentrándonos en desvelar y analizar algunos planteamientos estéticos vinculados al "espíritu abstracto" y al "tiempo" en el contexto cultural oriental (China, Japón), igualmente trataremos de encontrar expresiones y manifestaciones similares en la perspectiva de la cultura occidental.

Para aclarar y precisar el objeto de nuestro tema de estudio y encontrar las variables que puedan servir de referencia para el análisis posterior, expondremos y señalaremos en el primer capítulo los conceptos más nucleares y esenciales de este proyecto de investigación y los factores determinantes que influyen en nuestra comprensión y percepción de estas nociones abstractas.

CAPÍTULO 1

UNA APROXIMACIÓN A LOS CONCEPTOS NUCLEARES:

1.1 Lo intangible

La definición del adjetivo, intangible, según *Oxford Languages*, es lo que "no puede ser tocado; no tiene presencia física"; según *Cambridge Dictionary*, lo intangible es algo "imposible de tocar, de describir con exactitud o de dar un valor exacto"⁵. En el contexto español, se utiliza a menudo el sinónimo inmaterial, como se puede ver en la página de la UNESCO⁶ sobre el *Patrimonio Inmaterial de la Humanidad*, donde la versión inglesa utiliza el término "*Intangible Heritage*" mientras que la versión española utiliza el término "patrimonio inmaterial". Así, la palabra intangible se refiere a cosas que no son materiales, pero que se pueden percibir y comprender. Por ejemplo, podemos referirnos a un conjunto de normas, sentimientos, emociones abstractas o afecciones relacionadas con la imaginación humana. Por lo tanto, en el resto de este estudio utilizaremos los términos intangible e inmaterial como sinónimos de esta belleza no material que proponemos como el objeto de nuestra investigación.

La llamada belleza intangible que abordaremos en nuestra investigación será cultural y espiritualmente relevante, no directamente accesible a los sentidos, pero comprensible. Esta categoría de belleza ha recibido poca atención debido a su forma inmaterial, o bien no es ampliamente conocida a escala

⁵ CAMBRIDGE DICTIONARY, *intangible*, [consulta:2021-10-30]
Disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/intangible>

⁶ UNESCO, *Intangible Cultural Heritage*, [consulta:2021-10-30]
Disponible en: <https://ich.unesco.org/en/home>

internacional porque implica un contexto cultural específico. En consonancia con lo anterior, la perspectiva estética de tal belleza apunta a una representación abstracta, invisible y no figurativa, por lo que, en este trabajo de investigación, nos centraremos en establecer una propuesta estética más precisa y accesible permitiendo apreciar la belleza intangible a través de los dos elementos nucleares: "espíritu abstracto" y "tiempo".

1.2 El espíritu abstracto

Tal como el escritor y artista húngaro Desiderius Orban (1884-1986), escribe en su libro *¿De qué trata el arte?:* "Durante miles de años, el arte oriental ha estado impregnado de un espíritu intenso"⁷, la presentación y comunicación del espíritu ha sido siempre la búsqueda suprema del arte oriental. Orban utiliza la obra maestra del pintor chino del siglo XIII Muqi (1210-1269), *Seis caquis* (fig. 3, Pág.34), como ejemplo para mostrar el espíritu en el arte y el pensamiento de Oriente, argumentando que en las pinturas chinas "lo que no puede explicarse ni siquiera describirse completamente es el valor espiritual de la obra"⁸. Él distingue este espíritu cognitivo, de lo "espiritual" asociado a lo religioso en el mundo occidental, y afirma que "en Occidente estamos agradecidos al arte oriental y a las formas de pensar orientales por descubrir este espíritu total, porque durante siglos los occidentales siempre se han referido a espíritu y lo espiritual como sinónimos"⁹.

⁷ ORBAN, Desiderius. *El significado del arte*. Shanghai : Editorial Xue Lin, [奥班恩, 德西迪里厄斯, 艺术的含义, 上海: 学林出版社] 1985, P.71. Traducción propia.

⁸ *Ibíd.* P. 70

⁹ *Ibíd.*

La cultura china ha estado influida durante mucho tiempo por el confucianismo, el taoísmo y el budismo zen, y ha dado origen a su propio espíritu cultural y artístico. El confucianismo infundió al arte chino un espíritu de “礼乐 ritual y música”, el taoísmo añadió al arte chino el espíritu natural más allá del mundo mundano y el budismo zen fusionó el espíritu de la “妙悟 iluminación sutil” en el pensamiento artístico. Según el erudito y esteta chino Zong Baihua (1897-1986), el espíritu del arte chino se expresa en el "reino del arte", que significa "tomar lo concreto del universo y de la vida como objeto, disfrutar de su color, orden, ritmo y armonía, para vislumbrar el reflejo más profundo de nuestro espíritu"¹⁰. El escritor y catedrático de arte chino Peng Jixiang (1948-) ha resumido el espíritu del arte chino en seis categorías: 道 Tao¹¹ (la espiritualidad del arte chino tradicional), 气 Qi (la vitalidad), 心 Corazón (la subjetividad), 舞 Danza (el espíritu de la música y la danza), 悟 Iluminación (el pensamiento intuitivo) y 和 Armonía (el pensamiento dialéctico). Sostiene que el arte tradicional chino parte de su espiritualidad, el "Tao", y resume una diferencia importante entre el arte chino y el occidental, ya que el arte chino hace hincapié en una "espiritualidad interior"¹². La cultura japonesa, que se considera también un representante sustancial de Oriente, estuvo afectada por el taoísmo, el budismo zen y el "animismo" de su religión autóctona -el sintoísmo-, y la "espiritualidad" siempre ha desempeñado un papel fundamental en su cultura y

¹⁰ ZONG, Baihua, *El reino del arte*, (1987) Beijing: The Commercial Press, [宗白华, 艺境, 北京:商务印书馆] 1999. P.183. Traducción propia.

¹¹ Tao /道, significa literalmente camino, vía, también indica la regla, el método, una de las creencias de la filosofía china desde la antigüedad o 'la doctrina'. Propagada por el taoísmo, señala la huella o trayectoria de todo, o el movimiento cambiante de las cosas.

¹² PENG, Jixiang, *Mi comprensión del espíritu del arte tradicional chino* [彭吉象, 中国传统艺术精神之我见], en *Journal of Northeast Normal University (Philosophy and Social Sciences)*, No.2, 2021. PP.14-22. [consulta: 2020-11-20] DOI:10.16164/j.cnki.22-1062/c.2021.02.002. Traducción propia.

su arte. En opinión del esteta y filósofo japonés Ōnishi Yoshinori (1888-1959), una de las tres categorías básicas de la estética japonesa: 幽玄 Yūgen, tiene una connotación "espiritual" especial, es una experiencia estética que se basa en las ideas filosóficas del Laozhuang¹³ y el budismo zen, una experiencia estética que alcanza el interior de la mente, una fusión de subjetividad y objetividad en "las profundidades del espíritu"¹⁴. Por otro lado en Occidente, como mantiene Orban, la espiritualidad ha estado asociada a la religión durante mucho tiempo. Desde finales del siglo XIX y principios del XX, bajo la influencia de las ideas filosóficas de Kant (1724-1804)¹⁵, el intuicionismo de Bergson (1859-1941) y el psicoanálisis freudiano, la corriente filosófica y psicológica animaba a la gente a volverse hacia su mundo interno, a explorar y cuidar su ser interior. La teoría espiritual del arte de Kandinsky (1866-1944) en este periodo defendía que el arte no debía subordinarse a la moral, la religión o la política, sino el artista debe seguir sus propios impulsos de la "necesidad interior"¹⁶ y presentar su inherente espíritu subjetivo a través de las obras de arte. Por consiguiente, respecto al término "espíritu" en nuestro estudio nos estamos refiriendo al espíritu que esta asociado al mundo anímico y sentimental.

Respecto al término "abstracto", según la Real Academia Española, deriva de la palabra latina

¹³ Laozhuang 老庄, nombre conjunto de Laozi y Zhuangzi, figuras representativas del pensamiento taoísta.

¹⁴ ŌNISHI, Yoshinori, *Yūgen · Mono no aware · Sabi*, Shanghai: Shanghai Translation Press, [大西克礼, 幽玄·物哀·寂, 上海: 上海译文出版社] 2017. P. 53. Traducción propia.

¹⁵ Immanuel Kant (1724 - 1804) fue un reputado filósofo, precursor de la filosofía clásica alemana y uno de los pensadores más importantes de la Ilustración. Sus enseñanzas influyeron profundamente en la filosofía occidental moderna e iniciaron muchas escuelas de pensamiento, como el idealismo alemán y el kantismo.

¹⁶ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. P. 54

"abstractus", que significa: "1. adj. alguna cualidad con exclusión del sujeto. 2. adj. dicho del arte o de un artista: Que no pretende representar seres o cosas concretos y atiende solo a elementos de forma, color, estructura, proporción, etc"¹⁷. En el contexto de este estudio podemos entender lo abstracto como lo opuesto a lo figurativo, es decir, conceptos, pensamientos, emociones, tradiciones culturales o "abstracción" de las cosas figurativas. El término "abstracción" se utiliza comúnmente en psicología para denotar un proceso particular de procesamiento mental que a menudo se compone de cosas concretas como base y, posteriormente, desprenderse de ellas. Para Locke (1632-1704), la abstracción es una forma de separar las ideas de otras existencias de los elementos materiales; para obtener la abstracción primero debemos obtener imágenes concretas y separarlas de todas las demás existencias y de las circunstancias reales en las que se encuentran sus existencias reales, como el tiempo, el lugar u otras cosas del mismo estilo.

A esto se llama abstracción, por medio de la cual las ideas tomadas de seres particulares se convierten en representativas de todas las de la misma especie; y sus nombres se convierten en nombres generales, aplicables a todo cuanto exista que convenga a tales ideas abstractas.¹⁸

La definición de abstracción de Jung (1875-1961) amplía el proceso de pensamiento para abarcar cuatro funciones mentales mutuamente excluyentes y complementarias: percepción, intuición, sentimiento y pensamiento. Veía la abstracción como lo contrario de la figuración, dando también la siguiente definición en *Tipos psicológicos*:

¹⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española: abstracto, ta.*, [consulta: 2021-12-31]. Disponible en: <https://www.rae.es/drae2001/abstracto>.

¹⁸ LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, (1690) México: Fondo de Cultura Económica, 1999. P.138

Hay tanto un *pensamiento* abstrayente como un *sentimiento, sensación e intuición (y. a.)* abstrayentes. El pensamiento abstrayente destaca los contenidos poseedores de propiedades racionales y lógicas de lo que no forma parte de ellos. El sentir abstrayente hace eso mismo con un contenido que posea características emotivas, y la sensación y la intuición proceden en iguales términos con sus contenidos respectivos.¹⁹

Con respecto a la presentación de este espíritu abstracto en el arte, Hegel (1770-1831) creía que la función del arte era plasmar en el mundo exterior el verdadero significado, "una vitalidad interna, un sentimiento, un alma, un contenido y un espíritu al que precisamente llamamos el significado de la obra de arte"²⁰. Asimismo, como lo describió Kandinsky, el espíritu del arte es "la emoción anímica del artista"²¹. Según su opinión, lo figurativo es la "realidad material", mientras que lo abstracto es la "realidad espiritual", exactamente igual que lo real en la música. Para él, "El velo del espíritu en la materia es a menudo tan espeso que, generalmente, sólo unas pocas personas pueden ver a través de él hacia el espíritu"²². En su libro *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky afirma:

La belleza interior es la que se emplea por una necesidad interior imperiosa, renunciando a la belleza habitual. Naturalmente, parece fea al que no está acostumbrado a ella, ya que el ser humano en general tiende a lo externo y no esta dispuesto a

¹⁹ JUNG, Carl Gustav, *Obra Completa Vol.6. - Tipos psicológicos*, (1921) Madrid: Editorial Trotta, 2013, P.431

²⁰ HEGEL, G.W.F, *Lecciones sobre la Estética*, Madrid: Ediciones Akal, 1989. P.20

²¹ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. P. 40

²² KANDINSKY, Vasili, MARC Franz, *The blaue reiter almanac*, New York: The Viking Press, 1974. Traducción propia.

reconocer la necesidad interior (¡especialmente hoy!)”.²³

Lo que Kandinsky quiere decir con esta necesidad interior es, en nuestra opinión, que el artista debe transmitir los sentimientos del corazón; la imitación de la naturaleza formal de las cosas no debe ser el objetivo, sino que lo que el artista debe proponerse es manifestar su vida interior. Según la semióloga y esteta estadounidense Susanne Langer, el arte trata del sentimiento, de presentar las emociones humanas para que la gente las vea, transformándolas en formas “visibles o audibles, perceptibles”²⁴. Lo abstracto a que nos referiremos en esta investigación es ante todo inmaterial, psicológico, una abstracción de sensación y emoción. Y, por “espíritu abstracto” entendemos en este estudio, específicamente los pensamientos, sentimientos, percepciones y sensaciones que son comunes a todos los seres humanos del mundo sensible, es esta belleza intangible espiritual y emocional interior la que exploraremos en su expresión y presentación a través de imágenes fotográficas.

1.3 El tiempo

El tiempo, parámetro utilizado por los humanos para describir el proceso de movimiento material o el acaecimiento de acontecimientos, es también un concepto abstracto, inmaterial. El “tiempo” que buscamos en nuestro estudio se refiere a las huellas del tiempo que pueden apreciarse a través de la percepción humana, como la textura especial que el paso del tiempo puede dar a la superficie de las cosas, ya sean viejas, rotas o imperfectas; también

²³ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. P. 52

²⁴ LANGER, Susanne K., *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Sons, 1957. P. 25. Traducción propia.

exploraremos los sentimientos emocionales asociados al concepto de tiempo, como las fluctuaciones emocionales que surgen al enfrentarse al cambio de estaciones, o la agitación emocional que supone recordar el pasado, o la nostalgia, la melancolía, la tristeza, etc.

Existen muchas manifestaciones de belleza relacionadas con el sentido del tiempo en las culturas orientales. Se ha empleado en la cultura china desde la antigüedad con la expresión “悲秋 (bēiqiū) tristeza de otoño”, que se refiere a la experiencia del tiempo en la vida individual. Es una demostración de sentimentalismo plasmado por los chinos a través de la poesía y otras prácticas hacia las tristes escenas otoñales que reflejan el cambio de las estaciones y el paso de los años. A lo largo de la historia de la literatura china, este complejo de tristeza de otoño ha aparecido constantemente en distintas obras literarias de diferentes dinastías chinas, trascendiendo las experiencias vitales personales, evolucionando gradualmente hasta convertirse en una "belleza del tiempo" que refleja el ritmo de la vida nacional, apreciando y admirando la longevidad y la historia de la vida, la cultura y la sabiduría humanas. Además, el sentimiento de amor por los árboles viejos y marchitos en la cultura china refleja también una celebración del sentido de la edad, un sentimiento de aprecio y reverencia por la textura y la forma del árbol a través de los años. El esteta chino Wang Guowei (1877-1927)²⁵ acuñó la expresión “古雅 Guya” - "la elegancia de los tiempos" - para referirse a la "belleza del tiempo" en el arte. En opinión de Wang, "las reliquias antiguas son más elegantes que las

²⁵ Wang Guowei fue un reputado erudito de la China moderna que fusionó la filosofía y la estética clásicas chinas con las de Occidente para formar un sistema singular de pensamiento estético.

producciones recientes"²⁶, y esta belleza obtenida con los años permite a las culturas y los pueblos antiguos "seguir viviendo", para la eternidad. Del mismo modo, en la cultura japonesa podemos encontrar la belleza del "侘寂 Wabi-Sabi", profundamente relacionada con el sentido del tiempo, entre otras cosas, una belleza de "las huellas del tiempo". Según el novelista japonés Junichiro Tanizaki (1886-1965), el lustre del jade es el resultado de años de tocarlo a mano y de la penetración del sudor y la grasa en la piedra, lo que le confiere un especial "Efecto del tiempo",²⁷ un vestigio natural en la superficie por el tacto de la piel y, por consiguiente, una especial sensación de lejanía y elegancia. Asimismo, el concepto de "物の哀れ *Mono no aware*", propio de la cultura japonesa, también es rico en la emoción del tiempo, un profundo sentido de la impermanencia de la vida, y un suspiro de alivio ante toda la belleza que se ha desvanecido con el paso del los lustros.

Si buscamos esta belleza similar del sentido del tiempo de la cultura oriental en la visión cultural occidental, lo primero que nos llama la atención es la expresión de la belleza de las ruinas. A partir del siglo XV con el descubrimiento de esculturas y frescos en las ruinas de las ciudades de época griega y romana, los europeos empezaron a maravillarse del valor artístico y el atractivo estético que aquellas tenían en los magníficos palacios y templos de la Antigüedad. No fue hasta el auge del Romanticismo, a finales del siglo XVIII, cuando "el recuerdo sentimental de las ruinas impregnó por fin todas las esferas culturales"²⁸ del mundo occidental. Poetas, arquitectos y artistas

²⁶ WANG, Guowei, y ZHOU Xishan, *Recopilación de ensayos sobre la estética literaria de Wang Guowei*, Taiyuan: Editorial Beiyue Wenyi, [王国维, 周锡山, 王国维文学美学论著集太原: 北岳文艺出版社] 1987. P. 39. traducción propia.

²⁷ TANIZAKI, Junichiro, *El Elogio de la Sombra*, Madrid: Editorial Nacional, 2002. P.26

²⁸ WU, Hong, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012. P.13. Traducción propia.

empezaron a presentar, a su manera, templos, castillos, iglesias, cementerios de monasterios y todo tipo de paisajes de ruinas, utilizando muros y pilares rotos para mostrar su recuerdo romántico de un pasado glorioso y su aprecio por la belleza de la rotura provocada por los años. De igual manera, también podemos adentrarnos en el concepto de nostalgia, que está ligado al tiempo. Desde el significado original de esta palabra, que se utilizaba para referirse a un doloroso e intenso estado psicopático de añoranza del hogar, hasta lo que ahora se considera más comúnmente como un sentimiento cultural, la nostalgia emocional se refiere a la satisfacción psicológica y emocional y al sentido de pertenencia que el sujeto obtiene al recordar los buenos viejos tiempos; tal y como lo expresó el sociólogo estadounidense Fred Davis (1925-1993), el sujeto se enfrenta a un "buen viejo pasado y a un presente poco atractivo"²⁹, por lo que anhela volver al pasado y a la memoria histórica en busca de consuelo espiritual y de autoidentificación. La estética temporal de la emoción nostálgica no es sólo una obsesión por los buenos viejos tiempos, que busca extraer consuelo psicológico y valor del pasado; su temporalidad también puede reflejarse en el presente y en la anticipación del futuro por venir; también tiene el efecto de reconstruir la historia a partir del recuerdo de los buenos viejos tiempos. Svetlana Boym (1959-) define el término en *El futuro de la nostalgia* como "nostalgia restauradora" y "nostalgia reflexiva"³⁰.

En resumen, el tiempo al que nos dirigimos en esta investigación es, por un lado, la representación visual de las huellas del tiempo, las ruinas, vestigios, o la manifestación destartalada y envejecida de la superficie de las cosas; por otro lado, nos referimos a las expresiones sentimentales asociadas al paso de

²⁹ DAVIS, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press, 1979. P18. Traducción propia.

³⁰ BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, 2001, New York: Basic Books. P.41. Traducción propia.

los años, ya sea en abstracto antes de que las estaciones se desvanezcan o en la nostalgia de recordar el pasado. Exploraremos la expresión de las huellas y emociones del tiempo a través de imágenes fotográficas, tanto en lo que se refiere a las características externas de la fotografía como a la presentación visual de su significado más profundo.

1.4 La irregularidad acercándose a lo bello

El término de "irregular" según la definición de *Oxford Language*, tiene dos significados: primero se refiere a lo "que no es regular o uniforme en cuanto a la forma, el tamaño, la cantidad o cualquier rasgo que caracteriza a los elementos de su misma clase"; el segundo de lo "que no se ajusta a la ley, a las reglas o a lo que se espera normalmente." Leonard Koren (1948-)³¹ dijo sobre las cosas "irregulares" en su libro *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*: "a menudo parecen raras, deformes, poco manejables, o lo que mucha gente consideraría feas"³². También comenta la cualidad irregular "pueden mostrar el resultado de dejar que las cosas ocurran por casualidad, como los tejidos irregulares creados al sabotear intencionalmente el programa de ordenador de un telar"³³. En cuanto a la definición y comprensión de tales irregularidades, en el libro *La geometría fractal de la naturaleza* del matemático Benoît Mandelbrot (1924-2010)³⁴, encontramos esta descripción:

³¹ Leonard Koren (nacido en 1948) es un artista, experto en estética y escritor estadounidense.

³² KOREN, Leonard, *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, (1994) Barcelona: Hipotesi-Renart Edicions, 1997. P.62

³³ *Ibidem*. P.67

³⁴ Benoît Mandelbrot (1924–2010) matemático nacido en Varsovia, Polonia. Sus investigaciones abarcaron un amplio espectro, pero el mayor logro fue la creación de la geometría fractal.

Toda belleza es relativa... No hemos de... creer que las orillas del mar sean realmente deformes por no tener la forma de un baluarte regular; que las montañas hayan perdido la forma porque no son exactamente como pirámides o conos; ni que las estrellas estén situadas desmañadamente por no estar a una distancia uniforme. Estas irregularidades no son naturales, sino sólo por lo que respecta a nuestro gusto; ni resultan incómodas para los verdaderos usos de la vida y de los designios de la vida del hombre en la tierra.³⁵

A la luz de lo anterior, lo irregular se refiere a aquellas cosas o acciones que están fuera de lo común, que difieren de las características específicas de sus homólogos o que van más allá de la percepción o definición convencional de tales categorías.

Esta aproximación a la belleza desde el enfoque de la irregularidad se plantea del hecho de que, como trataremos más adelante en este estudio, en la estética oriental existen muchas apreciaciones de las propiedades naturales de las cosas: lo irregular, lo incompleto o lo marcado por el tiempo. Por ejemplo, la devoción de la cultura china por la belleza de "lo natural" sin adornos, la celebración "Wabi-sabi" de la cultura japonesa por la fragmentación y la imperfección, la veneración de la cultura occidental por los vestigios en ruinas. Además, las características visuales particulares de las imágenes fotográficas, como el ruido, los arañazos que se deben al material fotosensible y a los distintos métodos de manipulación del proceso fotográfico. Todo ello apunta a la característica irregular o no convencional que hemos descrito.

Debido a los diferentes orígenes culturales y diferentes costumbres y hábitos, la cosmovisión y la percepción de la belleza al mirar las cosas serán diferentes en distintas personas y culturas. Aquí

³⁵ MANDELBROT, Benoît, *La geometría fractal de la naturaleza*, Barcelona: Tusquets Editores, 1997. P.21

tenemos que mencionar los estudios sobre los juicios y puntos de vista subjetivos hacia la belleza.

1.5 La percepción visual

La imagen fotográfica que es el medio de referencia de este estudio es representativa del arte visual contemporáneo. Al contemplar una obra fotográfica, es ante todo nuestra percepción visual la que contribuye directamente a nuestra apreciación y comprensión de la imagen. Cuando nos enfrentamos a una fotografía, a veces "vemos las hojas doradas de los árboles" o "vemos la tristeza de la estación que se desvanece", la misma información obtenida a través de nuestra percepción visual, debido a las distintas capacidades perceptivas, provoca sentimientos diferentes. La psicología de la *Gestalt*³⁶ sugiere que la visión no es un registro mecánico, una simple suma de los diversos elementos de un objeto visual, sino una captación holística de patrones estructurales. Rudolf Arnheim utilizó la psicología de la *Gestalt* como base para una serie de análisis de la percepción visual humana, argumentando que no basta con pensar y razonar, o basarse únicamente en las palabras para interpretar el arte. Examina lo "visual", utilizando una amplia gama de gráficos y obras de arte occidental, así como líneas abstractas, bloques de color y formas para explorar sus sutiles efectos en la percepción y la psicología humanas. Para Arnheim, el acto de percepción visual no es sólo un procedimiento de adquisición de información sobre objetos visibles a

³⁶ La psicología de la Gestalt es una escuela de psicología que surgió a principios del siglo XX. Hace hincapié en la naturaleza holística de la experiencia y el comportamiento individuales, con teorías que subrayan que el conjunto determina las partes y que las partes son dependientes del conjunto, lo que proporciona una nueva perspectiva para la psicología social y la investigación estética.

través de los ojos, sino también un proceso de "pensamiento visual"³⁷.

El filósofo francés Merleau-Ponty (1908-1961) también estudió en profundidad la percepción visual humana, que en su opinión radica en la diferencia entre "mirar" y "ver", la diferencia entre el ojo y la mente y debemos prestar atención a la capacidad humana de percepción visual para percibir lo "invisible". En un artículo titulado *L'expression et le dessin enfantin* escribió: "La comunicación entre el pintor y el espectador nunca se basa en una prosa banal e insípida, sino siempre en una colección de símbolos que nos conducen a un significado que no ha existido antes en ninguna parte"³⁸. Explicó las cuestiones epistemológicas en el plano de la percepción y la experiencia corporales en su libro *El ojo y el espíritu*, en el que afirma: "No hay visión sin pensamiento. Pero no basta pensar para ver: la visión es un pensamiento condicionado, nace "en ocasión" de lo que sucede en el cuerpo, es excitada a pensar por él"³⁹. Partiendo del análisis de estos planteamientos sobre el poder expresivo de las imágenes visuales, exploraremos en nuestro estudio las manifestaciones dinámicas, emocionales profundas y espirituales que subyacen bajo las imágenes estáticas que transmiten la particular representación del lenguaje visual de la imagen fotográfica.

³⁷ ARNHEIM, Rudolf, *El Pensamiento Visual*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. P.27

³⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el corazón: Antología de la estética fenomenológica de Merleau-Ponty*, Beijing: China Social Science Press, [梅洛·庞蒂, 眼与心, 北京: 中国社会科学出版社] 1992. P.172. Traducción propia.

³⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *El Ojo y El Espíritu*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1985. P.39

1.6 La contemplación

Influenciado por Platón, Kant y el budismo, el filósofo alemán Schopenhauer⁴⁰ creía que la voluntad, como *cosa en sí* de la escuela Kantiana, no está subordinada al tiempo, el espacio y la causalidad, sino que es el núcleo y la esencia del mundo en que vivimos; la voluntad es una característica intrínseca de todas las cosas, y todas ellas son manifestaciones de la voluntad; necesitamos buscar en nuestro interior, a través de la contemplación, para descubrir la naturaleza del mundo aparente en el que vivimos.

Solo a través de esa contemplación pura que queda totalmente absorbida en el objeto son captadas las ideas; y la esencia del genio consiste precisamente en la preponderante capacidad para tal contemplación: y, dado que esta consigue un total olvido de la propia persona y sus relaciones, la genialidad no es sino la más perfecta objetividad, es decir, la dirección objetiva del espíritu, opuesta a la subjetiva, que se encamina a la propia persona, es decir, a la voluntad. Por consiguiente, la genialidad es la capacidad de comportarse de forma puramente intuitiva, perderse en la intuición y sustraer el conocimiento, que en su origen existe solo para servir a la *[sic]* voluntad, a esa servidumbre; [...]⁴¹

La llamada contemplación estética es una forma especial de actividad y estado mental al ver y examinar objetos. La contemplación estética de Schopenhauer se refiere a la forma de centrarse en la apariencia de los objetos después de liberarse de los grilletes de la voluntad y el deseo; también es una forma de eliminar la diferencia entre el objeto y el yo,

⁴⁰ Arthur Schopenhauer (1788-1860). Fue un filósofo alemán considerado como uno de los representantes del voluntarismo, así como del pesimismo moderno. Fue también un esteta, estudió música, pintura, poesía y ópera, considerando el arte como la única vía posible para vencer el sufrimiento humano.

⁴¹ SCHOPENHAUER, Arthur, *El Mundo como voluntad y representación I*, (1819) Madrid: Trotta, 2009. P.240

fusionarse el yo y el objeto en uno y lograr el estado de desinteresado.

Es importante señalar que hemos incluido la contemplación estética como uno de los conceptos esenciales de este estudio por el hecho de que la teoría correspondiente de la contemplación mental se encuentra muy presente en la antigua reflexión estética oriental que vamos a abordar. El pensamiento budista zen hace hincapié en la espiritualidad y la experiencia de toda la vida a través de la contemplación, con el fin de alcanzar la iluminación y comprender la verdad. En ello influyen conceptos como la belleza de lo vacío, la belleza sin palabra y la belleza del *Yūgen*, que nos llevan a dirigir la mirada hacia nuestro interior, a sentir y percibir desde el corazón.

Además de esto, y en relación con el recurso artístico que en este trabajo estudiamos, para encontrar la belleza intangible que proponemos en relación con el "espíritu abstracto" y el "tiempo" a través de la imagen fotográfica, necesitamos experimentar la fotografía a través de la contemplación. Este hecho se manifiesta tanto en la inmersión provocada por el tamaño, el espacio y la atmósfera de la exposición fotográfica, como en la comprensión del significado interno de la obra a través de la reflexión, estableciendo una conexión con el corazón del espectador y sintiendo así la belleza intangible que el creador pretendía revelar.

1.7 La empatía

El término de "Einfühlung"/ "simpatía estética", posteriormente traducida como "empatía", fue propuesto por primera vez por el filósofo alemán Robert Vischer (1847-1933). Vischer plantea que uno puede utilizar su conciencia para asignar emociones a los objetos estéticos, dándoles una cierta dimensión

emocional y estética. El concepto fue profundizado y matizado por el filósofo alemán Theodor Lipps (1851-1914), cuyos planteamientos se consideran representativos de la teoría de la empatía estética. Según Lipps, el sentido de la belleza surge de la proyección de las propias emociones del sujeto estético sobre el objeto estético, de la integración de las emociones y la materia, de la "empatía".

Al proyectar sobre la naturaleza mis aspiraciones y mis fuerzas, hago también lo mismo en cuanto al modo en que esas aspiraciones y fuerzas me hacen sentirme, es decir, proyecto mi orgullo, mi valentía, mi testarudez, mi ligereza, mi alegre confianza, mi tranquila suficiencia. Sólo así mi empatía con la naturaleza se hace verdaderamente estética.⁴²

Con el paso de un pensamiento discursivo racional a un enfoque experimental psicológico en Occidente, la estética empática se centra en la experiencia de las funciones psicológicas del sujeto, arrojando sus sentimientos y emociones al estado del objeto estético. Para Lipps, la empatía, su significado práctico, es proyectar externamente las emociones humanas en las cosas, haciendo de los sentimientos los atributos de las cosas, son las cosas externas las que originalmente carecen de vida y emociones, y solo después de inyectar la voluntad, los pensamientos y las emociones del sujeto estético, se dotan de emociones y voluntades humanas y, por lo tanto, se humanizan y personifican. El sujeto estético ve la refracción de su propia voluntad y pensamiento de los objetos humanizados, logrando la integración entre el sujeto y el objeto estético. Aquí Lipps enfatiza que en el proceso de empatía, las características espirituales del sujeto se vierten en el objeto, y el

⁴² LIPPS, Theodor. *Aesthetik. In Lipps et al., Systematische Philosophie, berlin, 1907*, citado en ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, (1954) (Traducido por María Luisa Balseiro) Madrid: Alianza Editorial, 1997. P.489.

objeto se convierte en el símbolo del contenido espiritual de la persona, resaltando así el sujeto estético. El sentido de la belleza emerge en consecuencia. Es la apreciación estética que se ha convertido en una apreciación de uno mismo.

Del mismo modo, creemos que la empatía estética debe ser un elemento de referencia esencial en este estudio porque, en primer lugar, gran parte de las representaciones y manifestaciones de la belleza intangible en las culturas orientales en las que nos centraremos y examinaremos tienen una connotación muy semejante a la de empatía. Ya se trate de la "tristeza de otoño" en la cultura china o de la del "Wabi-sabi" y "Mono no aware" en la cultura japonesa, como se expondrá más adelante, todas ellas implican que el sujeto estético traslade sus emociones al objeto o al entorno natural cuando se enfrenta a la imagen del objeto, creando así un sentimiento por el paso del tiempo o un suspiro de alivio ante la impermanencia del mundo. Por otro lado cuando nos adentramos en la obra de fotógrafos como Lang Jingshan, Yamamoto Masao y Sally Mann (cuyo pensamiento y expresión creativos serán el enfoque de este estudio), descubriremos que todos ellos utilizan la empatía para volcar sus emociones en los temas fotografiados.

1.8 Acercamiento a la belleza intangible desde la percepción subjetiva

El académico Thomas Monroe ha señalado el énfasis de la subjetividad en la estética oriental, afirmando: "la estética oriental concede un gran valor a la mente interior y a los procesos espirituales del artista"⁴³. De ello se extrae que el aspecto subjetivo del arte

⁴³ MUNRO, Thomas, *Oriental Aesthetics*, Beijing: People's University of China Press, [托马斯门罗, 东方美学, 北京: 人民大学出版社] 1990. P.49. Traducción propia

oriental consiste en dirigir la atención hacia el corazón humano, lejos del mundo superficial de los fenómenos, destacando la actividad estética como actividad consciente y libre del sujeto. La cultura china y japonesa persiguen la vivencia espiritual, enfocándose en la experiencia y percepción del reino de la vida. Como hemos mencionado antes, el concepto de estética oriental está incrustado en el pensamiento filosófico y se refleja en el análisis y la exploración de la belleza, la bondad y la verdad en sus diversas categorías; la comprensión de la belleza no se limita a la representación de cosas objetivas, sino a la representación de imágenes espirituales, tal y como se plasma en la pintura oriental clásica. Entre las líneas minimalistas destacan las formas de los objetos, mientras que la sencillez de las líneas también transmite intención y espíritu.

Aunque la percepción de la belleza en las culturas orientales tiene una evidente dimensión subjetiva, también vemos que la filosofía oriental enfatiza la comunión entre el hombre y la naturaleza. En las palabras de Zhuangzi: "El cielo y la tierra coexisten conmigo, y todas las cosas son una conmigo 天地与我并生, 而万物与我为一"⁴⁴. Tiene como objetivo explorar la vida interior para experimentar su verdadero significado y alcanzar el reino espiritual más elevado. Tomando como punto de partida el espíritu de unión entre el hombre y la naturaleza, la estética oriental es vivencial y llena de expresión poética. La connotación de la belleza del "vacío" en la estética china del budismo zen, radica en la "iluminación", buscando el "ser" en la "nada" y dándose cuenta de la "nada" en el "ser"; el "*Mono no aware*" en la estética japonesa, muestra a través de la percepción de la naturaleza, que la belleza tranquila y misteriosa son manifestaciones concretas de comunión entre el hombre y la naturaleza. Tomando en conjunto estas

⁴⁴ ZHUANGZI y GUO Qingfan, *Obras Completas de Zhuangzi, en versión comentada*, Beijing: China Book Bureau, [庄子, 郭庆藩, 庄子集释, 北京: 中华书局] 2013. P.77. Traducción propia.

perspectivas estéticas que estudiaremos en los siguiente capítulos, podemos observar que la dicotomía entre subjetividad y objetividad no es tan manifiesta en el contexto de la estética oriental.

Por otro lado, en su conjunto, la filosofía occidental es racional, centrándose en el conocimiento del mundo y de los seres humanos; el conocimiento estético occidental es un método científico, basado en un marco teórico, que otorga importancia a las actitudes estéticas analíticas y la lógica rigurosa. En contraste con estas opiniones, anteriores expuestas, la tendencia objetivista mantiene sus propios puntos de vista al respecto. La mayoría de los filósofos occidentales de la antigüedad creían que la belleza era un atributo objetivo, que existe en los objetos hermosos. Consideraban que la belleza es objetiva, una propiedad de lo objetivo en sí, y negaban su subjetividad, separando su existencia del ser humano. San Agustín plantea: "si acaso son bellas porque agradan, o al revés, si deleitan porque son bellas"⁴⁵. En su opinión, quizás porque son partes semejantes y están unidas y reducidas a la unidad y la conveniencia. En relación con este tema, Platón argumentaba que la belleza es en sí misma una idea, las ideas son las cosas más bellas que existen, y las cosas bellas son bellas porque se asemejan a las ideas.

[...] por todos los grados de la escala de un solo cuerpo bello á [sic] dos, de dos á [sic] todos los demás, de los bellos cuerpos á [sic] las bellas ocupaciones, de las bellas ocupaciones á [sic] las bellas ciencias, hasta que de ciencia en ciencia se llega á [sic] la ciencia por excelencia, que no es otra que la ciencia de lo bello mismo, y se concluye por conocerla tal como es en sí.⁴⁶

⁴⁵ SAN AGUSTÍN, *Obras de San Agustín Tomo IV*, Madrid: La Editorial Católica, 1948. P.143

⁴⁶ PLATÓN, *El Banquete. Obras completas de Platón. Tomo 5*. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871. P.350

En la concepción clásica de la belleza como expresión de una determinada proporción o relación entre las partes, la belleza podría expresarse a través de la armonía de las formas. El antiguo escultor griego Polykritos (Policleto) creía que la escultura estándar era un modelo de proporciones armoniosas que profesores y alumnos podían imitar: la belleza se podía lograr replicando proporciones objetivas. La estética naturalista representada por George Santayana cree que la belleza es una especie de "placer objetivado", la belleza es una experiencia y la existencia de la belleza y la experiencia del espectador deben ser las mismas.

No obstante, hay que destacar que en Occidente también existe una concepción subjetiva de la estética. Hume y Kant creían que la capacidad de experimentar la belleza es subjetiva y que no habría belleza sin experimentar placer, pero al mismo tiempo ambos reconocieron que la racionalidad juega un papel en el proceso estético.

La belleza no es una cualidad de las cosas mismas. Existe tan solo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás.⁴⁷

David Hume

Como figura representativa del empirismo, Hume (1711-1776)⁴⁸ creía que la belleza podía producir emociones placenteras en el sujeto estético, "la belleza de todo tipo nos proporciona un deleite y una satisfacción peculiares, mientras que la deformidad produce dolor, sea cual sea el sujeto sobre el que se

⁴⁷ ECO, Umberto, *On beauty, A Story of A Western Idea*, London: Secker & Warburg, 2004. P.247. Traducción propia.

⁴⁸ David Hume (1711-1776), historiador, economista y filósofo escocés, fue una de las figuras clave de la Ilustración escocesa cuyas ideas filosóficas tuvieron una importante repercusión en la cultura occidental.

aplique, y tanto si se observa en un objeto animado como inanimado⁴⁹. Para Hume, "La belleza no es una cualidad de las cosas mismas; existe sólo en la mente que las contempla, y cada mente percibe una belleza diferente"⁵⁰. Kant menciona al respecto que: "El juicio del gusto no es un juicio de conocimiento, por tanto, no es un juicio lógico, sino estético, entendiendo por tal un juicio cuya base determinante no puede ser otra que subjetiva"⁵¹. Según el pensamiento de Kant, el juicio sobre la belleza es subjetivo, todo puede ser hermoso, y el trasfondo cultural y la experiencia personal del espectador pueden influir en su percepción o juicio de si las cosas son bellas.

Del mismo modo, quien siente placer en la mera reflexión sobre la forma de un objeto, sin preocuparse de un concepto, reclama con razón el asentimiento de todos, aunque este juicio sea empírico y un juicio singular. Pues la base de este placer se encuentra en la condición universal, aunque subjetiva, de los juicios reflexivos, a saber, la armonía intencional de un objeto (ya sea producto de la naturaleza o del arte) con la relación mutua de las potencias cognoscitivas (imaginación y entendimiento) que se requieren para toda cognición empírica.⁵²

Puede verse que, en opinión de Kant, tal objeto que brinda el placer es la belleza, y el juicio estético constituye un juicio emocional, siendo los individuos capaces de experimentar o no este placer en conjunción con su propia imaginación y entendimiento. Consideraba la belleza como la forma intuitiva de las cosas, que no involucra conceptos, no

⁴⁹ HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, New York: Oxford University Press, 2007. P.195 Traducción propia.

⁵⁰ HUME, David, *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, Valencia: Edició MuVIM, 2008. P.42

⁵¹ KANT, Immanuel, *Critique of Judgment*, (1790) Indianapolis: Hackett Publishing, 1987. P.44. Traducción propia.

⁵² *Ibidem* P.31

tiene intereses ni necesidades, y es diferente de la utilidad, la bondad y el placer sensorial. La belleza se produce en el proceso de actividad imaginativa e instintiva del sujeto estético.

Además, tanto el discurso de Burke como el de Kant sobre lo sublime apuntan la estética en una dirección sumamente subjetiva. Para Kant, el objeto "sublime" se caracteriza por la carencia de forma, es decir, la forma del objeto es irregular e indefinida, y se expresa en el volumen y la cantidad infinitos (lo sublime de la cantidad), y en el poder incomparable de la fuerza (lo sublime de la fuerza). En su opinión, lo sublime no existe en el objeto en sí, sino que implica una idea que puede evocar de algún modo una respuesta emocional en los sentidos y tiene sus raíces en la mente del sujeto. Además, Kant sostiene que el juicio estético carece de finalidad (ya sea objetiva o subjetiva) y que las ideas estéticas son generadas en realidad por la imaginación humana, siempre que seamos conscientes de ello, en la presentación de un objeto ante nosotros, como una mera forma de finalidad, no como un conocimiento de la naturaleza y función del objeto. Esto en cierto modo coincide con la insistencia en la "unidad del cielo y el hombre" en la cultura de Asia Oriental, de la que hemos tratado con anterioridad, que consiste también en la armonización e integración del espíritu subjetivo con el objetivo en la actividad estética.

En nuestra opinión, en una sociedad internacional culturalmente diversa, no cabe duda de que la belleza existe de muchas maneras diferentes, ya sea en la armonía que aporta la belleza a la apariencia o bien en su sustancia espiritual no figurativa. Si bien es cierto que la armonía y la homogeneidad del espacio objetivo aportan belleza, sin embargo, cuando nos planteamos si estas apariencias equilibradas resuenan psicológicamente, las percepciones subjetivas, los sentimientos y la imaginación de las personas también desempeñan un papel indispensable y decisivo. Así pues, consideramos que la belleza debe

ser la unidad de sujeto y objeto, de contenido y forma. Es importante señalar que, dada la belleza intangible que constituye la finalidad de nuestro estudio, su forma de existencia es particular y no material. Se requiere que la iniciativa subjetiva del sujeto estético desempeñe un papel absoluto en el proceso de contemplación, a fin de comprenderla y experimentarla. Por lo tanto, se hace necesario explorar y analizar esta belleza centrándonos en las intenciones y sentimientos subjetivos del fotógrafo y del espectador, haciendo de la subjetividad uno de los argumentos nucleares de este estudio.

Todas estas ideas, según lo expuesto anteriormente, distinguen los juicios estéticos de la experiencia lógica de las características naturales de las cosas sus funciones y sus formas, combinándolas con los sentimientos subjetivos de la mente y la imaginación, son también condiciones esenciales para que podamos acercarnos a la belleza intangible. Volviendo al asunto esencial de nuestro estudio, a través de las descripciones de la belleza intangible de Oriente en las culturas china y japonesa, y de la plasmación similar en la perspectiva de la cultura occidental, no sólo constataremos que existen a su manera particular, sino que todas ellas son bellezas relativamente subjetivas. Como vamos a explorar más adelante, el espíritu abstracto de la cultura oriental, encarnado en la gran belleza sin palabras descrita por Zhuangzi, la belleza etérea del budismo zen, donde todas las imágenes están vacías tras la iluminación, o el misterio profundo, sombrío y etéreo del pensamiento japonés *Yūgen*, radica en la búsqueda de un reino espiritual interior, que es sin duda una estética subjetiva. Por otra parte, el espíritu abstracto que intentaremos encontrar en la cultura occidental, ya sea el espíritu del retorno de Rousseau a la naturaleza tras la emancipación del pensamiento romántico, el espíritu sublime descrito por Kant como surgido del temor a la naturaleza infinita e inmensa de las cosas, o el espíritu interior celebrado por

Kandinsky como inspirado por la necesidad de expresión emocional interior, tienen en común un carácter subjetivo muy pronunciado.

Asimismo, la belleza intangible asociada al otro núcleo de nuestra investigación: las huellas del tiempo, ya sea la "tristeza del otoño", la "belleza marchita" en la cultura china, el "*Wabi-sabi*", la belleza del "*Mono no aware*" en la cultura japonesa, o la estética de las ruinas, el sentido de la nostalgia desde una perspectiva cultural occidental, hace referencia a los vestigios dejados por el tiempo en las cosas o en los recuerdos de las personas, y la esencia de la belleza intangible contenida en ellas necesita ser experimentada por el sujeto estético a través de sus sentimientos subjetivos combinados con las propias experiencias tanto cognitivas como anímicas.

En resumen, para acercarnos y percibir realmente la belleza intangible que proponemos, además de observar y ver a través de nuestros ojos aquellas apariencias que reflejan sus nociones en el mundo real, nos parece más importante asociarla y experimentarla través de nuestras percepciones subjetivas. De este modo, podremos sentir la "belleza sin palabras" entre el inmenso e infinito paisaje del cielo y la tierra; percibir la belleza de lo "vacío" y del "*Yūgen*", en la tranquilidad y la sombra; apreciar la belleza del "*Mono no aware*" y de la "tristeza de otoño", a través de las hojas caídas y los árboles marchitos, en el momento en que la estación declina; contemplar la belleza de las ruinas y de la nostalgia escrita por el tiempo entre los muros derrumbados, la superficie de los objetos desgastados, o las profundidades de la memoria.

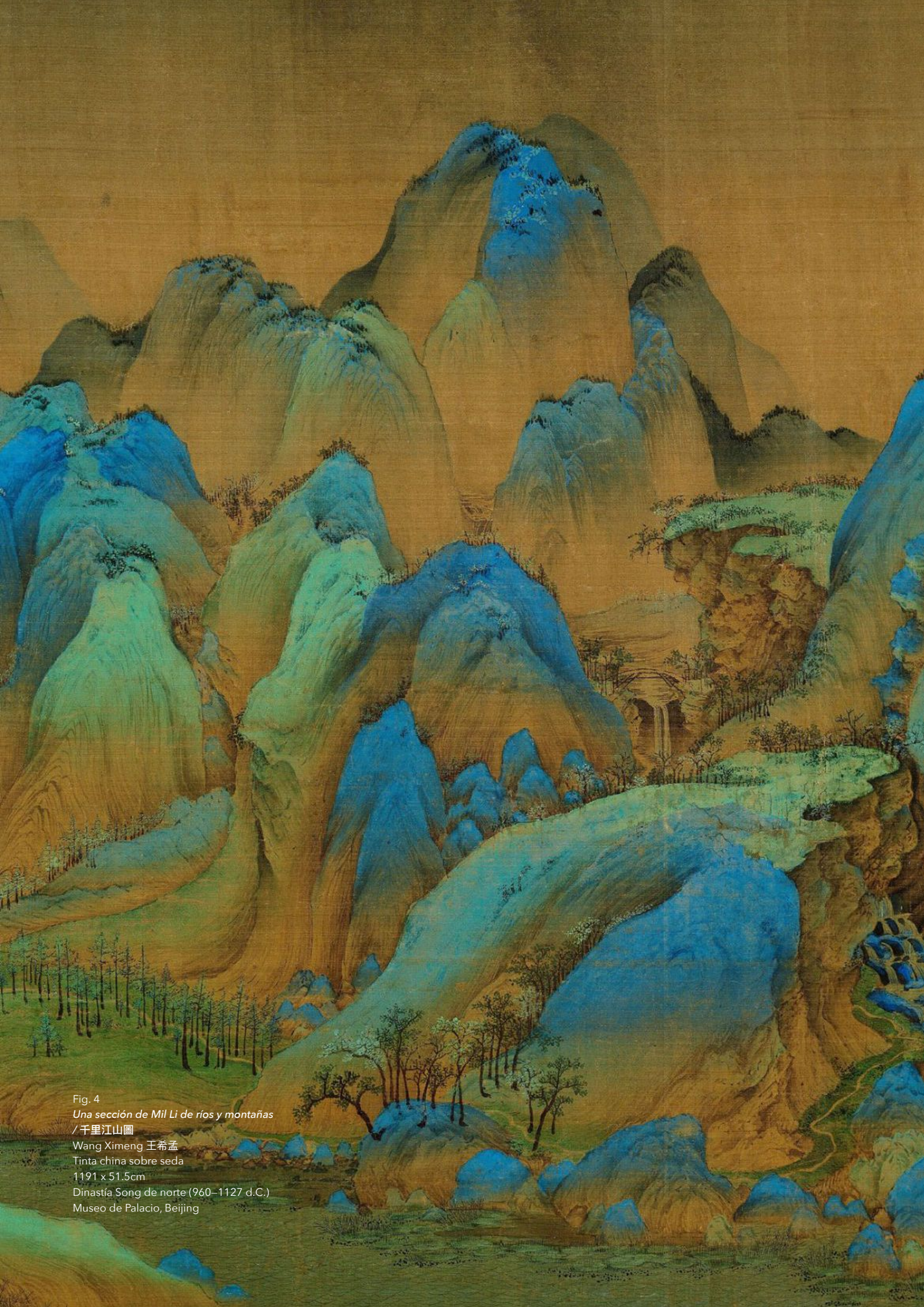


Fig. 4

Una sección de Mil Li de ríos y montañas
/ 千里江山圖

Wang Ximeng 王希孟
Tinta china sobre seda

1191 x 51.5cm

Dinastía Song de norte (960–1127 d.C.)

Museo de Palacio, Beijing

CAPÍTULO 2 BELLEZA INTANGIBLE ORIENTAL

La estética moderna como ciencia sistemática es el resultado del estudio en las culturas occidentales, sin embargo, la exploración y la conciencia de la belleza en las culturas orientales han estado implicadas en todas las áreas de las artes desde hace miles de años. Con respecto a los asuntos específicos sobre la belleza, sin mencionar la palabra "estética", los filósofos y eruditos en la antigua Asia Oriental han realizado teóricamente investigaciones profundas y características.

En cuanto a Oriente, nuestra investigación se centrará principalmente en las culturas china y japonesa. Entre ellas, la belleza intangible de la esfera artística existe de muchas formas distintas en las concepciones estéticas y en la vida cotidiana, como la pintura a mano alzada/写意画 en el arte chino tradicional, el arte del jardín antiguo chino tradicional, la ceremonia del té, el arreglo floral japonés, el jardín seco de Karensui⁵³, etc...

La cultura china propugna "la armonía entre el hombre y la naturaleza, y la búsqueda de la verdad, la bondad y la belleza en la vida", que es una expresión e interpretación propias de la belleza en la cultura oriental. Podemos encontrar huellas de esta belleza intangible en muchos conceptos culturales y valores estéticos nacidos bajo la influencia de tres filosofías:

⁵³ El Jardín seco de Karensui (枯山水), también conocido como jardín zen, es una forma singular de jardín japonés. Se trata de una pequeña zona de jardín en la que se crean mil rocas y barrancos mediante el uso de la imaginación y el simbolismo. Las piedras se colocan individualmente o en grupos de tres o cinco para representar las montañas. La arena blanca simboliza la inmensidad del mar. En lugar de árboles altos, sólo se plantan algunos arbustos, y en lugar de flores, helechos y musgos. La sencillez del paisaje tiene un profundo significado "zen", que requiere una comprensión espiritual para experimentar su significado.

confucianismo, el taoísmo y el budismo zen. "Del vacío del sabio surge la quietud. De la quietud, la acción. De la acción, el logro". Zhuangzi⁵⁴ al proponer en su pensamiento el concepto taoísta de Wu Wei⁵⁵/ No-Acción (Chino: 无为) advierte que lo más importante de la belleza es aprender a apreciar el flujo natural de las cosas en la naturaleza y la realidad.

Además, la cultura estética china se centra más en la percepción, el sentimiento y la experiencia espiritual. El concepto de "Kong 空" nos acerca a la apreciación de la belleza de lo vacío. El "Kong" de la estética zen⁵⁶ trata de abandonar el apego al mundo material y entrar en un estado espiritual ideal. La estética zen cree que cuando las personas y las cosas, lo material y la verdad, el tiempo infinito y el espacio infinito están altamente integrados, en su definición, es el estado más alto de la belleza.

Bajo la influencia de estas ideas, el pensamiento filosófico oriental dio lugar a una definición y apreciación de cierto tipo de belleza intangible. De ahí surgió el concepto de la belleza de la naturaleza que vemos a menudo en la pintura clásica china de

⁵⁴ Zhuangzi (Chino: 庄子, Zhuang Tsu/ Maestro Zhuang) fue un famoso pensador, filósofo y escritor que vivió alrededor del siglo IV a. C. En el periodo de los Estados Combatientes de la dinastía Zhou oriental. Fue uno de los principales representantes de la escuela de pensamiento taoísta después de Laozi, y a menudo se hacía referencia a él junto con Laozi como el pensamiento del "Laozhuang".

⁵⁵ Wu Wei ("No Acción"; Chino: 无为) es un término procedente del Tao Te Ching de Laozi, un concepto antiguo de la ideología taoísta china del periodo pre-Qin, cuyo significado es tratar todo de forma "natural", seguir las tendencias vitales, mantener las cosas en su naturaleza sin manipulaciones artificiales y no permitir que se distorsione la misma por la voluntad subjetiva. No obstante, "Wu wei" no quiere decir no hacer nada, no actuar, sino no intervenir presuntuosamente, no interferir en exceso.

⁵⁶ Estética zen: se refiere al pensamiento estético que surgió y se desarrolló bajo la influencia del budismo zen. Es una escuela fundamental en la historia de la estética china y ocupa un lugar importante en ella. Se caracteriza por combinar la estética taoísta y la filosofía zen, persiguiendo la integración del individuo con la naturaleza y la unidad armoniosa de la vida individual con el mundo cósmico.

paisajes, la belleza de lo marchito en la pintura y el arte de los jardines, y la belleza sin palabras, la belleza del "blanco previsto", y el concepto de "Yijing 意境"⁵⁷ que influyó en el pensamiento de los artistas literatos que crearon China durante mucho tiempo.

En Japón, por la influencia de la estética zen del budismo, el concepto de "Wabi-sabi 侘寂"⁵⁸ presenta una apreciación hacia la belleza imperfecta. Según Koren, *Wabi-sabi* puede describirse como:

[...] el rasgo más llamativo y característico de lo que pensamos de la belleza tradicional japonesa. Ocupa aproximadamente la misma posición en el panteón japonés de valores estéticos que los ideales griegos de belleza y perfección en Occidente. Wabi-sabi puede en su máxima expresión ser una forma de vida. Por lo menos, es un tipo particular de belleza.⁵⁹

Por otra parte, el concepto estético japonés como el "Yūgen 幽玄"⁶⁰ ha influido y moldeado la apreciación de la belleza de la sombra que tan perfectamente se

⁵⁷ *Yijing*: (Chino: 意境, 意: espíritu; 境: estado/ reino), significa "reino de espíritu", referido al reino formado por una imagen artística específica y la imaginación artística desencadenada por ella.

⁵⁸ Wabi-sabi (侘寂) término estético japonés centrado en la aceptación de la fugacidad y la imperfección. "Wabi" (侘) es una palabra que designa la pobreza, la rudeza y la suficiencia en medio de lo inadecuado, y significa aproximadamente "la elegante belleza de la sencillez y la simplicidad", mientras que "sabi" (寂) es un estado de ánimo ante el desvanecimiento. La combinación de sabi, el estado mental en el que las cosas se desvanecen y pasan, que significa "la inconstancia del tiempo y la impermanencia de todas las cosas", constituye una ideología que es esencial y muy particular en la cultura japonesa.

⁵⁹ KOREN, Leonard, *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, (1994) Barcelona: Hipotesi-Renart Edicions, 1997. P.21

⁶⁰ Yūgen (幽玄) es un concepto importante en la estética japonesa tradicional. Constituye el núcleo esencial del Waka y el teatro Noh japoneses. Significa "oscuridad", "profundidad" y "misterio", y es la búsqueda de una belleza refinada que está "fuera del ámbito de la figuración" y que provoca la imaginación del espectador.

refleja en la arquitectura japonesa y en el teatro Noh. Además, el concepto estético de "*Mono no aware* 物の哀れ"⁶¹ ha contribuido directamente a la apreciación japonesa de la impermanencia y la melancolía, que se refleja en casi todos los aspectos de la cultura y el arte nipón.

Desde hace miles de años, debido al intercambio y simbiosis de las culturas china y japonesa, ambas han estado indisolublemente unidas y poseen muchas características que las distinguen de la cultura estética occidental, mientras que, al mismo tiempo, debido a la evolución de sus trayectorias humanas, geográficas y culturales, han nacido diferencias en los detalles estéticos. A primera vista, las dos culturas parecen una y la misma, pero una mirada más atenta y una comparación revelarán muchas de sus características individuales.

A continuación, examinaremos cómo se expresa la belleza intangible que proponemos en cada una de estas dos culturas de Asia Oriental mediante el análisis y la revisión concreta de algunos conceptos y prácticas estéticas relacionadas con el espíritu abstracto y el tiempo.

⁶¹ *Mono no aware* (物の哀れ) es un concepto estético tradicional japonés que hace referencia a la percepción de los objetos externos, las emociones de pena y tristeza que surgen de la empatía con los objetos y el sentimiento de la impermanencia del mundo humano. En otras palabras, *mono no aware* es la emoción profunda y misteriosa que surge de forma natural o incontrolable cuando la emoción se expone subjetivamente a objetos externos.

2.1

BELLEZA INTANGIBLE EN CHINA

A diferencia de la cultura occidental, que se centra en la investigación científica racional y el establecimiento de un sistema de conocimiento, la cultura tradicional china se centra en la búsqueda de la belleza dentro de la experiencia de la vida, así como en una comprensión tanto emocional como espiritual de lo que está más allá de la percepción. En su libro *Historia de la estética china*, Liu Gangji (1933-2019) consideraba que la expresión de la emoción es el núcleo de la filosofía del arte antiguo chino, afirmaba:

La estética china hace énfasis en la unidad de la belleza y la bondad, y en el papel del arte en la ética y la moral. Necesita que se apele a las emociones del individuo, y a través de la afección de la emoción se le empuja a la acción. Esto ha llevado a la estética china a hacer especial hincapié en la emoción del razonamiento en el arte.⁶²

Como ya se ha señalado, el pensamiento estético chino está muy influido por el confucianismo, el taoísmo y el budismo. Debido a la diversidad y complejidad de la cultura tradicional china, este estudio se centrará en aquellos aspectos de la belleza inmaterial en la cultura china que están íntimamente relacionados con el espíritu abstracto y el tiempo. Con el fin de comprender mejor de dónde proceden estos conceptos relacionados en términos de definición y apreciación, veremos brevemente el influyente pensamiento taoísta, así como los conceptos de estética zen que están estrechamente vinculados con la noción de belleza inmaterial en Asia Oriental.

⁶² LIU, Gangji, *Historia de la estética china*, Hefei: Editorial de Literatura y Arte de Anhui, [刘纲纪, 中国美学史, 合肥: 安徽文艺出版社] 1999. P.23. Traducción Propia

2.1.1 Pensamiento taoísta sobre la belleza



Fig. 5
Lao Tse paseando sobre un toro/
畫老子騎牛
Zhang Lu 張路
Tinta china sobre papel
101.5 x 55.3cm.
Dinastía Ming (1368-1644)
Museo Nacional del Palacio, Taipei

El pensamiento taoísta posee un carácter muy particular abstracto y sugerente, que al mismo tiempo implica una profunda filosofía estética. A lo largo del desarrollo del arte chino, el pensamiento taoísta tiene una amplia influencia sobre el arte chino clásico. "Estética taoísta" se refiere al pensamiento estético creado y desarrollado por Laozi y Zhuangzi sobre la base de la filosofía del "Dao 道/ o Tao" y a la forma de observar y percibir cosas inspiradas en las dos obras taoístas "Tao Te Ching 道德经" y "Zhuangzi 庄子". Laozi⁶³ y Zhuangzi son los representantes más importantes del pensamiento taoísta. Ye Lang (1938-)⁶⁴ en el libro: *Esbozo de la historia de la estética china* dice, "Es imposible comprender verdaderamente el secreto del *Yijing* del arte clásico chino sin estudiar la estética de Laozi y Zhuangzi"⁶⁵.

El pensamiento taoísta sostiene que "Tao" es el fundamento de la creación y existencia de todas las cosas, y el fundamento de la belleza. Así mismo, considera el "Tao 道" como la existencia de la forma más elevada de belleza.

- ¿Qué es el "Tao 道"?

Tao es un término utilizado en la cultura tradicional china para referirse a la comprensión de la naturaleza, y puede entenderse como "camino" o método, en referencia a la trayectoria del universo o al orden

⁶³ Laozi: o Lao Tse, (Chino, 老子), fundador y principal representante de la Escuela Taoísta, es uno de los filósofos más relevantes de la civilización china. Se le atribuye haber escrito el *Dào Dé Jing* (o *Tao Te Ching*), obra esencial del taoísmo.

⁶⁴ Ye Lang 叶朗: el catedrático, esteta chino que tiene trabajos extensos en el campo del arte y las humanidades chinas con una influencia de largo alcance. Ha construido un sistema estético basado en la cultura china y ha promovido la fusión de las estéticas china y occidental.

⁶⁵ YE, Lang, *Esbozo de la historia de la estética china*, (1985) Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [叶朗, 中国美术史纲, 上海: 上海人民出版社] 2002. P.107. Traducción Propia.

natural de las cosas. Según Laozi, el Tao no se puede definir. "El Tao es vacío, mas su eficiencia nunca se agota. Es un abismo, parece raíz de todo los seres"⁶⁶. En el *Tao Te Ching*, Laozi señala: "el Tao engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres"⁶⁷. En opinión de Laozi, "naturaleza" significa "Tao" y "Tao" significa "lo natural". El espíritu básico del Tao es Zi Ran 自然/ La naturalidad, Pu Su 朴素/Sencillez y Wu Wei 无为/ No-acción.

- **Estética de "Abogando por la naturaleza":**

Dentro del taoísmo, "naturaleza" es un tema que se menciona constantemente. El pensamiento taoísta cree que la belleza natural de la vida, la verdadera naturaleza de las cosas es el auténtico significado de la belleza. Independientemente de si se trata de la vida o del arte, aboga por la existencia natural del ser.

- **Estética de "Simplicidad":**

"Si uno es tranquilo, es un sabio; si uno actúa, es un emperador; si uno sin acción, es venerado por todas las cosas; si uno es simple, es la belleza incomparable en el mundo"⁶⁸. El taoísmo piensa que la simplicidad es la belleza más natural, y solo la belleza más natural nunca se desvanecerá, y ninguna otra forma de belleza puede igualarla.

- **Estética de "No-acción":**

La llamada "Wu Wei/ No-acción" es ajustarse a la tendencia natural del desarrollo de las cosas y no actuar imprudentemente. Tenemos que aprender a apreciar el flujo natural de las cosas en la naturaleza, donde la verdadera belleza se revela en lo innato.

⁶⁶ LAO, Tse, *Tao Te Ching, Los libros de Tao by Lao Tse*, Madrid: Editorial Trotta, 2012. P.386

⁶⁷ *Ibidem*. P.227.

⁶⁸ ZHUANGZI, y CHEN Guying, *Zhuangzi: comentario y traducción contemporáneos*, Beijing: Commercial Press, [庄子, 陈鼓应, 庄子今注释, 北京: 商务印书馆] 2007. P.393. Traducción propia



Fig. 6
El Sueño de la Mariposa (Zhuang Zi)
梦蝶
Lu Zhi 陆治
Tinta china sobre papel
101.5 x 55.3cm
Dinastía Ming
(1368-1644)
Museo de Palacio, Beijing

- **Estética de "Sencillez" :**

En la historia de China, Zhuangzi es, sin duda, un maestro de la estética, que llevó adelante el pensamiento taoísta y presentó muchas ideas únicas sobre los conceptos estéticos.

En opinión de Zhuangzi, la propia naturaleza, con su sencillez y sus caóticas formas, es lo más perfecto, lo supremo de la belleza. Así mismo, pensó que la belleza y la fealdad son relativas y pueden transformarse entre sí sin estándares objetivos. Las reflexiones de Zhuangzi sobre la relatividad de la belleza también influyeron directamente en la aparición de conceptos chinos relativos a la belleza inmaterial como "belleza de lo natural" y "belleza marchita", que explicaremos más adelante.

2.1.2 Estética zen

Origen del zen

En el mundo oriental, muchos conceptos relacionados con la belleza provienen de la influencia de la estética zen.

El budismo zen es una disciplina budista que se originó en China durante la dinastía Tang⁶⁹ a partir del budismo Mahāyāna. El largo proceso desde la introducción del budismo en China, hasta el desarrollo del budismo zen, ha estado profundamente influenciado por el taoísmo. La denominación Zen/ Chan es una abreviatura de "Zenna", una pronunciación japonesa de la palabra china 禅那 (*Chán Nà*, procedente de la palabra sánscrita⁷⁰ *dhyāna*, que se refiere a "meditación" o pensamiento profundo. El budismo zen enfatiza el valor de la meditación y la intuición, aboga por comprender la naturaleza de la mente a través de la meditación sentada y percibir la verdadera naturaleza de las cosas 见性. La estética zen deriva del budismo zen (禅 llamado Chán en Chino), -una de las doctrinas fundamentales de la historia de la estética china-.



Fig. 7
Bodhidharma 破窓月
Tsukioka Yoshitoshi 月岡 芳年
Ukiyo-e grabado en madera
1887

Del budismo zen surgieron otras escuelas y se extendió a muchos países, incluido Japón, donde se conoce como zen japonés. En el siglo XX, el maestro

⁶⁹ Dinastía Tang: 唐朝 618 - 907, fue una de las dinastías más poderosas de la historia china después de la dinastía Sui, que supuso una gran unificación del país. Fue también uno de los periodos más prósperos de la historia china, no sólo en poesía, pintura y música, sino también en avances tecnológicos, médicos y calendáricos, que dejaron un valioso legado para las generaciones futuras.

⁷⁰ El sánscrito, lengua clásica de la India, es una de las lenguas indoeuropeas más antiguas y una lengua tradicional del budismo, se considera un fósil viviente en los estudios lingüísticos, junto con el latín y el chino antiguo. Es una de las 22 lenguas oficiales del actual Estado indio, pero ha dejado de ser una lengua de comunicación cotidiana.

japonés Daisetsu Teitaro Suzuki⁷¹ (Japonés: 鈴木 大拙) introdujo el concepto "Zen" en Occidente. En sus propios trabajos sobre el zen, lo conectó con la ciencia y el misticismo, despertando el interés universal por el zen en el mundo occidental.

El pensamiento zen traslada el dogma del budismo desde el mundo lejano hacia el corazón de cada uno y aboga en la creencia y conciencia subjetiva, comenzando desde el "corazón" y persiguiendo el estado de liberación espiritual. Por su parte, el esteta chino Zong Baihua⁷² señala en su libro *YiJing* 艺境:

Zen es la extrema tranquilidad en movimiento, y la dinámica extrema en quietud, aún así, quieto, quieto, moviéndose y explorando el origen de la vida. Zen, es después de que los chinos entran en contacto con el budista Mahayana, el reconocimiento de la profundidad y el esplendor de su propia alma.⁷³

Sin embargo, el pensamiento zen no se limita a la religión. El "Zen" se convirtió en un lenguaje común entre los pintores y poeta chinos desde la antigüedad. El estilo y la elegancia del zen ha impregnado en la

⁷¹ Daisetsu Teitaro Suzuki: (Japonés: 鈴木 大拙 1870-1966) fue un importante investigador y pensador zen japonés. Con su formación en filosofía oriental y occidental, interpretó el zen desde dentro, evitando la aplicación rígida de la especulación filosófica al zen, pero yendo más allá de la intuición individual de los antiguos maestros zen, que solían desglosar los conceptos lingüísticos. Incorporando métodos modernos de pensamiento para que el zen pudiera comunicarse sobre una base más amplia. Como resultado de su predicación, el mundo occidental comenzó a interesarse por el budismo. Por otra parte, sus estudios también despertaron un renovado interés por el budismo en Oriente.

⁷² Zong Baihua: (Chino: 宗白华 1897-1986) fue un esteta, filósofo y poeta. Con su amplia visión filosófica de China y Occidente y su rica experiencia estética, llevó al extremo la percepción del sentido en la estética china. Escribió obras clásicas de la estética china como *Un paseo por la estética*, en las que su escritura lírica y su amor por la belleza conducen al lector al corazón de los grandes artistas, de modo que, al regresar de nuestro paseo, nos encontremos sublimados y purificados.

⁷³ ZONG, Baihua, *El reino del arte*, (1987) Beijing: The Commercial Press, [宗白华, 艺境, 北京:商务印书馆] 1999. P.189. Traducción propia.

poesía china, también en los comentarios culturales entre literatos y artistas, y se en uno de los principios importantes de la estética china; tiene un fuerte impacto en muchas categorías del arte, así como en la forma de pensar y la orientación del gusto estético del pueblo chino.

Estética de la Iluminación súbita:

La estética zen aboga por la belleza intrínseca, esencial y espiritual. El maestro Huineng⁷⁴ estableció un sistema zen con el "corazón" como esencia, lo que tuvo un impacto significativo en la doctrina budista zen. Huineng reconoció que la verdadera naturaleza del budismo y la ley universal existían en el corazón humano, y el corazón era el origen y ontología del universo. Hay una frase así en el famoso libro histórico del budismo zen *Wu Deng Hui Yuan* 五灯会元 en la dinastía Song: "Una transmisión especial fuera de la enseñanza, no se basa en la palabra escrita"⁷⁵, "directamente apuntando al corazón humano, se puede alcanzar la budeidad al ver la propia naturaleza"⁷⁶. No se basa en la palabra escrita y hace hincapié en la cualidad zen de percibir con el corazón. Es decir, debido a que la función expresiva del lenguaje es limitada, no puede abarcar completamente la riqueza y la infinidad del significado del pensamiento zen.

Por lo tanto, el budismo zen propone un método cognitivo de "Iluminación súbita 顿悟", el significado

⁷⁴ Huineng (Chino: 惠能, 638-713) fue el sexto y último patriarca del budismo zen, tiene un profundo y sólido significado para la propagación del budismo chino y del zen en general, al propugnar el enfoque no literal y directo del espíritu y la promoción del método de la "iluminación súbita".

⁷⁵ PU, Ji, y SU Yuanlei, *Wu Deng Hui Yuan*, Beijing: China Book Bureau, [普济, 苏渊雷, 五灯会元, 北京: 中华书局] 1984. P.10. Traducción propia.

⁷⁶ *Ibidem*. P.257



Fig. 8

*El sexto patriarca cortando el
bambú/*

六祖截竹圖 (Huineng)

Liang Kai 梁楷

Tinta china sobre papel de arroz

72.7 x 31.5cm

Dinastía Song de sur

(1127-1279 d.C.)

Museo Nacional del Tokio, Tokio

esencial de "iluminación" es "ver la naturaleza de las cosas", es la percepción del corazón, el conocimiento perceptivo que se refiere a la comprensión de la integración de los fenómenos externos y la esencia interna a través de la intuición, sin estar limitado por la cognición racional; experimentar el origen de la conciencia con el corazón, percibir el estado de vida simple y natural. La "Iluminación súbita" es impermanente, instantánea y rápida, al igual que el pensamiento intuitivo; podemos encontrar las palabras del Maestro Huineng en el *Sutra de la Plataforma*⁷⁷:

Quando no puedes ser iluminado, el Buda son todos los seres, y cuando estás iluminado en un pensamiento, todos los seres son Budas... Tan pronto como escucho el Dharma y me ilumino, instantáneamente me doy cuenta de la naturaleza de la verdad.⁷⁸

La iluminación súbita en el budismo zen se centra en la experiencia personal y no puede limitarse a la previsión de los demás. Requiere "auto-iluminación" y "ver la propia mente", que también refleja la individualidad e independencia en la estética zen. Zong Baihua indica al respecto:

El nacimiento del alma artística es el momento de desinterés en la vida, que es la llamada "contemplación" en estética. El punto de partida de la "contemplación" es no tener nada en mente, estar libre de corazón y estar temporalmente aislado de los asuntos mundanos. En este momento, siéntate un poco y observa todas las cosas, todas las cosas son tan brillantes y limpias como en un espejo, y cada una tiene su lugar, presentando su propia vida plena,

⁷⁷ El Sutra de la Plataforma del Sexto Patriarca (chino: 六祖坛经 ; 坛经 Tánjīng) o simplemente el Sutra de la Plataforma es una escritura budista Chan que fue compuesta en China. Recoge principalmente la vida y las enseñanzas de Huineng. Se basa en la idea básica de "contemplar la propia naturaleza" y "alcanzar la iluminación súbita".

⁷⁸ SHANG, Rong, *El Sutra de la Plataforma*, Beijing: Librería China [尚荣, 坛经, 北京: 中华书局] 2010. PP.53-54. Traducción propia.

interior y libre, es el llamado todo en el mundo, siempre y cuando te calmes y observes cuidadosamente, ganarás algo y te divertirás, estas vidas libres y satisfechas arrojan luz en silencio.⁷⁹

El reino etéreo:

El proceso de "iluminación súbita" en la estética zen se enfoca en la meditación interna y la comprensión, abandonando la "forma" y la "imagen", y se compromete a buscar el "verdadero significado" y el "reino etéreo" fuera de la imagen. Este tipo de reino es un nuevo tipo de "estado" formado por la fusión de la mente interna y el mundo externo.

El budismo zen divide el reino de la iluminación en tres niveles, siento estos una síntesis de las expresiones y connotaciones espirituales contenidas en este reino etéreo. Se puede encontrar una descripción de ellos en *Wu Deng Hui Yuan* 五灯会元 de Pu Ji, que narra la historia del maestro zen Qing Yuan Wei Xin 青原惟信:

El maestro zen Qing Yuan Wei Xin, enseñando la vía budista: *"Hace treinta años, cuando no era practicante del zen, veía las montañas como montañas y el agua como agua. Pero más tarde, cuando vi el conocimiento, hubo un lugar donde vi una montaña que no era una montaña y agua que no era agua. Pero ahora tengo un lugar de descanso, y veo las montañas como montañas y el agua como agua. ¿Es igual o diferente? Si hay alguien que sea budista, le permitiré ver al monje en persona."*⁸⁰

⁷⁹ ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海人民出版社, 北京] 1981. P.25. Traducción propia.

⁸⁰ PU, Ji, y SU Yuanlei, *Wu Deng Hui Yuan*, Beijing: China Book Bureau, [普济, 苏渊雷, 五灯会元, 北京: 中华书局] 1984. P.1135. Traducción propia.

Lo que se puede apreciar en esta historia son los distintos escenarios en los que el maestro zen obtiene diferentes percepciones de la misma escena. Antes de la iluminación, el monje ve las montañas y el agua en un nivel figurado y objetivo, y las imágenes de las montañas y el agua representan su ser simple y real. En la segunda etapa, cuando ha tenido cierta experiencia y práctica, la "imagen" de las montañas y el agua que ve en sus ojos ya no es sólo la parte aparente, sino que fluye de su corazón, su propio pensamiento y conciencia independientes fusionan la escena que tiene delante con todo lo que hay en su interior. En el tercer nivel, el más alto, el maestro ya ha adquirido suficiente sabiduría. Aunque lo que ve siguen siendo montañas y agua, aparentemente como si hubiera visto la escena antes de volver al nivel inicial de cultivo, en este momento la mente del monje puede sentir todas las cosas a partir de una sola, el tiempo y el espacio se han difuminado, y la totalidad puede percibirla al instante. En otras palabras, este reino es un nivel superior de percepción y estética de las cosas después de que el sujeto haya adquirido una apreciación de la vida. Las cosas siguen siendo las mismas, pero están impregnadas de una mayor implicación debido a la trascendencia del sujeto.

Este estado que se puede alcanzar después de la iluminación, conocido en el zen como "reino superior" o "reino etéreo", se ha convertido en una parte importante de la estética china y, como veremos más adelante, también ha influido en muchas prácticas artísticas en el campo de la fotografía.

A continuación, analizaremos en detalle la "belleza de lo natural", la "belleza sin habla" y la "belleza de lo vacío", a través de las cuales se exponen distintos aspectos de la estética china, de modo que nos permitirá comprender mejor los aspectos sustanciales de la belleza intangible que proponemos y hacer evidente la influencia de los principios taoístas y budistas expuestos.

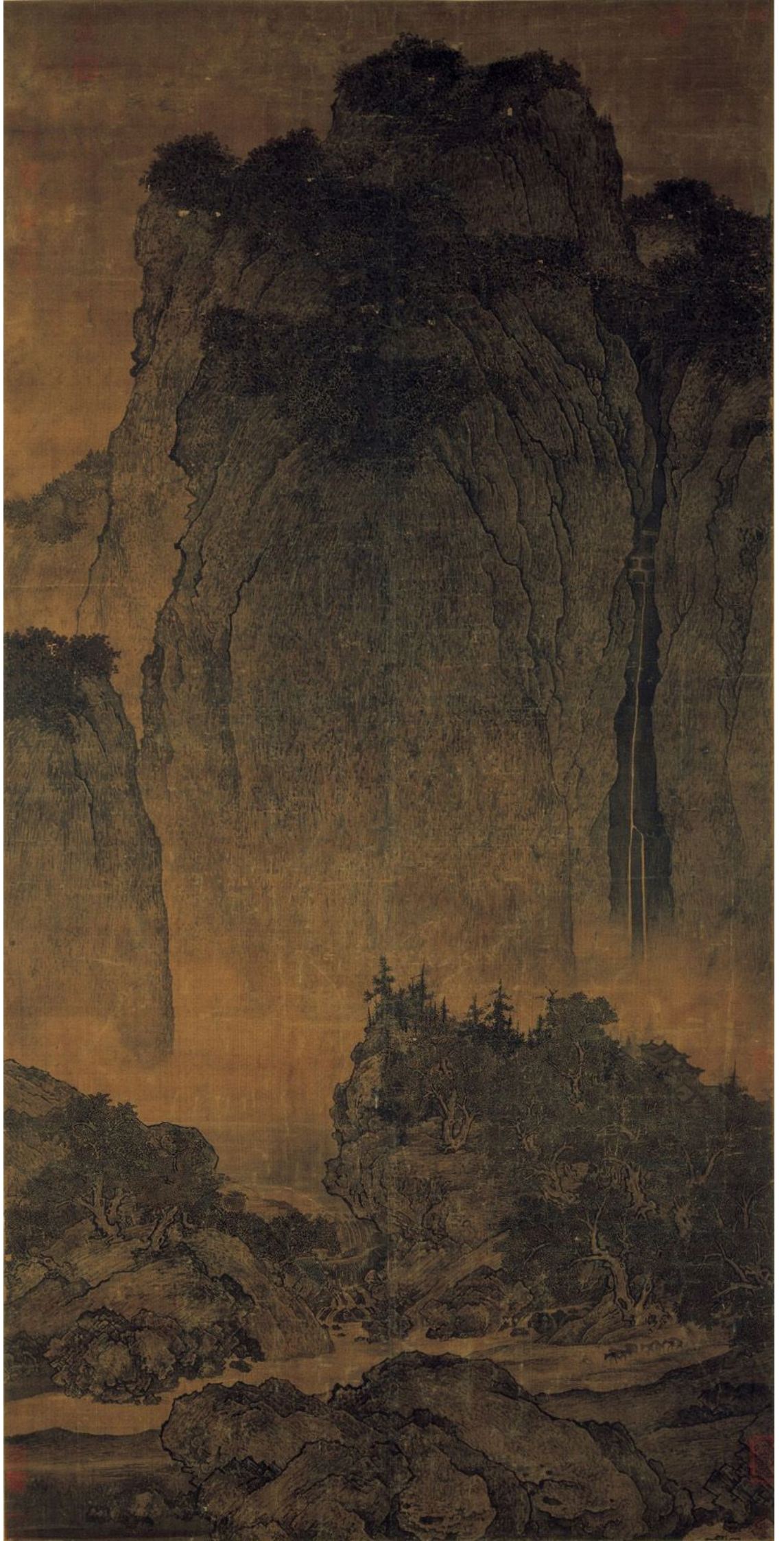


Fig. 9
Viajeros entre montañas y arroyos/ 谿山行旅圖
Fan Kuan 范寬
Tinta china sobre seda
155.3 x 74.4cm
Dinastía Song de norte
(960-1127 d.C.)
Museo Nacional del Palacio,
Taipei.

2.1.3 Belleza de lo natural

La cultura china ha defendido tradicionalmente la idea de "Armonía entre el cielo y el hombre 天人合一". Esa unidad del cielo y el hombre es la conexión espiritual entre el hombre y la naturaleza, y la relación entre ambos es esencialmente la misma. El hombre y la naturaleza se desarrollan según sus propias leyes y necesitan convivir en avenencia para alcanzar un estado de comunión. El significado de la belleza de "lo natural" que estamos explorando puede entenderse a varios niveles: belleza de la propia naturaleza, belleza marchita (es natural ya que se produce por el paso del tiempo) y belleza de la sencillez (referida a lo natural como aquello que esta en estado puro), seguidamente las analizaremos con mas detalle.

Belleza de la naturaleza:

En primer lugar, "lo natural" puede entenderse en su sentido literal, es decir, el entorno natural en el que vivimos, la naturaleza. Zhuangzi -al que nos hemos referido anteriormente como representante del taoísmo- respeta mucho la "belleza del cielo y la tierra", es decir la belleza de la naturaleza, dijo: "Los sabios trazan las admirables operaciones del Cielo y la Tierra, y alcanzan y comprenden las constituciones distintivas de todas las cosas"⁸¹. Zhuangzi señaló claramente que la belleza existe en la naturaleza entre "el cielo y la tierra". Incidió en estos puntos de vista para que las personas busquen belleza a través de la observación de la naturaleza en lugar de en un mundo misterioso sobrenatural o en el cielo; puntos de vista que han desempeñado un papel positivo en el desarrollo de la estética y el arte chinos en las generaciones posteriores.

⁸¹ ZHUANGZI, y CHEN Guying, *Zhuangzi: comentario y traducción contemporáneos*, Beijing: Commercial Press, [庄子, 陈鼓应, 庄子今注释, 北京: 商务印书馆] 2007. P.650. Traducción propia.

El pensamiento zen también favorece "la unidad del cielo y del hombre" y presenta la visión de "la unidad de Brahma y yo"⁸². Sostiene que: la relación entre el hombre y la naturaleza no es conquista y conquistado, sino una relación perfecta. Debido a esto, la estética zen pone gran énfasis en la apreciación de la belleza natural. El jardín zen chino es un buen ejemplo de esta estética que recrea la belleza del paisaje natural. El historiador de arte francés Germain Bazin (1901-1990) dijo:

Los chinos prestan más atención a los jardines que a las casas. El diseño de los jardines es como una miniatura del mundo entre el cielo y la tierra. Hay miniaturas de varios paisajes naturales, como montañas, rocas y lagos.⁸³

Belleza marchita:

En segundo aspecto, la belleza de lo natural también se refiere a la belleza que aparece en el entorno natural debido a los cambios estacionales y del tiempo. Lo que queremos explorar aquí no es la belleza floreciente de la primavera, sino la belleza del marchitamiento solitario en otoño.

Desde la antigüedad, "Tristeza de otoño 悲秋 (bēiqiū)" ha sido un tema de larga tradición en la antigua cultura china. El poeta chino Liu Yuxi de la dinastía Tang dijo en su poema:

⁸² Brahmā es un dios líder (deva) y rey celestial en el budismo. La palabra Brahma se usa normalmente en sutras budistas para significar "mejor" o "supremo".

⁸³ BAZIN, Germain, *Historia del arte*, Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Press, [热尔曼·巴赞, 艺术史, 上海:上海人民美术出版社] 1989. P.564. Traducción propia.

Solo saben que el otoño suscita la desolación; Yo diría que los días de otoño ganan las mañanas de primavera.⁸⁴

Del mismo modo, podemos ver la alabanza del otoño en versos como "las hojas cubiertas de escarcha son más rojas que las flores de la primavera"⁸⁵. Estas representaciones de imágenes otoñales muestran los fuertes sentimientos personales de los literatos, así como la antigua tradición de expresar las emociones a través del paisaje. La interacción de emoción y escena también refleja, como se mencionó con anterioridad, que la cultura china defiende que el hombre y la naturaleza son un todo conectado. La "tristeza de otoño" procede de un complejo sentimiento espiritual relacionado con el tiempo en la antigua China. El ciclo de la naturaleza es una ley inevitable, todas las cosas crecen y se marchitan con el paso del tiempo. Con el transcurso de los años, la gente observa subjetivamente cómo todo se desmorona en el paisaje y empatiza con sí mismo, sintiéndose entristecida, ante el cese repentino de la vida, surgiendo la compasión en sus corazones; mirando a la naturaleza con simpatía mientras experimentan sus propias vidas, es una emoción compleja y conmovedora.

El paisaje otoñal en decadencia, el clima desolado, las altas montañas y los ríos solitarios transmiten a los antiguos chinos una sensación de tristeza, de extinción de la vida, de depresión por la impotencia y la desesperanza ante las ambiciones inalcanzables de una gran carrera o una vida perfecta. A menudo asocian la vida humana con cada brizna de hierba y árbol del entorno natural, lamentan su trayectoria

⁸⁴ LIU, Yuxi, BAI Juyi, XIAO Ruibi, y PENG Wanlong, *Reseña de poemas seleccionados de Liu Yuxi y Bai Juyi*, Shanghai: Editorial de libros antiguos de Shanghai, [刘禹锡,白居易,肖瑞峰,彭万隆,刘禹锡白居易诗选评,上海:上海古籍出版社] 2018. P. 21 Traducción propia.

⁸⁵ DU, Mu, y WU Zaiqing, *Du Mu, Las obras completas de Du Mu, una serie de anotaciones*, Beijing: China Book Bureau, [杜牧,吴在庆,杜牧集系年校注,北京:中华书局] 2013. PP.698-699. Traducción propia.

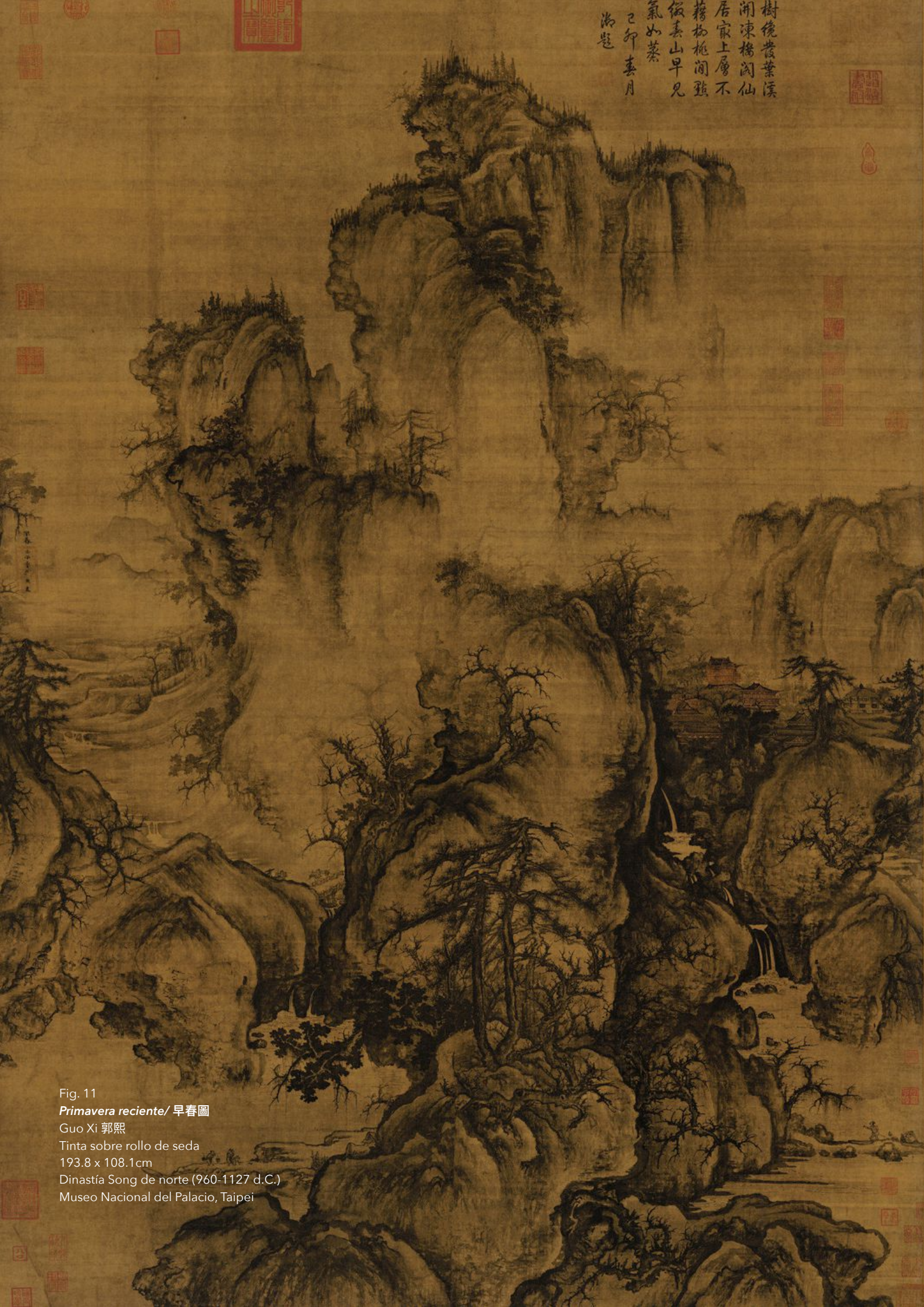


Fig. 10
Árbol marchito y roca extraña/ 枯木怪石图
 Su Shi 苏轼
 Tinta china sobre papel.
 50.5 x 26.5cm.
 Dinastía Song de norte
 (960–1127)

objetiva de altibajos, y desde entonces han llegado a ser conscientes de su fragilidad. El lamento trágico ante la vida suele desencadenarse en otoño, formando así el sentimiento de estos literatos y poetas chinos cuando llega esa estación, expresando sus apasionadas afecciones con la belleza de la madera marchita.

La belleza marchita es una belleza trágica, una belleza reflexiva. De entre las pocas pinturas existentes del legendario escritor, poeta y pintor Su Shi⁸⁶ la más renombrada es *Árbol marchito y roca extraña* (fig. 10). Desde un punto de vista de arte clásico chino, se trata de una pintura muy atípica en cuanto al tema. El autor no describe el bosque denso, sino los troncos de árboles marchitos y en descomposición; no describe el delicado y luminoso jade, sino la piedra áspera y extraña. El término "árbol marchito", pareciera no encajar con la palabra "belleza", pero lo que transmite es la búsqueda del espíritu de la vida por parte de la cultura tradicional china, y cómo el vasto espíritu de la vida puede florecer en el tronco de un árbol marchito. Cuando los artistas antiguos comentan sobre la madera marchita, siempre reflejan su encanto, su vitalidad y vicisitud en el contenido de sus obras.

⁸⁶ Su Shi (苏轼 1037-1101, también conocido como Su Dongpo 苏东坡), fue uno de los grandes literatos de mediados de la dinastía Song. Alcanzó grandes éxitos en diversos campos, como la poesía, la escritura, la caligrafía, la pintura y la política. Formaba parte de los "Ocho Grandes Maestros de las Dinastías Tang y Song". Dominaba tanto la caligrafía como la pintura, especialmente en la representación de bambú en tinta, roca extraña y árbol marchita.



樹繞蒼葉溪
閑凍橋閑仙
居寂上層不
藉松栢間豈
飯素山早見
氣如蒸
己卯春月
浩題

Fig. 11

Primavera reciente/ 早春圖

Guo Xi 郭熙

Tinta sobre rollo de seda

193.8 x 108.1cm

Dinastía Song de norte (960-1127 d.C.)

Museo Nacional del Palacio, Taipei

Belleza de la sencillez:

En tercer lugar, la belleza de lo natural, en opinión de Zhuangzi, es una belleza de simplicidad y franqueza. Lo que aquí se entiende por simplicidad es un estado puro, no tallado. La llamada franqueza, es decir, la sinceridad que manifiesta el ser de uno mismo, expresa los verdaderos sentimientos de la naturaleza. Abogar por la belleza natural significa abogar por la sencillez de la belleza porque la sencillez es el estado natural de las cosas. El estado natural aquí también incluye la apreciación en la cultura china de la belleza intangible, como todo aquello que se desprende -más allá de lo visible- las hojas caducadas, las ramas secas, el loto residual, los árboles marchitos y las piedras rústicas desde la antigüedad. En el *Tao Te Ching*⁸⁷, Laozi dijo:

La gran perfección parece imperfecta,
mas su eficiencia no sufre merma.
[...]

La gran destreza parece torpe,
la gran perfección parece inacabada,
la gran rectitud parece curvada.⁸⁸

En la frase “la gran destreza parece torpe 大巧若拙”, el énfasis está en la belleza de lo simple y sencillo, la naturaleza natural, no forzada, no pretenciosa. El libro *Zhuangzi*⁸⁹ enriqueció esta idea de Laozi; para Zhuangzi, la comprensión de la palabra “torpe 拙” es

⁸⁷ Tao Te Ching (Chino: 道德經) obra filosófica escrita por Laozi durante el Periodo de Primavera y Otoño (770 a.C.-476 a.C.). Constituye una importante fuente del antiguo pensamiento filosófico taoísta chino. Las ideas sobre el modo del universo y el sentido de la naturaleza expuestas influyo profundamente en generaciones posteriores.

⁸⁸ LAO, Tse, *Tao Te Ching, Los libros de Tao by Lao Tse*, Madrid: Editorial Trotta, 2012. P.199.

⁸⁹ Zhuangzi es una colección de enseñanzas taoístas escritas por Zhuangzi y sus seguidores durante el periodo de los Estados Combatientes (475 a 221 a.C.). Es una continuación de las enseñanzas de Laozi y un desarrollo de nuevas doctrinas, con un desdén por el ritual, la ley y el poder, una defensa de la libertad y la autenticidad, con un espíritu trascendental, una estética museística y un pensamiento crítico.

una práctica espiritual y una comprensión de la vida misma. En su opinión, la comprensión de la "torpeza" es el estado natural de las personas basado en su esencia, siguiendo las leyes de la naturaleza, desde las percepciones externas hasta las experiencias espirituales. Centrarse demasiado en las técnicas y la perfección no es la búsqueda suprema, seguir el fluir natural, y abandonar la búsqueda del propósito es el camino apropiado para encontrar la belleza natural.

Como se mencionó anteriormente, los jardines chinos reflejan plenamente la belleza de la naturaleza, del mismo modo, la belleza de la sencillez está completamente interpretada en ellos. En estos jardines tradicionales, los árboles por lo general no están arreglados de manera uniforme. Los árboles altos y erguidos no son la primera elección de los jardineros, mientras que las enredaderas rebeldes y los sauces curvados y sombríos son populares entre los jardineros, reflejo de la cultura estética tradicional china de respetar la verdadera apariencia del paisaje y la sencillez de la naturaleza. Lo mismo ocurre con la elección de rocas y peñascos, otro elemento habitual en los jardines chinos para crear la imagen de "montaña". A menudo, los jardineros eligen piedras irregulares, asimétricas, ásperas y dentadas, de formas extrañas, en lugar de las que son lisas y de bellos colores. Como dice Chen Congzhou (1918-2000) en *Hablando de jardines*: "Las cumbres peculiares, cuyo estado es cambiante, y las piedras feas son particularmente raras entre los objetos, porque son más ricas en carácter, y lo feo contiene belleza"⁹⁰. Esto no es sólo una expresión de la estética que persigue la apariencia natural de las cosas, que se originan en la naturaleza, crecen en ella y adoptan una forma espontánea, sino también de la vibrante vitalidad de la naturaleza. Estas rocas y peñascos aparentemente irregulares y extraños también revelan un inusual sentido de la belleza intangible en su quietud.

⁹⁰ CHEN, Congzhou, *Hablando de jardines*, Jinan: Shandong Pictorial Press [陈从周, 说园, 济南: 山东画报出版社], 2002. P.110. Traducción propia.

2.1.4 Belleza sin palabras

La belleza sin palabras ha sido considerada como la belleza más alta y extrema en la estética china. Recorriendo la larga historia de la cultura tradicional china, escuelas de pensamiento como la taoísta y budista han mencionado un tema común: "La belleza sin palabras".

[...]
el gran sonido raramente se oye,
la gran imagen no tiene forma;
el Tao, en su inmensidad, no se puede describir.⁹¹
Laozi

Mediante esta afirmación, Laozi nos quiere transmitir que la música y la imagen más bella, han alcanzado un estado de integración con la naturaleza, en cambio, le da a la gente un sentimiento silencioso e invisible, la "gran belleza" es la más simple, más auténtica y menos dependiente del fenómeno y la forma de presentación externa, por lo que puede superar la belleza común específica, externa, complicada y artificial.

Zhuangzi una vez dijo "El cielo y la tierra tienen una gran belleza sin palabras"⁹², el "sin palabras" de Zhuangzi en este caso quiere decir que no se basa en la "palabra del hombre". La capacidad cognitiva humana nos permite comprender el mundo, y el conocimiento es la base de nuestra comprensión, y toda la belleza que emerge naturalmente se atribuye al cuerpo del "sin palabras".

Así mismo, el budismo zen tiene su estilo de "no establecer escrituras"; no establecer las escrituras, se

⁹¹ LAO, Tse, *Tao Te Ching, Los libros de Tao by Lao Tse*, Madrid: Editorial Trotta, 2012. P.223

⁹² ZHUANGZI, y CHEN Guying, *Zhuangzi: comentario y anotación contemporáneos*, Beijing: Commercial Press, [庄子, 陈鼓应, 庄子今注释, 北京: 商务印书馆] 2007. P.650. Traducción propia.

refiere a la iluminación que propone el budismo zen, que no involucra el texto y no sigue las escrituras, solo el corazón del maestro y discípulo, la comprensión y el acuerdo, la enseñanza y la recepción son lo más trascendente. El zen se basa en el principio de iluminar los sentimientos de todos los seres. La idea central es enfocarse en la pureza, enfatizar la auto-iluminación y promover la conciencia.

Esto no quiere decir que el pensamiento artístico chino defienda el abandono del lenguaje, sino que además de existir la cognición que las palabras pueden expresar, también existe y más elevada, la comprensión espiritual. El estado de sin palabras es el estado en el que las personas eliminan las distracciones del mundo exterior y entran en el reino de experimentar la vida, es una experiencia de belleza que no está sujeta al conocimiento ni a la utilidad secular.

La estética china considera que la belleza sin palabras como una belleza absoluta, y que tal belleza no puede captarse mediante el conocimiento, sino que sólo puede experimentarse a través de la experiencial espiritual. Wang Yangming dijo: "Cuando no hay sonido ni aliento, uno se sabe solo". Para tratar la gran belleza sin palabras, es necesaria una meditación silenciosa. El silencio significa cerrar el camino al conocimiento, y la meditación, significa un testigo sumido en el silencio. Los pensamientos son la fuente del caos en el testimonio, y la soledad es el camino de la concordia.⁹³

El llamado sin palabras no implica "no hablar". El significado de sin palabras es dejar de lado la cognición de los pensamientos humanos tradicionales para reflexionar sobre la belleza natural y sentir el espíritu de la vida.

⁹³ ZHU, Liangzhi, *Quince lecciones sobre estética china*, Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing, [朱良志, 中国美学十五讲, 北京: 北京大学出版社] 2006. P141. Traducción propia.

El concepto del "Yijing 意境":

La estética china es una estética sobre la percepción, y el concepto de *Yijing* es un buen ejemplo. La palabra *Yijing* (Yi 意: espíritu, Jing 境: reino) significa literalmente "reino de espíritu", se refiere al reino formado por una imagen artística específica y la imaginación artística desencadenada por ella. El prestigioso esteta Ye Lang ha analizado en profundidad el origen de este concepto en su *Esbozo de la historia de la estética china*. Según sus investigaciones, apareció por primera vez en el tratado del famoso poeta Wang Changling, el *Shi Ge*, en el que dividía la poesía en tres ámbitos: uno es el reino material, el segundo es reino sentimental, el tercero es *Yijing*⁹⁴.

En la tesis doctoral de Leng Bing-Chuan: *El espíritu del arte oriental en la pintura china*⁹⁵, vemos que el autor traduce la palabra *Yijing* como "Concepción Artística", lo mismo observamos en otros artículos escritos en inglés como: *The Birth of Artistic Conception in China*⁹⁶, *The Embodiment of Artistic Conception within Design*⁹⁷, en los que *Yijing* también ha sido interpretado como "Artistic Conception". En nuestra opinión, la comprensión adecuada del "Yijing" debe centrarse en el sentido del "Jing" que significa "reino", y la noción del "Yi" como "espíritu o alma", por

⁹⁴ YE, Lang, *Esbozo de la historia de la estética china*, (1985) Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [叶朗,中国美术史纲, 上海: 上海人民出版社] 2002. P.267. Traducción propia.

⁹⁵ LENG, Bing-Chuan, *El espíritu del arte oriental en la pintura china*, [en línea]. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. [consulta: 2020-10-18]. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/290270#page=1>

⁹⁶ ZONG, Baihua, *The Birth of Artistic Conception in China*, in *Art in Translation*, 9:3, translated by Jan De Meyer, 2017, PP.367-396. [consulta: 2020-10-31] DOI: [10.1080/17561310.2017.1353291](https://doi.org/10.1080/17561310.2017.1353291)

⁹⁷ YAN, Xia, *The Embodiment of Artistic Conception within Design*, *The Birth of Artistic Conception in China*, 2018, PP.36-39.[consulta: 2021-09-10] DOI: [10.25236/iseah.2018.009](https://doi.org/10.25236/iseah.2018.009)

lo que en nuestro estudio lo traduciremos como "reino de espíritu".

Sobre el significado específico de la palabra "*Yijing*", en su ensayo *Qué es el Yijing*, Ye Lang escribe:

Desde la perspectiva de la actividad estética, el llamado "*Yijing*" significa trascender los objetos, escenas y acontecimientos concretos y limitados y adentrarse en el tiempo y el espacio infinitos, es decir, "el universo está en la mente, y los pensamientos están conectados con las épocas". De este modo, se puede adquirir un sentimiento filosófico y una comprensión de la vida, la historia y el universo en su conjunto.⁹⁸

Esta es posiblemente la estipulación más concisa para la categoría del "*Yijing*", es decir, el reino de espíritu. *Yijing* existe en relación con las imágenes físicas, centrándose en la construcción de un mundo artístico interior y la creación de una atmósfera, una atmósfera poética y espiritual que trasciende las imágenes externas. El "reino" es el avance de la "imagen", que está limitada por el tiempo y el espacio. Por supuesto, el "reino" es también una "imagen", pero es una "imagen" que tiende a ser infinita en el tiempo y en el espacio, como decían los antiguos artistas chinos: "las imágenes fuera de la imagen" y "las escenas fuera del paisaje". Como todos sabemos, el mundo en que vivimos no es sólo un mundo material, sino también un mundo lleno de espíritu, un mundo de sentido.

En la antigua cultura china, se trataba más de la "sutileza 妙" que de la "belleza 美". Cuando buscamos comentarios sobre poemas y obras de arte en los textos antiguos, rara vez vemos comentarios como "muy bonito", pero en cambio solemos ver comentarios como "extremadamente sutil" y "divino". Es evidente que, en contraste con la belleza de la

⁹⁸ YE, Lang, *Principios de estética*, Beijing: Beijing University Press, [叶朗, 美学原理, 北京: 北京大学出版社] 2009. P. 270. Traducción propia.

imagen, lo que buscan estos artistas es "imágenes más allá de las imágenes, paisajes más allá de los paisajes", es decir, un significado más profundo más allá de las visiones limitadas.

Tao Yuanming⁹⁹ tiene dos renombradas frases: "aquí está la esencia de la vida ermitaña, pero está más allá de mis palabras"¹⁰⁰. Significa que el mundo en que vivimos es un mundo significativo. El arte, es para encontrar, descubrir y experimentar este significado en la vida. El teórico y poeta chino Yan Yu de la dinastía Song escribió en su libro *Canglang Shihua*:

Como el sonido del cielo,
el color en la pintura,
la luna en el agua,
la imagen en el espejo,
las palabras tienen un fin,
el significado es interminable.¹⁰¹

Yijing es el ideal estético del arte clásico chino, también es una combinación perfecta de emoción y paisaje, el erudito Zong Baihua en *El nacimiento de la concepción artística china* dijo:

El artista utiliza su mente para plasmar todas las imágenes, y utiliza las montañas y los ríos para construir su discurso. Lo que expresa es una interacción entre el estado de ánimo subjetivo de la vida y el paisaje natural objetivo, cuyo resultado es un reino espiritual vivo y exquisito, abisal y profundo, donde vuelan los pájaros y saltan los peces, este

⁹⁹ Tao Yuanming: 陶渊明 (365 - 427) fue un gran poeta, literario, retórico y ensayista, aclamado como "el progenitor de la escuela de poesía idílica". Su filosofía de vida, caracterizada por la naturaleza ideal del campo y el trascendentalismo, además de su incomparable estilo artístico, dejó inestimables tesoros literarios y riquezas espirituales.

¹⁰⁰ TAO Yuanming y YUAN Xingpei, *Obras Completas de Tao Yuanming, y comentario*, Beijing: China Book Bureau, [陶渊明, 袁行霈, 陶渊明集笺注, 北京: 中华书局] 2007. P. 249. Traducción propia.

¹⁰¹ YAN, Yu, y GUO Shaoyu, *Traducción de Canglang Shihua*, Beijing: People's Literature Press, [严羽, 郭绍虞, 沧浪诗话校译, 北京: 人民文学出版社] 1983. P.22. Traducción propia.

reino espiritual es lo que constituye el "Yijing" del arte.¹⁰²

Zong llamó a *Yijing* "reino espiritual 灵境", cree que es un reino creado por la fusión del mundo espiritual humano con la vida del cosmos. En su opinión, la creación del *Yijing* requiere que el creador lo experimente por sus cualidades espirituales y su carácter libre. La escena procede del mundo real, pero como proyecta el espíritu y la personalidad del creador, su significado es superior al del mundo material, y tiene una connotación estética más humanista y un arte más expresivo.

Resumiendo todo lo anterior, podemos constatar que la esencia estética del *Yijing* en la antigua cultura china reside en la plasmación del espíritu y los sentimientos humanos. A través de la creación artística, las emociones, el espíritu y los pensamientos se expresan en el mundo objetivo. El artista se inspira en la naturaleza y el entorno real para reflejar el espíritu abstracto que percibe su mente, utilizando la imagen como símbolo, creando así un reino espiritual donde se funden lo que se ve y lo que se siente. Este "Yijing" se genera tanto en la realización creativa del artista como en el proceso de apreciación del espectador. Al contemplar una obra de arte, uno puede sentir el espíritu del creador a través de sus medios de expresión artística y percibir los distintos contextos en relación con los propios sentimientos espirituales. Con la creación de este "Yijing" en el proceso de elaboración artística, se ha profundizado enormemente en el significado estético de las obras de arte tradicionales chinas, añadiéndoles un encanto artístico misterioso, trascendente, etéreo y natural. Cabe señalar que este planteamiento estético también ha influido en las producciones fotográficas de los fotógrafos chinos, entre ellos Lang Jingshan, que exploraremos en capítulos posteriores.

¹⁰² ZONG, Baihua, *El reino del arte*, (1987) Beijing: The Commercial Press, [宗白华, 艺境, 北京:商务印书馆] 1999. P.183. Traducción propia.

El escenario prestado 借景:

El término "escenario prestado 借景 (jièjǐng)" originalmente se utiliza en el arte de los jardines chinos, es una de las técnicas de jardinería, utilizada de forma tradicional para "tomar prestados" conscientemente paisajes del exterior del jardín con el fin de ampliar la profundidad y amplitud de visión. Complementa el escenario general para integrarse con el ambiente interior del jardín, y hacer que los distintos puntos del espacio se hagan eco y se reflejen mutuamente, enriqueciendo el contenido del recorrido. Así mismo tiene el significado de expresar emociones a través del entorno exterior.

El uso de paisajes naturales para describir sentimientos es una importante forma de expresión en el arte chino, un importante medio de manifestar la belleza del *Yijing*. La revelación de la emoción a través de escenario natural tiene un doble significado en la conciencia estética: en primer lugar, es la reproducción artística de algo objetivo y, en segundo lugar, es la expresión de un espíritu subjetivo; y la conexión orgánica entre ambos constituye la belleza del reino de espíritu de la pintura china.

Por ejemplo, los antiguos artistas chinos solían usar algunas formas naturales de plantas para simbolizar el carácter humano: las flores del loto sale del barro sin mancharse, la flor del ciruelo se alza orgullosamente en el viento frío y la nieve, también la rectitud e integridad moral del bambú...etc. Los artistas representan sus emociones en la escena, y las obras terminadas tocarán las emociones íntimas del espectador. Es la unidad altamente integrada de emociones internas y escenas naturales. Como dijo Wang Guowei: "Todo lenguaje paisajístico es lenguaje emocional"¹⁰³. En resumen, podemos entender

¹⁰³ WANG, Guowei, *Observaciones poéticas sobre el mundo humano, Apéndice II, versión abreviada*, Shanghai: Editorial Shanghai Ancient Books, [王国维, 人间词话, 上海古籍出版社, 上海, 1998. 附二 人间词话 删稿] 1998. P. 34. Traducción propia.

“escenario prestado” como una especie de atmósfera sentimental creada a través de elementos naturales, en la que el creador pone sus propios sentimientos y espíritu en el paisaje y los expresa a través de los objetos.



Fig. 12
Flor de ciruelo/ 梅花圖
Li Fangying 李方膺
Tinta china sobre papel de arroz
145.2 cm x 50.6cm
Dinastía Qing (1636-1912)
Museo del Shanghai, Shanghai

La escena despierta emoción, la emoción refleja escena. La escena es concreta, mientras que la emoción humana es abstracta; existen en su oposición. El paisaje expresa la emoción humana, mientras que las emociones se superponen en la posesión del paisaje. Este tipo de estado puede interpretarse como: "mientras las personas aprecian el paisaje natural, la escena concreta se superpone con emociones humanas abstractas, que coexisten armoniosamente". Tal punto de vista se basa en la situación contratante, en la que el escenario en sí no puede percibir, y sin embargo, puede sacudir el nervio sensible de la naturaleza humana todo el tiempo¹⁰⁴

La integración de sentimientos y paisajes no es una simple representación de objetos materiales ni una combinación aleatoria de ideas subjetivas, sino una unidad del mundo subjetivo y objetivo. Podemos entenderlo así: a partir de la imagen física del espacio, mediante la comprensión de la imagen del entorno y la selección y adopción subjetivas del creador, hace que la emoción y la escena se encuentren, al mismo tiempo el significado y la imagen se conectan. Esto también ejemplifica la admiración de la vida natural en la cultura tradicional china: solo a través de la comprensión profunda y la experiencia de la naturaleza objetivamente existente, se puede lograr la integración de los sentimientos y el paisaje. Esto no es solo la base de la creación, sino también la base para apreciar el arte.

¹⁰⁴ XIU, Kun, *Un texto en la exposición "Escenario Prestado 借景"*, 2017. [consulta: 2021-01-08] Disponible en: <https://xiu-kun.com/Borrowed-Scene>



Fig. 13

*Una sección de Bailando y cantando
(campesinos que regresan del trabajo)*
踏歌图轴

Ma Yuan 马远

Tinta sobre rollo de seda

192.5 x 111cm

Dinastía Song de sur (1127-1279 d.C.)

Museo de Palacio, Beijing

Shanshui 山水 - el arte del monte y agua:

A lo largo de los miles de años de historia del arte chino, pintura de las montañas y el agua ha perdurado por sus connotaciones espirituales. El arte chino de la montaña y el agua aboga por combinar el paisaje tal y como lo ve el pintor con la escena que tiene en su mente para crear la imagen paisajística perfecta. Por tanto, no es un arte de retratar la realidad, sino de crear un ambiente que exprese el espíritu del artista y sus pensamientos sobre la vida y la naturaleza. Confucio dijo en una ocasión: "Las personas sabias aman el agua y las personas benévolas aman las montañas; las personas sabias saben cómo ser flexibles, las personas benévolas tienen un estado mental pacífico. Las personas sabias son felices y las personas benévolas viven largas vidas"¹⁰⁵. Este pensamiento de Confucio tuvo un profundo impacto en la cultura china. Desde entonces, a los artistas les gusta detenerse entre montañas y ríos, esperan usar la espiritualidad de las montañas y las aguas para cultivar su temperamento.

El paisaje de monte y agua se origina en los dones de la naturaleza; la cultura de montaña y agua es el canto de las personas a la naturaleza. A través de las formas ricas de la cultura de montaña y agua, se ofrece una descripción y un registro del profundo paisaje natural, y representa una catarsis y un sustento de las propias emociones melodiosas, en las que artista llega al estado del reino espiritual.

El arte del paisaje es la mejor expresión del *Yijing* en la estética china, y la encarnación de la "iluminación" en la estética zen. El arte del monte y agua hace hincapié en que, en el proceso de creación, el artista

¹⁰⁵ CONFUCIO, y YANG Bojun, *Traducción y comentario de las Analectas de Confucio*, (1958) Beijing: China Book Bureau [孔子, 杨伯峻, 论语译注, 北京: 中华书局] 2009. P.61. Traducción propia.

debe ser consciente y no retratar rígidamente el escenario que le rodea, sino utilizar lo que ha aprendido sobre el paisaje para resaltar el interés espiritual de la belleza de este. En el proceso de sentir y descubrir la belleza de la naturaleza, los artistas percibieron su mágico encanto, pensaron profundamente en ella, la descubrieron y se sintieron fascinados. Se centraron en reflexionar sobre el ámbito espiritual de las formas del paisaje, presentando su estética donde la mente está conectada y donde la conciencia humana interactúa con el aura del cielo y la tierra. El *Yijing* en la pintura del monte y agua 山水画 se refleja en la combinación de imágenes y sentimientos. Las montañas, los bosques, los pájaros, los ríos y los barcos se combinan para representar una escena paisajística figurativa, al tiempo que muestran un espacio más allá de esta imagen que expresa las emociones del creador.

Como se describe en el libro teórico de la pintura de los Song del Norte, *Xuan He Hua Pu* 宣和画谱, "Hay quienes utilizan barridos de tintas claras, enteros u oblicuos, sin centrarse en la semejanza, sino en lo que hay más allá de la imagen"¹⁰⁶. Lo "más allá de la imagen" se puede interpretar en el sentido de creación de un contexto al margen de la representación de la escena por parte del artista. Esta particular expresión en el arte del monte y agua se crea a menudo a través de la amplitud del espacio. Dados sus inmensos recursos geográficos y sus características paisajísticas, la cultura china ha venerado desde la antigüedad la presentación de una visión amplia y trascendente de la naturaleza. Según Guo Xi, pintor de la dinastía Song: "El paisaje, lo grandioso, hay que verlo de lejos para poder ver un poco la imagen del ímpetu de la montaña y agua"¹⁰⁷.

¹⁰⁶ PAN, Yungao, *Xuan He Hua Pu*, Changsha: Hunan Fine Arts Press, [潘运告, 宣和画谱, 长沙:湖南美术出版社] 1999. P. 396. Traducción Propia.

¹⁰⁷ GUO, Xi, *Lin Quan Gaozhi*, Nanjing: Jiangsu Wenyi Editorial, [郭熙, 林泉高致, 南京: 江苏文艺出版社] 2015. P.32. Traducción Propia.

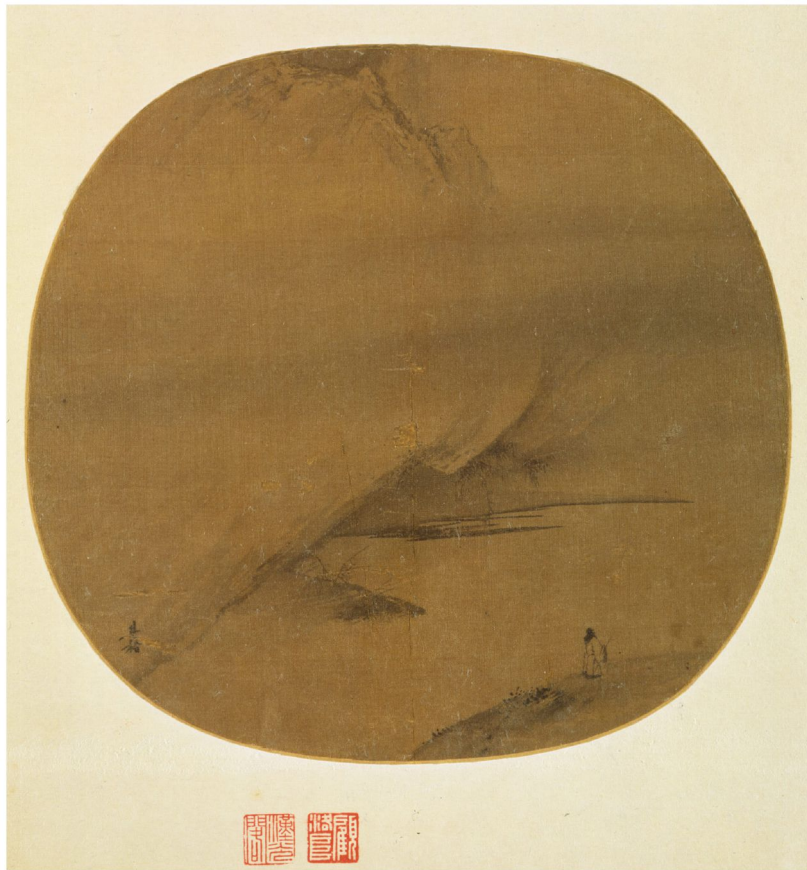


Fig. 14
*Poeta paseando por un banco
pantanosos/
澤畔行吟圖*
Liang Kai 梁楷
Tinta sobre seda
22.9 x 24.3cm
Dinastía Song de sur (1127-1279)
The Metropolitan Museum of Art,
New York

De lo anterior se desprende que el principal propósito de este arte del monte y el agua, es expresar los pensamientos y emociones del artista a través de un amplio y grandioso paisaje natural, asimismo plasmar a la perfección el sentido estético de la unidad entre el cielo y el hombre, que la cultura china ha venerado desde la antigüedad. En esto reside el gran significado de dicho arte: al tiempo que presenta el paisaje como forma artística, también constituye un espacio emocional propio del creador, una sublimación del espacio natural externo al espacio artístico subjetivo interno construido por el arte chino antiguo. Este sentido del espacio se expresa a menudo a través de la proximidad de la perspectiva, la distancia, la presentación de la belleza de lo real y lo virtual así como el blanco previsto, que analizaremos a continuación.

2.1.5 Belleza de lo vacío

El fundamento de la discusión de lo vacío en las antiguas teorías del arte chino proviene del fundador del taoísmo Laozi en su punto de vista de "You 有/ Ser" y "Wu 无/ No-ser". Laozi dijo una vez: "Ser y el no-ser se engendran mutuamente"¹⁰⁸. Laozi cree que la unidad de la vacuidad y la plenitud son la base para la operación metamórfica de todas las cosas en el universo, y este pensamiento ha tenido un impacto importante en el pensamiento estético chino. Zhuangzi dijo además: "Todo está fuera de la nada. Si no lo hay, debe estar fuera de la nada y no hay nada en él"¹⁰⁹. Podemos entender aquí la "nada" como una búsqueda ontológica del "Tao" que existe como esencia del taoísmo, es decir, el "Wu" (vacío) es una forma trascendente, superior del "ser". Como dijo el Zong Baihua en su libro *Un paseo por la estética*: "Laozi y Zhuangzi creen que el vacío es más real que la realidad y es la causa de toda verdad. Sin la existencia del vacío, el todo no puede crecer y no hay vitalidad de la vida"¹¹⁰.

Al mismo tiempo, la discusión sobre belleza de lo vacío en la estética china también proviene de la visión del "vacío" del budismo zen.

No hay árbol de la sabiduría;
ni un soporte de espejo brillante,

¹⁰⁸ LAO, Tse, *Tao Te Ching, Los libros de Tao by Lao Tse*, Madrid: Editorial Trotta, 2012. P.309

¹⁰⁹ Zhuangzi, CHEN Guying, *Zhuangzi: comentario y anotación contemporáneos*, Beijing: Commercial Press, [庄子, 陈鼓应, 庄子今注释, 北京: 商务印书馆] 2007. PP. 705-706. Traducción propia.

¹¹⁰ ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海: 上海人民出版社] 1981. P.40. Traducción propia.



Fig. 15
*Campana de la tarde del templo
cubierto de niebla/
煙寺晚鐘圖*
Mu Qi 牧溪
Tinta china sobre papel de arroz.
32.3 x 103.6 cm
Dinastía Song de sur (1127-1279)
Museo de Bellas Artes
Hatakeyama Memorial, Tokio

Como todo está vacío,
¿Dónde puede encender el polvo?¹¹¹

El "Vacío" de la cultura budista, conocido como el 空 "Kong" o "Śūnyatā" en sánscrito, fue originalmente un concepto fundamental y núcleo de la filosofía budista. Basado en la sabiduría Mahayana Prajna. "Prajna 般若" significa sabiduría, se refiere a la sabiduría que comprende verdaderamente y completamente la esencia, naturaleza o verdad de todas las cosas, y el "vacío" es el origen de la sabiduría prajna. El budismo zen cree que "La mente es vasta, como el vacío [...] El vacío puede contener el sol, la luna, las estrellas, la tierra, los ríos, toda la hierba, el mal y el bien, el cielo y el infierno, todo en el vacío"¹¹². Así pues la belleza de lo vacío de la que estamos hablando aquí proviene de la concepción estética derivada del concepto zen del "vacío". Para comprender esta concepción, necesitamos "vaciar" el corazón como creador o apreciador, "vacío" es la naturaleza del "ser/ forma", solo el vacío de la mente y la naturaleza puede ser vasto e ilimitado, y todo no es más que "vacío" al explorar su naturaleza.

La forma no es diferente del vacío;
El vacío no es diferente de la forma.

¹¹¹ SHANG, Rong, *El sutra de la plataforma*, Beijing: China Book Bureau, [尚荣, 坛经, 北京: 中华书局] 2010. P. 21. Traducción propia.

¹¹² *Ibídem*, P.40

La forma es de hecho vacío;
el vacío es de hecho forma.¹¹³

Después del nacimiento del pensamiento zen en China, se habló gradualmente del "vacío" como un concepto dentro del alcance de la estética. Sus características teóricas y sus ricas connotaciones ideológicas tuvieron un profundo impacto en el arte. Como ya se ha señalado anteriormente al tratar de la estética zen, el vacío del zen no se limita a la expresión literal de la nada, más bien se refiere a la conciencia de todas las cosas en el espacio de iluminación que sigue a la vacuidad del sujeto y al olvido de sí mismo, y sólo cuando se alcanza este vacío se puede sentir el mundo real. Como dijo el maestro zen Suzuki: "no basta con mirar, el artista debe entrar en las cosas, sentir las desde dentro y vivirlas tal como son"¹¹⁴. Es decir, el "vacío" de la estética zen no es solo la ausencia del objeto físico externo, sino también una experiencia poética proyectada por el creador al objeto creativo, y una manifestación del reino espiritual de *Yijing*.

La connotación de la belleza de lo vacío se expresa en el arte mediante la creación de espacios vacíos e imágenes que inspiran la fusión de lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo virtual, y el "ser" y la "nada". Esta es su esencia, que debe sentirse en el corazón como una expresión fuera de las palabras, un sentimiento fuera del sentido y una imagen fuera de la imagen.

A continuación estudiaremos la belleza del "vacío" en términos de dos técnicas expresivas comunes: "lo virtual y lo real", y el "blanco previsto".

¹¹³ CHEN Qiuping, *Sutra del Diamante · Sutra del Corazón*, (2010) Beijing : China Book Bureau, [陈秋平, 金刚经 · 心经, 北京, 中华书局] 2014. P. 127. Traducción propia.

¹¹⁴ SUZUKI, D. T., *Zen y psicoanálisis*, Guiyang: Editorial Popular de Guizhou, [铃木大拙, 禅宗与精神分析, 贵阳: 贵州人民出版社] 1998. P.17. Traducción Propia.

Lo virtual y lo real:

La belleza de lo vacío, en términos artísticos, se presenta en el arte chino a través de "lo virtual y lo real 虚 (xū) 与实 (shí)". Zong Baihua ha explorado en profundidad el tema de "lo virtual y lo real". Según su investigación¹¹⁵, la cuestión de lo virtual y lo real encuentra su inspiración en el *Kao Gong Ji*, el texto chino sobre tecnología artesanal más antiguo que se conserva del periodo de los Estados Combatientes. Los antiguos artesanos que fabricaban los soportes del antiguo instrumento ritual, el "Zhongqing 钟磬", no se limitaban a construirlo para su uso, sino que lo diseñaban artísticamente como una representación que englobaba el conjunto. Debajo del instrumento, el creador construía un espacio para animales feroces vivos, como tigres y leopardos, de modo que cuando la gente escuchaba el sonido de los tambores, veía la imagen de los animales. La combinación del sonido y la imagen de la bestia lo establecían así por asociación. El artesano utilizaba la imagen "real" para activar la imaginación "virtual". El arte chino presta atención a la convivencia y la unidad de la virtualidad y la realidad, que se refleja en las obras literarias, la pintura, la música. Desde la antigüedad, los conceptos de "lo virtual y lo real" han aparecido como conexión en el campo de la estética china. En el artículo, *Palabra-Imagen-Significado: El discurso único en la cultura y la estética chinas*, Zhang Fa dice:

El universo chino en su conjunto y los objetos concretos se componen de dos partes, lo real y lo virtual, y de estas dos partes, lo virtual es más importante que lo real. Esto queda claro con el ejemplo de la rueda, la vasija y la casa en Laozi (capítulo 11). Al igual que las palabras, las imágenes y los significados, también se componen de partes reales y virtuales, estando la parte real de las tres relacionada con el exterior y lo virtual con el interior.

¹¹⁵ ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海人民出版社, 北京] 1981. P.39. Traducción propia.

La conexión externa resalta la diferencia, mientras que la conexión interna es la conexión de todas las cosas como una sola.¹¹⁶

Esto demuestra que, lo "virtual" que mencionamos en este caso es relativo a "concreto", se refiere al una imaginación complementaria en el espacio real, que no puede verse ni tocarse a simple vista. La estética tradicional china presta mucha atención a la connotación implícita, ocultando, no revelando, prestando atención a lo invisible, tratando lo intangible como lo tangible y uniendo la oposición entre lo virtual y la realidad. Esta es una creación audaz de la estética china. La estética china cree que lo "virtual" 虚 (xū) y lo "real" 实 (shí) se refuerzan mutuamente, son complementarios y puede existir en forma de contraste o de compensación. La idea filosófica de la interacción entre "lo virtual y lo real" también ha tenido una influencia muy profunda en la creación y la estética de todas las áreas y niveles del arte chino, como podemos ver, por ejemplo, en la forma distintiva en que se representa el paisaje en la pintura, que combina esta estética con el mundo figurativo y el espacio abstracto. En el libro de teoría de la pintura de la dinastía Qing, *Shi Cun Hui Jue* 石村画诀, aparece esta descripción:

Donde hay tinta, está el pincel de realidad; donde no hay tinta, las nubes sirven de telón de fondo, y ésta es la realidad dentro de la virtualidad. Hay lugares blancos entre los árboles, las rocas y los pasillos, es la virtualidad dentro de la realidad. Lo real es lo virtual, lo virtual es lo real.¹¹⁷

¹¹⁶ ZHANG, Fa, *Palabra-Imagen-Significado: El discurso único en la cultura y la estética chinas* En Estudios de Teoría Literaria. [J]. 2018, (6): 6-13. [张法. 言-象-意: 中国文化与美学中的独特话语 [J]. 文艺理论研究 [consulta: 2020-10-10]. Disponible en: <http://tsla.ecnu.edu.cn/CN/Y2018/V38/I6/6> . Traducción propia.

¹¹⁷ WANG, Bomin y REN Daobin, *Integración de los estudios de pintura (Ming-Qing)*, Shijiazhuang: Editorial de Bellas Artes de Hebei, [王伯敏/任道斌, 画学集成 明-清, 石家庄: 河北美术出版社] 2002. P.429. Traducción propia.

De lo anterior se entiende que la pintura paisajística tradicional crea y expresa la relación entre lo virtual y lo real mediante el uso de la tinta china, en la que el mayor peso de la tinta en el cuadro refleja lo real, y las zonas menos entintadas o perfectamente sin entintarse resaltan el significado de lo "virtual". Esto, unido al uso de la característica técnica "manchar" con la tinta china, también da como resultado el espacio infinito entre "lo virtual y lo real" en una suave transición. Además, el uso de "el blanco previsto", que vamos a mencionar, es también una expresión típica del arte chino que pone de relieve la interacción entre "lo virtual y lo real".

El blanco previsto:

"El blanco previsto" es una traducción de la palabra china "留白". El carácter "留 (Liú)" significa guardar, previsualizar, y el carácter "白 (Bái)" significa blanco. Es una de las expresiones más importantes del arte tradicional y se utiliza ampliamente en la pintura, la cerámica, la literatura y el teatro. Dejar "el blanco previsto" es dejar el correspondiente espacio "en blanco" en una obra literaria o artística, utilizándolo como vehículo para crear un contexto espiritual estéticamente agradable.

La belleza de lo vacío se refleja en el vacío del espacio en la estética china. Laozi dijo una vez en el Tao Te Ching, "lo hundido se colma, tórnase nuevo lo ajado; con poco se consigue; con mucho, se cae en extravío"¹¹⁸. La cultura china predica que todo necesita un margen de maniobra, y esto se refleja en todos los aspectos de su cultura; las palabras tienen un significado más allá de las palabras, la música tiene una connotación más allá de la melodía, y el espacio en blanco de la pintura deja margen a la imaginación

¹¹⁸ LAO, Tse, *Tao Te Ching, Los libros de Tao by Lao Tse*, Madrid: Editorial Trotta, 2012. P.351



Fig. 16
Pescando solo en un río frío
寒江独钓圖
Ma Yuan 马远
Tinta china sobre rollo de seda
26.7 x 50.6 cm
Dinastía Song de sur (1127-1279)
Museo Nacional de Tokio, Tokio

del espectador para que la complete con su propia creatividad subjetiva, permitiendo que cada persona tenga su propia comprensión y experiencia de la obra que admira.

Las antiguas obras de arte chinas suelen utilizar el "vacío" para crear una concepción artística particular. El uso de "el blanco previsto" en la pintura paisajista tradicional es un buen ejemplo de ello. Esta técnica permite al espectador tener un espacio de ensueño acerca de la obra, para pensar si este espacio "vacío" son las nubes y nieblas en el cielo o las montañas y los ríos. Precisamente por este "vacío" se pueden acomodar infinitas imaginaciones, se puede ampliar el espacio de la imagen y se puede reflejar mejor la belleza de la concepción artística particular del arte chino.

En *Pescando solo en un río frío* (fig. 16), de Ma Yuan, el famoso pintor de la dinastía Song, apenas se ve rastro de agua, pero da la impresión de la inmensidad del río y la plenitud de la imagen. Sólo hay una pequeña barca que descansa sobre el agua tranquila y plácida, y un anciano con sombrero pescando solo. Aparte de unas pequeñas olas alrededor de la barca, la escena

está casi en blanco¹¹⁹. Sin embargo es este vacío el que manifiesta la amplitud y la fuerte sensación de espacio, creando una atmósfera gélida en el río, y destacando más concretamente el espíritu de concentración del pescador en la pesca, ofreciendo al espectador un reino espiritual distante y vasto. Aunque en la imagen no se aprecian los detalles meticulosos del agua, el que observe queda sobrecogido por la magnitud del río. La sensación de frialdad y concentración creada por el artista, se expresan vívidamente a través de este espacio en blanco.

BELLEZA INTANGIBLE EN CHINA

	Nociones esenciales
Belleza de lo natural	<ul style="list-style-type: none">• Paisaje natural• Sencillez• Simplicidad• Esencia de la vida• Tristeza del otoño• Rusticidad• Armonía entre el ser humano y la naturaleza
Belleza sin palabras	<ul style="list-style-type: none">• Espiritualidad• Sentimental• Silencio• <i>Yijing</i>/ reino de espíritu• Unidad de emoción y escena
Belleza de lo vacío	<ul style="list-style-type: none">• Espacio• Virtual• Vacuidad• El blanco previsto

Fig. 17
Una breve tabla de la belleza intangible china hecha por el autor.

¹¹⁹ El blanco mencionado aquí no es el blanco del cromatograma, sino el blanco en el espacio, el vacío.



Fig. 18
Shorin-zu-byobu (Detalle) / 松林図 屏風
Hasegawa Tohaku 長谷川 等伯
Museo Nacional de Tokio, Tokio

2.2 BELLEZA INTANGIBLE EN JAPÓN

Japón como nación insular debido a su situación geográfica y las marcadas características medioambientales posee unas particularidades climáticas muy especiales que le otorgan una belleza natural extremadamente singular. Por estas causas, la cultura japonesa siente un especial amor y reverencia innato por la naturaleza, a la que observa de forma sutil y profunda. Al mismo tiempo, su religión autóctona, el sintoísmo, defiende la naturaleza, creyendo que hay espíritus en plantas y animales, montañas y ríos, truenos y lluvia, que son iguales a los seres humanos, y que todas las cosas de la naturaleza pueden adorarse como dioses. Todo ello ha forjado el espíritu humilde y respetuoso del pueblo japonés, dando lugar a un gusto y una estética refinados y elegantes que distinguen su cultura.

Por otra parte, Japón ha estado influido durante mucho tiempo por la cultura china y comparte muchas similitudes ideológicas y culturales con la antigua China. Debido al amplio uso de caracteres de la escritura Hanzi/ Kanji, ambos pertenecen a la misma "esfera cultural de Asia Oriental". Mucho antes de la Restauración Meiji, China había sido una importante fuente de cultura para Japón. Los intercambios culturales entre los dos países fueron estrechos y frecuentes, duraron miles de años.

Después de que las ideas confucianas, taoístas y budistas chinas se introdujeran en Japón, mezclándose con su cultura local, refinada y sublimada, se crearon ideologías únicas como el zen

japonés¹²⁰, la ceremonia del té¹²¹ y el *Wabi-sabi*¹²², etc.

El punto de vista estético en Japón es también una manifestación del temperamento espiritual de su cultura, que transmite la expresión implícita de Oriente, creando a su vez un estilo singular. Involucrado en el budismo zen y la ceremonia del té, refleja la búsqueda de la simplicidad y la artesanía. Se trata de una belleza sutil, ambigua y con su toque de zen. Mientras que la mayoría de la gente asocia la belleza japonesa a su refinamiento y delicadeza, en este capítulo nos centraremos en la belleza intangible e invisible de la estética nipona, que se corresponde con el espíritu abstracto y se enriquece con las huellas del tiempo.

¹²⁰ Zen japonés: el pensamiento del zen se introdujo en Japón a partir de la dinastía Tang, y se fue extendiendo poco a poco a medida que los monjes acudían a estudiar en China. Sin embargo, fue alrededor del siglo XII cuando el zen como escuela llegó a Japón y se hizo ampliamente conocido e influyente en la sociedad. El monje Eisai (también conocido como Yōsai, 1141-1215) suele ser considerado el fundador del zen japonés y, tras dos visitas a China, regresó a Japón en 1191 e introdujo el budismo Linji/ Rinzai en Japón, donde más tarde fue venerado como el precursor regional. Con el paso de tiempo, el zen japonés se ha desarrollado y evolucionado hasta convertirse en una cultura zen propia dentro del entorno y la cultura locales.

¹²¹ La ceremonia de té, 茶道 Cha Tao/ Tao de Té. Se trata de un ritual especial influenciado por el budismo zen, en el que el té se utiliza como medio para recibir invitados y establecer amistad. No es sólo un acto rutinario de la vida y el ocio, sino también una búsqueda espiritual para comprender el verdadero sentido de la vida. Además, la belleza de la ceremonia del té consiste en su entorno elegante y natural, el conjunto de procedimientos ceremoniales para preparar, elaborar y degustar el té, y los utensilios característicos y sencillos.

¹²² Wabi-Sabi (侘寂) es un antiguo concepto de gusto cultural y normas estéticas tradicional japonés. La belleza de un objeto envejecido (un ser humano) que se revela por su aspecto; una impactante elegancia que no puede detenerse (ni siquiera realzarse) aunque esté moteada o descolorida. Bajo la influencia del maestro del té, Sen no Rikyū, el espíritu y el concepto del "wabi-sabi" alcanzaron su apogeo con el desarrollo de la ceremonia del té, y ha influido profundamente en todo lo relacionado con la "estética" en Japón, como Ikebana/ el arreglo floral, la literatura y la arquitectura, etc.

2.2.1 Estética de Ceremonia del Té

El hecho de que el Japón haya permanecido tanto tiempo aislado del resto del mundo, inmerso en sí mismo, ha contribuido enormemente a propagar la Ceremonia del Té.¹²³

En 1906, el historiador del arte Okakura Kakuzo¹²⁴ escribió *El Libro del té*, que mostraba al mundo occidental la belleza de la ceremonia de té de los japoneses, señalando especialmente la estética de "armonía asimétrica" que propugna la ceremonia, que difiere del gusto estético occidental.

Japón, que ha seguido las huellas de la civilización china, ha conocido las tres escuelas básicas de la ceremonia de té. Consta por escrito que, en el año 729, el emperador Shomu sirvió el té a más de cien monjes en su palacio de Nara. Las hojas se habían importado expresamente para la ocasión de China, mediante el concurso de los embajadores japoneses en la corte Tang, y seguramente el té fue preparado siguiendo su estilo. En 801, el monje Saicho trajo algunas semillas y las cultivó en Yeisan. Las plantaciones de té extendieron enormemente en los siglos posteriores, a la par que el gusto aristocrático y clerical por su consumo. El té Song nos llegó en 1191, de la mano de Eisai Zenji quien había viajado a China para estudiar en la escuela Zen del Sur.¹²⁵

De este relato histórico en el *Libro del té* se desprende que los embajadores y monjes budistas japoneses que viajaban y estudiaban en China

¹²³ OKAKURA, Kakuzo, *El libro del té*, (1906) traducido por José Javier Fuente del Pilar, Madrid: Miraguano Ediciones, 2020. P.12

¹²⁴ Okakura Kakuzo (岡倉 覚三 o Okakura Tenshin 岡倉 天心, 1862-1913), fue un destacado filósofo, crítico de arte, historiador, educador artístico y pensador japonés. Una de las figuras más importantes del periodo ilustrado de la civilización japonesa moderna, defendió que "es hora de que las ideas espirituales de Oriente se introduzcan en Occidente" y subrayó la contribución de los valores asiáticos al progreso mundial.

¹²⁵ *Ibidem*. P.39



Fig. 19
Tea Ceremony (Chanoyu no zu),
from the series Etiquette for
Ladies / 茶之湯ノ図
 Yōshū Chikanobu 楊洲周延
 Grabado en madera (nishiki-e)
 35.5 x 70 cm

llevaron el té a Japón desde la época de la dinastía Tang (618-907 d.C.). Bajo la influencia de la cultura japonesa local, se formó una ceremonia del té 茶道 (Tao del té) con características nacionales únicas. Los monjes zen budistas usaban el té para concentrar sus pensamientos convirtiéndose en una forma de arte tradicional, que elevaba la vida y las actividades de ocio al nivel de la conciencia espiritual; se convirtió en un símbolo tradicional distintiva, siendo el medio más prestigioso para difundir su cultura, perdurando hasta nuestros días.

La ceremonia del té japonesa fue originalmente un ritual, que consistía en servir té a los invitados, pero fusionaba las actividades de la vida diaria con la religión, la filosofía, la ética y la estética en una actividad cultural y artística integral. No es solo el disfrute material, sino también a través de la ceremonia del té, aprender los modales, cultivar el temperamento y desarrollar los conceptos estéticos y morales de las personas. En *El libro del té*, Kakuzo dice lo siguiente: "la relación existente entre el budismo zen y el té es casi proverbial. Ya hemos afirmado que la Ceremonia del Té proviene de un antiguo rito zen"¹²⁶, de lo que se desprende una importante relación entre la ceremonia del té y el pensamiento zen, Kakuzo continúa afirmando que:

¹²⁶ *Ibíd*em, P.43



Fig. 20
Sen no Rikyū/ 千利休像
Tōhaku Hasegawa 長谷川 等伯
Caligrafía por Shunoku Sōen 春屋 宗園
1595



Fig. 21
Muichibutsu/ 無一物
Cuenco de té japonés del siglo XVI
Chōjirō 初代 長次郎
Egawa Museum 額川美術館蔵,
Nishinomiya

La realización espiritual de la Ceremonia del Té implica la asunción del ideario zen en lo referente a la grandeza que existe en los detalles más nimios de la vida. El taoísmo sentó los fundamentos de los ideales estéticos, el zen los puso en práctica¹²⁷.

Como actividad, la "ceremonia del té" se denomina "Tao del té 茶道" principalmente por su profunda connotación espiritual. No es solo saborear té, o limitarse al compañerismo o el entretenimiento, su esencia es lograr el reino de la comprensión zen a través de métodos figurativos, preparación y degustación del té. En el proceso de beber té, ya sea en su forma material o en el disfrute espiritual al degustarlo, se pueden ver y sentir los símbolos espirituales y culturales de la nación japonesa, que tiene un valor y connotación estética muy especial y distintiva. En pocas palabras, la ceremonia del té es un ritual que se produce al adorar las cosas hermosas que existen en la vida diaria.

A finales del siglo XVI, en contraste con la cultura del té de la clase dirigente, cuyo objetivo era promover la riqueza y los derechos políticos mediante la colección y el lucimiento de "objetos de la dinastía Tang 唐物", Sen no Rikyū heredó y perfeccionó el espíritu de la anterior "Wabi-cha", defendiendo un concepto estético simple y tranquilo, sin admirar la belleza exquisita y utilizando deliberadamente tazones de té hechos a mano de textura áspera como utensilios. Separaba la ceremonia del té de la riqueza, el poder y el prestigio. Al popularizarla en la sociedad japonesa, independientemente de su estatus, estableció una ceremonia del té de gran valor espiritual y artístico. Sen no Rikyū considera la sensación de aleatoriedad que produce lo hecho a mano como la belleza especial y el respeto por ella. Lo que persigue es un tipo de belleza que no requiere decoraciones sofisticadas, sino que vaya directamente a la esencia de las cosas.

¹²⁷ *Ibidem*. P.60

Los cuatro elementos 和敬清寂:

La ceremonia del té japonesa, con los cuatro elementos conceptuales-ideológicos de "la armonía 和, el respeto 敬, la pureza 清 y la tranquilidad 寂", se ha convertido en una actividad cultural y artística que integra religión, filosofía, ética y estética.

和 Armonía

La "armonía" 和 en la ceremonia del té es el primer elemento. Puede entenderse como un equilibrio pacífico entre el hombre y la naturaleza. La "armonía" en este caso requiere que las emociones internas de uno se integren eficazmente con el lugar en el que uno se encuentra, para alcanzar un estado espiritual de armonía con la naturaleza.

Esto se refleja en el diseño de la casa de té y en la elección de su ubicación en el entorno. Debido a la influencia del pensamiento zen y el taoísmo, Japón ha abogado por la belleza asimétrica desde la antigüedad. En la estética de la ceremonia del té, la admiración por la belleza natural y la armonía con la naturaleza también reflejan el pensamiento taoísta: la creación de los patios japoneses debe perseguir un estilo puro, natural, exquisito y sutil, enfatizando y simbolizando el paisaje natural, evitando las huellas de ornamentaciones artificiales y creando un estado simple, pacífico y hermoso. La atmósfera de la casa de té debe ser fresca y simple, con una luz suave cubierta por la sombra de un árbol que atraviesa con sutiles formas el patio. La sensibilidad y el ocio se han convertido en el centro de atención del espacio del salón de té. Desde la antigüedad, los maestros han intentado encarnar la "Armonía del cielo y el hombre" al estilo zen en el proceso de la ceremonia del té, integrando la belleza de la naturaleza en él. Mientras se toma el té, se disfruta del hermoso paisaje natural.



Fig. 22
Tai-an chashitsu 待庵
Salón de té de Sen No Rikyū - Tai-an
interior

Fig. 23
Tai-an chashitsu 待庵
Salón de té de Sen No Rikyū - Tai-an
exterior
Fotografía
Tadahiko Hayashi 林忠彦



Fig. 24/25
Tea Room
Yoshihiko Ueda 上田义彦
Fotografía

敬 Respeto

El "respeto" 敬 es el segundo gran elemento de la ceremonia del té. Proviene del pensamiento zen. Este tipo de estética natural respetuosa nace del corazón de las personas, es el respeto entre el anfitrión y el invitado, el maestro del té y su propio corazón. Los complicados y largos rituales también son un buen ejemplo de "respeto". Las personas de diferentes niveles sociales tienen identidades iguales siempre que ingresen al salón de té. Bajo la meticulosa y ordenada ceremonia, acompañada del arreglo floral cuidadosamente preparado por el propietario y el sonido de melodiosos instrumentos musicales, todo el espacio se llena de afecto mutuo, visual y

espiritualmente, que puede reflejar el verdadero significado de "respeto".

Así pues, además de referirse al respeto mutuo entre las personas, también incluye un atractivo estético especial de respetar las cosas naturales, el té, su proceso y ceremonia ritual. Beber té no es simplemente saciar la sed, es como meditar, entrando a un estado de serenidad, olvidando lo mundano y obteniendo paz interior mediante la reverencia.

Fig. /26/27
*Implementos de bambú para
la ceremonia del té*
Takeji Iwamiya
岩宮 武二
Fotografía



清 Pureza

La "pureza" 清 en la ceremonia del té significa limpio y puro. También se refiere a la purificación del alma. El ambiente de la casa de té debe estar impecable. Antes de dar la bienvenida a los invitados, los maestros del té deben limpiar las hojas y piedras del jardín de té con un trapo. El maestro del té trata de lograr la pureza interior eliminando la suciedad del exterior del cuerpo.

Todo tiene un encanto vetusto y todo lo que recuerde a obra nueva está prohibido, salvo el cepillo de té de bambú, blanco y sin manchas, y el paño de cocina de lino, que aportan un llamativo contraste. A pesar del color desvaído del salón y de los utensilios de té, todo está absolutamente limpio. Hasta los rincones más oscuros estaban impecables, de lo

contrario no se podría decir que el propietario fuera una persona de té.¹²⁸

Como concepto estético en la ceremonia del té, la palabra "pureza" también tiene un significado de frescura así como de eliminar el polvo del mundo terrenal. Bajo la influencia del pensamiento zen, la ceremonia del té cambió gradualmente esta apreciación de la belleza natural hacia una dirección más pura y sencilla. En el *Libro del té*, Kakuzō cuenta una historia sobre el famoso maestro del té Rikyū, que describe vívidamente la idea que éste tenía de la "limpieza" en la ceremonia del té:

Rikyu vio a su hijo Shoan barriendo y rociando y al final de su trabajo dijo: "no está bien limpio". Shoan trabajó cansado durante otra hora y le preguntó: "padre, ya no hay nada más que hacer. El camino se ha rociado tres veces, los faroles y los árboles brillan por el agua, el musgo y los líquenes están frescos y verdes, y no hay hojas en el suelo". "Mi muchacho, esa no es forma de limpiar un paseo," dijo Rikyu mientras entraba en el patio, sacudiendo los árboles, esparciendo las hojas doradas y carmesí como fragmentos de brocado otoñal. Lo que Rikyu necesitaba no era sólo limpieza, sino belleza y naturalidad.¹²⁹

De ello se aprende cómo la "pureza" indica que la ceremonia del té no sólo trata de purificar el cuerpo y el alma eliminando las impurezas externas, sino también encontrar una pureza natural, bella y no intencionada. Los maestros del té son sensibles a los elementos discordantes de su entorno y solamente, en un ambiente sereno y natural del salón de té, pueden los invitados tomar el té, alcanzando el mayor grado de purificación espiritual.

¹²⁸ OKAKURA, Kakuzo, y SHŪZŌ Kuki, *El libro del té - La construcción del "extracto"*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [冈仓天心/九鬼周造, 茶之书·"萃"的构造, 上海: 上海人民出版社] 2015. P.45. Traducción propia.

¹²⁹ *Ibidem*. P.46

寂 Tranquilidad

La "tranquilidad", quietud o soledad 寂 es el cuarto elemento de la ceremonia del té y el concepto más elevado de su belleza. Este elemento es, considerado por D. T. Suzuki, el más "fundamental de la ceremonia del té"¹³⁰, sin el cual la ceremonia carecería por completo de sentido. El significado literal de "寂" (chino: jì, japonés: sabi) es tranquilo, silencioso y misterioso. Suzuki explica el significado de esta "tranquilidad" de la siguiente manera:

Aquí "tranquilidad" es mucho más que silencio. Su equivalente en sánscrito significa en realidad silencio, paz y quietud. "Tranquilidad" también se utiliza a menudo en los textos budistas para referirse a la "muerte" o al "nirvana". En la ceremonia del té, sin embargo, la palabra se acerca más a "pobreza", "verdadera sencillez" o "solitario". En este caso, es más sinónimo de "ociosidad" y "soledad".¹³¹

De las palabras de Suzuki se desprende que la "tranquilidad" en este caso también alude a la necesidad de que las personas aprendan a estar solas, a honrar una actitud ante la vida. Sólo cuando uno aprende a estar en solitario en el espacio del silencio, cuando la mente está en reposo, puede percibir su interior y comprender el arte del té.

La ceremonia del té sólo puede tener éxito si en cada proceso se respira una atmósfera de tranquilidad. Los aleatorios montones de piedras, el sonido del agua corriente, el patio de hierba, los pinos centenarios en lo alto del tejado, las linternas de piedra musgosa, el siseo del agua de la tetera, la suave luz a través de la paraban de papel, todo ello está pensado para crear una atmósfera propicia para la contemplación.¹³²

¹³⁰ SUZUKI, D.T., *Zen y cultura japonesa*, Nanjing: Yilin Press, [鈴木大拙, 禅与日本文化, 南京: 译林出版社] 2014. P.132. Traducción propia.

¹³¹ *Ibíd.* P.132

¹³² *Ibíd.* PP.177-178

A partir de su introducción en Japón, el budismo zen ganó el prestigio de los samuráis de la época y comenzó a crecer rápidamente en el país, donde se hizo popular entre la alta sociedad y los amantes de la literatura y las artes. Como hemos indicado al principio de este estudio, muchos planteamientos filosóficos orientales se caracterizan por su identidad solapada pero distinta, por ejemplo el caso de la relación entre el budismo zen y la ceremonia del té. Sen no Rikyū señaló en una ocasión que la "tranquilidad" es la quintaesencia del té, lo que demuestra su importancia en la ceremonia. Mientras se busca la "quietud", uno puede observar el corazón contento y permitir que éste se instale en pensamientos profundos. Este concepto, que nace del budismo zen, es considerado por la cultura japonesa como la mejor respuesta a la vida.

El expresión budista de la dinastía Song "Saborear el zen en el té 茶禪一味" hace referencia al estado espiritual en el que ambos se impregnan y unifican. Tomar té es algo más que beber té, desde la preparación hasta su elaboración, cada paso de la ceremonia, es una práctica espiritual en la que está presente la cualidad de la "tranquilidad"; esta se inspira en la esencia de la "iluminación" del budismo zen, inmersa en una fuerte espiritualidad. Se trata de buscar la iluminación en un ritual tranquilo, utilizando el té para saciar la "sed" del corazón de las personas y alcanzar así la más alta trascendencia. La "tranquilidad" de la ceremonia evolucionó progresivamente hasta convertirse en el símbolo estético del antiguo Japón, de ella nació el concepto "Wabi-sabi 侘寂".

El instante

El proceso de la ceremonia del té japonesa es engorroso y las reglas rituales son estrictas. Es precisamente por esta actitud seria que los japoneses respetan este proceso se puede ver que en el salón de té están experimentando atentamente cada aspecto de la ceremonia, sintiendo cada instante.

Lo que el zen defiende es la comprensión instantánea, la iluminación súbita, y que solo el presente es real, es el énfasis en el instante del presente. En la ceremonia del té japonesa, hay una visión de una vida, un encuentro/ Ichi-go ichi-e¹³³, lo que implica que solo hay una reunión en la vida. "Una vida" significa la vida de uno; "una reunión" significa el único encuentro. El ritual de la ceremonia del té se desarrolla a través de una serie de actividades. Cuando el anfitrión y el invitado finalmente se completan, el sentimiento de que "es un único encuentro en la vida, y que debe ser apreciado" emerge en el corazón. Para la gente que cultiva la ceremonia del té este encuentro es único en la vida y cada detalle debe cuidarse al extremo. También se puede ver desde este aspecto que la estética de la ceremonia del té ensalza la belleza del instante. El fotógrafo y artista de performance francés Pierre Sernet utiliza su obra de performance *One* para demostrar las características estéticas de la ceremonia del té japonesa.

¹³³ Ichi-go ichi-e (一期一会 literalmente "una vida, un encuentro") es un término desarrollado a partir de la ceremonia del té japonesa y se refiere a la forma en que el que realiza la ceremonia trata a cada persona que se presenta ante él o ella con el sentimiento sincero de "un único encuentro que debe ser apreciado". A su vez, reflexionando sobre las partidas y los reencuentros de la vida, la espiritualidad de los participantes se eleva y alcanzan un estado superior: el nirvana en meditación. Ésta, la verdad de Ichi-go ichi-e, es también la verdad del té.



Fig. 28-29
One
Pierre Sernet
Fotografía

"One" toma la palabra japonesa *ichi*¹³⁴/ — del *ichi-go ichi-e*, que significa: una vida, un encuentro. Pierre usó bigas de madera para construir un salón de té virtual sin paredes reales. Llevó este salón de té a más de 25 países y regiones de todo el mundo y organizó ceremonia de té en lugares como: Times Square en Nueva York, la Gran Muralla China ... invitando a los lugareños a su salón de té para beber té japonés juntos. Pierre cree que cada una de estas ceremonias de té será única en su vida, no se puede copiar, y nunca sentirá lo mismo.

¹³⁴ Ichi : 一, numero uno en japonés.




Fig. 30
Haboku-Sansui 破墨山水图
Sesshū Tōyō/ 雪舟等楊
148.6 x 32.7cm,
1495
Tinta sobre papel
Museo Nacional de Tokio, Tokio

2.2.2 Belleza de Wabi-sabi

"*Wabi-sabi*" como uno de los conceptos estéticos más importantes de Japón, originalmente derivado del pensamiento zen, puede resultar difícil de definir directamente a través de una traducción. "侘 寂 わび・さび/ *Wabi-sabi* son dos palabras que expresan diferentes significados. "侘" (*wabi*) tiene un significado aproximado a "belleza simple y elegante", y "寂" (*sabi*) significa "el tiempo pasa y todo es impermanente", y la combinación de estos dos significados se ha vuelto en la estética única japonesa: un tipo de belleza que no resalta deliberadamente la decoración y la apariencia, si no que enfatiza la simplicidad de las cosas sin resistirse a la prueba del tiempo.

En la percepción más difundida, *Wabi-sabi* representa lo incompleto, imperfecto, irregular, y cosas que tienen rastros de tiempo, se describe como una belleza sencilla, natural, tranquila, humilde, elegante y profunda. En pocas palabras, se trata de un concepto estético que se centra en la aceptación de la sencillez y la imperfección, haciendo hincapié en las vicisitudes y la soledad que conlleva el paso del tiempo. El concepto de estética *Wabi-sabi* se enfoca hacia un sentido de la belleza inmaterial, por ser una ideología muy vaga y misteriosa, es difícil para nosotros describir con precisión esta belleza en entidades y palabras, si debemos usar cosas materializadas para reflejarla, podemos imaginar paredes moteadas, hojas marchitas, cerámica rota y desolada, bosque montañoso...etc.

El alcance de la influencia de la belleza de *Wabi-sabi* se ha extendido a la cultura, la estética, la cosmovisión y la filosofía en el pensamiento tradicional japonés. Permea todos los aspectos de la vida, pero siempre

mantiene su sentido único de misterio. Es un punto de vista estético que cada uno de los japoneses puede sentir y apreciar, que no requiere explicación verbal. Esta mirada estética ha penetrado gradualmente en varios campos de la cultura japonesa, como la música, el teatro, la arquitectura, la ropa, los utensilios de madera y los productos industriales.

Ahora, exploraremos la belleza de *Wabi-sabi* desde sus tres aspectos: la simplicidad, lo no sofisticado y lo imperfecto.

La simplicidad

El significado original del carácter “寂 *sabi*” en chino es "silencio" o "soledad". Según la combinación del núcleo espiritual del "vacío" del zen con la ceremonia del té, la palabra ha pasado a ser utilizada gradualmente con el tiempo por los japoneses para referirse a algo natural más que a algo creado por el hombre, en sentido de sencillez. De este modo surgieron un sentimiento de profundo aprecio por la belleza de la simplicidad.

La simplicidad es la esencia de la estética *Wabi-sabi*, que aboga por una naturaleza pura, abandona las decoraciones innecesarias y presenta la belleza en la forma más simple y en el estado originario primitivo. Leonard Koren mencionó en el libro *WABI-SABI para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, la simplicidad de *Wabi-sabi* es "ir reduciendo hasta la esencia, pero sin quitarle la poesía. Mantener las cosas limpias y sin estorbos, pero sin esterilizar"¹³⁵. Se puede ver que la llamada simplicidad aquí no es simplemente una resta, sino que tiene como objetivo resaltar la apariencia y textura originales de las cosas.

¹³⁵ KOREN, Leonard, *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, (1994) Barcelona: Hipotesi-Renart Edicions, 1997. P.72

Lo no sofisticado

La idea estética del *Wabi-sabi* hunde sus raíces en el concepto estético de la ceremonia del té. Como ya se ha mencionado, la ceremonia del té siente una especial admiración por la cerámica antigua y tosca, y esto se transmite en el *Wabi-sabi* como su apreciación por las huellas que deja el tiempo en la materia.

Esas cosas descoloridas, oxidadas, secas, agrietadas y deslustradas son los registros del tiempo que se han congelado. Al mismo tiempo, la belleza con un sentido no sofisticado se adhiere a la visión zen de la naturaleza, alabando la esencia, la apariencia primitiva y la textura de las cosas. El valor de las cosas, la belleza y la fealdad de las cosas, no se puede juzgar por el precio, la calidad de los materiales y la belleza de las formas. El criterio de calidad es si alcanza su propio valor y significado y si el material encarna las mejores características de la cosa. La estética *Wabi-sabi* también se llama "el zen de las cosas". No es solo el cultivo de las personas, sino también el cultivo de las cosas en sí mismas.

Lo imperfecto

El concepto de *Wabi-sabi* es de naturaleza fuertemente subjetiva, y es diferente de la belleza con significado universal en el sentido tradicional. Niega el lujo, no se apega a las visiones del mundo y aboga por descubrir y crear la belleza con los propios ojos. El maestro zen japonés Daisetsu Suzuki mencionó en su libro *Zen y cultura japonesa*: "de hecho, es esta carencia la que constituye una forma perfeccionada. Ni que decir tiene que la belleza no significa necesariamente que la forma sea completa. La expresión de la belleza a través de formas imperfectas o incluso feas es una de las habilidades de los artistas



Fig. 31
Obra de kintsugi
Showzi Tsukamot

japoneses”¹³⁶. *Wabi-sabi* describe la belleza de lo incompleto. Aquí lo incompleto incluye lo imperfecto y lo impermanente. Los factores imperfectos pueden despertar la imaginación de las personas, también emociones como la simpatía y la compasión, lo que permite a las personas experimentar la belleza de la esencia de las cosas bajo de las apariencias.

Una cosa que a menudo está asociada con la estética de *Wabi-sabi* es el arte del kintsugi¹³⁷, una artesanía que utiliza polvo de oro o pintura para reparar la cerámica rota. Este proceso resalta las grietas en lugar de cubrirlas, haciendo que las grietas formen parte del trabajo. El surgimiento de este arte se basa en la adoración de lo incompleto. El uso de oro para reparar lo incompleto tiene la intención de expresar una postura frente a las imperfecciones, aceptarlo con cuidado y repararlo esmeradamente, mostrando el respeto del pueblo japonés por los objetos rotos. Un tributo a la belleza de lo incompleto.

¹³⁶ SUZUKI, D.T., *Zen y cultura japonesa*, Nanjing: Yilin Press, [鈴木大拙, 禅与日本文化, 南京: 译林出版社] 2014. P.19. Traducción propia.

¹³⁷ Kintsugi (金継ぎ) es una artesanía tradicional japonesa utilizada para remendar objetos. Utiliza una mezcla de laca y polvo de oro para unir el objeto y revelar sus grietas. Es una forma de ver el paso del tiempo como parte inevitable de la vida y de encontrar la belleza en sus imperfecciones.



Fig. 32

夕静寂

Kaiti Higashiyama/ 東山魁夷

Serigrafia/セリグラフ

227.0×158.0 cm

1974

2.2.3 Belleza de Yūgen

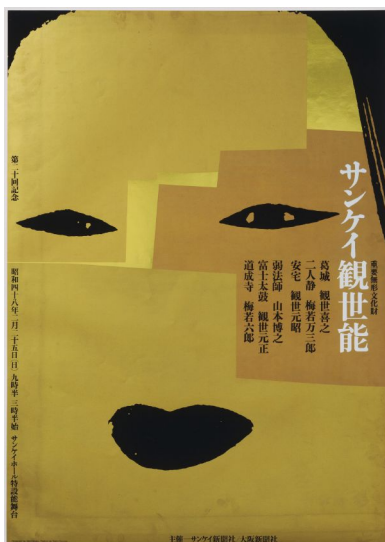


Fig. 33
Kanze Noh Play
Cartel de un teatro noh
Ikko Tanaka 田中一光
1973

Yūgen 幽玄 es un concepto importante y único en la estética tradicional japonesa. La palabra “幽玄 *Yūgen*” es originalmente una palabra china¹³⁸. La traducción exacta depende del contexto en el que se usa el término. El significado literal de “幽” es “profundo”, “oscuro”, “tranquilo”, “oculto”, “desconocido” y “玄” significa “vacío”, “oscuro”, “enigmático”, “borroso”. Los dos caracteres “幽” y “玄” se combinan en uno, que se repite como sinónimos, enfatizando el significado profundo, misterioso, ambiguo e inefable de la palabra. *Yūgen* se sitúa en el lado opuesto de lo explícito, directo y agudo, con una especie de sutileza, eufemismo y profundidad.

Yūgen se usó originalmente en la teoría de la poesía tradicional japonesa *Waka*¹³⁹ y la teoría de *Noh*¹⁴⁰, incluidas las tragedias religiosas enmascaradas y los cómics secularizados. Con la introducción del budismo zen en Japón, la sensibilidad del pueblo japonés hacia la belleza se profundizó bajo la influencia de la idea zen de que existe todo en la nada 无中万般有, y el “*Yūgen*” se desarrolló gradualmente como sentido estético. El famoso erudito japonés

¹³⁸ 幽玄: la investigación histórica ha demostrado que el caso de uso más antiguo apareció en el poema trágico del Emperador Han (? -125); se puede ver en varios documentos de las Seis Dinastías posteriores y principios de la Dinastía Tang.

¹³⁹ *Waka* (和歌) es un género literario propio de Japón, significa originalmente “poesía en japonés” y se utilizaba para distinguirla de la poesía china, cuya difusión estaba muy extendida entre las clases cultas y aristocráticas.

¹⁴⁰ El *noh* o *nō* (能) es un arte escénico clásico japonés que consiste en una combinación de danza, drama, música y poesía en una representación estética para el escenario y ocupa un lugar importante en las artes tradicionales japonesas. El objetivo principal del teatro *Noh* no es presentar actos dramáticos, sino presentar o expresar una situación de forma lírica. Se basa en el principio estético del *Yūgen*, hace hincapié en el misterio y la sugestión esotérica.

Ōnishi Yoshinori¹⁴¹ hizo un análisis detallado de "Yūgen" y resumió las características del concepto estético de *yūgen* como:

- 1- oculto, no revelado, ambiguo;
- 2- tenue, nebuloso, delgado;
- 3- silencio;
- 4- profundo;
- 5- sustancial;
- 6- misterio o sobrenatural;
- 7- ilógico e indecible.¹⁴²

En resumen, el significado estético de *yūgen* es en realidad una sensación de misterio y lejanía de las cosas creada por la distancia y la ocultación, que confiere un interés indescriptible que es necesario experimentar con la mente. De esto podemos ver que el concepto de *yūgen* significa algo parecido a lo vacío de la estética zen, al origen esencial que los humanos no pueden obtener a través de la razón y el conocimiento, sino por el corazón para sentir esa belleza.

Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como a algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es más, nos hundimos con deleite en las tinieblas y les encontramos una belleza muy particular.¹⁴³

¹⁴¹ Ōnishi Yoshinori 大西 克禮 (おおにし よしのり 1888-1959) fue un maestro de la estética japonesa moderna, que escribió diversas obras literarias: *La teoría original de la estética*, *Los problemas de la estética moderna*, *Yūgen y Mono no aware* y *El espíritu del arte en Oriente*.

¹⁴² ŌNISHI, Yoshinori, *Yūgen · Mono no aware · Sabi*, Shanghai: Shanghai Translation Press, [大西克礼, 幽玄·物哀·寂, 上海: 上海译文出版社] 2017. PP.49-52. Traducción propia.

¹⁴³ TANIZAKI, Junichiro, *El Elogio de la Sombra*, Madrid: Editorial Nacional, 2002. P.64.

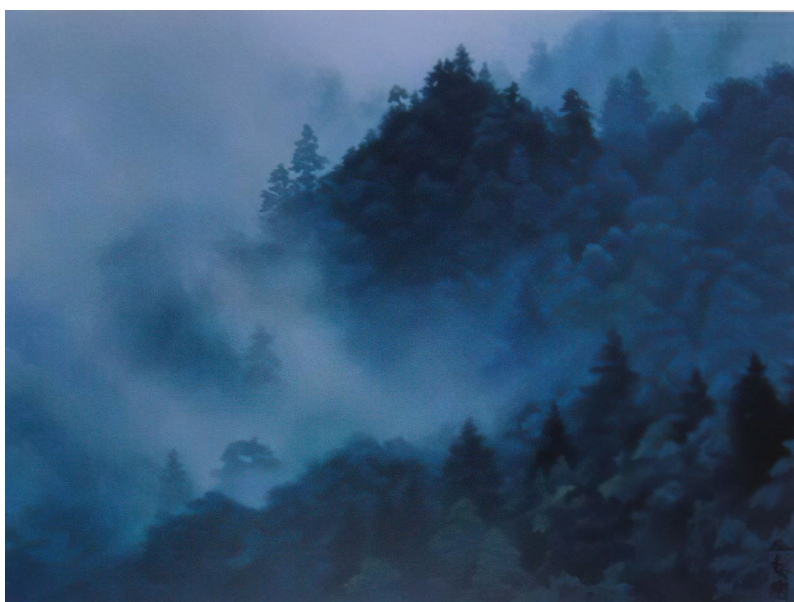
La estética de *yūgen* tiene su profundo impacto en la cultura japonesa en el campo de la literatura, la pintura, la música, el teatro y muchos otros, es la encarnación del sutil y misterioso espíritu artístico de Japón. Aquí nos centraremos en la belleza de la sombra y lo blanco, que tiene un profundo impacto en el arte de la imagen fotográfica. A continuación, analizaremos la belleza de *yūgen* a partir de estos dos aspectos.

La sombra

En comparación con la búsqueda de la luz de los occidentales, la estética japonesa cree que la oscuridad y la neblina son hermosas, y ha formado su propia estética de sombra. Esta admiración por la belleza de las sombras se materializa en todos los aspectos de la cultura, arquitectura, mobiliario, electrodomésticos, comida, espectáculos y arte.

La apreciación de la belleza de las sombras en la cultura japonesa es inseparable del entorno natural de Japón. Como se mencionó anteriormente, debido a su ubicación geográfica, desde la perspectiva de las características climáticas, como país insular, su clima monzónico marítimo hace que el aire sea más húmedo. Más de la mitad de la tierra del país está cubierta de densos bosques, las montañas y pueblos están todos cubiertos de agua brumosa, con sus formas visuales y colores extremadamente suaves y elegantes, el entorno natural está lleno de belleza sutil. Las nieblas enredadas y la atmósfera tenue produjeron una belleza misteriosa que fácilmente engendra emociones ambiguas, sombrías y tristes, y gradualmente formó el atractivo estético característico de los japoneses para apreciar la belleza de la sombra. Así nacieron una gran cantidad de artistas,

Fig. 34
雲立つ嶺
Kaii Higashiyama/ 東山魁夷
Serigrafía/セリグラフ
1976



incluido Kaii Higashiyama¹⁴⁴, que perseguía la belleza de la sombra.

¿Qué es exactamente la belleza de la sombra?

Nuestro pensamiento, en definitiva, procede análogamente: creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Kaii Higashiyama/ 東山 魁夷 (1908 - 1999) fue un artista y ensayista japonés que estudió en Alemania y cuyos paisajes captan la belleza de los estados de ánimo japoneses con un estilo artístico occidental.

¹⁴⁵ TANIZAKI, Junichiro, *El Elogio de la Sombra*, Madrid: Editorial Nacional, 2002. P.62

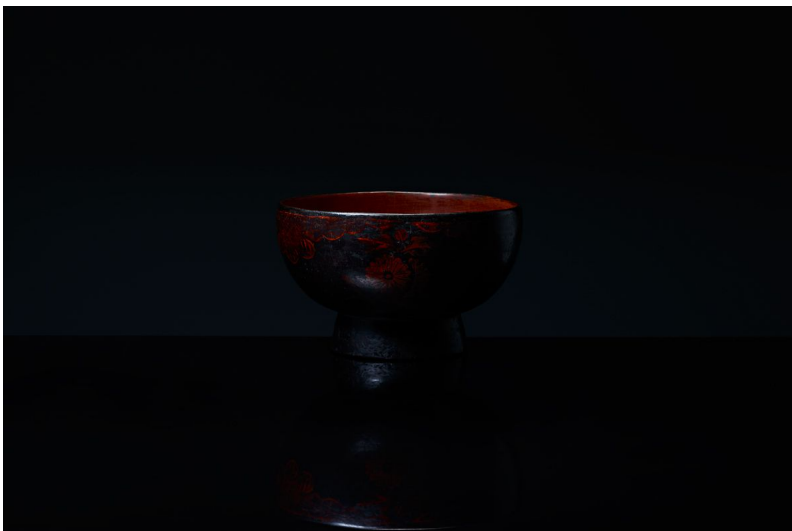


Fig. 35
Edakikumon Hidehira bowl
Una pieza de trabajo de laca japonesa
Akito Akagi 赤木 明登

El escritor japonés Junichiro Tanizaki¹⁴⁶ utiliza la palabra "sombra" para resumir una belleza característica japonesa en su libro *El elogio de la sombra*.¹⁴⁷ En su opinión, la belleza de las sombras se refiere a la luz y el color tenues y profundos. El espacio de sombras no es completamente oscuro, pero bajo la acción de la luz y la sombra, los objetos en el espacio muestran su color tenue, y el tono armonioso y suave. En el libro, comienza con la sombra moteada formada por el sombreado de la luz a través de las hojas, y luego se extiende a la arquitectura, los utensilios, la vida cotidiana, literatura, arte e identidad nacional. Revela una especie de belleza lúgubre, turbia, tranquila, misteriosa única del Oriente.

¹⁴⁶ Junichiro Tanizaki/ 谷崎 潤一郎 (1886 - 1965) fue un novelista japonés moderno y uno de los principales representantes de la escuela estética de la literatura. El mundo ficticio de Tanizaki está lleno de perspectivas estéticas inusuales, que buscan la belleza en la fealdad, afirman el bien en el elogio del mal y contemplan el sentido de la vida en la muerte. Su mundo en prosa es ricamente japonés, se entrega al misterio sombrío, al placer sensual y al sentimiento nacional.

¹⁴⁷ El elogio de la sombra (陰翳礼讃) es un ensayo estético del escritor japonés Junichiro Tanizaki, que alaba la "belleza sombría" del pueblo japonés, utilizando muchos ejemplos concretos de la vida cotidiana, como las casas japonesas, los viejos y oscuros retretes que se barren para limpiarlos, los viejos candelabros y los objetos lacados. En su opinión, la belleza no existe en los objetos, sino en las ondulaciones y sombras creadas por los objetos y las cosas.

El erudito y especialista de la cultura japonesa Ye Weiqu (1929 - 2010)¹⁴⁸ en su libro *La biografía de Junichiro Tanizaki* comentó:

La belleza de las sombras es esencialmente la estética de la luz y la sombra, y el misterio de las sombras radica en la ingeniosa distinción entre luz y sombra.¹⁴⁹

Esta atención a la sutileza de las sombras también resalta la expresividad de los artefactos japoneses. Por ejemplo, la textura de la laca japonesa es solo negra, marrón y roja. Estos colores son particularmente armoniosos con la "oscuridad", combinados con el brillo no fuerte de la laca, pueden presentar mejor la belleza sutil y lujosa en el brillo tenue.

La belleza de la sombra es la manifestación de la cultura que se ha ido depositando a lo largo de los años en Japón, muestra el temperamento espiritual de su pueblo y encarna la expresión implícita y eufemística de emociones únicas en su cultura. La estética aparentemente evanescente y decadente muestra la búsqueda y el anhelo definitivo por la belleza de la cultura nipona.

Lo blanco

El término "blanco" que mencionamos no se refiere simplemente al color "blanco", sino a la belleza etérea

¹⁴⁸ Ye Weiqu/ 叶渭渠, fue un traductor y erudito chino, se dedicó a realizar traducciones y estudios en profundidad de la literatura, la historia y la cultura japonesa. Fue uno de los primeros que tradujo las obras de Yasunari Kawabata al idioma Chino.

¹⁴⁹ YE, Weiqu, *Biografía de Junichiro Tanizaki*, Beijing: New World Press, [叶渭渠, 谷崎潤一郎传, 北京: 新世界出版社] 2005, P.132. Traducción propia.

y sutil creada por el espacio en blanco. El diseñador japonés Kenya Hara (1958-)¹⁵⁰ dijo en su libro *Blanco*:

En algunos casos, el blanco significa vacío. Como incoloro se convierte en no existencia. Vacío no significa que no hay nada o energía cero. En muchos casos, se refiere a un estado de novato, que se llenará de contenido.¹⁵¹

La idea central del budismo zen enfatiza que la naturaleza de todas las cosas es el "vacío" y fomenta la eliminación de las ilusiones externas del sujeto estético a través de la iluminación para experimentar y sentir la esencia del vacío. La estética del yūgen se expresa visualmente al centrarse en la creación de atmósferas ambientales, empleando espacios "vacíos" y "etéreos" para transmitir el espíritu de "vacío" del pensamiento zen.

El espacio aparentemente vacío, sin embargo lleva la belleza de la simplicidad al extremo, creando su belleza etérea única. En la pintura de pantalla *Shorin-zu-byobu* 松林図 屏風 (fig. 36/ fig. 37) de Hasegawa Tōhaku¹⁵², la descripción que hace el autor del espacio y el "vacío" es exhaustiva. Su énfasis en el espacio vacío entre árboles supera la descripción del árbol en sí. Según Kenya Hara:

Los japoneses conceden gran importancia a la expresión plausible del espacio vacío en el arte de la pintura, lo que les ayuda a desarrollar su imaginación más allá de la representación natural de los detalles. "*Shorin-zu-byobu*" de Hasegawa Tōhaku es uno de los

¹⁵⁰ Kenya Hara/ 原 研哉, es un maestro del diseño gráfico japonés, representante del Centro de Diseño de Japón, profesor de la Universidad de Arte de Musashino y director artístico de MUJI.

¹⁵¹ KENYA, Hara, *Blanco*, Guilin: Guangxi Normal University Press, [原研哉, 白, 桂林: 广西师范大学出版社] 2012. P.59. Traducción propia.

¹⁵² Hasegawa Tōhaku (長谷川 等伯 1539 - 1610) fue un famoso pintor japonés y el creador de la escuela de pintura Hasegawa. En su pintura expresa con eficacia la intensidad de la tinta y el efecto de la luz.



Fig. 36
Shorin-zu-byobu (izquierda) / 松林図 屏風
Tōhaku Hasegawa 長谷川 等伯
pantalla de seis pliegues,
tinta sobre papel
1595
Museo Nacional de Tokio, Tokio

prototipos para formar y transmitir este gusto estético.¹⁵³

Si lo comparemos con la "belleza de lo vacío" en la cultura china, que hemos estudiado anteriormente, vemos que las dos tienen un significado muy similar en muchos niveles, por ejemplo, ambas están influidas por el pensamiento zen y hacen referencia a la percepción subjetiva de la mente del sujeto. Las dos se dirigen al vacío que emerge de la distancia y el espacio entre el mundo mundano y el espíritu, que necesita percibirse con el corazón.

Cabe señalar que muchos conceptos culturales tradicionales de Oriente se solapan, pero no son exactamente iguales. Si tuviéramos que resaltar las diferencias entre "belleza de lo vacío" de China y la belleza de *Yūgen*, nos parecería que en primer lugar, como hemos comentado, el budismo zen chino tiene una fusión con el pensamiento taoísta, en el que se

¹⁵³ *Ibídem* P.62



Fig. 37
Shorin-zu-byobu (derecha) / 松林図 屏風
Tōhaku Hasegawa 長谷川 等伯
pantalla de seis pliegues,
tinta sobre papel
156.8 x 356 cm
1595
Museo Nacional de Tokio, Tokio

hace hincapié en el vacío, en "la existencia de todas las cosas en la nada", abogando por la iluminación individual para lograr la trascendencia de la vida. Si uno puede ver su mente con claridad, él mismo es el Buda. Esta visión de lo vacío refleja un estado relativamente positivo en búsqueda de la emancipación.

Por otra parte, el budismo zen, tras su introducción en Japón, se entremezcló con el espíritu de la cultura nativa japonesa y, debido a sus constantes desastres naturales y a su clima extremo, encarnó un mayor sentido de la impermanencia y la melancolía. Como resultado, *Yūgen*, basado en una estética del "vacío", tiene un carácter más apesadumbrado, sombrío, frío, silencioso, sutil y ambiguo. Además de las amplias e infinitas connotaciones del vacío, *Yūgen* también contiene significados misteriosos, profundos y residuales más allá de las imágenes y las palabras. Conlleva la implicación de un afecto remanente, lo que le confiere una noción similar al de la "belleza sin palabras" (capítulo 2.1.4) de la cultura china que hemos estudiado previamente.

2.2.4 Belleza de Mono no aware

Mono no aware 物の哀れ (もののあわれ) es un concepto literario propuesto por Motoori Norinaga¹⁵⁴, un gran maestro literario del período Edo de Japón. El significado de "物" en "物の哀れ" puede entenderse como todo lo que en este mundo puede despertar los sentimientos del espectador. Y la palabra "哀れ" tiene un sentido de suspiro desde su origen. Puede usarse para expresar felicidad, tristeza, dolor y muchas otras emociones. Aquí, expresa una especie de sentimientos causados por el contacto entre las personas y todas las cosas de la sociedad y naturaleza; el foco está en los verdaderos sentimientos. Este concepto se puede considerar simplemente "expresión de verdaderos sentimientos", cuando las cosas externas que existen objetivamente y las emociones subjetivas de las personas se combinan y se genera la empatía, nace la belleza de "*Mono no aware*". Motoori Norinaga escribió:

Siempre que veo u oigo, mi corazón se conmueve. Veo y escucho esas cosas raras, cosas extrañas, cosas interesantes, cosas terribles y cosas tristes. Lo triste no es solo un movimiento del corazón, sino también un deseo de comunicarse y compartir con los demás O decirlo, o escribirlo, todo por la misma razón. Conmoverse con lo que se ve y se oye, sentir y lamentarse, es conmoverse con el corazón, es el Mono no aware.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Motoori Norinaga (本居宣長 Matsuzaka, 1730 -1801) fue un destacado erudito, pensador y filólogo japonés del período Edo. Realizó numerosas contribuciones al estudio de la lingüística y la literatura antigua, utilizando el estudio de las lenguas clásicas como base de su metodología. Propuso la teoría del "*Mono no aware*", que aportó una visión totalmente nueva al estudio de la literatura.

¹⁵⁵ NORINAGA, Motoori, *El Mono no aware de Japón*, Changchun: Jilin Publishing Group, [本居宣長, 日本物哀, 长春: 吉林出版集团] 2010. P31-32. Traducción propia.

Este tema está bien representado en la obra japonesa *Genji Monogatari*¹⁵⁶ del periodo Heian¹⁵⁷. En esta obra literaria, el autor expresa y da rienda suelta a la tristeza interior y a los sentimientos ocultos de los personajes, así como a sus inquietudes acerca de la impermanencia del mundo, a través de la representación de escenas, como los deprimidos paisajes invernales y las colinas desmoronadas. Según Norinaga, "Entre los diversos sentimientos de las personas, sólo la depresión, la soledad y la tristeza, es decir, todas las cosas insatisfactorias, son las que conmueven profundamente a las personas"¹⁵⁸. Sin embargo, estudiosos posteriores han sostenido que su concepción del *Mono no aware* no es suficiente y que debería incluir un cúmulo de emociones como la piedad, el lamento y la simpatía; de acuerdo con el erudito Ye Weiqu:

Las generaciones posteriores han interpretado "*Mono no aware*" no sólo como una interpretación de la pena, la tristeza y la miseria, sino también como una interpretación de la piedad, la compasión, la emoción, la simpatía y la magnificencia. Esta comprensión completa del "*Mono no aware*" se ha convertido en un principio estético de la literatura japonesa.¹⁵⁹

¹⁵⁶ *Genji Monogatari* (源氏物語), es una novela larga escrita por Murasaki Shikibu, una escritora del periodo Heian en Japón. Se cree que fue escrita entre 1001 y 1008. Refleja la vida cultural y el trasfondo social del periodo Heian, y al tiempo refleja la estética realista de lo auténtico, también origina la idea romántica japonesa. Se considera la cumbre de la literatura japonesa.

¹⁵⁷ El periodo Heian (平安時代) fue un periodo de la historia del antiguo Japón, 794-1185. Representa el cenit del gobierno imperial japonés y el punto álgido del desarrollo de la literatura japonesa antigua.

¹⁵⁸ NORINAGA, Motoori, citado en YE, Weiqu. *Biografía de Kawabata Yasunari*, Beijing: China Social Science Press, [叶渭渠, 川端康成评传, 北京: 中国社会科学出版社] 1989. p. 213. Traducción propia.

¹⁵⁹ *Ibidem*. P.213

El concepto de *Mono no aware* no sólo radica en la literatura, con el transcurso de la historia, esta idea se ha ido enriqueciendo y desarrollando, transformándose gradualmente desde un concepto literario, a una sensibilidad compartida por la población local, profundamente arraigada en su cultura y vida cotidiana como conciencia estética y valor compartido de la nación japonesa.

La característica estética de *Mono no aware* es partir de las emociones más naturales de las personas, se requiere que el sujeto mantenga una emoción simple e introvertida hacia las cosas externas, con una actitud solidaria y tolerante hacia todo, para percibir la verdadera belleza de las cosas. A continuación, exploraremos la belleza de *Mono no aware* desde los dos aspectos de la impermanencia y la melancolía.

La impermanencia

A causa de su ubicación geográfica particular, los desastres naturales de Japón, como erupciones volcánicas, terremotos y tsunamis, ocurren con frecuencia, lo que genera una conciencia de un desarrollo inesperado exclusivo de su nación. Creen que las cosas hermosas son inestables e incluso las cosas deslumbrantes y bellas tendrán un momento de desaparición. Con la introducción del budismo zen, se profundizó en la conciencia de la población japonesa sobre su forma de relacionarse con la "impermanencia". Al respecto, Yang Wei dijo en el libro *Patrones culturales y cambio social en Japón*:

Al mismo tiempo, la ilusión de la vida y la "impermanencia" del flujo de todas las cosas, revelada por el budismo, aceleraron la culminación del sombrío sentido de la belleza de "*Mono no aware*" que los japoneses ya habían adquirido. Además, el budismo zen inspiró a las personas a liberarse de la realidad de la tristeza, a sublimar la



Fig. 38
Kumoi-Zakura / 雲井櫻
Hiroshi Yoshida 吉田 博
29.4 x 45.1cm
1920
entalladura en color sobre papel

realidad de la pena y el sufrimiento en una especie de belleza artística de la pesadumbre, a desprenderse de la realidad de la desgracia durante un tiempo, a encontrar consuelo en la contemplación estética y a alcanzar una especie de alivio y respiro impotentes. Por tanto, es en el budismo y la filosofía zen donde se sublima y desarrolla el sentido del "*Mono no aware*".¹⁶⁰

Ante las leyes impermanentes de la naturaleza, el hombre es demasiado pequeño y lo único que puede hacer es suspirar ante el decaimiento de las cosas. Al tiempo que él aprecia las cosas del mundo, también muestran su simpatía por estos seres. En el momento en que las flores de cerezo caen y se desvanecen, le recuerdan la fugacidad e impermanencia de su propia vida. La vida de uno es tan voluble, hermosa y desolada como una flor de cerezo.

¹⁶⁰ YANG, Wei, *Patrones culturales y cambio social en Japón*, Jinan: Jinan Publishing House, [杨薇, 日本文化模式与社会变迁, 济南: 济南出版社] 2001. P.103. Traducción propia.

El erudito japonés Yanagida Seizan¹⁶¹ habló una vez sobre la belleza de las flores de cerezo de esta manera: "En lugar de llamarlo impermanencia debido a la caída, es mejor decir que la floración repentina es impermanente, debido a la impermanencia, se llama belleza, entonces lo que es hermoso es eterno"¹⁶².

La melancolía

Mencionamos anteriormente que la cultura japonesa tiene una preferencia particular por la belleza de lo incompleto, lo que también hace que la belleza de "*Mono no aware*" agregue un toque de melancólica. Lo que debe mencionarse aquí es que la melancolía, no está enfatizando ciegamente la negatividad o la emoción decadente, sino la empatía y la sinestesia que la gente siente por las cosas marchitas, un suspiro y un sentimiento melancólico por la belleza fugaz.

A ojos de los japoneses, la floración y el marchitamiento de las flores de cerezo son el epítome del ciclo de las cuatro estaciones, y el momento en que las flores de cerezo son más hermosas, no porque esta en plena floración sino también por ser el momento en que están a punto de marchitarse. Esa belleza melancólica, en el momento de caer los pétalos, ha despertado año tras año sus suspiros y lamentos.

Al igual que en la cultura china, los antiguos eruditos japoneses también consideraban el otoño como una temporada de tristeza. Los literatos y poetas se sentían inexplicablemente tristes cuando veían las hojas rojas marchitas y la luna menguante. La luna

¹⁶¹ Yanagida Seizan (柳田 聖山, 1922 - 2006) fue un erudito budista japonés. Su principal campo de estudio fue la historia del budismo zen chino y la literatura zen, y se le considera una figura importante en el estudio del zen chino en Japón.

¹⁶² YANAGIDA, Seizan, *Zen y cultura japonesa*, Nanjing: Yilin Press, [柳田 聖山, 禅与日本文化, 南京: 译林出版社] 1991. P. 51, Traducción propia.

menguante en otoño también es algo hermoso que a los escritores de Japón les encanta describir a menudo. En su obra *Tsurezuregusa* 徒然草 Yoshida Kenkō¹⁶³ dijo:

Las flores están en plena floración,
y la luna brilla intensamente,
¿es esto todo lo que uno puede ver?

Fascinado por la luna ante la lluvia,
con las cortinas cerradas,
y habitar sin saber hacia dónde ha vuelto la primavera,
esto también tiene su encanto.

Las brotes de las copas de los árboles,
un jardín lleno de flores caídas,
hay tanto para ver.¹⁶⁴

A partir de este poema podemos apreciar que la intención de Kenkō es transmitirnos que la belleza de los cerezos en flor no es sólo cuando están en plena floración. Para apreciar la luna no tiene por qué ser una noche de luna llena. Mirar al cielo brumoso en una noche lluviosa e imaginar el esplendor de la luna, invisible a los ojos, buscar entre las ramas señales del regreso de la primavera o contemplar un jardín lleno de flores caídas también está colmado de inesperadas sorpresas.

A la luz de lo anterior, podemos ver que la belleza del *Mono no aware* en la cultura japonesa se refiere a la conmovedora emoción de la gente que suspira por el

¹⁶³ Yoshida Kenkō (吉田兼好, 1283 - 1350), fue un poeta y monje budista zen japonés de las dinastías del Norte y del Sur. Su mayor logro literario es la *Tsurezuregusa/ Ensayos en ociosidad*, una colección de sentimientos misceláneos, comentarios y relatos cortos. Este libro refleja la vasta erudición y estética innata espontánea del autor, así como sus reflexiones trascendentales sobre la impermanencia de la vida y la muerte.

¹⁶⁴ SEI, Shonagon y YOSHIDA Kenkō, *Selección de Antiguos Ensayos Japoneses*, Beijing: People's Literature Publishing House, [清少纳言/吉田兼好, 日本古代随笔选, 北京: 人民文学出版社] 1988. P. 432. Traducción propia.

paso del tiempo y el cambio de las estaciones. También refleja la estética natural de la cultura japonesa, que se caracteriza por una atención extremadamente sensible a las cosas de este mundo, una ligera tristeza por el cambio de las estaciones, un fuerte sentido del tiempo y una reverencia y melancolía por la naturaleza y la vida.

BELLEZA INTANGIBLE EN JAPÓN

	Nociones esenciales
Belleza de Wabi-sabi	<ul style="list-style-type: none">• Natural• Simplicidad• Rusticidad• Imperfección• Irregular• Asimetría• Tranquilidad
Belleza de Yūgen	<ul style="list-style-type: none">• La sombra• Lo blanco• Profundo• Misterioso• Indiceble
Belleza de Mono no aware	<ul style="list-style-type: none">• Melancolía• Impermanente• Empatía

Fig. 39
Una breve tabla de la belleza intangible japonesa hecha por el autor.



Fig. 40
El caminante sobre el mar de nubes
Caspar David Friedrich
Óleo sobre tela
74,8 × 94,8 cm
1818
Kunsthalle de Hamburgo, Hamburgo

CAPÍTULO 3

UNA APROXIMACIÓN A LA BELLEZA INTANGIBLE ORIENTAL EN OCCIDENTE

Así como hemos comprobado en los capítulos anteriores, la existencia de la belleza intangible en la cultura y el arte oriental, como el "*Yijing*", la belleza sin palabras, la belleza del vacío y del "*Yūgen*", que expresan la espiritualidad abstracta, también podemos encontrar expresiones similares de abstracción en la perspectiva de la cultura occidental.

En Occidente, a partir del Romanticismo en el siglo XVIII, se valoraron los sentimientos humanos y su expresión se consideró una fuente de experiencia estética, apreciándose emociones como la grandeza, el horror y el sobrecogimiento, sobre todo cuando se contempla la magnificencia y sublimidad de la naturaleza. Fue también a partir de esta época cuando la estética de la ruina y la nostalgia se introducen gradualmente en la sociedad, utilizando las emociones fuertes como fuente de experiencia estética.

En cuanto a estas mencionadas bellezas intangibles de la cultura oriental, para encontrar su existencia análoga en Occidente, nos centraremos en la expresión del espíritu sentimental interior, así como en la belleza de las ruinas y la nostalgia, estrechamente vinculadas a las huellas del tiempo.

Son temas que también se pueden encontrar en el campo de la fotografía, de los que también hablaremos en capítulos posteriores a través de la obra concreta de algunos fotógrafos.

3.1 El espíritu interior

Por ello, podemos decir brevemente que en este tercer estadio el objeto es la libre espiritualidad concreta, que, como espiritualidad, tiene que aparecer para el interior espiritual. El arte, medido en este objeto, ya no puede trabajar para la intuición sensible, sino para la interioridad, que se recoge en sí y encuentra el objeto en su propio interior, para la interioridad subjetiva, para el ánimo, para el sentimiento, que como espiritual aspira a la libertad en sí mismo y buscar y tiene su reconciliación solamente en el espíritu interior.¹⁶⁵

En la sección inicial de nuestra investigación, hemos descrito la interpretación del "espíritu abstracto" y aclaramos que el sentido que el espíritu al que se le da en este estudio es diferente de "lo espiritual" de la religión y se refiere más bien a la espiritualidad que se origina en el mundo interior, sensible y sentimental del ser humano. Es el espíritu del "retorno a la naturaleza" de Rousseau, el espíritu que Kant describe como el sentimiento hacia lo sublime que existe en nuestro interior y que evoca "el poder de la naturaleza"¹⁶⁶, el espíritu de la "necesidad interior" que señalaba Kandinsky.

Lo sentimental

En la Europa del siglo XVIII, tras la Ilustración, se afirmaron la individualidad y la voluntad propia, y los sentimientos de los individuos dejaron de estar subordinados a la religión y al poder gobernante. El Romanticismo que surgió en esta época se basaba en

¹⁶⁵ HEGEL, G.W.F, *Lecciones de Estética Volumen I*, Barcelona: Ediciones Península, 1989. P.74-75

¹⁶⁶ KANT, Immanuel, *Critique of Judgment*, (1790) Indianapolis: Hackett Publishing, 1987. P.123. Traducción propia

la filosofía clásica alemana y en el socialismo idealista de la Ilustración, y heredó de Kant, Fichte (1762-1814) y otros filósofos clásicos el énfasis en la subjetividad, el genio y la inspiración, la libertad y la emancipación de la naturaleza humana y la búsqueda de la riqueza de los sentimientos interiores. Como señaló Hegel en su libro *Lecciones sobre la Estética*: "Lo que constituye el fondo verdadero del pensamiento romántico es, por tanto, la conciencia que el espíritu tiene de su naturaleza absoluta e infinita, y, por ende, de su independencia y de su libertad"¹⁶⁷. La manifestación y representación objetiva y monolítica de los objetos en la literatura y el arte occidentales empezó a romperse con el Romanticismo europeo, y la expresión de los sentimientos interiores comenzó a convertirse en una búsqueda importante para escritores y artistas. Abbagnano (1901-1990) en su *Historia de la Filosofía*, considera el sentimiento como el valor más llamativo adquirido por el Romanticismo:

El significado corriente del término "romántico" que equivale a "sentimental" deriva de uno de los aspectos más llamativos del movimiento romántico, del reconocimiento del valor por el mismo atribuido al sentimiento: una categoría espiritual que la antigüedad clásica había ignorado o despreciado, que el iluminismo del siglo XVIII había reconocido en su fuerza y que en el romanticismo adquiere un valor predominante.¹⁶⁸

Rousseau, representante del espíritu libre, imaginativo y sentimental de este periodo, se opuso a la razón estrecha y argumentó que la razón humana no era todo omnipotente, sino que los sentimientos humanos podían aportar una guía más rica y atemporal. Elogiaba los sentimientos sinceros y naturales y creía que, tras las exploraciones más

¹⁶⁷ HEGEL, G.W.F, *Lecciones sobre la Estética*, (1834) [Traducido por Hermenegildo Giner de los Ríos] Madrid: Ediciones Mestas, 2003. P.211

¹⁶⁸ ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la Filosofía Tomo III*, Barcelona: Montaner y Simón, 1973. P.26

apasionadas y auténticas que puede hacer cualquier mortal, son todos los "sentimientos vitales"¹⁶⁹ que debe tener en su vida. Abbagnano comenta respecto al escritor: "Rousseau se erige en defensor de un individualismo radical, por el que el hombre no puede ni debe reconocer otra guía que su sentimiento interior"¹⁷⁰. En contraste con la literatura trágica clásica, que expresa la subordinación de la emoción al deber y del individuo a la obligación. En la obra *Julia, o la nueva Eloísa*, Rousseau alaba el amor puro entre los protagonistas de la historia como una noble emoción humana, elevando así los sentimientos personales a un estatus supremo. También en esta obra podemos ver que el autor ha dedicado mucha tinta a la descripción de bellos escenarios naturales, y a través de ellos presenta maravillosamente los sentimientos del mundo interior de los personajes, reflejando la tendencia de "retorno a la naturaleza" que el autor ha propugnado. La naturaleza es aquí la búsqueda del autor al retorno del espíritu interior, a la naturaleza innata del hombre, así como a la naturaleza externa del mundo natural primigenio.

Cabe destacar que esto coincide con la descripción de la belleza de lo natural inmaterial de China que hemos manifestado en el apartado anterior: la teoría de volver a la naturaleza y seguir la naturaleza humana de forma prístina también fue planteada por Zhuangzi, antiguo pensador taoísta chino durante el periodo de los Estados Combatientes, hace dos mil años. Las dos visiones románticas de la naturaleza difieren en varios aspectos que no pueden pasarse por alto debido a las diferencias de época y cultura. Zhuangzi, por ejemplo, veía la historia de la sociedad humana como una regresión, y su "Wu Wei 无为" (inacción) era pasiva y pesimista ante la propuesta de

¹⁶⁹ ROUSSEAU, Jean-Jacques, *The Reveries of the Solitary Walker, Botanical Writings, and Letter to Franquières*, (1782) Chicago: Dartmouth College Press, 2000. P.22 Traducción propia

¹⁷⁰ ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la Filosofía Tomo II*, Barcelona: Montaner y Simón, 1973. P.380

Rousseau de reconstruir una sociedad libre e igualitaria. Sin embargo, sus búsquedas espirituales coinciden a pesar del gran intervalo de tiempo y espacio, y ambos abogan por un "retorno a la naturaleza", el último hogar espiritual de la humanidad, y tras una contemplación de sí mismo en la naturaleza que purifique y recupere el verdadero espíritu del hombre.

Hacia la naturaleza

El sentimiento nunca puede ser contrario a la naturaleza, siempre es coherente con ella.¹⁷¹

Caspar David Friedrich



Fig. 41
Valle de Dedham
John Constable
Óleo sobre lienzo
144.5x122cm,
1828
Scottish National Gallery, Edinburgh

Tras el auge del Romanticismo, Europa vio surgir un gran número de poetas, autores, pintores y músicos que expresaron la experiencia del espíritu sentimental a través de la representación de paisajes naturales. En el campo de la pintura, podemos ver el tema de la naturaleza representado en diversos grados y de diferentes maneras en la obra de artistas como John Constable, J. M. W. Turner, Delacroix, Caspar David Friedrich y muchos otros. La naturaleza que admiraban los artistas románticos era la naturaleza en estado puro e intacto, que evoca sentimientos sublimes.

Por ejemplo, en los numerosos paisajes del pintor inglés Constable que representan la campiña inglesa y paisajes idílicos, sentimos la tranquilidad, los arroyos puros y los campos dorados, estas imágenes de tipo pastoral inspiran un cierto grado de amor por la naturaleza; mientras que en los cuadros de Turner siempre podemos ver nebulosas escenas de amaneceres, tormentas en el mar o naufragios, podemos sentir intuitivamente la pequeñez,

¹⁷¹ FRIEDRICH, Caspar David, as cited in ROSE, Charles and ZERNER, Henry, *Romanticismo and Realism: The Mythology of Nineteenth-century Art*, New York: The Viking Press, 1984. P.67. Traducción propia

Fig. 42
*Tormenta de nieve: Barco de vapor
a la entrada del puerto*
J. M. W. Turner
Óleo sobre lienzo
91, 4x121,9 cm,
1842
Tate Britain, London



incapacidad e impotencia del ser humano ante los poderosos fenómenos naturales, y también presentan la magnificencia e irresistibilidad de la naturaleza. En su obra *Tormenta de nieve: Barco de vapor a la entrada del puerto* (fig. 42), el artista pinta una escena épica de paisaje natural en la que la tenue luz tiembla en el viento durante una tormenta, los barcos parecen pequeños e impotentes frente a las nubes negras y los vientos tormentosos. Ante estas imágenes brumosas, neblinosas y acuosas, el misterio de la naturaleza, su magnificencia y su sobrecogedora "sublimidad" se revelan en todo su esplendor.

Los investigadores y estetas europeos han estado explorando sobre lo sublime durante mucho tiempo. Según ellos, el sentido de lo sublime se desencadena cuando la imaginación y los sentidos humanos se ven estimulados por determinadas representaciones concretas de la realidad. En su libro *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Burke¹⁷² (1729-1797) resume las características de lo sublime como "grandeza de dimensión", "oscuridad o vaguedad", "infinito", etc.

¹⁷² Edmund Burke, fue un filósofo, escritor y político, esta considerado como uno de las primeras personas en la historia de la estética occidental en hacer una clara distinción entre lo sublime y lo bello, y uno de los primeros estetas en dar una verdadera definición en profundidad de lo sublime.

Burke veía la emoción como un elemento esencial en la creación de lo sublime, que él llamaba "la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir"¹⁷³. Además, Burke también asociaba la sensación de lo sublime con el terror; según él: "todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime"¹⁷⁴. Con posterioridad cuando el pensamiento de la escuela Kantiana discutió este tema a su vez asoció la sensación de temor con lo sublime.

En la estética idealista a partir de I. Kant, los sentimientos de temor y libertad se enlazan en lo sublime: el temor por la propia supervivencia es el momento primero de un sentimiento que en segunda instancia alcanza la satisfacción en el reconocimiento del carácter moral del sujeto. El temor que siente el espíritu poco educado es superado por el espíritu cultivado, que ha desarrollado la facultad para las ideas morales. Lo sublime oscila desde entonces en la estética moderna y contemporánea entre la afirmación orgullosa de la subjetividad moral y el presentimiento de lo que nos amenaza, lo oscuro, la sombra del horror.¹⁷⁵

El análisis de Kant en su *Crítica del Juicio* explica el carácter de lo sublime como sentimiento racional, y distingue entre dos tipos de concepción de lo sublime: lo sublime matemático y lo sublime dinámico, lo sublime matemático referido a la inmensidad absoluta del objeto, emoción que surge de la "grandeza absoluta" y de la respuesta racional ante lo infinito inimaginable, como los sentimientos que desarrollamos cuando miramos hacia el cielo infinito y el mar; y lo sublime dinámico referido a la

¹⁷³ BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Editorial TECNOS, S.A., 1987. P.29

¹⁷⁴ *Ibidem*. P.29

¹⁷⁵ BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas volumen I.* (1996) Madrid: Visor Dis., 2000. P.46

presión que ejerce sobre el individuo una fuerza arrolladora en un entorno determinado, como nuestra contemplación ante un viento aullante o una ola tremenda. Es importante señalar que, en opinión de Kant:

Por lo tanto, la sublimidad no está contenida en ninguna cosa de la naturaleza, sino sólo en nuestro espíritu, en la medida en que podemos llegar a ser conscientes de nuestra superioridad a la naturaleza que hay dentro de nosotros, y por ello también a la que está fuera de nosotros (en la medida en que nos influye).¹⁷⁶

El objeto natural no puede llamarse sublime, aunque podamos describirlo con razón como bello. Pues el significado propio de lo sublime no reside en ninguna forma sensible de manifestación natural, sino que implica una concepción racional que pueda evocarse sensorialmente de algún modo. Según Kant:

Así, el vasto océano agitado por las tormentas no puede llamarse sublime. Su visión es horrible; y uno ya debe haber llenado su mente con todo tipo de ideas para que tal intuición se sintonice con un sentimiento que es en sí mismo sublime.¹⁷⁷

Al igual que en la cultura taoísta china, comentada anteriormente, donde se considera la "gran belleza" del cielo y de la tierra, en Occidente encontramos artistas románticos que utilizan la representación de magníficos paisajes naturales para expresar el espíritu de lo sublime. En la obra del pintor alemán Caspar David Friedrich se percibe claramente la representación de lo sublime. Observando su obra, *El caminante sobre el mar de nubes* (fig. 40, Pág.140), sentimos la sublimidad del vasto e ilimitado mar de

¹⁷⁶ KANT, Immanuel, *Critique of Judgment*, (1790) Indianapolis: Hackett Publishing, 1987. P.123. Traducción propia.

¹⁷⁷ *Ibíd*em P.99

nubes y cielo frente a la espalda silenciosa del hombre del abrigo verde oscuro. Es como si viéramos también un silencio y un vacío sublimes, una representación del espíritu de vacío que difiere del uso del espacio en blanco para expresar el espíritu de "belleza del vacío" de nuestra anterior descripción del arte oriental. Friedrich utiliza el mar infinito de nubes y montañas para dar vida a este espíritu abstracto. Al contemplar la inmensidad del paisaje a través de los ojos del caminante, lleno de colores heroicos, subiendo a la cima de la montaña, es como si uno se encontrara también en la cumbre del espíritu humano.



Fig. 43
Monje a la orilla del mar
Caspar David Friedrich
Óleo sobre lienzo
110x171,5 cm,
1808-1810
Alte Nationalgalerie, Berlín

En otra de sus obras, *Monje a la orilla del mar* (fig. 43), la extensión infinita del cielo y el mar también hacen aflorar con fuerza el espíritu de lo sublime. La figura está sola, frente a la inmensidad profunda, oscura e insondable del océano y el cielo sin fin. La atmósfera espesa, sombría y melancólica del cuadro atrae inconscientemente al espectador a un ambiente frío y silencioso de la naturaleza, como si fuera él la pequeña y quebradiza figura del mar y el cielo de la obra, y sintiera así la soledad y la desesperación de lo sublime.

De ello se desprende que, desde el Romanticismo, los paisajes naturales han despertado el complejo pero puro y libre mundo sentimental interior de las

personas y se han convertido gradualmente en un nuevo lenguaje para que los artistas expresen su espíritu interior subjetivo. En los bosques, montañas, mares, desiertos, árboles marchitos e incluso en una gota de rocío, los artistas perciben la belleza inmaterial que existe en el mundo aparente y al mismo tiempo expresan sus propios sentimientos a través de la presentación artística de estas escenas de la naturaleza.

La necesidad interior

Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior.
Bello es lo que es interiormente bello.¹⁷⁸

Vasili Kandinsky

En su artículo *Trascendencia e inmanencia en el arte*, Wallinger (1881-1965) escribe: "Así, el arte es simplemente una forma más para la expresión de esas energías psíquicas que, ancladas en el mismo proceso, determinan el fenómeno de la religión y del cambio de las visiones del mundo"¹⁷⁹. su afirmación introduce un impulso psicológico a priori en la teoría del arte, abriendo un nuevo capítulo en la comprensión del arte en términos de impulsos psicológicos y dimensiones espirituales. En el libro *De lo espiritual en el arte*, según Kandinsky: "en el fondo de cada pequeño problema, y en el fondo del mayor problema de la pintura, se halla siempre el factor interior"¹⁸⁰. El autor pregunta: "¿hacia dónde clama el alma del artista, si también participó en la creación?"

¹⁷⁸ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. P.126

¹⁷⁹ WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction and Empathy*, translated by Michael Bullock, Chicago: Ivan R. Dee, 1997. P.127. Traducción propia.

¹⁸⁰ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. P.88

¿Qué proclama?" Citando a Schumann, respondió: "enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista"¹⁸¹. Kandinsky asemejó el campo del arte a un triángulo con estructura piramidal, situando el materialismo y el realismo, en la base de su pirámide. En su opinión, un arte material y realista destinado a representar y reproducir la naturaleza podía ser apreciado, pero su espiritualidad distaba mucho de ser adecuada. Mientras que la vida espiritual, es "la menor y más aguda dirigida hacia arriba"¹⁸²; y "a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba"¹⁸³. Esto es una buena demostración de que el espíritu interior es la máxima aspiración de la filosofía artística de Kandinsky. El espíritu del arte, para él, procede de una "necesidad interior", y "la ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que aquí llamamos necesidad interior"¹⁸⁴, y esta voluntad de expresión es "la incansable y constante palanca, el resorte que impulsa constantemente hacia adelante"¹⁸⁵. Teniendo en cuenta todos estos argumentos, podemos considerar que esta "necesidad interior" es una exigencia que surge dentro del artista en el proceso de creación, una necesidad de expresar los sentimientos y el espíritu interior del artista plasmando su experiencia individual en el arte. Todos los tipos de creación artística nacen de una fuerte necesidad interior, si el artista está divorciado de ella no tendrá propósito ni dirección, y es poco probable que evoque empatía en el espectador.

¹⁸¹ *Ibíd.* P.31

¹⁸² *Ibíd.* P.36

¹⁸³ *Ibíd.* P.32

¹⁸⁴ *Ibíd.* P.85

¹⁸⁵ *Ibíd.* P.85

Del mismo modo, Kandinsky afirmó que “el artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido”¹⁸⁶, y “sus actos, pensamientos y sentimientos son el material de sus creaciones que contribuyen a su vez a la atmósfera espiritual”¹⁸⁷. Podemos ver que esta necesidad interior es también una necesidad sentimental, de igual manera que Kandinsky veía la emoción como el alma de una obra de arte, y que una pintura que transmite los sentimientos del artista es una que resuena. Como indica Susanne Langer en *Problemas del arte*: “todo arte es la creación de formas perceptibles expresivas del sentimiento humano”¹⁸⁸ y “la forma artística es congruente con la forma dinámica de nuestra vida sensual, mental y emocional directa [...] Son imágenes del sentimiento, que lo formulan para nuestra cognición”¹⁸⁹.

Kandinsky resumió la generación de este principio de "necesidad interior" en tres elementos:

1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
2. Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento de estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras esta exista como tal).
3. Todo artista, como servidor del arte ha de expresar lo que le es propio al arte general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifiesta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y cada época y que, como

¹⁸⁶ *Ibíd.* P.125

¹⁸⁷ *Ibíd.* P.126

¹⁸⁸ LANGER, Susanne K., *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Sons, 1957. P.80. Traducción propia.

¹⁸⁹ *Ibíd.* P.25

elemento principal de arte, no conoce ni espacio ni tiempo).¹⁹⁰

Vemos así que la "necesidad interior" a la que se refiere Kandinsky no es sólo la del artista individual, sino también la de una época, una nación y una cultura. La advocación artística de Kandinsky por el espíritu interior en el contexto de su época, que conoció el cambio de siglo como las Guerras Mundiales y la crisis cultural, satisfizo las necesidades espirituales en el ambiente cultural y artístico de las personas en aquellos tiempos convulsos.

Si el espíritu interior del arte, como decía Kandinsky, es el significado interior del arte, la expresión exterior de este sentimiento y espíritu, en su opinión, se expresa a través del color y de la forma. Según él, el color ejerce una fuerte influencia en la psique humana, por lo que estudió en detalle este efecto psicológico y desarrolló la teoría de la asociación cromática, "un cielo rojo nos conduce a una asociación con crepúsculo, fuego"¹⁹¹, "el mismo rojo para un árbol [...] se añadirá el valor anímico del otoño"¹⁹², "el estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído"¹⁹³, y el ojo "busca profundidad y calma en el azul o el verde"¹⁹⁴. Esta comunicación del sentimiento a través del color puede encontrarse en la obra de muchos artistas: ya sea la fascinación de Van Gogh por el amarillo, la preferencia de Matisse por el rojo o la obsesión de Yves Klein por el azul. Además de eso, Kandinsky vincula el arte de la pintura con la musicalidad contrastando tonos fríos y cálidos para

¹⁹⁰ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. PP. 83-84

¹⁹¹ *Ibíd.* P.112

¹⁹² *Ibíd.* P.113

¹⁹³ *Ibíd.* P.67

¹⁹⁴ *Ibíd.* P.67

resaltar la tensión en el cuadro, utilizando el color para presentar la emoción y el espíritu interior del sujeto y al tiempo tratando de encontrar un lenguaje visual que sea musical, dinámico y rítmico. Cabe señalar que, la forma en que Kandinsky combinaba la pintura con la música también inspiró a fotógrafos como Alfred Stieglitz, que le siguió en el campo de la fotografía, al vincular la creación de imágenes fotográficas con el sentido de la música (lo veremos con más detalle en la sección siguiente).

El principio de Kandinsky de crear arte a partir de la necesidad interior y proyectar así el espíritu interior del artista a través de sus obras de arte supuso una nueva visión, abriendo una nueva dimensión de expresión sentimental y espiritual en la creación artística. En fotógrafos como Man Ray y Alfred Stieglitz, y con la posterior escuela alemana de *fotografía subjetiva*, se ve la influencia emocional y espiritual de las ideas de Kandinsky.



Fig. 44

*El presbiterio y el cruce de la abadía de Tintern,
mirando hacia la ventana del este Abadía de Tintern*

J.M.W. Turner

Pintura de acuarela

35,9 × 25,0cm

Tate Britain, London

3.2 Estética de la ruina

[...]
Yacen ahora,
y sus desnudas piedras,
visten piadosas yedras,
que a ruinas y a estragos,
sabe el tiempo hacer verdes halagos.¹⁹⁵
Luis de Góngora

Durante el Renacimiento, los europeos comenzaron a apreciar la belleza fragmentada desde el redescubrimiento de frescos y esculturas de la antigua Grecia y Roma. Más tarde, a finales de siglo XVIII y durante el siglo XIX, con el auge del romanticismo, la "ruina"¹⁹⁶ se convirtió gradualmente en el tema de las creaciones de los artistas, los occidentales empezaron a contemplar la belleza de estos vestigios de la historia y alabaron sentimentalmente sus ruinas. Santiago Beruete indicó en su *Jardinosofía: una historia filosófica de los jardines*:

Sin duda, el creciente interés por la investigación arqueológica que se inició a mediados del siglo XVIII, con el consiguiente desarrollo de las excavaciones primero en Herculano (1738) y después en Pompeya (1748), contribuyó a acrecentar la afición por las ruinas. La belleza de los viejos edificios, a los que se contemplaba con una mezcla de tristeza y admiración, atizó la pasión por lo antiguo y la búsqueda de lo originario. El rechazo a la belleza clásica y a los temas y a los modelos tradicionales, así como la búsqueda de una mayor libertad expresiva,

¹⁹⁵ DE GÓNGORA, Luis, *Soledades, Soledad I*, Madrid: Editorial Cátedra, 1989. P.85

¹⁹⁶ Las ruinas aquí generalmente se refieren a ruinas /resto de elemento arquitectónico desolado debido a un daño devastador, con un determinado trasfondo histórico o cultural.

Fig. 45
Capriccio: Ruinas y edificios clásicos
Antonio Canaletto
Óleo sobre lienzo
87 x 120 cm,
1730
Museo Poldi Pezzoli, Milan



está en el origen de este cambio de mentalidad, que entrañó una transformación del gusto y una revisión del canon estético y de la jerarquía de valores. Se inició así una huida de los estereotipos neoclásicos en pos de las huellas de la auténtica antigüedad.¹⁹⁷

El tema de la pintura pasó gradualmente de la mera reproducción de la naturaleza y la realidad, a la imaginación del artista individual y la expresión de emociones subjetivas. Los antecedentes históricos de la utilización del elemento del pasado como ruina en la pintura lo encontramos ya en algunos pintores del Renacimiento, como Verrocchio (1435), Boticelli (1445) Julio Romano (1499) Posthumus (1513) o posteriores en Europa dentro de la tendencia del Vedutismo¹⁹⁸; del mismo modo, encontramos referencias en la pintura del paisaje, como Claudio de Lorena (1600) y Canaletto (1697) entre otros, Esta tendencia a observar la ruina como un elemento simbólico de la contemplación sublime de lo bello

¹⁹⁷ BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid: Editorial Turner, 2016. P.203

¹⁹⁸ El vedutismo, es un género pictórico muy típico italiano, desarrollado sobre todo en Venecia. Enmarcado dentro del paisajismo, en el vedutismo se representan vistas generalmente urbanas.

durante el siglo XVIII continuará con pintores como Gaspar David Friedrich hasta su más espléndido representante, el arquitecto y grabador Piranesi (1720); y él será el factor determinante de la nueva concepción romántica de las ruinas. El romanticismo impregnará toda la tendencia pictórica del siglo XIX en la pintura española y será Goya uno de los máximos exponentes.

La influencia más poderosa proviene de la visión romántica de las ruinas, que, según Paul Zucker, todavía determina el enfoque popular actual de las ruinas. Esta vista tiene una larga genealogía en el arte y la arquitectura europeos: las ruinas se representaron en pinturas antes del Renacimiento y entraron en la arquitectura de jardines en el siglo XVI. Pero no fue hasta el siglo XVIII que el sentimiento hacia las ruinas penetró todos los ámbitos culturales: fueron cantadas por Gray, descritas por Gibbon, pintadas por Wilson, Lambert, Turner, Girtin y muchos otros; adornaban las curvas y las laderas cóncavas de los jardines diseñados por Kent y Brown; inspiraron a los ermitaños; encendieron el celo de los anticuarios; adornaron las páginas de cientos de cuadernos de bocetos y proporcionaron un fondo adecuado a los retratos de muchos virtuosos.¹⁹⁹

Louis Daguerre (1787 - 1851)²⁰⁰ es uno de los famosos pintores de las ruinas. En una de sus pinturas al óleo sobre lienzo, podemos ver los restos de la abadía de Holyrood a la luz de la luna (fig. 46). Bajo su dramática perspectiva y expresión lumínica, los restos del monasterio hacen que la gente se sienta asombrada e impactada ante resonancia espiritual de la belleza de las ruinas. Hemos de señalar que fue este pintor quien hizo un buen uso de los efectos de

¹⁹⁹ WU, Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012. P.13 Traducción propia.

²⁰⁰ Louis-Jacques-Mandé Daguerre, o Louis Daguerre fue un artista y químico francés que inicialmente se dedicó a pintar de fondos escénicos. Fue el inventor del método Daguerre de fotografía, dedicándose a difundirla de forma práctica en el mundo.

Fig. 46
Las Ruinas de Holyrood
Louis-Jacques-Mandé Daguerre
Óleo sobre tela
211 x 256.3 cm
1824
Walker Art Gallery, Liverpool



luz y las técnicas de perspectiva para expresar los vestigios románticos, quien luego creó el procedimiento fotográfico de *Daguerrotipo*²⁰¹, marcando así el comienzo de una nueva era de la fotografía.

La belleza de las ruinas radica en su realidad, su fragmentación, su desolación y el lamento de la impermanencia de la historia que aportan a quienes se encuentran en ellas. Cuando contemplamos una esplendorosa ruina, a través del deterioro y la decadencia en la superficie, nos sumergimos en la una vez gloriosa escena de esta en nuestra imaginación. Son como libros antiguos llenos de polvo, que nos llevan a un pasado que no puede ser alcanzado por la vista. El cuerpo incompleto y mayestático puede haber sido erosionado por la naturaleza o destruido por la guerra y perdido su apariencia original, pero sus fragmentos llenos de rastros históricos también han creado una belleza más única e incompleta. Cada pedazo de muro roto cuenta una historia impactante, el tiempo usa las

²⁰¹ El *daguerrotipo*, o *daguerreotipo*, fue inventado por el francés Daguerre en 1839. Se trata del método más antiguo de fotografía práctica en la historia. Consiste en captar imágenes directas que aparecen en una placa de cobre bañada en plata y no pueden reproducirse impresas.

grietas y fragmentos para representar una belleza única.

A la pregunta de por qué nos atraen las ruinas, muchos especialistas han respondido diciendo que invitan a la mente a completar sus fragmentos, a rellenar sus vacíos, a recomponer sus incompletas formas. O dicho de otra manera, apelan no solo a nuestros ojos sino también a nuestra imaginación; esto es, desencadenan experiencias tanto visuales como mentales que involucran los sentidos y las facultades intelectuales. Al contemplarlas, el espectador cobra conciencia de que su vida también está sometida al deterioro, la decrepitud y la extinción. Y a la par que se percata de su vulnerabilidad, le invade una tristeza más antigua que él mismo. Quizá porque todos escondemos en nuestro interior vestigios de sueños e ideales perdidos, no podemos permanecer insensibles a su poética.²⁰²

Por lo tanto, podemos suponer que la belleza de las ruinas no sólo se refiere a las que existen en el mundo físico en su forma mutilada, sino también se dirigen hacia la mente de las personas que las contemplan; estas representaciones emocionales, alejadas del ámbito visual, expresan asociaciones y reflexiones sobre épocas pasadas y experiencias personales, y llevan su estética a un ámbito espiritual. A continuación analizaremos la belleza que de ella se desprende desde dos perspectivas espirituales, la de lo trágico y la de lo sublime.

²⁰² BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid: Editorial Turner, 2016. P.207

Lo trágico

He encontrado la definición de lo bello,
de lo para mí bello.
Es algo ardiente y triste,
una cosa un poco vaga,
que abre paso a la conjetura.²⁰³
Charles Baudelaire

En la cultura occidental, la tragedia, como categoría que existe en una forma particular, ha sido parte integrante de la estética occidental desde la antigüedad. Después del auge del romanticismo en Occidente a finales del siglo XIX, los europeos comenzaron a prestar atención a la expresión emocional mediante la observación y exploración del mundo con ojos tristes. Contemplando las ruinas, la gente se siente indudablemente compasiva y apesadumbrada; su tristeza no es solo por la destrucción de edificios en ruinas, sino también por el desamparo y el miedo que sienten ante el tiempo y la naturaleza. Estas ruinas crean en la mente del espectador una inevitable contradicción de emociones sobre el tiempo y la vida, emociones que sólo pueden sentirse cuando uno se encuentra en medio de ellas, suspirando y contemplándolas. Es la imaginación del espectador la que devuelve la vida a las ruinas de forma subjetiva, dotándolas de una experiencia estética y un valor artístico incomparables. Ante los ojos de Nietzsche:

La profundidad del artista trágico reside en que su instinto estético abraza con la vista las consecuencias más lejanas, en que no se queda, a corto plazo, en las más próximas, en que afirma la economía a gran escala,

²⁰³ BAUDELAIRE, Charles, *Diarios íntimos*, México: Ediciones Coyoacán, 1997, PP.24-25

Fig. 47
La abadía en el robledal
Caspar David Friedrich
Óleo sobre lienzo
110 x 171 cm,
1809-1810
Palacio de Charlottenburg, Berlín



*que justifica lo terrible, lo malo, lo problemático y no sólo...lo justifica.*²⁰⁴

La belleza de las ruinas refleja el sobrecogimiento que sienten las personas que contemplan las enormes ruinas desde la perspectiva de la vida individual. Se puede considerar como una especie de belleza trágica el momento tras el cual el sujeto estético empatiza con las ruinas, como resultado de las emociones inducidas por las asociaciones y la imaginación del espacio y el tiempo. Cuando el espectador se encuentra entre los vestigios, es como si se situara en una línea temporal escalonada: por un lado, el ajetreo de un tiempo imaginado y, por otro, las ruinas desoladas que tiene ante sí. Frente a la magnífica y espléndida escena que una vez existió aquí y que observamos a través de la ruina y la esterilidad en la superficie, surge la tristeza espontáneamente dejando un halo de melancolía.

En el discurso sobre alegoría y tragedias barroca de Walter Benjamin, él también habló de las ruinas. En su opinión, las ruinas fragmentadas y devastadas hacen posible que las personas encuentren la salvación en el proceso de desarrollo de la naturaleza y la historia. De acuerdo con Benjamin, "Lo que ahí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el

²⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, traducido por Agustín Izquierdo Sánchez, Madrid: Editorial Tecnos, 2004, P.113.



Fig. 48
Ruina del monasterio Oybin
Caspar David Friedrich
Óleo sobre lienzo
27 x 21 cm
1835
Museo Hermitage, San Petersburgo

mero trozo, es la materia más noble de la creación barroca”²⁰⁵. Él cree que es precisamente por esa fragmentación que los europeos aprecian y adoran tanto las ruinas.

Esta fragmentación del grafismo es clarísima en tanto que principio de la consideración alegórica. De hecho, sobre todo en el Barroco, se ve al personaje alegórico retroceder del frente a los emblemas, los cuales además la mayor parte del tiempo se ofrecen a la vista en desolada y triste diversión.²⁰⁶

Las fábulas barrocas utilizan fragmentos históricos para formar imágenes y reproducir las pintorescas ruinas, y por ello necesitamos encontrar el verdadero significado en los fragmentos.

²⁰⁵ BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, Madrid: Abada Editores, 2012. P.397

²⁰⁶ *Ibíd.* P.405

Lo sublime de las ruinas

El amplio panorama de la llanura, la stupa misma, las ruinas del templo y el singular silencio del lugar sagrado constituyen un conjunto indescriptible que me sobrecogió y me conmovió. Nunca anteriormente me había sentido tan fascinado por un lugar semejante.²⁰⁷

C. G. Jung.

El carácter trágico que conllevan las ruinas (del que ya hemos hablado) les otorga también la posibilidad de suscitar sentimiento sublime. Como dice Burke, "todo lo que de alguna manera nos inspira la idea del dolor y del peligro [...] es una fuente de lo sublime"²⁰⁸, y según hemos señalado con anterioridad, Kant, en su análisis de lo sublime dinámico, asocia lo sublime con "el temor". Las ruinas, sin duda, pueden hacer que las personas sientan la imprevisibilidad y poder infinito de la naturaleza, el vacío y la desolación de las ruinas y su enorme espacio ocupado, impulsando al espectador de algún modo hacia la conmoción y la opresión emocional. Cuando uno contempla las ruinas y restos de edificios, ve los pilares de piedra desmoronados, no puede evitar empatizar con el hecho de que, ante el paso del tiempo y la historia, incluso los edificios más sólidos acaban como roca marchitada, por no hablar de nuestros pequeños cuerpos mortales, y desarrollar así un sentimiento de la tragedia de la vida.

Al igual que la esencia de la estética *Wabi-sabi* de la cultura japonesa, el encanto de las ruinas procede de su fragmentación. Cuando se enfrenta a una ruina, el

²⁰⁷ JUNG, C. G., *Recuerdos, sueños, pensamientos*, (1962) Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001. P.368

²⁰⁸ BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Editorial TECNOS, S.A., 1987. P.29

ser combina lo que ve con su propia imaginación de cómo era el edificio en todo su esplendor de estos espacios vacíos. Es precisamente este espacio vacío, oscuro y enorme de las ruinas lo que brinda a la persona una sensación de incertidumbre; la inmensidad de las ruinas trae intuitivamente disuasión a los espectadores, y es esta sensación de disuasión la que crea el sentimiento de lo sublime.

Lo sublime de las ruinas también se refleja en su "monumentalidad". Según Louis Kahn²⁰⁹, "la monumentalidad en la arquitectura puede definirse como una cualidad, una cualidad espiritual inherente a una estructura que transmite la sensación de su eternidad, que no se puede agregar ni cambiar"²¹⁰. Se puede ver que la monumentalidad radica en el estado conmemorativo y la connotación de su expresividad. El significado de las ruinas también es el mismo, lo que los fragmentos de las ruinas registran es también la memoria de la historia y el tiempo, y son el testimonio de los antiguos valores que se han encontrado destruidos; la monumentalidad de las ruinas refleja la inmortalidad de la historia.

Como lo describió Florence M. Hetzler (1929-1991): "el tiempo es la causa intrínseca de una ruina como ruina[...]El tiempo crea la ruina convirtiéndola en algo distinto de lo que era, algo con un nuevo significado y sentido, con un futuro que debe compararse con su pasado"²¹¹. Este tiempo no sólo se refiere a la época en que se construyó por primera vez el edificio, sino también al largo periodo de tiempo durante el cual el

²⁰⁹ Louis Isadore Kahn (1901 - 1974), fue un arquitecto y pedagogo arquitectónico estadounidense cuyo estilo de diseño estaba muy influido por los monumentos antiguos y tendía a lo grandioso y masivo, y cuya obra se considera una obra maestra monumental que trasciende el modernismo.

²¹⁰ KAHN, Louis and TWOMBLY, Robert. *Louis Kahn: Essential texts*. New York: Norton, 2003, P.21. Traducción propia.

²¹¹ HETZLER, Florence M, *Causality: Ruin Time and Ruins*, Leonardo, vol. 21 no. 1, 1988, PP. 51-55. *Project MUSE* [consulta: 2022-10-05] Disponible en: muse.jhu.edu/article/617769. Traducción propia.

edificio evolucionó desde su majestuosa y gloriosa apariencia a través de los dramáticos cambios de la historia y la delicadeza del tiempo hasta convertirse en ruina, escombros y enredaderas, un tiempo en el que el edificio se fundió gradualmente con todo lo que le rodeaba, un tiempo que se extendería infinitamente, como otro aspecto de la sublime presencia de las ruinas.

A diferencia de la estructura de madera de los edificios orientales, como escribía Wu Hung (1945-)²¹²: "Los edificios clásicos y góticos originales estaban hechos de piedra, al igual que sus partes supervivientes"²¹³. También es gracias al uso de tales métodos y materiales de construcción que los restos de edificios tan antiguos han subsistido de esta manera. Es sobre las ruinas de edificios tan antiguos donde podemos sentir la existencia de la magnificencia más allá de la cultura y el tiempo.

Sólo por este hecho, una ruina en Europa, como leemos en la Guía de Pausanias de Grecia del siglo II d.C., podría adquirir un sentido particular de monumentalidad: su presencia solemne y poderosa no solo alude a un monumento intacto del pasado, sino que también hace que su presente dañado sea fascinante y temible. Por la misma razón, un templo griego en ruinas o una iglesia gótica, incluso reducido a fragmentos, puede significar el paso del tiempo con sus superficies rotas y desgastadas. A diferencia de la impresionante imagen de la abadía de Tintern medio destruida contemplada desde lejos, los diminutos signos de erosión en la piedra, producidos no por la mano humana sino por la naturaleza, exigen una lectura atenta: "Las líneas están tan suavizadas por la descomposición o interrumpidas por la demolición; la rigidez del diseño

²¹² Wu Hung, historiador del arte y catedrático de la Universidad de Chicago.

²¹³ WU, Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012. P.22. Traducción propia.

se ve aliviada por la intrusión accidental de arbustos que brotan y malas hierbas colgantes”.²¹⁴

Por consiguiente, la sublimidad de las ruinas no sólo se refleja en sus grandes restos, rotos y toscos, y en el espacio que ocupan, sino también en el sentido del tiempo y de la infinitud que se le ha dado a lo largo de los años, y en la impotencia y el desamparo del hombre ante los caprichos de la naturaleza y el implacable paso del tiempo.

La belleza de las ruinas explora el significado más profundo de la existencia de la vida y su verdadero núcleo suele trascender en el corazón. Al enfrentarse a estas ruinas desmoronadas y tristes, uno intuye las huellas del tiempo y una sensación de épica que parece conectar con el mundo antiguo. La belleza de las ruinas es un testimonio de la desolación de la historia humana tras todas sus vicisitudes, al mismo tiempo, también es un reflejo de la inmensidad del espíritu humano.

²¹⁴ *Ibíd.* P.22



Fig. 49
Easter Morning
Caspar David Friedrich
43.7 x 34.4 cm
1828-1835
Óleo sobre tela
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid

3.3 Belleza de la nostalgia

La palabra "nostalgia" esta construida por dos palabras griegas: "νόστος [nóstos]" significa "volver a casa" y "ἄλγος [álgos]" significa un estado de sufrimiento. El término "nostalgia" fue propuesto por primera vez por el suizo Johanness Hofer a finales del siglo XVII, para describir la ansiedad que mostraban los mercenarios suizos que luchaban fuera de casa. Consideró que se trata de una enfermedad provocada por una afección neuronal en el cerebro, que puede provocar arritmias, pérdida de apetito, insomnio, ansiedad y otros síntomas. Como sugiere el nombre, se refiere al dolor de anhelar volver a casa; por lo tanto, como un término relacionado con la patología, la "nostalgia" incluía depresión e incluso autodestrucción y otras enfermedades emocionales. Según la definición de Oxford: "es un sentimiento de tristeza mezclado con placer y afecto cuándo piensas en tiempos felices del pasado"²¹⁵.

En el siglo XX, algunos académicos realizaron investigaciones más profundas sobre la nostalgia y comenzaron a distinguir la nostalgia de la "homesickness", creían que la nostalgia no era solo un anhelo por un lugar en el pasado, sino también una inclusión más amplia como experiencias vividas en otros tiempos o el deseo de recuperar sentimientos independientemente del tiempo, el espacio y la región. Existen muchos estudios sobre "nostalgia"; Nicholas Dame describió en el libro *Amnesiac Selves: Nostalgia, Forgetting, and British Fiction, 1810-1870*:

La nostalgia es una ausencia; [...] La nostalgia es tanto autodefinición como memoria; consiste en las historias sobre el pasado de uno que explican y

²¹⁵ CAMBRIDGE DICTIONARY, *Meaning of nostalgia in English*. [consulta: 2020-08-05]. Disponible en <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/nostalgia>

consolidan la memoria en lugar de dispersarla en una serie de experiencias vividas y momentos abandonados, y sólo puede sobrevivir erradicando la "memoria pura", ese enorme campo de detalles desvanecidos, que lo amenaza .²¹⁶

Y tal como Katharina Niemeyer escribía:

Nostalgia es el nombre que comúnmente damos a un anhelo agridulce por tiempos y espacios pasados. Este regreso público o privado al pasado y, a veces, a una imaginación entrelazada del futuro, no es, por supuesto, nuevo. Siempre ha habido una fascinación por los, como a menudo los llamamos, "buenos viejos tiempos."²¹⁷

Resumiendo estos puntos, podemos considerar la nostalgia como una actividad psicológica en la que el cerebro asocia inconscientemente imágenes, olores, sonidos y otras sensaciones de acontecimientos vividos, lo que nos permite experimentarlo de nuevo. Es una experiencia emocional, una reconstrucción del pasado, que se manifiesta de distintas maneras según las circunstancias y experiencias de cada individuo.

Hay que señalar que la nostalgia no es sólo una experiencia emocional y espiritual individual de viejos tiempos y recuerdos, sino que también constituye a menudo un sentimiento colectivo, como la nostalgia sobre el recuerdo de una cosa, un pensamiento, una tendencia, una cultura, una era o un tipo de arte concreto surgido en un momento determinado por una generación de personas. Representa un consenso colectivo y, en cierta medida, un fenómeno de búsqueda de consuelo emocional en la memoria ante el paso del tiempo y el desarrollo acelerado de la historia y de la sociedad.

²¹⁶ DAMES, Nicholas, *Amnesiac Selves: Nostalgia, Forgetting, and British Fiction, 1810-1870*, London: Oxford University Press, 2003, P4. Traducción de autor.

²¹⁷ NIEMEYER, Katharina, *Media and Nostalgia Yearning*, New York: Palgrave Macmillan, 2014. P.1

Distancia psíquica

El psicólogo suizo Bullough²¹⁸ (1880-1934) propuso el concepto de "distancia psíquica" en su artículo '*Distancia psíquica*' como factor en el arte y principio estético. Fue influenciado por las ciencias sociales modernas y aceptó la filosofía y la psicología positivista, Bullough cree que la estética tradicional solo se centra en la objetividad de la belleza. En su opinión, la experiencia estética del sujeto es particularmente importante, y la belleza debe ser estudiada desde la perspectiva de la psicología. Sobre esta base, propuso "distancia psíquica", según él, el concepto de la distancia generalmente se refiere a la distancia espacial real entre el espectador y la obra de arte, mientras que la distancia estética es una especie de distancia psicológica, es decir, entre nosotros y la fuente de nuestra inspiración. Este tipo de distancia psicológica permite al sujeto y al objeto estéticos librarse de la consideración de factores utilitarios como los intereses prácticos, es el goce estético obtenido por la transformación emocional de las cosas por parte del sujeto estético.

Para el proceso estético nostálgico, la distancia es una condición indispensable y necesaria. Además de la distancia en el tiempo y el espacio, la distancia psíquica es también el factor decisivo de la experiencia estética nostálgica. Es precisamente por el paso del tiempo que se crea esta distancia psíquica, que libera al sujeto estético de los grilletes de la realidad, busca y crea una experiencia estética nostálgica en la memoria.

²¹⁸ Edward Bullough (1880 - 1934) fue un esteta inglés. Negó la objetividad pura de la belleza, abandonando la búsqueda de la esencia de la belleza, de sus elementos objetivos, y abogó por el estudio de la belleza desde una perspectiva psicológica, en términos de sus efectos estéticos. Creía que sólo examinando la belleza desde esta perspectiva no se produciría la obliteración de los ricos y variados hechos de la belleza por criterios, normas y categorías objetivas.



Fig. 50
Dos hombres contemplando la luna
Caspar David Friedrich
Óleo sobre lienzo
34.9 x 43.8 cm,
1825-30
Metropolitan Museum of Art, New York

Estética del tiempo

*El tiempo presente y el tiempo pasado
están quizá presentes los dos en el tiempo futuro
y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado.
Si todo tiempo es eternamente presente
todo tiempo es irredimible.²¹⁹*

La belleza de la nostalgia es una experiencia estética que se produce al recordar el pasado, y el tiempo es el tema eterno de ella. El concepto de "tiempo" conlleva diversas connotaciones. Según el contexto, la definición de "tiempo" también es distinta, el tiempo relacionado con la nostalgia del que hablamos aquí se puede referir a: el recuerdo del pasado conocido; el sueño del presente o el anhelo de un deseo para que los viejos momentos felices vuelvan a pasar en un futuro.

²¹⁹ ELIOT, T.S., *Cuatro cuartetos*, Madrid: Ed. Cátedra, 1990, P. 83.

El Recuerdo

El recuerdo aquí se refiere a un momento determinado en la propia memoria del individuo nostálgico; este salto en el tiempo y el espacio a menudo se realiza a través de los recuerdos, base de la nostalgia.

La idea de recordar como un 'viaje mental en el tiempo' destaca algo que es verdaderamente notable: como recordadores, podemos liberarnos de las limitaciones inmediatas del tiempo y el espacio, re-experimentar el pasado y proyectarnos hacia el futuro a voluntad.²²⁰

Como escribió Schopenhauer (1788-1860): "A ello se debe el que, en especial cuando una necesidad nos angustia más de lo habitual, nos sobrevenga el repentino recuerdo de escenas del pasado y la lejanía como un paraíso perdido."²²¹ A partir de este discurso podemos descubrir que la nostalgia es una actividad psicológica en la que el sujeto obtiene consuelo evocando gratos recuerdos del pasado cuando se encuentra en una determinada necesidad emocional. Los recuerdos son la única forma de conectarnos con el tiempo y el espacio pasados, como dijo Bartlette (1886-1969)²²²:

Los asombrosos recuerdos del pasado que guardamos en nuestro corazón nos unen al pasado de una manera especial. Los lugares que se han convertido en ruinas o los personajes que hace

²²⁰ SCHACTER, Daniel L, *Searching for Memory*, New York: BasicBooks, 1996. P.17. Traducción propia.

²²¹ SCHOPENHAUER, Arthur, *El Mundo como voluntad y representación I*, (1819) Madrid: Trotta, 2009. P.253

²²² Frederic Charles Bartlett fue uno de los pioneros de la psicología cognitiva. En su famoso experimento "La guerra de los fantasmas", Bartlett puso a prueba la naturaleza constructiva de la memoria informando a los participantes de un cuento popular nativo americano.

tiempo que desaparecieron de nuestras vidas han sobrevivido para siempre en nuestra memoria, a veces es fantasmalmente ilusorio y difícil de captar, y a veces es vívido y cristalino.²²³

Los recuerdos son también un proceso de reconstrucción subjetiva del sujeto nostálgico, como dijo Bartlett, "nuestros recuerdos se mezclan constantemente con nuestras construcciones, quizás ellos mismos deben ser tratados como de carácter constructivo"²²⁴. Es por medio de los recuerdos del pasado que el sujeto nostálgico reorganiza las imágenes fragmentadas de cosas, experiencias o personajes que nos afectan profundamente en la memoria, y proyecta emociones para formar una experiencia estética nostálgica.

Es importante señalar que, en comparación con la retrospectiva habitual, la nostalgia a menudo conlleva emociones personales más subjetivas; el recuerdo en este caso no es sólo la recreación de hechos que ocurrieron en el tiempo pasado, sino también las cosas o personas más extraordinarias que permanecen tras ser escogidas por el cerebro del sujeto.

El Sueño

El tiempo asociado a la belleza de la nostalgia suele contrastar con el ritmo acelerado de la vida real, y como una forma de plasmar los recuerdos de la gente, también los sueños en el presente se asocian a la naturaleza temporal de la experiencia nostálgica. Según Freud (1856-1939):

²²³ BARTLETT, Frederic C., *Remembering A Study in Experimental and Social Psychology*, (1932) New York: Cambridge University Press, 1995, P.15. Traducción propia.

²²⁴ *Ibidem*. P.16

Fig. 51
*Reminiscencia arqueológica del
Angelus de Millet*
Dali
Óleo sobre tabla
32 x 39 cm
1935
Dalí Museum, St. Petersburg



Incluso podemos llegar a decir que, independientemente de lo que ofrezcan los sueños, obtienen su material de la realidad y de la vida intelectual que gira en torno a esa realidad. . . Sean cuales sean los extraños resultados que obtengan, nunca podrán liberarse del mundo real.²²⁵

Este mundo real al que se refiere en este contexto son esos recuerdos de experiencias reales, por lo tanto, esos sueños compuestos de recuerdos pasados son también portadores de la belleza de la nostalgia. Al mismo tiempo, Freud creía que los sueños también llevan recuerdos que las personas no pueden alcanzar en estado de vigilia:

Puede ocurrir que en el contenido de un sueño aparezca un material que en el estado de vigilia no reconocemos como parte de nuestro conocimiento o experiencia. Recordamos, por supuesto, haber soñado la cosa en cuestión, pero no podemos recordar si la experimentamos en la vida real o cuándo. De este modo, nos quedamos con la duda de cuál es la fuente a la que ha recurrido el sueño y nos sentimos tentados a creer que los sueños tienen un poder de producción independiente. Entonces, por fin, a menudo después de un largo intervalo,

²²⁵ FREUD, Sigmund, *The interpretation of dreams*, (1899) translated by James Strachey, New York: Basic Books, 2010. P.44. Traducción propia.

alguna experiencia fresca nos recuerda el recuerdo perdido del otro acontecimiento y, al mismo tiempo, nos revela la fuente del sueño. Nos vemos así obligados a admitir que en el sueño sabíamos y recordábamos algo que estaba fuera del alcance de nuestra memoria despierta.²²⁶

Freud también afirmó la autenticidad de la expresión emocional en el sueño:

El testimonio de nuestra sensación nos demuestra que dichos afectos son perfectamente equivalentes a los de igual intensidad surgidos en la vigilia. Más aún que en su contenido de representaciones, apoya el sueño en su contenido afectivo su aspiración a ser comprendido entre las experiencias reales de nuestra alma.²²⁷

Lo que se ha dicho anteriormente sobre las sensaciones auténticas en los sueños también se corresponden con la expresión de las emociones en el proceso de la nostalgia: ya sea la dulzura de recordar los buenos viejos tiempos; o la tristeza de enfrentarse a antiguas relaciones, personas y épocas; los remordimientos que surgen de todo ello, también son reales y están llenos de sentimientos. El tema de los sueños es en sí mismo una forma importante de expresar la belleza de la nostalgia a través de imágenes fotográficas, que analizaremos en capítulos posteriores.

El Anheló

Uno siente nostalgia no por el pasado tal como fue, sino por el pasado tal como pudo haber sido. Es este pasado perfecto el que uno se esfuerza por realizar en el futuro.²²⁸

²²⁶ *Ibíd.*. P.45

²²⁷ FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños (3) El libro de Bosillo*, (1899) traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Alianza Editorial, 1969. P.458

²²⁸ BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Book, 2001. P.351. Traducción propia.

Sin embargo, la nostalgia no se limita a los recuerdos del pasado y los sueños del presente, también puede ser un anhelo de que los buenos viejos tiempos vuelvan a suceder en un futuro.

Svethana Boym²²⁹ propuso dos formas de nostalgia en su libro *El futuro de la nostalgia*: la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva. La nostalgia restauradora hace hincapié en el nostos (regreso/ volver), mientras que la nostalgia reflexiva enfatiza el algia (dolor/ sufrimiento), el primer tipo de nostalgia no se considera a sí misma nostálgica, "propone reconstruir el hogar perdido y remendar las lagunas de la memoria"²³⁰, está destinada a reconstruir y llenar los recuerdos. El planteamiento nostálgico restaurador suele percibir el "pasado" como algo puro y hermoso y desea regresar a esos bellos momentos de recuerdo; mientras que la nostalgia reflexiva presta más atención a la reflexión ideológica, anhelando esos recuerdos personales o culturales del pasado, y se concentra más en lamentar con el paso del tiempo, "perdura en las ruinas, la pátina del tiempo y la historia, en los sueños de otro lugar y otro tiempo"²³¹.

La nostalgia de anhelo por el futuro de la que hablamos en esta ocasión puede entenderse como una especie de nostalgia restauradora. Dado que la vida actual puede estar llena de aspectos insatisfactorios y desilusionantes, el sujeto estético buscará esas buenas escenas del pasado y las combinará con su imaginación para reconstruir una imagen mejor y albergar la esperanza que esos recuerdos reaparezcan en algún momento del futuro.

²²⁹ Svetlana Boym (1959-2015) una teórica cultural, escritora y artista visual y mediática estadounidense. Fue profesora de Literatura Eslava y Comparada en la Universidad de Harvard.

²³⁰ BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Book, 2001. P.41. Traducción propia.

²³¹ *Ibíd.* P.41

BELLEZA INTANGIBLE EN OCCIDENTE

	Nociones esenciales
El espíritu sentimental	<ul style="list-style-type: none">• Lo sentimental• La naturaleza• La necesidad interior
Belleza de Ruina	<ul style="list-style-type: none">• Trágico• Fragmentado• Sublime• Silencio• Sombrío• Tristeza
Belleza de Nostalgia	<ul style="list-style-type: none">• El tiempo• Espacio• Distante• Recuerdos• Sueño• Anhelo

Fig. 52

Una breve tabla de la belleza intangible de Occidente hecha por el autor.

CAPÍTULO 4

UN DIÁLOGO ENTRE LAS MIRADAS DE ORIENTE Y OCCIDENTE

Desde muy antiguo, los sabios empezaron a contemplar la unidad contradictoria de la apariencia y la mente, del contenido y la forma en las obras de arte, es decir, la composición del objeto estético. Todavía contemplan y seguirán contemplando. De esta pregunta, aún inconclusa, se desprenden numerosas conclusiones que forman una línea de desarrollo histórico, una sinfonía de ritmos, melodías, armonías, que se extiende desde el pasado hasta el presente, sin fin pero con principio. De hecho, la historia y el acontecer de la estética se repiten en los fenómenos estéticos.²³²

Desde las primitivas pinturas rupestres, los orígenes del arte en Oriente y Occidente son casi idénticos. A través de sus distintos procesos de desarrollo social y cultural, han dado como resultado gustos estéticos y estilos artísticos diferentes. Dada la amplitud y el alcance de la estética, en este capítulo nos centraremos en comparar y analizar la presentación de la belleza intangible asociada al espíritu abstracto y a las huellas del tiempo que hemos explorado en los capítulos anteriores, con el objetivo de tratar de analizar las similitudes y diferencias entre estas conceptos culturales y apreciaciones específicas desde la perspectiva de las distintas culturas de Oriente y Occidente.

²³² ZHANG, Fa, *China y Occidente: Estética y espiritualidad cultural*, Beijing: Renmin University of China Press, [张法, 中西美学与文化精神, 北京: 中国人民大学出版社] 2010. P.131. Traducción propia.

4.1 La existencia de las distintas visiones

La historia es la exposición del desarrollo divino y absoluto del Espíritu en sus formas más elevadas, esa gradación por la que alcanza su verdad y la conciencia de sí mismo. Las formas que asumen estos grados de progreso son los "Espíritus Nacionales" característicos de la Historia; el tenor peculiar de su vida moral, de su Gobierno, de su Arte, Religión y Ciencia.²³³

Hegel

Debido a las diferencias en el entorno geográfico, origen social, costumbres culturales, ideología y personalidad creativa de la cultura de Asia Oriental y Occidente, se han promovido diferentes connotaciones estéticas así como la formación de modos de pensamiento. El sinólogo alemán Karl-Heinz Pohl dijo en su artículo: *La estética china desde una perspectiva intercultural*:

El modo occidental, tomando a los escritos de Kant o Hegel como los típicos del enfoque occidental en general, es muy analítico y a la vez muy sistemático, teniendo como resultado un sistema de pensamiento muy complejo. Esto, sin duda, es su punto fuerte, pero teniendo en cuenta el lenguaje a veces indigerible, es también su debilidad. El discurso chino, por el contrario, es sistemático, sugerente y, en definitiva, poético.²³⁴

Karl sostiene que la filosofía del arte como parte de la estética china (una combinación de ritual, arte y ética) ofrecía muchas formas de relacionarse con la propia tradición china bajo el concepto del vínculo con las

²³³ HEGEL, G.W.F., *The Philosophy of History*, (1837) Ontario: Batch Book, 2001. P.71. Traducción propia.

²³⁴ POHL, Karl-Heinz, *An intercultural Perspective on Chinese Aesthetics en Contrastes. Suplemento No. 9: Estéticas : Occidente y otras culturas*, 2004, G. Marchianò y R. Milani (eds.) Traducción de Rosa Fernández Gómez. PP.173-184 [consulta: 2021-09-18]. Disponible en: <https://www.uma.es/contrastes/pdfs/SUPL2004/ContrastesE02-11.pdf>

reglas (fa), categorías de la estética como "armonioso/ equilibrado" (él) y "natural/ espontáneo" (ziran)²³⁵.

Sin embargo, me gustaría señalar aquí que no estoy hablando sólo del waka y de otros temas del arte oriental en general, sino que, en mi opinión, la riqueza de los llamados elementos estéticos del sentido de la naturaleza en el arte oriental no es meramente cuantitativamente diferente del arte occidental, sino cualitativamente diferente.²³⁶

En este texto del erudito japonés Ōnishi Yoshinori, vemos como sostiene que la cultura japonesa y la Asia Oriental, debido a su territorio y meteorología, tiene una visión particular a plasmar un sentido del valor estético en la experiencia estética de la naturaleza como objeto, que es cualitativamente diferente de la occidental. La existencia de estas visiones distintas se ha hecho evidente a través de nuestra exploración de los conceptos culturales y planteamientos relacionados con el espíritu abstracto y el tiempo en Oriente en los capítulos anteriores, así como de nuestros intentos de encontrar representaciones semejantes en las perspectivas occidentales. En el contexto de nuestro estudio, estas perspectivas particulares se reflejan en la "belleza sin palabras" frente la inmensidad del cielo y la tierra; en la belleza marchita, la de *Wabi-sabi* y de la ruina manifestando la huella del tiempo de las cosas; la belleza de lo "vacío" y del "*Yūgen*" percibida ante el silencio y la profundidad; o en la belleza "*Mono no aware*" ante la impermanencia de la vida en la naturaleza. A continuación, vislumbraremos dichas visiones examinando las similitudes y diferencias entre las cultura oriental y occidental en su comprensión y conciencia del espíritu abstracto, de la percepción de las ruinas y de la belleza de la nostalgia.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ ŌNISHI, Yoshinori, *Yūgen · Mono no aware · Sabi*, Shanghai: Shanghai Translation Press, [大西克礼, 幽玄·物哀·寂, 上海: 上海译文出版社] 2017. P.4. Traducción propia.

4.2 Lo abstracto en el mundo artístico oriental y occidental

Como ya hemos explicado al principio de este estudio, por "abstracto" en esta investigación nos referimos al "espíritu abstracto", intangible, inmaterial, con precisión, a los pensamientos, sentimientos, percepciones y sensaciones comunes a todos los seres humanos en el mundo sensible.

En el proceso de la civilización humana, el surgimiento de perspectivas artísticas abstractas se remonta a la época prehistórica. Al observar los patrones de pinturas rupestres, murales y máscaras, podemos encontrar que no se centran en la descripción figurativa de las cosas, más bien, el mensaje se transmite a través de líneas simbólicas y abstractas. El espectador percibe la belleza de esta forma a través de su intuición e inspiración.

El *Qi*²³⁷, como parte integrante de todas las cosas en la cultura tradicional china, es un concepto común en la su filosofía, el taoísmo y la medicina, y puede considerarse abstracto por su flujo semejante a un estado gaseoso y su naturaleza invisible. Tanto la "belleza del vacío" como "belleza de *Yūgen*" guardan una importante conexión con la estética zen, ya que ambas pretenden encontrar una belleza profunda y misteriosa en el reino de la "nada" y sentir el reino espiritual del "无中万般有 hay todo en la nada" en el estado vacío y silencioso de la meditación. El poeta japonés de haiku²³⁸ del siglo XVII, Matsuo Bashō

²³⁷ Qi, término filosófico y médico chino. En la cultura tradicional se considera el origen de la creación de todas las cosas, un elemento fundamental en la composición de todos los seres entre el cielo y la tierra, que tiene una forma gaseosa e intangible.

²³⁸ El haiku es un poema corto japonés que consta de 17 caracteres, tres estrofas de diecisiete tonos, los cinco primeros, los siete segundos y los cinco últimos. Un haiku debe contener una frase estacional- un término utilizado para indicar las estaciones de primavera, verano, otoño, invierno y Año Nuevo.

(1644-1694)²³⁹, describió en su famoso haiku *Furuike*
古池:

Un viejo estanque,
agua verde profunda,
se zambulle una rana,
ruido de agua.²⁴⁰

El poeta usó palabras cortas para delinear la imagen de la combinación de movimiento y quietud, y la combinación de sensualidad y color. Con un plop, el agua salpicó todo el lugar. Después de una breve turbulencia, la superficie del agua volvió a la calma. El estanque antiguo seguía siendo el mismo estanque antiguo, y las ranas habían desaparecido. El sonido del agua saltando en el estanque ha resonado en el mundo durante más de 300 años. No solo agitó un estanque de agua clara, sino que también reveló el ritmo de la vida. En el proceso, desde las ranas hasta el propio poeta, e incluso todo en el mundo, percibe la belleza de lo vacío en el paisaje de la naturaleza. El espacio imaginativo creado por el minimalismo del haiku y la gran cantidad de espacio en blanco también ejercieron una enorme influencia en fotógrafos como Yamamoto Masao (1957-), que analizaremos más concretamente a través de sus imágenes en un apartado posterior.

Como ya se ha indicado, por razones históricas y culturales, China y Japón pertenecen a la misma "esfera cultural de Asia Oriental", ambas tienen muchas similitudes en sus preferencias estéticas, pero con el paso del tiempo, bajo la influencia de distintos

²³⁹ Matsuo Bashō (en japonés, 松尾芭蕉 1644–1694) es la firma literaria de Matsuo Kinsaku, un maestro del haiku del periodo pre-Edo. Se le considera el poeta que llevó la escritura del haiku a su máximo esplendor y se le conoce como el " gran maestro del haiku " de Japón.

²⁴⁰ MATSUO, Bashō, *Selección de poemas Haiku clásicos japoneses*, Shijiazhuang: Huasan Wenyi Publishing House, [松尾芭蕉, 与谢芜村, 小林一茶, 日本古典俳句诗选, 石家庄: 花山文艺出版社] 1988. P.12. Traducción propia.

entornos geográficos, sistemas sociales y factores culturales, también han desarrollado sus propias categorías y juicios estéticos diferentes. Mientras que las bellezas intangibles antes mencionadas, como la "belleza sin palabras" y la "belleza de vacío", son expresiones estéticas chinas reveladas a lo largo de miles de años de civilización, la "belleza de *Yūgen*" y la "belleza de *Mono no aware*" son términos de conciencia relativos a la belleza inmaterial nacida del singular paisaje y de las costumbres de la nación japonesa. El rasgo común entre ellas es la manifestación de emociones interiores y la búsqueda de un espíritu abstracto.

En Oriente, la expresión de esta belleza inmaterial se consigue generalmente a través de la plasmación del *Yijing* (reino de espíritu), mediante el préstamo de escenarios, la expresión de lo real y lo virtual, y la utilización del espacio en blanco. La expresión de la belleza espiritual se presenta a menudo a través del contraste entre lo abstracto y lo concreto. En la pintura tradicional oriental de paisaje, por ejemplo, la representación figurativa de las montañas y el agua se complementa a menudo con el desenfoque de las nubes para armonizar y crear atmósfera, obteniendo un "Yijing" lleno de afecto y gusto sempiterno. En el espacio del "blanco previsto", el contexto brumoso crea una imagen abstracta fuera de la imagen concreta y sublima el pensamiento y el sentimiento del espectador sobre cosas específicas entorno a la percepción de la vida, la historia y el universo. La esencia de la pintura de paisaje oriental tradicional radica en la búsqueda de este entusiasmo aparentemente abstracto pero que evoca innumerables ecos.

En contraposición a la cultura tradicional oriental, que persigue un ámbito espiritual abstracto, la estética clásica occidental es más concreta en su expresión. También tomamos como ejemplo el arte clásico; las pinturas clásicas occidentales recrean principalmente la naturaleza, y aun persiguiendo la belleza ideal

siguen el principio del realismo y restauran la verdad de la naturaleza con una actitud y método científico.

Un universo de sustancia, un universo de qi; una sustancia es lo opuesto al vacío, y el vacío y lo real coexisten en el otro. Esta es la diferencia fundamental entre los patrones de cosmología cultural china y occidental que impregnan todos los aspectos, y también son dos formas completamente diferentes de ver el mundo. Los occidentales ven todo desde el punto de vista de la sustancia, mientras que los chinos lo ven desde el punto de vista del qi. Frente a una casa, los occidentales se enfocan en factores sólidos como columnas y paredes, mientras que los chinos se enfocan en puertas y ventanas vacías; frente al cuerpo humano, los occidentales se enfocan en las proporciones, mientras que los chinos se enfocan en la expresividad; frente a todo el universo, los occidentales se centran en la estructura lógica de la evolución de las ideas. Lo que los chinos valoran es la función de "ver los méritos sin ver lo que pasa" que transforma todas las cosas.²⁴¹

El concepto estético de abstracción fue propuesto por primera vez por el filósofo alemán Worringer (1881-1965), que en su tesis doctoral "Abstracción y empatía"²⁴² hablaba de que en la creación del arte, además del impulso de empatía, existe también un impulso de abstracción, que surge porque existe un conflicto entre las personas y su entorno, las personas sienten la inmensidad del espacio y el desorden de los fenómenos, y tienen un miedo psicológico al espacio. Las personas no pueden encontrar la paz en los fenómenos del mundo exterior, y buscan consuelo en las formas del arte, no pueden disfrutar de la belleza de los objetos externos, y tratan de liberarlos de la contingencia gratuita del cambio y darles un

²⁴¹ ZHANG, Fa, *China y Occidente: Estética y espiritualidad cultural*, Beijing: Renmin University of China Press, [张法, 中西美学与文化精神, 北京: 中国人民大学出版社] 2010. P.17. Traducción propia.

²⁴² WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction and Empathy*, translated by Michael Bullock, Chicago: Ivan R. Dee, 1997.

valor permanente en forma abstracta. Las teorías de Worringer influyeron en muchos artistas, como Kandinsky, que separó los objetos puramente gráficos de los naturales, explorando las emociones universales y los sentimientos instintivos que el ser humano tiene por el arte.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, la pintura occidental tradicional cambió después de absorber elementos e inspiraciones de la pintura oriental y africana. Después del postimpresionismo y el imaginismo, los pintores comenzaron a enfocarse en expresar sus sentimientos subjetivos y en formas abstractas de expresión. El arte representado por Kandinsky presenta la emoción y el espíritu interior del artista a través de un lenguaje compuesto por formas abstractas y colores apasionados. En el proceso de apreciar y comprender la pintura, el espectador sublima la emoción estética y logra la trascendencia espiritual.

Podemos encontrar que la belleza abstracta del Oriente tradicional y el arte abstracto moderno de Occidente tienen los atributos de la espiritualidad, la búsqueda del espíritu es lo que tienen en común.

Tanto la "belleza sin palabras" y la "belleza del vacío" en la cultura china como la "belleza de yūgen" en la cultura japonesa se centran en la comprensión del ámbito espiritual. La búsqueda de la espiritualidad en el arte tradicional chino reside en la expresión de *Yijing* 意境 y la iluminación sutil 妙悟 que conduce al reino espiritual. La combinación de lo virtual y lo real transforma el cielo y la tierra en un reino ficticio, utilizando el blanco previsto para revelar el significado más allá de la imagen, encarnando la espiritualidad entre lo abstracto y lo concreto. Este estado de sentimiento estético, que puede sentirse pero no transmitirse expresamente con palabras, es también una profunda esencia y connotación espiritual en el arte y la estética clásica china. Mientras tanto, la

belleza de Yūgen 幽玄 japonesa también presenta un reino de belleza visionaria, tenue, profunda y misteriosa, transformando la búsqueda de la naturaleza en una percepción interior espiritual, encontrando profundidad, elegancia y belleza espiritual evanescente en la bruma y las sombras. Esto también tiene una relación directa con la creación de las fotografías orientales que exploraremos a continuación.

Al mismo tiempo, el arte abstracto occidental moderno intenta mostrar la infinita belleza contenida en el color y la forma abstracta. Y dota al color y a la forma del significado de su propia existencia más allá de lo físico. En el mundo del arte de Kandinsky, el punto, la línea y la superficie tienen su propia vida única, presentando un misterio de profundidades espirituales ocultas entre la repetición rítmica y los cambios de posición, combinando el mundo exterior con el espíritu interior para transmitir los sentimientos del alma. Él cree que el arte abstracto lleva la pintura a un reino superior, haciendo que la pintura sea más ideológica y espiritual.

El espíritu también aparece repetidamente como núcleo en el libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*. Desde su punto de vista, el arte abstracto tiene que ver con la espiritualidad, que debe expresarse en un lenguaje puramente formal para provocar una agitación interior y resonar en el espectador; presta gran atención a la "imagen invisible" de la pintura abstracta y la interacción psicológica del espectador.

4.3 La perspectiva de las ruinas en Oriente y Occidente

Debido a la influencia de conceptos culturales tradicionales y factores materiales, las representaciones y estética de las ruinas en las culturas oriental y occidental se presentan de diferentes maneras. El historiador del arte y catedrático de la Universidad de Chicago Wu Hung analizó las perspectivas estéticas de Oriente y Occidente sobre las ruinas, en su opinión, las ruinas en Occidente son mayormente representadas como testigos, y la "presencia" es utilizada como encarnación, mientras que la estética de Oriente sobre las ruinas se expresa mayoritariamente como soledad, reflejada en la "ausencia".

La antigua percepción china de las ruinas no se basaba en las dos visiones de las ruinas de la tradición pintoresca europea, sino que dependía de la noción de borrado: a menudo era el "vacío" dejado por una estructura de madera destruida lo que estimulaba un lamento por el pasado.²⁴³

En primer lugar, debido a los diferentes materiales utilizados en las tradiciones arquitectónicas, la mayoría de los edificios de Oriente son de construcción tipo madera y barro, y por mucha gloria que hayan experimentado, con el paso del tiempo y el cambio de dinastías, la mayoría se desvanecen entre la hierba y los árboles, mientras que en Occidente, como la mayoría de los edificios están construidos con mampostería y columnas de piedra, las ruinas siguen siendo fuertes y monumentales después de muchos años. Frente a las ruinas de la historia, uno puede sentir cierta conmoción al observar las ruinas de Occidente. A pesar de que sólo quedan los muros

²⁴³ WU, Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012. P.23. Traducción propia.

rotos, las ruinas siguen en pie en su estado de desmoronamiento; aunque su superficie esté descascarillada y agrietada, resistiendo a la intemperie y a las caídas, nos ofrece una profunda sensación de la inmensidad de la historia y confieren a las ruinas el valor del tiempo. Deambulamos entre los macizos pilares de piedra, imaginando el esplendor del pasado y el espíritu conmovido por esta sublimidad, sin embargo en las ruinas de Oriente, la estructura de madera ha perdido su cuerpo tridimensional en el bautismo del tiempo y la intemperie de los años, ha dejado unos pocos monumentos de piedra o baldosas cicatrizadas, y el montículo se ha quedado vacío. Es esta sensación de vacío, que ya no existe, la que da cuenta de lo sombrío y de las vicisitudes de la historia. El ladrillo y la madera que quedan llegan a la conmovedora sensación de que todo acabará desvaneciéndose en el polvo. Este espacio muerto e inquietante aporta una sensación de nostalgia del pasado. El espectador es atraído a recordar el paso del hogar, la historia y el tiempo.

En el anterior capítulo sobre la belleza intangible en Occidente, observamos que la veneración por la belleza de las ruinas en la cultura occidental floreció alrededor del siglo XVIII d.C. Sin embargo en la cultura oriental, la literatura tradicional china, especialmente la poesía, siempre ha utilizado la imagen de las ruinas en términos de decadencia, desolación y devastación; estas imágenes de ruinas encierran una fascinante historia del pasado y expresan un fuerte sentido del tiempo, lo que hace que el dolor y la metáfora del pasado sean un tema inagotable en la poesía. “la poesía lamentando el pasado 怀古诗” es un ejemplo representativo de ello, ya que utiliza la imaginación lingüística de las ruinas como medio principal para representar la práctica de cantar los hechos históricos y la nostalgia con el fin de lamentar el auge y la caída de otros tiempos, enviar

pensamientos de luto y dejar de lado el pasado para satirizar el presente.



Fig. 53
Reading The Memorial Stele
讀碑窠石圖

Li Cheng/Wang Xiao
Tinta china sobre seda
104.9x126.3 cm
Dinastía Song (960-1279)
Museo de Bellas Artes de Osaka, Osaka

Alimentando mi caballo miro la tierra salvaje,
subiendo a lo alto contemplo la vieja capital.
Me lamento ante la estela para derramar lágrimas,
y pienso en el diseño del dragón durmiente.
De las ciudades y pueblos en la distancia diviso a Chu,
montañas y ríos que entran a medias en Wu.
Colinas y picos se destacan por sí mismos,
¡cuántos dignos y sabios han perecido!
La niebla oscura atraviesa la meseta,
la torre del vado se mantiene solitaria en el aire de la tarde.
¿Quién conoce al viajero de diez mil millas,
que acaricia el pasado mientras camina de un lado a otro?²⁴⁴

Wu Hung también se explaya en el tema exclusivamente chino del "vacío" como tema de "la poesía lamentando el pasado". Utilizó como guía el poema del poeta de la dinastía Tang Chen Zi'ang (661-702) para su análisis de la pintura antigua *Lectura de la estela* (fig. 53), una enorme pintura en la que el artista utiliza piedras apiladas y árboles marchitos para crear una atmósfera silenciosa e inquietante, en la que el viajero a caballo y su ayudante están de pie frente a una enorme estela de piedra no escrita. Según Wu Hung, "la ausencia de la inscripción es un diseño deliberado, ya que los detalles de la decoración de la corona del dragón y la base de la tortuga de la estela han sido minuciosamente representados"²⁴⁵. La intención del autor es proporcionar un "espacio psicológico" más amplio para que el espectador rememore el pasado con la ausencia de la inscripción.

Cabe destacar que, como se ha señalado anteriormente en el capítulo sobre la belleza natural, el entusiasmo por la intención de la madera marchita

²⁴⁴ WU, Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012. P.31. Traducción propia.

²⁴⁵ *Ibidem*. P.34

en la pintura tradicional china²⁴⁶, junto con los monumentos de piedra que registran la historia, la presentación de la imagen de los árboles agostados es también una expresión de la belleza de la ruina. Por su especial aspecto seco, sin hojas y sin vida, el árbol marchito ha servido de vehículo a literatos y artistas para expresar sus sentimientos de dolor y emociones tristes. La presencia del árbol marchito es un símbolo de las ruinas y una representación figurativa del tiempo, ya que los edificios en ruinas se convierten en humo.



Fig. 54
Cementerio de monasterio en la nieve
Caspar David Friedrich
Óleo sobre lienzo
121 x 170 cm
1817-19
Staatliche Museen de Berlín, Berlín

Asimismo, el uso del árbol marchito como símbolo de la desolación también puede verse en la representación de las ruinas en la pintura romántica europea. En las obras del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich, podemos encontrar a menudo la figura de árboles marchitos en una escena estéril (fig. 54); las ramas secas son vívidas y afiladas, realmente tocan la fibra sensible, los árboles marchitos suelen ir acompañados de lápidas o edificios viejos y derruidos, sugiriendo el ciclo interminable de la vida y la muerte desde la

²⁴⁶ En la sección Belleza de lo natural - Belleza marchita hemos comentado la representación de las formas de los árboles marchitos en las pinturas tradicionales chinas. Véase en Pág.78

antigüedad hasta el presente, simbolizando la ilusión de la vida y los caprichos del mundo.

Wu Hung compara aquí *La lectura de la estela* con *Cementerio de monasterio en la nieve* de Friedrich, que considera una expresión muy similar de desolación y soledad. Pero también hay importantes diferencias en la forma de representarlos, ya que en el cuadro de Friedrich aparece una iglesia maltrecha y abandonada como un "anti icono", rodeada de árboles grotescos. La arquitectura, las figuras, los árboles marchitos, las lápidas y las nubes se funden en un dramático "mundo de ruinas". Sin embargo, en *la lectura de la estela* no muestra ningún signo de deterioro, y su aspecto intacto contrasta con los árboles marchitos. Según Wu Hung:

El viajero representa al espectador dentro del cuadro; la estela es el objeto de su mirada y un símbolo del pasado; y el árbol marchito es una representación del entorno natural, que además acentúa la sensación de desolación y tristeza.²⁴⁷

Lo que demuestra aquí es que la representación simbólica del espíritu del árbol marchito acompañando a la ruina es coherente tanto en la cultura oriental como en la occidental. Del mismo modo, lo veremos en el próximo apartado en representaciones similares sobre la belleza de las ruinas expresada a través de la imagen fotográfica.

²⁴⁷ WU, Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012. P.36. Traducción propia.

4.4 Las miradas hacia la belleza nostálgica

Existe innumerables expresiones artísticas que tienen como objeto la nostalgia en la literatura y las obras de arte orientales y occidentales, estas expresiones incluyen no solo la representación del entorno natural, sino también la caracterización de personajes y la transmisión de emociones. Las características estéticas de la belleza nostálgica pueden hacer que el sujeto estético combine la apreciación de la belleza nostálgica con su propia experiencia para lograr el efecto de la empatía.

Y, en fin, experimentamos a la vez el irresistible transcurso del tiempo, y algo en nosotros que, sin embargo, es invulnerable al tiempo, puesto que nuestro pasado no sólo no es abolido, sino que no nos es extraño. Así experimentamos la dimensión de la interioridad, por la cual tenemos una profundidad, el poder que tenemos de reencontrarnos a nosotros mismos y, con el tiempo, de escapar al tiempo, inaugurando un tiempo nuevo con la fidelidad al recuerdo y a la promesa.²⁴⁸

En el apartado anterior hemos descrito el estudio de la belleza nostálgica en la cultura occidental como una expresión de estética del tiempo, la estética de la nostalgia tiene semejanza en su manifestación en Oriente. Además de "la poesía lamentando el pasado 怀古诗" que hemos mencionado previamente, encontramos también el término belleza nostálgica en la cultura clásica oriental, en ideas estéticas como: Tristeza de otoño 悲秋, *Wabi-sabi* 侘寂 y belleza de *Mono no aware* 物哀. El tiempo es también una parte importante de la expresión de la nostalgia en la tradición oriental, se asocia a menudo con la alternancia de estaciones. Con el cambio de estación, las cosas pasan de ser vibrantes a estar apagadas y

²⁴⁸ DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética, vol II*, Valencia: Editorial Fernando Torres, 1982. P82

marchitas, y la naturaleza se ve ensombrecida por una capa de tristeza. La nostalgia en Oriente tradicionalmente se expresa a través de la descripción de escenas como un otoño deprimido, un paisaje invernal estéril o una colina en ruinas, para expresar y desahogar el dolor y la tristeza más íntimos de los personajes, así como sus sentimientos sobre la impermanencia del mundo.

Las nubes azules del cielo,
las hojas amarillas del suelo,
los colores otoñales de las olas,
la niebla fría se cierne sobre las aguas verdes.
Las montañas reflejan el sol oblicuo,
y el cielo se une al agua.
La hierba no se siente,
mas bien crece más allá del sol poniente,
como una nostalgia desinhibida.
Ahogado en la nostalgia,
deprimido por mi tiempo en el camino,
las noches son insomnes, un dulce sueño perdura.
La luna está alta y no puedo estar solo,
el vino ha entrado en mi corazón dolorido,
convertido en lágrimas de nostalgia.²⁴⁹

En su artículo *Hopeless Nostalgia; Triumphant Rewriting*, el académico holandés Douwe Fokkema describe que “la nostalgia de la literatura china también es muy significativa, esto se debe quizás a la importancia del pueblo natal en la cultura china [...]”²⁵⁰. Adéntrese en los miles de años de historia de la lengua china. La tradición del culto ancestral revela la nostalgia y la reverencia por los antepasados y la historia de la cultura, y la representación del pueblo

²⁴⁹ FAN, Zhongyan, *Su Muzha - Nostalgia en Poemas completos de la dinastía Song, vol. 1*, Beijing: China Book Bureau, [范仲淹, 全宋词, 北京: 中华书局] 1999. P.14. Traducción propia.

²⁵⁰ FOKKEMA, Douwe, *Hopeless Nostalgia; Triumphant Rewriting*. Revista de la Universidad de Yunnan, [杜威·佛克马 无望的怀旧 重写的凯旋 云南大学学报] 2004, P.71. Traducción propia. [consulta: 2021-12-08]. Disponible en http://www.wkxb.ynu.edu.cn/ch/reader/view_abstract.aspx?file_no=20040509&flag=1

natal es un tema perdurable. Hemos descrito anteriormente cómo la distancia es un factor decisivo en la nostalgia, ya sea física o psicológica, el sujeto de la nostalgia ya está lejos de su tierra natal. Los antiguos chinos sentían un profundo afecto por sus lugares de origen, desde las colinas y las aguas hasta la hierba y los árboles, e incluso la arena y el suelo, de los que nunca podrían desprenderse, ni siquiera al final de la tierra y el mar. El poeta Du Fu de la dinastía Tang exclamó "La luna es más brillante en mi ciudad natal". Existe en la literatura nostálgica y en algunas obras de arte un uso de la expresión "pueblo natal" con un significado referente al lamento del autor por su vida errante y turbulenta, o sus sentimientos de añoranza por su patria o su gente que dejaron de existir.

La nostalgia en la cultura japonesa se encuentra en la mirada y la empatía de las cosas. En el análisis anterior de la belleza intangible de la cultura japonesa, aprendimos que la belleza de *Wabi-sabi* trata de la búsqueda de las cosas en su estado real, no sofisticado, o en su aspecto fragmentado y moteado. La belleza natural dada por el paso del tiempo, una belleza que está profundamente conectada con el tiempo, cuando los procesos naturales de decadencia, deslustre y degradación están presentes ante los ojos, la belleza que no sólo es nostálgica de las cosas sino también del tiempo. Por otra parte, la belleza de *Mono no aware* encarna una sensibilidad hacia la fugacidad de las cosas y el consiguiente sentido del tacto, o el patetismo, la lástima o la simpatía. Pero tanto si el duelo material es el llamado patetismo o la lástima o algún otro concepto inherente, percibimos una especie de nostalgia inversa, anhelo, una sensación de dolor en el presente visto desde la perspectiva del futuro. Desde el amor por las cosas viejas, rotas e imperfectas de la belleza de *Wabi-sabi*, y su admiración por lo rústico y áspero, hasta el lamento de la belleza de *Mono no aware* por el paso del tiempo, su sentido de la impermanencia del mundo y su simpatía y compasión por las cosas



Fig. 55
洗馬
No. 32, *Seba*, de la serie *Las
Sesenta y Nueve Estaciones del
Camino Kisokaidō (Kisokaidō
rokujūkyū tsugi no uchi)*
Utagawa Hiroshige 歌川広重
1835-1838
formato *ōban*

naturales, es fácil ver que la estética de la nostalgia está arraigada en la cultura estética japonesa. Por ejemplo, el pintor japonés del Ukiyo-e²⁵¹, Utagawa Hiroshige²⁵², era muy bueno expresando sus sentimientos subjetivos sobre los cambios de estación en sus paisajes. En la obra de arriba, *Seba* (fig. 55), la escena muestra el río Nara Inoue al oeste de la estación de Seba, con la luna llena, las finas nubes, la oscuridad, las estrellas, la balsa que transporta leña río abajo, y los sauces y juncos de la orilla haciéndose eco de la dinámica de las figuras. Hace sentir a los

²⁵¹ El ukiyo-e (浮世絵), trata de una forma particular de grabado japonés que se popularizó durante el periodo Edo. Los temas habituales incluyen paisajes, retratos de mujeres hermosas, leyendas históricas y folclóricas, flora y fauna. La palabra ukiyo-e significaba originalmente una pintura del mundo flotante, expresando la sensación de ser distante e impredecible, y persiguiendo así una actitud de trascendencia, placer extremo y felicidad oportuna en la vida.

²⁵² Utagawa Hiroshige (歌川広重 1797-1858) fue un pintor japonés de ukiyo-e y está considerado el último maestro de esta tradición. Con sus maravillosas pinceladas y armoniosos colores, expresa un reino de la naturaleza totalmente suave y lírico, envuelto en una atmósfera elegante y poética, siempre con una estrecha relación con la figura humana y un encanto poético.

espectadores la delicada estética de la cultura japonesa, experimentando un toque de nostalgia.

Por otro lado, como hemos mencionado anteriormente, la expresión de la "tristeza de otoño" en la literatura o el arte chinos clásicos comenzó con la insatisfacción del sujeto nostálgico con el dilema existencial de su tiempo, el entorno político y los cambios dinásticos, utilizando así la nostalgia para crear un hogar espiritual para los buenos tiempos, para satirizar el presente y para buscar consuelo en el proceso de la nostalgia. La búsqueda de un "pasado mejor" en el mundo de la nostalgia es algo común en las culturas orientales y occidentales. En Oriente, ha existido el concepto y la actitud de "volver a la naturaleza" defendida por el taoísmo desde la antigüedad. En la cultura occidental ha permanecido presente un continuo interés del renacer en las artes desde los tiempos más antiguos, ensalzada por Vasari con el término de *rinascita*: "Y fue realmente un milagro extraordinario que una época tan ignorante e incompetente pudiera haber inspirado a Giotto a trabajar tan hábilmente que el dibujo, del que los hombres de aquellos tiempos tenían poco o ningún conocimiento, volviera a la vida plenamente gracias a sus esfuerzos"²⁵³. Esto ha sido una constante desde la veneración del Renacimiento por la antigua cultura greco/romana, hasta la reacción del Romanticismo con la promoción del "retorno a la naturaleza"; según Rousseau: todos los auténticos modelos del gusto están en la naturaleza²⁵⁴. Del mismo modo, a través de la añoranza de la "antigua Grecia" por parte del clasicismo alemán, los occidentales optaron por reflexionar sobre el estado insatisfactorio del mundo real a través de la nostalgia como expresión de su crítica a una realidad menos que ideal.

²⁵³ VASARI, Giorgio, *The Lives of the Artists*, New York: Oxford University Press, 1991. P.15. Traducción propia.

²⁵⁴ ROUSSEAU, Jean- Jacques, *Emilio, o De la educación*, traducido por Mauro Armiño, Madrid: Alianza, 1990. P.461.

[...] La "simple nostalgia" es ese estado subjetivo que alberga la creencia, en gran medida no examinada, de que ENTONCES LAS COSAS ERAN MEJORES (MÁS BELLAS) (MÁS SANAS) (MÁS FELICES) (MÁS CIVILIZADAS) (MÁS EXCITANTES) QUE AHORA. En resumen, es una afirmación más o menos descarada de "El bello pasado y el poco atractivo presente" [...]²⁵⁵

La poesía era una de las mejores maneras de expresar la nostalgia de los antiguos literatos, muy extendida en la literatura oriental y occidental. La mayoría de los poemas de la antología de los Diecinueve Poemas Antiguos, tratan sobre la nostalgia de tener un hogar al que volver, y la infinita tristeza de la impermanencia de la vida y el paso del tiempo. La tradición de reflejar la nostalgia en la literatura oriental se remonta al libro *El Clásico de poesía*²⁵⁶ de los siglos XI al VI a.C. - "En el pasado cuando me fui, y los sauces seguían allí despidiendo, ahora he vuelto, la lluvia y la nieve caen²⁵⁷", transmitiendo el anhelo y el sentimiento del poeta por su tierra natal. El poeta Wang Anshi, de la dinastía Song del Norte, decía: "La primavera ha vuelto a reverdecer la costa sur, ¿Cuándo brillará la luna en mi camino rural?"²⁵⁸ El poeta del haiku

²⁵⁵ DAVIS, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press, 1979. P18. Traducción propia.

²⁵⁶ *El Clásico de poesía* (詩經) que constituye el inicio de la antigua poesía china, es la colección de poemas más antigua, desde principios del periodo Zhou occidental hasta mediados del periodo de Primavera y Otoño (siglos XI a VI a.C.). Hay 311 poemas en total, que reflejan la vida social de la época. Los autores de los poemas son anónimos y la mayoría de ellos son indistinguibles. Son ricos en contenido, reflejan el trabajo y el amor, la guerra y la servidumbre, la opresión y la resistencia, las costumbres y el matrimonio, el culto a los antepasados y los banquetes, e incluso fenómenos celestes, formas del terreno, animales y plantas.

²⁵⁷ CHENG, Junying, y JIANG Jianyuan, *Clásico de la poesía*, traducción y anotaciones, Beijing: China Book Bureau, [程俊英, 蒋见元, 诗经注析, 北京: 中华书局] 2002. P.243. Traducción propia.

²⁵⁸ WANG, ANSHI, *Bo Chuan Gua Zhou*, en QIAN Zhongshu, *Poesía de la dinastía Song*, Beijing: Vida, lectura, nuevos conocimientos, Librería Sanlian, [王安石, 泊船瓜洲, 收录于钱钟书, 宋诗选注, 北京: 生活·读书·新知·三联书店] 2002. P.77. Traducción propia.

Fig. 56
玉雪溪放牧图
Grazing on Snow Creek
Xia Gui 夏圭
Ink and colour on silk
25.7×26.6cm
1195 - 1224
Museo del Palacio, Beijing



japonés Kobayashi Issa escribió "Sé que este mundo es tan fugaz como el rocío. Y sin embargo, y sin embargo..."²⁵⁹. Lo podemos ver especialmente en los poemas que describen la hermosa vida rural que existe tanto en Oriente como en Occidente. En la literatura tradicional china, se le llama "Poesía de Campos y Jardines 田园诗", que es la poesía bucólica en la literatura occidental. Los antiguos poemas pastoriles chinos, representados por Tao Yuanming, reflejan que en la era caótica en la que vive, cuando la carrera política va en contra de su anhelado deseo, el poeta se retira al campo y utiliza la poesía para cantar la vida pastoril, tema principal de sus composiciones literarias. Entre las líneas de sus poemas está la belleza pausada y tranquila de la vida en el campo, libre de ataduras mundanas.

He detestado al mundanal ruido desde que era un niño,
mientras colinas y montañas me han llenado de alegría.

²⁵⁹ KOBAYASHI, Issa, *Colección de poemas de Kobayashi Issa*, Nanjing: Editorial Yilin, [小林一茶, 小林一茶, 小林一茶诗合集, 南京: 译林出版社] 2002. P. 214. Traducción propia.



Fig. 57
Haystacks: Autumn
Jean-François Millet
Oil on canvas
85.1 x 110.2 cm
1847
The Metropolitan Museum of Art,
New York

Por error busqué carreras mundanas,
y quedé atrapado en ellas durante treinta años.

Los pájaros tienen nostalgia del viejo bosque,
el pez del estanque piensa en el antiguo abismo.
Quisiera recuperar páramos en la tierra del Sur,
mantén la humildad y vuelve a cultivar el campo.

Mi granja contiene una docena de mu de tierra;
mi casita tiene ocho o nueve cabañas con techo de paja.
El olmo y el sauce cubren los aleros traseros
los melocotoneros y los ciruelos dan sombra con sus hojas.

El pueblo lejano asoma tenuemente en alguna parte,
con el humo de las chimeneas flotando en el aire.
Los perros ladran en el callejón profundo,
los gallos cantan en la copa de la morera.

Mi casa escapa del torbellino, no hay polvo en el patio,
solo comodidad y ocio en la habitación tranquila.
Atrapado en una jaula durante mucho tiempo sin libertad,
finalmente de vuelta a la naturaleza.²⁶⁰

Por otro lado, la poesía bucólica se produce en un determinado trasfondo cultural en Europa, dado que el pastoreo se ha desarrollado en Occidente desde la antigüedad, la vida pastoril y los paisajes de pastos

²⁶⁰ TAO Yuanming y YUAN Xingpei, *Obras Completas de Tao Yuanming, y comentario*, Beijing: China Book Bureau, [陶渊明, 袁行霁, 陶渊明集笺注, 北京: 中华书局] 2007. P. 76. Traducción propia.

están bien reflejados en la poesía pastoril, según Gombrich :

En el período helenístico, época en la que poetas como Teócrito descubrieron el encanto de la vida sencilla entre los pastores, también los artistas trataron de evocar los placeres de la campiña para los viciados habitantes de la ciudad [...] Frente a estas obras experimentamos la sensación de que estamos contemplando realmente una escena apacible.²⁶¹

Los europeos que abogan por la edad más antigua en la historia humana creen que la verdadera felicidad se encuentra en el estado prístino de la vida sin perturbaciones. Debido a la influencia de la cultura cristiana, los escritores medievales y renacentistas creían que los días antes de que la humanidad perdiera el Jardín del Edén eran los días más felices. En sus poemas bucólicos expresaron su anhelo y búsqueda de un mundo de pureza y sencillez. Los pastores, los espíritus agradables de los que trabajaban en el campo, el modo de vida sencillo y natural era lo que mas necesitaban los poetas para tranquilizar sus corazones, en los tiempos complejos y complicados en los que vivían.

Ven a vivir conmigo y sé mi amor,
y probaremos todos los placeres.
Que colinas y montes, valles y campos,
y todas las montañas escarpadas ceden.

Allí nos sentaremos sobre las rocas,
y ver a los pastores alimentar sus rebaños.
por ríos poco profundos, a cuyas cataratas,
Los pájaros melódicos cantan madrigales.²⁶²

²⁶¹ GOMBRICH, E.H., *La Historia del Arte*, traducido por Rafael Santos Torroella, México: Editorial Dianna, 1999. PP.113-114

²⁶² MARLOWE, Christopher, *The Passionate Shepherd to His Love, The Complete Poems And Translations Of Christopher Marlowe*. New York: Penguin Books, 2007. P.207. Traducción propia.

Las aproximaciones realizadas en los apartados anteriores demuestran que, aunque estos conceptos de belleza intangible existen en contextos culturales diferentes, en formas distintas, en Oriente y Occidente, su esencia espiritual es similar. Ya sea "El cielo y la tierra tienen una gran belleza sin palabras" de Zhuangzi o "todos los auténticos modelos del gusto están en la naturaleza" de Rousseau, podemos vislumbrar sus respetos por la belleza natural en el mundo oriental y occidental. En segundo lugar, bajo la influencia de la cultura espiritual oriental tradicional, sentimos la búsqueda abstracta espiritual del "vacío" en la "belleza sin palabras" y la "belleza de lo vacío" de la cultura china y en la belleza de *Yūgen* de la cultura japonesa, ya que se transmite través de creación de "*Yijing* 意境", expresando la emoción a través del paisaje, o utilizando los objetos como medio para expresar las aspiraciones. Asimismo, al tratar de encontrar expresiones de espíritu abstracto similar a las que se encuentran en la perspectiva cultural occidental, encontramos expresiones artísticas del espíritu interior y la emoción que surgen de la "necesidad interior". De mismo modo, en belleza de lo natural, belleza de *Wabi-sabi*, belleza de *Mono no aware*, belleza de la ruina percibimos expresiones de la nostalgia, ya sea a través de la glorificación de objetos con huellas del tiempo para expresar el luto, o a través de la representación de ruinas para transmitir el lamento y la añoranza de los días de gloria del pasado.

En la segunda parte de esta investigación centraremos nuestra atención en las dos expresiones representativas de la belleza intangible en las culturas oriental y occidental, la belleza del espíritu abstracto y del tiempo, a través de imágenes fotográficas.



Fig. 58
Lightning Fields 144
2009
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
Fotografía

SEGUNDA PARTE:
**CONTEMPLACIÓN DE LA BELLEZA
INTANGIBLE Y PENSAMIENTOS
ABSTRACTOS A TRAVÉS DE LA
IMAGEN FOTOGRÁFICA**

Como arte de la comunicación visual, la fotografía juega un papel evidente en la presentación estética. Ha estado asociada con la belleza de la luz y sombra desde su nacimiento. En el primer capítulo de esta parte, analizaremos aquellas características de los elementos constitutivos fotográficos que están íntimamente relacionados con nuestro tema: los métodos únicos de creación y formación de la fotografía analógica la dotan de muchas cualidades irregulares e imperfectas, como las texturas producidas por reacciones químicas, la granularidad a partir de la película fotográfica y reproducción cromática en diferentes soportes fotográficos (fotografía analógica/digital). Para entender esto con mayor claridad, expondremos a continuación un breve análisis sobre los materiales fotosensibles que nos ofrecerá una visión más nítida sobre sus aspectos distintivos y cómo ello repercute en las obras fotográficas que veremos más adelante.

La existencia mencionada anteriormente de la belleza intangible en el conocimiento cultural de Oriente y Occidente están relacionadas con el mundo cultural y espiritual. Para apreciar estas bellezas inmateriales a través de imágenes fotográficas, es necesario analizar las características fotográficas de luz y sombra, desenfoque, paisaje subjetivo desde punto de vista de la creación, y la teorías de la "inmersión" y la "empatía", relacionadas con la contemplación y sus manifestaciones específicas en la apreciación de imágenes fotográficas.

En la última parte de este capítulo, combinaremos las obras fotográficas de artistas específicos para obtener una comprensión profunda de algunas de las bellezas intangibles mencionadas anteriormente a través de imágenes fotográficas.

CAPÍTULO 5

LA NATURALEZA IRREGULAR E IMPERFECTA DE LOS ELEMENTOS FOTOGRÁFICOS

La fotografía es el arte que depende en gran medida de la tecnología. La cámara y el material fotosensible como vehículo y medio de expresión, son factores indispensables para la formación de imágenes fotográficas. Desde el nacimiento de la fotografía y su desarrollo hasta el momento, las cámaras y los materiales fotosensibles también han sido objeto de innovación y progreso una y otra vez. Las imágenes producidas según el tipo de cámara y materiales fotosensibles utilizados en épocas, tienen sus propias características. Algunas de estas cualidades pueden considerarse defectos hoy en día, pero es precisamente por estos defectos por lo que la fotografía tradicional es insustituible, y es a través de estas técnicas imperfectas como a menudo se revelan las características de la fotografía como forma de arte particular. Tal vez por ello, en una época de tecnología digital avanzada, cada vez más fotógrafos y artistas optan por utilizar la fotografía tradicional como principal medio de creación. A continuación nos centraremos en estas naturalezas irregulares e imperfectas asociadas al tema de nuestro estudio. Al mismo tiempo, la particular presentación visual de la imagen fotográfica, provocada por los procesos fotográficos de estas distintas épocas y las características de los materiales fotosensibles, ha sido utilizada por los creadores de la fotografía para expresar sus emociones y convertirse en un medio a través del cual el espectador puede experimentar la vida real, la luz onírica y el espíritu abstracto. También trataremos los factores que determinan la expresión subjetiva del fotógrafo y la posibilidad del espectador de empatizar con la imagen fotográfica y sumergirse en la luz y la sombra.

5.1 Materiales fotosensibles

Desde la fotografía más antigua conservada *Vista desde su ventana en Le Gras*, realizada por Niepce²⁶³ mediante placa de betún, y los daguerrotipos de placa de cobre plateada de Louis Daguerre hasta los sensores CCD/CMOS de la era de la fotografía digital, los materiales fotosensibles han tenido sus propias características y representación visuales en los resultados fotográficos en cada etapa de su desarrollo debido a las particularidad de los materiales y los procesos de producción. Con el fin de lograr la conservación a largo plazo de las imágenes fotográficas, desde el nacimiento de la fotografía, se ha ido mejorando la emulsión fotosensible. Antes de la producción en masa de la película fotográfica suave, los principales procesos utilizados por los fotógrafos en ese momento eran: el daguerrotipo, el de impresión de cianotipo, el de colodión²⁶⁴ de placa húmeda, el de impresión de proteínas, el de goma bicromatada, el de la impresión al carbón y el de impresión de platino. Estos procesos fotográficos fueron producidos bajo un nivel tecnológico y un entorno del momento concreto. Debido a la complejidad del proceso de producción y a los diferentes requisitos materiales y técnicos, las imágenes obtenidas mediante procedimientos variados tienen sus propias singularidades, algunas de las cuales han pasado a la historia de la fotografía, mientras que otras han desempeñado un papel importante e indispensable, siendo utilizadas por

²⁶³ Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) fue un inventor francés que produjo la primera fotografía que se conserva en el mundo. En 1829 Niépce empezó a trabajar con Louis Daguerre como compañero de investigación sobre la fotografía.

²⁶⁴ El proceso de colodión es un procedimiento fotográfico teorizado en 1850 por Gustave Le Gray, pero la invención se atribuye a Frederick Scott Archer en 1851. La producción de negativos de placas de vidrio con colodión sobre lamina de vidrio, permite obtener una imagen negativa permanente sobre este soporte con una sensibilidad mucho mayor y una imagen nítida, económica y que puede imprimirse repetidamente sobre papel fotográfico.



Fig. 59
El taller del artista
1837
Louis Daguerre
Fotografía al daguerrotipo



Fig. 60
*Grand-son of Vice-Admiral
Charles John Napier*
Anónimo
1855-1870
Fotografía al ambrotipo
colorado a mano

muchos artistas como herramientas creativas en la actualidad. Las diferencias en los principios de formación de la imagen pueden variar de carácter en función del material fotosensible utilizado. Para facilitar el posterior análisis, a continuación analizaremos brevemente algunos materiales fotosensibles típicos.

El daguerrotipo y el calotipo²⁶⁵, son los dos primeros tipos de fotografía que aparecen en la década de 1840, tienen ventajas y desventajas muy distintivas: el daguerrotipo toma una imagen positiva directa, la imagen es muy clara y tiene detalles exquisitos y realistas, pero debido a la necesidad de utilizar una placa de cobre plateada como material fotosensible, el costo de disparar es extremadamente alto y la imagen capturada no se puede reproducir; por otro lado, aunque el calotipo puede obtener la imagen positiva replicada por transferencia, la operación lleva más tiempo, la claridad es menor y la imagen no es tan detallada como el daguerrotipo. Bajo el dilema de tal desarrollo tecnológico, el campo de la fotografía necesitaba una nueva técnica que no sólo tuviera la precisión y el fino detalle de los daguerrotipos, sino también la capacidad de reproducción de la combinación de imágenes positivas y negativas del calotipo.

En 1851, una nueva era se inició en el ámbito de la tecnología fotográfica, "con la invención lograda por Frederick Scott Archer"²⁶⁶ (1813-1857), el proceso de colodión húmedo con vidrio como soporte; él descubrió que disolviendo nitrocelulosa en colodión de éter y alcohol, luego disolviendo yoduro de potasio en colodión e inmediatamente esparciéndolo sobre un vidrio limpio, al colocarlo en una cámara

²⁶⁵ El calotipo inventado en 1841 por el científico británico William Henry Fox Talbot, es un proceso fotográfico que utiliza papel recubierto con yoduro de plata para obtener imagen.

²⁶⁶ NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. P.59



Fig. 61
Beatrice
1866

Julia Margaret Cameron
Copia de plata albúmina a partir
de negativo de colodión húmedo

para exponerlo, revelarlo y fijarlo, se puede obtener un negativo de vidrio con una imagen clara. Este nuevo proceso no solo logra una calidad de imagen nítida y delicada, sino que también logra la posibilidad reproducir la imagen. Dado que el proceso del colodión húmedo utiliza vidrio como soporte para obtener una imagen negativa, a menudo requiere otro proceso de impresión para completar la producción de las fotografías. La técnica de impresión común en el siglo XIX fue la copia a la albúmina²⁶⁷, inventada por Louis Désiré Blanquart-Evrard en 1850, la cual también fue la más habitualmente utilizada con colodión húmedo. Las fotografías producidas por el proceso de copia a la albúmina son claras y detalladas; el proceso es reproducible y en nada inferior al papel fotográfico utilizado para su posterior ampliación en el cuarto oscuro. De modo que hasta la llegada de la tecnología de gelatino-bromuro, el colodión húmedo siempre fue amado por los fotógrafos. La creación del proceso de colodión húmedo también trajo consigo una amplia gama de opciones de soporte, como el vidrio o metal, que pueden verse en los procesos de la ambrotipia²⁶⁸, el ferrotipo²⁶⁹, etc. Después del éxito de la técnica de copia a la albúmina, en esta época, surgieron también otros procedimientos de impresión, como el cianotipo, la impresión al carbón, o la goma

²⁶⁷ La copia en papel a la albúmina, o proceso de impresión a la albúmina. La albúmina, que se encuentra en la clara de huevo, se utiliza para fijar los compuestos necesarios para la obtención de imágenes sobre una base de papel. El material es ligero y fácil de transportar, y la impresión acabada tiene una superficie lujosa, ya que el polvo de albúmina reproduce los detalles más finos y da al papel un acabado texturado. Las sombras son más pronunciadas y está disponible en una amplia gama de tonos.

²⁶⁸ El ambrotipo es un proceso fotográfico clásico. Basado en un proceso de colodión húmedo, consigue que las fotografías de placa húmeda subexpuestas parezcan positivos contra franela o pintura negra.

²⁶⁹ El ferrotipo, melanotipo o tintipo, es una de las técnicas fotográficas de placa húmeda. El proceso de producción es complejo, ya que requiere exposición, revelado y fijación mientras permanece húmedo, y cada tintipo constituye el único positivo que no puede reproducirse en serie.

bicromatada, y entre ellos, el proceso impresión de la platinotipia, que tanto gusta a los fotógrafos pictorialistas.

El procedimiento de elaboración fotográfica con el colodión húmedo requiere que el sustrato de vidrio recubierto con cola de colodión se mantenga húmedo y sea procesado inmediatamente al cuarto oscuro para completar los pasos de revelado, fijación y lavado. En vista de los requisitos de tiempo muy estrictos, la tecnología de placa húmeda en ese momento generalmente era difícil de lograr al aire libre. Incluso si era necesario fotografiar al aire libre, se tenía que preparar un equipo complejo, una variedad de compuestos químicos y un cuarto oscuro móvil para ayudar en el proceso. En un esfuerzo por superar los requisitos de manipulación inmediata y el entorno operativo estricto de la fotografía con placa húmeda, los fotógrafos empezaron a explorar nuevos materiales fotosensibles para reproducir la misma textura delicada de la imagen de este proceso fotográfico. En 1871, el británico Richard Leach Maddox introdujo el método de usar gelatina como material de recubrimiento fotosensible- Gelatino-bromuro en el *British Journal of Photography*²⁷⁰. A partir de ese momento, los negativos fotografiados ya no necesitaban ser manipulados inmediatamente, lo que mejoraba la eficiencia fotográfica y brindaba comodidad para la fotografía al aire libre. Este método de fotografía gelatino-bromuro se utilizó como proceso fotográfico relativamente completo para los soportes en placa hasta la llegada de la película en color a mediados del siglo XX. Un progreso significativo se produjo en 1888, cuando George Eastman²⁷¹ (1854-1932) introdujo en el

²⁷⁰ The British Journal of Photography (BJP) es una revista sobre fotografía. Incluye artículos en profundidad, perfiles de fotógrafos, análisis y revisiones tecnológicas, su primer número apareció el enero de 1854.

²⁷¹ George Eastman fue un empresario estadounidense que fundó Eastman Kodak Company, contribuyendo a popularizar el uso fotográfico del rollo de película.

mercado los rollos de película con la presentación de la cámara Kodak, que utilizaba rollos de material de gelatino-bromuro, un proceso más práctico que amplió enormemente la práctica de la fotografía.

De forma general, todo tipo de película, incluidas las películas en color, consta de dos componentes básicos: una o varias capas de emulsión y una base como soporte de la emulsión. Las emulsiones suelen consistir en granos muy finos de haluro de plata sensibles a la luz suspendidos en un medio de gelatina. Los cristales de haluro de plata tienen cambios estructurales tras la exposición, y estos cambios proporcionarán diferentes resultados finales de imagen. Durante el proceso de fotografiado, cuando la luz pasa a través de la lente hacia la capa de emulsión de la película y llega a los cristales de haluro de plata, en estos se producen cambios estructurales, a su vez se combinan con los cristales adyacentes, del mismo tipo, que también reciben la exposición a la luz. Debido al pequeño tamaño de los cristales de haluro de plata, los aglomerados formados después de la acumulación siguen siendo extremadamente finos. El grado en que la capa de emulsión recibe luz afecta directamente el cambio de agregación de cristales. Cuanta más luz reciba, más cristales se aglomerarán y viceversa, sin luz, no habrá aglomeración de cristales. Después de exponer la película, se produce una imagen latente, que necesita ser revelada. En este momento, el cristal de haluro de plata cuya estructura ha cambiado, se transforma en una aglomeración de partículas de plata ferrosa, produciendo así una imagen negativa. Los cristales de la película que no han sido expuestos a la luz, es decir, que no han sufrido cambios estructurales, son luego eliminados por una sustancia química llamada fijador. Al final, la parte oscura del negativo que vemos es la parte con mayor exposición; la parte brillante es la parte con menor exposición y la parte completamente transparente es la parte que no recibe luz en absoluto. Este es el proceso de grabar imágenes en una película en blanco y negro.

Por otro lado, las películas en color tienen tres capas de emulsiones fotográficas, que también contienen diferentes compuestos orgánicos que producen combustibles, también conocidos como acopladores de tinte. Son incoloros en sí mismos, pero pueden combinarse con los óxidos del revelador durante el proceso de revelado para formar pigmentos cromáticos. Tomando una película negativa como ejemplo, el acoplador contenido en la emulsión de color ciego en la capa superior forma amarillo durante el desarrollo del color, la capa intermedia forma magenta y la capa inferior forma cian, es decir, la película de color procesada. Al imprimir o ampliar y luego proyectar la imagen en papel fotográfico o en una diapositiva, el amarillo de la capa superior de la película se transforma en su color complementario azul, la capa intermedia se dedica al verde y la capa inferior se transforma en rojo. El resultado final puede ser una fotografía en color próxima a los tonos naturales de visualización o una película diapositiva. Éste es el proceso por el que se obtiene una imagen común de una película en color. Como material fotosensible más popular antes del nacimiento de la fotografía digital, este tipo de película puso a disposición de los usuarios, varios tamaños de productos en respuesta a las necesidades de los fotógrafos de la época: desde la película de gran circulación el 35mm, pasando por la película de formato medio de 6x4.5cm, 6x6cm y 6x7cm hasta la película de gran formato 4x5", 8x10", incluyendo blanco y negro, color, fabricándose una variedad de diferentes estilos de positivo y negativo.



Fig. 62
FUJIFILM PROVIA 100F
en diferentes formatos

En 1969, en los laboratorios Bell de Estados Unidos se inventó el sensor de imagen CCD, que abrió la era de la digitalización de elementos fotosensibles. En la actualidad, los elementos fotosensibles digitales del mercado se dividen en dos tipos: CCD y CMOS. CCD también se conoce como el Dispositivo de carga acoplada, CMOS es semiconductor complementario de óxido metálico, todos son componentes semiconductores, sus principios de funcionamiento

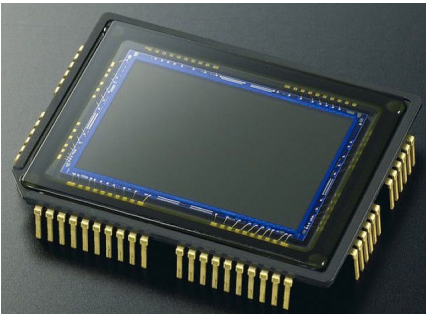


Fig. 63
Un sensor digital CCD

son esencialmente similares, son dispositivos semiconductores que convierten señales ópticas en señales eléctricas, reemplazan la película fotográfica de una cámara tradicional. La señal de luz de la imagen que pasa a través de la lente se convierte en una señal electromagnética y, después de una serie de procesamientos de imágenes, se forma un archivo de imagen de formato específico y se transfiere a la tarjeta de memoria.

Al observar estos principios de los elementos fotosensibles tradicionales y digitales mencionados, podemos ver que los materiales químicos suelen producir imágenes latentes mediante reacciones fotoquímicas que responden eficazmente a la luz y se representan en cuanto ésta incide sobre la película. El proceso de generación de una imagen latente es natural y no se ve perturbado por factores humanos. Por otro lado, en el proceso de imagen digital, se utilizan unidades fotosensibles electrónicas ordenadas para recibir la luz y simular la realidad procesada mediante software. De ello se deduce que, además del rendimiento del propio sensor, los algoritmos de interpolación desempeñan un papel crucial y, por tanto, el progreso de estos últimos también tendrá un impacto directo en el aspecto de la fotografía digital. La diferencia esencial entre ambas es que la primera utiliza sustancias químicas para reproducir la imagen en su totalidad de forma granular, mientras que la segunda es una simulación digital de la imagen original mediante métodos artificiales de tratamiento informático. Debido a la naturaleza aleatoria de las reacciones químicas, las imágenes de la película tradicional tienden a presentar un grano más natural y orgánico. En cambio, los detalles de la imagen adquirida por el sensor digital suelen reproducirse visualmente como formas geométricas más consistentes y uniformes. A continuación examinaremos las diferencias entre estos distintos materiales y técnicas en cuanto a la presentación visual específica de las imágenes fotográficas, partiendo del análisis antes mencionado.

5.2 El aspecto distintivo



Fig. 64
Virginia#42
Sally Mann
50x40"
2004

Impresiones en gelatina de plata con barniz

Con respecto a las características expresivas visuales de las distintas técnicas fotográficas, cada uno de los géneros tradicionales que pueden verse hoy en día tiene sus propios aspectos específicos. Nos centraremos en algunas de aquellas cualidades que presentan las técnicas creativas más utilizadas por los fotógrafos que trataremos en este estudio.

La película fotográfica, la gelatina de plata, los tintes, la luz y otros factores fotográficos son todos "objetos naturales", que pueden producir aspectos particulares en el proceso de fotografía. En comparación con la excelente presentación de imágenes mediante la impresión de inyección de tinta en la era digital, los métodos de impresión tradicionales a menudo presentan detalles imperfectos y algunas texturas específicas. El ejemplo más representativo es la textura imperfecta de la imagen aportada por la ejecución manual. A causa de la producción manual, muchos procesos fotográficos tradicionales son impredecibles. Por ejemplo, en la fotografía de placa húmeda, cada paso, como la preparación y aplicación de la emulsión líquida, afecta directamente la imagen. La fotografía de placa húmeda generalmente deja rastros del líquido en la imagen final. Así mismo, la fórmula del proceso de producción de fotografía tradicional no es constante, ya que diferentes medios, diferentes entornos y la temperatura del agua pueden afectar la presentación final de la imagen, y cada foto es distinta y no se puede duplicar.

Además, la fotografía tradicional a menudo presenta imágenes y las conserva como fotos de papel reveladas en el cuarto oscuro, por lo tanto, como cualquier otra forma de arte, estas imágenes se vuelven gradualmente amarillas, se desvanecen o incluso se vuelven borrosas con el paso del tiempo. Dado que la mayor parte de la base del papel fotográfico tradicional proviene de plantas y contiene componentes naturales como la lignina, estos



Fig. 65
Georgia O'Keeffe - Hands
Alfred Stieglitz
1919
24.2 × 19.9 cm
Fotografía de Impresión en paladio

componentes reaccionarán con el oxígeno del aire con el tiempo, lo que dará lugar a una decoloración oxidativa y la foto se volverá amarilla. Como resultado, se destruye la estabilidad del material fotosensible en el papel y la imagen se desvanece. Estas características dotan a las imágenes fotográficas tradicionales de un encanto único.

Otro ejemplo con una característica imperfecta y distintiva es la granularidad de la película fotográfica. Como mencionamos anteriormente, en la fotografía de película tradicional, ésta se expone para convertir la imagen real en una representación latente de haluro de plata. Durante el proceso fotosensible, el haluro de plata forma una aglomeración de granos debido a la cantidad de exposición. Como resultado, se reprocesa la imagen de la película fotográfica, que suele adquirir una textura especial con granularidad, cuyo tamaño y forma suele depender de la exposición, el color y el tipo de película fotográfica. El granulado de la película fotográfica es una especie de estructura fina, por lo que puede hacer que las personas perciban la textura y aumenta la tridimensionalidad de la foto. El tamaño de las partículas de halógeno en la capa de emulsión sobre la superficie de la película fotográfica determina la sensibilidad de ella. Las películas con granos finos suelen tener una velocidad más lenta y una sensibilidad más baja, mientras que las películas con granos gruesos tienen una sensibilidad más alta.

Dado que la sensibilidad de la película fotográfica suele ser de cuatro pasos en 100, 200, 400, 800 ISO para el uso público, más el procesamiento y la impresión posteriores, el grano aumenta a medida que aumenta el ISO e incluso debido al proceso de digitalización de la película fotográfica (escaneo de película), la calidad del equipo de escaneo producirá diferentes grados de grano. Así se forman la característica única con la granularidad de la película fotográfica. El conocido fotógrafo japonés Daido Moriyama usó la textura granulada de la película para



Fig. 66
*Untitled, from the October 21, 1969,
International Anti-War Day*
Daido Moriyama 森山大道
1969
30.16 × 22.07 cm
Fotografía impresa en gelatina de plata

crear un estilo fotográfico personal muy distintivo. Cuando miramos por primera vez las fotos de Daido Moriyama, a menudo nos vemos sumergidos en el grano grueso, el fuerte claroscuro y aparentemente en un atmósfera ambigua. Pero bajo esta imagen granulada y áspera, encierra la soledad, la melancolía y la confusión del corazón del fotógrafo, y la belleza del *yūgen* de la cultura japonesa también se puede sentir bajo esas imágenes de textura y arenosa.

Del mismo modo, en la fotografía digital, también existe ese "grano", es decir, el ruido. Este ruido tiende a ser más pronunciado cuanto más baja es la luz o cuanto más alta es la ISO. Dado que el principio de formación de imágenes de la fotografía digital es diferente al de la película fotográfica, las causas del ruido digital y el grano de la película fotográfica también son diferentes. El ruido en la fotografía digital suele ser una parte irregular generada por la interferencia electrónica en el proceso de recepción y emisión de señales de luz por parte de elementos fotosensibles como CCD/CMOS. La alta sensibilidad, la temperatura ambiente, incluido el procesamiento o la conversión de imágenes, son causas del ruido digital. En las cámaras digitales técnicamente menos avanzadas, aparecía incluso ruido en forma de rayas y otros gráficos, lo que se ha solucionado con la evolución de la tecnología. Por otro lado, el tamaño de grano de la película fotográfica tradicional cambia de forma más pronunciada con la sensibilidad. Cuanto mayor es la sensibilidad de la película fotográfica, mayor suele ser el grano. En muchos casos, el grano es evidente cuando se utiliza película con una ISO superior a 400. En cambio, las cámaras digitales actuales (entorno al 2020) tienen ahora un excelente control del ruido a sensibilidades altas, como ISO 3200 e incluso 6400, algo inalcanzable con la película. Cabe señalar que el ruido de la película fotográfica generalmente se compone de diferencias de brillo y el color es neutro, mientras que el ruido digital generalmente se compone de brillo y aberración cromática. Por lo tanto, también aparecerá

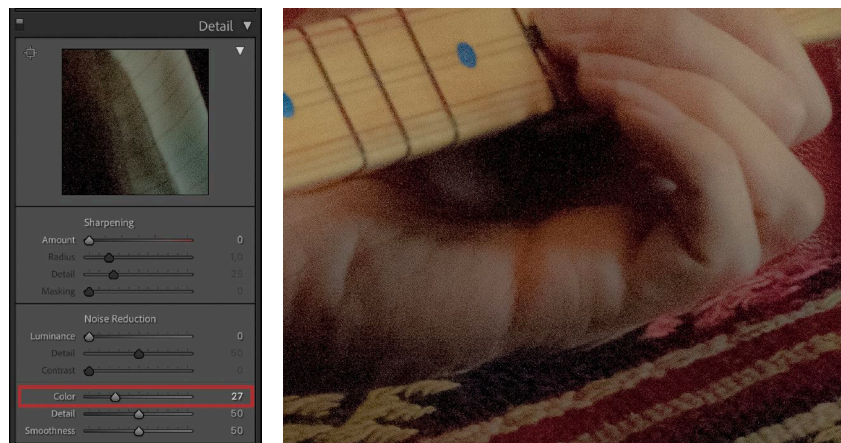
como ruido cromático, siendo por lo general el ruido azul el más obvio.



Fig. 67/68
Detalles parcial
135 film Kodak Gold 200 en
Canon EOS 1V
VS
CANON 5D MKII @ ISO 6400
comparación hecha por el autor
Fuente propia

Tomemos un ejemplo, el lado izquierdo de la imagen superior es el grano de la película Kodak Gold ISO 200, a la derecha está el ruido digital generado por la Canon EOS 5D Mark II (lanzada en 2008) en ISO 6400. Podemos ver que el grano de la fotografía de película es puramente una textura sin rayas ni patrones de color debido a la generación física del proceso de reacción fotosensible, mientras que el ruido de la fotografía digital en ISO 6400 está acompañada por bloques de píxeles con aberración cromática.

Fig. 69/70
Reducción de ruido cromático
en Adobe LR y el resultado



Como paso avanzado respecto al caso del ruido cromático que hemos visto más arriba, en la era de la fotografía digital avanzada, la tecnología de software de pos-edición nos permite mejorar este ruido de

color con facilidad. Podemos observarlo en el software común Adobe Lightroom: después de una operación muy simple (reducción de ruido - color : - 27) (fig. 69) , se puede ver que el ruido se reduce efectivamente.

Fig. 71/72
Detalle parcial
120 film Kodak Potra 400 en
Mamiya RZ67II (izquierda)
VS
Fujifilm GFX 50s @ ISO 1000
(derecha)
Fuente propia



En lo que respecta a la actualidad, la calidad de imagen de las cámaras digitales con la misma área fotosensible es mucho más delicada y fina que la de las películas. En la figura derecha superior, podemos ver que la imagen digital tomada con una cámara de formato medio Fujifilm de 1000 ISO es muy delicada y no tiene el tipo de ruido con aberración cromática que apreciamos en las cámaras de generaciones anteriores; las imágenes tomadas con película de formato medio Kodak Potra 400 todavía muestran un grano muy orgánico. Dado a que se genera por reacción química, la disposición de estos granos es aleatoria y natural, la textura es natural y vital, toda la imagen está llena de respiración y movimiento. Estas características se originan a partir de defectos; curiosamente, con el desarrollo de la tecnología, podemos encontrar el efecto de agregar grano simulado en muchas cámaras digitales. Esto demuestra que esta característica, que una vez fue considerada como imperfección, se ha convertido en una belleza única y diferente que es buscada.

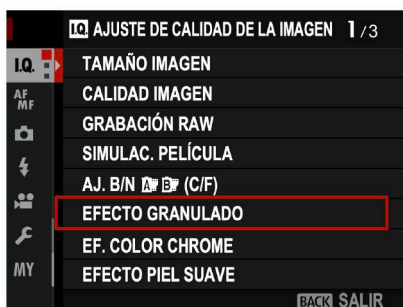


Fig. 73
Opción efecto granulado de
una camera digital FUJIFILM

De igual manera, desde la era de la película fotográfica tradicional, la presentación del color en las

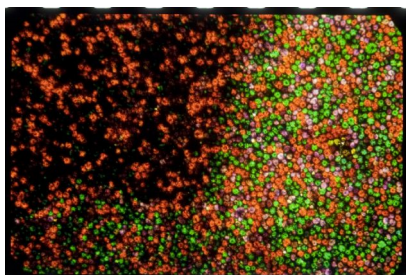


Fig. 74
Microfotografía (50x) de una
pantalla de mosaico Autochrome.

imágenes fotográficas también tiene sus propias características distintivas. A partir de los primeros días de la fotografía de película en blanco y negro, los fotógrafos añadían el color en el cuarto oscuro para cambiar la atmósfera de la foto. Este proceso también se conocía como "virado"²⁷² en la época tradicional. Más tarde, la aparición de la fotografía en color Autochrome²⁷³ desarrollada por los hermanos Lumière atrajo a muchos fotógrafos, y el color se consideró un aspecto importante de la expresión artística. En aquellos momentos, la gente esperaba que el color hiciera que la fotografía pareciera más natural, éste solía ser un elemento indispensable para que las cosas parecieran realistas.

Este método de fotografía Autochrome requiere una capa de partículas de almidón de patata mezcladas con colores rojo, verde y azul para recubrir un lado de la película fotosensible, y una capa de emulsión fotosensible a todo color en el otro lado. Estas partículas de color actuarán como efectos de filtros finos de color. Las partículas de almidón de patata tienen un diámetro de 5 y 10 micrómetros. Primero, las partículas de almidón teñidas de rojo, verde y púrpura se cubren uniformemente en la placa de vidrio, y el otro lado se cubre con una capa de una emulsión pancromática normal fotosensible. Esta placa de partículas coloreadas actúa como un filtro selectivo durante el proceso de exposición, produciendo diferentes densidades de color en la imagen en función del tono real y su intensidad. Una vez procesada la plancha, aparecen las tonalidad

²⁷² El virado, también conocido como viraje, es un procedimiento fotográfico que pretende preservar la imagen fotográfica a lo largo del tiempo o bien obtener un efecto estético determinado. El más común ha sido al color sepia, muy empleado en los primeros tiempos de la fotografía.

²⁷³ Autochrome o la placa autocroma fue uno de los primeros procesos de fotografía en color patentado en 1903 por los hermanos Lumière en Francia y comercializado por primera vez en 1907. Autochrome fue un proceso de "placa de pantalla de mosaico" de color aditivo. Era el principal proceso de fotografía en color en uso antes de la llegada de la película en color sustractiva a mediados de la década de 1930.

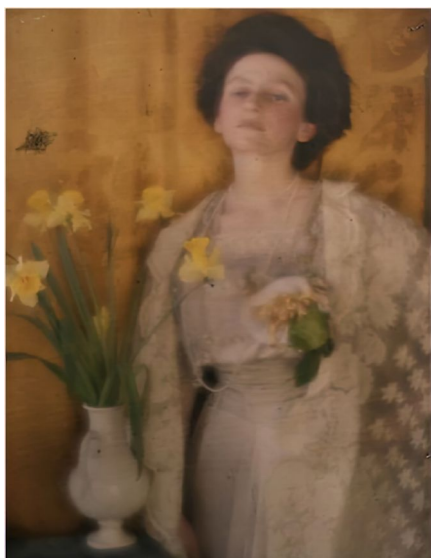


Fig. 75
Portrait of Charlotte Spaulding
Edward Steichen
1906
5x7"
Fotografía al placa autochroma

complementarias. Después de finalizar el proceso de revelado y fijación, se invierte la imagen para obtener un positivo en la misma placa. Tras el revelado y la impresión, se produce una impresión cromática aceptable mirando a través del mismo filtro bajo luz blanca. Por ejemplo, en este retrato de Edward Steichen titulado *Charlotte Spaulding* (fig.75), podemos ver los hermosos, sutiles y cautivadores tonos en la imagen capturada por esta técnica Autochrome, que reflejan el carácter del personaje y ayudan a explicar la historia que hay detrás de la figura a través del lenguaje cromático que presenta la retratada con el vestido de encaje y las flores que la rodean.

En los tiempos de la película fotográfica, el color nunca era uniforme y los distintos tipos de película poseían diferentes tonalidades. Algunas parecían más verdes, otras más amarillas, otras más rojizas. Por otra parte, el color de la película cambiaba a menudo durante su procesamiento. De los fundamentos de la imagen en película mencionados anteriormente se desprende que para obtener una fotografía es necesario utilizar un revelador y un fijador para su elaboración, por lo que las condiciones incontrolables pueden afectar al revelado. Las desviaciones de estos factores dan lugar a un desplazamiento cromático en la imagen fotográfica, que se configuran en tonalidades complejas, llenas de encanto y elegancia. Esto hace que los colores parezcan más sutiles y completos en comparación con las vistas reales, mostrando un estilo muy distintivo y vintage.

Hay innumerables películas en color excelentes nacidas en la era del película fotográfica. Por ejemplo, la legendaria película KodaChrome, que fue descatalogada en 2009, era una película diapositiva de color muy particular. Tiene tonos rojos magníficos y una presentación de imagen delicada, fue la favorita de las principales agencias de fotografía y revistas profesionales. Además, dado que la capa de emulsión de las diapositivas KodaChrome es muy gruesa, al



Fig. 76
Postmen
Saul Leiter
1952
Tamaño desconocida
Fotografía en color Kodachrome

mirarlas al trasluz se pueden observar los detalles orgánicos en relieve que aparecen en su superficie, lo que les confiere una sensación tridimensional como un grabado en placa de cobre. En las obras del fotógrafo estadounidense Saul Leiter (1923-2013), podemos percibir colores ricos y muy conmovedores. Asimismo, Fujifilm también es inolvidable por sus excelentes y únicos colores, como sus famosas series Provia, Velvia y PRO 400H, su color azul verdoso distintivo hace que las fotos muestren un tono frío, un toque de frescura y calidez como el jade, que también resalta la estética tranquila y misteriosa de la nación japonesa. También hay muchas películas en color lanzadas por marcas como Rollei, Agfa, etc., que tienen un sesgo de color único, que los fotógrafos de hoy consideran un tono retro y es ampliamente admirado.

Se puede comprender de los ejemplos anteriores que debido al proceso de fotografiar, revelar, y a la falta de control sobre varios factores, como los materiales fotosensibles y las reacciones químicas, los colores transmitidos en una imagen fotográfica de película pueden no ser completamente realistas o perfectos, y tienen sus limitaciones. No obstante, estos tonos distintivos nos muestran la poesía romántica de la fotografía en un momento determinado. Debido a su paleta característica y a la riqueza de su reproducción cromática, estos colores seguirán apareciendo de distintas formas en el campo fotográfico.

En la era actual en la que las cámaras digitales se vuelven dominantes, usando la comprensión profunda y completa del color de sus propias películas fotográficas, Fujifilm trasplantó el distintivo color de la película fotográfica a la cámara digital moderna. El contenido de la siguiente tabla (fig. 77) es parte de la introducción de estilo de las simulaciones de película en color proporcionada por Fujifilm en su web para sus cámaras digitales. Por supuesto, queda por verificar si estos llamados efectos de simulación realmente pueden realmente

representar a la perfección los colores de la película fotográfica, pero lo que podemos aprender de esto es que la gente, en la era de la fotografía digital siente nostalgia de estos tonos distintivos, y al mismo tiempo un aprecio estético generalizado de los colores especiales de la película.

PROVIA	Basado en FUJICHROME PROVIA, una película reversible diseñada para uso profesional, este modo de simulación de película se adapta a todo tipo de sujetos y ofrece una reproducción de color relativamente neutra.
Velvia	Basado en FUJICHROME Velvia, una película reversible ultra vívida diseñada para uso profesional, este modo de Simulación de Película proporciona colores más ricos y de mayor contraste que el estándar «PROVIA», normalmente utilizado por los fotógrafos de paisajes.
ASTI	Basado en FUJICHROME ASTIA, una película reversible diseñada para su uso en retratos de moda, este modo de Simulación de Película da prioridad a la reproducción suave y fiel de los tonos de la piel, a la vez que reproduce los cielos azules y verdes vivos.
CLASSIC CHROME	Este modo de simulación de película está diseñado para reproducir un aspecto similar al de las revistas documentales del siglo XX. Su baja saturación y su dura gradación tonal en las sombras la convierten en una opción perfecta para la fotografía documental con un toque de realismo.
PRO Neg. Hi	Basado en PRO160NH, una película negativa de color para profesionales, este modo de simulación de película tiene una gradación tonal ligeramente más dura que PRO Neg. Std. Se utiliza principalmente en la fotografía de retrato, donde la iluminación no es fácil de controlar. Proporciona la cantidad adecuada de sombras incluso con iluminación plana.
PRO Neg. Std	Basado en PRO160NS, una película negativa en color para profesionales, este modo de simulación de película tiene una gradación tonal suave y una excelente reproducción de los tonos de la piel. La tonalidad neutra se presta bien al post-procesamiento.

CLASSIC Neg.	Basado en SUPERIA, una película negativa en color muy apreciada por generaciones, este modo de simulación de película proporciona una gradación tonal de alto contraste y añade profundidad y definición a los colores ajustando sus matices en las luces y las sombras y reduciendo la saturación.
ETERNA	Basado en ETERNA, una película diseñada para el cine, este modo de simulación de película minimiza la saturación para garantizar que ninguno de los colores destaque. Proporciona una gradación tonal extremadamente suave en las luces y las sombras profundas para evitar el recorte, para reproducir un aspecto cinematográfico.

Fig. 77. Descripción de simulaciones de película por Fujifilm. [consulta: 2021-11-08]. Disponible en: <https://fujifilm-x.com/es-es/products/cameras/gfx100/feature-color/>.

En definitiva, podemos resumir a grandes rasgos las características del aspecto distintivo de la imagen fotográfica tradicional como: textura, granulosis, decoloración, rayas, moteado, colores saturados, sesgo de color característico, etc. Estos aspectos que alguna vez existieron como defectos ahora se han convertido en la estética única que muchas personas se esfuerzan por alcanzar, lo que también confirma la búsqueda de la belleza intangible, incompleta discutida en los capítulos anteriores. A un nivel más profundo, estas impresiones propias de la fotografía tradicional aportan una satisfacción emocional especial a través de sus imágenes singulares. El anhelo por estas características es también la encarnación de la belleza nostálgica en la naturaleza humana.

5.3 Reflexiones sobre fotografía analógica y digital

Desde sus inicios en el siglo XIX, la fotografía se ha desarrollado a pasos agigantados con continuas mejoras e innovaciones técnicas. Hoy en día la fotografía digital se ha convertido en el método creativo principal en el campo de la fotografía actual con su rendimiento rápido y eficiente. Sin embargo, en los últimos años, la fotografía analógica ha comenzado a volver a la escena pública, favorecida por fotógrafos y artistas. En este capítulo exploraremos algunas de las características de la fotografía tradicional para comprender por qué, a pesar de todos los avances de la tecnología, la fotografía analógica, que no es perfecta y cuyo rendimiento operativo y comodidad no se puede comparar con la fotografía digital actual, sigue siendo la favorita de algunos creadores. Al mismo tiempo, debemos plantearnos las siguientes preguntas: ¿qué visión estética podemos encontrar en estos rasgos?; ¿es posible también concebir estas características en la fotografía digital?

Desde una perspectiva técnica, después de un desarrollo considerable y una actualización continua, la fotografía digital ha logrado un mayor progreso que la fotografía analógica en su control, operabilidad, eficiencia, estabilidad y posibilidad de reproducción, además de muchos otros aspectos. Al mismo tiempo, el costo de la fotografía digital a menudo se limita a la inversión en equipos, pero su costo técnico, costo de material y producción son mucho más bajos que la producción de fotografía analógica. En términos de preservación y disposición, en comparación con la película fotográfica tradicional, que requiere una colocación y preservación cuidadosas para evitar daños en la película y procedimientos de visualización relativamente complicados, las ventajas de los archivos de imágenes fotográficas digitales en cuanto a la preservación y la visualización son evidentes. Puede surgir la pregunta de que si la fotografía digital tiene tantas ventajas,

¿por qué tantos fotógrafos profesionales y aficionados siguen interesados en la ineficiente e imperfecta fotografía analógica? Para ello necesitamos analizar varios aspectos:

En primer lugar, en cuanto al concepto creativo de la fotografía. Ambas son herramientas para obtener imágenes que reproduzcan la realidad con ayuda de diferentes materiales fotosensibles; la fotografía digital actual ha logrado conseguir imágenes de calidad comparable a algunas fotografías analógicas de tamaño pequeño o mediano. Debido a los avances tecnológicos, la fotografía digital ya no requiere un complejo proceso de preparación y reflexión inicial para obtener los resultados de imagen de alta calidad que presentaba la fotografía analógica; todo ello muy diferente a la fotografía analógica, donde la imagen final adquirida se sitúa es el centro de la creación. A causa de la limitada cantidad de película, el fotógrafo se ve obligado a organizar más esmeradamente el pensamiento creativo y analizar los detalles técnicos antes de presionar el obturador. Consideradas en su conjunto, estas limitaciones técnicas al mismo tiempo mejoran las habilidades generales del fotógrafo. Por ejemplo, la fotografía analógica se basa en la luz en mayor medida que la fotografía digital. A diferencia de la fotografía digital actual, en la que la cámara puede ajustar, añadir o restar luz para cambiar la imagen, en la fotografía analógica, el fotógrafo aprende a entender la luz y a ser sensible a sus cambios sutiles a través de la observación y el ejercicio, para poder expresar perfectamente su trabajo. Tras disparar el negativo de película latente, el fotógrafo utiliza la memoria fotográfica de la toma para realizar ajustes de compensación al revelar la película, transfiriendo la imagen del negativo a un soporte como el papel fotográfico mediante la exposición; la fotografía digital, por otro lado, cambia la exposición de la imagen a través de ajustes de software y no requiere la participación de la luz.

A partir de esto, vemos una diferencia en el control fotográfico, sabemos que en la era de la fotografía digital, debido a la visibilidad intuitiva de las imágenes fotográficas, los fotógrafos pueden ajustar la exposición de acuerdo con los resultados que se ven de inmediato, y el proceso se simplifica. En la época de la fotografía analógica, debido a la sensibilidad limitada de la película, los requisitos de luz son sumamente altos y el tiempo de exposición debe ser extremadamente preciso. Trabajar con tales carencias y deficiencias técnicas no sólo forjó la precisa percepción fotográfica y el pensamiento innovador del fotógrafo, sino que también potenció su creatividad artística. Además, es precisamente debido a esta imprevisibilidad de la fotografía analógica que a menudo se producen efectos artísticos inesperados en el proceso creativo.

Estos conocimientos sobre fotografía adquiridos a través de la práctica de la cámara tradicional y la experiencia fotográfica analógica también brindan a los fotógrafos una sensación especial de logro en cierto sentido. Las imágenes fotográficas producidas por el pensamiento, la medición, el disparo, el revelado y la producción en el cuarto oscuro harán que las personas sientan una experiencia creativa más profunda. El ritmo más lento de la fotografía tradicional permite a los fotógrafos pensar con más profundidad y observar rigurosamente con atención las cosas que tienen delante, y crear con más calma y elegancia, lo que también crea inconscientemente una cierta sensación de ritual. Bajo esa circunstancia, la creación de imágenes fotográficas no se limita al momento en que se presiona el obturador, sino que es una extensión del comportamiento y los pensamientos creativos personales del fotógrafo, además la mentalidad y la observación paciente también se manifestará en sus trabajos fotográficos.

El segundo aspecto es la particular calidad que posee la imagen analógica, como hemos analizado anteriormente, además de la granulosidad, y colores

Fig. 78 (izquierda)
Retrato de los años 30
Negativo de placa en cristal
Colección privada
Fuente propia
Escaneado
Epson V750 Pro



Fig. 79 (derecha)
Negativos de placas en cristal
Agfa ISOCHROM 9x12 cm
Fuente propia



únicos, la calidad de imagen de la fotografía de película analógica de gran formato, como el 4x5" y el 8x10", todavía se encuentra en un nivel que no puede alcanzar la tecnología fotográfica digital. Las imágenes presentadas por la cámara de gran formato tienen detalles más definidos. Debido al tamaño de la enorme película negativa del gran formato, la imagen es clara, la textura es rica y los tonos son delicados y complejos. La película común de 35 mm tiene el mismo tamaño que el sensor de las populares cámaras digitales full-frame²⁷⁴ de la actualidad, con un tamaño de 36 x 24 mm, mientras que el tamaño de la película de formato grande de 8 x 10" es de 203 x 254 mm, que es casi 60 veces el tamaño del sensor CCD de formato completo. Este material fotosensible de gran tamaño también trae efectos especiales de perspectiva y presentación visual. En especial en la imagen podemos percibir unos tonos más sutiles y refinados, una atmósfera transpirable y un sentido tridimensional prominente.

Volviendo a la pregunta que planteábamos antes, ¿podemos combinar las ventajas de ambos en el proceso creativo actual?; ¿y cómo reproducir algunas

²⁷⁴ Un sensor de full-frame es un término utilizado para referirse a una especificación con un área fotosensible de 36 x 24 mm de tamaño dimensional, que se aproxima al tamaño tradicional de la película de 35 mm. Esta especificación se utiliza para describir el índice del círculo de imagen del objetivo y el tamaño del sensor; por lo general, cuanto mayor es el tamaño del sensor, mejor es la calidad de la imagen.



Fig. 80. Comparación de tamaños de negativos en proporción hecha por el autor.

de las características de la fotografía analógica en las imágenes fotográficas digitales?

En relación con la primera pregunta, a medida que el arte de la fotografía sigue desarrollándose, para obtener una buena combinación de estas dos formas para nuestras creaciones, debemos observarlas correctamente, comprender plenamente las ventajas de la tecnología digital en la nueva era y entender en profundidad las características estéticas individuales y las capacidades creativas de la fotografía analógica. Precisamente son las propiedades materiales, las texturas orgánicas²⁷⁵, los colores singulares, las formas tradicionales de concebir la creación y un

²⁷⁵ Las texturas orgánicas, en este contexto, se refieren a las texturas naturales, no artificiales y no repetitivas, a diferencia de las geométricas

conocimiento profundo y exhaustivo de la técnica artística lo que confiere a la fotografía analógica su encanto particular y lo que perdurará en el mundo fotográfico. Al mismo tiempo, la fotografía digital está mejorando constantemente para lograr cada vez un control más asequible, además de una rápida ejecución en la producción y edición de imágenes. Las técnicas aceleradas de creación y procesamiento ofrecen más posibilidades de expresión y presentación. Utilizando la alta capacidad y la postproducción extremadamente libre de la fotografía digital, podemos aumentar nuestra eficacia creativa y ampliar nuestro espacio conceptual, mientras que, al mismo tiempo, a través de una comprensión profunda del proceso y el pensamiento de la producción tradicional, podemos desarrollar nuestro pensamiento artístico y mejorar el cultivo estético de la fotografía.

En cuanto a la respuesta a la segunda pregunta, en los últimos años podemos encontrar muchos intentos de crear los rasgos distintivos de la fotografía tradicional mediante la tecnología digital. Además del modo de simulación de película introducido por Fujifilm mencionado anteriormente, aplicaciones como VSCO son bien conocidas por imitar el estilo de la película y varios ajustes preestablecidos de postproducción que simulan su textura y el color. Mediante una serie de filtros de postproducción, estos programas tratan de restaurar los colores y las características de los distintos modelos. Asimismo, los modos de ajuste de imagen profesionales y detallados de Adobe Lightroom, Capture One y otros programas de procesamiento de imágenes ofrecen la posibilidad de simular deliberadamente efectos visuales. Aquí con algunos intentos de edición propia, veremos si es posible que la imagen fotográfica de una cámara digital, tras un cierto tratamiento posterior, ofrezca el aspecto visual de una película analógica.

Fig. 81
Fotografía digital de formato Raw
Fujifilm GFX50s



Fig. 82
Fotografía digital + Simulación de
película Velvia
Fujifilm GFX50s



Fig. 83
Fotografía digital + propuesta de edición
en Adobe LR
Fujifilm GFX50s



En el conjunto de imágenes anteriores, podemos ver que la reproducción del color del archivo RAW nativo de la cámara digital es relativamente neutro a simple vista (fig. 81), con detalles claros, pero la textura y la atmósfera son ligeramente rígidas. Dado que la mayor parte de la información de color de las imágenes digitales potencialmente se almacenan, con posterioridad se pueden obtener de ellas colores más ricos a través de cierto procesamiento. La película Velvia siempre ha sido popular entre los fotógrafos de paisajes por sus colores saturados y sus tonos

contrastados, así que aquí hemos probado a utilizar simulación de diapositiva Velvia para ver si podemos crear colores que se acerquen a los de la película. Después de aplicar la perfil simulación Velvia de Fujifilm (fig. 82), encontramos que los colores quedan más prominentes, las rocas grises también se inclinan más hacia el magenta. No obstante, la imagen nos sigue pareciendo carente de atmósfera y la presencia del verde es un poco endurecida. Por esta razón, hicimos una serie de ajustes a través de Adobe Lightroom:

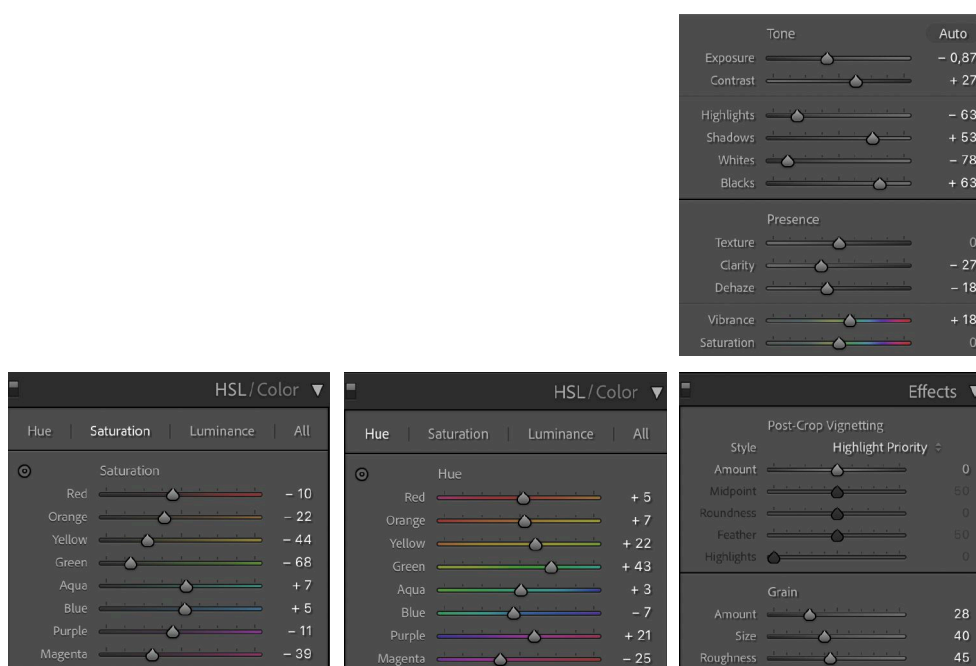


Fig. 84. Edición en Adobe Lightroom.

Ajustando la exposición, el contraste, el color y añadiendo algo de grano a la imagen, observamos como la atmósfera ha mejorado y los verdes no son tan rígidos como antes, lo que hace que la imagen (fig. 83) general sea más tranquila y armoniosa.

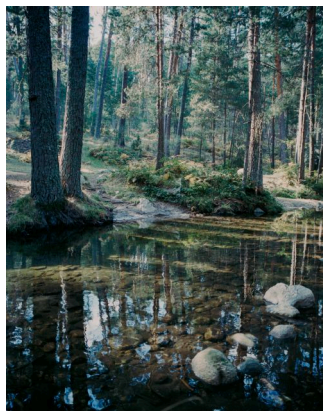


Fig. 85
Fotografía analógica
Kodak Portra 800
Mamiya RZ67II
Escaneado por Epson V750 PRO
con SilverFast 8



Fig. 86 (izquierda)
Fotografía digital en formato Raw
Fujifilm GFX50S

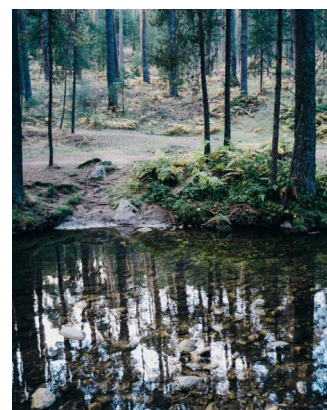


Fig. 87 (derecha)
Fotografía digital + propuesta de
edición en Adobe LR

Asimismo, en otra serie de pruebas, para ilustrar mejor la diferencia entre las imágenes capturadas por los dos métodos de fotografía, primero hemos fotografiado la escena con una cámara de formato medio Mamiya RZ67II y una película Kodak Portra 800. Sus colores saturados y su reproducción cromática muy característica reproducen bien la atmósfera de la escena en ese momento (fig. 85). Tras fotografiar luego el mismo entorno con la cámara digital Fujifilm GFX50S, podemos observar que el color del archivo de formato RAW es ligeramente plano (fig. 86). Después de una serie de ajustes de luz, contraste y color, intentamos reconstruir una imagen con colores lo más parecidos posibles; al mismo tiempo, para obtener una textura semejante a la imagen de la película, agregamos cierta granulosidad. El efecto final (fig. 87) muestra el contraste, las características de color y la textura de la imagen similar a la película. Se puede ver que en base a una imagen fotográfica digital con alta información y excelente calidad, podemos intentar reconstruir algunas características distintivas de la fotografía de película. Esto también

confirma lo que mencionamos antes, se puede combinar de manera más flexible las ventajas y características de los dos métodos de fotografía para que nos sirvan en el futuro proceso creativo.

En resumen: el rápido desarrollo de la fotografía digital en las últimas décadas ha propiciado modos de creación más eficaces y una presentación más coherente, fiable, de imágenes de alta calidad; la previsibilidad de la fotografía digital ha hecho que el proceso esté menos lleno de sorpresas inesperadas con respecto al modelo tradicional, y estas últimas son a menudo las lecciones que permiten a los fotógrafos descubrir más posibilidades y lograr una expresión más adecuada en su creación y crecimiento artísticos; además, los saltos en las prestaciones de las cámaras digitales pueden hacer que los creadores dependan demasiado de la tecnología en detrimento de la concepción personal, y en el proceso los fotógrafos se encuentran a menudo inmersos en una gran variedad de cámaras y objetivos para entretenerse; por otro lado, la fotografía tradicional sigue atrayendo al público por el color y la textura de sus singulares procedimientos para producir imágenes, y su modo de funcionamiento a menudo permite a los artistas ralentizar el ritmo, meditar y contemplar su obra.

Lo que hay que tener en cuenta aquí es que, cuando se trata del valor cultural y artístico de la fotografía, tenemos que prestar más atención a su planteamiento que a la tecnología empleada en su producción. Esta elaboración conceptual comienza con el creador, y en nuestra opinión la creación fotográfica contemporánea no debe limitarse a las técnicas y las formas, sino más bien a comprender las características estéticas y las expresiones de los distintos enfoques técnicos, combinando sus respectivos puntos fuertes con el pensamiento creativo del fotógrafo de forma flexible y adecuada, ayudando así a expresar sus emociones y su voluntad estética.

5.4 Dueto de luz y sombra, la expresión del tiempo en la imagen fotográfica



Fig. 88
Nautilus Shell
Edward Weston
1927
Fotografía

Desde el Renacimiento, los pintores utilizaron la luz para modelar formas y crear una atmósfera. Como elemento importante de la pintura realista, se convirtió en significativo objeto de investigación. Leonardo da Vinci lo estudió con profundidad; admiraba la suave y tenue iluminación del crepúsculo. Creía que la armonía de luces y sombras hacía que un cuadro estuviera más vivo. Tanto su método de *claroscuro* como el de *sfumato* se utilizaron para crear imágenes llenas de vida a través de una sutil delineación de la relación entre la luz y la sombra, y una incansable búsqueda de delicadas transiciones de sombreado. Poco a poco, tanto la una como la otra empezaron a adoptar una expresión más subjetiva. En el siglo XIX, durante el periodo impresionista, la importancia de la luz evolucionó y se enriqueció. La reflexión de la luminosidad y otros ambientes coloridos se expresaron con una paleta más rica.

La fotografía siempre ha sido el arte de la luz y la sombra, son uno de los elementos básicos de una imagen fotográfica, donde hay una está la otra, es precisamente por la interacción de ellas que se crea el espacio de la imagen fotográfica y la relación entre lo abstracto y lo real.

Ante todo, la luz es el alma de una imagen fotográfica y en este caso puede ser natural o artificial, es un requisito previo para la formación de imágenes fotográficas. No importa qué técnica fotográfica o método creativo se utilice, la adquisición de imágenes no se puede lograr sin ella. Tiene un efecto sobre la forma, el tono, la textura y la perspectiva espacial en la fotografía; además, es importante señalar que también acentúa la temporalidad de las obras fotográficas. En el período de la fotografía temprana, debido a la baja sensibilidad de los primeros materiales fotosensibles, el tiempo de exposición era

generalmente largo. La foto más antigua existente, *Vista desde en una ventana en Le Gras/ Point de vue du Gras*, fue realizada por el francés Joseph Nicéphore Niépce, conseguida tras ocho horas de exposición. Originalmente, el método de larga exposición se usaba principalmente en ambientes con luz limitada, extendiendo el tiempo de apertura del obturador de la cámara para obtener más luz y crear imágenes claras. Luego, los fotógrafos descubrieron que este método de extender el tiempo de exposición no solo ayudaba a obtener imágenes más nítidas en situaciones de poca luminosidad, sino que también podían conseguir algunos efectos visuales inesperados mostrando la trayectoria del tiempo, como en entornos de disparo que incluían sujetos estacionarios y en movimiento; velocidades de obturación lentas, y exposiciones prolongadas registraban rastros de movimiento de la luz; también cuando se usaban largas exposiciones para capturar agua en movimiento, podían hacer que el agua pareciera neblinosa.

Aprovechando las características temporales de la larga exposición, los fotógrafos han llevado a cabo muchas creaciones relacionadas con el tiempo. Según Susan Sontag, "la fotografía es una fina porción de espacio y de tiempo"²⁷⁶. El fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto ha intentado más de una vez explorar la trayectoria del tiempo a través de la expresión de la luz en sus trabajos fotográficos, el más famoso de los cuales es su serie "*Teatro*". Entre 1975 y 2001, Hiroshi Sugimoto fotografió varios teatros y cines de Estados Unidos. Cuando en el 2015 el fotógrafo retomó el proyecto, fotografió el teatro Olímpico de Palladio en Italia, así como algunos de los teatros más antiguos y abandonados, el Teatro Paramount de Newark (Estados Unidos). A lo largo del proyecto fotografió más de cien escenas teatrales diferentes. En esta serie, trató de utilizar la fotografía para grabar el tiempo en

²⁷⁶SONTAG, Susan, *On Photography*, New York: Editorial Picador, 1977. P.22. Traducción propia.

Fig. 89
Ohio Theater, Ohio
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1980
Fotografia



Fig. 90
Union City Drive-In, Union City
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1993
Fotografia

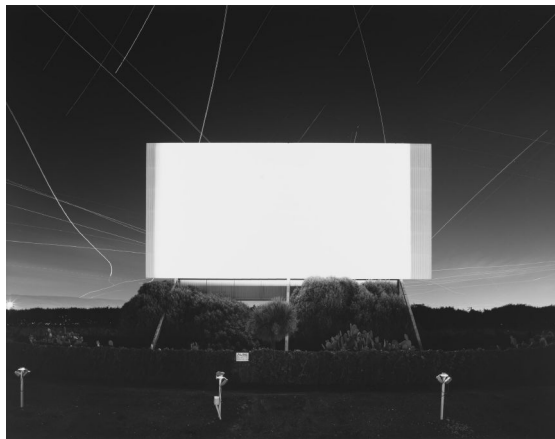


Fig. 91
Paramount Theater, Newark
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
2015
Fotografia



Fig. 92
*Villa Mazzacoratti le Notti
Bianche, Bologna*
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
2015
Fotografia



la imagen, apuntó la cámara de gran formato a la pantalla del cine y realizó una exposición prolongada para presentar el tiempo de una película. Tras haber estado expuestas durante horas, todas las imágenes de la historia quedaron en blanco en la película fotográfica, lo que también iluminó todo el teatro vacío. El espacio y los detalles del entorno en el que se encuentra la pantalla de cine en blanco han pasado de ser oscuros e indistinguibles a ser claramente visibles.

Estas imágenes aparentemente sencillas pueden despertar reflexiones significativas. Lo que a menudo notamos cuando miramos películas son el argumento y las imágenes de 24 fotogramas por segundo, sin advertir que el tiempo también discurre de otra manera durante este período. Esta luz blanca aquí presenta el tiempo de una película completa encima de una imagen fija. A través de la luz de este espacio en blanco también podemos sentir la expresión de la belleza del vacío de la estética zen de la cultura oriental, donde todo palidece ante el tiempo. Estos teatros, antaño prósperos, son ahora ruinas abandonadas, y las pantallas que antes estaban llenas de imágenes coloridas son ahora un blanco vacío, lo que implica el vacío de la realidad. La pantalla blanca sirve como punto visual central de toda la serie, donde no sólo se exhibe la película sino que también, en cierto sentido, actúa como testimonio del tiempo, contemplando la sala abarrotada día tras día y observando cómo se pasa del ruido de la multitud al silencio. Al mirar estas fotografías, nuestra atención ya no se centra en el contenido de la película mediante de este fragmento vacío de luz blanca, sino en el paso del tiempo que no podemos ver a simple vista. A través de esta mancha de luz en blanco, se crea un espacio para las suposiciones subjetivas y las emociones empáticas del espectador.

El ojo humano, sin obturador, debe ser capaz de adaptarse sólo a las exposiciones largas. Desde el momento en que abrimos los ojos por primera vez tras el aterrizaje hasta el momento en que los cerramos en nuestro lecho de muerte, el ojo humano sólo se expone una vez. En función de la imagen invertida que se refleja en su retina, toda la vida del ser humano es una medición constante de la distancia entre él y el mundo.²⁷⁷



Fig. 93/94/95
In Praise of Shadow
980727/980726/980816
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1998
Fotografía

Otra obra suya que también utiliza la luz para expresar el tiempo es *In Praise of Shadow* (fig. 93/94/95). De nuevo contemplando el tiempo, Hiroshi Sugimoto enciende una vela frente a su cámara de gran formato y utiliza una larga exposición para registrar la combustión completa de la vela. Si el "teatro" es un registro del tiempo en el que se proyecta una película en su totalidad, aquí el fotógrafo trata de mostrar la "vida de una vela" en imágenes. En el negativo se visualizan las horas que transcurren desde que se enciende la vela hasta que se apaga.

En este caso, la vela es también un reflejo de la vida, en la que todo acabará convirtiéndose en humo como una vela consumida; a través de estas imágenes captadas podemos vislumbrar la duración de la vida.

²⁷⁷ SUGIMOTO, Hiroshi, *Hasta que crezca el musgo*, Nanning: Prensa de la Universidad Normal de Guangxi [杉本博司, 直到长出青苔, 南宁: 广西师范大学出版社] 2012. P131. Traducción propia



Fig. 96
In Praise of Shadow
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1999
Instalación
Galería Koyanagi, Tokio

Hiroshi Sugimoto considera que las llamas, a veces brillantes y a veces tenues, son como seres de otro mundo. Entre la apertura y el cierre del obturador, el fotógrafo hace que la vela inanimada deje una marca de vida. En una de las escenas de una representación de rakugo²⁷⁸ del periodo Meiji sobre los shinigami²⁷⁹, un mar de fuego está formado por innumerables velas, cada una de las llamas puede representar una vida humana. Hiroshi Sugimoto quedó fascinado por la descripción de esta escena. Al registrar la luz de la vela, el fotógrafo presenta la vida y el tiempo, y sugiere que frente a las huellas que deja la luz de las velas somos testigos del paso del tiempo, a la vez que nos hace reflexionar sobre si la vida humana ¿no es también tan efímera como la luz de las velas?

Lo que más invita a la reflexión es que, con posteridad en la exposición, Hiroshi Sugimoto encendió una vela in situ, que se proyectó sobre los negativos colocados en la exposición y creó una sombra en la pared (fig. 96). La instalación en la exposición reproduce el proceso creativo del fotógrafo. Cuando la vela se enciende y se apaga, la imagen reflejada en la pared se balancea con la luz de la vela, la tenue luz de la vela también ilumina los recuerdos de las largas noches pasadas a la luz de las velas de la humanidad, que se convierten en sombras en las paredes. Podemos sentir el suspiro del fotógrafo ante el tiempo, la naturaleza fugaz y frágil de la vida, tal como una vez escribió en su libro: "el tiempo, con su poder opresivo y corrosivo de no perdonar a nadie, y la voluntad de devolver las

²⁷⁸ El rakugo (落語, literalmente 'palabras caídas') es un tipo de entretenimiento japonés basado en monólogos humorísticos, cuyos orígenes se remontan al siglo XVII.

²⁷⁹ Shinigami (死神, literalmente "dios de la muerte") son dioses o espíritus sobrenaturales que invitan a los humanos a la muerte en ciertos aspectos de la religión y la cultura japonesas. Los shinigami han sido descritos como monstruos, ayudantes y criaturas de la oscuridad.

cosas a la tierra"²⁸⁰. En una entrevista, Sugimoto explicaba así su visión sobre las velas:

P: A la luz de la vela, parece haber una especie de sombra reflejada.

R: Se toma un negativo de la vida de la vela cuando el objeto está iluminado.

P: ¿Cuál es la vida de una vela?

R: Las horas que transcurren desde que la vela se enciende con el fuego hasta que se apaga.

P: La forma parece un poco extraña.

R: Porque la llama de la vela varía con el viento esa noche.

P: ¿Así que cada noche toma una forma diferente?

R: Las velas, que parecen iguales, arden de forma diferente.

Ninguna vela es igual.

En un día sin viento, arde de forma constante y lenta.

En un día de viento arde ferozmente y brevemente.

P: ¿Y qué es esta sombra?

R: Una vela brilla toda su vida con su propia llama.²⁸¹



Fig. 97
Bayside Courts #67
Miyako Ishiuchi 石内都
1988-89
Fotografía

La fotografía es un poema de luces y sombras, anhelamos el sol y alabamos la luz; sin embargo, también podemos encontrar una sutil y delicada belleza en la sombra opuesta, y esto se refleja perfectamente en las imágenes fotográficas. Hay muchos fotógrafos que intentan utilizar las sombras como medio para crear y expresar sus sentimientos. Además del conocido uso de las sombras para aumentar el contraste y crear una imagen visualmente más impactante, también hay fotógrafos que utilizan las sombras como medio directo para captar y explorar los sujetos en profundidad.

En la obra de la fotógrafa japonesa Miyako Ishiuchi, podemos ver la exploración del tiempo a través de las sombras. En sus fotografías de piel cubierta con

²⁸⁰ SUGIMOTO, Hiroshi, *Hasta que crezca el musgo*, Nanning: Prensa de la Universidad Normal de Guangxi [杉本博司, 直到长出青苔, 南宁: 广西师范大学出版社] 2012. P206. Traducción propia

²⁸¹ *Ibíd.* P.151

Fig. 98/99
1·9·4·7#61/#15
Miyako Ishiuchi 石内都
1988-1989
Fotografía



marcas de edad, cicatrices corporales, reliquias y la superficie de los restos de guerra, podemos encontrar las emociones impactantes transmitidas a través de las sombras. En su opinión, los signos del tiempo están escritos en la piel y las cicatrices del pasado, y por ello ha creado series de fotografías basadas en este tema. En 1988, cuando cumplió cuarenta años, invitó a 50 mujeres de su clase del instituto, también nacidas en 1947, para una sesión de fotos. Utilizó un objetivo macro para registrar la piel, sus manos, sus pies y sus rostros con detalle de forma directa, mostrando las partes del cuerpo de las japonesas de diferentes profesiones que estaban marcadas por los 40 años del tiempo transcurrido. En esta serie, la fotógrafa utiliza las sutiles texturas de las sombras de la superficie de la piel para encontrar recuerdos del tiempo de la vida. Las callosidades de las plantas de los pies, las cicatrices y grietas que quedan en el cuerpo y sombrías manchas de la edad emergen en la profunda e intensa sombra gris de sus fotografías (fig. 98/99).

Tras completar la serie 1.9.4.7, la fotógrafa utilizó la misma técnica para fotografiar al famoso bailarín japonés Kazuo Ōhno (1906-2010). La cámara observa partes del cuerpo del bailarín a la edad de 86 años mientras bailaba. A través de las delicadas sombras creadas por la distribución de los músculos, las arrugas y la piel cubierta de manchas de la edad (fig. 100/101), Miyako Ishiuchi vuelve a documentar cuerpos tallados por el tiempo, magnificando cicatrices y arrugas que antaño se consideraban vergonzosas, apariencias objetivas que tejen sombras oscuras y revelan el tiempo invisible. No son unos de

Fig. 100/101
1906 to the skin #17/ #38
Miyako Ishiuchi 石内都
1991-1993
Fotografía



esos emocionantes "instantes decisivos", pero estos rastros de vida perdidos en el tiempo, gradualmente olvidados, mundanos y cotidianos, son aún más desgarradores.

En 2007, Miyako Ishiuchi fotografió una serie de objetos de las víctimas de la guerra en el Museo Conmemorativo de la Paz de Hiroshima. En esta serie, la fotógrafa retrata con gran detalle la ropa, los relojes, el calzado y otras reliquias. A diferencia de lo que hemos descrito antes, esta vez proyecta la luz sobre esas reliquias, los pliegues de las ropas desgarradas y hechas jirones crean líneas de sombras como si fueran cicatrices en la piel que cuentan aquella historia dolorosa. La intensa luz blanca del fondo es el resultado de la inmensa potencia liberada por aquella famosa explosión nuclear y de la irreversibilidad causada por el vacío creado por la guerra en el mundo real. Aquí la fotógrafa ha dado un sentido de vida a estas reliquias, también vemos la expresión de la conmovedora belleza de *Mono no aware* en la cultura japonesa. La fotógrafa presenta la caótica realidad de la guerra, los dolorosos recuerdos del tiempo mezclados con la conciencia humana a través de la luz y la sombra, y mediante la aparición de estos objetos físicos, el espectador, al contemplar estas reliquias se ve transportado inconscientemente al mundo representado por las imágenes, enfrentándose directamente al caos del mundo humano en su forma más auténtica.



Fig. 102/103
ひろしま/hiroshima #9/#71
Miyako Ishiuchi 石内 都
2007
Fotografía

Hay que respetar al negro [...] Nada lo prostituye. No agrada a la vista ni despierta la sensualidad. Es el agente del espíritu mucho más que el espléndido color de la paleta o del prisma.²⁸²

Odilon Redon

La palabra "fotografía" procede de las palabras griegas φω (luz) y γραφι o γραφη (pintura, dibujo), que juntas significan "dibujar con luz". Además de usar el principio de imagen física de las cámaras tradicionales para dibujar la escena de luz y sombras, el "rayograph", que lleva el nombre de Man Ray (1890-1976), también introdujo la expresión de la luz y sombra sobre la fotografía en una nueva era. Rayographs/ fotogramas son en realidad fotografías sin cámara. El principio es similar a la exposición tradicional con película, en la que la luz se expone

²⁸² REDON, Odilon, as cited in HAUPTMAN, Jodi, *Beyond The Visible: The Art Of Odilon Redon*, New York: The Museum Of Modern Art, 2005. P.80. Traducción propia.



Fig. 104
Papaver rhoeas
Anna Atkins and Anne Dixon
1861
Impresiones de cianotipia

sobre una base de material fotosensible para formar una capa latente, que luego se revela para obtener la imagen. Este enfoque, sin embargo, prescinde de la cámara como medio, y las imágenes gráficas abstractas obtenidas a partir de objetos concretos son diferentes de las imágenes del mundo tridimensional que conocemos a simple vista, por lo que rompen con el realismo tradicional del pasado, aportando una dimensión abstracta y surrealista a la fotografía.

Cabe señalar que, de hecho, ya en el siglo XIX, Anna Atkins (1799-1871) utilizó este método de captación de imágenes de objetos utilizando sus sombras para producir ilustraciones en la investigación científica, utilizando el proceso de cianotipia para crear una gran cantidad de imágenes de especímenes de plantas. En su libro *Photos of British Algae: Cyanotype Impressions* publicado en 1843, podemos observar cómo recrea la belleza sutil, delicada y orgánica de las plantas a través de este contacto directo con la luz. Desde entonces, este método óptico y químico de reproducción de imágenes a través de la utilización de la luz y la sombra ha sido el principal método de creación para muchos artistas, incluido Man Ray.

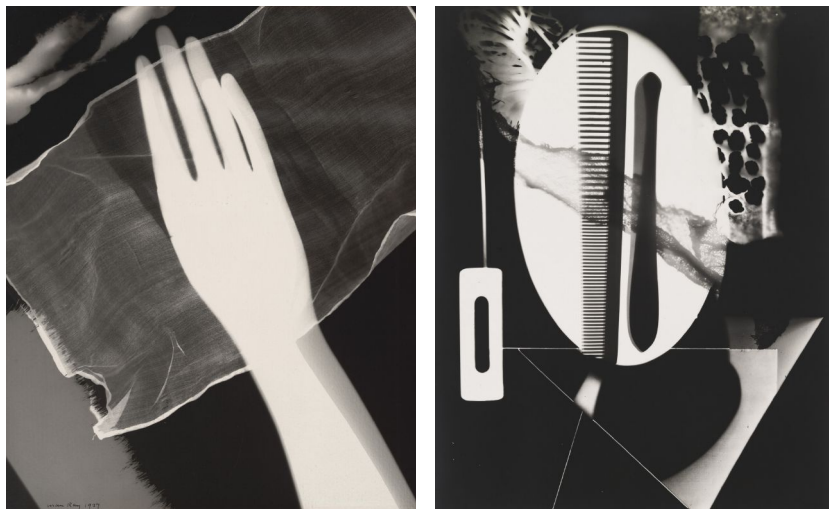


Fig. 105/106
Rayograph Untitled
Man Ray
1927/1922
Fotografía

En su obra *Rayograph* (fig. 105/106), Man Ray utiliza diversos objetos utilitarios como tijeras, peines, bombillas, clavos, películas desechadas, plantas e incluso el cuerpo humano. Estos objetos suelen colocarse de forma aleatoria y directamente entre la fuente de la luz y el material fotosensible, transmitiéndose la luz y las sombras para crear la imagen. También utiliza exposiciones múltiples y algunas técnicas de cuarto oscuro para "crear una escena ambigua con objetos de la vida real"²⁸³. Estos objetos dejan una alternancia caótica de imágenes claras y oscuras en el material fotosensible, y este entrelazamiento de lo real y lo imaginario entre el objeto y su sombra también desplaza la mirada hacia formas más abstractas, creando un extraño espacio en el que se combinan la abstracción y la figuración, la realidad y la imaginación. Mediante el uso de la técnica del "rayograph", el fotógrafo incorpora su pensamiento y creatividad a la expresión artística de la fotografía, más antigua, arcaica y dependiente del tiempo. Este enfoque innovador también ha inspirado, en cierta medida, la posibilidad de combinar distintas técnicas para expresar el tiempo.

La exploración de la luz y la sombra como medio para obtener imágenes por contacto directo con materiales fotosensibles ha ido proliferando, el mencionado fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto ha hecho intentos similares. En su serie *Lightning Fields*, unió manualmente los electrodos en un cuarto oscuro y utilizó una bola metálica con 400.000 voltios de corriente de alto voltaje para conducir la electricidad a una placa metálica recubierta de material fotosensible, exponiendo la imagen de la luz directamente en el negativo.

²⁸³ GREENBERG, Mark, *In Focus: Man Ray Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006. P38. Traducción propia

Fig. 107
Light field 327
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
2009
Fotografía

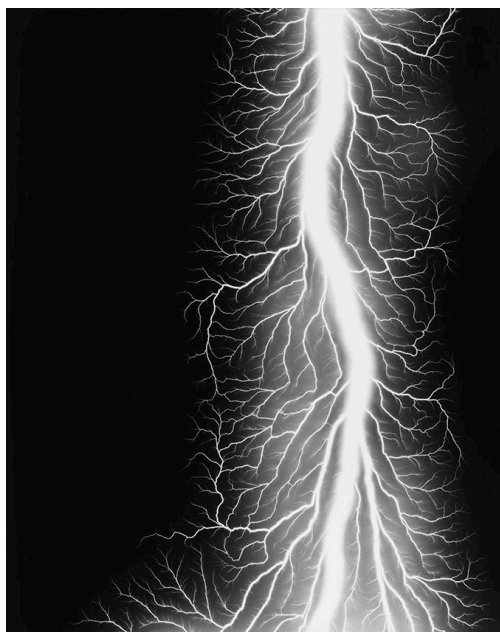


Fig. 108
Light field 001
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
2009
Fotografía

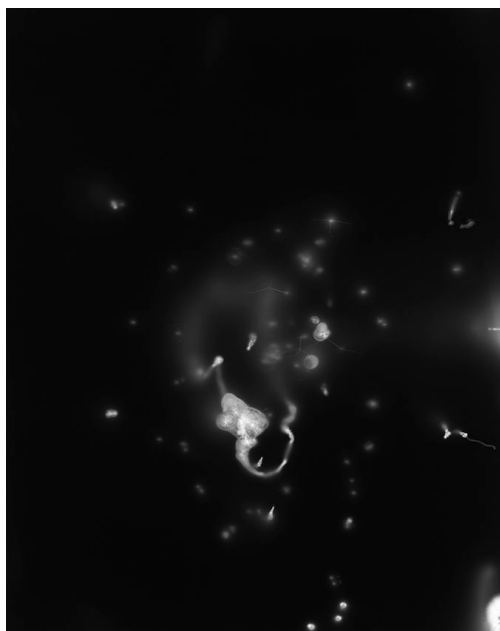


Fig. 109
Light field 142
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
2009
Fotografía



Para conseguir los efectos deseados, Hiroshi Sugimoto llevó a cabo muchas investigaciones y experimentos, no sólo en placas de metal, sino también a través de diferentes medios, como agua dulce y agua salada, para explorar la reacción de descarga. Probó sumergir negativos electrostáticos en el agua y, mediante la reacción de descarga, los negativos electrostáticos emitían una luz tenue y empezaban a nadar sutilmente, obteniendo así una imagen más viva. Los resultados son imágenes sorprendentes y abstractas que parecen desprender vida. Los patrones son aleatorios y misteriosos, algunos se asemejan a árboles, relámpagos y chispas en un campo oscuro, otros son nebulosos, opacos y resplandecientes como el tejido nervioso, o como la luz del principio de caos del tiempo, que nos revela el origen de todo.

La serie *Lightning Fields* utiliza la luz y la sombra para crear realidad y vacío, donde la luz y la sombra se transforman en vida en la imagen mediante fuertes contrastes. La negrura en estas imágenes es tan profunda y misteriosa que parece ser la única forma de resaltar la espiritualidad de la luz. Las sombras negras a gran escala que crea el fotógrafo en esta serie, también reflejan la belleza Yūgen y su profunda, brumosa y silenciosa estética japonesa. Bajo las enormes y vacías sombras, los relámpagos se extienden enriqueciendo las imágenes con diferentes gestos. Es como si nos hiciera viajar en el tiempo a la época anterior a la invención de la electricidad, cuando el hombre buscaba la luz en la oscuridad.

5.5 Desenfoque: el lenguaje abstracto de la imagen fotográfica

Como hemos mencionado anteriormente, la búsqueda de la expresión artística en lo abstracto es compartida por las culturas orientales y occidentales, y esto se refleja claramente en la fotografía. Las imágenes que vemos dentro de la imagen fotográfica derivan del mundo objetivo pero no son copias directas del mismo, lo que constituye el valor estético especial de la fotografía. Este proceso de creación fotográfico suele dar lugar a un tipo de belleza diferente del mundo real debido a la voluntad subjetiva del fotógrafo. Los fotógrafos suelen utilizar la fotografía como herramienta para poner de manifiesto el profundo contenido intangible de sus pensamientos abstractos a través de imágenes físicas. La parte abstracta y brumosa de las imágenes causada por el desenfoque es un lenguaje particular de la expresión fotográfica. En esta sección nos fijamos en la particular belleza de la imagen fotográfica desenfocada mediante el uso de diferentes técnicas.

El enfoque es una práctica habitual en fotografía. Solemos colocar el foco en el objeto que queremos presentar, mientras que la escena no seleccionada queda desenfocada, creando una ambigüedad visual. En este sentido también es una representación conjunta de lo real y lo virtual (en el sentido de lo opuesto a lo concreto como mencionábamos anteriormente) en la imagen fotográfica. Una imagen nítida corresponde a una distancia focal fija, más allá de la cual el sujeto se difumina, creando un fenómeno de desenfoque que a menudo se considera un error o una imperfección. Estos desenfocados suelen manifestarse como contornos indistinguibles en la imagen. Tomando como ejemplo la fotografía de retrato común, en circunstancias normales, los fotógrafos suelen utilizar el método de la perspectiva focal; al situar el foco en la persona, el resto de la imagen se desvanece en el fondo porque no está en

el centro del plano focal. El contraste entre lo abstracto y lo concreto permite así destacar a la persona como sujeto de la fotografía. Sin embargo, este desenfoque también ha supuesto una cierta ruptura con nuestros patrones de visión tradicionales. En una imagen fotográfica acostumbramos a centrarnos en las partes enfocadas, pero las partes borrosas y abstractas también tienen una expresión especial y poderosa.

El desenfoque de una imagen brumosa suele crear una incertidumbre y una desorientación de los sentidos, al tiempo que proporciona al espectador un mayor margen para la imaginación. Muchos fotógrafos colocaban deliberadamente a sus sujetos en planos focales inesperados. Ya en el siglo XIX Julia Margaret Cameron (1815-1879) era conocida por sus retratos muy personales y desenfocados, fotografías aparentemente defectuosas que hicieron que su obra fuera distintiva y controvertida para la época. En una época en la que había pasión por la fotografía, era habitual que los fotógrafos utilizaran tiempos de exposición más cortos para conseguir imágenes más nítidas, por lo que los primeros trabajos fueron controvertidos. *The Photographic Journal*, una revista fotográfica británica, fue directamente crítica: "hay que reconocerle a esta señora su atrevida originalidad, pero a costa de todas las demás cualidades fotográficas [...] En estas imágenes, todo lo que es bueno en la fotografía ha sido descuidado y las deficiencias del arte se exhiben prominentemente"²⁸⁴.



Fig. 110
Julia Jackson
Julia Margaret Cameron
1867
Fotografía

Nos preguntamos si el sentido de la fotografía está sólo en la precisión de la técnica y la atención meticulosa al detalle. A J.M. Cameron le interesaba más el espíritu que emergía de debajo de los rostros de las personas, y este desenfoque "defectuoso" le

²⁸⁴ DANIEL, Malcolm, *Julia Margaret Cameron (1815-1879)*, [consulta: 2021-10-02]. Disponible en: https://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm. Traducción propia.



Fig. 111
Hosanna
Julia Margaret Cameron
1865
impresión en albúmina a partir de
negativo de colodión húmedo

brinda la posibilidad de lograrlo. En la serie de retratos de su sobrina Julia Jackson (fig. 110), podemos ver como el efecto de desenfoque hace que las imágenes sean misteriosas y nebulosas, dando a las figuras de las imágenes unos rasgos más vivos y evocadores. En contraste con los retratos un poco aburridos y rígidos del pasado, sus fotografías de *Flou artístico*²⁸⁵ están desenfocadas y son brumosas, pero también están cubiertas de una luz clásica y sublime que parece dar una mejor sensación del funcionamiento interno de los sujetos. "La empatía intuitiva de Cameron, así como su comprensión de que la luz puede mistificar e iluminar, invierte estos cuadros con más interés del que merece su tema derivado"²⁸⁶.

Las imágenes abstractas ofrecen al espectador espacio para la imaginación, a este respecto, hemos mencionado en el apartado anterior de este ensayo la importancia de la intención abstracta en la cultura tradicional oriental en relación con la belleza de lo vacío y la belleza de *yūgen*. Según Zong Baihua:

El cultivo del sentido de la belleza radica en la capacidad de estar vacío, de crear una distancia entre los objetos, de modo que uno no se quede atascado o estancado, y haciendo que los objetos puedan aislarse y convertirse en un reino propio.²⁸⁷

En Occidente, Kant también sostuvo que "la percepción funciona mejor en presencia de

²⁸⁵ El flou artístico se refiere al término en fotografía que consiste en el uso de un objetivo de enfoque suave o la adición de un filtro de enfoque suave delante del objetivo, en cuyo caso la imagen formada por el objetivo se vuelve borrosa debido a la aberración esférica, dando así a la imagen captada un efecto artístico y una atmósfera sutil y delicado.

²⁸⁶ ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography, third edition*, New York: Abbeville Press, 1997. Traducción propia

²⁸⁷ ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海人民出版社, 北京] 1981. P26. Traducción propia

ambigüedad...[sic] Las ideas ambiguas son más expresivas que las ideas claras [...] Es en la ambigüedad donde surgen las diversas actividades del conocimiento y la razón”²⁸⁸. Sobre este uso de dispositivos sugestivos para atraer la imaginación del espectador, Lessing comentó una vez:

Si es cierto que el artista sólo puede tomar de la naturaleza, siempre cambiante, la parte de sus mutables efectos que corresponde a un solo momento, y que el pintor, en particular, sólo puede captar ese momento bajo un único punto de vista; si es cierto también que sus obras no están destinadas a ser contempladas, sino a ser examinadas larga y repetidamente, es evidente que la gran dificultad consistirá en elegir un momento y un punto de vista que estén suficientemente cargados de significado. Nada, sin embargo, puede poseer esta importante cualificación sino aquello que deja libre campo a la imaginación. Debe permitirse que la vista y la imaginación se complazcan mutuamente. No hay, sin embargo, en todo el proceso de un afecto mental, ningún momento menos favorable para este propósito que el de su más alto estado de excitación. Más allá de este punto no hay nada; y exhibir el extremo de la expresión al ojo es encadenar los piñones de la fantasía bajo el alcance del efecto dado, que forma el límite más allá del cual no puede pasar.²⁸⁹

Mientras que la parte figurativa de una imagen fotográfica suele ser la imagen que se ha proyectado en la mente, la parte desenfocada tiene un espacio más alejado de la realidad de la imagen. El espacio desenfocado y la sensación de ausencia que produce el desenfoco pueden ser tan característicos como los sueños de una persona. La imagen abstraída pierde esos detalles visuales y explícitos que nuestro cerebro suele buscar inconscientemente en la imagen para transmitir un mensaje, y cuando faltan estos detalles, nos vemos tentados a abrir nuestra

²⁸⁸ KANT, Immanuel, citado en GULYGA, Arseny, *Biografía de Immanuel Kant*, Beijing: The Commercial Press, [阿尔森·古留加, 康德传, 北京: 商务印书馆] 1992. P.115. Traducción propia.

²⁸⁹ LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon; Or The Limits Of Poetry And Painting*, London: J.Ridgway & sons, 1836. P.28-29. Traducción propia

imaginación para buscar emociones más allá de los detalles. Este desenfoque permite al fotógrafo registrar la imagen fotográfica además de la imagen realista, incorporando la proyección de emociones subjetivas y la integración de las emociones en la escena, creando también una mezcla de razón y sensibilidad, con la imagen realista reproduciendo el objeto natural y la imagen abstracta desenfocada dejando espacio para la imaginación y la asociación.

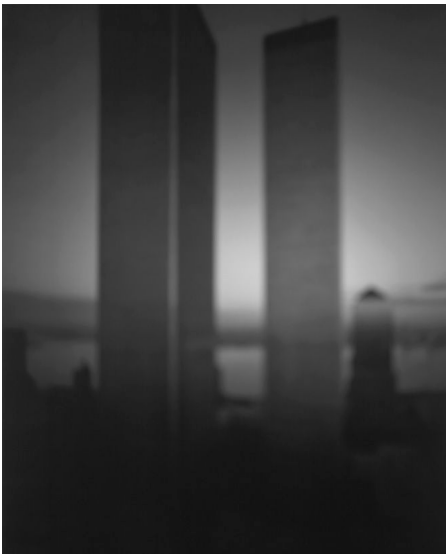


Fig. 112
World Trade Center
From the series of Architecture
Hiroshi Sugimoto
1997
Fotografía

Hiroshi Sugimoto también utiliza técnicas de desenfoque en su serie *Architectures* sobre retrospectivas arquitectónicas del siglo XX encargadas por el Museo de Arte Moderno de Los Ángeles, en las que pone de manifiesto sus emociones y pensamientos profundos a través de imágenes fotográficas borrosas y desenfocadas. En su fotografía de las Torres Gemelas del World Trade Center (fig. 112), las dos torres parecen dos espeluznantes lápidas mientras en el fondo el sol se pone sobre el río Hudson, débilmente visible en la imagen brumosa. La fotografía fue tomada antes del 11-S, e Hiroshi decidió fotografiar los edificios monumentales por un sentimiento de asombro ante los dramáticos cambios en la vida humana que se habían producido desde el nacimiento de la arquitectura moderna. Como fotógrafo experimentado que se siente cómodo con las técnicas de fotografía de gran formato, estas imágenes desenfocadas son claramente intencionales. Al alterar la perspectiva y aprovechar el exclusivo enfoque Tilt-shift²⁹⁰ de las cámaras de gran formato, evita el estrechamiento visual de la parte superior del edificio y el ensanchamiento de la parte inferior por la distorsión del objetivo; ajustando el foco más allá del

²⁹⁰ Tilt-shift: término utilizado para describir el uso de una lente de desplazamiento para crear fotografías que parecen modelos en miniatura. Originalmente pensado para corregir los problemas de perspectiva causados por la toma de fotografías con un objetivo gran angular normal, el objetivo de desplazamiento de inclinación se ha utilizado ampliamente para crear fotografías que varían la profundidad de campo y la posición del enfoque.

infinito para registrar a duras penas estas imágenes borrosas de la arquitectura. A través de esta fotografía Hiroshi manifiesta que "quería asomarme a un lugar que no debería existir en este mundo, varias veces más distante que el infinito, pero fui engullido por la ambigüedad"²⁹¹.

Al situar el foco de atención en un espacio físicamente inaccesible, las imágenes parecen fundirse maravillosamente. En estas imágenes difuminadas, el fotógrafo ve lo que el arquitecto tenía en mente en el momento del diseño, cuando el edificio desconocido era una imagen desenfocada en su mente, con su contorno pero sin contenido visible. A los ojos de Hiroshi, los edificios son las tumbas de la arquitectura, él no quería captar la realidad del edificio que tenía delante, sino que, a través del enfoque borroso, quería "captar el espíritu del edificio en su penumbra"²⁹², que él creía que era el aspecto ideal del edificio tal y como lo concibió originalmente el arquitecto, mientras y el edificio resultante es, en realidad, una "lúgubre lápida" que dista mucho de su visión. Tras estas imágenes borrosas de la arquitectura, Hiroshi intenta responder a la pregunta "¿Cuánta tierra necesita la gente?", un tema que le hace reflexionar.

En cuanto a la expresión del desenfoco, el trabajo del fotógrafo Saul Leiter saca a relucir la poesía de las esquinas de las calles a través de espacios borrosos. A diferencia de la imagen brumosa habitual que se consigue perdiendo conscientemente el enfoque o utilizando el enfoque suave, Saul se sitúa a menudo en la distancia lejana detrás de las cosas, a través de medios espontáneos, utilizados como filtros naturales entre él y su sujeto: espejos, puertas de cristal, ventanas de coches, barandillas, lluvia, vaho, nieve o

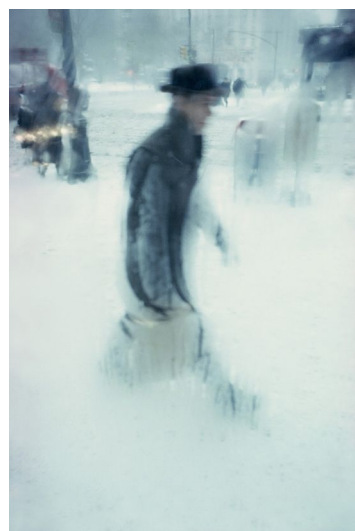
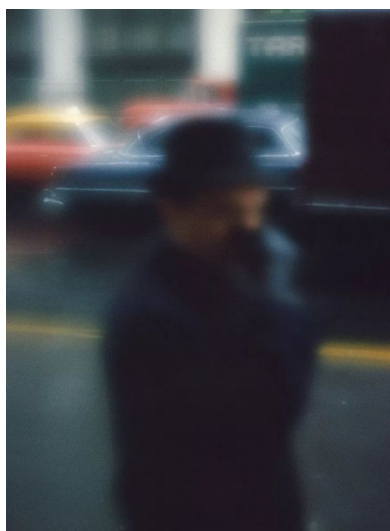
²⁹¹ SUGIMOTO, Hiroshi, *Hasta que crezca el musgo*, Nanning: Prensa de la Universidad Normal de Guangxi [杉本博司, 直到长出青苔, 南宁: 广西师范大学出版社] 2012. P.17. Traducción propia

²⁹² *Ibíd.* P.18

espaldas, creando así una bruma visual en las que capta momentos poéticos de las minucias cotidianas. En estos momentos e imágenes parciales captadas a través de estos filtros intermedios, se aprecia una irreproducibilidad aleatoria, una fuerte refracción emocional que no es sentida por todos los que se encuentran con ella. Las emociones que transmiten las imágenes desenfocadas de Saul son, en muchas ocasiones, lo que sus fotografías realmente tratan. La incertidumbre que produce el desenfoco: los desconocidos que deambulan por la ciudad, las bicicletas abandonadas, los taxis que pasan; da la sensación de que cada imagen cuenta una historia. Puede que no sean muy conocidas, puede que no resulten bien entendidas a primera vista, pero dichas imágenes desenfocadas apelan a la estética subjetiva y a la imaginación del espectador para que resuenen en él.

Fig. 113 (izquierda)
Street Scene, New York
Saul leiter
1958
Fotografía

Fig. 114 (derecha)
Package
Saul leiter
1960
Fotografía



El efecto visual del desenfoco se producía por la manipulación consciente durante el proceso fotográfico. Además del uso de métodos de desenfoco o enfoque suave, también podemos ver imágenes brumosas, similares a las producidas por las técnicas de revelado durante el proceso de acabado fotográfico o incluso el emborronamiento en material fotosensible, la larga exposición y las exposiciones múltiples, el movimiento intencional de la cámara (ICM) etc..

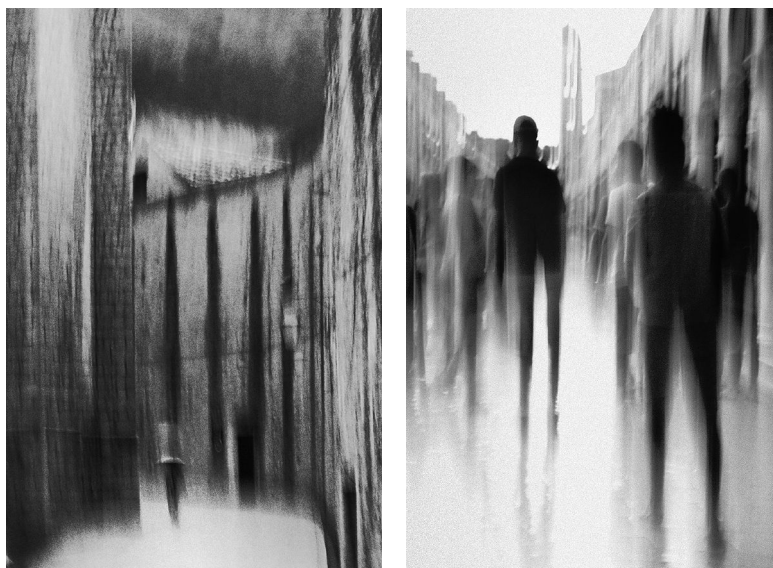
Es sabido que las sacudidas de la cámara pueden causar imágenes borrosas y abstractas dentro de un rango específico de velocidad de obturación durante el proceso fotográfico. Este movimiento se consideraba un defecto del proceso fotográfico y se intentaba evitarlo mediante el uso de trípodes, cables de obturación, etc. En los últimos años han surgido nuevas tecnologías para solventar esta deficiencia y conseguir una imagen nítida, como la estabilización óptica del objetivo o la estabilización por desplazamiento del sensor de la cámara.

Es interesante señalar que este fallo técnico, que en su día era causado por el movimiento de la cámara al apretar el botón de disparo, se convirtió en una herramienta importante en el trabajo de muchos fotógrafos; se denomina movimiento intencional de la cámara (ICM). El requisito previo para obtener imágenes borrosas con esta técnica es una velocidad de obturación lenta, normalmente por debajo de 1/20, que produce un efecto borroso debido a la oscilación. Para obtener este efecto en una escena bien iluminada, a menudo es necesario utilizar una sensibilidad más baja o un filtro de reducción de luz. Además, la dirección del movimiento de la cámara tiene un claro efecto en el resultado de las imágenes borrosas. Los fotógrafos suelen decidir la dirección de la sacudida en función de los experimentos con el sujeto predeterminado, agitando la cámara hacia arriba o abajo, o haciendo un barrido de la izquierda a derecha.

En la obra de la fotógrafa croata Olga Karlovac, podemos sentir la melancolía y la plenitud de la emoción en las imágenes desenfocadas. En sus escenas callejeras intencionadamente movidas, los objetos distorsionados se abstraen, los espacios borrosos en blanco y negro se evaden como recuerdos en el aire nebuloso, y los peatones se mueven por las imágenes como notas musicales después de ser distorsionadas. Podemos ver en las siguientes dos imágenes (fig. 115/116), como el

Fig. 115 (izquierda)
Titulo desconocido
Olga Karlovac
Fotografía

Fig. 116 (derecha)
Titulo desconocido
Olga Karlovac
Fotografía



difuminado vertical hace que las formas de los edificios y las figuras empiecen a distorsionarse y alargarse, creando una atmósfera muy particular. Estas escenas tienen contornos cotidianos, pero su representación visual abstracta se hace más compleja por la sensación de distanciamiento. Es como una conciencia densa en la mente, una presencia sombría. Estas obras imprecisas y vagas crean un espacio resistente e imaginativo para el espectador, en el que las experiencias personales y las percepciones estéticas del sujeto afectan la observación de la imagen borrosa.

Vivimos en una época de gran avance tecnológico, y la reciente aparición de dispositivos electrónicos portátiles, como los teléfonos inteligentes, ha facilitado cada vez más la obtención de imágenes fotográficas nítidas, hasta el punto de que se ha convertido en algo habitual; a veces no es necesario recurrir a costosas cámaras profesionales para obtener un registro de imagen preciso. Con respecto a esta comodidad técnica, debemos reflexionar sobre qué es lo que buscamos en la fotografía más allá de un registro nítido. Este progreso ha dado lugar a una mayor variedad de formas de arte. Nuestra búsqueda de la belleza también se ha vuelto más diversa y abierta. La belleza ligeramente brumosa y nebulosa de las imágenes desenfocadas nos da la oportunidad de acercarnos a las emociones propias del fotógrafo a

la hora de crear la obra, desarrollar temas imaginativos en las imágenes indefinidas y, en cierto sentido, aumentar el valor estético de la obra fotográfica. La fotógrafa Diane Arbus dijo una vez sobre el desenfoque en la fotografía: "Brassai me ha enseñado algo sobre la obscuridad, porque durante años me he obsesionado con la claridad. Últimamente me ha sorprendido lo mucho que me gusta lo que no puedo ver en una fotografía"²⁹³.

Las percepciones no nos proporcionan nuestros conceptos, sino que nuestras percepciones nos son dadas de acuerdo con nuestras maneras intrínsecas e innatas de percibir el mundo. Estos moldes, filtros o "categorías" innatos, cómo las llamaba Kant, incluyen causa y efecto, tiempo y espacio.²⁹⁴

La psicología de la *Gestalt* sugiere que, ante una figura incompleta, las percepciones de las personas rellenan intuitivamente los huecos para completar la figura, una tendencia perfectiva de la percepción y el pensamiento. En opinión de Rudolf Arnheim, en algunos casos la forma de una cosa que se capta durante la visión puede no ser su totalidad, y con la percepción visual no nos conformamos con ver una parte del objeto, sino que inconscientemente lo analizamos mediante la observación subjetiva y completamos su imagen entera, y "las imágenes de la memoria sirven para identificar, interpretar y contribuir a la percepción"²⁹⁵. Para él, este proceso de completación es lo que permite sentir vitalidad y fuerza en el mundo exterior y en la obra de arte. Por consiguiente, cuando nos enfrentamos a estas fotografías desenfocadas, nuestra mente necesitan

²⁹³ BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus: A Biography*, W. W. Norton, New York, 2006. P.307. Traducción propia.

²⁹⁴ CARTERETTE, E. y FRIEDMAN M. (1982). *Manual de Percepción*. Raíces históricas y filosóficas, México : Trillas, 1982. P.101

²⁹⁵ ARNHEIM, Rudolf, *El Pensamiento Visual*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. P.97

encontrar recuerdos que sean muy similares a la figura del observado, y "Estas imágenes de memoria, al igual que el objeto perceptivo, son extremadamente flexibles para apoyar la actividad de búsqueda"²⁹⁶. Por otro lado, en este caso la imagen difuminada no es sólo una imagen particular, sino que a la vez puede contemplarse como un recuerdo y un tiempo en sí mismo. Como hemos comentado, la temporalidad de la fotografía es evidente en todas partes, y la imagen difusa y nebulosa está inevitablemente ligada al tiempo. En el espacio tal y como lo conocemos, el tiempo se dirige en una sola dirección, un proceso eterno, y dentro de un determinado marco temporal, la imagen nítida que tenemos ante los ojos se convierte en un borrón en nuestra memoria, como una imagen borrosa. En la distancia creada por este desenfoque es donde reside la belleza.

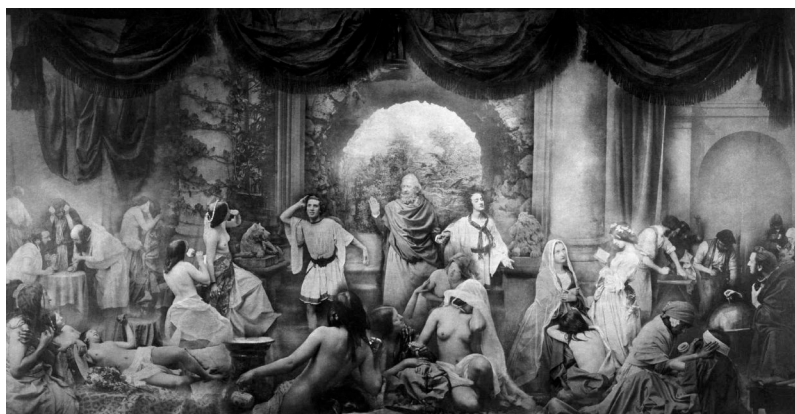
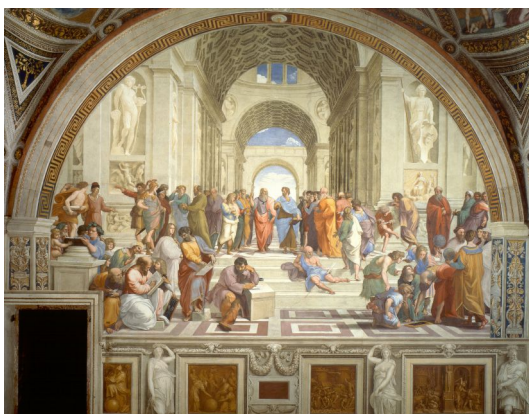
La riqueza y sofisticación de las imágenes digitales actuales ha dado a la fotografía un significado mayor que el de un simple documental o una reproducción de una escena real, y los fotógrafos se inclinan cada vez más por utilizarla como medio artístico para transmitir pensamientos y emociones personales. El efecto borroso creado por el desenfoque produce un cierto grado de abstracción, esta representación se basa en nuestra percepción objetiva de su prototipo, que es una sublimación artística del proceso creativo de representación de lo real, y por tanto realza el valor de la imagen.

Una vez analizado este lenguaje desenfocado y difuminado de la expresión visual en la imagen fotográfica, consideramos necesario hacer una breve reseña de los importantes intentos que se han desarrollado en el campo de la fotografía para hallar la artísticidad.

²⁹⁶ ARNHEIM, Rudolf, *Pensamiento visual - Psicología de la intuición estética*. Chengdu: Editorial Popular de Sichuan, [阿恩海姆, 鲁道夫, 视觉思维-审美直觉心理学, 成都, 四川人民出版社] 1998. P.119. Traducción propia.

5.6 Exploración de la artísticidad en la fotografía bajo diferentes contextos

La fotografía estaba estrechamente relacionada con el arte de la pintura y se vio influenciada en su desarrollo por ella. Desde sus inicios, la fotografía fue utilizada por muchos artistas en la creación de sus cuadros para proporcionar una referencia realista a su obra. Algunos pintores famosos, como Delacroix y Degas, combinaron la fotografía con su proceso de trabajo, y muchos fotógrafos tenían una formación en el arte de la pintura, sentando así las bases para la búsqueda del sentido artístico de la fotografía.



La fotografía de arte

Fig. 117 (izquierda)
La escuela de Atenas
Rafael Sanzio
Pintura al fresco
500x700cm
1509-1511
Museos Vaticanos, Roma

Fig. 118 (derecha)
Los dos caminos de la vida
Oscar Gustav Rejlander
1857
Fotografía de composición a partir de
32 negativos diferentes

Los primeros intentos de la fotografía artística pueden verse reflejados en el hecho de romper con el estilo mecanicista de la fotografía; los fotógrafos buscaron inspiración en las monografías literarias, en los cuentos o leyendas religiosas y en las pinturas académicas, dando lugar a la *fotografía de arte*²⁹⁷, a menudo considerada como precursora de la fotografía pictorialista. Los fotógrafos de esta época intentaron presentar un determinado mensaje educativo o de opinión a través de sus fotografías, o

²⁹⁷ NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Editorial Gustave Gili, 2002. P.141

aportar una elevación espiritual al espectador, en la creencia de que la fotografía, con sus connotaciones narrativas y educativas, debía ser aceptada como arte. Para conseguir este efecto narrativo y dramático, los fotógrafos comenzaron a especializarse en técnicas de cuarto oscuro, sobre todo el pintor y fotógrafo sueco Oscar Gustav Rejlander, profundamente influenciado por los prerrafaelitas, más conocido por su obra *Los dos caminos de la vida* (fig. 118). En esa obra, el fotógrafo utilizó la fotografía de colodión húmedo tomando más de 30 negativos y utilizó el fotomontaje²⁹⁸ para imprimirlos en el mismo material fotosensible para crear una nueva fotografía. La referencia del fotógrafo al famoso cuadro de Rafael *La escuela de Atenas* (fig. 117) se aprecia en la composición, los arcos y las figuras, que causó gran expectación en su momento no sólo por su sofisticada técnica de montaje sino también por la calidad pictórica que proyecta la imagen. Otro ejemplo de este periodo lo encontramos en el fotógrafo Henry Peach Robinson (1830-1901), anteriormente pintor, que intentó dar un enfoque más sublime a sus fotografías. En su obra *Fading away/ Desvaneciendo* de 1858 (fig. 119), vemos cómo utilizó imágenes de diferentes negativos, las compone y las monta sobre una fotografía de fondo, retocando las costuras y luego las reprodujo e imprimió para presentar una imagen narrativa: la joven vestida de blanco se apoya en una almohada frente a la ventana, la vida se dibuja en su joven cuerpo, está rodeada de su familia, todos afligidos por su inminente muerte, el hombre, incapaz de afrontar lo que le está sucediendo, se vuelve de espaldas. La delicada emoción de la imagen conmovió en su momento a muchas personas. Este enfoque de fotomontaje también influyó directamente de la creación de la estética oriental de los montajes del fotógrafo chino Lang Jingshan, que analizaremos en el siguiente capítulo.



Fig. 119
Fading away
Henry Peach Robinson
1858
Fotografía de composición
a partir de 5 negativos diferentes

²⁹⁸ El fotomontaje (o montaje fotográfico) es un método fotográfico, un proceso para obtener una fotografía compuesta cortando, reordenando, pegando y superponiendo varias fotografías en una nueva imagen.

El Pictorialismo

Como hemos mencionado anteriormente, en los primeros tiempos de la fotografía, sus características técnicas mecánicas y su reproducción directa de imágenes reales hicieron que fuera un punto de controversia en cuanto a si podía considerarse arte. La revista *Manuscripts* investigó esta cuestión (fig. 120). El poeta y crítico francés Charles Pierre Baudelaire cuestionó el valor artístico de la fotografía, que en su opinión era una reproducción mecánica de una realidad objetiva y no mostraba la mente creativa del artista, incluso se compara radicalmente la fotografía con una "humilde sierva" que hace el trabajo de una grabadora, no una secretaria. El debate sobre si la fotografía era o no una disciplina artística alcanzó su punto álgido a finales del siglo XIX, y desembocó en la creación de un movimiento caracterizado por un estilo específico de fotografía: el pictorialismo.

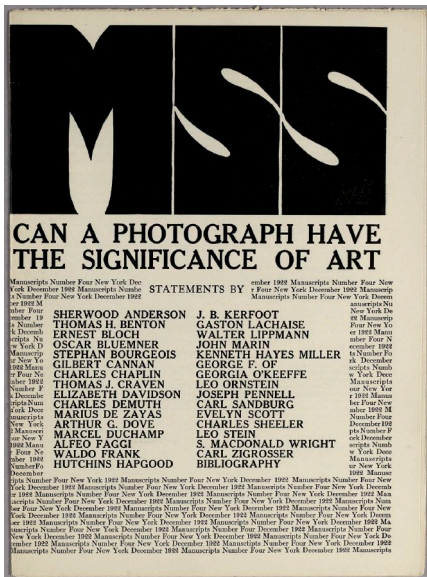


Fig. 120
Artículo "Can a photograph have the
significance of art"
publicado en la revista *Manuscripts*
1922

Al intentar que la fotografía fuera aceptada como forma de arte, los fotógrafos sentían que debían demostrar que la fotografía era bella y no sólo un proceso mecánico completamente rígido. Los fotógrafos empezaron a socavar deliberadamente la idea de representación exacta de la realidad por medio de la fotografía, ajustando a voluntad el enfoque de la imagen, aportando una ambigüedad a la misma y dándole un carácter inesperadamente bello desde el propio momento de la toma. Esto supuso la llegada de la escuela fotográfica pictorialista. En el libro de H. P. Robinson²⁹⁹ publicado en 1869, *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*, apareció el primer uso del término "pictorial" para referirse al estilo fotográfico en el campo de la

²⁹⁹ Henry Peach Robinson (1830-1901) fue un teórico y defensor de la fotografía pictorialista, uno de los primeros practicantes de la fotografía compuesta. En las décadas de 1880 y 1890 mantuvo un importante debate sobre ideas artísticas con Emerson, el líder de la escuela naturalista de fotografía.

fotografía. Utilizó el término italiano Chiaroscuro, una expresión común para la iluminación y las sombras en el campo de la pintura, en un intento de abordar los ambientes fotográficos.



Fig. 121 (izquierda)
Struggle
Robert Demachy
1904
Fotografía



Fig. 122 (centro)
The Octopus
Alvin Langdon Coburn
1912
Fotografía



Fig. 123 (derecha)
Morning
Clarence H. White
1908
Fotografía

Desde el inicio de las aproximaciones hacia el arte de la pintura, hasta el período posterior en el que se puso más énfasis en transmitir la emoción y expresar las connotaciones de la obra, la fotografía pictorialista ha pasado por diferentes etapas. Los fotógrafos pictorialistas abogaban por la expresión de la propia personalidad y el talento del fotógrafo, sin atenerse a los modelos tradicionales. Se hacía hincapié en la importancia de elementos estéticos como el sombreado, la línea y el equilibrio en la imagen por encima de la realidad de la fotografía. En aquella época, los fotógrafos pictorialistas mediante la fotografía en uno o más tonos y el uso de procesos especiales de producción, intentaban crear efectos similares a los de la pintura. Los métodos más comunes para conseguirlo fueron el desenfoque, el enfoque suave, y pueden tener pinceladas visibles u otro tipo de manipulación de la superficie. En 1891, por primera vez, las fotografías se expusieron en el Salón de Viena con un estilo estrictamente académico, y las obras expuestas debían ser seleccionadas según criterios pictóricos.

El enfoque impresionista y naturalista

A finales del siglo XIX, cuando la resolución de los objetivos fotográficos había aumentado considerablemente, y los materiales fotosensibles habían avanzado mucho, ya no era difícil para los fotógrafos tomar y producir una imagen clara. Estos avances tecnológicos llevaron a los fotógrafos a plantearse cómo conseguir una imagen visualmente cercana a la pintura impresionista. Al fotógrafo Peter Henry Emerson (1856-1936), "le gustaban la delicadeza y los tonos suaves grises que podía rendir para efectos atenuados, y para paisajes en días grises"³⁰⁰. Intentaron evitar la superficialidad de las fotografías nítidas utilizando materiales menos sensibles como la placa de colodión, el proceso de platinotipo, suavizando la imagen a través del objetivo, e imprimiendo sobre papel con textura, aportando una expresión artística borrosa y nebulosa a sus imágenes.



Fig. 124/125
Printemps
Claude Monet
1872
Óleo sobre lienzo

Lotte und Mary auf der Wiese
Heinrich Kühn
1908
Fotografía

Dentro del ámbito de la fotografía pictorialista, la corriente fotográfica impresionista incorporó el uso de la luz y el color para representar las imágenes y la difuminación de los contornos (una característica de la pintura impresionista de la época), encarnando el arte de la fotografía. En las obras del fotógrafo Heinrich Kühn se aprecian una representación visual impresionista muy característica, ya que se inspira en

³⁰⁰ NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. P. 142



Fig. 126
The Pond-Moonlight
Edward Steichen
1904
Fotografía



Fig. 127
Liverpool - An Impression
John Dudley Johnston
1906
Fotografía

la vida cotidiana y utiliza la luz para resaltar la atmósfera y hacer que las cosas sean más evidentes visualmente, utilizándolas como medio para transmitir sus emociones. En esta imagen *Lotte und Mary auf der Wiese* (fig. 125), por ejemplo, podemos ver una expresión similar de luz y color que se encuentra a menudo en los cuadros de artistas impresionistas como Monet o Renoir.

En *The Pond-Moonlight* (fig. 126) de Edward Steichen, el fotógrafo ha renunciado al estilo nítido y realista de la fotografía de paisaje tradicional en favor de un tono relativamente brumoso para crear una atmósfera pintoresca, serena y soñadora cuando la luz de la luna cae sobre el estanque y el bosque. El fotógrafo situó el foco en la parte más cercana de nuestro campo de visión, que no está en el centro óptico de la imagen, y como podemos ver, el agua y la vegetación en la parte más oscura del foco inferior derecho del cuadro están ligeramente más nítido, y el resto del espacio se encuentra difuminado, como envuelto en una suave niebla. Esta situación intencionada del punto de foco fuera del plano de enfoque es una de las técnicas más comunes de la fotografía pictorialista. Con su delicada y sutil representación de la luz y el tono de esta escena nocturna, bajo la luna, la obra transmite una gran riqueza de emociones de un modo similar a la pintura impresionista.

Es necesario reconocer que la fotografía pictorialista, nacida del afán de los fotógrafos para que la fotografía fuera aceptada como arte, enfatizó en exceso los efectos visuales intencionados en las primeras etapas de su desarrollo, pretendiendo que sus imágenes se parecieran a las pinturas, debilitando en cierta medida su propio significado de fotografía como registro de la realidad. El británico, defensor de la fotografía naturalista, Peter Henry Emerson, cuestionó este enfoque en la época en la que la fotografía pictorialista estaba en auge, argumentando que la fotografía en sí misma es un arte, y no debía imitar otras formas. Defendió la necesidad de que los

fotógrafos expresaran su talento a través de la imagen. Creía que el arte fotográfico no debía ser una copia mecánica, sino una forma individual de crear; con Emerson, la fotografía pictorialista comenzó a representar la belleza de la naturaleza.



Fig. 128
Untitled
From the Marsh Leaves series,
Peter Henry Emerson
1895
Fotografía impresa en platino

En el léxico de Emerson, el naturalismo era un sustituto del impresionismo, una palabra que consideraba limitada en sus connotaciones y demasiado asociada a artistas controvertidos como su amigo James McNeill Whistler. Afirmando que el papel del fotógrafo era ser sensible a las impresiones externas, observó que "la naturaleza está tan llena de sorpresas que, considerándolo todo, es mejor pintarla (o fotografiarla) tal como es".³⁰¹

En su publicación *Naturalistic photography for student of art*, publicado en 1889, afirmaba que "la naturaleza está llena de sorpresas y sutilezas, que dan calidad a una obra, por lo que nunca se encontrará una impresión veraz de ella si no es en obras naturalistas"³⁰² Se puede constatar que este enfoque de naturalismo se centra en el carácter testimonial de las escenas naturales a través de la fotografía; para Emerson, las imágenes fotográficas pueden tener un mérito "que ninguna otra imagen podrá tener jamás: son fiables como registros históricos"³⁰³. Roland Barthes también señaló en *La cámara lúcida* que el objetivo de la fotografía no es ser una imitación de lo extraordinario, y menos aún una imitación de la pintura, ya que ambas no son más que imitaciones superficiales, la esencia de la fotografía debería ser que el sujeto "haya existido". Roland Barthes afirmó: "lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación,

³⁰¹ ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography, third edition*, New York: Abbeville Press, 1997. P.238. Traducción Propia.

³⁰² EMERSON, P.H., *Naturalistic Photography for student of art*, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1890. P.158. Traducción propia.

³⁰³ *Ibidem*. PP.157-158

es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía”³⁰⁴. En cuanto a la interpretación específica de la fotografía naturalista, Emerson la describió como: "lo que entendemos por naturalismo, que todas las sugerencias deben proceder de la naturaleza y que todas las técnicas deben emplearse para dar una impresión lo más segura posible de la naturaleza”³⁰⁵. Desde entonces, la búsqueda de la artísticidad de la fotografía se ha alejado de las primeras interpretaciones de los clásicos de la antigüedad y de las enseñanzas religiosas, orientándose hacia el retrato de la naturaleza. Cabe señalar que la idea naturalista de encontrar la belleza y el significado en la naturaleza también coincide con la estética tradicional china de la belleza natural, influida por el pensamiento taoísta tradicional, como hemos comentado en los apartados anteriores. Desde la introducción de la fotografía en Oriente, la fotografía pictorialista china ha adoptado la naturaleza como un tema principal.

El planteamiento de la fotografía naturalista no sólo tuvo una amplia influencia en el desarrollo posterior de la fotografía, sino que su principio de la visión focal se convirtió en la principal base teórica de la fotografía pictorialista. Basándose en la teoría de la visión de Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz³⁰⁶, Emerson sugirió que el ojo humano tiene un punto focal primario, con el centro de visión generalmente claro y la periferia borrosa, y sólo puede responder a lo que está enfocado durante una fracción de segundo, pero un objetivo fotográfico

³⁰⁴ BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Barcelona: Paidós Ibérica S. A., 1990. P.136

³⁰⁵ EMERSON, P.H., *Naturalistic Photography for student of art*, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1890. P.24. Traducción propia.

³⁰⁶ Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821 -1894) fue un físico, psicólogo e inventor alemán que también trabajó como médico milita. Realizó importantes contribuciones en diversos campos científicos, especialmente por sus teorías sobre la visión, la percepción visual del espacio, sus estudios al respecto de la visión de los colores y la sensación de tonalidad.

común puede hacer que todas las partes de una imagen sean igualmente nítidas, por lo que argumentó que los fotógrafos deberían utilizar más teleobjetivos debido a su capacidad para difuminar la zona fuera del plano de visión, acercando la toma a lo que ve el ojo desnudo en una fracción de segundo. Por otra parte, en su opinión, para obtener una representación de la naturaleza cercana a la que ve el ojo humano, el punto focal debe ser definido como se ve a simple vista, a menudo es necesario alejar ligeramente el punto focal del centro de visión para obtener un grado moderado de desenfoque, construyendo una impresión similar a la de una escena natural.

Nada en la naturaleza tiene un contorno definido, sino que todo se ve en relación con otra cosa, y sus contornos se difuminan suavemente en esa otra cosa, a menudo de forma tan sutil que no se puede distinguir bien dónde empieza una y dónde acaba la otra. En esta mezcla de decisión e indecisión, de lo perdido y lo encontrado, reside todo el encanto y el misterio de la naturaleza.³⁰⁷

No obstante, Emerson también señaló que el llamado difuminado no debe llevarse hasta el extremo de "destruir la estructura de objeto, porque ello se notaría, y al atraer la mirada disminuye la armonía, siendo entonces tan perjudicial como lo sería una nitidez excesiva"³⁰⁸. A partir de estos rasgos descritos también podemos ver que las fotografías naturalistas sobre temas de la naturaleza son un testimonio de nuestra anterior discusión sobre la belleza de la nostalgia (capítulo 3.3) a través de la representación fotográfica de paisajes francamente ingenuos y sencillos.

³⁰⁷ EMERSON, P.H., *Naturalistic Photography for student of art*, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1890. P.150. Traducción propia.

³⁰⁸ *Ibíd.* P.150

Fotografía directa

Bajo la influencia de las ideas naturalistas de Emerson, a partir de siglo XX, cada vez más críticos de arte han empezado a propugnar la singularidad de la fotografía, como cuestionó una vez Sadakichi Hartmann (1867-1944)³⁰⁹ en su artículo, *A Plea for Straight Photography*: "esperamos que un grabado parezca un grabado, y que una litografía parezca una litografía, ¿por qué entonces una impresión fotográfica no debería parecer una impresión fotográfica?"³¹⁰ Hartmann argumentó que "lo esencial es que la fotografía debe ser vista como fotografía, en vez de ser juzgada por las pautas formales de otras artes"³¹¹, y "pidió a los pictorialistas que trabajaran «de manera directa»"³¹².



Fig. 129
The Steerage
Alfred Stieglitz
1907

Fotografía impresa en platino

La influencia más notable de este enfoque directo y puro fue plasmada en la fotografía estadounidense, transmitida por las ideas de Alfred Stieglitz y Edward Steichen entre otros, que formaron el grupo *Photo-Secession* en 1902 con el objetivo de hacer de la fotografía un nuevo medio de expresión individual; esto desplazó gradualmente la frontera de la exploración fotográfica de Europa a Estados Unidos. El fotógrafo Alfred Stieglitz fue un firme defensor de la fotografía como arte independiente, idea reflejada en su famosa obra de 1907, *The Steerage 9* (fig. 129), considerada el inicio de la aparición espontánea de la fotografía directa. Charles Henry Caffin comentó sobre Stieglitz que:

³⁰⁹ Carl Sadakichi Hartmann fue un crítico de arte y fotografía estadounidense.

³¹⁰ ART INSTITUTE OF CHICAGO, *Straight Photography*, [consulta: 2021-12-02]. Disponible en: https://archive.artic.edu/stieglitz/straight-photography/#_ftnref1. Traducción propia.

³¹¹ FONCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. P.34

³¹² NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. P.167

El es por convicción e instinto, un exponente de la "fotografía directa"; trabaja principalmente al aire libre, con una exposición breve; deja que sus modelos posen por sí mismos y confía los resultados a medios estrictamente fotográficos. Debe contarse entre los impresionistas; concibe plenamente su imagen antes de intentar capturarla, busca efectos de vívida actualidad y reduce el registro final a sus términos de expresión más sencillos.³¹³

Esta ideología, que se aborda a través del lenguaje propio de la fotografía como una herramienta inmediata para resistir a la falsedad y el artificio, ha inspirado durante mucho tiempo a generaciones de fotógrafos para encontrar la verdad, la belleza en la naturaleza y la realidad, mediante el uso de la fotografía directa.

El grupo f/64, fundado en California en 1932 y representado por Edward Weston y Ansel Adams, que hicieron hincapié en la forma naturalista de la fotografía, no sólo se centran en la belleza de la naturaleza en sus temas, sino también en sus técnicas con el uso de aperturas muy pequeñas (de ahí su nombre f/64) para resaltar los detalles, el contraste y la profundidad de campo en las imágenes. El grupo f/64 defendía firmemente el uso del objetivo para registrar la realidad pura, sin intervención, cortando el cordón umbilical entre la fotografía y la pintura. Dieron forma a una ideología opuesta al pictorialismo, y los nombres de algunos de los principales fotógrafos pictorialistas de la época ni siquiera se encuentran en el libro de *Historia de la fotografía* escrito por Beaumont Newhall, estrechamente relacionada con el grupo f/64. Se rechazaba el enfoque suave de la expresión fotográfica y favorecía la utilización de aperturas pequeñas para representar paisajes, en un esfuerzo por mostrar la riqueza de los detalles y el rigor de las formas, encontrando su artísticidad a través del propio lenguaje fotográfico.

³¹³ CAFFIN, Charles Henry, *Photography as fine art*. Doubleday, New York: Page & Company, 1901. P.39. Traducción propia.

Otros intentos hacia la artisticidad

A medida que la fotografía se volvió más sofisticada en el siglo XX, donde la tendencia pictorialista se desvanecía, la búsqueda de la artisticidad en la fotografía sin embargo, nunca fue abandonada; muchos fotógrafos intentaron utilizar las técnicas del cuarto oscuro de la época junto con su propia visión de la fotografía para crear una serie de experimentos fotográficos artísticos distintivos, dando forma a sus temas a través de la composición fotográfica, la expresión de la línea y el contraste de la luz y la oscuridad con el fin de reflejar la artisticidad de su obra. Por otro lado, la manifestación del significado de la fotografía se ha convertido en una vía de expresión artística cada vez más valorada por sus creadores, y la búsqueda artística ya no se limita a la reproducción o creación de belleza. La expresión de las emociones del creador a través de imágenes y la evocación de las sentimientos del espectador mediante las mismas se han convertido gradualmente en una nueva orientación del desarrollo fotográfico.

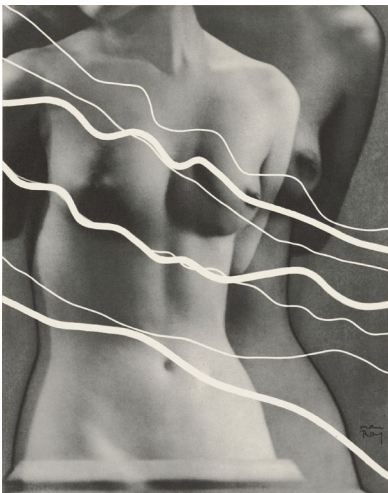


Fig. 130
Électricité from the portfolio *Electricité*
Man Ray
1931
Fotografía

Es importante señalar que la búsqueda de la artisticidad en la fotografía no se limita al uso del enfoque suave o los efectos de los superficies de la imagen para aproximar el estilo de pintura, ya que muchos fotógrafos posteriores también se utilizaban el fotomontaje, las exposiciones múltiples y otras técnicas para crear fotografías con propósitos artísticos. Fotógrafos como Man Ray y Philippe Halsman utilizaban técnicas variadas para presentar imágenes con un estilo inconfundible. Estos fotógrafos trabajaban en un momento a partir del cual la tendencia de la fotografía de aproximarse a la pintura en términos de contenido o forma se había desvanecido, pero la exploración de la esencia artística de la imagen fotográfica sigue siendo muy evidente en todas estas obras. Como ya hemos mencionado, la forma de entender el arte de Man Ray ha dotado a su obra fotográfica de un estilo y una



Fig. 131
Larmes
Man Ray
1930
Fotografía

maestría particular a través de su original "rayografía" y "solarización". En su serie *Électricité* (fig. 130), por ejemplo, utiliza la "solarización" para reexponer el papel en el proceso de revelado, invirtiendo la luz y la oscuridad de la imagen, resaltando las líneas del cuerpo y marcando los contornos del boceto. Al mismo tiempo, utiliza la "rayografía" para registrar la trayectoria de la electricidad en el bello cuerpo de la modelo. La combinación de estos dos elementos no sólo aporta un nuevo impacto visual, sino que también revela el tema de la electricidad como parte relevante de la vida humana que la fotografía pretende transmitir. En otra de sus obras, titulada *Larmes* (fig. 131), Man Ray utiliza un primer plano para enfocar los ojos de la modelo femenina. Las lágrimas se sustituyen por brillantes cuentas de vidrio, un audaz intento de hacer la imagen más vívida y artísticamente convincente.



Fig. 132
Dali Atomicus
Philippe Halsman
1948
Fotografía

Del mismo modo, en *Dali Atomicus* (fig. 132), una colaboración entre el fotógrafo estadounidense Philippe Halsman, famoso por sus retratos, y el legendario pintor español Salvador Dalí, podemos ver el homenaje del fotógrafo a las pinturas surrealistas de Dalí. Inspirado en *Leda Atómica* de Dalí; una obra donde el autor representa a su esposa como Leda en la mitología griega, mientras hace levitar los elementos del cuadro como si fueran átomos; Philippe realiza su propia versión en *Dali Atomicus*. En esta fotografía, utiliza la misma forma de "levitación" para hacer que el pintor Dalí, los muebles y los gatos de la imagen floten en el aire, acompañados por un chorro de agua que fluye por la imagen. Esta pose es una forma ingeniosa de reflejar el secreto y rico mundo interior de Dalí. Esto resulta especialmente llamativo tras horas de experimentación en 1948, antes de la invención de las técnicas de composición por ordenador, como Photoshop, en las que el fotógrafo intentaba continuar y ampliar la forma en que la fotografía encuéntrala su artísticidad, y la expresión mas profundo de su creador. Otro ejemplo relevante es el del fotógrafo estadounidense Jerry



Fig. 133
The Committee
Jerry Uelsmann
2002
Fotografía gelatina de plata

Norman Uelsmann (1934-2022) que, mediante su técnica tradicional de cuarto oscuro, editaba y combinaba diferentes elementos y símbolos del entorno natural, como ríos, nubes, árboles, rocas, personas, etc., mediante la impresión compuesta, con el fin de crear una imagen visual misteriosa, humorística y emocional. En la obra *The Committee* (fig. 133), el fotógrafo situó la espalda de la figura por encima de las nubes, combinando los asientos vacíos en círculo y los papeles voladores, como si describiera una unión de ensueños, creando de esta manera un espacio mágico y onírico surrealista que está más allá del ámbito de la realidad.



Fig. 134 (izquierda)
La muerte de Sardanápalo
Eugène Delacroix
1827
Pintura



Fig. 135 (derecha)
Destroyed Room
Jeff Wall
1978
Fotografía

Más tarde, a finales del siglo XX, podemos ver en la fotografía de artistas como Jeff Wall (1946-) y Cindy Sherman (1954-) que la nueva era de la fotografía con la intención de encontrar su artisticidad ya se había alejado de la mera imitación de las pinturas, y que los fotógrafos estaban experimentando con nuevos lenguajes para transmitir el arte y expresar sus propias sensibilidades creativas. Por ejemplo, la obra de Jeff Wall, un investigador canadiense de la historia del arte y fotógrafo, está llena de exploración de los límites entre la fotografía y la pintura, como se puede observar en la obra, *Destroyed Room* (fig. 135), inspirada en el famoso cuadro de Delacroix - *La muerte de Sardanápalo* (fig. 134).



Fig. 136 (izquierda)
Yejiri Station Province of Suruga
駿州江尻
Katsushika Hokusai 葛飾北斎
1832
Xilografía
Tinta y color sobre papel



Fig. 137 (derecha)
A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)
Jeff Wall
1993
Fotografía

Las escenas sangrientas y violentas representadas en el cuadro de Delacroix se reinterpretan en una habitación deliberadamente destruida, en la que el fotógrafo hace referencia al cuadro en la composición y muestra sutilmente la violencia en forma de ropa desparramada, joyas, muebles, colchones dañados y rotos. Al observar las fotografías, podemos intuir la historia de violencia que hay detrás de la escena, pero también las pistas de madera, pintura y luz alrededor de las puertas y ventanas, parecen sugerir que la escena es una ilusión creada por una construcción artificial.

En otra de las fotografías de Wall, *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* (fig. 137), podemos ver cómo reproduce el grabado en madera del artista japonés Katsushika Hokusai, *Yejiri Station Province of Suruga* (fig. 136), con una escena que representa el documento de un oficinista que es arrastrado por el viento en el transcurso de su trabajo. Los intentos de Jeff Wall van más allá de la simple imitación de la pintura que se dió en las exploraciones tempranas de la fotografía en relación con la artisticidad, sino que se trata de una búsqueda de la autenticidad de la fotografía en una época diferente y de los límites entre la pintura y la fotografía, inspirándose en elementos para la representación de escenas y compositivas clásicos.

Como ya hemos mencionado, el desarrollo de la tecnología digital ha abierto muchas posibilidades para la creación. Con el advenimiento de la era digital,

Fig. 138
Lesser Flamingos, Day to night
Stephen Wilkes
Fotografía



la ciencia y la tecnología se han extendido al campo de la fotografía, permitiendo una expresión más enriquecida del sentido artístico de la fotografía, con técnicas avanzadas de filmación y postproducción que permiten combinar a la perfección elementos visuales como paisajes exteriores naturales e imágenes fabricadas sin dejar evidencia de la post-producción. En la serie *Day to Night 9* (fig. 138) del fotógrafo Stephen Wilkes (1976-), el autor mezcla de forma natural el amanecer y el atardecer en la misma fotografía mediante el procesamiento de imágenes por ordenador. Él suele enfocar su cámara en la escena elegida y toma miles de fotografías del mismo lugar desde el amanecer hasta el atardecer durante un periodo de 12 a 15 horas, que luego se introducen en un ordenador y se editan durante un largo proceso para producir una imagen espectacular del amanecer y el atardecer, del día y la noche simultáneamente. El "paso del tiempo" es claramente evidente en las transiciones naturales y sutiles de la luz y la sombra en las ciudades o lugares naturales; y la combinación de estos elementos es posible gracias a la tecnología digital contemporánea.

En su conjunto, todos estos ejemplos reseñados reflejan la transición más expresiva de la búsqueda de la artisticidad de fotografía desde sus inicios, en los que perseguía temas, escenarios y composiciones similares a los de las obras maestras de la pintura, aprendiendo de la noble forma de arte visual que representa la misma, hasta encontrar gradualmente la expresión artística más individual a través del lenguaje propio de la fotografía.

Búsqueda de la artisticidad en la fotografía oriental

Cuando la fotografía se introdujo en Oriente a mediados del siglo XIX, los fotógrafos orientales, a la vez que aprendían las técnicas fotográficas, también exploraban los aspectos pictóricos de la fotografía en relación con su propia cultura.



Fig. 139
Sombra 影子
Tchan Fou-li 陳復禮
Fotografía
Pintura complementaria/inscrita
Wu Guanzhong
补画/题词
吴冠中

En China, fotógrafos como Lang Jingshan³¹⁴ (1892-1995), Tchan Fou-li (1916-2018) entre otros se inspiraron en la cultura y el arte tradicional e introdujeron el ambiente del arte oriental en la fotografía, lo que dio como resultado una fotografía pictorialista particular. A través de un proceso de producción similar al método de fotomontaje utilizado por Rejlander, Lang crea su característica "fotografía compuesta". Clasifica elementos de diferentes fotografías y los integra en una sola al estilo de la pintura china. Las fotografías de Lang abandonan la búsqueda deliberada de elementos técnicos como la luz y la sombra, la claridad de la imagen, etc. Sin embargo, la esencia de la pintura tradicional china está siempre presente, con el énfasis en el significado y la transmisión del encanto divino. En sus obras, a menudo podemos sentir la belleza de un estado de ánimo tranquilo y distante, tal como en el reino etéreo. El estilo y las características de la fotografía de Lang se analizarán más a fondo en la siguiente sección.

La fotografía pictorialista china ha heredado las particularidades estéticas y la expresión visual propia de la pintura tradicional; por ejemplo, el uso del "blanco previsto", antes mencionado, medio habitual de expresar el estado de ánimo en la pintura china,

³¹⁴ Lang Jingshan (郎靜山; 1892-1995), maestro fotógrafo chino y uno de los primeros fotoperiodistas de China, pasó su vida creando nuevos horizontes para la fotografía y promoviendo la esencia de la cultura tradicional china, siendo la más célebre de ellas la "fotografía compuesta". Sus obras han sido elogiadas por su atmósfera etérea, capaz de llevarnos a un reino diferente y devolver a nuestros corazones su naturaleza original.

que a menudo podemos encontrar su uso en la fotografía. Del mismo modo, al igual que con la pintura de paisaje tradicional, el uso de símbolos con una connotación oriental distintiva es una característica importante de la fotografía pictorialista. En nuestro anterior análisis sobre la belleza intangible de la cultura china, mencionamos el uso de símbolos específicos para transmitir estados de ánimo e ideas artísticas, tal como la flor de loto, que mencionamos como símbolo de nobleza y pureza; el árbol marchito que representa la desolación y el silencio; el suave sauce llorón, reflejo del sentimiento de despedida y añoranza; y la "montaña inmortal" que simboliza la máxima sublimidad espiritual, un tema constante en la cultura china.

Lothar Ledderose ha sugerido que, en el arte tradicional chino, la pintura paisajística "pura" surgió de las representaciones paisajísticas religiosas, al tiempo que conservaba la idea de trascendencia: *"Durante la metamorfosis gradual y compleja que convierte los valores religiosos en estéticos, los primeros no desaparecen sin dejar rastro. Las connotaciones y conceptos religiosos tienden a persistir y siguen influyendo en las percepciones estéticas en un grado más o menos explícito."*³¹⁵

En su publicación *Zooming in: history of photography in China*, Wu Hung analiza la búsqueda y creación del símbolo y la imagen de la "montaña inmortal" en el arte chino a lo largo de miles de años, explorándolo desde las pinturas tradicionales de paisajes que representan las Montañas Amarillas hasta la obra de fotógrafos como Lang Jinshan que misma temática. Partiendo de las características esenciales de las "montañas inmortales" de la lejana antigüedad, el libro gira en torno a la estructura jeroglífica de los picos, el importante papel del humo y las nubes, la atmósfera mística realzada y "una sensación de infinito generada por una montaña representada como

³¹⁵ WU, Hung, *Zooming in history of photography in China*, London: Reaktion Books, 2016. P.161. Traducción propia

macrocosmos y microcosmos a la vez³¹⁶. En este libro podemos descubrir la lógica y los orígenes de este importante género de la fotografía china con escenas de montaña como tema, y encontrar así un punto de entrada para seguir analizando y apreciando la escuela china de fotografía de paisaje.

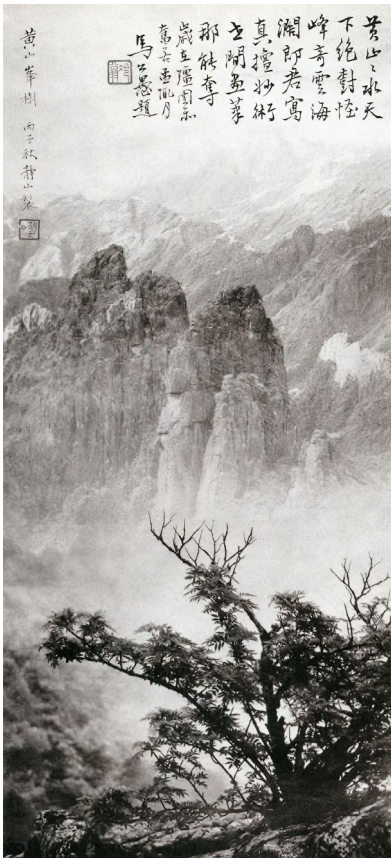


Fig. 140
Soledad majestuosa/ Majestic Solitude
Lang Jingshan
1934
Fotografía de impresión en gelatina de plata a partir de negativos combinados

Por ejemplo, su obra *Soledad majestuosa* (Chunshu qifeng 春樹奇峰). Está compuesta por dos instantáneas que Lang Jingshan tomó en diferentes ocasiones al fotografiar las Montañas Amarillas. En el producto final, el fuerte contraste entre los árboles del primer plano y los picos de las montañas del fondo genera una visión de gran distancia, que se ve reforzada por la niebla del medio fondo, una característica habitual de un cuadro de paisaje tradicional. Advirtiendo a los espectadores de que no deben tomar estas imágenes como un mero truco visual, Lang Jingshan evocó un concepto central en la teoría de la pintura tradicional china como su objetivo final. Este concepto es el "qi yun," consonancia espiritual: "El principio más importante de la pintura china es la 'consonancia espiritual'. Aunque no tenemos una teoría exacta de lo que esto significa, la idea esencial es imbuir a un cuadro una cualidad animada y enérgica ... Sin duda, un cuadro puede captar la apariencia real de su tema. Pero si no tiene una vida interior, sólo tiene una apariencia externa y no tiene alma. Lo mismo ocurre con la fotografía."³¹⁷

Este diálogo con el arte tradicional a través de la tecnología fotográfica sigue surgiendo en china, ya que los fotógrafos chinos de la nueva era utilizan la tecnología avanzada para reflexionar sobre la relación entre la cultura tradicional y el nuevo pensamiento contemporáneo, tratando de encontrar nuevas formas de desarrollar la cultura tradicional china en el siglo XXI. En las obras de fotógrafos como Yao Lu (1967-) y Yang Yongliang (1980-), podemos ver que debajo de la fotografía aparentemente cercana de una pintura tradicional, hay una profunda reflexión sobre la realidad de la sociedad en rápido desarrollo. Por

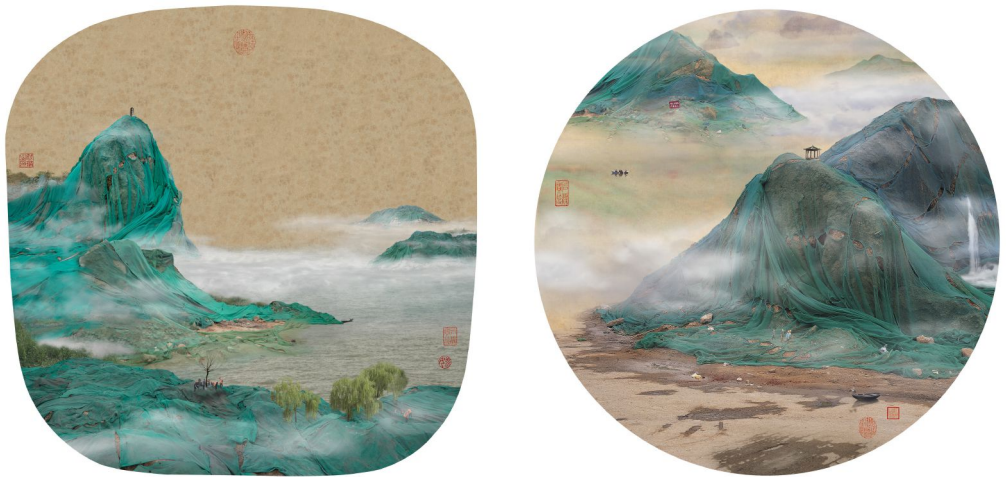
³¹⁶ *Ibídem*. P.161

³¹⁷ *Ibídem*. PP.178-182

ejemplo, en el caso de la obra de Yao Lu (fig. 141/142), a través de la tecnología digital, el fotógrafo recompone los elementos ruinosos, incluso feos, de la realidad, y los repone en un nuevo paisaje lleno de interés clásico. El fotógrafo toma prestada la forma de la pintura tradicional, y bajo la apariencia de la pintura paisajística de la dinastía Song, sus obras reflejan un panorama del paisaje de los residuos de la construcción producidos por el rápido desarrollo de la ciudad, con el fin de despertar nuestra memoria de la impresión del paisaje natural y nuestra preocupación por el entorno ecológico. El fotógrafo transforma visualmente, mediante técnicas de postproducción por ordenador, elementos de las modernas obras de ingeniería civil, -como las redes de tela de polvo o los montones de residuos que se dejan en las obras-, en las típicas formaciones montañosas de las pinturas tradicionales: el "paisaje chino".

Fig. 141/142
New Landscape Part 2- YL01
Early Spring on Lake Dong Ting
Yao Lu
2008
Fotografía

New Landscape Part I-
Ancient Spring Time Fey
Yao Lu
2006
Fotografía



El artista chino Miao Xiaochun utilizó técnicas de modelado 3D en su obra de *The Last judgement in cyberspace* (2006), una recreación de *El Juicio Final* de Miguel Ángel (1475-1564), en la que transformó la imagen bidimensional de la obra original en un espacio virtual tridimensional y, en referencia a las figuras originales, utiliza fotografías de su propio rostro desde diferentes ángulos tomadas con una

cámara de gran formato, digitalizadas por ordenador, para sustituir los rostros de estas figuras creadas mediante la técnica de simulación 3D. Gracias a las posibilidades que ofrece la tecnología 3D, ha interceptado toda la imagen a través de diferentes lados y perspectivas. Este autorretrato fotográfico aparentemente autodirigido por el fotógrafo ha llevado a un cambio dramático en el significado de la imagen, donde se elimina la diferencia entre la identidad y el estatus del "juez" y el "juzado", y donde uno es el otro. "Es la misma persona la que va al cielo y al infierno", alcanzando así un estado de libertad trascendente. Es interesante que el artista incorpore muchas técnicas tradicionales de la pintura paisajística china, como el uso de nubes flotantes para crear atmósfera y ambiente.

Se trata de un trabajo realizado íntegramente en el ordenador, y me sorprendió que acabara añadiendo muchas más nubes que en el cuadro original de Miguel Ángel, aunque también se generaran íntegramente en el ordenador, ¡como si fuera demasiado rebuscado o poco "vivo"! Incluso descubrí que añadía nubes de la misma manera que en la pintura tradicional de paisajes: para permitir la perspectiva dispersa, para disimular la dificultad de conectar las partes tras la perspectiva dispersa, para hacer real la realidad, etc. Mi tradición también se refleja de forma clara y discreta.³¹⁸

Normalmente, cuando tomamos una fotografía de una escena realista, estamos convirtiendo una escena concreta en una imagen plana 2D. En este caso, el fotógrafo transforma digitalmente una imagen plana en una escena digital en 3D, y luego "dispara" una imagen fotográfica fija en 2D. El uso que hace Miao Xiaochun de las nuevas tecnologías en su obra fotográfica es una nueva expresión artística de la fotografía en la era de la tecnología informática, que

³¹⁸ MIAO, Xiaochun: *Autobiografía sobre el Juicio Final Virtual*, [繆晓春: 关于《虚拟最后审判》的自述] [consulta: 2021-04-10]. Disponible en: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320336>. Traducción propia.

combina la tecnología de procesamiento de imágenes con la de modelado digital en 3D para ampliar la representación de la fotografía al espacio tridimensional virtual, explorando formas innovadoras de crear y ver la fotografía en la nueva era.

Fig. 143
The Last Judgement, The Vertical view
Miao Xiaochun
2006



Fig. 144
The Last Judgement, The Below View
Miao Xiaochun
2006



Fig. 145
The Last Judgement, The Front View
Miao Xiaochun
2006





Fig. 146
箱根湖からの富士山
Kajima Seibei 鹿島清兵衛
1890-1900
Fotografía

Por otro lado, la fotografía comenzó a “desempeñar un papel vital en la cultura japonesa poco después de su introducción en el país en la década de 1850”³¹⁹. Su capacidad para reproducir escenas realistas pronto ganó popularidad entre la gente, y con la invención de la cámara portátil y la fotografía con placa seca, los fotógrafos pudieron trabajar con mayor libertad. La búsqueda de la artisticidad en la fotografía japonesa estuvo inicialmente influida por el concepto occidental de pictorialismo, que pretendía producir fotografías que se asemejaran a las pinturas. Tras mezclarse con los elementos singulares de la cultura japonesa, los fotógrafos japoneses han combinado la fotografía con el arte, como el *Ukiyo-e*, lo que ha dado lugar a un estilo distintivo japonés de fotografía pictorialista.

La temática de la naturaleza en la fotografía pictorialista japonesa era un testimonio de la admiración de su cultura artística tradicional por la belleza natural, que rápidamente ganó popularidad entre los fotógrafos japoneses. En una época en la que la fotografía pictorialista europea y americana estaba en auge, los fotógrafos japoneses también buscaban una expresión artística de la fotografía en la bruma de las escenas y objetos naturales. Según Karen M. Fraser:

Quando el pictorialismo llegó a Tokio a través de la exposición de 1893, estas ideas -enfoque suave; la nostalgia de la temática tradicional, especialmente de la naturaleza o los temas pastorales; y el énfasis en las cualidades emocionales y expresivas de la imagen- sin duda conformaron su desarrollo. Así, es posible ver una inspiración directa de las imágenes de los miembros del London Camera Club en obras como la mencionada foto de Kurokawa, siendo el tema culturalmente específico el único elemento real de cambio. Estas convenciones pictóricas importadas también resonaban con los géneros existentes de la pintura de tinta suibokuga y la pintura bunjinga o literati, que también compartían una idea

³¹⁹ TUCKER, Anne: *The History of Japanese Photography*, Huston: The Museum of Fine Arts, 2003, P.3. Traducción propia.

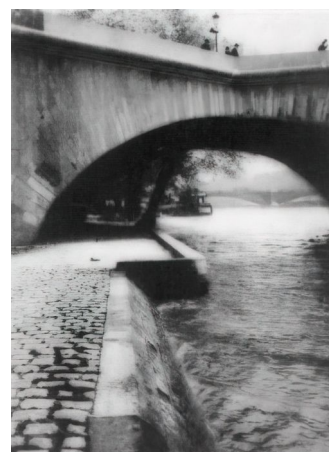
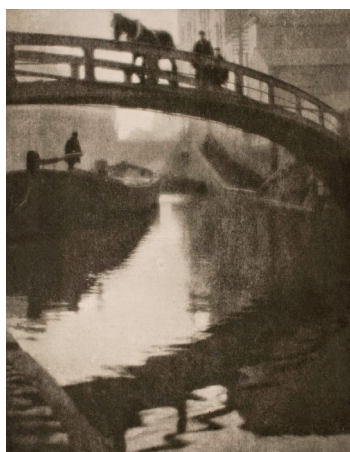
similar de expresividad, así como un enfoque en los temas de la naturaleza.³²⁰

El fotógrafo Shinzō Fukuhara 福原 信三 es conocido por sus fotografías pintoralistas de escenas de naturaleza. Tras haber vivido en Estados Unidos y haber viajado mucho por Europa para conocer a artistas japoneses que vivían en París, su estilo fotográfico quedó influido por el arte europeo y americano, en particular por el impresionismo francés. Karen M. Fraser ha analizado las influencias en la obra de Shinzō Fukuhara del fotógrafo estadounidense Alvin Langdon Coburn:

Fukuhara estaba especialmente enamorado de Alvin Langdon Coburn, cuya obra aparecía con mayor frecuencia en las páginas de *Shashin geijutsu*. Las fotos de Coburn se reprodujeron en seis de los siete números de 1921 y en once de los doce de 1922, mientras que en agosto de 1921 se publicó un artículo sobre sus vistas de paisajes. Como han señalado el crítico y comisario de fotografía Yuri Mitsuda y otros, el primer libro fotográfico importante de Fukuhara, *París y el Sena*, presenta una gran similitud formal y conceptual con el libro de Coburn, *Londres* (1909), ya que ambos crean una impresión evocadora del entorno urbano.³²¹

Fig. 147/148
Regent's canal
Alvin Langdon Coburn
1909
Fotografía

Paris et la Seine - Bridge Corner
Shinzō Fukuhara
1921
Fotografía



³²⁰ FRASER, Karen M. "Fukuhara Shinzō and the "Japanese" Pictorial Aesthetic." *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 26, 2014, PP. 209-227. [consulta: 2021-04-18] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43945799>. Traducción propia

³²¹ *Ibíd.*

En estas dos fotografías podemos ver la influencia del Coburn (fig. 147) que se aprecia en la obra de Fukuhara (fig. 148). El peso del postimpresionismo francés y de la fotografía pictorialista se aprecia en los sutiles matices de luz y sombra de Fukuhara, las variaciones tonales y los temas naturales de paisajes, costas y lagos que son habituales en su obra. En el libro *Paris et la Seine*, publicado por Fukuhara, el fotógrafo utiliza el enfoque suave y las sombras delicadas para revelar su característica estética lírica, haciendo que París cobre vida como un sueño, y su defensa de "la armonía de la luz" con la forma, inyectó sangre nueva en la fotografía japonesa de la época.

Asimismo, en las obras (fig. 149/150/151) del fotógrafo japonés Masataka Takayama, podemos ver el uso que hace de los objetivos de enfoque suave para encontrar el toque puro y simple de la naturaleza. En sus retratos de mujeres y en una serie de bodegones, podemos ver la sensibilidad y su singular sutileza. Sus fotografías crean atmósferas a través de ingeniosos decorados y tenues luces y sombras, a menudo con un aire de quietud y equilibrio; los silenciosos tonos ámbar revelan una mirada al tiempo, que desprenden una sencilla y duradera belleza de *Wabi-sabi* de la cultura japonesa.

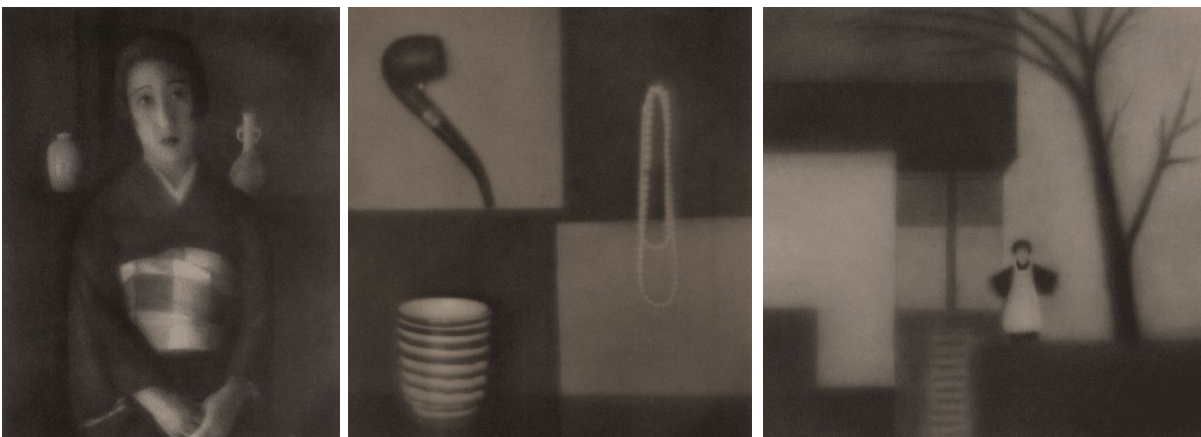


Fig. 149/150/151
Fujin-zou 婦人像/ *Still life/ Winter*
Masataka Takayama 高山 正隆
1928/1925/1926

A principios del siglo XX, cuando el pictorialismo estaba en auge, las fotografías pictorialista japonesas se realizaban a menudo mediante diversas técnicas de impresión; después de la década de 1930, debido

a la influencia del modernismo y el surrealismo, el pictorialismo japonés comenzó a evolucionar, y los fotógrafos se orientaron hacia un enfoque más claro y documental. Como observa Anne Tucker en *The History of Japanese Photography*:

El pictorialismo japonés había alcanzado su punto álgido con las fotografías que utilizaban el proceso de impresión de pigmentos durante el periodo Taishō. Pero el romanticismo que se respiraba en esas fotografías no desapareció cuando se estableció la fotografía moderna en la década de 1930; simplemente se transformó con la estética modernista. En parte, esto puede haber sido una reacción contra el modernismo radical y el realismo, o puede haber sido una expresión del tradicionalismo japonés. No se trataba de un tradicionalismo congelado en el pasado, sino más bien de una sensibilidad tradicional que seguía viva como modernidad popular en medio de tiempos cambiantes.³²²

Del mismo modo, este diálogo entre la fotografía y la pintura también se puede observar en el ámbito de la fotografía japonesa moderna, el fotógrafo Hisaji Hara 原久路 utiliza la fotografía para reinterpretar los cuadros de su pintor favorito, Balthus. En lugar de intentar copiar los cuadros de Balthus, el fotógrafo traduce la fuerte estética francesa en un estilo claramente japonés, ligero y elegante, en un espacio y una imagen llenos de elementos japoneses.

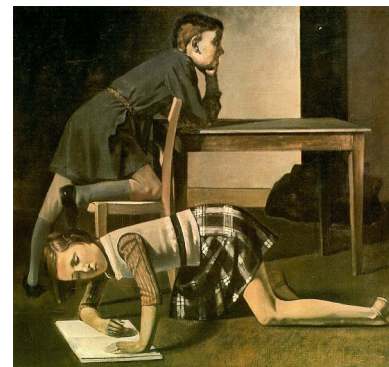
El fotógrafo ha optado por utilizar edificios antiguos de periodo Taishō³²³ como localizaciones para estas fotografías, y ha vestido a los modelos con uniformes escolares de época, inyectando así una calidad cultural diferente a las imágenes originales. La suave luz creada por el humo artificial y otros medios da a la imagen una atmósfera brumosa y una especial y significativa sensación de intemporalidad. A través de

³²² TUCKER, Anne: *The History of Japanese Photography*, Huston: The Museum of Fine Arts, 2003, P.113. Traducción propia.

³²³ Taishō (大正) es una designación de periodo histórico japonés utilizada durante el reinado del emperador Taishō de Japón, que duró del 30 de julio de 1912 al 25 de diciembre de 1926.

la arquitectura de ese momento, los objetos antiguos, la disposición del escenario y la iluminación de las imágenes, el fotógrafo ha creado una sensación de distancia ambigua en el tiempo y el espacio, una distancia que, como ya hemos mencionado, provoca que el espectador se asome e imagine al mirar las fotografías.

Fig. 153/154
*A Study of the "Because Cathy taught
him what she learnt"*
Hisaji Hara 原久路
2010
Fotografía



Children
Balthus
1937
Óleo sobre lienzo

Fig. 155/156
A Study of "The Happy Days"
Hisaji Hara 原久路
2009
Fotografía



Happy Days
Balthus
1945-46
Óleo sobre lienzo

Fig. 157/158
A Study of the "Thérèse"
Hisaji Hara 原久路
2010
Fotografía



Thérèse
Balthus
1938
Óleo sobre lienzo

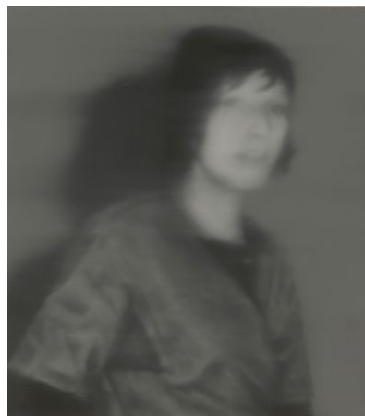
Por consiguiente, vemos que desde el surgimiento de la *fotografía de arte* hasta la contemporaneidad, muchas de las exploraciones relacionadas con la artisticidad de la fotografía han existido en la simulación o reproducción de la apariencia de las pinturas, ya sea en la forma o en la connotación.

Curiosamente, en las series de pinturas del artista alemán Gerhard Richter, podemos ver que el artista va en la dirección opuesta, tratando de "acercar la pintura a la imagen fotográfica". Richter imita los efectos visuales de la fotografía, tomando prestada la naturaleza momentánea de la misma para representar y encuadrar a las personas y los espacios, dando a los cuadros un aspecto de enmarque aleatorio como si fueran fotografías. Al mismo tiempo, el uso que hace el pintor del desenfoque, la monocromía y el énfasis en la luz de los contornos de los objetos confiere a las obras la atmósfera de las imágenes fotográficas.

Richter utiliza el carácter brumoso de una imagen fotográfica desenfocada para abstraer sus cuadros y representa la escena en los tonos grises característicos de una fotografía en blanco y negro. Después de representar el tema con detalle preciso, el artista difumina conscientemente la imagen, creando una sensación de distancia como si se tratara de una imagen fotográfica desenfocada o en movimiento, a la vez que permite al espectador un margen de imaginación sin precedentes. Esta combinación del lenguaje fotográfico y pictórico es la reflexión y la exploración del artista sobre lo figurativo, lo abstracto y la "autenticidad" de la fotografía.

Fig. 159/160
Confrontation 671 1
Gerhard Richter
1988
Óleo sobre lienzo

Matrosen/Sailors 126
Gerhard Richter
1966
Óleo sobre lienzo



Lo que cabe destacar aquí es que, en el transcurso de estas exploraciones de la artisticidad de la fotografía, observamos que la naturaleza momentánea del sentido del tiempo que posee la propia imagen fotográfica se transforma sutilmente, ya sea de forma consciente o inconsciente. El tiempo y el espacio de la fotografía se ven alterados por la intervención de técnicas como el fotomontaje, mientras que la bruma y la distancia de las imágenes provocadas por las técnicas de desenfoque y enfoque suave de la fotografía pictorialista también confieren a las imágenes una sensación de tiempo más difusa y permanente.

Como género fotográfico controvertido, la crítica a la fotografía pictorialista en la historia se ha basado a menudo en la percepción de que la textura brumosa y borrosa de las imágenes creadas por los fotógrafos pictorialistas ha conducido de alguna manera a un enfoque excesivo y sesgado en los aspectos superficiales de las imágenes en lugar de la esencia de la propia fotografía. Como vemos en una cita del libro *Estética fotográfica* de Fontcuberta:

El pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos y pinturas); la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad a ese carácter. Para el pictorialista la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte.³²⁴

Aquí podríamos considerar, desde otro punto de vista, que es precisamente por su desviación de la temática de la fotografía y su cercanía al arte de la pintura, que la fotografía pictorialista ha ampliado el lenguaje de la expresión y su versatilidad además de

³²⁴ FONCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. P.27.

su valor documental, y ha abierto más posibilidades de reflexión sobre las características que puede contener una imagen fotográfica.

En resumen, bajo estos distintos contextos desde el nacimiento de la fotografía pictorialista en Occidente, pasando por su introducción en Oriente y la extensión del estilo oriental del pictorialismo, hasta los diversos intentos de nuevos medios con la tecnología, podemos ver que el contenido central de la fotografía pictorialista siempre ha girado en torno a la "artisticidad" de la fotografía, asimismo también puede verse como una exploración de la subjetividad de la fotografía. Citando a Ruan Yizhong (1950-):

La fotografía consiste en tomar la sombra del sujeto, y el fotógrafo también actúa como un iluminador... Por muy diferentes que sean las formas de iluminar, hay una cosa que no se debe sobrepasar, es decir, el fotógrafo nunca debe bloquear la luz con su propio cuerpo para que no ilumine al sujeto. En otras palabras, la fotografía nunca puede ser completamente subjetiva, al igual que nunca puede ser completamente objetiva, y ser completamente objetiva no es arte, y ser completamente subjetiva no es fotografía.³²⁵

Desde las primeras imitaciones de la pintura en cuanto a forma y temática, la fotografía trató gradualmente de encontrar su innata y característica capacidad artística a través de un lenguaje propio. Esta búsqueda también condujo a una exploración de la expresión subjetiva, inspirando a generaciones posteriores de fotógrafos a producir un cuerpo de trabajo más exquisito y diverso que el mero documentalismo mecánico, con sus emociones individuales, haciendo así de la fotografía un medio más heterogéneo y valioso para transmitir la belleza intangible.

³²⁵ RUAN, Yizhong, *Siete preguntas sobre la estética de la fotografía*, Beijing: China Photography Press, [阮义忠, 摄影美学七问, 北京: 中国摄影出版社], 1999. PP.58-60. Traducción propia

5.7 Paisaje subjetivo en la imagen fotográfica

Resumiendo las ideas estéticas relacionadas con los paisajes naturales que hemos analizado en la primera parte de esta investigación, ya sea la reverencia de la cultura china por la belleza natural bajo la influencia del pensamiento taoísta, "armonía entre el hombre y la naturaleza", la preocupación por la belleza natural en la cultura japonesa, guiada por su ideología sintoísta y la creencia de que "todo las cosas tiene un espíritu", o la vuelta a una perspectiva artística sobre el tema de la naturaleza desde el surgimiento del romanticismo occidental, los paisajes naturales siempre han desempeñado un papel importante en el arte.

El paisaje subjetivo se refiere a la combinación del mundo subjetivo del artista y el paisaje objetivo que el fotógrafo presenta a través de su proceso creativo. Las suposiciones subjetivas del creador durante el proceso de fotografía se reflejan en la imagen final, en la elección de la composición, en la luz, en la profundidad de campo o el enfoque, y en el procesamiento de la imagen. Esto significa que, aunque el tema es un objeto del mundo real, hay una cierta dosis de subjetividad en la selección, el análisis y la manipulación bajo criterio del fotógrafo. Por eso, ante un mismo paisaje, distintos fotógrafos suelen producir imágenes muy diferentes. La acción aparentemente mecánica de pulsar el obturador está influenciada por las propias habilidades estéticas y perceptivas del fotógrafo, pero lo que se capta a través de su singular comprensión no es simplemente una reproducción de la "realidad" original de la escena, sino también la percepción personal del autor y su preocupación por el entorno.

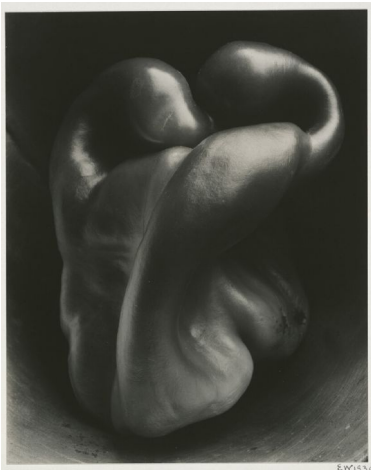


Fig. 161
Pepper No. 30
Edward Weston
1930
Fotografía

Según lo mencionado más arriba, una discusión sobre el potencial de la expresión subjetiva en la fotografía puede verse en los intentos del pictorialismo. En la famosa serie de naturalezas muertas de Edward

Weston, *Peppers* (fig. 161), podemos ver que el retrato y la representación precisos de los pimientos por parte del fotógrafo están simbólicamente impregnados de emoción subjetiva. Los pimientos, que a primera vista parecen puños o cuerpos cerrados, transmiten una metáfora que va más allá de la superficie de la imagen y es un símbolo del espíritu del autor.

El fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz también realizó una serie de exploraciones sobre la importancia de la expresión fotográfica. Como pionero de la fotografía moderna, al separar la expresión artística en la fotografía de la simulación visual de la pintura, en la tendencia más temprana del pictorialismo, Stieglitz impregnó la imagen de conciencia subjetiva personal, sentando las bases para la exploración de la fotografía en sus aspiraciones espirituales.

Fig. 162 (izquierda)
Music: A Sequence of The Cloud Photograph
Alfred Stieglitz
1922
Fotografía

Fig. 163 (derecha)
Songs of the sky B3
Alfred Stieglitz
1923
Fotografía



En el caso de Stieglitz, el objetivo artístico de sus fotografías es poder utilizarlas para "expresarse plenamente" los sentimientos. En su series de fotografías de nubes, podemos ver la proyección de las emociones subjetivas de Stieglitz, en una de las cuales, titulada *Music: A Sequence of The Cloud Photograph*, las nubes se mueven como si estuvieran vivas, como notas musicales, un vínculo directo con la propia formación musical del fotógrafo y su creencia en la "musicalidad" de la pintura. Esto está directamente relacionado con la propia formación musical del fotógrafo y con la teoría de Kandinsky

sobre la "musicalidad" de la pintura. En otra serie de fotografías relacionadas con las nubes, también conocidas como *Songs of the Sky B3 (Canciones del cielo)*, que dan fe de la influencia de las experiencias y emociones personales del fotógrafo en el paisaje, Stieglitz continúa su exploración musical a través de la fotografía, mediante la luz y las nubes. Unos años más tarde, en la serie *Equivalent*, su última presentación de las nubes, aunque ya no asociada a la música, cada una de estas fotografías del cielo es diferente, como sugiere el título, como símbolo de significado, con las nubes sugiriendo que cada imagen cambiante del cielo equivale a una emoción psicológica.

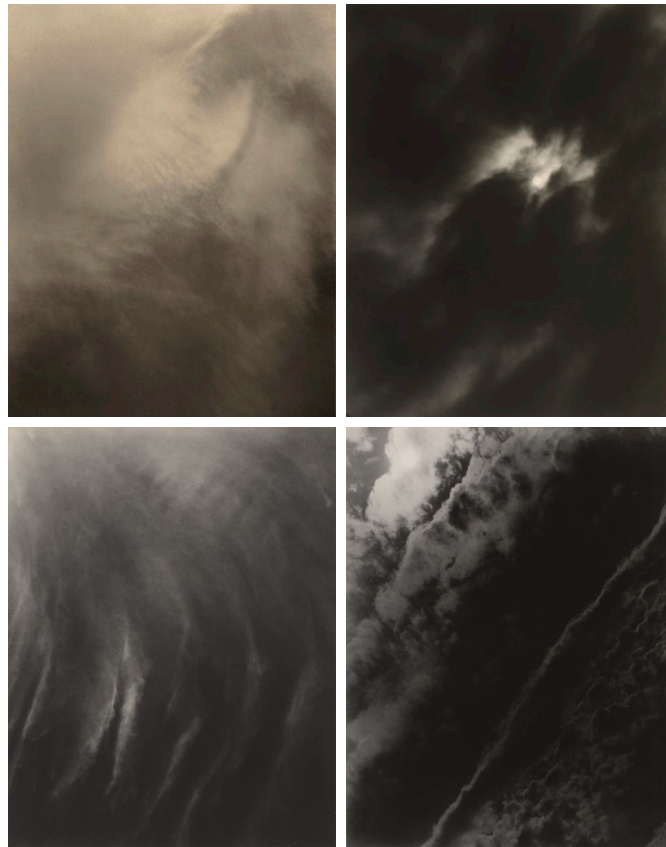


Fig. 164/165
166/167
Equivalent
Alfred Stieglitz
1926
Fotografía

Como podemos ver en los intentos de Stieglitz de realizar escenas de nubes, éstas son utilizadas como "equivalentes de su experiencia vital" más profunda y su "filosofía básica de vida", donde el paisaje es objetivo, pero está impregnado de sus emociones interiores. Al seleccionarlas y apretar el botón de

disparo, el fotógrafo convierten la escena en un paisaje subjetivo. En un artículo titulado *Cómo llegué a fotografiar las nubes*, Stieglitz decía lo siguiente:

Quiero fotografiar nubes para averiguar lo que había aprendido en 40 años sobre la fotografía. A través de las nubes para poner por escrito mi filosofía de la vida- para mostrar que mis fotografías no se debían a la materia- no a los árboles especiales, o caras, o interiores, a los privilegios especiales, las nubes estaban ahí para todo el mundo- ningún impuesto todavía en ellos- libre.³²⁶

La aparición del concepto de "equivalencia" por parte de Stieglitz, y la discusión de su significado más profundo, incluyendo el simbolismo, también condujo al desarrollo de representaciones subjetivas y abstractas de la fotografía. Este concepto ha influido en muchos fotógrafos desde entonces y ha inspirado muchos intentos del mismo tipo, como ha escrito Minor White³²⁷ (1908-1976) sobre el concepto de equivalencia, que en su opinión es "la idea más madura de la fotografía como creación de imágenes"³²⁸.

White considera que la equivalencia es una función y una experiencia que se relaciona con la propia fotografía y con la base visual del curso que se adquiere con ella. Al ver una fotografía, por ejemplo,

³²⁶ STEIGLITZ, Alfred, *How I Came to Photograph Clouds*, The Amateur Photographer & Photography, Vol. 56, No. 1819, 1923. P. 255. [consulta: 2021-5-31] Disponible en: <https://archive.artic.edu/stieglitz/wp-content/uploads/sites/6/2016/06/1923-09-19-Stieglitz-How-I-came-to-photograph-clouds-American-Amatuer-Photographer.pdf> Traducción propia.

³²⁷ Minor White (1908 - 1976) fue un fotógrafo, teórico y crítico estadounidense, cofundador de la revista Aperture. Influido por el concepto de "equivalencia" de Stieglitz, le interesó explorar la percepción de la emoción y la espiritualidad a través de las fotografías.

³²⁸ WHITE, Minor, *Equivalencia: tendencia perpetua*, en Journal de la Photography Society of America - PSA, N° 3 de 1 963. La traducción al castellano fue extraída de la revista *Fotomundo* N° 260, Dic. de 1989. PP.245-256. [consulta: 2021-5-31] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4241087>

si lo que el espectador puede ver en la imagen es coherente con lo que siente en su interior, entonces su experiencia ha intervenido de alguna manera, y esto es equivalencia. Del mismo modo, desde el punto de vista del creador, cuando un fotógrafo muestra algo que le resulta equivalente, a menudo no trata únicamente ese elemento determinado, sino las emociones asociadas que le surgen al expresar o experimentar el tema. En el caso de la fotografía de las nubes de Stieglitz, el fotógrafo quizás se acordó de alguien por la forma de las nubes o por su expresividad. Cuando Stieglitz muestra la nube, si nosotros, como espectadores, podemos tener la misma sensación, entonces el fotógrafo está transmitiendo al espectador una sensación que le es conocida y familiar. Al mostrar equivalentes, en realidad está mostrando una "experiencia de sensación".

En un nivel más profundo de equivalencia, el término se refiere al efecto específico de una fotografía que se intenta hacer funcionar como equivalente. Hasta aquí, parecería que cualquier espectador consciente de que la fotografía que está mirando refleja algo, está relacionado con la equivalencia. Ahora podemos renovar algo la definición para indicar que el sentimiento de la equivalencia es algo específico. En literatura, ese sentimiento específico asociado con una equivalencia es llamado "poético" utilizando la palabra en un sentido muy amplio y universal.³²⁹

El proceso fotográfico de dar un equivalente de "espiritualidad" a lo que parece ser material, equivale en cierto modo al mecanismo que los psicólogos llaman "empatía"; en el que buscamos algún equivalente a la imagen en nuestra conciencia o memoria a través de la cual proyectamos nuestras experiencias y emociones personales, y cuando se produce esta conexión recíproca, se crea el paisaje subjetivo.

³²⁹ *Ibíd.*

Asimismo, algunos críticos han argumentado que Stieglitz distorsiona el papel de la fotografía al presentar las emociones a través de la captura fotográfica de "equivalentes". Andy Grundberg ha comentado el carácter estético y la expresión emocional de Stieglitz a través de esta metáfora de las nubes:

Los "equivalentes" siguen siendo la demostración más radical de la fe de la fotografía en la existencia de una realidad detrás y más allá de la que ofrece el mundo de las apariencias. Pretenden funcionar de forma evocadora, como la música, y expresan un deseo de dejar atrás el mundo físico, un deseo simbolizado por la ausencia visual de pistas de horizonte y escala dentro del encuadre. La emoción reside únicamente en la forma, afirman, y no en los detalles de tiempo y lugar. (A diferencia de Moholy, Stieglitz consideraba que la forma era sólo un medio para alcanzar un fin; su Modernismo se basa en un vínculo entre forma y emoción). Sin embargo, a pesar de todo lo que demuestran sobre la estética de Stieglitz, los "Equivalentes" distorsionan el papel de la fotografía. Al igual que las pinturas monocolor de Malévich, el suprematista ruso, excluyen el futuro, ya que su abstracción extrema plantea un callejón sin salida en lugar de una solución. En lugar de contribuir a la libertad de expresión de la fotografía, condujeron a los excesos herméticos de fotógrafos propensos al misticismo como Minor White.³³⁰

No obstante, es innegable la influencia positiva que Stieglitz ejerció en los fotógrafos posteriores al establecer una visión fotográfica de expresión emocional y el valor artístico que ello aportó. El mismo intento de proyectar ideas del creador sobre escenas reales puede rastrearse en el concepto posterior de fotografía subjetiva, representado por el

³³⁰ GRUNDBERG, Andy, *Photography View; Stieglitz Felt the Pull of Two Cultures*, New York Times, February 13, 1983, H35. [consulta: 2021-10-08]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1983/02/13/arts/photography-view-stieglitz-felt-the-pull-of-two-cultures.html>. Traducción propia

alemán Otto Steinert³³¹ (1915 - 1978), que puso en primer plano la subjetividad de la fotografía. Esta corriente fotográfica estuvo influida por el concepto estético de Equivalentes de Stieglitz e inspirada en la idea estética de la fotografía abstracta que expresa emociones y sentimientos subjetivos a través de imágenes indefinidas. Steinert comenzó a desarrollar el concepto de la expresión interior de la fotografía, argumentando que la fotografía no debía seguir siendo un "realismo mecánico", sino que debía ser una "fotografía personificada". Se puede observar, por ejemplo, en esta obra *Schlammweiher 2* (fig. 168), que el fotógrafo ha utilizado un lenguaje visual más rígido y contrastado para subrayar de forma concisa sus impulsos creativos, transformando la realidad de la escena de una manera más simbólica y visualmente impactante mediante la selección y el procesamiento subjetivo.

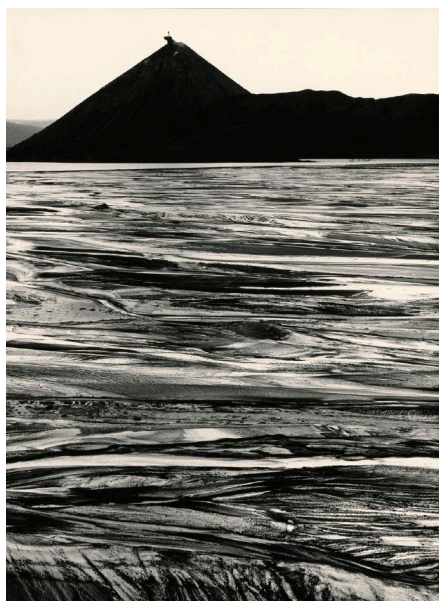


Fig. 168
Schlammweiher 2
Otto Steinert
1953
Fotografía

En este contexto, la aparición de Otto Steinert fue oportuna en tanto que sus teorías sobre la Subjektive Fotografie devolvían la dimensión humanista a la actividad de los fotógrafos. Steinert recogió las olvidadas experiencias de la Nueva Visión y de la Nueva Objetividad, y las sujetó a partir de la subjetividad del autor. Las posibilidades de la misma realidad o del experimentalismo ya no se legitimaban ciegamente en sí, sino como filón creativo de lo que el fotógrafo quisiera comunicar.³³²

La idea de la fotografía subjetiva fue el resultado de una búsqueda de consuelo espiritual y de auto-redención en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Esta medida no sólo respondía a las nuevas necesidades estéticas de la Alemania de

³³¹ Otto Steinert (1915 - 1978) fotógrafo alemán, miembro de Fotoform y precursor del movimiento de fotografía subjetiva. Protestó contra la tendencia fotográfica posguerra y abogó por la libertad creativa y el uso de la fotografía como medio para obtener imágenes abstractas.

³³² FONCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. P.43

posguerra, sino que también repercutía en la ideología y en otros ámbitos. El grupo "Fotoform"³³³ nació de la visión de Steinert y fue formado por un grupo de fotógrafos pioneros que heredaron los conceptos artísticos de la fotografía surrealista y abstracta y comenzaron a explorar cómo transmitir la expresión personal del fotógrafo al espectador a través de la imagen abstracta. Los fotógrafos comenzaron a abstraer las cosas que conocían de la vida cotidiana, eliminando así la necesidad de que la fotografía fuera una mera reproducción del paisaje real. En estas escenas y objetos, que se han convertido en desconocidos por el alto contraste, el bloqueo deliberado y la agitación, podemos encontrar los sentimientos y opiniones del fotógrafo que expresan su individualidad.

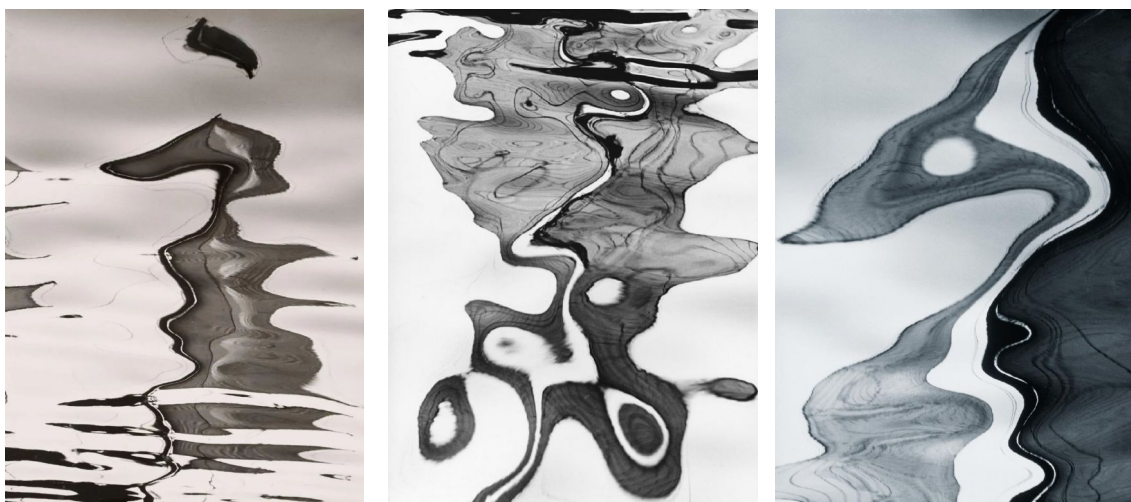


Fig. 169/170/171
Wasserspiegelung
(*Reflejos en el agua*)
Siegfried Lauterwasser
1950

Asimismo, en la serie de obras del fotógrafo alemán Siegfried Lauterwasser sobre el agua centelleante (fig. 169/170/171), podemos ver las formas abstractas y distorsionadas de los reflejos de las cosas en fuerte contraste, y en estas imágenes contemplamos a través de nuestras propias suposiciones una variedad de imágenes de montañas, carreteras y campos de arroz, misteriosas y llenas de significado.

³³³ Fotoform fue un grupo fotográfico vanguardista surgido en Alemania en 1949, impulsado por el deseo de volver a conectar con las tendencias fotográficas de los años 20-30, en un intento de reavivar el interés por el aspecto creativo de la fotografía. La tendencia artística de la fotografía subjetiva surgió de la influencia de este grupo.



Fig. 172/173/174
The Yellow River 北流活活
Zhang Kechun 张克纯
2010
Fotografía



Fig. 175
The Yellow River Breaches its Course
水圖卷局部
Ma Yuan 马远
1160-1225
The Palace Museum, Beijing

Como hemos mencionado en la primera parte, la cultura china siempre ha sido aficionada a exponer emoción en el paisaje, y en las fotografías de paisajes chinos postindustriales del fotógrafo Zhang Kechun (1980-) podemos intuir la presentación de paisaje subjetivo. En ellas, Zhang, no se limita a representar las majestuosas montañas y los hermosos ríos como en una pintura tradicional, sino también a la gente, su forma de vida, y los sentimientos de una generación que ha sido testigo de estos paisajes y que se enfrenta de nuevo a la cambiante luz del desarrollo de los tiempos.



Fig. 176
The Yellow River 北流活活
Zhang Kechun 张克纯
2010
Fotografía

En este proyecto que lleva el nombre de uno de los ríos más famosos de China, *The Yellow River/ El río Amarillo*, Zhang lo recorre desde las torres residenciales recién levantadas a lo largo de su desembocadura oriental hasta su nacimiento en las montañas de Qinghai, buscando sus raíces legendarias de las que oyó hablar de pequeño a través de las novelas. En esta búsqueda, nos lleva a un viaje fotográfico para ser testigos de los cambios en el paisaje natural provocados por el materialismo de una sociedad moderna que se mueve rápidamente.

En esta serie, el cielo de la escena es siempre gris, las montañas o los edificios del fondo son vagamente visibles a través de la niebla y del aire; los edificios semidesarrollados se presentan con una paleta de colores suaves y sosegados, las personas extremadamente pequeñas colocadas en la escena dan el marco de una figura como en una pintura de paisaje de la dinastía Song. El río Amarillo, el tema central de este proyecto, aparece tranquilo e inquietante bajo la mirada de su cámara, el paisaje vacío e intacto a lo largo de la ribera del río, los pilares de los puentes abandonados, las ruinas industriales, las marismas cubiertas de maleza, difieren totalmente de lo que conocemos en las pinturas paisajísticas que existen sobre él.



Fig. 177/178
Between the mountain and water
山水之间
Zhang Kechun 张克纯
2014
Fotografía

El río Amarillo en las fotografías de Zhang es real y calmado, desprovisto de los símbolos y etiquetas asociados a su legendaria imagen, presentándolo tal y como es en la realidad. En esas escenas sencillas y realistas, las emociones complejas y la realidad de lo que está ocurriendo se reflejan en el paisaje aparentemente sereno, una sutil y conflictiva contemplación subjetiva que se asemeja al entorno actual de una sociedad en acelerado desarrollo. Al mismo tiempo, parece confirmar el concepto perdurable de la cultura china de que "el agua es buena para nutrir todas las cosas sin competir con ellas", y que, independientemente de cómo se desarrollen y cambien los tiempos, todos seremos como las pequeñas ondas del agua, que acabarán volviendo a la paz con el paso del tiempo.

En su proyecto posterior *Entre la montaña y el agua*, Zhang sigue enfrentándose al paisaje de la naturaleza, ampliando su enfoque del río Amarillo a los otros ríos de China, utilizando su perspectiva fotográfica única para examinar el paisaje del "monte y agua", el vehículo más importante del sentimiento chino durante miles de años. En su opinión, estos paisajes son "montañas y aguas modernas, modificadas por el hombre", empleando su propia paleta de colores fríos y sin adornos para capturar la esencia de estos



Fig. 179
Between the mountain and water
山水之间
Zhang Kechun 张克纯
2014
Fotografía

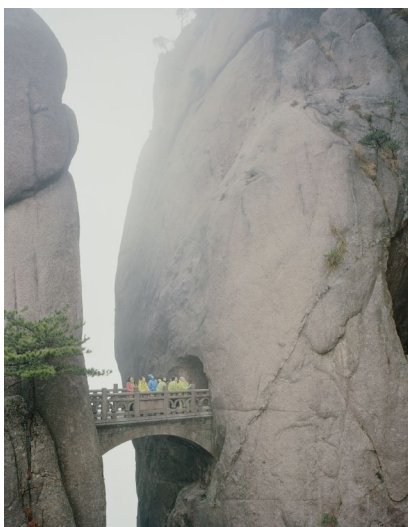


Fig. 180
Between the mountain and water
山水之间
Zhang Kechun 张克纯
2014
Fotografía

antiguos paisajes, que han perdido su "espíritu", buscando la belleza de lo natural en un paisaje siempre cambiante, plagado de signos de transformación artificial.

En cuanto al estilo estético, el fotógrafo tiende a presentar sus paisajes con colores tranquilos y grises claros, a menudo disparando en días nublados en otoño e invierno, para eliminar la posibilidad de colores brillantes y crear una imagen plana más parecida a una pintura de paisaje tradicional. Además, el fotógrafo suele ser muy cuidadoso a la hora de captar las personas, que a menudo aparecen en un estado tranquilo y relajado, como si estuvieran inmersas en su propio mundo, dando la impresión de estar bien integradas en el paisaje, sin ningún rastro de actuación. Al mismo tiempo, en estos paisajes subjetivos filtrados y recreados, él se proyecta como si fuera una de las figuras, "intercambiándose" con los sujetos. En una entrevista sobre este proyecto, Zhang dijo lo siguiente:

Durante mi larga caminata por las montañas y las aguas, buscando a estas personas que siguen con las montañas y las aguas, me intercambio con mis sujetos mientras los fotografío, me convierto en uno de ellos, y entonces la persona con la que me intercambio pulsa el obturador. Creo que no hay nada más intenso y complejo que la sensación que se tiene cuando se está en medio. Aunque sea por un breve momento. También hay una sensación añadida de deleite ante las reliquias clásicas que puedo encontrar en el camino, seguida de una profunda preocupación por el hecho de que tal vez no existan mañana.³³⁴

Esto demuestra que el fotógrafo ha proyectado sus propias emociones e incluso a sí mismo en la imagen

³³⁴ ZHANG, Kechun, *Una entrevista sobre el proyecto Between the mountain and water*. [张克纯, 张克纯: 我所有的作品都是关于中国的, 极光Photo 采访] [consulta: 2021-08-06] Disponible en https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2310720. Traducción propia.

mientras fotografiaba el paisaje, sintiéndolo desde la perspectiva de la persona que esta en la escena, percibiendo el momento fugaz y efímero. ¿Qué es aquí el paisaje sino un anhelo subjetivo de un modo de vida sencillo y trascendente: beber té, pescar y jugar en el agua, proyectado por el fotógrafo en medio de un paisaje ruidoso, complejo y objetivo? La nostalgia del fotógrafo por el estilo de vida pausado del pasado va acompañada de la pregunta de si esta sociedad materialista infinitamente desarrollada nos ha traído la verdadera felicidad.

Como hemos citado en la primera parte, el pensamiento taoísta sostiene que existe una "gran belleza" en la naturaleza, pero la belleza del paisaje natural proviene en realidad de nuestros sentimientos subjetivos, no sólo de lo que vemos visualmente, sino que en realidad lo que experimentamos es el "espíritu" de la naturaleza, el paisaje es un accesorio, y la cámara y las técnicas fotográficas se combinan con la iniciativa subjetiva del creador para restaurar el "espíritu" experimentado sobre la base del paisaje objetivo, y este proceso es también el proceso de presentación subjetiva del paisaje.

Resumiendo los casos anteriores, el paisaje subjetivo es un mensaje con significado que el fotógrafo presenta al espectador a través del paisaje y otros elementos visuales de la imagen, después de que el fotógrafo los haya elegido o simbolizado explícitamente; es un registro de las emociones y pensamientos personales del fotógrafo escritos en el paisaje. En cuanto a los medios de realización, hemos visto muchas maneras de plasmar el paisaje subjetivo, ya sea mediante el uso de imágenes objetivas para abstraer subjetivamente elementos en el proceso fotográfico, o a través la selección de símbolos con significado implícito en una escena para transmitir los propios pensamientos, o por medio de la ingeniosa captación de la luz, la sombra, el tono y la atmósfera para incorporar emociones del creador.

5.8 La inmersión en la imagen fotográfica

Las primitivas pinturas rupestres pueden considerarse como la primera experiencia del arte inmersivo. Las pinturas rupestres antiguas no solo se utilizan como una forma de registrar actividades espirituales y culturales en la era de la falta de escritura, sino también como un símbolo de los seres humanos antiguos en su viaje a conquistar la naturaleza. Registran información sobre ceremonias antiguas, brujería y también como una forma de involucrar a los participantes en la adoración espiritual en rituales de hechicería, que "transita de la condición y tiempo profanos al mundo sagrado, inmerso en una visión o sueño en beneficio de su comunidad³³⁵".

El estudio de la inmersión se remonta al desarrollo de la teoría del "flujo". El concepto de flujo fue propuesto por primera vez por el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi en su libro "*Flow: The Psychology of Optimal Experience*". Creía que algunas personas estaban muy concentradas en el proceso de hacer algo hasta el punto de olvidarlo y no ser molestadas por el mundo exterior. En su opinión, el flujo se refiere a una experiencia emocional que las personas tienen en el momento presente, cuando muestran un fuerte interés por una actividad o cosa y se involucran plenamente en ella, es una experiencia emocional que las personas obtienen directamente de la actividad que están realizando en ese momento; los recuerdos o la imaginación, por ejemplo, no pueden producir tal experiencia. Las experiencias de flujo permiten a las personas lograr la mencionada inmersión en la situación presente y olvidarse del mundo real. Una experiencia que involucra los sentidos de la vista, el sonido, el olfato, el gusto y el tacto para crear una experiencia totalmente envolvente. Es esta sumersión, que incluye tanto

³³⁵ JORDÁN MONTES, Juan Francisco, *Acéfalos Andróginos y Chamanes Anales de prehistoria y arqueología* 11-12. 1995-1996. P59-77. [consulta: 2021-11-15] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1321763>

experiencias sensoriales como cognitivas la que crea el flujo más atractivo.

Podemos encontrar que en los últimos tiempos, la investigación sobre la inmersión en el campo visual se concentra principalmente en el campo de los videojuegos. Debido al desarrollo de la tecnología multimedia, como la tecnología VR (Realidad Virtual) que ha surgido en los últimos años, se ha creado un entorno virtual a través de medios y equipos técnicos, para que el espectador se sumerja en el entorno virtual digital. Al mismo tiempo, se añaden una serie de experiencias sensoriales como el tacto y el oído, acortando así la distancia espacial para conseguir una experiencia inmersiva. El erudito alemán Grau entiende la inmersión como concentración mental y compromiso:

un proceso intelectualmente estimulante; sin embargo, en el presente como en el pasado, en la mayoría de los casos la inmersión es mentalmente absorbente y un proceso, un cambio, un paso de un estado mental a otro. Se caracteriza por disminuir la distancia crítica a lo que se muestra y aumentar la implicación emocional en lo que está sucediendo.³³⁶

A diferencia del arte de los nuevos medios, que utiliza recursos como el sonido, la luz, los dispositivos electrónicos y la tecnología interactiva para estimular e implicar los sentidos del público, potenciando así la experiencia de la presencia, la fotografía de imágenes, como arte de comunicación visual, es más bien una experiencia inmersiva que acorta la distancia psicológica; también puede considerarse una inmersión espiritual a través de la textura de imagen fotográfica, la forma física en la que se presenta, el espacio en el que se expone y el modo en qué se contempla, etc.

³³⁶ GRAU, Oliver, *Visual Art From Illusion to Immersion*, London: The MIT Press, 2003. P.13. Traducción propia.

La inmersión en la fotografía se manifiesta primero en la creación, antes de que el fotógrafo libera el obturador, sus ojos observan la escena, frente al paisaje, siente la atmósfera del momento, desarrollando así una idea subjetiva y un concepto creativo. Al controlar el enfoque del objetivo, el diafragma y la velocidad de obturación, el fotógrafo es capaz de interpretar la idea que tiene en su mente, este proceso de creación es en sí mismo una experiencia sumergente. Sin embargo, en lo que nos centramos principalmente en nuestra investigación es en la experiencia de inmersión que supone el visionado de imágenes fotográficas. A continuación la exploraremos en el ámbito de la fotografía desde dos perspectivas: en prime lugar, las diferentes experiencias de inmersión que pueden aportar las imágenes fotográficas según el tamaño de la imagen, el entorno y la forma de presentar etc., durante la exposición; el segundo punto de partida es la imagen fotográfica en un nivel de significado más profundo, es decir, la experiencia que se deriva del contenido de la imagen fotográfica, y la empatía que el contenido de la fotografía evoca en el espectador.

La inmersión en el fotografía expositiva

Como bien sabemos, la fotografía es el arte de mirar y observar, y mirar es un componente absoluto de la fotografía, desde el momento en que el creador toma la imagen hasta el momento en que se presenta finalmente al espectador de diversas maneras. Por lo tanto, el aspecto visual de una fotografía tendrá un impacto directo sobre la percepción que el espectador tiene de la imagen. Desde sus inicios, la fotografía se ha presentado al mundo a través de exposiciones en galerías de arte. A medida que el tiempo avanza y la tecnología evoluciona, la forma de ver la fotografía está cambiando.

Según lo planteado anteriormente, la fotografía digital ha ganado popularidad debido a su gran eficacia y bajo coste, cada vez son más los artistas que utilizan

las nuevas tecnologías digitales para crear y presentar sus obras, esto ha dado lugar a una era de visualización digital en la apreciación de las imágenes. Esta presentación de la fotografía en la era digital también tiene sus propias singularidades en comparación con las exposiciones fotográficas tradicionales. De estas diferentes características visuales se deriva también una experiencia inmersiva muy singular.

Por un lado, en cuanto al tamaño de las fotografías expuestas, las obras de mayor tamaño aportan una experiencia de contemplación más intuitiva y tienen un fuerte impacto visual, ya que el detalle y la riqueza de las imágenes con las que se muestran crean una perspectiva visual más macroscópica y, en cierto modo, presentan una visión más aproximada de la realidad. También da al espectador una fuerte sensación de inmediatez al ver la fotografía, proporcionando una experiencia general de inmersión en la escena. Al mismo tiempo, la forma en que se percibe y se interpreta la información de las fotografías se transforma en cierta medida por la ampliación del tamaño de la imagen, la mayor y más destacada cantidad de información también lleva al espectador a una reflexión más vigorosa, lógica o incluso ilógica sobre el contenido de la imagen en cuestión.

Por otra parte, la enorme cantidad de información que se presenta en una imagen de la gran magnitud, nos exige cambiar nuestro punto de vista de un ángulo fijo a una visión errante y en movimiento, ya que necesitamos movernos para obtener más información de interés debido a la finura de los detalles y su enorme tamaño, y por otro lado nos vemos obligados a distanciarnos cuando queremos ver la imagen completa. Este proceso de visualización también permite involuntariamente que el espectador se sumerja más en la atmósfera de la fotografía que se está viendo. En opinión de Vilém Flusser, si se quiere obtener un significado más profundo de la superficie

de la imagen, reconstruir la dimensión espacio-temporal abstraída, hay que dejar que la mirada abarque todo el plano, leer la imagen en una especie de escaneo, que sigue un camino complejo construido por la estructura de la imagen y la intención del espectador, y sólo a través de esa reconstrucción de la imagen podemos obtener un significado más profundo.

El significado -el sentido- de las imágenes reside en sus propias superficies; puede captarse con una mirada. Sin embargo, en este caso el significado aprehendido es superficial; si deseamos conferirle cierta profundidad debemos permitir que nuestra mirada se desplace sobre la superficie, a fin de reconstruir las dimensiones abstraídas. Esta inspección ocular de la superficie de una imagen tiene por objeto "registrar" (scanning). La ruta que sigue nuestros ojos al efectuar el registro es compleja, porque está conformada por la estructura de la imagen y por las intenciones que tengamos al observarla.³³⁷

Fig. 181
Rhein II
Andreas Gursky
1999
200 x 360 cm



Fig. 182
Una exposición de Andreas Gursky
Photography by Sebastian Drüen



³³⁷ FLUSSER, Vilém, *Hacia Una Filosofía de la Fotografía*, México: Editorial Trillas, 1990. P.11

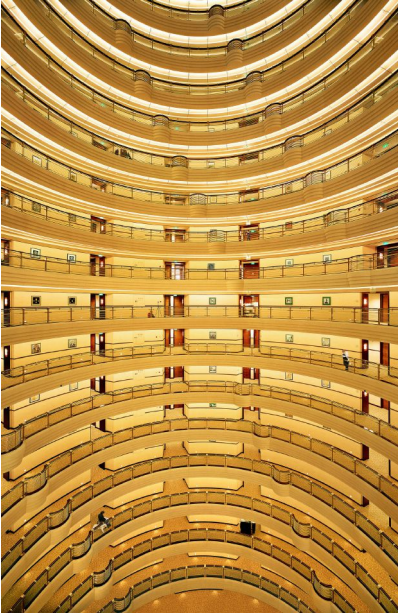


Fig. 183
Shanghai
Andreas Gursky
2000
306x 206cm
Art Institute of Chicago, USA

En consecuencia, a menudo es más fácil sumergirnos visualmente en una imagen cuando se muestra a un tamaño mayor, ya que al verla intentamos llegar al contenido más profundo que el artista intenta transmitirnos. En la obra del fotógrafo alemán Andreas Gursky (1955-) podemos ver como el creador nos presenta un paisaje de colores vibrantes y detallados de entornos arquitectónicos y naturales mediante la presentación de inmensas vistas a macroescala. Tiende a capturar magníficos y coloridos escenarios desde una perspectiva panorámica, estas fotografías aparentemente tranquilas a menudo transmiten una sensación de inquietud.

Como hemos mencionado antes en relación con la noción de lo sublime, el ser humano puede desarrollar un sentido de lo sublime cuando se enfrenta a las vastas fuerzas de la naturaleza que no conocen límites. Las imágenes fotográficas a gran escala de Gursky crean un sentido moderno de lo sublime cuando se exponen, ya que la mayoría de las escenas del fotógrafo son de edificios modernos gigantescos, rascacielos o vastos paisajes naturales, en los que la gente suele ser extremadamente pequeña y con aspecto de hormiga. El autor se basa en elementos de la sociedad moderna como los enormes edificios, las grandes bolsas y los gigantescos supermercados para retratar la sensación de sublimidad ante estos enormes monstruos creados por el hombre en un contexto contemporáneo. Uno de los factores que permite presentar al espectador esta percepción de lo sublime es el gran tamaño de las fotografías expuestas. La exploración del espacio, la atención al detalle y la magnífica presentación de la obra del autor sólo pueden reproducirse en un formato grande.

Sin embargo, además de la sensación de inmediatez que aportan las fotografías de mayor tamaño a una exposición, algunos fotógrafos también optan por crear otra experiencia de inmersión mostrando

fotografías más pequeñas. Como hemos mencionado antes al tratar con imágenes expuestas de gran tamaño, a veces necesitamos alejarnos una cierta distancia para obtener una visión global. Por el contrario, al ver imágenes pequeñas, debemos acercarnos lo más posible a ellas para interpretar la información y apreciarlas.

Fig. 184
Exposición *Nakasora*
de Masao Yamamoto
Craig Krull Gallery
2003



En la exposición del fotógrafo japonés Yamamoto Masao (1957-), podemos ver que las fotografías son todas de pequeño formato (de distintos tamaños, como la palma de la mano, algunos incluso tan pequeño como los dedos), hechas a mano con técnicas tradicionales de cuarto oscuro. El fotógrafo no amplía deliberadamente el tamaño de la imagen para llamar la atención; el espectador necesita acercarse lo suficiente para verla y sentirla. En una entrevista³³⁸, Yamamoto mencionó que cuando empezó en la fotografía, tenía problemas económicos y la mayor ventaja de hacer fotografías más pequeñas era ahorrar dinero. Siempre ha vivido en habitaciones pequeñas y ha desarrollado el hábito de tener en cuenta el tamaño del espacio, una forma de pensar que ha llevado a su trabajo y que se ha convertido poco a poco en su propio estilo.

³³⁸ ARTRON, *Yamamoto Masao entrevistado por Artron: Tener fotos y recuerdos en la palma de la mano*. [consulta: 2021-09-28] Disponible en: <https://news.artron.net/20110426/n163637.html>.

En opinión de Yamamoto, todo tiene su tamaño, y las fotografías más pequeñas son más fáciles de transportar, de mirar una y otra vez, y es menos probable que se dañen. Para él, estas fotografías intencionadamente pequeñas son como la presentación de sus recuerdos, y si uno puede sostener una fotografía en la palma de la mano, es como si pudiera llevar ese recuerdo consigo. El proceso de acercarse a estas pequeñas fotografías al ver la exposición es el proceso de sumergir al espectador en los recuerdos del fotógrafo.

En su exposición de instalaciones, montadas a partir de pequeñas fotografías, presenta los detalles y la belleza trivial de los elementos de la vida, esbozando la realidad de la misma en fragmentos. La obra de Yamamoto es también una perfecta representación de la cultura japonesa que mencionábamos antes, la belleza del *Wabi-sabi*, del *Yūgen* y del *Mono no aware*, todo ello rezuma en su obra. Lo pequeño, lo etéreo, la imperfección, lo vacío, todo ello unido en sus pequeñas imágenes fotográficas, donde al aproximarnos a ellas, se siente su espíritu en conjunto. El trabajo de Yamamoto se describirá con más detalle en la siguiente sección sobre ejemplos concretos.

Por otra parte, en el contexto contemporáneo, cuando hablamos de exposiciones de fotografía, ya no nos limitamos puramente a la exhibición de imágenes fotográficas; algunas exposiciones con temas específicos crean una experiencia de inmersión, con efectos de luz, instalaciones y otros elementos que influyen directamente en la experiencia del espectador con las imágenes expuestas.

Jeff Wall, el fotógrafo canadiense ya mencionado antes, ha ofrecido al espectador una experiencia extraordinaria con sus renombradas fotografías de cajas de luz gigantes. Además de compartir la característica de utilizar un gran formato como Gursky, Wall expone sus fotografías en cajas de luz retroiluminadas, inspiradas en las cajas de luz

publicitarias que ve cuándo viaja en los autobuses. Esta particular presentación de las imágenes sirve para resaltarlas, y proponer una particular experiencia al espectador.

El fotógrafo toma grandes impresiones transparentes y las enmarca en una caja de luz, utilizando todos sus vínculos con la publicidad comercial para orientar -o incluso disfrazar- su obra hacia el paisaje consumista que critica. Estas grandes imágenes, una vez que las luces se iluminan tras ellas, revelan colores intensos y detalles precisos, permitiendo una tensión narrativa que sólo puede verse en el cine, donde el espectador es capaz de detenerse frente a la fotografía e imaginar el desarrollo de la historia que se cuenta en ella, como si se detuviera ante cada fotograma de la película y mirara la imagen enmarcada.



Fig. 185/178
Exposición *Jeff Wall*
MOMA
2007

Asimismo, la era digital es intrínsecamente conveniente para las exposiciones de fotografía en cuanto al tamaño de las obras presentadas. Gracias al desarrollo de la tecnología, como las grandes pantallas LED y los proyectores, muchas fotografías de paisajes o aquellas que necesitan ser expuestas en un tamaño mayor se muestran ahora digitalmente en pantallas LED o se proyectan directamente en las paredes del espacio de exposición. La tecnología de visualización de alto lumen, alto brillo de color y alta resolución también ha mejorado la calidad de la visualización de la imagen.



Fig. 187/188/189
Display, Desire
Instalación de imágenes fotográficas
Vesna Pavlović
2006

Esta nueva forma de exhibir la fotografía también ofrece la posibilidad de crear una experiencia de inmersión durante la exposición. Dado que la tecnología de proyección digital presenta las imágenes fotográficas de forma distinta a la manera tradicional de ver imágenes impresas, los requisitos de luz son diferentes. Podemos reducir la fuente de iluminación ambiental a un nivel muy bajo y seguir garantizando la presentación concisa de las imágenes, mientras que la atmósfera de luz más oscura aporta una sensación más tranquila y profunda del espacio, introduce al espectador en un espacio visual único. La fotógrafa Vesna Pavlović es experta en el uso de proyecciones y otros medios para ampliar el lenguaje de la fotografía en el espacio expositivo, explorando las posibilidades del propio medio fotográfico y creando una experiencia visual especialmente envolvente para el espectador. En la obra de Pavlović "Show Homes", expuesta en julio de 2006, por ejemplo, la fotógrafa da vida a los detalles de los

espacios privados de los hogares estadounidenses mediante instalaciones de proyección. En una instalación titulada *Display, Desire* (fig. 187/188/189), la fotógrafa proyectaba imágenes a través de transparencias, plexiglás translúcido y otros materiales de forma superpuesta. El espectador deambulaba por estas diferentes texturas y colores, sumergiéndose en el espacio construido con las imágenes fotográficas, acercándose capa a capa a la intención original de las reflexiones de Pavlović sobre las connotaciones del plástico en la vivienda contemporánea.



Fig. 190/191/192
Instalaciones
izquierda: *Cezanne, the Lights of
Provence*
medio: *Van Gogh Starry Night*
derecha: *Dreamed Japan
Images of the Floating World*

Por otro lado, la tecnología de proyección holográfica³³⁹ también ha permitido presentar imágenes fotográficas de forma multidimensional. Tomemos el ejemplo de L'Atelier des Lumières, una galería de arte digital de París, donde se exponen obras de artistas como Van Gogh, Cézanne y Klimt en una proyección holográfica que utiliza tecnología digital para ofrecer una nueva experiencia visual inmersiva. L'Atelier des Lumières ha transformado una fábrica en un espacio de exposición de más de 3.000 metros cuadrados, utilizando tecnología de proyección holográfica para cubrir todo el espacio de la exposición, incluidas las paredes y el suelo, y a medida que el espectador recorre la exposición, el

³³⁹ La holografía es un método fotográfico para registrar y reproducir una imagen tridimensional (estereoscópica) de un objeto sin necesidad de utilizar una lente. Es una técnica que permite registrar la amplitud y la fase de las ondas luminosas de un objeto y reproducirlas cuando sea necesario. Las fotografías holográficas tienen un gran sentido de la tridimensionalidad y una imagen realista, que puede mostrarse en diversas exposiciones con la ayuda de láseres, dando muy buenos resultados.

amplio espacio abierto se llena de luz, imágenes y música, todo ello formando un espacio inusual.

En este caso, prevemos que se conseguiría una nueva experiencia inmersiva para el espectador si las imágenes fotográficas se presentaran de la misma manera. Al recorrer el paisaje o la figura proyectados, de pie, sentado o deambulando por el entorno de la exposición, se sumergirá por completo en la imagen mostrada, ya que la fotográfica digital proyectada en el espacio en el que se encuentra el espectador le convierte incluso en un elemento de ella.

La empatía del espectador, mediante los símbolos fotográficos

Sin embargo, además de la influencia de los factores externos en la percepción de la fotográfica expuesta, la experiencia inmersiva tiene que ver también con una conexión y comunicación espiritual entre el espectador y el contenido que transmite la obra.

La capacidad del espectador para captar el contenido y el espíritu de una fotografía suele provenir de la interpretación de los símbolos que presenta. Cuando el espectador se enfrenta a una imagen, a menudo está identificando, juzgando y adquiriendo una variedad de información, que podemos entender como símbolos. Los símbolos a los que nos referimos aquí no son sólo los símbolos culturales comunes que aparecen en la imagen, como el barco, el árbol marchito, la luna y la montaña, tal y como hemos mencionado en el capítulo dedicado a la exploración de la fotografía en relación con la artisticidad, sino también los símbolos particulares de la fotografía como medio visual con características propias.

El filósofo alemán Ernst Cassire (1874-1945) se refirió al hombre como un "animal simbólico" y el mundo en que vivimos es un mundo de símbolos. Susanne K. Lange (1895-1985) consideraba que el arte era un

tipo especial de símbolo, y en su libro *Emoción y forma* había planteado la propuesta de que el arte es la creación de formas simbólicas de la emoción humana. Lange distingue entre "símbolos discursivos y símbolos presentacionales". Los símbolos discursivos son "símbolos lingüísticos", que son los principales portadores de información en la sociedad humana y constan de dos sistemas: sonidos y escrituras, son las herramientas de comunicación y son una parte importante de nuestro pensamiento y expresión; mientras que los símbolos presentacionales son "símbolos no lingüísticos", que son símbolos visuales y auditivos portadores de información y son símbolos que afectan directamente los sentidos y las emociones.

Las imágenes fotográficas, objeto de nuestro estudio, son símbolos de representación no lingüísticos, tienen su propia representación simbólica visual distintiva, normalmente en forma de elementos abstractos como líneas, formas, luz y sombra, puntos focales, color y textura, etc., a los que el espectador accede para producir la comunicación. A continuación, ofreceremos una delimitación básica y una visión general de estos elementos con el fin de facilitar nuestra interpretación y comprensión más profunda del lenguaje potencial de la imagen fotográfica :

- por ejemplo, las fotografías con claves altas/ High-Key³⁴⁰ tienden a transmitir una atmósfera positiva, relajada y hermosa, mientras que las que tienen claves bajas/ Low-key³⁴¹ tienden a reflejar una atmósfera melancólica y nostálgica.

³⁴⁰ Una imagen de clave alta, o High-key consta principalmente de tonos claros, sin sombras oscuras.

³⁴¹ Las fotografías de claves bajas, o Low-key son fotografías con una paleta fuerte, en la que la gran mayoría son tonos grises oscuros, negros claros y negros, y los blancos y los tonos claros ocupan muy poco espacio, pero estos pocos blancos y tonos claros suelen ser muy importantes en el conjunto de la imagen y tienen un toque final.

- y las líneas de una imagen pueden utilizarse en cualquier combinación para representar objetos figurativos o para simbolizar emociones metafóricas y abstractas, por ejemplo, las líneas rectas que simbolizan la fuerza y el poder, o las curvas suaves y delicadas pueden aportar una sensación rítmica a la imagen.

- como hemos mencionado antes, la capacidad de utilizar la luz y la sombra para expresar relaciones espaciales, dando a la imagen una sensación de tiempo y misterio para crear una experiencia visual y psicológica diferente.

- y, como ya hemos citado en el apartado sobre el desenfoque, la difuminación de una imagen fotográfica mediante el desenfoque o enfoque suave, frente al realismo de una imagen nítida, puede provocar la imaginación o la fantasía del espectador, induciendo así la curiosidad y la concentración.

- hemos comentado anteriormente que la naturaleza irregular e imperfecta de los materiales fotosensibles confiere a las imágenes fotográficas una textura y una calidad particulares; el ruido, y los rastros de líquido en las placas húmedas de gran formato también pueden dar al espectador una sensación de nostalgia y tiempo.

- Del mismo modo, el color, uno de los elementos expresivos más importantes de una imagen visual, tiene un impacto directo en las emociones del espectador al ver una imagen fotográfica. El color no sólo reproduce la forma del sujeto, sino que también ayuda a conformar la atmósfera de un espacio. Los distintos colores tienen un impacto diferente. Por ejemplo, es bien sabido que los tonos cálidos suelen resultar íntimos y suaves, mientras que los tonos fríos resultan más frescos y naturales. Al mismo tiempo, los colores cálidos se asocian generalmente con sentimientos de nostalgia, y cuando nos enfrentamos a imágenes descoloridas y cálidas, intuimos una

sensación de tiempo en la imagen. La reacción ante el color también está ligada de forma importante a la propia personalidad del espectador y a su bagaje cultural; por ejemplo, el rojo es un símbolo de alegría y de boda en la cultura china, mientras que en Occidente el blanco es un símbolo de pureza. O el color blanco y el negro, ambos considerados "incolores", son uno de los símbolos más representativos en el mundo de la imagen fotográfica. Para Kandinsky, el efecto del blanco en la psique es como una quietud silenciosa, pero este silencio no es la muerte, es una gran posibilidad, el encanto del blanco es como la nada antes de que todo comience, antes de que nazca la vida; por el contrario, el negro es un reposo completo, un silencio sin futuro ni esperanza, como una hoguera, los rescoldos inmóviles de un cadáver en llamas, un símbolo "como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida."³⁴²

Así, los símbolos visuales formados por estos diversos elementos influyen sutilmente en la forma en que percibimos, experimentamos y entendemos las imágenes fotográficas. Como expone Roland Barthes en su libro *La Camera Lucida*, el concepto de *studium*, que significa "representación visual", y el de *punctum*, que puede ser transmitido por el uso de símbolos visuales en la fotografía. En cuanto a *studium*, se entienden los elementos de contenido a los que podemos acceder en las imágenes fotográficas a través del bagaje cultural y el conocimiento, mientras que *punctum* es el elemento oculto en las imágenes fotográficas que provoca simpatía, dolor y emoción en el espectador.

Según Barthes, una imagen fotográfica que conmueva a una persona debe tener estos dos elementos. Si sólo hay *studium* en la fotografía, entonces puede tener algún interés para el espectador, pero esto es

³⁴² KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. P.97

algo que hay que aprender, a través de la mediación racional del "cultivo moral y político", pero una fotografía con sólo *studium* no le provocará desde dentro, le guste o no. El segundo elemento, *punctum*, "es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme"³⁴³, es un elemento inesperado en la fotografía que conmueve al espectador y que puede ser adquirido sin un estudio deliberado.

Ese *punctum* mueve en mí una gran benevolencia, casi ternura... Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica.³⁴⁴

Así, mientras que *studium* representa un conocimiento de la imagen fotográfica y su etiqueta, que permite al espectador comprender los motivos y las intenciones del fotógrafo, *punctum* se esconde en los detalles sutiles de la imagen y toca el corazón del espectador de forma inconsciente, que es lo que llamamos el motivo principal de la empatía del espectador. El *punctum* es muy personal y subjetivo. Los elementos o símbolos que producen *punctum* para una persona pueden no ser impresionantes o empáticos para otra. Además, el *punctum* no se produce según la moral o el gusto, sino que también puede ser grosero, vulgar. Como señala Barthes a manera de ejemplo, William Klein fotografió a un grupo de niños en un barrio italiano de Nueva York (1954). La fotografía era conmovedora, pero lo que atrajo a Barthes fue un niño con un diente malo. Para Barthes, el diente roto del niño era el *punctum*.

En el contexto de nuestra primera sección sobre la belleza intangible en las culturas orientales y occidentales, dependiendo del bagaje cultural y de la experiencia de cada uno, el *punctum* puede ser un trozo de gasa en la mano, un cinturón desgastado, un

³⁴³ BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1990. P.64

³⁴⁴ *Ibíd.* P.90

árbol marchito, un muro caído o una página amarillenta de un libro...etc., puesto que las experiencias de cada uno son diferentes, el *punctum* que toca a las personas también lo es.

Además de los elementos de detalle descritos anteriormente que tocan el corazón del espectador, otra manifestación de la presencia del *punctum* en la fotografía es el tiempo, que Barthes describe como el "desgarrador énfasis" de la verdadera esencia de la fotografía, que nos lleva a una trascendencia del tiempo cuando contemplamos cosas o personas en las fotografías, que ya no existen, y la intersección del tiempo y el espacio en la imagen con la realidad puede hacernos sentir apuñalados, tristes y arrepentidos.

En el tiempo (al principio de este libro: qué lejos queda) en que me interrogaba sobre mi apego hacia ciertas fotos, había creído poder distinguir un campo de interés cultural (el *studium*) y ese rayado inesperado que acudía a veces a atravesar ese campo y que yo llamaba *punctum*. Ahora sé que existe otro *punctum* (otro «estigma») distinto del «detalle». Este nuevo *punctum*, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema («esto-ha-sido»), su representación pura.³⁴⁵

Regresamos así a nuestro debate sobre la experiencia de inmersión que puede tener el espectador al enfrentarse a una imagen fotográfica. Además de las diferentes sensaciones que puede aportar la fotografía cuando se expone -debido al tamaño de la imagen fotográfica, el entorno en el que se expone, la iluminación, la forma en que se instala, etc- para que el contenido de una imagen fotográfica transmita el sentimiento del autor y cree empatía en el espectador, el fotógrafo debe crear una obra que utilice plenamente los elementos de representación de la

³⁴⁵ Ibídem. P.146

línea, la forma, la luz, la sombra, el punto de enfoque y el color para crear una unidad orgánica entre la realidad visual y el contenido interior de la imagen.

Del mismo modo, las propias experiencias, percepciones y emociones del espectador entran en juego en el proceso de contemplación de la fotografía, ya que se crea una empatía y se sumerge en ella, donde ésta revela su lado subjetivo y personal. El *punctum* de la imagen fotográfica es un punto de contacto agudo y oculto que, inadvertidamente, altera la sensibilidad del espectador y desencadena algo en la misma, ya sea una puesta de sol, una brisa otoñal que hace crujir las hojas, un símbolo que le recuerda a alguien querido o una belleza intangible que está cerca de su corazón. Símbolos o elementos que pueden parecer insignificantes para el observador casual son, para el fotógrafo o el espectador que empatiza con él, profundamente conmovedores.

Elementos externos de la imagen expuesta	Elementos internos de la imagen
<ul style="list-style-type: none">- Tamaño- Entorno- Luz ambiente- Presentación digital- Instalación	<ul style="list-style-type: none">- Línea- Luz y sombra- Punto de enfoque- Color- Ruido- Textura- <i>equivalent</i>- <i>Studium</i>- <i>Punctum</i>- El tiempo

Fig. 193
Una breve lista de elementos que pueden influir en la experiencia de inmersión al contemplar imágenes fotográficas.

En este capítulo 5, hemos examinado en primer lugar algunas de las características intrínsecas de las imágenes fotográficas que son relevantes para nuestro estudio, como el ruido fotográfico en la imagen y los efectos visuales irregulares de algunas imágenes fotográficas de placa húmeda, y explicamos brevemente el desarrollo y la evolución de los materiales fotosensibles para demostrar las razones de la ocurrencia de estas características. En nuestro relato de la evolución de los materiales fotográficos desde las técnicas tradicionales hasta la tecnología digital, también analizamos la tendencia actual de la fotografía de "volver a la analógica", indagando las diferentes características, ventajas y desventajas de los dos modos de fotografía para averiguar por qué algunos fotógrafos siguen optando por los métodos analógicos de fotografía incluso cuando la tecnología digital se vuelve más sofisticada.

Además, hemos analizado la presentación del tiempo en las imágenes fotográficas desde el punto de vista de la expresión de la luz y la sombra. También hemos ilustrado la aparición de las manifestaciones del espíritu abstracto en la imagen a través del lenguaje de los desenfoques fotográficos. A partir de lo anterior, y en relación con la estética difuminada, hemos repasado el desarrollo de la fotografía con respecto a la búsqueda de su artisticidad en diferentes contextos, culturas y premisas de la época, y el impacto que ello ha tenido.

Por otro lado, hemos explorado cómo las emociones y pensamientos personales se transmiten y presentan en la fotografía a través de la descripción del paisaje, partiendo de la perspectiva de la expresión subjetiva del creador, y las diferentes experiencias que la imagen aporta al espectador desde el punto de vista de la contemplación, tanto en la forma y aspecto de su presentación en una exposición como de la comunicación interna con ella.

Reuniendo estos argumentos señalados en el capítulo, ya se trate de las cualidades externas de la imagen fotográfica como resultado de diferentes técnicas y manipulaciones; o de la presentación visual de su lenguaje ontológico (el desenfoque, el lenguaje de la luz y la sombra); o de la selección y modificación subjetivas de elementos y escenas por parte del fotógrafo; o del efecto visual del tamaño, la luz y el entorno en el que se expone la obra, todo ello nos llevará al núcleo de nuestra investigación, que aborda cómo la belleza intangible asociada al espíritu abstracto y al tiempo puede plasmarse a través de la imagen fotográfica: vemos en el ruido y la textura particular de la fotografía de placa húmeda la expresión de las huellas del tiempo; en las imágenes desenfocadas y de enfoque suave la expresión de emociones profundas e inefables; en el tamizado subjetivo de los elementos del paisaje, los reflejos y el espacio el espíritu abstracto. Igualmente, los apartados expuestos en este capítulo proporcionan también una perspectiva reflexiva para nuestro próximo análisis concreto de las obras fotográficas, así como diferentes formas de expresión para nuestra experimentación artística posterior.



Fig. 194
Sin titulo
Lang Jingshan 郎靜山
Fotografía

CAPÍTULO 6 ESTUDIO DE CASO

En el siguiente capítulo, examinamos ejemplos específicos de la obra de fotógrafos tanto de la cultura oriental como de la occidental, explorando cómo se presentan desde la perspectiva de la imagen fotográfica los conceptos estéticos intangibles relacionados con el espíritu abstracto y el tiempo, investigados en la primera parte de esta tesis, a fin de dar lugar a reflexiones más profundas y específicas sobre nuestro tema del estudio. Al mismo tiempo tratamos de comprobar si los elementos fotográficos propuestos en el capítulo anterior (Cap.5), son usadas y cómo, para expresar el espíritu abstracto y tiempo reflejos de una belleza intangible, la que en nuestro caso proponemos. Mediante la recopilación y el análisis de publicaciones, entrevistas, documentos e imágenes obtenidos durante el proceso de investigación, pretendemos explorar las propias ideas de los artistas y la lógica de su desarrollo artístico, rastrear el punto de partida de su obra y verificar la presentación visual de estas nociones y dicha filosofía a través de imágenes concretas. Para ello, hemos seleccionado algunos artistas representativos de la cultura oriental y de la occidental como Lang Jingshan, Yang Yongliang, Yamamoto Masao, Wolfgang Tillmans, Albarrán Cabrera y Sally Mann, escogiendo de entre sus obras más relevantes aquellas en relación con el contenido de nuestra investigación, tanto por el espíritu más elevado que encierran como por sus formas de expresión fotográfica. En la exploración de estas imágenes, nos centraremos en el análisis de los pensamientos y concepción artística de los autores, así como las circunstancias de su creación, con el fin de alcanzar un nivel de reflexión más profundo.

Aunque los principales ejemplos de fotografía de los artistas que estudiamos son de periodo 1980 a 2018, comenzaremos, por ser digno de mención y como antecedente, con el fotógrafo oriental Lang Jingshan, con una prolongada carrera que abarcó casi todo el siglo XX, y cuya obra tiene una estética muy típica del arte oriental, estrechamente relacionado con nuestro tema de investigación.

TRANSCRIPCIÓN DEL ESPÍRITU

6.1 Lang Jingshan: Fotografía lírica entre poesía y pintura

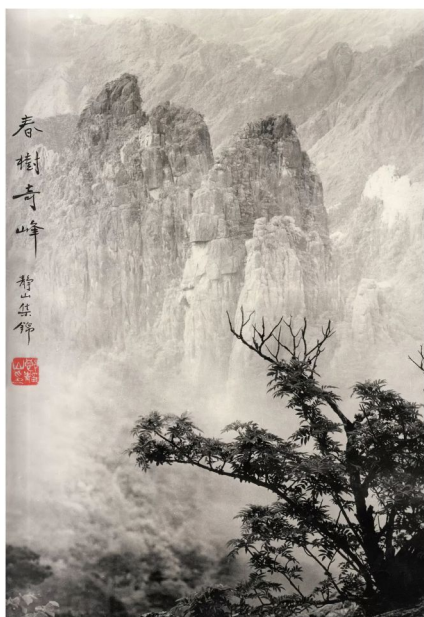


Fig. 195
Soledad majestuosa 春樹奇峰
Lang Jingshan 郎靜山
1934
Fotografía

Nacido en la última década del siglo XIX (1892) en el seno de una familia militar de finales de la dinastía Qing³⁴⁶, Lang recibió la influencia de su padre y creció con un gran interés por el arte y la literatura tradicionales chinos. Esto, unido a su interés por la nueva cultura y las cosas importadas de Occidente, le llevó a dedicarse a la fotografía desde una edad temprana.

Su carrera comenzó a principios del siglo XX en un periódico de Shanghai, y en 1928 fundó en dicha ciudad, una sociedad fotográfica con un grupo de fotógrafos afines, la Sociedad Hua 华社, cuyas exposiciones y publicaciones posteriores ejercieron una importante influencia en la fotografía china. En 1934, la primera fotografía pictorialista de Lang, *Soledad majestuosa* 春樹奇峰 (fig. 195), se expuso en el Salón Británico de Fotografía, siendo el primer fotógrafo que utilizó la técnica de la "fotografía compuesta"³⁴⁷ para expresar los conceptos artísticos de la pintura china. La vida de Lang ha estado marcada por innumerables trabajos fotográficos, desde la fotografía realista, la fotografía moderna, el retrato y el desnudo (el primero en la fotografía de su país), el logro fotográfico más conocido de Lang

³⁴⁶ La dinastía Qing, oficialmente la Gran Qing, fue la última dinastía dirigida por los manchúes en la historia imperial de China. Se proclamó en 1636 en Manchuria y en 1644 entró en Pekín. La dinastía duró hasta 1912. El imperio multiétnico Qing duró casi tres siglos y constituyó la base territorial de la China moderna.

³⁴⁷ Fotografía compuesta, Composite Photograph, es la utilización o combinación de dos o más imágenes fotográficas diferentes para crear una nueva.

reside en la hábil integración de ideas tradicionales y conceptos creativos en el desarrollo de la fotografía en China, dotándola del romanticismo propio de una civilización oriental. Influido por la pintura clásica de paisajes, Lang representa la escuela china de fotografía pictorialista del siglo pasado, inspirándose en la pintura tradicional y combinando con flexibilidad las técnicas de pintura con los métodos fotográficos para crear la "fotografía compuesta" con su encanto único.

Expresión del *Yijing* 意境/ reino de espíritu mediante la fotografía compuesta

La expresión del *Yijing* en una obra es hacer brillar los principios del universo a través de una red de orden. Esta malla de orden es una forma de arte orgánica y armoniosa de líneas, puntos, luz, color, forma, sonido o palabras, organizada por la intención individual del artista, para expresar el *Yijing* (reino de espíritu).³⁴⁸

Como explicamos en la primera parte de nuestro estudio, el *Yijing* 意境/ reino de espíritu es la quintaesencia de la estética oriental, y las obras con un significado más profundo, donde la escena está dentro del cuadro y el significado está más allá, suelen ser más apreciadas. Lang Jing Shan, por su parte, busca la concepción artística singular del paisaje a través de su cámara en la fotografía moderna.

Con respecto a la fotografía compuesta, cabe volver a mencionar³⁴⁹ el fotógrafo holandés Oscar Gustav Rejlander y su obra *Los dos caminos de la vida*, en la que recordamos, combinó mas de 30 negativos en una sola fotografía, utilizando el procedimiento de

³⁴⁸ ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海人民出版社, 北京] 1981. P. 87. Traducción propia.

³⁴⁹ Véase en Cap.5.5/ Pág. 260

fotomontaje. *La Enciclopedia Americana de Fotografía* del ICP³⁵⁰ explica la fotografía compuesta de la siguiente manera:

Las fotografías compuestas combinan dos o más imágenes diferentes para formar otra imagen única. La imagen resultante puede ser, según la intención del fotógrafo, realista o fantástica.³⁵¹



Fig. 196
Música de la cascada 临流独坐
Lang Jingshan 郎静山
1941
Fotografía

En opinión de Lang, tanto la fotografía compuesta como el fotomontaje son una combinación de múltiples imágenes para crear una nueva imagen, con la diferencia de que la fotografía compuesta "tiene fines puramente artísticos y su expresión es más naturalista"³⁵². Para Lang, la fotografía, aunque es diferente de las técnicas de pintura, es al mismo tiempo capaz de presentar un sentido de la belleza, y la larga experiencia de investigación y acumulación de la pintura tradicional china puede compensar las deficiencias de las técnicas fotográficas debido a sus limitaciones mecánicas. La fotografía compuesta de Lang es un intento de presentar su percepción del mundo de una manera diferente, fusionando la fotografía con las técnicas expresivas de la pintura china. Ha injertado hábilmente las "seis normas 六法"³⁵³ de la pintura china en su fotografía compuesta. En un artículo que presentó a la Sociedad Fotográfica

³⁵⁰ ICP: The International Center of Photography es la principal institución del mundo dedicada a la fotografía y la cultura visual

³⁵¹ VV.AA, *ICP: La Enciclopedia Americana de Fotografía*, Beijing: China Photography Press, [美国ICP, 摄影百科全书, 北京:中国摄影出版社] 1992. P.122. Traducción propia.

³⁵² WU, Hung, *Zooming in history of photography in China*, London: Reaktion Books, 2016. P177. "purely artistic aspiration and naturalistic style". Traducción propia

³⁵³ Las seis normas 六法 son un resumen sistemático del antiguo pensamiento pictórico chino. Basándose en la práctica de la pintura de figuras, Xie He, pintor y teórico durante la dinastía Qi del Sur (479-502 D.C.), resumió las funciones sociales de la pintura y los seis criterios para juzgar las pinturas, que son: resonancia de espíritu, método del hueso, correspondencia con el objeto y a las formas pictóricas, la adecuación al tipo, el manejo de la posición (o el manejo de la colocación) y la transmisión por copia o copia de modelos.

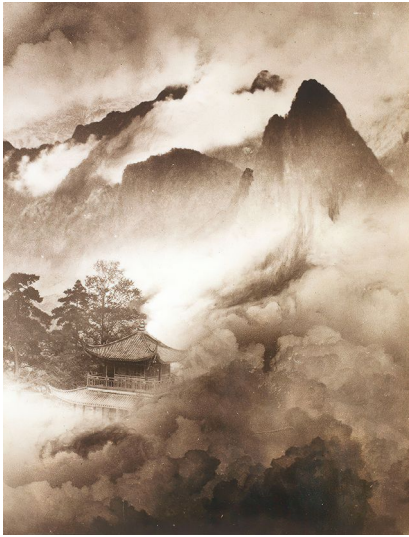


Fig. 197
Pabellón en el País de las Hadas
仙山樓閣
Lang Jingshan 郎靜山
1956
Fotografía

Británica en 1940, *Composite Photography and Chinese Art*, Lang explicó por qué la fotografía compuesta era para él la forma ideal de expresarse, cómo utilizar el enfoque compuesto para hacer nuevas composiciones, y cómo fusionar elementos de la naturaleza para construir un paisaje del recuerdo y de la mente. Ofreció una descripción detallada de la técnica :

A menudo se acusa a los artistas chinos de las escuelas tradicionales de pintar a partir de la imaginación. Nada más lejos de la realidad. No pintan desde la imaginación, sino desde la memoria. Lo que les diferencia de los artistas occidentales es que pintan lo que han visto en lugar de lo que están viendo [...] Una visión recogida y retocada de la naturaleza se expresa en la propia obra de los artistas... Con las imágenes compuestas, los fotógrafos pueden hacer ahora lo mismo que los artistas chinos: ahora pueden elegir entre los objetos naturales; ahora pueden hacer sus propias composiciones en fotografía. A partir de ahora, ni el tiempo ni el espacio serán un obstáculo. Todos los productos de la naturaleza son ahora sus materiales, que pueden utilizar libremente, para construir su "Tierra de los deseos del corazón".³⁵⁴

Se puede observar que la fotografía compuesta de Lang pretende ampliar el espacio del cuadro inspirándose en la vista de pájaro y en la vista aérea de la pintura paisajística china, a la vez que organiza escenas profundas e interesantes en el primer plano, en el medio y en las vistas lejanas. Al mismo tiempo, Lang abandonó la perspectiva de punto focal comúnmente utilizada en la fotografía y adoptó la

³⁵⁴ LANG, Jingshan, *Techniques in Composite Picture-Making*, rev ed., Taipei, China Series Publishing Committee, 1958. Páginas del libro original no están numeradas. [郎靜山, 靜山集錦作法, 台北: 中華叢書委員會] Traducción propia.

"perspectiva oblicua 散点透视"³⁵⁵ de la pintura china, ya que es necesario integrar el paisaje, los animales y las plantas en la misma obra y darles vida. A diferencia de la pintura paisajística china, en la que la perspectiva oblicua es multivista, la fotografía compuesta de Lang utiliza técnicas de cuarto oscuro para mostrar una combinación de diferentes puntos de vista y escenas en una determinada proporción para representar un paisaje grandioso y extenso.

La "tierra de los deseos del corazón", tal y como la describe Lang, puede entenderse como un espacio nuevo, imaginativo, casi utópico, creado mediante la superposición y recreación de imágenes realistas, en el que el espectador puede sentir tanto la belleza natural del paisaje real como la espiritualidad y el significado más profundos que hay detrás de esta impresionante vista. En la primera parte del estudio, hemos analizado la reverencia de la cultura china por su "reino ideal", ya sea el reino trascendente, etéreo, y más allá de la imagen de la vacuidad en la estética de Zhuangzi; o el reino reflexivo y meditativo de la iluminación súbita en la estética zen, todos los cuales nos ilustran un distante y evocador espacio de serenidad. Esta "tierra de los deseos del corazón" ha sido la búsqueda suprema de los literatos y artistas orientales durante generaciones.

En la obra de Lang, el fotógrafo ha aplicado hábilmente la técnica de la combinación de "lo real y lo virtual" de la pintura china en su fotografía compuesta, en las escenas en tonos blanco, negro y gris, el fotógrafo da vida a la etérea "tierra de los deseos del corazón", donde en lo real podemos ver la forma, pero el foco está en la expresión de las emociones que hay dentro de lo virtual. Al igual que en la pintura paisajística china, el uso de elementos

³⁵⁵ La perspectiva oblicua, la perspectiva de la pintura tradicional china, tanto la pintura paisajística tradicional china como la miniatura persa emplean esta perspectiva; a diferencia de la perspectiva focal, que tiene un solo punto de observación, la perspectiva oblicua tiene varios puntos focales.



Fig. 198 (izquierda)
Una noche en el Puente de Arce
枫桥夜泊
Lang Jingshan 郎静山
1991
Fotografía

Fig. 199 (derecha)
Una excursión 烟波摇艇
Lang Jingshan 郎静山
1950
Fotografía

como las nubes y el humo se utiliza a menudo para crear el espacio abstracto, asimismo dar forma a la belleza de las montañas, con sus imponentes e interminables horizontes y vistas. El antiguo teórico del arte chino Guo Xi dijo una vez que "si una montaña quiere ser alta, no lo será si se revela por completo; si el humo y la bruma cierran su cintura, será alta"³⁵⁶. Asimismo, el uso de nubes, humo y niebla es el principal medio de Lang para expresar este ambiente sublime. En las fotografías, *Una excursión* (fig.198), *Una noche en el Puente de Arce* (fig.199), observamos que el fotógrafo aprovecha al máximo estos elementos naturales para crear una sensación etérea, con las plantas en primer plano creando un espacio imaginario en la distancia cercana y atrayendo al espectador hacia los barcos lejanos, las nubes y brumas difusas del paisaje. El Yijing/ reino de espíritu etéreo y tranquilo se expresa de forma sobrecogedora. Cabe señalar que, además de las imágenes reales de las nubes y la niebla en el paisaje, Lang también utiliza a menudo técnicas de cuarto oscuro para representarlas.

Existen dos métodos para la proyección de negativos que combinan dos escenas: uno es el método de pintura roja y el otro es el método de enmascaramiento. El método de pintura roja se utiliza cuando sólo se toma el extremo inferior de una pieza,

³⁵⁶ GUO, Xi, *Lin Quan Gaozhi*, Nanjing: Jiangsu Wenyi Editorial, [郭熙,林泉高致, 南京: 江苏文艺出版社] 2015. P.96 Traducción propia

el extremo superior se pinta con un pincel en rojo, y si sólo se toma una parte, la no deseada se pinta completamente.³⁵⁷



Fig. 200
Un ejemplo del negativo
realizado con el método
del "tinte rojo" por fotógrafos
españoles en los años 50

Escaneado por el autor de
esta investigación
Fuente propia

En su libro *Techniques in Composite Picture-Making*, Lang explica su método de "tinte rojo", que consiste en tinter de color rojo los elementos u objetos no deseados o menos importantes en el negativo. El principio de su funcionamiento reside en que cuando se amplía una fotografía en el cuarto oscuro, el papel de ampliación es menos sensible al color rojo, por lo que los detalles de las zonas pintadas de rojo se aclaran o se eliminan, dependiendo de lo fina o gruesa que sea la capa de tintura. Lang suele utilizar esta técnica para crear una escena con niebla y un mar de nubes, originando una atmósfera brumosa.

Un buen ejemplo de ello es su fotografía compuesta, *Sacando agua del río al amanecer* (fig. 204), en la que el autor ilustra un sencillo desglose de los pasos de su producción (fig.201/202). De la imagen original (fig. 203), Lang seleccionó la figura que lleva agua y la orilla del río que la rodea y parte del borde del agua, así como la cima de la montaña distante, y enrojeció el resto de la imagen. El proceso de enrojecimiento da una atmósfera brumosa a las montañas y al agua que hay debajo. Como resultado de los diferentes espesores utilizados por Lang, también podemos ver una transición semejante a la niebla en los bordes de las montañas y las riberas de los ríos, lo que da a la imagen un aspecto más natural y elevado. Las ramas de los árboles en primer plano son de otra fotografía. La adición de las ramas de los árboles en la parte delantera de la escena añade un primer plano visual a la escena, que se deriva del estándar de "tres divisiones 三叠" y "dos secciones 两段" de la composición en la pintura paisajística tradicional

³⁵⁷ LANG, Jingshan, *Techniques in Composite Picture-Making*, rev ed., Taipei, China Series Publishing Committee, 1958. Páginas del libro original no están numeradas. [郎静山, 静山集锦作法, 台北: 中华丛书委员会] Traducción propia.

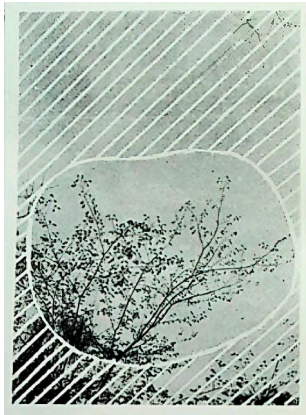
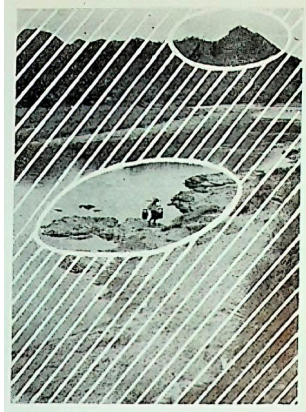


Fig. 201/202

Procesamiento de fotografía compuesta y "pintura roja"

La interpretación descompuesta dada por Lang en su libro: *Techniques in Composite Picture-Making*



Fig. 204

Sacando agua del río al amanecer 晓汲清江

Lang Jingshan 郎静山

1934

Fotografía



Fig. 203

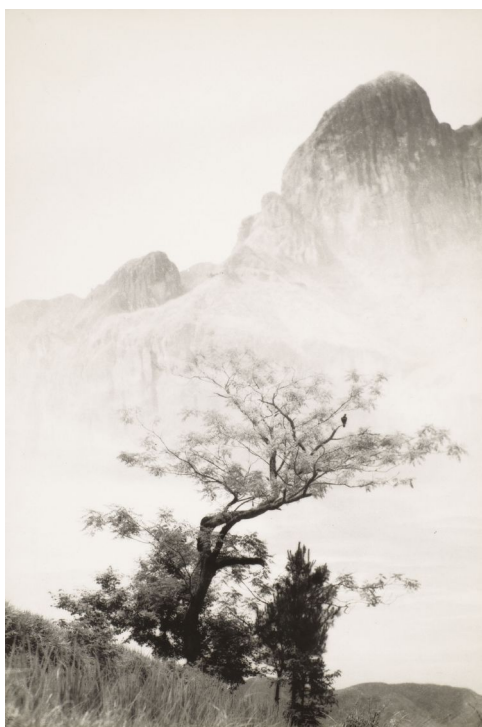
Esquema de la sección de rastreo dibujado por el autor de esta investigación

china. El pintor chino Shi Tao³⁵⁸, de la dinastía Ming, explicó esta composición en sus discursos de pintura, argumentando que las "tres divisiones" se refieren a la primera capa de tierra, la segunda de árboles y la tercera de montañas; Las dos secciones se puede entender como el paisaje en la parte inferior y las montañas en la superior. Tanto si se trata de "tres divisiones" como de "dos secciones", podemos interpretar que se utilizan capas en el cuadro, así como la disposición estructural de las escenas cercanas y lejanas, que a menudo están separadas por elementos como las nubes o el agua para reflejar un cuadro estratificado y espacioso. Por ejemplo, esta

³⁵⁸ Shi Tao (石涛 1642-1707), nacido en la dinastía Ming, fue un monje budista chino, calígrafo y pintor de paisajes durante los primeros años de la dinastía Qing.

Fig. 205
En primavera
雁荡鸣春
Lang Jingshan 郎静山
1933
Fotografía

Fig. 206
Colores otoñales en una montaña
溪山秋色图
Shen Zhou 沈周
1427-1509
Tinta china sobre papel



composición típica puede verse en el famoso cuadro *Colores otoñales en una montaña* (fig. 206) del pintor de la dinastía Ming Shen Zhou.

En muchas de sus obras Lang emplea este modo de composición, pero independientemente de la forma en que se superponga la imagen, el objetivo es servir al espíritu de la misma, como en el caso de la obra *Sacando agua del río al amanecer* (fig. 204), donde podemos ver una composición en dos partes, en el primer plano sólo son visibles las delgadas ramas de los árboles, cuyas gruesas raíces han sido cortadas para mantener la atmósfera elegante y tranquila, mientras que en la parte superior derecha las sinuosas colinas están enredadas en las nubes, revelando sólo sus cimas. En el espacio en blanco entre las montañas y los árboles, el río, la niebla matutina y el barquero que camina añaden vida a la imagen; el autor utiliza los diferentes elementos naturales para mantener el equilibrio visual de la escena. Toda la imagen es como una melodía matutina, interpretada primorosamente entre las montañas y el agua. Del mismo modo, en otra de sus fotografías, *En primavera* (fig. 205), las colinas lejanas sobre la escena y los árboles cercanos están divididos y puntuados por nubes y nieblas. El



Fig. 207 (izquierda)
Garza blanca en las nubes
云山白鹭
Lang Jingshan 郎静山
1962
Fotografía



Fig. 208 (derecha)
Un barco cruza por diez mil ríos
一舟当过万重江
Lang Jingshan 郎静山
1963
Fotografía

vasto espacio entre la escena lejana y cercana dejan más margen a la imaginación del espectador para apreciar plenamente el mensaje de la concepción artística del autor sobre lo real y lo virtual.

De manera simultánea, la técnica del blanco previsto 留白, que se encuentra a menudo en la pintura china, también se aplica con flexibilidad a las imágenes fotográficas de Lang. Como mencionamos en la primera sección sobre la belleza de lo vacío en la cultura china, a través del manejo sutil de la relación entre la realidad y el vacío en la imagen, se crea una rica variación de capas y contrastes, concibiendo así un reino de espíritu elevado y sublime.

En otras obras de Lang, por ejemplo la *Garza blanca en las nubes* (fig. 207), y *Un barco cruza por diez mil ríos* (fig. 208), podemos ver cómo el fotógrafo utiliza el blanco previsto para dar forma al espacio, destacando la "blancura" de las nubes y el agua para resaltar la "realidad" de las ramas y las garzas. La "realidad" de las ramas de los árboles y de las garzas se pone de relieve destacando los "huecos" entre las nubes y el agua. Detrás de las ramas, los barcos y las garzas están las colinas intocables y el agua débilmente visible, creando una sensación de espacio distante, evanescente y un encanto etéreo.

Mediante el uso flexible del espacio en blanco, combinado con la singular perspectiva oblicua de la pintura china de paisajes mencionada anteriormente, la fotografía compuesta de Lang le permite crear escenas que ya no están limitadas por el tiempo y el espacio. La fina adición de espacios blancos, nubes y ríos le permite mezclar muchos elementos diferentes de tiempo y espacio en una sola imagen, lo que da como resultado una imagen magnífica con una vista vasta pero al mismo tiempo rica en detalles.

En *Lago de la Montaña* (fig. 209), en el que trabajó durante dos años, podemos ver que Lang ha utilizado la perspectiva oblicua con magníficos resultados. Los pinos son de Barbizon, Francia; el pabellón es de Corea; la figura del pabellón es un retrato de su amigo y famoso pintor Zhang Daqian³⁵⁹, tomado durante una visita a la finca Bade Garden en Brasil; algunos de los árboles están tomados de la montaña Baguio, en Filipinas; las montañas lejanas están tomadas del mar occidental del monte Huangshan; y la parte izquierda de la imagen es una escena lacustre captada a orillas del lago Xuanwu, en Nanjing. Podemos ver que la relación entre estos paisajes, la luz, la disposición de la perspectiva y la relación temporal de las escenas se esfuerzan por ajustarse a la percepción visual natural de las personas, y del mismo modo Lang basa la disposición de las distintas vistas en impresiones ópticas, esforzándose por romper las limitaciones del rígido objetivo fotográfico. Al mismo tiempo, se refiere a la disposición compositiva de la pintura china, donde la vista suele ser igual de clara, independientemente de su distancia, y la relación entre el sujeto y el objeto sólo se distingue por su sencillez e intensidad. Las imágenes de esta obra se presentan armoniosamente en un nuevo espacio de escasez e interacción entre lo real y lo virtual, y aunque el material de partida procede de diversas partes del mundo, el conjunto

³⁵⁹ Zhang Daqian, 张大千 (1899 - 1983) fue uno de los artistas chinos más conocidos y prodigiosos del siglo XX.

está perfectamente manipulado por la meditada y sutil disposición de Lang. Vemos una densa concentración de elementos naturales en la parte derecha de la escena, con rocas dentadas y árboles intercalados, y un pabellón que se asoma sobre una arboleda, en el que un anciano contempla las nubes. Siguiendo la mirada del anciano, movemos los ojos hacia la izquierda de la escena, donde en el primer plano se alzan unas rocas altísimas, ya sea juntas o en una esquina separada, con un pequeño pabellón que se eleva sobre ellas y una barca solitaria que se cierne sobre el agua. La parte izquierda de la imagen se abre cada vez más, revelando un reino tranquilo y enigmático, mientras que la zona en blanco acerca al espectador, dándole espacio para sumergirse, permitiéndole imaginar y unirse al proceso de creación de la intención de la imagen fotográfica.

En resumen, podemos ver que Lang ha hecho un buen uso de la mezcla de elementos para equilibrar la atmósfera. La disposición más densa del escenario de la derecha establece el centro de gravedad y aporta una sensación de estabilidad a la imagen; los espacios en blanco son evocadores, mientras que el adorno de la canoa añade una sensación de espiritualidad. La disposición a la vez, escasa y densa, de la fotografía compuesta permite al espectador sumergirse cómodamente en la imagen, tanto visual como psicológicamente, quedando profundamente impresionado por el espíritu de la pintura de paisaje tradicional que Lang ha heredado, y por la percepción silenciosa, sin palabra, de la belleza de la naturaleza y la vida entre lo real y lo virtual.

La búsqueda entre poesía y pintura

Además de la profunda concepción artística de su obra, en las fotografías de Lang, también podemos percibir una cualidad sugerente de la poesía y pintura que es característica del arte tradicional chino.



Fig. 210
*Escucha el bambú en la
magistratura*
衙齋听竹
Zheng Xie 郑燮
Tinta china sobre papel
1746-1747

La combinación de poesía y pintura era una importante forma de expresión en el arte tradicional chino para enriquecer el *Yijing*/ reino de espíritu de la obra, un paradigma artístico que surgió durante la dinastía Tang. El ámbito de "*la poesía en la pintura y la pintura en la poesía*" que perseguían los antiguos artistas y literatos era el nivel más elevado del arte clásico. La forma más básica de expresión es, en primer lugar, "*la poesía en la pintura*", es decir, la inscripción de poemas o frases literarias en un cuadro, de modo que el creador pueda utilizar ambos para sus funciones artísticas, profundizando así en la concepción que transmite la obra. Por ejemplo Zheng Xie, pintor de la dinastía Qing famoso por sus cuadros de bambú, puso una vez un poema en un cuadro (fig. 210): *Escucho las hojas del bambú en la magistratura, sospecho que es el sonido del sufrimiento del pueblo*. Se trata de sentimiento interior muy natural y realista de un hombre en una sala, que escucha el sonido de las ramas de bambú y las hojas en el viento en plena noche, transmitiendo una expresión sincera y sentida de simpatía por la difícil situación del pueblo. El bambú del cuadro capta la escena, mientras que el poema sirve como toque final, dando a la imagen un significado más profundo.

El segundo término es que "*la poesía es la pintura y la pintura es la poesía*". Esto significa que, aunque se trata de dos estilos de arte diferentes, el artista literario utiliza las emociones que se transmiten entre ellas para fusionarlas, de modo que hay poesía en el cuadro y un imagen pictórica en el poema. Del mismo modo, cuando observamos la obra (fig. 211), que el escritor chino Lao She pidió al pintor Qi Baishi para recrear el poema "el sonido de las ranas que salen de un manantial de montaña a lo largo de diez millas", no podemos evitar preguntarnos: es fácil pintar ranas en un manantial de montaña, pero ¿cómo se puede expresar el sonido de diez millas? El pintor salpica las rocas con tinta gruesa y pinta con trazos gruesos y ligeros una corriente de agua clara, con varios renacuajos esparcidos entre ellos, dispersos o



Fig. 211
El sonido de las ranas que salen de un manantial de montaña a lo largo de diez millas
蛙声十里出山泉
Qi Baishi 齐白石
Tinta china sobre papel
1951

agrupados, lejos o cerca, retozando en la primavera. La frase poética "el sonido de las ranas que salen de un manantial de montaña a lo largo de diez millas" lleva al espectador a pensar en el croar de la rana madre en el estanque a diez millas de distancia. Este "significado más allá de la escena" poética se refleja en la concepción magistral y el elaborado diseño de esta obra, en la que el poema y la pintura son un todo coherente.

Volviendo a nuestro tema, no es difícil detectar el fuerte ambiente oriental en la fotografía de Lang, ya que gran parte de su inspiración creativa procede de la poesía y la pintura tradicional china. La belleza poética de la pintura clásica es fundamental para la construcción del lenguaje pictórico relativamente independiente de Lang, tanto en su presentación externa como en las connotaciones que transmiten sus obras.

En cuanto a la forma en que se presenta la obra, podemos ver que muchas de las fotografías compuestas de Lang siguen el esquema tradicional de la pintura de paisaje. Si observamos sus fotografías, nos damos cuenta de que a menudo se asemejan a una pintura clásica, vemos en su obra su rúbrica "静山集锦" compuesta por Jingshan", y el uso de escritos y sellos, hacen que sus fotografías se parezcan a las pinturas tradicionales de paisajes en su forma. La fusión de las técnicas pictórica y fotográfica ha dado lugar a obras de viva expresión y estilo. En las *Cuatro flores de ciruela* (fig. 212), siguiente pagina a la izquierda, por ejemplo, el pintor de la dinastía Song, Yang Wujiu, utiliza el dibujo lineal para delinear las elegantes flores de ciruela en tinta, con fuertes puntos de tinta de los capullos. Los puntos de flor cobran vida de una manera característica, "menos es mejor que más", reflejando la naturaleza simple pero orgullosa y helada de la flor del ciruelo. En la fotografía, *Noche de luna llena* (fig. 213), podemos ver una expresión similar a la de la pintura tradicional



Fig. 212/ 213
Cuatro flores de ciruela
四梅图
Yang Wujiu 扬无咎
Tinta china sobre papel

Noche de luna llena
花好月圆
Lang Jingshan 郎静山
1950
Fotografía

china de pájaros y flores. Podemos ver que la composición de la fotografía de Lang es aproximada a la pintura de la flor del ciruelo, con la rama asomando por la parte inferior derecha. La adición de la luna llena corresponde a la escritura de la imagen de flores florecientes y luna llena, la perfecta felicidad conyugal, y las nubes sombrías que Lang añade a la composición resaltan la luna brillante. En este estado poético, es como si uno pudiera oler el tenue aroma flotante de las flores de ciruelo bajo la fresca del otoño y la luz de la luna.

Sin embargo, la combinación de poesía y pintura en las fotografías de Lang no es una mera imitación de la forma, sino todo lo contrario, tiene más que ver con la transmisión poética de sus connotaciones.

Utilizando la cámara en lugar del pincel, Lang presenta la poesía en sus fotografías, sugiriendo o revelando el mundo espiritual abstracto del Oriente tradicional a través de imágenes de objetos concretos y figurativos. El principal medio para hacerlo es el uso extensivo de símbolos culturales tradicionales que tienen un profundo significado. Como hemos citado anteriormente, la cultura tradicional china utiliza la flora y la fauna como símbolos, ya sea para expresar emociones o para referirse al carácter de una persona. Símbolos como el pino marchito que presenta la fuerza y espíritu indomable, el sauce, que simboliza el



Fig. 214
Grullas Auspiciosas, pergamino 瑞鹤图
Emperador Huizong de Song 宋徽宗
51 x 138.2 cm
1112
Tinta y color sobre seda
Liaoning Provincial Museum, Shenyang



Fig. 215
Bambú y grullas 竹鹤图
Bian Jingzhao 边景昭
180x118cm
Principios de la dinastía Ming
1426-1435
Tinta y color sobre seda
Palace Museum, Beijing

sentimiento de la despedida, la luna llena, que es símbolo de reencuentro, la grulla blanca, que simboliza la santidad y la elegancia, o el ciervo, que simboliza la auspiciosidad, Lang los utiliza para transmitir su búsqueda espiritual. Del mismo modo, la combinación de distintos símbolos también puede dar un significado más profundo, como en el caso de la grulla blanca, uno de los elementos pictóricos y decorativos tradicionales más importantes de la cultura china. En el transcurso de su larga historia, la influencia de diferentes orígenes, creencias y aspiraciones espirituales han dado lugar a una variedad de combinaciones connotativas, como el elemento de la grulla y la nube, que puede representar la "longevidad" y la "ascensión a la inmortalidad" (fig. 214); la rama de bambú y "los huesos inmortales" de la grulla se utilizan para representar la "rectitud e integridad" de un caballero (fig. 215); el pino junto con la grulla blanca se utilizan para simbolizar la "permanencia", etc.

Asimismo, el símbolo de la grulla blanca está con frecuencia en las obras de Lang. Vemos cómo aparecen a menudo junto al pino en sus fotografías para transmitir la noción de "longevidad y permanencia". Es curioso observar que la misma figura de la grulla puede encontrarse en varias de sus obras (fig. 216/217/218). En una de ellas, titulada *Las cien grullas* (fig. 219), Lang combina sus imágenes con gran cantidad de grullas en diversas poses, en una sola fotografía. Las imágenes realistas de estas grullas se ensamblan en este largo pergamino, y el uso que hace Lang de la perspectiva oblicua da a la imagen un aspecto armonioso, fluido y ordenado, lleno de energía y tensión. El confucianismo utiliza la grulla para referirse a un caballero, mientras que el pensamiento taoísta utiliza la imagen de esta ave santa para expresar sus propias aspiraciones de reclusión.

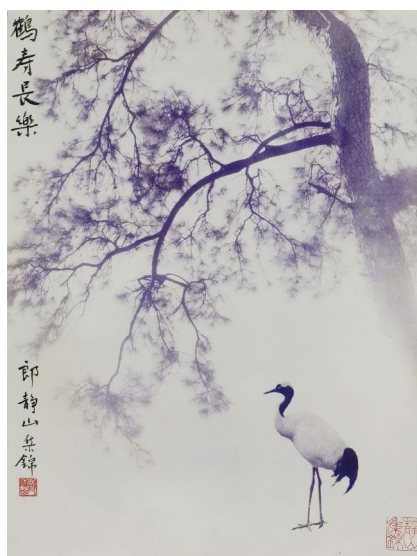


Fig. 216
Longevidad y de la grulla
鹤寿长乐
Lang Jingshan 郎静山
Fotografía

Fig. 217
Grullas y una larga primavera
松鹤长春
Lang Jingshan 郎静山
1943
Fotografía

Fig. 218
Grullas
松鹤图
Lang Jingshan 郎静山
1950
Fotografía

Fig. 219
Los cien grullas
百鹤图
Lang Jingshan 郎静山
1990
Fotografía

A través de estas imágenes de grullas, que simbolizan la cualidad trascendente, virtuosa y santa, podemos percibir también el alto nivel de autodisciplina y aspiración de la calidad moral que Lang ha cultivado en su cultura tradicional.

Igualmente, el ciervo, símbolo de la auspiciosidad, es también un elemento poético habitual en la obra de Lang. En el *Ciervo en el bosque* (fig. 220), podemos ver cómo el fotógrafo ha utilizado su fotografía compuesta para crear una serena escena de bosque que ha sido ordenada ingeniosamente, incorporando las diversas formas de ciervos para crear este reino tranquilo, relajado, místico y profundamente etéreo.



Fig. 220 (izquierda)
Proceso de la obra
Ciervo en el bosque

Fig. 221 (derecha)
Ciervo en el bosque
鹿苑长春
Lang Jingshan 郎静山
1956
Fotografía

Influido por el antiguo pensamiento chino, el confucianismo, el taoísmo y el budismo zen, Lang ha incorporado a sus obras las ideas tradicionales de "inacción natural" y "retorno a la naturaleza". Está enamorado del paisaje monte y agua, e intenta buscar la llamada "unidad del cielo y el hombre" a través de sus fotografías. En sus representaciones de la naturaleza, abraza la sabiduría de la trascendencia, encontrando la liberación espiritual y la libertad de la mente. Al meditar sobre la naturaleza, Lang refleja la verdadera esencia de la vida al encontrar en las cosas naturales y en el paisaje, su estado original, permitiendo al espectador tomar una iniciativa personal en la percepción de estos objetos naturales



Fig. 222 (izquierda)
Escuchando en silencio a los pinos que susurran 靜聽松風
Ma Lin 馬麟
Tinta y color sobre seda
110.3x226.6cm
Siglo XIII antes de 1246
Museo del Palacio Nacional, Taipei

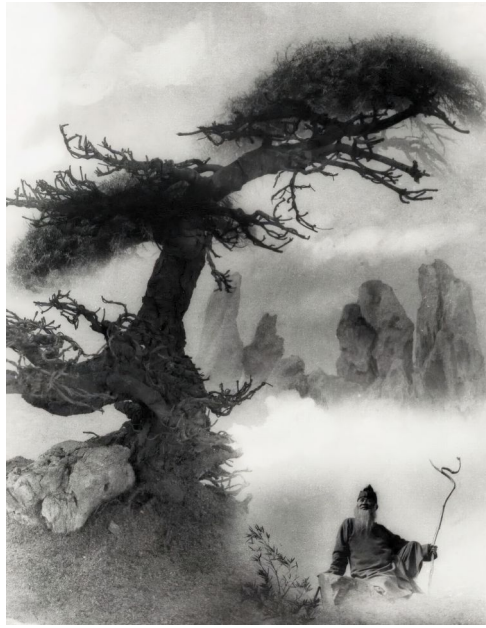


Fig. 223 (centro)
Hermitage
松蔭高士
Lang Jingshan 郎靜山
1963
Fotografía

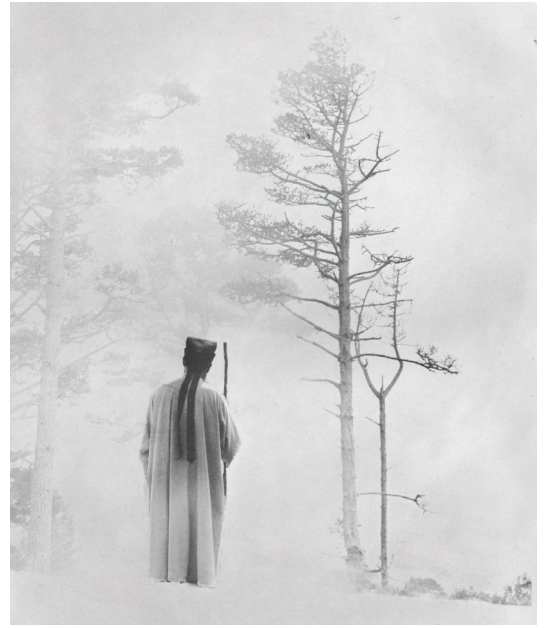


Fig. 224 (derecha)
Entrando en la niebla por la mañana
云深不知处
Lang Jingshan 郎靜山
1963
Fotografía

y combinar su propia formación cultural para apreciar el significado poético de la obra.

En la serie de fotografías que realiza a su amigo íntimo, el pintor Zhang Daqian, como *Hermitage* (fig. 223), Lang transforma a Zhang Daqian en un taoísta, un ermitaño, sentado bajo los pinos y cipreses de las montañas nubladas, observando cómo suben y bajan las nubes. Asume el mundo tal y como es, y comprende la belleza de la naturaleza tal y como es. El pino marchito que se encuentra detrás del anciano simboliza el carácter de un caballero de gran elegancia, inflexible y vigoroso a pesar de las inclemencias del tiempo; también es una metáfora de las nobles cualidades y la firmeza del hombre de la imagen y de la fiel amistad con el fotógrafo. En la obra *Entrando en la niebla por la mañana* (fig. 224), la espalda del pintor se sitúa en un entorno nebuloso y onírico. Parece estar mirando y pensando, como si estuviera buscando a tientas el camino a seguir. En esta escena lejana y tranquila, pudiéramos sentir, el estado etéreo y de la naturaleza que Zhuangzi buscaba. Este estado mental trascendente, y el romanticismo oriental que las imágenes dan al espectador, suscitan la ilusión de estar lejos del mundo por un instante. La espalda del anciano de la fotografía también simboliza la búsqueda de una vida de libertad y retorno a la naturaleza, después de

experimentar todas las vicisitudes del tiempo y las emociones humanas. De manera simultánea, lo que se percibe es que Lang también está proyectando sus propias aspiraciones espirituales en su amigo reflejado en la imagen fotográfica. En medio de la tranquilidad, observa y comprende la naturaleza, alcanzando un estado de armonía espiritual con todas las cosas del mundo.

Al igual que la crítica a la fotografía pictorialista occidental, la principal crítica a Lang es que imita las formas tradicionales de la pintura. Además, se le ha acusado de huir de la realidad y de no utilizar su cámara para influir en la sociedad en un momento de agitación social y guerra. ¿Por qué -nos preguntamos- debemos hacer recaer el peso de la historia sobre un artista que utilizó sus fotografías para transmitir la cultura espiritual y hacerlo responsable de los problemas de su época? ¿Y por qué un artista que vive en tiempos de guerra no tiene derecho a buscar la paz interior en su creación artística?

Al mismo tiempo, debemos reconocer que la forma de resistencia de Lang es también la belleza cultural china única y tradicional que transmiten sus fotografías. Desde el punto de vista de la transmisión cultural, la mayor contribución de la fotografía de Lang radica en el hecho de que tomó la cámara y tuvo su propia manera de defender su cultura y expresar su amor por ella en una época en la que ésta se encontraba extremadamente desgarrada por la guerra y la cultura china se enfrentaba a una situación crítica. Volvamos a la época en que Lang empezó a hacer fotografías. Cuando la fotografía se introdujo por primera vez en China, el país estaba en su momento más atrasado y débil de la historia debido a la política de puertas cerradas del gobierno de los manchúes, dinastía Qing. Cuando los fotógrafos extranjeros llegaban a China, el tema de sus fotografías se centraba de forma abrumadora en captar curiosamente, cómo habían imaginado, qué era este antiguo país oriental; captando los malos y

dolorosos hábitos deplorables que existían por razones históricas en esa época como "atarse los pies" y fumar opio a consecuencia de la introducción de esa perjudicial droga en China por los británicos. Este fenómeno de documentación fotográfica, que sólo capta las malas costumbres pero no presenta ninguna esencia de la cultura china fue también la motivación más directa para la determinación de Lang de promover la belleza nativa y la grandeza del arte del monte y agua a través de sus fotografías, así como de transmitir las profundas connotaciones de la cultura tradicional de su nación.

La fotografía compuesta de Lang difiere significativamente de las imágenes fotográficas de sus contemporáneos, que buscan reproducir la apariencia original de las cosas. Su integración ingeniosa de la pintura clásica con la fotografía y su expresión más profunda del ámbito trascendente del pensamiento tradicional taoísta y budismo zen, que también difiere de los intentos de la *fotografía de arte* occidental sobre la búsqueda de la artisticidad, que se quedaban en la imitación de la forma de expresión de la pintura. Aunque Lang no es un fotógrafo moderno, vivió en una época en la que su mundo no era tan conocido. Las sublimes obras de fotografía compuesta de Lang, superpuestas y recreadas, expresan una trascendente reflexión sobre la expresión emocional e intelectual de la fotografía. Es cierto que el "reino etéreo" tradicional chino que Lang elaboró a lo largo de su vida, es una expresión de la búsqueda de la identidad y el espíritu de los literatos y artistas que se había perdido en una época de cambios históricos y agitación política.

Hay que reconocer que la contribución de Lang a la exploración del lenguaje propio y la calidad estética de la fotografía fue limitada, pero su uso de los símbolos culturales tradicionales para llevar al papel ideas abstractas sobre la eternidad de la naturaleza y la sublimidad del espíritu, ha influido en innumerables fotógrafos de generaciones posteriores.



Fig. 225
Early Spring 早春图
Yang Yongliang 杨泳梁
2019
Fotografía

6.2 Yang Yongliang: La expresión contemporánea del arte del monte y agua



Bajo la influencia de la fotografía compuesta de Lang Jinshan, muchos teóricos, pintores y fotógrafos posteriores han experimentado y practicado la relación entre el arte tradicional chino y la fotografía. Yang Yongliang 杨泳梁, fotógrafo chino contemporáneo, ha utilizado nuevos medios técnicos y enfoques visuales, mostrando una nueva fotografía compuesta del monte y agua en la era digital moderna.



Fig. 226
Phantom Landscape
虞市山水
Yang Yongliang 杨泳梁
2006
Fotografía digital

Fig. 227
Phantom Landscape
虞市山水
Yang Yongliang 杨泳梁
2006
Fotografía digital

Yang Yongliang nació en 1980 en Shanghai, donde el rápido desarrollo de la tecnología y la modernización de la ciudad no impidió la influencia de la cultura tradicional en este fotógrafo del siglo XXI. Inició sus estudios de pintura y caligrafía tradicionales a una edad temprana obteniendo un fuerte apego por la cultura tradicional, que desde entonces ha influido directamente en su estilo artístico. A diferencia de la fotografía compuesta de Lang, realizada con una cámara tradicional y producida en un cuarto oscuro, el trabajo de Yang utiliza plenamente la tecnología actual para capturar la imagen digitalmente y se sirve de los medios informáticos para crear la obra compuesta. A primera vista, la obra de Yang se asocia directamente con las pinturas paisajistas chinas, pero cuando uno se acerca lo suficiente para ver los detalles de las fotografías, se aprecia que lo que está representando no es realmente una escena del monte y agua. Los elementos que componen la imagen de estos paisajes clásicos se han transformado ahora en



Fig. 228
Phantom Landscape
巖市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía digital

Fig. 229
Phantom Landscape
巖市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía digital

los elementos urbanos de la sociedad moderna. En una serie fotográfica titulada *Phantom Landscape/ Paisaje fantasma 巖市山水*, creada por Yang en 2006, vemos que incorpora plenamente la expresión de la pintura paisajística china de la dinastía Song, aunque utilizando imágenes arquitectónicas modernas para representar lo que parece ser un paisaje clásico, pero con una calidad antiestética en los detalles. Al crecer de niño en una antigua villa con hermosas vistas en las afueras de Shanghai, Yang fue testigo de la destrucción y reconstrucción de ese paisaje tradicional como resultado de la rápida urbanización, lo que le indujo a utilizar estos "paisajes digitales" para expresar y reflexionar sobre este problema causado por el desarrollo de las ciudades modernas.

Las imágenes de montañas altas y majestuosas, comunes en las pinturas de la dinastía Song, son en realidad recortadas, superpuestas y sintetizadas por Yang utilizando elementos modernos como rascacielos de ciudades, restos de obras de construcción y torres de líneas eléctricas mediante técnicas de postproducción por ordenador. El fotógrafo ha sustituido los aleros y pabellones por



Fig. 230
Phantom Landscape
廬市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía

modernos rascacielos, y los frondosos bosques por postes de electricidad. Utiliza la apariencia de las pinturas de tinta en blanco y negro combinadas con la arquitectura urbana para crear un mundo surrealista de luz y sombra. Viviendo en la sociedad actual, es difícil no quedar asombrado por la impresión de hacinamiento y opresión que da la densa arquitectura urbana; las imágenes en blanco y negro de estos edificios resaltan esta sensación de opresión con un efecto visual más impactante. Al mismo tiempo, la armonía de la imagen global es evidente en la forma en que Yang utiliza sus profundas habilidades de la pintura tradicional para intercalar lo que parecen ser nubes y nieblas de espacio en blanco, creando una imagen más equilibrada y completa.

Además, Yang introduce en su obra los escritos poéticos tradicionales y los sellos que utilizaban los antiguos pintores y literatos para dar vida y embellecer sus imágenes. Lo que resulta aún más interesante es que, si se examina con detenimiento, se descubre que Yang no utiliza los sellos ni los escritos poéticos de forma habitual, sino que ha convertido en sellos cuadrados o redondos, los números de teléfono de la propaganda que se pueden observar en las paredes de las esquinas de las calles, o los dibujos de las tapas de las alcantarillas de la ciudad. El carácter irónico y antiestético de estos sellos se hace evidente cuando uno los lee detenidamente y descubre que contienen mensajes como "licencia, grabado" o



Fig. 231
Parte de una obra de
Phantom Landscape
Sellos de dibujos de las
tapas de las alcantarillas de
las ciudades modernas
y escritos que describe
paradas de autobús

"desatascar las alcantarillas". Además, Yang también sustituye el texto poético tradicional de los cuadros por los símbolos de la cultura moderna, como los códigos informáticos, las direcciones de los carteles publicitarios, los códigos de barras de las mercancías, la información de las paradas de autobús (fig. 231) y señales de tráfico, etc.. A través de estos elementos, Yang propone una reflexión sobre la cultura de los urbanitas contemporáneos. La destrucción provocada por el acelerado proceso de industrialización y urbanización es un asunto que preocupa a todos, y la prosperidad de la ciudad ha aprisionado en cierta medida el desarrollo de nuestra cultura espiritual. Estas imágenes, que parecen ser pinturas de paisajes tradicionales, en alabanza de la naturaleza, son en realidad metáforas y críticas de la realidad actual con símbolos muy contemporáneos.

Con el paso del tiempo, la técnica de Yang se ha ido perfeccionando, empezando por su serie *In Artificial Wonderland II* de 2014, en la que podemos ver no sólo el tamaño de las obras que alcanzan niveles de fantasía sin precedentes, sino también la riqueza de detalles hasta un grado impresionante. Con un lenguaje extremadamente delicado, Yang nos presenta dos obras inspiradas en las pinturas clásicas del maestro pintor de la dinastía Song del Norte, Fan Kuan³⁶⁰ 范宽: *Viajeros entre montañas y arroyos* 溪山行旅图 y *Paisaje invernal con nieve* 寒林夜景图. Yang sigue aportando un vocabulario contemporáneo y símbolos visuales a la vanguardia de la tecnología, con una estética oriental tradicional, pero esta vez con una gran cantidad de detalles y un número de elementos sin precedentes, introduciendo por primera vez las formaciones rocosas naturales fotografiadas en Islandia y Noruega en sus paisajes artificiales.

³⁶⁰ Fan Kuan: 范宽 (960 - 1030) fue un pintor especializado en paisajes de la dinastía Song. Es considerado uno de los más grandes maestros de los siglos X y XI.



Fig. 232 (izquierda)
Viajeros entre montañas y arroyos
谿山行旅圖
Fan Kuan 范宽
Siglo X - XI
Tinta china sobre seda
Museo del Palacio Nacional, Taipei

Fig. 233 (derecha)
*Artificial Wonderland II - Travelers
Among Mountains and Steams*
人间仙境 II - 谿山行旅圖
Yang Yongliang 杨泳梁
2014
Fotografía

En la renombrada pintura de dinastía Song *Viajeros entre montañas y arroyos* (fig. 232), podemos ver la armoniosa representación que hace el artista de imponentes montañas, barrancos rocosos y frondosos bosques. Del mismo modo, en la obra fotográfica (fig. 233), que Yang realiza imitando la pintura, ha integrado digitalmente los elementos del paisaje urbano moderno en un espacio que se asemeja al original, dando forma al bosque de hormigón con las mismas texturas y pliegues que las de las montañas del cuadro, engalanando los postes eléctricos con el aspecto de un bosque de las colinas, e integrando las casas del pueblo en la ladera para crear este singular País de las Maravillas Artificial.

En mis composiciones, es la forma la que se toma prestada y la manera la que se innova. Mientras se sigue estilo de pintura tradicional y orientación estética, utilizo otros lenguajes de transformación y prefiero plantear preguntas más que dar respuestas definitivas. Más directamente, he creado una nueva forma digital de reconstruir el sistema tradicional de pintura de paisajes. El crítico de arte Gu Zhen describió en una ocasión mi obra como la sustitución del método "Cūn" (皴法 Método de texturización) de la pintura de paisaje por edificios urbanos, y creo que esta afirmación es muy representativa de la parte más central e innovadora de mi trabajo.³⁶¹

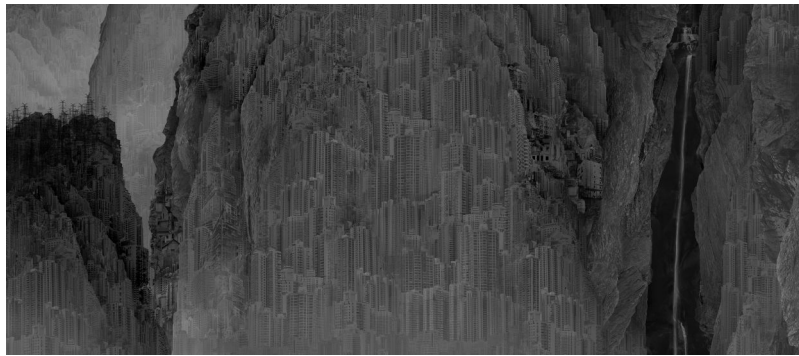


Fig. 234
Detalles de la textura del
Artificial Wonderland II -
Travelers Among Mountains and Steams

El método "Cūn" 皴法 que menciona el artista aquí es, de hecho, una de las técnicas expresivas de las texturas de la pintura china. Los pintores antiguos, en su práctica artística, generalizaron las diversas formas de utilizar el pincel para expresar la luz y la sombra (convexidad y concavidad) de las montañas y colinas, las complejas estructuras geológicas y las formas de las diferentes rocas, utilizando el pincel de diversas maneras, lo que dio lugar a varios métodos y nombres. En la obra fotográfica de Yang vemos que ha transformado este método tradicional de representación de la textura con la técnica del pincel para mostrarlo a través de una instalación por capas de diferentes elementos de imagen fotográfica captados por la cámara. En un mosaico paisajístico de

³⁶¹ YANG, Yongliang, *Rebuilding the Scenery of mountains and Waters-Interview with Young Artist Yang Yongliang*, Interviewed by Fan Hangli. [杨泳梁, 重建山水—访青年艺术家杨泳梁, 樊航利采访] [consulta: 2021-11-08]. Disponible en: <https://www.ahszyd.com/home/periodical/articleDetail?articleId=3404334>. Traducción propia.

imágenes arquitectónicas en distintos tonos de línea (fig. 234), vemos cómo utiliza la iconografía urbana contemporánea para esculpir la mecánica de este "paisaje milenario" con un toque moderno. Este nuevo efecto visual, formado por símbolos urbanos fragmentados y antiestéticos que simbolizan el proceso moderno de desarrollo, es sorprendente y provoca la contemplación al examinar la obra; pero cuando se da un paso atrás y se observa la imagen en su conjunto, parece una pintura de paisaje tradicional con hermosas montañas y agua con un profundo significado.

En otra obra de la misma serie, *País de las Maravillas Artificial II - Bosque invernal en la noche* (fig. 236), podemos ver a Yang transformando la pintura paisajística original de las magníficas montañas y ríos del norte de China tras una nevada invernal, en una escena nocturna de invierno. Utiliza la luz de una ciudad moderna para representar el paisaje nevado de la pintura original; el halo de luz que emana de la noche moderna coincide con el espacio blanco del paisaje nevado de la pintura. El cielo nocturno estrellado también corresponde al tema de la noche fría, al igual que la nieve a la deriva. En este punto podemos ver que el artista ya no se limita a rellenar la imagen original con sus materiales fotográficos, sino que combina varios elementos modernos, como cruceros o barcos modernos con luces y puerto en la orilla, para crear un País de las Maravillas artificial que respira en su propio lenguaje digital surrealista, cada vez más sofisticado, al tiempo que remite a las impresiones que emanan de la obra pictórica en la que se inspira. Gracias al perfeccionamiento y la exploración de la técnica por parte del fotógrafo, las obras de esta serie no sólo son más detalladas y ricas que las anteriores, sino que el creciente dominio de detalles como la profundidad de campo y la inteligente combinación de escenas realistas de montañas y rocas hacen que estas obras parezcan menos digitales y se asemejen más a una pintura tradicional cuando se ven desde la distancia.



Fig. 235
Paisaje invernal con nieve
雪景寒林图
Fan Kuan 范宽
Siglo X - XI
Tinta china sobre seda
Colección del Museo de Tianjin, Tianjin



Fig. 236
Artificial Wonderland II - Bosque invernal en la noche
人间仙境 II - 寒林夜景图
Yang Yongliang 杨咏梁
2014
Fotografía

Fig. 237
*Intimate Scenery of River and
Mountains*
江山小景
Yang Yongliang 杨泳梁
200x600cm
Visión del espacio expositivo



Fig. 238
*Artificial Wonderland II -
Travelers among Mountains
and Streams*
人间仙境 II - 溪山行旅图
Yang Yongliang 杨泳梁
2014
300 x 150 cm
Visión del espacio expositivo



Como hemos comentado en el apartado anterior, la forma en que se muestran las imágenes también tiene un impacto directo en la experiencia de inmersión que tiene el espectador al verlas. Además de ser original en la producción de sus imágenes, Yang Yongliang también trata de encontrar la forma más adecuada de presentar las imágenes de manera que el espectador pueda sumergirse en ellas. Debido a la impresionante riqueza de detalles que contienen las fotografías de Yang, podemos ver que su obra se expone a menudo en un formato enorme. Frente a estas imágenes de gran escala, podemos ver más claramente el ingenio del autor plasmado en las imágenes y sumergirnos mejor en ellas, mientras que, como ya se ha dicho, cuando nos levantamos a mirar las imágenes desde la distancia, vemos una pintura de paisaje con un fuerte sentido tradicional.



Fig. 239 (izquierda)
Time immemorial
太古屢市
Yongliang 杨泳梁



Fig. 240 (centro)
Presentación retroiluminada
de la obra enmarcada en caja
de madera



Fig. 241 (derecha)
Detalle de la caja
de madera artesana

Asimismo, podemos ver otros distintos intentos del artista en la presentación de sus fotografías, como una serie titulada *Time Immemorial/ Tiempo inmemorial*, en la que las imágenes producidas digitalmente por Yang se imprimen en grandes negativos de 8x10" y se introducen de forma iluminada. Las cajas de luz de madera se inspiran en una técnica tradicional que aprendió durante sus viajes por Japón, originada en la antigua China pero que se conserva mejor en Japón en la actualidad. Estas pequeñas cajas retroiluminadas son de madera, cúbicas y profundas, en las que sólo cabe un espectador. A través de estas cajas tridimensionales semicerradas, se crea un efecto de minicine. En presencia de estas imágenes, el tiempo y el espacio parecen aislarse, con lo que uno se siente y se sumerge en el mundo espiritual de la cultura tradicional china que tenemos ante nosotros.

El fotógrafo también explora la expresión de su obra fotográfica en diferentes dimensiones y profundidades; en sus últimos trabajos le hemos visto agrandar su discurso artístico desde el ámbito de la fotografía al del videoarte. En sus obras de vídeo, extiende y amplía sus hábiles técnicas de fotografía digital estática, integrando y creando mosaicos mediante el postprocesamiento de las secuencias en movimiento que capta de forma semejante a las pinturas tradicionales paisajísticas. Bajo su característico barniz de semejanza con la pintura de paisaje tradicional, hay un "trasfondo" de detalles en las imágenes de gran formato, con las luces de la ciudad reluciendo, el tráfico fluyendo por las calles y carreteras, y las estrellas brillando en el cielo.



Fig. 242
Journey to the dark II
夜游记
Yongliang 杨泳梁
video instalación
12x70m
9'50"
MGM COTAI THEATER

En la videoinstalación de 2017 *Journey to the dark II/ Viaje a la oscuridad II* (fig. 242), Yang nos ofrece una escena nocturna urbana montañosa surrealista en una proyección de vídeo de 70 metros, semejante a un pergamino, de unos 10 minutos de duración. Combinando la esencia de la pintura clásica china con la tecnología de vídeo digital, *Journey to the dark II* representa un mundo de fantasía en el que un paisaje montañoso natural se desvanece y se funde en una escena urbana nocturna. Yang toma prestados las autopistas y los coches para crear un río de luz. Las luces de los edificios modernos iluminados por la noche brillan en las montañas aparentemente naturales. La ciudad engulle poco a poco el paisaje natural mientras la luz de las estrellas y las luces artificiales se funden en una sola. En la parte superior del lienzo de Yang, hay una galaxia de espacios estrellados, donde la arquitectura moderna y los paisajes naturales se encuentran junto a la línea del horizonte, coexistiendo en una extraña armonía. Al igual que sus fotografías, las obras de vídeo de Yang utilizan imágenes arquitectónicas como pinceladas; las pesadas colinas rocosas, ricamente detalladas, remiten fielmente a las pinturas paisajísticas de la dinastía Song, que desde la distancia parecen paisajes gigantescos, tranquilos y vacíos, pero a medida que nos acercamos a las imágenes, nos sumergimos por completo en este espacio donde el pasado y el futuro

se encuentran. Entre el movimiento de los coches y el parpadeo de las estrellas, junto con la ciudad que parece respirar, al explorarlo, nos maravillamos del hecho de que somos tan pequeños en el espacio, como los coches y las estrellas en el cielo, entre las ciudades de la imagen.

Por otro lado, esta fantasía también lleva al espectador a reflexionar de forma crítica sobre la realidad contemporánea que vivimos en medio de este floreciente paisaje urbano moderno, en el que también estamos aprisionados, anhelando la belleza de la naturaleza. El paisaje natural, cada vez más escaso y precioso, se entrelaza con la megalópolis superpoblada que puede surgir en el futuro, y tanto la belleza como el miedo se presentan en este dinámico y gigantesco lienzo digital.

Las obras de arte pueden llevar a la reflexión de muchas maneras diferentes, como hemos podido comprobar en el estudio de las obras de Lang Jingshan y Yang Yongliang, cuyas ideas artísticas se han gestado en distintos contextos temporales. Ambos fotógrafos utilizan técnicas occidentales para contar la espiritualidad y la esencia de la cultura china: Lang Jingshan intenta utilizar la belleza de la cultura tradicional para encubrir algunos feos hábitos sociales feudales. Por otro lado, en las obras de Yang Yongliang podemos ver que el autor utiliza la belleza de los paisajes tradicionales como barniz para exponer la "fealdad" que surge del rápido desarrollo de la sociedad actual. Al mismo tiempo, Yang también explora cómo utilizar la fotografía como una nueva y moderna forma de expresión artística para continuar con el significado estético y la transcripción espiritual de la pintura clásica china. Aquí las formas tradicionales de la pintura de paisaje de Yang Yongliang están presentes en cada una de sus obras, a veces eufemísticas, a veces explícitas. Utiliza el lenguaje moderno de la fotografía, que explora constantemente, para escribir el arte contemporáneo del monte y agua que pertenece a nuestro tiempo.

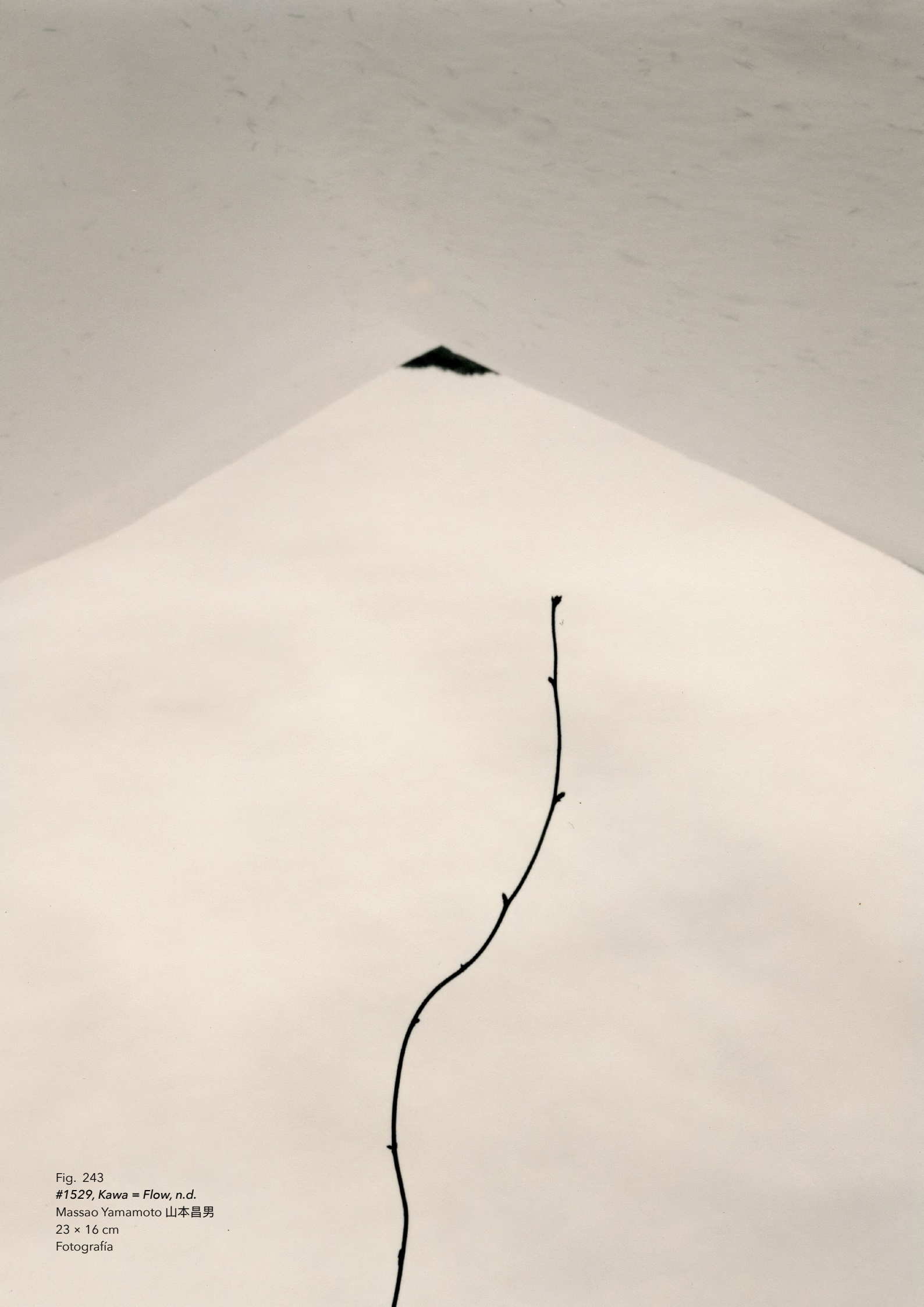


Fig. 243
#1529, *Kawa = Flow*, n.d.
Massao Yamamoto 山本昌男
23 × 16 cm
Fotografía

6.3 Yamamoto Masao: El espíritu zen en las cosas pequeñas

El fotógrafo japonés Yamamoto Masao nació en 1957 en la prefectura de Aichi, Japón. Comenzó su carrera en la década de 1980, una época de talento en el ámbito fotográfico japonés, en la que se hizo un nombre en la comunidad fotográfica internacional con sus singulares obras de inspiración zen.



Fig. 244
Nakazora #954
Yamamoto Masao 山本昌男
19.1 × 13.3 cm
Fotografía

Para los espectadores, la primera impresión de sus imágenes suele ser pequeña y delicada. La obra de Yamamoto tiende a captar la vida cotidiana, detallando y documentando paisajes, sin escenas especialmente grandiosas, por lo que los pequeños encuadres se complementan como si -en su propia opinión-, una pequeña fotografía fuera un objeto que existe en el cielo y en la tierra, que se puede colocar en la palma de la mano y que puede transmitir espiritualidad y perspicacia, cuanto más pequeño es el objeto, "más vivo está".

No había hecho antes los tamaños más grandes, me gustaban los pequeños como este desde el principio y dejaba que existiera como un objeto. Siempre he sido de esta talla pequeña. También me inspiré en el vocabulario japonés, que tiene un sokuon, que es un carácter muy pequeño debajo de otro carácter. La fotografía grande en términos de tamaño, debe tener una mas pequeña debajo, como un símbolo de sokuon³⁶².

Como hemos comentado en el apartado anterior sobre la diferente experiencia que el formato de una

³⁶² YAMAMOTO, Masao: "Kawa/Flow" es el puente hacia el otro lado, entrevistado por Wang Jiang. [山本昌男: "川"是到达彼岸的桥] [consulta: 2022-02-10]. Disponible en: <https://image.fengniao.com/334/3348532.html>. Traducción propia.

Fig. 245
NAKAZORA #1213
Yamamoto Masao 山本昌男
8.3 × 12.5 cm
1999
Fotografía



fotografía puede aportar al público, las obras de Yamamoto suelen verse en un tamaño especialmente minúsculo, para que el espectador se aproxime cada vez más cerca y las aprecie, una detrás de otra. Son como insignificante fragmentos de vida que documentan una a una la realidad mucho más amplia, y es la vitalidad de cada fotografía lo que él busca para dar viveza en contraposición al impacto visual de una obra de gran tamaño.

Cuando dirijo la mirada hacia atrás, compruebo que una de mis ideas centrales, consistente y coherente conmigo mismo, ha sido la obsesión por las cosas pequeñas. Me alegra descubrir aquellas cosas, aparentemente insignificantes y triviales, que uno puede perfectamente pasar por alto. Despiertan también mi interés todas aquellas sensaciones incómodas tales como cuando uno, al abrocharse, se equivoca de agujero del botón o como cuando alguien se encuentra perdido y desorientado entre la niebla. A la hora de transmitir todas estas cosas, prefiero susurrar mis mensajes al oído antes que comunicarlos en voz alta. Susurros tan suaves que pueden inducir a confusión, como si de una ilusión se tratara.³⁶³

³⁶³ YAMAMOTO, Masao, *Small Things in Silence*, Barcelona: Editorial RM Verlag, 2014. Anexo de la traducción española. P.3



Fig. 246
#1657, *Kawa = Flow*, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
27 × 11 cm
Fotografía

A través de estas diminutas imágenes, vemos que los temas del fotógrafo suelen ser sencillos, sin propuestas grandilocuentes. A menudo enfoca su cámara hacia las naturalezas muertas, los paisajes y todos los detalles de la vida, prestando atención a las minucias más insignificantes. Estos pequeños temas, cuando se les da una forma de expresión única y poderosa, también pueden tocar el corazón; esto es poesía, filosofía, e igualmente fotografía. Estas humildes trivialidades de la vida se convierten, en un arte profundamente sentido y zen por excelencia.

El artista sigue utilizando las técnicas tradicionales del cuarto oscuro para producir sus fotografías. Cuando las observamos, además de su delicado y pequeño tamaño, un rasgo especialmente llamativo es que siempre llevan las marcas del tiempo, ya sea en forma de esquinas desgastadas, decoloración irregular, amarilleo o pequeñas cicatrices en la superficie de las fotografías. Es como mirar un viejo álbum de fotos que todos guardamos en nuestras casas, y la sensación que tenemos cuando miramos las antiguas fotos amarillentas envejecidas con el tiempo. De hecho, estos efectos son intencionados. Yamamoto explicó en una ocasión que la razón para hacer que sus fotografías fueran antiguas era, en realidad, bastante sencilla: es difícil que las fotografías nuevas duren decenas o cientos de años, por lo que quería que dieran la sensación de ser fotografías antiguas, y quería mantener el concepto del tiempo en ellas.

Esto surge de una idea muy simple. Por ejemplo, una tetera que lleva trescientos años y una nueva darán sin duda una sensación diferente. Hay una sensación de tiempo y mucha emoción en una pieza antigua. Por ejemplo, si tienes una foto familiar importante, debes llevarla contigo en la cartera y mirarla a menudo, tocarla a menudo, y entonces tendrá

algunas pequeñas arrugas, manchas o roturas, pero sigue siendo muy bonita y hermosa para ti.³⁶⁴

Así que el fotógrafo solía guardar algunas de las fotos en su bolsillo y tocarlas de vez en cuando. A veces les arrancaba partes, porque quería "hacer olvidar algo a la gente", y por eso lo hacía. De hecho, podemos entender que Yamamoto deseara que las fotografías fueran lo menos artificiales posible, ya que pretendía simular en cierto modo las huellas del paso del tiempo en las fotografías, y tuvo que dejarlas "envejecer". Por ello, también optó por colorear las fotografías con el agua de las hojas de té, resaltando los tonos naturales, sombreados, dejándolas llenas de sentido del tiempo.



Fig. 247
A box of Ku #13 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía

Por supuesto, la diferencia esencial entre el coloreado del fotógrafo y los filtros de coloreado popularizados por "los influencers" de la social media es el pensamiento que hay detrás, la decisión de Yamamoto de hacerlo se tomó en relación con lo que quería transmitir en sus fotografías. En la forma en que envejece y tiñe sus fotografías, también podemos ver

³⁶⁴ YAMAMOTO, Masao: "Kawa/Flow" es el puente hacia el otro lado, entrevistado por Wang Jiang. [山本昌男: "川"是到达彼岸的桥] [consulta: 2021-02-11] Disponible en: <https://image.fengniao.com/334/3348532.html>. Traducción propia.



Fig. 248
A box of Ku #9 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
11.4 x 7.6 cm
Fotografía

la belleza del *Wabi-Sabi* que hemos estudiado en la primera parte de nuestra investigación. En las pequeñas fotografías amarillentas, desgastadas y dañadas de Yamamoto, vemos que tal belleza se ha visualizado más allá del exterior y del tiempo, ya que las imágenes se desvanecen y envejecen para revelar la antigüedad, la frugalidad, la austeridad y la fugacidad, tal y como aparecen en los recuerdos de nuestra mente. La belleza de los viejos objetos o personas no se puede detener, o incluso mejorar, aunque esté apagada o descolorida. Al igual que Junichiro Tanizaki cree que el brillo del jade es el resultado de años de tocarlo a mano, lo que da lugar a un elegante encanto especial causado por la penetración del aceite, la suciedad, el sudor y la grasa, así como las huellas naturales de la superficie de las manchas de la mano, lo mismo ocurre con el tratamiento "desgastado y envejecido" de las imágenes del fotógrafo.

Además de su exquisito tamaño y su apariencia del tiempo, las obras siempre tienen una cualidad poética cuando las observamos. Al mirar sus fotografías, a menudo sentimos el sentido zen, quieto o fluyente, tranquilo y significativo que impregna Oriente, como si una suave brisa soplara en nuestras mejillas. Volviendo al tema de nuestro estudio, ¿cómo entendemos estas esencias espirituales y las connotaciones orientales abstractas que transmiten las obras de Yamamoto?

Anteriormente, al analizar la obra de Lang Jingshan, vimos cómo transmitía una fuerte connotación cultural china a través del injerto de las técnicas tradicionales de la pintura de paisaje. Por su parte, Yamamoto, que está profundamente influenciado por la cultura tradicional oriental, también ha grabado la belleza característica de la cultura japonesa en sus imágenes fotográficas, por lo que ha mencionado que su obra se inspira en gran medida en la singular forma poética japonesa del haiku.

En una entrevista, Yamamoto habló de su haiku favorito compuesto por el monje japonés Ryōkan³⁶⁵ 良寛, que también era calígrafo y poeta. En su poema "puro por dentro y por fuera, las hojas rojas crecen por todo el cielo", Ryōkan describe en términos sencillos el movimiento de una hoja al caer. Pero al mismo tiempo el poema también transmite un significado más profundo, la caída de las hojas, por ejemplo, puede ser una metáfora de nuestras vidas; hay cosas positivas, negativas, buenas y malas. A partir de un fenómeno natural tan simple, el poeta pudo relacionarlo con algo tan profundo que a Yamamoto le pareció sorprendente. De ahí surgió su deseo de hacer fotografías trascendentales y llenas de significado.

A primera vista, el haiku puede parecer que utiliza el patrón lingüístico de cinco, siete, cinco para registrar fenómenos y acontecimientos que han tenido lugar, pero el uso de auxiliares e inflexiones aparentemente simples para disponer los términos de las diferentes estaciones en sutiles combinaciones puede transmitir no sólo significados literales, sino también imágenes tridimensionales y vívidas. Me parece muy impresionante que el haiku utilice la sencillez de la expresión pero nos dé la sensación de la inmensidad del mundo. La fotografía es mi forma de expresarme, a diferencia de la pintura, no tiene material, hace clic y capta una imagen, además uso el blanco y negro y menos el color. Incluso en el arte contemporáneo, la fotografía es una de las categorías más sencillas en cuanto a elementos y técnicas creativas. Esto es lo que tienen en común mis fotografías en blanco y negro y el haiku.³⁶⁶

³⁶⁵ Ryōkan Taigu, 良寛大愚 (1758-1831) fue un monje budista zen de la escuela Soto que vivió gran parte de su vida como ermitaño. Ryōkan es recordado por su poesía Waka y caligrafía, que muestran la esencia de la vida zen y celebran la belleza de la naturaleza.

³⁶⁶ YAMAMOTO, Masao, *El fotógrafo japonés Yamamoto Masao: Quiero expresar la fuerza de las cosas en sí mismas*, entrevistado por Wuqi, The Bund/外滩画报. [日本摄影师山本昌男: 我想表达事物本身仅有的坚强] [consulta: 2021-01-16] Disponible en: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2011/06-30/3148540.shtml>. Traducción propia.



Fig. 249
#1612, *Kawa = Flow*, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
23.8 × 16.2 cm
2012
Fotografía

De ello se desprende que Yamamoto aprecia el esencialismo formal del haiku, que ha sido llamado "el poema más corto". En esta autenticidad del haiku, la naturalidad de volver a la sencillez, también podemos ver la alta estima en la que se tiene la belleza del *Wabi-sabi* de la simplicidad en la cultura japonesa, como se ha citado anteriormente. Sin embargo, a diferencia del minimalismo, que es una sustracción visual, el haiku trata de transmitir un significado rico, sincero e incluso infinitamente evocador a través de la sencillez de sus frases. Aunque parezca que el haiku se organiza con frases sencillas, hay una sutil coincidencia de términos para todas las distintas estaciones, que es común al uso simple pero expansivo del blanco y negro en la fotografía.

Así, el haiku inspiró a Yamamoto en su búsqueda de un lenguaje sencillo de expresión, lo que conformará su forma fotográfica característica y, al mismo tiempo, sus símbolos estéticos distintivos. Por este motivo, tiende a priorizar sus temas y elementos mediante la composición y el contraste de las relaciones de sombreado, como se aprecia en la obra (fig. 249), en la que el autor ha utilizado por un lado la perspectiva para crear protagonismo sobre el tema del árbol y, por otro, técnicas de cuarto oscuro para resaltar el sombreado de las ramas, las hojas y la bola, a la vez que utiliza un procedimiento similar de "tinte rojo" para debilitar el resto de la imagen. La intensificación de las ramas y las hojas da un efecto misterioso y profundo. Estos ordinarios elementos y paisajes de la vida cotidiana revelan una belleza bajo la especial perspectiva y transformación del fotógrafo.

Por otro lado, también podemos sentir en sus obras la belleza de *Mono no aware* que hemos citado anteriormente, presente en la cultura japonesa, un momento de sentida melancolía y compasión por la preciosa vida de la naturaleza y la impermanencia del tiempo. Según hemos señalado, la cultura japonesa

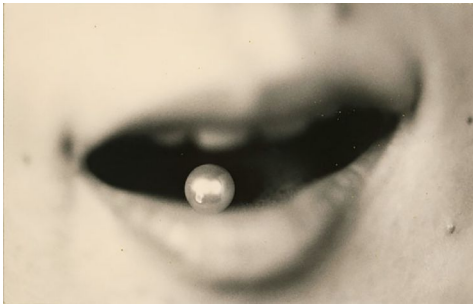


Fig. 250 (izquierda)
#1645, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
16.2 × 25.4 cm
Fotografía



Fig. 251 (centro)
Untitled #1154
Yamamoto Masao 山本昌男
15.2 × 22.2 cm
Fotografía



Fig. 252 (derecha)
A box of Ku #805 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
11 × 16.5 cm
Fotografía

estaba influenciada por su propio sintoísmo, que percibía el carácter sagrado de la naturaleza en fenómenos como el sol, la luna y las estrellas, los ríos, los lagos y los mares, las montañas, las hierbas y los árboles, el viento, la lluvia y los truenos, y creía que todo tenía un espíritu, creando así un sentimiento de reverencia y culto a la naturaleza. De la misma manera podemos ver en las obras del fotógrafo la devoción y la admiración que contienen por la naturaleza. Desde el amor, el aprecio, la alabanza y el apego del autor a la naturaleza, las imágenes de él revelan la filosofía de *Mono no aware*, que expresa la belleza, los sentimientos de tristeza, compasión y lamento ante la impermanencia y fugacidad de la vida. Incluso un pájaro, una nube, una rama marchita, un cuenco roto o una gota de sudor tienen una espiritualidad constante en sus fotografías. Estos elementos, que en su mayoría están aislados en la imagen, encarnan innegablemente una sensación de quietud, y es, a través de esta atmósfera, que el autor expresa el vigor de los mismos.

[...]Si obra así es por necesidades, más que de forma, de contenido. Su arte no surge de ningún formalismo exterior; brota de una necesidad interior, de una búsqueda permanente de las cualidades secretas del mundo; cualidades que descubre en el espacio vacío y silente de la naturaleza, en el flujo sutil del tiempo o en la belleza que emana con naturalidad de la interminable cadena del ser: aves, nubes, flores, montañas, mares, raíces, frutas, cuerpos desnudos tendidos en la oscuridad, monos, gatos, insectos... Su

arte se concreta en la vida natural. Retorna al origen.³⁶⁷

Jacobo Siruela

En uno de los libros fotográficos del artista, *Small things in silence/ Pequeñas cosas en silencio*, el crítico español Jacobo Siruela cita un poema del antiguo poeta chino Han Yu (768-824): "cuando el equilibrio se rompe, el cielo escoge entre los hombres a aquellos que son más sensibles, y los hace resonar"³⁶⁸, esto sería sin duda el mejor resumen del espíritu fotográfico de Yamamoto. A través de las imágenes que encuentra en su vida diaria, el artista utiliza su esmerada selección de elementos expresivos y su hábil manipulación artística para sublimar el tema principal de las imágenes, extendiéndolo a la expresión de asuntos como la vida, lo vacío y la emoción más profunda. Por ejemplo, en la búsqueda del artista de la vitalidad de estos elementos insignificantes, plasmados en sus obras fotográficas, también podemos percibir el espíritu tranquilo, sereno y apacible de la estética zen, así como la introspección y la iluminación interior frente a lo cotidiano. Como hemos mencionado en nuestro estudio de la belleza intangible oriental, la estética zen ha influido en innumerables literatos y artistas de Oriente de generación en generación, y el alma del pensamiento zen se ha desarrollado en una especie de silencio sin palabras. Este ánimo de quietud es el mismo espíritu de belleza que busca a través de sus fotografías. Las nubes, los arroyos, las montañas lejanas, las carreteras, las ramas, las flores, los pájaros, las manos, todo tiene un sentido especial de silencio bajo su lente. En esta fotografía del lado izquierdo (fig. 253), por ejemplo, el pájaro que descansa sobre una rama es una imagen cotidiana, pero en esta obra, utiliza técnicas de cuarto oscuro para hacer el fondo



Fig. 253
Untitled
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía

³⁶⁷ SIRUELAS, Jacobo, *El mensajero de la naturaleza*, en YAMAMOTO, Masao, *Small Things in Silence*, Barcelona: Editorial RM Verlag, 2014. Anexo de la traducción española. P.4

³⁶⁸ YAMAMOTO, Masao, *Small Things in Silence*, op.cit.. P.3

más profundo y misterioso, resaltando el pájaro y la planta, al tiempo que utiliza técnicas especiales para dar al pájaro y a la rama algo de luz, como si brillaran en la propia imagen mientras los miramos. Los pequeños puntos de tinta dorada que ha vertido sobre la fotografía terminada también iluminan la escena como si fueran estrellas, dando un esplendor zen a una simple escena natural.



Fig. 254 (izquierda)
#1650, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
22.9 x 17.1 cm
Fotografía



Fig. 255 (centro)
#1582, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
21.9 x 14.9 cm
Fotografía

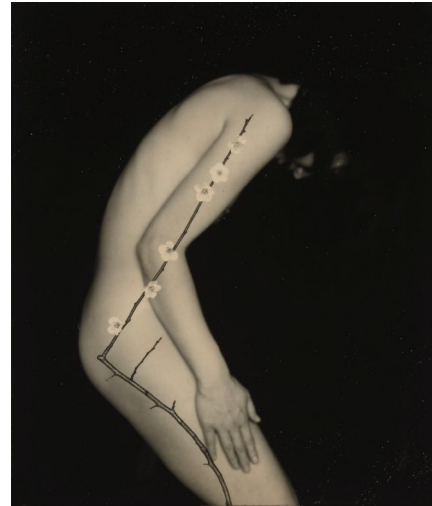


Fig. 256 (derecha)
NAKAZORA #1160
Yamamoto Masao 山本昌男
13 x 10.2 cm
2002
Fotografía

El autor tiende a fotografiar y crear su obra en blanco y negro, utilizando abundante espacio vacío o sombras profundas para destacar sus temas, utilizando técnicas de revelado para resaltar los motivos o debilitar las partes no deseadas, creando una atmósfera sosegada y silenciosa. Los elementos de las imágenes son tan delicados y puros, serenos, misteriosos, tranquilos y elegantes que incluso expresan un concepto de "vacío" trascendiendo la temporalidad. Estas fotografías monocromáticas dan una sensación de narración y gravedad, en consonancia con el espíritu de vida que el fotógrafo busca encontrar en sus imágenes. La obra del artista expresa la belleza de la naturaleza y las sutilezas de las montañas y los ríos, así como una sensación de vacuidad. En la luz y las sombras congeladas en monocromo, sentimos con nuestros corazones el calor y el espíritu de estas vidas, y la existencia más vibrante que les pertenece ya está intacta en nuestra mente.



Fig. 257 (izquierda)
A box of Ku #165 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
1987
Fotografía

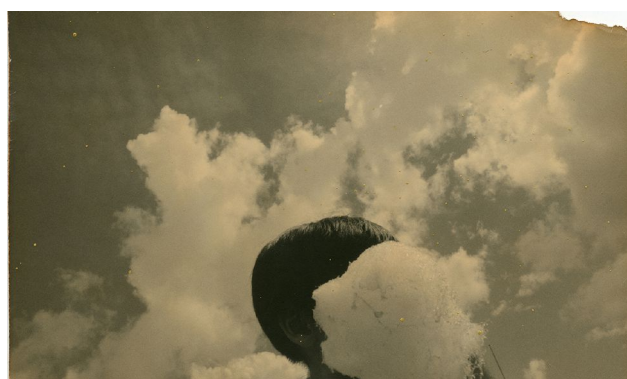


Fig. 258 (derecha 1)
#1533, from Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía



Fig. 259 (derecha 2)
A box of Ku #752 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
9.5 × 14.6 cm
2000
Fotografía

Fig. 260 (derecha 3)
A box of Ku #1073 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
8.3 × 12.4 cm
2002
Fotografía



Fig. 261 (derecha 4)
A box of Ku #613 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
12.7 × 10.2 cm
1990
Fotografía

En las imágenes de Yamamoto, llenas de espacios blancos o sombras profundas, también podemos leer la belleza misteriosa y profunda de *Yugēn*, que necesita ser sentida y no puede ser hablada. El núcleo del *Yugēn* es la emoción residual, un sutil eufemismo que no puede describirse y que a menudo tiene un significado más allá de las palabras. Al igual que los concisos versos del haiku dejan espacio para una ensoñación infinita, una estética que los japoneses consideran que está más allá de la claridad y la exhaustividad, dejando los huecos para que los rellene la imaginación del espectador.



Fig. 262
A box of Ku #36 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
18.1 x 11.8 cm
1994
Fotografía

En el mundo de las imágenes del fotógrafo, a menudo miramos más allá de las cosas triviales de la vida cotidiana. Somos como un pez que nada en el agua, un pájaro que agita sus alas, una nube que flota en la inmensidad del universo, existiendo humildemente en medio de todo. En la acelerada y ruidosa sociedad contemporánea, ya no tenemos el tiempo ni la posibilidad de reducir la velocidad para prestar atención y escuchar los sonidos de todo lo que nos rodea. El desorden del espacio y del mundo material nos permite escucharnos sólo a nosotros mismos e ignorar los sonidos de la naturaleza. Las fotografías del artista son como ventanas a un tiempo y un espacio que nos son familiares y desconocidos a la vez, a través de las cuales podemos buscar la paz y la calma que hemos perdido hace tiempo.

En las obras de Yamamoto, de tonos oscuros, estos pequeños objetos, discretas siluetas de personas o paisajes, son la máxima expresión de la estética zen del vacío. La conciencia de la belleza es a menudo como una niebla invisible. Pero, al mismo tiempo, siempre trae una sensación de *déjà vu*, un "sentimiento", o un "recuerdo", que podemos entender una vez que lo encontramos, y que requiere el corazón para darse cuenta. En los espacios zen en miniatura que crea con objetos cotidianos, nos asomamos a los recuerdos polvorientos, humildes y compasivos de la belleza que se esconden tras estas



Fig. 263
A box of Ku # 105 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
19.3 × 10.8 cm
1993
Fotografía

imágenes, que residen en el caótico espacio y el tiempo de sus fotografías, llevando la fuerza vital de todas las cosas del mundo y reviviendo en el momento en que nuestra conciencia estética las toca. ¿No son estas cosas que tientan nuestras percepciones y nuestra estética lo que Roland Barthes llamó *punctum*³⁶⁹? Cuando nuestra conciencia se cruza con estos elementos de la imagen que despiertan nuestra percepción estética, estos pequeños detalles de las fotografías pueden, sin siquiera darnos cuenta, pincharnos y conmovernos, sumergiéndonos así en el espacio de la imagen. En esta obra que observamos *A box of Ku # 105 空の箱* (fig. 263), por ejemplo, la profunda silueta contiene una infinidad de emociones. A través de la figura a contraluz, podemos ver la tristeza de los amantes en el momento de la separación, la tristeza de los padres ancianos en el momento de la despedida, e incluso la melancolía y la impotencia de nuestra propia vida en un momento decisivo, todo lo cual se reconecta, en la belleza de la sombra, con nosotros en esta profunda silueta, conmoviéndonos y emocionándonos.

Observamos el *Bonsái - Microcosmos Macrocosmos*, un proyecto fotográfico reciente de Yamamoto sobre plantas de bonsái, cuyo título original es "*Una gota en la mano 手中一滴*". El autor tomó la idea del budismo zen de que "el universo reside en una gota de rocío". En opinión de él, las macetas son como pequeños universos en los que se revela la naturaleza, la vida, la muerte y la reencarnación. Él quería sacar a la luz estos significados zen ocultos a través de sus imágenes fotográficas, utilizando elementos naturales, como las nubes, la luna llena y las montañas, para ambientar la escena, y eligió una escala de vista particular para captar las macetas de una manera que les da una tensión y un gesto mucho mayor que su tamaño real. Al mismo tiempo, la esencia del bonsái

³⁶⁹ Mencionamos en el apartado *La empatía del espectador, mediante los símbolos fotográficos - 5.7 La inmersión en la imagen fotográfica*



Fig. 264

Bonsái - Microcosmos Macrocosmos

4017

手中一滴

Yamamoto Masao 山本昌男

25.8 × 33.7 cm

2018

Fotografía

Fig. 265

Bonsái - Microcosmos Macrocosmos

4027

手中一滴

Yamamoto Masao 山本昌男

25.4 × 33 cm

2019

Fotografía

es crear un mundo natural significativo en un espacio reducido, y Yamamoto ha construido ese mundo zen en miniatura con su cámara en busca de la belleza suprema y maravillosa de la naturaleza.

En las fotografías del autor, el carácter narrativo de la imagen no es lo que destaca, no intenta contarnos historias sobre sí mismo o su cultura de forma vanguardista, sino que el espacio sombrío o blanco de sus imágenes es como un manantial claro, que refleja lo que sus ojos ve, como ondas que lo atraviesan, y que revela vagamente el mundo entero. A través del silencio, la quietud, la elegancia y la profundidad de sus imágenes, experimentamos la sensible herencia estética del pueblo japonés, ya sea la belleza del *Wabi-sabi*, con la sencillez, la penumbra, el sentido del paso del tiempo, o la belleza del *Mono no aware*, con su compasión por todos los seres vivos y su suspiro de alivio ante la impermanencia del mundo, o la belleza misteriosa del *Yūgen*, impregnado del sentido más allá de la imagen y la palabra. El zen y el vacío, el tiempo y la vida se magnifican en sus pequeñas fotografías. La fuerza de estas bellezas es tan poderosa que no está limitada por el tiempo ni el espacio, e incluso hoy, cuando estamos completamente modernizados, si somos conscientes, podemos seguir encontrando a través de estas imágenes fotográficas el sentimiento de emociones inexpressables que se derraman constantemente.

No es la forma de la imagen, ni la grandeza de la escena elegida, sino el sentimiento genuino y la intención que transmite la obra lo que realmente mueve el corazón. Es la abstracta sensación de trascendencia y paz que siente el espectador al contemplar las fotografías de Yamamoto, con su connotación poética, su significado distante, su ingenio silencioso y su profundo espíritu zen.



Fig. 266
Freischwimmer 54
Wolfgang Tillmanns
2004
Fotografia

6.4 Wolfgang Tillmans: Lo abstracto al alcance del ojo

“Eres libre de usar tus ojos y atribuir valor a las cosas como quieras. Los ojos son una gran herramienta subversiva porque técnicamente no subyacen a ningún control, son libres cuando se usan libremente”.³⁷⁰

- Wolfgang Tillmans



Fig. 267
Blautopf, Bau
Wolfgang Tillmans
2001
Fotografía

Desde los años ochenta, el fotógrafo alemán Wolfgang Tillmans se ha hecho un nombre con sus obras de retratos, paisajes, bodegones o fenómenos naturales aparentemente cotidianas pero llenas de significados. A través de las imágenes, el fotógrafo contempla el mundo desde una nueva perspectiva y registra lo que ve, creando un nuevo lenguaje fotográfico propio.

Al igual que nuestro mencionado artista japonés, Yamamoto Masao, los temas de Tillmans también son fragmentados y caóticos. Pero a diferencia del espíritu zen con el que Yamamoto impregna sus imágenes, ya sea a través de técnicas fotográficas o de cuarto oscuro, la obra de Tillmans no pretende ser innovadora en su planteamiento, sino que utiliza los métodos más sencillos para registrar directamente, presentando a menudo los elementos más comunes y discretos de la vida. En su obra aparece una variedad de elementos aparentemente contradictorios y triviales, y es como si siguiéramos su conciencia mientras vemos su obra, sintiendo los frecuentes y libres cambios de enfoque entre las personas que encuentra, los acontecimientos que ocurren o los detalles de su entorno. En sus imágenes, tanto la gente como el paisaje transmiten una belleza intacta y cruda. La vajilla sin lavar amontonada en el fregadero, las cascaras de marisco pelado y las pieles de fruta

³⁷⁰ BIRNBAUM, D., *A New visual Register for Our Perceptual Apparatus, in Wolfgang Tillmans, exh. cat.*, Los Angeles: Hammer Museum, 2006. P.16. Traducción propia.

Fig. 268 (izquierda)
Astro Crusto
Wolfgang Tillmans
2012
Fotografía



Fig. 269 (derecha)
Pear, Passion Fruit and Lychee
Wolfgang Tillmans
2000
Fotografía



sobrantes en los platos, las hermosas flores colocadas al azar en botellas de agua mineral vacías. A través de sus fotografías, el artista captan y presentan las distintas facetas del mundo real.

En sus fotografías hace poco hincapié en el lenguaje de la iluminación artificial, el enfoque o la composición, y tampoco crea deliberadamente sus propios símbolos visuales a través de estos elementos fotográficos. En cambio, tiende a presentar la imagen en su forma más directa y original. Esta presentación más natural, en opinión de Tillmans, es la más atractiva y no debería modificarse en exceso; el absurdo y la libertad que contienen estas realidades en sí mismas son la belleza más original, muy superior a cualquier postproducción. Más tarde, en la era de la tecnología digital, comenzó a utilizar la fotografía digital como medio para reflejar los fenómenos de la época, no obstante el fotógrafo no utilizó el postprocesamiento informático para ajustar o enfatizar su obra, sino sólo para presentar el mundo tal y como lo veía a través de sus ojos. También es una de las principales razones por las que su estilo fotográfico es tan conocido en todo el mundo. Como lo resume Susan Sontag: "cuanto menos retocada, menos manifiestamente artesanal y más ingenua, mayor autoridad parecía

tener la fotografía³⁷¹. Quizá sea el espíritu que transmite la visión infinitamente más realista de Tillmans lo que despierta nuestras percepciones y sentimientos básicos y auténticos. Más que explorar nuevas áreas o direcciones en la técnica fotográfica, el artista explora nuevas formas de "ver" a través de sus imágenes.

Si se tratara de recapitular los temas de su obra, el fotógrafo con ocasión de una entrevista resumió las principales preocupaciones de su arte en dos direcciones: "la alquimia de la luz y el interés por nuestro estar en el mundo con los demás y su propio deseo de relacionarse con estos otros"³⁷². Para ello, podemos entender las dos preocupaciones del artista de la siguiente manera: una es la interacción social y la conexión de las personas con los demás, aspecto que impregna las primeras fotografías de fiestas, mítines, desfiles o la vida en los clubes, y ha sido elogiado por su respuesta realista a la cultura social alternativa que existe entre los jóvenes de la sociedad; la otra es la exploración de la trayectoria y la extensión de la luz en relación con las propiedades químicas de la fotografía, una serie de prácticas abstractas con técnicas fotográficas que se revelan en su obra (el tema en el que se centrará este estudio). Es por su pasión por la luz, y su interés y preocupación por cómo los cambios de luz se presentan en la textura y las relaciones espaciales de las cosas, que podemos ver este aspecto de su carrera fotográfica como una búsqueda y preocupación constante. Tillmans intenta crear a su manera una representación abstracta de la especificidad de un espacio determinado, esta exploración de lo abstracto de la imagen fotográfica es lo que centraremos en nuestro discurso a continuación.

³⁷¹ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México: Santillana Ediciones Generales, 2006. P. 81.

³⁷² BIRNBAUM, D., *A New visual Register for Our Perceptual Apparatus, in Wolfgang Tillmans, exh. cat.*, Los Angeles: Hammer Museum, 2006. P.24. Traducción propia.



Fig. 270
Lacatau (Self)
Wolfgang Tillmans
1986
Fotografía

Al observar la obra fotográfica del fotógrafo a lo largo de los años, podemos ver que ha desarrollado una característica representación abstracta de la especificidad de un espacio concreto, incluso en sus imágenes de escenas vivas o reproducciones ambientales. En la fotografía de arriba, titulada *Lacatau (self)* (fig. 270), tomada en una playa de Francia en 1986, el fotógrafo se retrata a sí mismo caminando sobre el mar sosteniendo la cámara en alto; el cuerpo del autor queda fragmentado y abstraído por el ángulo de grabación. Esta imagen, que a primera vista parece inidentificable, es un espacio abstracto formado por una camiseta rosa, unos pantalones cortos Adidas negros, la piel de las rodillas y las piernas del autor y una gran superficie de arena, que, en nuestra opinión, puede considerarse un primer intento de aproximación a su lenguaje abstracto en relación con la fotografía. Para el autor, el momento captado en esta fotografía es una experiencia que le identifica como artista y le hace tomar conciencia de la posibilidad de plasmar sus propias experiencias en una fotografía, que “una vez que he experimentado algo, que he reconocido algo, puedo fotografiarlo”³⁷³.

³⁷³ HALLEY, Peter, *Wolfgang Tillmans Opens Up on His Art, His Influences, and His Personal Tragedy*, [consulta: 2022-01-15] Disponible en: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/wolfgang-tillmans-peter-halley-interview-53106. Traducción propia.

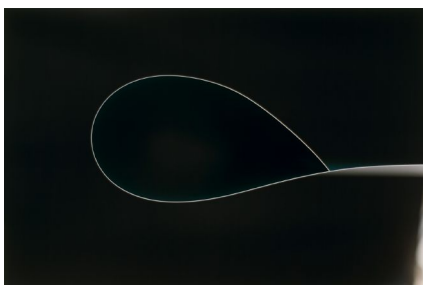


Fig. 271 (izquierda)
Paper Drop
Wolfgang Tillmans
2001

Fig. 272 (centro)
Paper Drop (Light)
Wolfgang Tillmans
2006

Fig. 273 (derecha)
Paper Drop (BLACK) II
Wolfgang Tillmans
2006
Fotografías

En una serie llamada *Paper Drop*, el artista documenta las diversas formas de las fotografías impresas a medida que caen al suelo en diferentes condiciones de iluminación, utilizando la gran apertura del objetivo de la cámara para capturar una sección transversal del lado del papel. Con una profundidad de campo muy reducida, podemos ver que los bordes laterales han tomado unas formas parecidas a las de una gota, y los colores de las fotografías del interior se pueden ver vagamente. La fotografía pasa de ser una forma plana a un objeto tridimensional, lo que convierte a esta obra en una imagen sobre la fotografía. Al preguntarle si la creó con la forma de gota para que encajara con el título, dijo que fue más tarde cuando se dio cuenta de la forma de gota en la imagen, y que llamó a la obra *Paper Drop* en 2001 por su interés en la forma en que el papel fotográfico adopta cuando cae al suelo (*Drop* en inglés significa tanto "caída" como "gota de agua"). Esta intersección de intención creativa y coincidencia abunda en su obra. En una entrevista con Hans Ulrich Obrist, Tillmans habló de los elementos de intención y coincidencia en su trabajo:

Es muy divertido provocar la casualidad, manipularla, controlarla. Pero hay que evitar que la intención sea demasiado intencionada, porque si no, todo se volvería rígido. Es una especie de juego que sucede cuando se fotografían personas, o bueno, en realidad, sucede en todas las circunstancias en las que se usa la cámara. Las buenas cosas suceden cuando la energía puede fluir libremente, estas cosas suceden en el espacio que queda entre permitir y controlar. ¿Qué hay que permitir? ¿Qué parte de la vida y de la casualidad permito que entre y afecte al trabajo y qué es lo que yo decido y controlo? Creo que la época actual otorga más valor al hecho de controlar que al de permitir. Pero personalmente creo que los dos actos son igual de poderosos. Lo importante es encontrar el equilibrio entre la aceptación de la vida tal y como es y el intento de influir en ella, evitar vivirla de forma pasiva. Al fin y al cabo, esa es para mí la definición de felicidad, o el

prerrequisito para la felicidad: un estado de equilibrio extremadamente difícil de alcanzar. En muy raras ocasiones resulta posible mantenerlo durante un periodo de tiempo prolongado.³⁷⁴

En su obra posterior, ya sea de paisajes, naturalezas muertas o en sus retratos, vemos al fotógrafo tamizar escenas realistas y presentarlas de forma casi abstracta. La atención del artista a la luz y a las relaciones texturales y espaciales que crea también es evidente en sus paisajes y retratos, donde se detiene en los pliegues del objeto y registra la textura y el espacio de la luz y la sombra. O su mirada sobre partes del cuerpo, orejas, cuellos, brazo u otras partes que se magnifican a través del objetivo, todo parece abstracto a través de la lente del autor. Al enfrentarse a su obra, la primera pregunta que viene a nuestra mente es "¿qué estoy viendo?" El artista profundiza en las superficies realistas, los detalles y las texturas materiales de las cosas que fotografía, transformando y convirtiendo estos elementos de la realidad en conceptos abstractos a través del objetivo. En una serie de obras que representan los faros de los coches (fig. 274), los detalles de las luces se magnifican y abstraen, y en cierto modo reflejan los deseos que asólan el mundo capitalista actual; según Mark Godfrey:



Fig. 274
Headlight
Wolfgang Tillmans
2012
Fotografía

[...]Tillmans acierte con imágenes que para él resumen los cambios en las visiones del mundo, como las fotografías de faros de coche "ojo de tiburón" (tomadas en un aparcamiento subterráneo de Tasmania), que revelan cómo incluso los diseñadores de coches registran o recompensan las mentalidades más depredadoras de los consumidores.³⁷⁵

³⁷⁴ OBRIST, Hans Ulrich, "Wolfgang Tillmans/ Hans Ulrich Obrist" in *The Conversation Series 6*, trans. by Matthew Gaskins, Köln, Verla der Buchhandlung Walther König, 2007. P. 103. Traducción propia.

³⁷⁵ DERCON, Chris, Helen SAINSBURY y Wolfgang TILLMANS, *Wolfgang Tillmann 2017*, London: Tate Publishing, 2017. P. 62. Traducción propia.

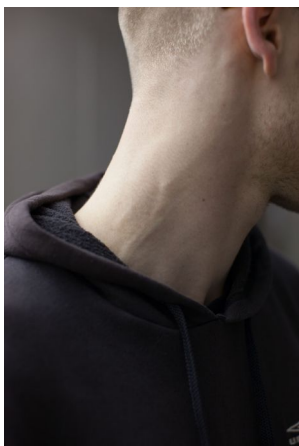


Fig. 292
Collum
Wolfgang Tillmans
2004
Fotografía

El autor "ve" su entorno y el mundo en el que vivimos de forma superficial, a través de un sistema de metáforas y significados dualistas, y extiende sus preocupaciones de lo superficial a lo conceptual. Prefiere un enfoque "*Multi-vectored*"³⁷⁶, incorporando diferentes significados a su obra, lo que le da el potencial de conectar emocionalmente con un amplio abanico de públicos. Como respondió en una entrevista, espera que "se anime al público a sentirse cercano a sus propias experiencias, similares a las situaciones que les presento en mi obra. Deben entrar en mi obra a través de sus propios ojos y sus propias vidas, no tratando de reconstruir mi obra"³⁷⁷.



Fig. 276
Faltenwurf (blau)
Wolfgang Tillmans
2020
Fotografía

Al contemplar las obras de bodegones del fotógrafo, cuando las miramos con tranquila concentración durante unos segundos, nos damos cuenta de que las fotografías empiezan a volverse abstractas y están impregnadas de un encanto especial. Tillmans mencionó una vez en una entrevista que algunas de sus fotografías de bodegones, aparentemente aleatorias e inusuales, son en realidad el resultado de su meticulosa modulación y composición, así como su atención al detalle, la elección del tema y la iluminación, todo ello con el objetivo último de presentar un cierto grado de imprevisibilidad, azar y ambigüedad.



Fig. 277
Faltenwurf (Shiny)
Wolfgang Tillmans
2001
Fotografía

En realidad no me gusta hablar sobre las categorías abstracto/figurativo, porque nuestra compulsión lingüística a hacer distinciones es bastante contraria a mi enfoque: lo que a mí personalmente me interesa es lo que lo abstracto y lo figurativo tienen en común, no lo que los diferencia. Por desgracia, nos vemos constantemente forzados a crear aquí una oposición,

³⁷⁶ ARTSPACE EDITORS, *Wolfgang Tillmans Opens Up on His Art, His Influences, and His Personal Tragedy*. [consulta: 2022-01-18]. Disponible en: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/wolfgang-tillmans-peter-halley-interview-53106?utm_source=CAD&utm_medium=Banner&utm_term=Tillmans&utm_campaign=CADTillmansContent.

³⁷⁷ *Ibidem*.

Fig. 278 (izquierda)
Torso
Wolfgang Tillmans
2014
Fotografía



Fig. 279 (derecha)
New family
Wolfgang Tillmans
2001
Fotografía



es el lenguaje el que nos lleva a hacerla. Pero para mí un cuadro abstracto es figurativo o concreto porque es, en sí mismo, un objeto concreto, con una realidad concreta: el papel en que se ha impreso la imagen, es para mí un objeto. La imagen no puede separarse de la superficie en la que se plasma. En este sentido, una fotografía de *Faltenwurf* (Diseños de arrugas) de 1991, no era para mí simplemente una narración o algo relacionado con el sexo, sino que tenía más que con la escultura y la abstracción.³⁷⁸

Tras ser filtrados o ampliados por la capacidad excepcional del fotógrafo para ver y capturar, estas escenas, paisajes o personas se presentan de una forma más dramática y abstracta de lo que podemos ver con nuestros ojos naturales. Mientras intentamos identificar lo que tenemos delante, también vemos el mundo espiritual del autor a través de sus ojos compasivos y preocupados, y está claro que él no está hablando de un par de vaqueros o de un plato de fruta, sino que intenta explicar el significado del sujeto, la esencia de la conexión oculta entre un individuo y el mundo en el que existe. Al enfocar y representar los detalles amplificados de elementos naturales de la vida real, el fotógrafo resta importancia al realismo original de los objetos y resalta nuevas características, combinándolos con sus detalles menos perceptibles para transmitir una intención espiritual más allá de ellos. A través de imágenes abstractas, el artista intenta liberar al público de la

³⁷⁸ OBRIST, Hans Ulrich, "Wolfgang Tillmans/ Hans Ulrich Obrist" in *The Conversation Series 6*, Trans. By Matthew Gaskins, Köln, Verla der Buchhandlung Walther König, 2007. P. 92-93. Traducción propia

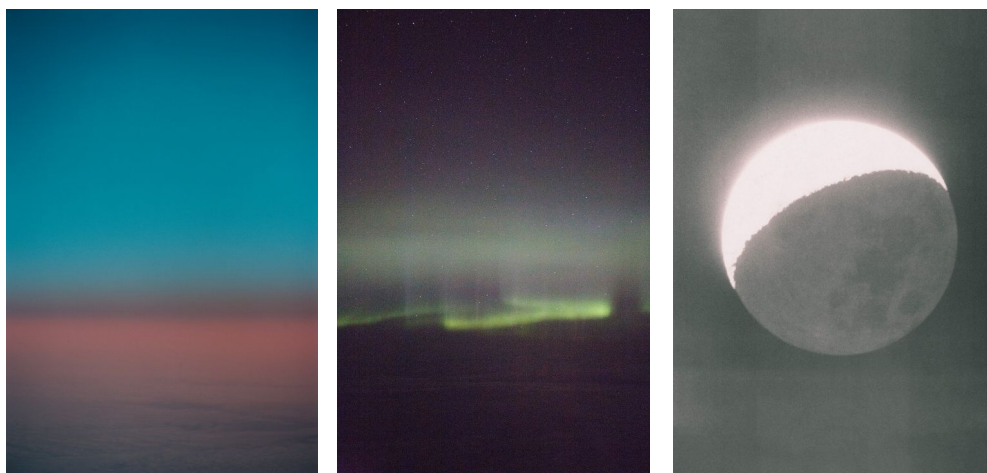
perspectiva "reproductiva" del pasado y de nuestras percepciones adormecidas que han quedado atrapadas en un complejo mundo de imágenes, como él dice "con los trabajos abstractos más que con ningún otro me siento libre de la obligación de representar - la compulsión de representar, la compulsión de hacer fotografías que se ha incrementado entre todo el mundo en los últimos 20 años³⁷⁹." La libertad a la que se refiere aquí el artista no es sólo la libertad de ver, sino también la de sentir, necesitamos sentir las cosas para obtener una nueva percepción de ellas, como escribe Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*:

Yo veo, siento, y es seguro que, para darme cuenta de lo que es ver y sentir, debo dejar de acompañar el ver y el sentir en lo visible y en lo sensible donde se vuelcan, y preparar, más acá de ellos mismos, un ámbito que ellos no ocupan y a partir del cual se vuelven comprensibles según su sentido y su esencia.³⁸⁰

Fig. 280 (izquierda)
TAG/NACHT
Wolfgang Tillmans
2009
Fotografía

Fig. 281 (centro)
In-flight Aurora Borealis
Wolfgang Tillmans
2015
Fotografía

Fig. 282 (derecha)
Mond in Erdlicht
Wolfgang Tillmans
1980
Fotografía



El color es una importante expresión visual en la obra de Tillmans, a menudo formando un nuevo sistema de lenguaje a través de la armonización de las relaciones

³⁷⁹ OBRIST, Hans Ulrich, "Wolfgang Tillmans/ Hans Ulrich Obrist" in *The Conversation Series 6*, Trans. By Matthew Gaskins, Köln, Verla der Buchhandlung Walther König, 2007. P. 91. Traducción propia.

³⁸⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010. P. 43

de color en sus imágenes, refinando y resaltando las formas y texturas de los objetos figurativos a través del color, y minimizando el espacio tridimensional de las imágenes reales, dando a la fotografías una abstracción visual y subrayando el tema espiritual. En estas obras (figs. 280/281/282), el artista utiliza su cámara para registrar diversas escenas astronómicas, como puestas de sol, atardeceres y eclipses, creando una imagen maravillosamente abstracta con una visión suave o descarnada en colores ricos y variados. No cabe duda de que el artista es muy sensible al color, y combinándolos crea un ritmo cromático armonioso, donde el cielo y las estrellas se vuelven dinámicos, evocando así más sentimientos emocionales en el espectador.



Fig. 283
Edinburgh Builder A
Wolfgang Tillmans
1987
Fotocopia en papel

Además de encontrar la expresión abstracta en el mundo figurativo, a través de su fotografía, también ha explorado la abstracción desde el lado técnico. Al principio de su carrera experimentó con una serie de obras utilizando una copiadora láser Canon, primera fotocopiadora digital en blanco y negro que realmente podía reproducir fotografías de calidad en aquella época y que podía ampliar las imágenes hasta un 400% de su tamaño. En este proceso mecánico de ampliación y reproducción, Tillmans explora una experiencia artística alternativa de la imagen fotográfica, en la que la fotocopiadora se convierte en una cámara en manos del fotógrafo, capturando la imagen del sujeto que se encuentra sobre ella. Es importante señalar que la selección del sujeto por parte del fotógrafo ya no se hace moviendo la cámara y el objetivo, sino seleccionando y disponiendo el material encima de la fotocopiadora. Utilizando sus propias fotografías o imágenes tomadas de los periódicos, las abstrae ampliándolas con la fotocopiadora láser, destruyendo y desmontando su estructura superficial, dejando que muestren superficies granuladas y detalles, un intento de tratamiento abstracto. En el trabajo *Edinburgh Builder A* (fig. 283), fechado en 1987, se amplía una fotografía con el mismo sistema para obtener un aspecto casi



Fig. 284
Tate Modern Edition #110
Wolfgang Tillmans
2016
Fotocopia en papel

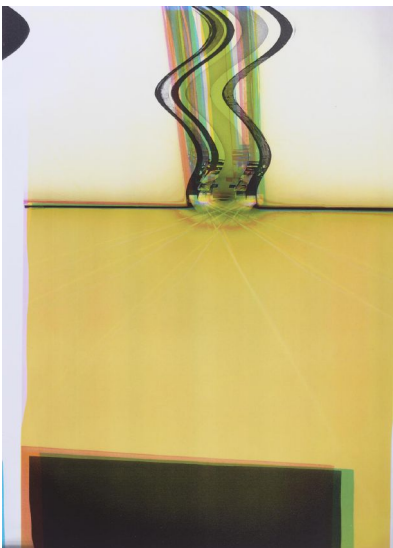


Fig. 285
Tate Modern Edition #31
Wolfgang Tillmans
2016
Fotocopia en papel

abstracto y borroso. La falta de detalles en la imagen debido a la extrema ampliación da una sensación casi de recuerdo del paso del tiempo.

Asimismo, en 2016, para celebrar la apertura de la ampliación de la Switch House de la Tate Modern, el autor realizó una nueva serie de fotocopias en color, titulada "*Tate Modern Edition 2016*", en la que fotografió localizaciones, maquinaria, personas y otros elementos que le llamaron la atención durante el proceso de construcción y las elaboró a través de la fotocopidora láser de su estudio de los años 80. Escaneó las imágenes, dividió sus colores en CMYK (cian, magenta, amarillo y negro), y las imprimió en cuatro pasadas desde la misma fotocopidora, superponiendo y compensando estos cuatro colores. Las imágenes procesadas por la fotocopidora adquieren una forma distorsionada y abstracta, pero dan a estas fotografías una belleza especial, una belleza mecánica única resultante de una serie de ampliaciones y manipulaciones del color. El artista cree que las fotografías fotocopiadas son objetos bellos por derecho propio porque poseen una textura propia. El espíritu que transmiten estas imágenes abstractas, más allá de la realidad de los propios objetos, es lo que nos parece su verdadero atractivo. Cuando hablamos de la expresión espiritual de una obra de arte, el núcleo espiritual no sólo implica una preocupación humana, sino que también está relacionado con el entorno, la expresión de la conciencia, y en la obra de él, la libertad de ver, y de apreciar, es siempre uno de los puntos principales de su discurso. En esta colección de imágenes de emplazamientos arquitectónicos, vemos una expresión espiritual del caos y el orden a través de abstraídos espacios, colores y textura.

Del mismo modo, podemos ver, en las series de obras posteriores, que explora la expresión abstracta en el cuarto oscuro utilizando alternativamente las propiedades químicas de la propia fotografía y la manipulación reactiva de la luz en el proceso de

Fig. 286
I don't want to get over you
Wolfgang Tillmans
2000
Fotografía



Fig. 287
Icestorm
Wolfgang Tillmans
2001
Fotografía



Fig. 288
(Untitled) Las Vegas
Wolfgang Tillmans
2000
Fotografía



revelado. En la obra titulada *I don't want to get over you/ No quiero olvidarte* (fig. 286), realizada en 2000, podemos observar la intervención por parte del autor de la trayectoria de la luz en el cielo azul, las nubes y el horizonte, que produce un efecto abstracto y al mismo tiempo añade una atmósfera espiritual que se hace eco del tema referente a la expresión emocional. Esta fotografía, que originalmente era un registro del cielo azul, nubes blancas y el sol del atardecer, ha sido manipulada para producir una mancha de tinta verde, que en el sentido convencional de la palabra podría haberse considerado un "desperdicio" de la fotografía debido a un error en el cuarto oscuro, pero en este caso, el rastro de luz verde ha abstraído lo que ya conocíamos del paisaje natural. Esta abstracción no es sólo visual, sino también de la emoción que transmite la fotografía. Coincidimos con las observaciones de Mark Godfrey sobre esta obra: "tomó el título de la canción de The Magnetic Fields, es difícil no leer la imagen como relacionada con la pérdida de su pareja, Jochen Klein, unos años antes, y el sentimiento de culpa por seguir viviendo y haciendo arte"³⁸¹. Tal y como dicen en la letra, *No quiero olvidarme de ti*, y en este intento de incorporar una estela de luz, el autor adjunta su expresión emocional subyacente a este rastro de color verde, ya sea el sufrimiento por la pérdida de un ser querido o algún tipo de arrepentimiento. El papel de los rayos de luz verde en esta obra es manifiesto; actúa directamente sobre nuestra conciencia y nos hace reflexionar y explorar inquietamente la intención original del autor al elegir este título, tratando de acercarnos a los sentimientos que quería expresar a través de nuestra imaginación. En sus obras posteriores, como *Icestorm* (fig. 287) y *(Sin título) Las Vegas* (fig. 288), podemos ver los intentos de manipular la luz sobre una imagen figurativa. Con rayas y manchas de luz, el fotógrafo no

³⁸¹ GODFREY, Mark, in DERCON, Chris, Helen SAINSBURY y Wolfgang TILLMANS, *Wolfgang Tillmann 2017*, London: Tate Publishing, 2017. P. 44. Traducción propia.

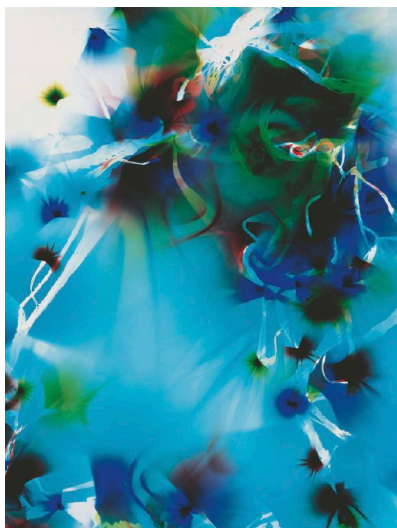


Fig. 289
Mental Picture #52
Wolfgang Tillmans
2000
Fotografía



Fig. 290
Blush #36
Wolfgang Tillmans
2000
Fotografía

sólo enciende la imaginación del espectador, sino que impregna el papel con su espíritu romántico y melancólico.

Tillmans dijo una vez en una entrevista que para él una fotografía es, ante todo, un objeto que existe en el espacio, a diferencia de una imagen descriptiva. Por eso, para él no es tan importante la forma en que se toman estas fotografías abstractas, muchas de ellas ni siquiera están tomadas con cámara y objetivo, sino con la luz que incide sobre el papel para que éste quede expuesto directamente. Desde el año 2000, el artista trabaja simultáneamente en varias series de temas abstractos. En las series *Mental Pictures* y *Blushes*, podemos ver que el fotógrafo ha abandonado por completo la cámara y el objetivo tradicionales, capturando la trayectoria de la luz y usando los productos químicos directamente en el papel sensible en el cuarto oscuro. En estas obras no hay objetos reales, sino rastros de luz y color. En la serie *Mental Picture* (fig. 289), introdujo bombillas de colores en el cuarto oscuro y las utilizó para iluminar el material fotosensible durante su explosión de luz; podemos ver tenuemente los contornos de las bombillas y las formas de algunos alambres que aparecen en la imagen en ciertos rincones. Al contemplar la obra, buscando cualquier cosa que evoque una asociación o percepción, es difícil no asociarla exactamente con lo que describe su título *Mental Picture*: la semejanza de nuestro cerebro energético en pleno pensamiento. En otra serie, *Blushes* (fig. 290), interviene en el cuarto oscuro utilizando diferentes fuentes de luz, como antorchas y "el supercolisionador con un láser"³⁸², de forma novedosa, sobre papel fotográfico, registrando la luz densa o escasa que lo atraviesa. Estos diferentes tipos de luz misteriosa, de grosor y longitud variables, están

³⁸² KERNAN, Nathan, *What They Are: A Conversation with Wolfgang Tillmans*, en *Art On Paper* May-June (2001): PP. 63. [consulta: 2022-02-08] Disponible en: https://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/nathan_kernan_interview_web.pdf. Traducción propia. "The Super Colliders with a láser."



Fig. 291
Ostgut Freischwimmer, left
Wolfgang Tillmans
2004
Fotografía

grabados, creando una textura orgánica, suave y delicada. Al mismo tiempo, revelan un lenguaje implícito, físico o sexual, que, como sugiere el título, hace que el espectador se "ruborice".

Con estas dos series de obras se sentaron también los cimientos de la posterior y emblemática *Freischwimmer (Nadador libre)*. En esta serie más conocida, realizada también sin el uso de cámara y objetivo, el fotógrafo expuso diferentes fuentes de luz de color sobre papel fotográfico en el cuarto oscuro para producir imágenes de colores tan vivos que el contenido de ellas pareciesen finos hilos formados por gotas de tinta en el agua. Como evoca el título de la serie, en primer lugar, es como fotografiar un momento de tinta de colores nadando en el agua, pero en este caso el fotógrafo está capturando la trayectoria de la luz en su forma más pura. El estado de la acción de fluir al reaccionar con el material sensible a la luz se capta en la riqueza de los colores y la sutileza de las sombras; en segundo lugar, a partir del título "nadar", no es difícil pensar en el cuerpo humano sumergido y moviéndose en el agua, el pelo, la piel o manchas de piel, texturas que se asemejan a la densidad sensual del cuerpo humano. Como describe Daniel Birnbaum (1963-): "no hay imágenes que transmitan una mayor sensación de carne que estos puros experimentos alquímicos con la luz, ni siquiera las imágenes de cuerpos desnudos reales"³⁸³.

³⁸³ BIRNBAUM, D., *A New visual Register for Our Perceptual Apparatus, in Wolfgang Tillmans, exh. cat.*, Los Angeles: Hammer Museum, 2006. P.24. Traducción propia.

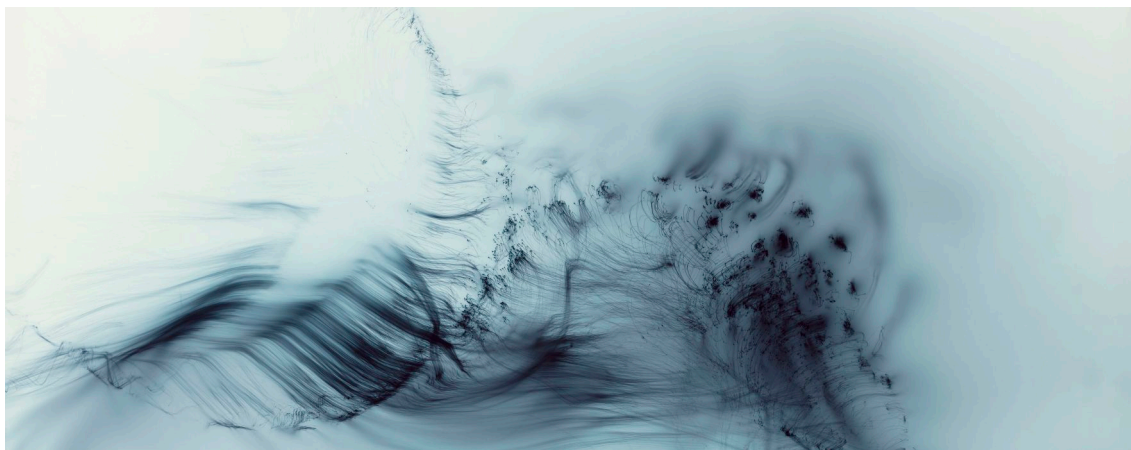


Fig. 292
Ostgut Freischwimmer, right
Wolfgang Tillmans
2004
Fotografía

Estas obras no tienen las propiedades habituales de las fotografías que reflejan la realidad, son como un arte que existe entre la fotografía y la pintura. Mientras que registra la presencia de la luz, como todas las fotografías, entre las reacciones químicas y ópticas, al mismo tiempo revela su espíritu pictórico con esas líneas y puntos de tinta tan sensuales. Podemos encontrar varias entrevistas en las que Tillmans se refiere a la relación entre sus fotografías y las pinturas.

“Bueno, ya sabes, es un término obvio que viene a la mente, pero, por otro lado, creo que se ha utilizado en el pasado de una manera apologética, en las últimas décadas, tratando de llevar la fotografía a algún nivel de percepción superior, bueno, al estatus de la pintura. Pero no quiero imitar a la pintura, y creo que es crucial que sean fotografías. En cierto modo, no están haciendo nada que la fotografía no haga de todos modos, porque están registrando la luz.”³⁸⁴

Wolfgang Tillmans

Así, por un lado, el artista se esfuerza por distinguir su obra de la pintura, subraya que estas obras son esencialmente registros fotográficos de la luz, pero el resultado de su trabajo a través de la luz sobre el papel fotográfico es sin duda muy pictórico. Tal vez, como menciona Tillmans en la entrevista con Nathan Kernan, intentaba "jugar con el concepto de lo

³⁸⁴ KERNAN, Nathan, *What They Are: A Conversation with Wolfgang Tillmans*, en *Art On Paper* May-June (2001): PP. 63-64. [consulta: 2022-02-08] Disponible en: https://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/nathan_kernan_interview_web.pdf. Traducción propia



Fig. 293
Freischwimmer #230
Wolfgang Tillmans
2012
Fotografía

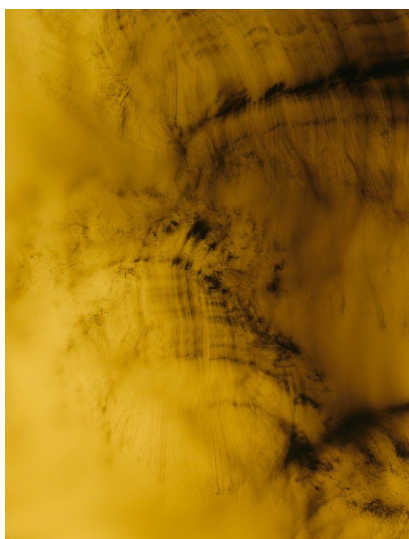


Fig. 294
Greifbar #29
Wolfgang Tillmans
2014
Fotografía

múltiple y lo único"³⁸⁵. Cuando nos enfrentamos a estas imágenes abstractas, nuestro cerebro trata naturalmente de encontrar pistas racionales o narrativas en la superficie abstracta para ayudarnos a entender o comprender. Pero como ya hemos comentado, el fotógrafo se niega a anotar y dar explicación de su obra abstracta, y es quizás esta libertad de visión y apreciación la que el autor siempre ha buscado, y la que ha dotado a su obra de un espacio artístico más rico, donde nuestro cerebro juega un papel activo y el mundo espiritual interior del espectador se conecta de una u otra manera con el mundo espiritual del autor, en los colores salpicados por las estelas de luz, estallando con todo tipo de asociaciones, suaves, alegres, tristes.... Cuando miramos estos colores y texturas, estamos viendo algo que percibimos, pero al mismo tiempo parece que no vemos nada en absoluto. Desde otra perspectiva ¿no es esto lo que comentamos cuando la estética zen llama: la mente delirante está vacía, y el verdadero conocimiento se manifiesta? En las imágenes serenas y abstractas del autor, que distan mucho de ser realistas, no es difícil sentir la intersección del espíritu abstracto interior con el mundo exterior. Del mismo modo que la primera parte de nuestro estudio trataba de lo "vacío" que se encuentra en la estética zen, en un reino espiritual distante y sosegado, uno es libre de combinar sus percepciones y experiencias para experimentar esta belleza intangible.

Al igual que si se convirtiera en un alquimista, Tillmans trabaja en el cuarto oscuro, utilizando papel, y productos químicos para trazar la trayectoria de la luz y cuestionar el significado y la naturaleza de la fotografía, estrechamente relacionada con la luz. El proceso no está mediado por la cámara, y hay muchas contingencias y variables, pero gracias a ello, el artista es capaz de grabar esa libertad infinita y ese espíritu abstracto en las imágenes fotográficas.

³⁸⁵ *Ibíd.* P. 63



Fig. 295
Kairos #4027
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía

REVELACIÓN DEL TIEMPO

6.5 Albarrán Cabrera: Los recuerdos fragmentados

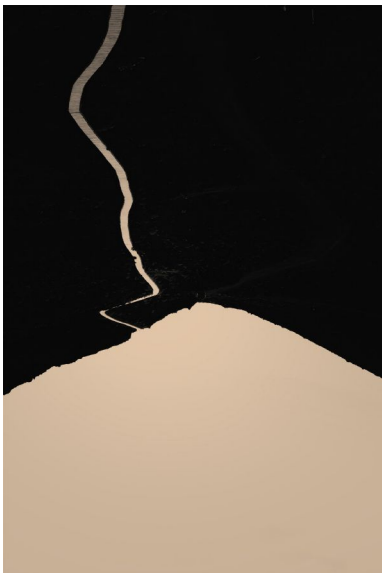


Fig. 296
The Mouth of Krishna #752
Albarrán Cabrera
2008-2012
Fotografía

Fig. 297
The Mouth of Krishna #630
Albarrán Cabrera
2008-2012
Fotografía

El dúo de fotógrafos españoles Albarrán Cabrera está formado por Ángel Albarrán (1969, Barcelona) y Anna Cabrera (1969, Sevilla), desde que se conocieron en 1987. La pareja ha trabajado junta para crear imágenes fotográficas que no sólo son un medio de almacenar recuerdos, sino también una manera para reflexionar sobre su entorno; y en el proceso, se han dado cuenta del potencial de las imágenes fotográficas para comprender mejor el mundo. Influidos por pensadores y artistas orientales y occidentales, Albarrán Cabrera se han inspirado en la literatura, la ciencia, la pintura y el cine para crear una obra fotográfica que refleja su estilo distintivo, destacando el tiempo, la memoria y la belleza.

El equipo Albarrán Cabrera que cuenta con muchos años de experiencia en el sector de la impresión profesional, ha trabajado y realizado obras para muchos artistas, entre ellos el mencionado fotógrafo japonés Yamamoto Masao, cuya influencia se aprecia en las primeras obras monocromáticas del equipo. En las fotografías del dúo, también podemos ver su obsesión por la cultura japonesa y su fascinación por la estética clásica oriental. En las posteriores series de fotografías en color podemos ver cómo van estableciendo su propio estilo de imagen. En sus obras capturan el tiempo y los recuerdos, dando vida a las flores, los pájaros, la naturaleza, las montañas y el mar con un espíritu zen etéreo y distante, al mismo momento crean un mundo de imágenes que se asemeja al arte tradicional japonés *Ukiyo-e*.



Fig. 298
Jardín de ciruelos en Kameido
Utagawa Hiroshige 歌川 広重
1857
Xilografía Ukiyo-e

El *Ukiyo-e* japonés es una forma de arte singular del periodo Edo que representa la vida popular y los paisajes naturales y está ampliamente difundido en forma de grabados. Su estilo de expresión, la riqueza de sus colores y los elementos orientales atrajeron e influyeron en el mundo del arte occidental del siglo XIX, especialmente en los impresionistas y postimpresionistas. Del mismo modo, esa influencia del *Ukiyo-e* se extendió a la fotografía, y en las imágenes de Albarrán Cabrera podemos sentir el prestigio del *Ukiyo-e* japonés tanto en la composición como en el color. En estas fotografías, que a menudo presentan escenas y objetos de la vida natural, vemos como ponen en práctica la frescura y la elegancia de los grabados *Ukiyo-e*, utilizando colores vibrantes, y líneas claras de alto contraste para registrar la realidad, creando un estilo particular de imágenes bellas y impactantes.



Fig. 299
The Mouth of Krishna #733
Albarrán Cabrera
2013
Fotografía

El mundo occidental está obsesionado con la simetría y la perfección. Entendemos la belleza conformada por leyes universales, concediendo gran importancia a lo perfecto y lo eterno. Sin embargo, la estética japonesa es muy diferente. Ven la belleza en lo impermanente, lo imperfecto, lo rústico y lo melancólico. Anhelan lo que no es eterno, ligeramente roto, modesto y frágil.³⁸⁶

Albarrán Cabrera han hablado de su pasión por la cultura japonesa y su estética particular en varias entrevistas, y desde 2013, el equipo viaja regularmente a Japón para fotografiar el país. Vemos rastros de Japón por todas partes en su trabajo, con jardines tradicionales y el legendario Monte Fuji que cobran vida en esas imágenes poéticas.

³⁸⁶ MEMARIAN, Omid, *Beyond the image: How Spanish photographers Albarrán Cabrera formulate experience through pictures*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://globalvoices.org/2019/04/04/beyond-the-image-how-spanish-photographers-albarran-cabrera-formulate-experience-through-pictures/>. Traducción propia.

Fig. 300 (izquierda)
The Mouth of Krishna #243
Albarrán Cabrera
2013
Fotografía



Fig. 301 (derecha)
The Mouth of Krishna #255
Albarrán Cabrera
2015
Fotografía



La cultura japonesa es muy importante para nuestro trabajo y para nosotros. Esta cultura está sujeta a muchos estereotipos y enormes ideas erróneas. Al principio, puedes caer en la trampa de su estética y filosofía. Pero una vez que estudias el idioma, la gente y su historia, descubres la realidad de este país: las cosas buenas, malas y horribles -que tiene cualquier país-. Y, sin embargo, sigue habiendo algo fascinante: Japón nos ofrece una interpretación de la realidad completamente diferente a nuestra concepción occidental. Todos vivimos en el mismo mundo, pero se puede interpretar desde múltiples y muy diferentes puntos de vista.³⁸⁷

Además de sus frecuentes visitas a Japón, la influencia de la cultura japonesa en los fotógrafos se refleja también en su trabajo sobre temas cotidianos. En los parques, costas y bosques de Barcelona, ciudad en la que residen habitualmente, así como en otras ciudades europeas de España, Francia o Italia, también podemos percibir su práctica de mezclar la estética oriental con el paisaje actual, tratando de sentir y volver a comprender algo de la belleza que

³⁸⁷ DE BOISSET, Alix, *Capturing the humanity of the moment with Albarrán Cabrera*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://ikoness.com/2018/06/07/capturing-the-humanity-of-the-moment-with-albarran-cabrera/>. Traducción propia.



Fig. 302 (izquierda)
The Mouth of Krishna #773
Albarrán Cabrera
2018
Pigmentos, papel gampi y pan de oro



Fig. 303 (derecha)
The Mouth of Krishna #789
Albarrán Cabrera
2018
Pigmentos, papel gampi y pan de oro

esconden estos elementos de la vida. De la misma manera que las culturas orientales están interesadas en encontrar la belleza en la naturaleza, los temas de la obra de Albarrán Cabrera están estrechamente ligados a los ambientes naturales, e influenciados por las ideas orientales y occidentales sobre la misma, que ensamblan y encuentran a través de la cámara en los momentos cotidianos que les rodean. También se vieron influenciados por el historiador naturalista alemán Alexander von Humboldt (1769-1859), al observar "la importancia de comprender la interconexión entre todos los organismos que forman una 'red de vida'. Sólo viendo esta interconexión podemos entender la estructura de la naturaleza"³⁸⁸. En una de sus exposiciones en Ginebra, Ángel Albarrán y Anna Cabrera hablan de su visión:

Cuando queremos transmitir nuestras ideas, cosas que hemos aprendido o leído, la foto tiene que mostrar necesariamente algo. A veces hay personas en determinadas series, pero cuando queremos explicar algo abstracto, un sentimiento, la mejor manera de hacerlo es a través de la naturaleza.

³⁸⁸ ETIENNE, Laure, *Albarran Cabrera: The Golden Voyage*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://www.blind-magazine.com/news/albarran-cabrera-the-golden-voyage/>. Traducción propia.

Porque es algo que todos compartimos. Por supuesto, cada uno lo percibirá de forma diferente, pero sigue siendo la forma más universal de expresar lo que queremos decir.³⁸⁹



Fig. 304
The Mouth of Krishna #378
Albarrán Cabrera
2015
Fotografía

En una serie de obras tituladas *The Mouth of Krishna/ La boca de Krishna*, Albarrán Cabrera aluden a la mitología hindú para transmitir su sentido del conocimiento del mundo en todo lo natural. En esta leyenda hindú, Krishna, un joven pastor, es regañado por su madre por comer tierra y le pide que abra la boca para mirar dentro de ella, y al hacerlo ve en ella el sol, la luna, unos bosques infinitos, y las estrellas parpadeantes, con los rayos del polvo cósmico brillando. En una entrevista los autores explicaron cómo la serie obtuvo su nombre de una fotografía (fig. 304) que tomaron en un viaje a Kioto en la que aparecían rocas que les recordaban esta historia mitológica. El polvo y las manchas blancas de la fotografía se asemejaban a la galaxia de estrellas en la boca de Krishna, y esto inició la idea de esa serie. Desde su punto de vista, existe un universo completo dentro de cualquier parte de sí mismo, al igual que "Hamlet vio el espacio infinito en una cáscara de nuez; William Blake vio un mundo en un grano de arena, un cielo en una flor silvestre y la eternidad en una hora³⁹⁰". Al utilizar la historia de la boca de Krishna como título, los fotógrafos querían transmitir la gran belleza que contiene la naturaleza y que tenemos que aprender a encontrar y apreciarla en cada pedacito para entender mejor el entorno natural y el mundo en el que vivimos.

Dentro del tema de la naturaleza, una expresión que se encuentra a menudo en su obra es el simbolismo, donde los fotógrafos fusionan algunas de las ideas culturales que les inspiran junto con el contexto

³⁸⁹ *Ibíd.*

³⁹⁰ CABRERA, Albarrán, *The Mouth of Krishna*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://express.adobe.com/page/m1kn55JPQXNaQ/>. Traducción propia.



Fig. 305 (izquierda)
The Mouth of Krishna #503
Albarrán Cabrera
2017
Fotografía



Fig. 306 (derecha)
The Mouth of Krishna #766
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía

mediterráneo, encontrando símbolos con un significado alegórico y expresándolos artísticamente a través de ellos. Por ejemplo, el árbol marchito de otoño, símbolo de la nostalgia y el tiempo, que hemos mencionado varias veces en este estudio, o el pino, símbolo de la pureza en la cultura japonesa, que se encuentra a menudo en el *Ukiyo-e*, o las flores caídas, las hojas caducadas que revelan la belleza del *Mono no aware* en Japón; las nubes flotantes, que reflejan el vagabundeo y la impermanencia, los cuervos, que encarnan la sacralidad del mundo y la capacidad de trascender los espíritus, o el océano, que simboliza la pureza, la tranquilidad o el poder de la naturaleza.

La atención que prestan a la naturaleza no sólo está presente en el contenido de sus obras, sino también en el esfuerzo por conseguir, en la textura de la superficie de sus obras, una textura natural y orgánica. Las fotografías de Albarrán Cabrera suelen aportar una atmósfera tenue y ambigua, como si fueran imágenes de un recuerdo, y al mismo tiempo encierran una sensación de tiempo, debido principalmente a su especial método de impresión. Con una gran experiencia en la industria de la impresión, han estado buscando los métodos más adecuados para potenciar la expresividad de sus obras, desde las técnicas de producción de finales del siglo XIX hasta la tecnología digital actual, combinando el platino/paladio, la cianotipia, la impresión digital o la gelatina de plata y otras técnicas, buscando nuevas posibilidades.



Fig. 307
The Mouth of Krishna #832
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía



Fig. 308
The Indestructible #10
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía

Durante un viaje a Japón, inspirados por las formas de arte tradicionales japonesas, empezaron a experimentar con la combinación de fotografía y pan de oro. Albarrán explica así la inspiración de esta innovación técnica: “La encontramos inspirándonos en los artesanos japoneses que pintan sobre seda montada en pan de oro”³⁹¹. El dúo ha intentado aplicar esta técnica a su proceso fotográfico, imprimiendo fotografías con color en papel *gampi* japonés extremadamente fino, que luego colocaron sobre pan de oro. El resultado final es algo con una calidez de tono y textura muy distintiva, casi extraña, que combina una calidad de imagen nítida con un rasgo de la cultura tradicional. Esta particular técnica de impresión aporta espesores de grano inconsistentes y matices irregulares de tono, una textura que da una imagen más viva a la escena, y también aporta una sensación de tiempo y nostalgia a la fotografía.

Esta fusión de papel *gampi* y pan de oro permite vislumbrar la belleza del *Wabi-sabi* de la cultura japonesa, sobre las huellas de la edad que el paso del tiempo aporta a las cosas. Al igual que Yamamoto Masao, en el caso de Albarrán Cabrera, además de la búsqueda del contenido de las fotografías, también persiguen la belleza de la imagen fotográfica como un elemento físico, tal y como mencionaron en una entrevista: “para nosotros es muy importante la sensación de tacto. Cuando generamos una imagen queremos que se exprese no solo como tal sino también como objeto”³⁹².

Asimismo en la exploración de la textura física y nostálgica de sus obras fotográficas, el trabajo de Albarrán Cabrera también se caracteriza por el uso de

³⁹¹ CRESPO MACLENNAN, Gloria, *Albarrán Cabrera: “La belleza es lo que permite soportar la dureza de vivir”*. [consulta: 2022-03-03] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/07/04/babelia/1562238301_808407.html

³⁹² *Ibíd.*



Fig. 309 (izquierda)
Kairos
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía



Fig. 310 (derecha)
The Mouth of Krishna #734
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía

composiciones características para presentar una atmósfera sentimental y espiritual singular con un ambiente japonés. A menudo se les puede ver mostrando paisajes naturales con composiciones minimalistas y gran superficie de espacio en blanco vacío, como las pinturas de tinta orientales. Además, los fotógrafos suelen emplear una importante forma de dirección visual en sus composiciones, utilizando a menudo primeros planos y sombreados para formar un espacio visual específico que guíe el ojo del espectador hacia el contenido de la imagen. Al mismo tiempo, la presencia del espacio vacío da a la imagen una sensación más expansiva y etérea. En muchas de las obras de Albarrán Cabrera, podemos ver que emplean una composición similar.

Además, escenas como los reflejos en la superficie del agua, e incluso algunas imágenes invertidas intencionadamente, se utilizan a menudo para crear un espacio de imagen particular que se aleja de la realidad, como si fuera recuerdos vagos, pero aparentemente reales. En las fotografías (fig. 311/312/313), por ejemplo, los reflejos borrosos y la inversión deliberada de las imágenes crean una impresión ilusoria, indefinida, incluso surrealista. Al trastocar los recuerdos visuales fijos mediante esta presentación, los fotógrafos movilizan las suposiciones subjetivas y la imaginación del espectador para definir la escena que tienen delante.



Fig. 311 (izquierda)
The Mouth of Krishna #277
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía



Fig. 312 (centro)
The Mouth of Krishna #457
Albarrán Cabrera
2015
Fotografía



Fig. 313(derecha)
The Mouth of Krishna #712
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía

El recuerdo es un tema importante en toda la obra de Albarrán Cabrera y siempre ha sido de especial interés para el dúo, no sólo en cuanto a los recuerdos que los fotógrafos capturan de sus propias vidas, sino también en cuanto a la movilización que hacen de los propios recuerdos del espectador, el espacio específico que crean a través de sus imágenes fotográficas, tratando de manipular el tiempo, la realidad, la presencia y la empatía del espectador para crear una conexión particular. El equipo trata de utilizar estas fotografías para desencadenar asociaciones subconscientes con los recuerdos del espectador, de modo que puedan ser interpretadas a su manera. Intentan utilizar las imágenes obtenidas por la cámara para inspirar una mejor comprensión de la vida que les rodea y estimular la reflexión sobre la realidad y los recuerdos; como dijeron en una entrevista:

Juan Rulfo, en su libro *Pedro Páramo*, escribió: "Nada puede durar tanto, no existe ningún recuerdo por intenso que sea que no se apague." Las fotografías refuerzan nuestros recuerdos y, al mismo tiempo, nos dan un amplio conocimiento y nos ayudan a entender mejor el mundo que nos rodea. En una fotografía, nos interesan tanto los objetos fotografiados como todas las ideas y el conocimiento que hemos tenido que adquirir previamente para conceptualizarla como imagen. Usando la fotografía puede que no seamos capaces de resolver las grandes preguntas sobre el tiempo, la realidad y el espacio, pero nos interesa explorar cómo una imagen

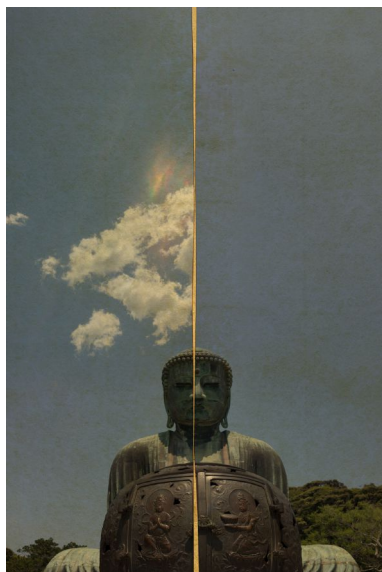


Fig. 314
Kairos #4000
Albarrán Cabrera
2013
Fotografía

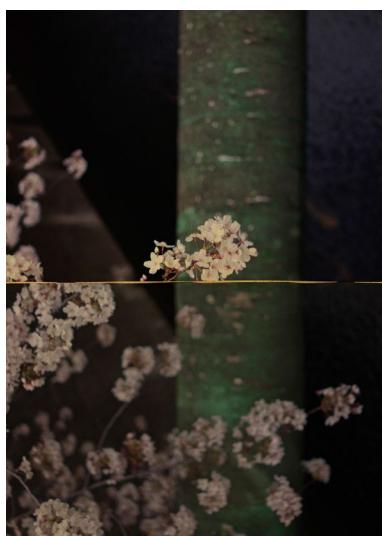


Fig. 315
Kairos #4003
Albarrán Cabrera
2013
Fotografía

fotográfica puede hacer pensar a la gente sobre su realidad.³⁹³

Para encontrar la sutil relación entre memoria y realidad, Albarrán Cabrera también crean obras singulares a través de la posproducción, por ejemplo, uniendo diferentes escenas en una sola imagen, creando imágenes oníricas que se asemejan a escenas fragmentadas de la memoria, despertando la curiosidad y la imaginación del espectador.

En el proyecto *Kairos*, intentan utilizar la fotografía para expresar el concepto de "eterno presente". En cuanto al significado del título, explican: "'el Ahora', el 'momento justo' que los griegos llamaban Kairos -καιρός- para diferenciarlo del 'tiempo' -Chronos-"³⁹⁴. Para expresar este concepto abstracto en el lenguaje de la fotografía, encontraron la inspiración en dos fotografías del Gran Buda de Kamakura (fig. 314), que anteriormente habían realizado en Japón. Dos imágenes parciales de dos fotografías tomadas en la misma escena, cotejadas y fusionadas por los fotógrafos, se utilizan para referirse a momentos del pasado y del futuro en relación con el presente, y el concepto "eterno presente" está encarnado por la línea dorada entre las dos. Según los artistas: "la percepción de esta línea, al igual que el hecho de "ver el presente", puede ser más o menos evidente, pero cuanto menos visible sea, más alejada de la verdad está nuestra realidad"³⁹⁵.

Los finos hilos de oro que enlazan imágenes (fig. 316/317/318/319), recuerdos y simbolizan el presente, nos evocan también la forma de arte especial japonés que mencionábamos en la primera

³⁹³ FUENTS, María, *La Búsqueda de un porqué*. [consulta: 2022-03-02]. Disponible en: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/albarran-cabrera-la-busqueda-de-un-porque>.

³⁹⁴ CABRERA, Albarrán, *Kairos*, [consulta: 2022-03-04]. Disponible en: <https://express.adobe.com/page/pc8rtV4aGcxO2/>. Traducción propia.

³⁹⁵ *Ibíd.*

Fig. 316
Kairos #4017
Albarrán Cabrera
2017
Fotografía



Fig. 317
Kairos #4055
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía

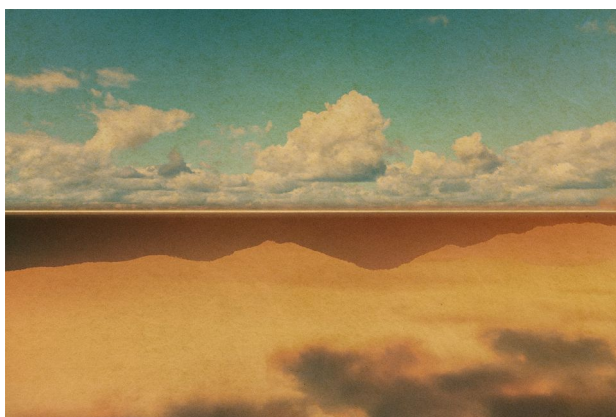


Fig. 318
Kairos #4020
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía

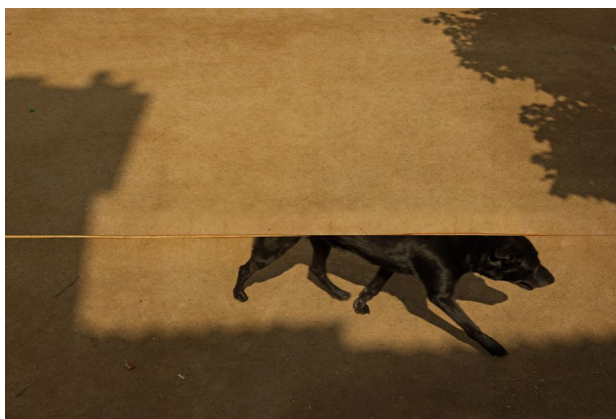
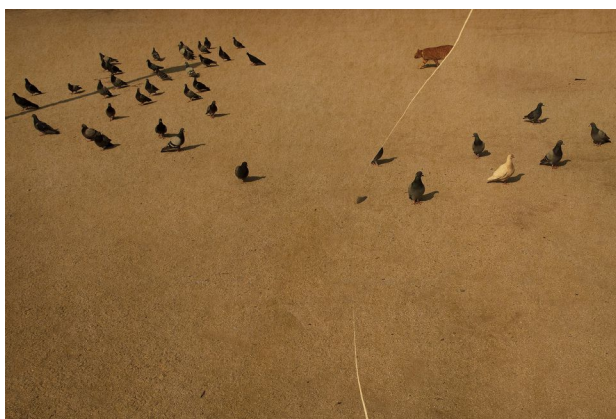


Fig. 319
Kairos #4016
Albarrán Cabrera
2012
Fotografía



parte de la investigación, el *Kintsugi* 金継ぎ, cómo los objetos rotos se reparan con laca y polvo de oro y revelan las grietas doradas que abrazan las rupturas, imperfecciones y la belleza de las huellas del tiempo que están escritas en ellos. A través de esta línea dorada, los fotógrafos intentan recordar al espectador que la imagen que tiene delante no es una reproducción concreta de la realidad, sino una metáfora irreal del pasado y del futuro, porque "el pasado y el futuro sólo existen en la mente"³⁹⁶. En este sentido citan a San Agustín en el texto introductorio del proyecto: "nos vemos arrastrados al pasado por nuestros recuerdos y extendidos al futuro por nuestras expectativas. Esto no nos permite experimentar el "Presente Eterno" que es la única verdad en nuestra percepción del tiempo"³⁹⁷.



Fig. 320 (izquierda)
Kairos #64636
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía



Fig. 321 (derecha)
Kairos #4065
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía

Además de este uso del hilo de oro para presentar la noción de memoria y tiempo, con vista al presente "real", los fotógrafos también intentan utilizar la imagen para explorar la propuesta de que "si está en la fotografía, es real". Argumentan que lo que aparece en una fotografía suele considerarse real, aunque el público sea consciente de que las imágenes pueden estar trucadas. Los fotógrafos querían utilizar escenas

³⁹⁶ *Ibídem.*

³⁹⁷ *Ibídem.*



Fig. 322
Nyx #21
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía

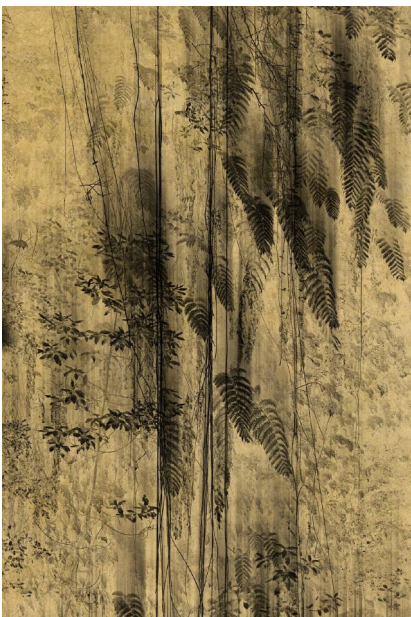


Fig. 323
Nyx #4
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía

manipuladas, para presentar imágenes de la memoria como metáfora del tiempo, con el fin de relacionarlas con el pasado o el futuro. Para ello, superponen elementos de secuencias sucesivas del mismo paisaje sobre su presentación, creando así un espacio de visiones confusas, irreales y fantasiosas, como si afloraran de nuestros recuerdos o nuestra imaginación. Las montañas, los bosques, las playas, los parques reflejados en el cielo y las dobles puestas de sol, nos recuerdan que lo que vemos no es real.

Otro rasgo distintivo de la obra de Albarrán Cabrera es el uso de las sombras o siluetas, en las que el concepto de *Yūgen*³⁹⁸, ocupa un lugar central. Buscan la belleza y el misterio de los lugares oscuros y débilmente iluminados que describe Junichiro Tanizaki en la vida cotidiana y en el entorno natural. Como hemos comentado en la primera parte de este estudio, el núcleo de la belleza de *Yūgen* se encuentra en las profundidades, la hermosura buscada en la luz vaga e indistinta. Es la apreciación de lo brumoso, complementada por un espacio blanco apropiado, lo que aporta vivacidad y ritmo. Aunque el mensaje es limitado, la imagen contiene un sinfín de significados, y es lo contrario de la nitidez y lo definido lo que el concepto de *Yūgen* pretende transmitir, una belleza profunda, delicada y brumosa, aparentemente suave pero llena de poder.

En un proyecto reciente titulado *Nyx*, los fotógrafos han tomado prestado el tema de *Nyx* (noche), descrito en la mitología griega como la fuente de la creación, para contar la historia del universo en que vivimos, el entorno natural y los recuerdos compartidos que los humanos esculpen en su espacio vital. Utilizan matices oscuros para contar estas historias y recuerdos abstractos y misteriosos. En la profunda y sutil riqueza de la tonalidad de las fotografías de Albarrán Cabrera, podemos apreciar el tipo de belleza que Tanizaki describe como "existente

³⁹⁸ Véase el capítulo 2.2.3, Pág. 124

en las ondulaciones y sombras producidas por los objetos y las cosas". Preguntados en una entrevista sobre el protagonismo y la representación de sombras y siluetas en su obra, la pareja respondió :

El papel es [crear] misterio. Como espectadores, no estamos muy interesados en ver una realidad obvia. Si miras una fotografía en la que todo se muestra claramente, no hay espacio para que tu imaginación juegue con esa imagen y le añada tus recuerdos y tu mundo interior. Nos encanta cuando en una imagen hay espacio suficiente para que el espectador la enriquezca con sus recuerdos, miedos y preguntas. Cuando eso ocurre, se crea una complicidad momentánea entre el fotógrafo y el espectador. Tanizaki, Jung y otros autores nos dan las pautas sobre cómo desarrollar este misterio.³⁹⁹

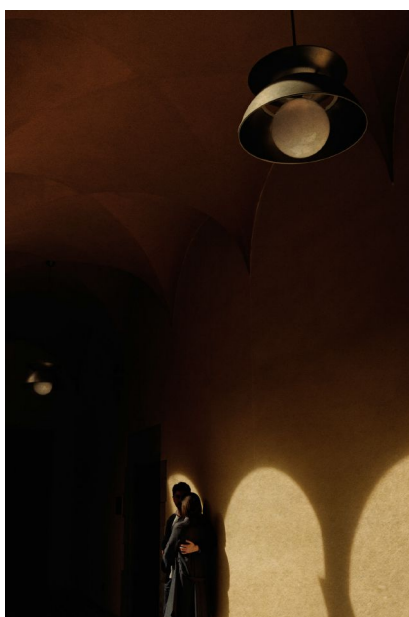


Fig. 325
This is you here #46
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía

Como podemos ver, además de retratar y presentar la belleza de estas sombras, que fácilmente se pasan por alto, mediante su uso intentan rellenar el espacio que falta movilizándolo la propia imaginación subjetiva o los recuerdos del espectador. En una serie llamada *This is you here/ Este eres tú aquí*, los fotógrafos se inspiraron en una caja de viejos negativos fotográficos llenos de rostros subexpuestos, sombreados e indistinguibles que les regaló un amigo. Les hizo pensar en sus propias fotos familiares y en algunas otras que habían hecho, y empezaron a reflexionar sobre el hecho de que si las fotos familiares se hicieran de esta manera, todos podrían relacionarse con los rostros detrás de las sombras, que podrían ser cualquiera, y podrían evocar recuerdos similares. Así que utilizaron sus fotografías con las de esta caja para crear, mediante el mismo proceso, un conjunto de proyectos sobre la memoria de una identidad ficticia, de alguien que no existió, en algún lugar del pasado.

³⁹⁹ MARSHALL, Douglas, *12 Questions with Albarrán Cabrera - July 2020*, [consulta: 2022-03-10]. Disponible en: <https://mailchi.mp/673274a86a38/exhibition-opening-saturday-4099697>. Traducción propia.

Fig. 326 (izquierda)
This is you here #120
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía

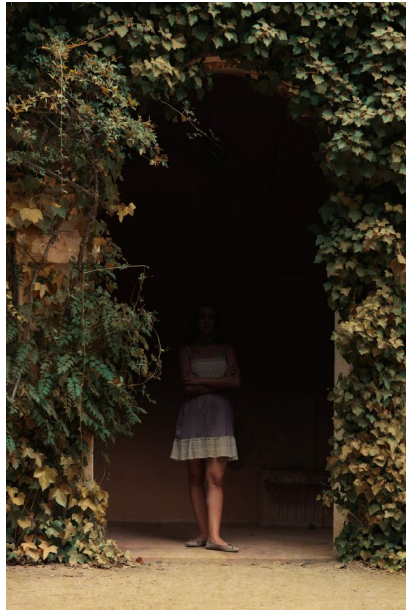


Fig. 327 (derecha)
This is you here #143
Albarrán Cabrera
Fotografía



Para Albarrán Cabrera, las reacciones de las personas ante las imágenes son en realidad percepciones específicas desencadenadas por el proceso de ver imágenes fotográficas, recreando así algunos de sus propios recuerdos. “Los recuerdos definen lo que somos. Cuando decimos ‘cada persona es diferente’ lo que significa es que cada persona tiene recuerdos distintos”⁴⁰⁰. Frente a estos personajes irreconocibles y su entorno (fig. 326/fig. 327), la intención de los fotógrafos es permitir que la reminiscencia y la imaginación de los espectadores empiecen a conectarse y a actuar. Las escenas que evocan un *déjà vu* probablemente comenzarán a aparecer en sus mentes, y estas personas irreconocibles podrían convertirse en sus familiares, amigos o incluso en ellos mismos. En cuanto al uso de la fotografía para evocar la percepción subjetiva y los recuerdos del espectador, la pareja de fotógrafos explicó en una entrevista que:

Una foto es tridimensional pero plana -no es una escultura-; congela el tiempo, pero no se desenvuelve en el tiempo como el cine; necesitas la ayuda de tu imaginación para interpretar una foto

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

pero para interpretar una novela tu imaginación debe trabajar aún más. Así que, en definitiva, la relación entre el fotógrafo y el espectador es como el título de esta exposición: etérea. Pero, al mismo tiempo, es cierto que estos condicionantes hacen que uno se esfuerce por hacerse entender de la mejor manera posible.⁴⁰¹

Las fotografías líricas y evocadoras de Albarrán Cabrera crean un mundo de imágenes marcadas por la memoria y el tiempo. Nos revelan la belleza del *Wabi-sabi*, estrechamente vinculado al paso de los años en las culturas orientales, a través de los sujetos vitales de sus imágenes y las texturas distintivas de sus especiales procesos de impresión que combinan pan de oro y papel *gampi*; trasladan al alma la belleza del *Mono no aware* y ese lamento de toda la impermanencia de este mundo con la meticulosa atención a los objetos naturales que les rodean. Dan vida a la belleza misteriosa y profunda del *Yūgen* en la cultura japonesa mediante el hábil uso de las sombras y la construcción de espacios visualmente ilusorios. Dichas bellezas intangibles, asociadas al tiempo y al espíritu abstracto, se han incorporado a las connotaciones de la obra de los fotógrafos, redactando una y otra vez una historia fotográfica que parece extraída de la memoria o de los sueños, en el contexto del entorno en el que viven y de su propia cultura.

⁴⁰¹ *Ibíd.*



Fig. 328
Semaphore
Sally Mann
2003
Fotografia

6.6 Sally Mann: Desolación de la nostalgia

Nacida y criada en Lexington, Virginia, en el Sur de Estados Unidos, la fotógrafa estadounidense Sally Mann recurre a las realidades cotidianas en sus fotografías de amor, vida y muerte, empleando el lenguaje sensible y sutil para explorar el amor a la familia, la añoranza por los paisajes naturales del legendario Sur, las meditaciones sobre el cuerpo y el anhelo del alma. Al principio de la carrera de Mann se la conoció sobre todo por una serie de fotografías que retrataban la vida familiar a principios del siglo XX, no obstante, la obra de la artista impresiona profundamente por las huellas del tiempo y la desolación de la nostalgia que revela en su trabajo.

Con un profundo afecto por la vida familiar y un inquebrantable apego a la tierra en la que creció, el tema de la obra de Sally Mann se centra sobre todo en las fotografías de su familia inmediata y del paisaje sureño. Su estilo fotográfico se consolidó en los años 80 con la publicación de *Twelve* (1988), una colección de fotografías de chicas adolescentes. Más tarde, se dio a conocer con *Immediate Family* (1992), una serie de fotografías de la vida cotidiana de sus tres hijos, haciendo llegar su trabajo a un público más amplio. En esta renombrada serie que describe su vida familiar, Mann documenta su experiencia interior, la viveza y la realidad que le rodea. Se trata de un relato íntimo de la infancia de sus tres hijos, "la mayoría son de cosas ordinarias que toda madre ha visto- una cama mojada, una nariz ensangrentada, cigarrillos de caramelo. Se disfrazan, hacen pucheros y posturas, se pintan el cuerpo, se zambullen como nutrias en el río

Fig. 329 (izquierda)
Damaged Child
Sally Mann
1984
Fotografía



Fig. 330 (derecha)
Night-blooming Cereus
Sally Mann
1988
Fotografía



oscuro"⁴⁰². Estas fotografías muestran a sus hijos en su inocencia infantil natural, mientras que a veces revelan un estoicismo escenificado más allá de su edad. En *Damaged Child* (fig. 329), Mann documenta a su hija Jessie, cuyo párpado derecho se hinchó por la picadura de un insecto mientras jugaba, un momento aparentemente ordinario y mundano de su vida que Mann, como madre, quiso preservar. Este fue el momento que despertó a la fotógrafa al hecho de que el arte estaba delante de sus narices, y fue esta motivación serendípica la que llevó a la creación de la serie.

La fotógrafa observa los preciosos momentos del crecimiento de sus hijos desde el punto de vista de una madre. Los gloriosos días de verano que la familia pasa junto al río en el campo, donde los niños se bañan, sus desinhibidos rostros angelicales y los cuerpos naturales, todo ello captado por Mann con una cámara de gran formato. El paso del tiempo es evidente en las fotografías, así como la tristeza de la madre por el crecimiento de sus hijos, tal vez por la próxima despedida de los mismos, o el toque de la propia fotógrafa de su lejana infancia, que queda plasmada en las imágenes. Por ejemplo, en una fotografía titulada *The Two Virginias #4* (fig. 331), la fotógrafa capta a la anciana y canosa niñera que la crió y cuidó de niña y a su hija pequeña, ambas llamadas "Virginia", durmiendo la siesta en pleno día.

⁴⁰² MANN, Sally. *Immediate Family*, Phaiton Press Limited, London, 1992. Texto de introducción de la artista, Pagina no numerada. Traducción propia.



Fig. 331
The Two Virginias #4
Sally Mann
1991
Fotografía

El tiempo es intenso, incluso cruel, y a la vez tan hermoso en esta obra. La mano marchita de la anciana y la mano pequeña y tierna de la niña son una representación realista de esa fuerza vital que pasa de florecer a secarse, y los epónimos viejo y joven son aquí una metáfora en el tiempo, que sugiere que la anciana también ha experimentado el río del tiempo desde el cuerpo tierno e infantil como la niña hasta su presente.

Por esta serie, Mann se vio expuesta a las críticas, que tacharon las fotografías de sus hijos de demasiado reveladoras e indignas, y acusaron a la fotógrafa de ser una madre que no debería ser tan imprudente al "entrometerse" en la intimidad de sus hijos y hacerla pública. Algunos han llegado a relacionar su trabajo con la pornografía infantil y han criticado el impacto engañoso que tiene en la sociedad. Por supuesto, en medio de todo el pánico moral sobre la obra de Mann, no faltan los críticos de arte que la han reivindicado, diciendo que sus imágenes delicadas y naturalistas, producidas en gran formato tradicional, capturan estos preciosos momentos, y que sus imágenes nostálgicas y delicadas de la vida familiar están llenas de valor artístico. Como escribió Ann Beattie en su perspicaz introducción al libro *At Twelve* de Mann, "estas niñas siguen existiendo en un mundo inocente en el que una pose es sólo una pose; lo que los adultos hagan de esa pose puede ser el problema"⁴⁰³.

Desde punto de vista del autor de esta investigación, el papel de Mann en esta serie es el de una madre que documenta el desarrollo de sus hijos, al igual que todos tenemos recuerdos de cuando crecíamos desnudos en el calor del verano cuando éramos niños. La fotógrafa simplemente ha captado estos momentos de una manera más profesional y artística, y no se puede negar que estas fotos revelan el amor y

⁴⁰³ BEATTIE, Ann, *Introducción*, in *At Twelve*, New York: Aperture, 1988. P. Traducción propia.



Fig. 332 (izquierda)
Candy Cigarette
Sally Mann
1989
Fotografía

Fig. 333 (derecha)
At Warm Sping
Sally Mann
1991
Fotografía

el cuidado de una madre durante el corto período de desarrollo de sus hijos, y es de lo más conmovedor y digno de nuestra atención en esta serie de obras.

Estas fotografías son una historia de crecimiento y tiempo, mostrando una amplia gama de emociones y experiencias complejas, ya sea la celebración de los cuerpos en crecimiento de sus hijos o la representación de las emociones más pequeñas de sus vidas. El éxito de esta serie de fotografías se debe también a la resonancia que evocan con la memoria. Con estas delicadas sombras, vemos no sólo los momentos rituales de la vida familiar de la artista y la infancia juguetona y despreocupada de sus tres hijos, sino también los recuerdos y emociones indelebles que todos compartimos al crecer. En el proceso de visualización de estas imágenes, tanto si el espectador ha vivido escenas y circunstancias similares como si no, se despiertan recuerdos o emociones de la infancia y se genera empatía, y el espectador empieza a añorar el sentido de su propia infancia que se esconde en el transcurso de los años. En estos escenarios pastorales de la impetuosa inocencia de los niños, también vemos un anhelo nostálgico de volver a la infancia y a la naturaleza.

A primera vista, nos sorprende el aspecto antiguo de la obra de Sally Mann, como si estuviéramos ante un cuerpo de trabajo de los primeros tiempos de la fotografía, presentando una apariencia tan antigua y



Fig. 333
Kiss Goodnight
Sally Mann
1988
Fotografía

centenaria como las obras de la fotógrafa victoriana Julia Margaret Cameron que hemos citado anteriormente. Mientras que sus contemporáneos buscaban herramientas y métodos más avanzados, más pequeños y más cómodos, las actividades artísticas de Mann eran contrarias a la intuición, utilizando a menudo una cámara gran formato de 8×10" para su trabajo, y es este enfoque inverso de la expresión lo que da a su obra una sensación de tiempo. Como mencionamos en la segunda parte de nuestra investigación, la fotografía de gran formato aporta una expresión visual distintiva, lo que hace que Mann dé a su obra un tono extremadamente sutil y una sensación de espacio más prominente, mientras que los rincones oscuros ocasionales y las imágenes borrosas nos hacen sentir que hemos retrocedido en el tiempo cien años.



Fig. 334
The double star
Julia Margaret Cameron
1864
Fotografía

Al mismo tiempo, cuando se utiliza la fotografía de gran formato, la limitada sensibilidad del material fotosensible suele requerir tiempos de exposición condicionalmente largos y procesos relativamente complejos, por lo que estas escenas aparentemente capturadas de la vida de Mann son en realidad momentos que las fotografías congelan con la colaboración de sus hijos. Son ellos los que, por confianza en su madre artista, trabajan como actores de teatro para grabar y recrear estos instantes. Por ejemplo, en *Kiss Goodnight* (fig. 333), vemos una escena de las hijas besándose antes de dormir, presentada de forma desenfocada debido a la larga exposición y los movimiento de las niñas. Es como si el tiempo se congelara en esta imagen onírica y borrosa, incluso nos parece ver el homenaje de Sally Mann a Julia Margaret Cameron.

Como se explicó en la segunda parte de la investigación, cuando comparamos las técnicas de la fotografía tradicional y la digital, la nueva tecnología no es necesariamente superior a la tradicional, y en el caso de Mann vemos el mejor ejemplo de ello en la forma en que las técnicas y el enfoque de la fotógrafa



Fig. 335
Last light
Sally Mann
1990
Fotografía

están estrechamente alineados con los temas emocionales que intenta transmitir. La fotografía tradicional de gran formato, por su propia naturaleza, es una gran ventaja para el estilo de la fotógrafa, ya que explora y perfecciona las técnicas tradicionales que le gustan y adapta los productos químicos a sus imágenes en el contexto de lo que está fotografiando. En la serie *Immediate Family* podemos ver que las sombras de las imágenes son a menudo delicadas y suaves, y que la escasa profundidad de campo del gran formato permite que las zonas fuera de foco se extiendan rápida y suavemente, como un velo sobre un recuerdo en la mente. Esta característica de la imagen da a la artista una metáfora del tiempo muy apropiada para su obra.

A partir de finales del siglo XX, comenzó a utilizar la técnica del colodión de placa húmeda, y en su serie fotográfica *Proud Flesh* (Carne orgullosa), empezó a documentar los efectos de la distrofia muscular en su marido Larry con esta técnica. Como ya hemos mencionado en nuestro análisis de las características irregulares e imperfectas de los materiales fotosensibles, esta técnica decimonónica, en la que el material fotosensible debía mantenerse húmedo en todo momento durante el proceso de disparo y revelado, implicaba, como ya se ha explicado, que los fotógrafos de la época convertían las tiendas y los vagones en cuartos oscuros portátiles, por ello Sally



Fig. 336 (izquierda)
Proud Flesh - Memory's Truth
Sally Mann
2008
Fotografía

Fig. 337 (derecha)
Proud Flesh - Was Ever Love
Sally Mann
2009
Fotografía

Mann utiliza su vehículo como laboratorio portátil para poder procesar sus placas húmedas de colodión de forma rápida y eficaz. Otra desventaja de esta técnica era que las placas de vidrio utilizadas para soportar el líquido fotosensible eran frágiles y podían dañarse o rayarse fácilmente en el proceso. No intenta deliberadamente controlar o evitar estos defectos en su obra, por el contrario, la fotógrafa toma estas características imperfectas, que de otro modo podrían parecer defectos, y las combina bien con lo que su obra intenta transmitir, y las magnifica en sus fotografías. Utilizó el proceso de colodión de placa húmeda para representar el cuerpo doliente de su marido, disparando sobre una placa de vidrio con un revestimiento químico que no ha fraguado del todo, lo que provocaba arañazos tempranos y marcas de flujo químico desiguales por toda la imagen una vez terminada. La imagen está llena de imperfecciones y narra el hecho indiscutible de que, con el paso del tiempo, el cuerpo humano acaba envejeciendo. El cuerpo marchito y enfermo es mostrado directamente y sin reparos por la fotógrafa. La documentación sobre el cuerpo de su esposo contiene algo de amor por la vida y un sentimiento de pesadumbre y tristeza ante el envejecimiento de su cuerpo. Las imperfecciones que abundan en la superficie de estas fotografías son una metáfora del dolor que subyace en la carne de este hombre, los arañazos, la decoloración turbia, las salpicaduras químicas y otras



Fig. 338 (izquierda)
Proud Flesh - Ceasarean
Sally Mann
2008
Fotografía



Fig. 339 (derecha)
Proud Flesh - Hephaestus
Sally Mann
2008
Fotografía

imperfecciones que aparecen aquí, como si fueran la manifestación concreta del tiempo en la superficie del cuerpo, enunciando la edad y la fragilidad del ser humano, pero también la resistencia y la dignidad.

Si en la serie sobre su marido, el tiempo se expresa a manera de una marca en un cuerpo que envejece, la perspectiva de ella se fue profundizando, en otra serie de fotografías, Mann va más allá presentando el final de la vida y del tiempo: la muerte. Tras el fallecimiento de su padre, la muerte se convirtió en uno de los temas de las posteriores exploraciones fotográficas obsesivas de la fotógrafa. Sobre la asociación entre este tema y las fotografías, Susan Sontag dice: "todas las fotografías son *memento morí*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo"⁴⁰⁴. En la serie titulada *What Remains/ Lo que queda*, la fotógrafa profundiza en su preocupación por el paso del tiempo al dirigir su objetivo hacia la muerte.

En un grupo de fotografías de esta serie, retrata la piel y los huesos de su querida perra galgo Eva,

⁴⁰⁴ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México: Santillana Ediciones Generales, 2006. P. 32.



Fig. 340
Eva (#10 Hooked Skin)
Sally Mann
2000
Fotografía



Fig. 341
Eva (#10 Hooked Skin)
Sally Mann
2000
Fotografía

registrando en imágenes el cuerpo vacío y su seco esqueleto (fig. 340), pero también capta la tristeza y el amor indescriptible, la reticencia y alivio, la interminable emoción de la nostalgia que conlleva estar unida a la perra querida. De igual manera, Mann ha instalado su cámara de gran formato para fotografiar los numerosos cadáveres sin nombre en la naturaleza o en la escena de un crimen, registrando las últimas imágenes de estos cuerpos anónimos; algunos son carne recién muerta, otros son esqueletos en descomposición que son difíciles de ver. El desvanecimiento y la muerte se colocan directamente frente a nuestros ojos, y mientras suspiramos con asombro, también nos vemos obligados a aceptar que todos nacemos para volver al polvo y a las cenizas.

Como hemos analizado en la primera parte de nuestra investigación sobre la belleza intangible en Occidente, la belleza de las ruinas en la cultura occidental tiene una connotación impactante y sublime. En este grupo de fotografías nos sorprende sentir que los cuerpos en descomposición son como las ruinas de una vida que alguna vez existió, chocando o asustando la sensibilidad del espectador y al mismo tiempo recreando el final de nuestra existencia de una manera realista, lo que expresa lo implacable del tiempo y de la realidad, y que la vida acabará decayendo. En estas dos escenas vívidas, realistas e inmediatas, la fotógrafa capta con igual compasión y preocupación los restos de su querida perra familiar y los cadáveres sin nombre en la naturaleza o en la escena de un crimen, enfrentándose a la mortalidad y documentándola con su propio lenguaje artístico, permitiendo que las representaciones del ciclo natural de la decadencia, que de otro modo no es recordada por la gente y la madre tierra, se conserve en su obra fotográfica. Los detalles imperfectos y los arañazos en las imágenes que deja el proceso de colodión de placa húmeda, las partes desconchadas, son aquí también una narración oportuna y complementaria para revelar, aún más, un

tiempo descascarillado, que nos manifiesta la desintegración de la materia en el mundo real.

Fig. 342 (izquierda)

Emmett #43

Sally Mann

2004

Fotografía

Fig. 343 (centro)

Jessie #25

Sally Mann

2004

Fotografía

Fig. 344 (derecha)

Virginia #42

Sally Mann

2004

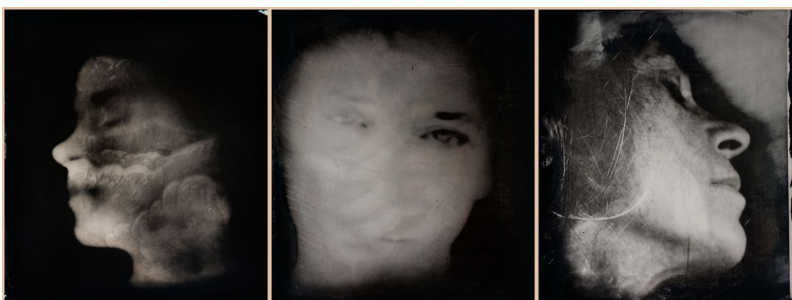
Fotografía



En otro grupo de retratos con primeros planos de los rostros de sus hijos, las caras vivas se amplían y ocupan la totalidad del encuadre, con los ojos cerrados o abiertos, dando una sensación cadavérica en las imágenes. La fotógrafa trata de mostrar su meditación sobre este tema utilizando rostros vivos para simularla, explorando la intersección de la vida y el cuerpo, el espíritu y la carne. Mann elige cuidadosamente diferentes métodos de expresión para plasmar su sensible espíritu e inquietudes artísticas, y a través de este conjunto de nostálgicas y rayadas imágenes, grabadas en placas de vidrio húmedo, guía a un mundo visionario, oscuro y misterioso, donde los límites entre la vida y la muerte son difusos. La naturaleza temporal de la fotografía no sólo se expresa en los momentos de la realidad que capta y registra, sino también, en cierta medida, en el hecho de que el propio tiempo se detiene. A través de estas imágenes de rostros, la fotógrafa paraliza el tiempo y la vida, creando asimismo una trascendencia e inmortalidad que se sitúa por encima de la imagen.

De la misma forma, Mann se hace autorretratos para documentar su propio rostro, su "muerte" y su "inmortalidad". Como ya hemos mencionado al hablar

Fig. 345
Untitled (Self-portrait)
Sally Mann
2006-12
Fotografía Ambrotipo



de la belleza de la nostalgia, ésta no se limita a los recuerdos del pasado y a los sueños del presente, sino que también se trata de un anhelo o una fantasía de una realidad que llegará o sucederá en el futuro, y aquí vemos a la fotógrafa aceptando abiertamente la proposición natural de que la vida acabará marchitándose, e intentando prepararse mentalmente a sí misma o a sus seres queridos para el hecho de que acabarán envejeciendo y falleciendo. En su autobiografía *Hold Still*, Mann describe cómo, de niña, le aterrizzaba el hecho de que su padre muriera. Temía la muerte de su padre "casi patológicamente", y como precaución subconsciente, dibujó una serie de imágenes (fig. 346) de la defunción de su padre como defensa para su joven mente.

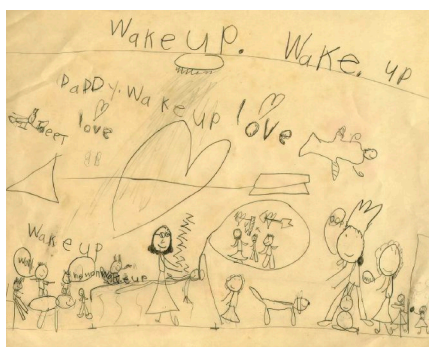


Fig. 346
Dibujo de Sally Mann de infancia
Sally Mann
1958

[...]Pero los dibujos de la muerte son otra cosa. Sorprendentemente, todos ellos son de mi padre. Sólo puedo pensar que fueron dibujados como un inoculante contra el dolor de su eventual e inevitable fallecimiento, ciertamente no como un deseo de él.⁴⁰⁵

Quizá sean estos temores y preocupaciones sobre el tema, presentes desde la infancia, los que han contribuido a los argumentos aparentemente lejano pero inequívocamente reales que la autora ha explorado incansablemente a lo largo de su carrera artística. Las imágenes fotográficas de Mann también están habitadas por una extraña belleza, una belleza aterradora, sublime y chocante de la muerte. En las profundidades de la piel y la carne, la fotógrafa busca y explora lo que queda al final de la existencia y el paso del tiempo.

⁴⁰⁵ MANN, Sally, *Hold Still*, New York: Back Bay Books, 2016. P. 448. Traducción propia.



Fig. 347
Battlefield- Antietam (Starry Night)
Sally Mann
2001
Fotografía

Fig. 348
Battlefield- Cold Harbor (Battle)
Sally Mann
2001
Fotografía

Fig. 349
Battlefield - Antietam (Black Sun)
Sally Mann
2001
Fotografía

Por otro lado, el cuestionamiento y la exploración de la muerte de Sally Mann no se detiene sólo en sus retratos, sino que también mira el paisaje como alegoría de un espacio expresivo más amplio. En una serie de fotografías titulada *Battlefield/ Campo de batalla*, la artista enfoca su objetivo en los escenarios bélicos de Antietam, Maryland, y Cold Harbor, Virginia, entre otros famosos lugares de la Guerra Civil estadounidense. Aunque a primera vista no vemos cadáveres, manchas de sangre ni ninguna de las impresiones convencionales de los símbolos de la muerte, en estas imágenes nebulosas y sombrías, oníricas, la famosa batalla sangrienta⁴⁰⁶ de la historia vendrá a la mente de todo espectador que la conozca. En estas imágenes de paisaje, la fotógrafa utiliza un tono "Low Key" para presentar estas antiguas escenas, arrojando la persistente oscuridad que ha traído la guerra. La naturaleza imperfecta de la técnica del colodión de placa húmeda vuelve a exaltar el tema de la obra, los arañazos de las imágenes se asemejan a los rastros de las balas que pasan volando; estos rastros desiguales de material fotosensible son las nubes pesadas, al igual que la sangre que una vez corrió y las lágrimas que gotearon de la gente a lo largo de la guerra.

Mann aprovecha estos fallos de las técnicas tradicionales para crear metáforas que se asemejan a la atmósfera sombría y pesada de la guerra. Ante un paisaje ahora sereno y sublime, la fotógrafa ha optado por utilizar el descascarillado de materiales fotosensibles, o las motas de polvo, para pintar la "noche estrellada" del campo de batalla de Antietam como si estuviera acribillado a balazos; utiliza rayas para sugerir las balas que atravesaron la batalla de Cold Harbor, y también los pesados tonos de la tierra para sugerir los innumerables cuerpos no

⁴⁰⁶ La Batalla de Antietam tuvo lugar el 17 de septiembre de 1862 como parte de la Campaña de Maryland, fue la batalla más sangrienta y mortífera de la historia de Estados Unidos durante la Guerra Civil. En Antietam, al norte de Maryland, un total de 22.717 hombres murieron, fueron heridos o desaparecieron.

identificados que yacen debajo. Estas imágenes imperfectas y nostálgicas son como una elegía, que tranquiliza las almas del pasado, mientras pregunta a la madre tierra si se acuerda de los innumerables cuerpos que han pasado a formar parte del suelo, y es asimismo una metáfora del tiempo que silba por la tierra.



Fig. 350
Deep South, Untitled (Swamp Bones),
Sally Mann
1998
Fotografía

Dado que mi lugar y su historia eran algo evidente, me quedaba encontrar esas metáforas; pistas codificadas y medio olvidadas en el paisaje del sur.⁴⁰⁷

- Sally Mann

De la misma manera, en un proyecto titulado *Deep South/ Sur profundo*, la fotógrafa dirige su mirada al Sur profundo estadounidense, donde creció y vivió, un lugar históricamente rico en metáforas debido a su singular contexto histórico y cultural. El Sur profundo de Estados Unidos, históricamente conocido como la tierra donde floreció la esclavitud de los africanos en Estados Unidos y el lugar de la Guerra Civil, arrastra

⁴⁰⁷ MANN, Sally, *Hold Still*, op.cit.. P. 210

una historia oscura y un pasado empapado de sangre que yace en lo más profundo de este suelo sureño. Como describió crítico estadounidense Shelby Foote:

[...] el Sur lleva en sí mismo las semillas de la derrota...[sic] Estábamos enfermos de una vieja enfermedad, dijo: romanticismo incurable y caballerosidad fuera de lugar... demasiado Walter Scott y Dumas leídos con demasiada seriedad. Estábamos enamorados del pasado, dijo; enamorados de la muerte.⁴⁰⁸

Nacida y criada en esta tierra, Mann, dirige su mirada a este aparentemente sereno, pero melancólico paisaje del Sur profundo, por sus recuerdos y pensamientos sobre su padre, su profunda nostalgia y amor a Gee Gee⁴⁰⁹, la mujer afroamericana que la crió, así como su amor a la tierra que ha albergado tantas vidas y muertes. De esta serie de obras comenta: "fue un cambio de lo que yo consideraba nuestros recuerdos privados e individuales a los recuerdos más públicos y emocionales, aquellos que el pasado revela a través de las huellas inscritas en nuestro entorno"⁴¹⁰. La muerte ya no se refiere sólo a las vidas individuales, sino que, a través de la captura del paisaje, ella convierte el contexto de su exploración en la historia más amplia y la memoria nacional de la tierra en la que ella vive. En estos paisajes, no hay cuerpos que simbolizen la muerte, ni siquiera un rastro de presencia humana. La artista se centra en vides esqueléticas secas y marchitas, troncos de árboles con enormes heridas y bosques profundos con una atmósfera oscura. Los árboles y los paisajes de estas imágenes son indudablemente sentimentales, y parece que podemos percibir un poco el mencionado concepto *Mono no aware*, que

⁴⁰⁸ *Ibidem*. P. 82.

⁴⁰⁹ Gee Gee, Virginia Carter, mujer afroamericana que trabajó para los padres de Sally Mann durante 30 años y que la crió, la misma persona que mencionamos en el trabajo fotográfico "*The Two Virginia*".

⁴¹⁰ MANN, Sally, *Hold Still*, *op.cit.*. P. 210

expresa la tristeza de la muerte y el paso de las cosas en el mundo. Es interesante observar que la fotógrafa también ha hablado de su propia percepción de la belleza del *Mono no aware* en la cultura japonesa:

Ahí está la paradoja: vemos la belleza y vemos el lado oscuro de las cosas; los campos de maíz y las velas llenas, pero también las cenizas. Los japoneses tienen una palabra para esta doble percepción: *mono no aware*. Significa algo así como "belleza teñida de tristeza". ¿Cómo es posible que debamos aferrarnos a lo que amamos, contra nuestros propios huesos, sabiendo que también debemos, llegado el momento, dejarlo ir?⁴¹¹

En estos paisajes nostálgicos, Mann superpone sus propios recuerdos y pensamientos al paisaje exterior que fotografía, vinculando las memorias dolorosas del pasado con la belleza del presente de esta tierra y proyectando en ella sus propias emociones subjetivas. Asimismo, estas escenas simbólicas, a través del lenguaje expresivo de la autora, parecen transformarse en una representación visual de la historia de una época. Estas fotografías desenfocadas y borrosas son como imágenes de la memoria, una narración sutil e implícita de sangre y lágrimas, aparentemente serena y hermosa, pero inquietante y atormentadora para nuestra sensibilidad.

Las fotografías están plagadas de esquinas oscuras, con aspecto neblinoso, rayados, manchados, con desequilibrios y asimetrías; también nos llama la atención las zonas difusas, las manchas oscuras. Estas imágenes de paisajes sureños van acompañadas de cualidades imperfectas y de un sentido de belleza particular en la obra de Mann, presentando una paleta de colores nostálgicos, una visión borrosa, caótica y sombría que también expresa el verdadero encanto,

⁴¹¹ MANN, Sally. *Immediate Family*, London: Phaiton Press Limited, 1992. Texto de introducción de la artista, Pagina no numerada. Traducción propia.

el misterio y la melancolía emocional que caracteriza al Sur. A través de esta serie de obras, la artista pretende expresar su conciencia de la historia, la memoria y el tiempo asociados a la tierra en la que creció, sus reflexiones sobre la cultura y la raza del Sur como mujer blanca, su culpabilidad por la injusticia cometida contra los afroamericanos en esta tierra. Por medio de estos paisajes nostálgicos, también percibimos la sublimación de los temas del tiempo, la vida y la muerte que ha estado trabajando la fotógrafa, de vuelta a la madre tierra. La atmósfera del tiempo y de la nostalgia está magníficamente expresada en estas fotografías tenues y ajadas.

La comprensión de las profundas metáforas históricas y las connotaciones culturales que hay detrás de estas hermosos paisajes requiere un cierto conocimiento de la historia de Estados Unidos por parte del espectador, lo que apoya nuestro argumento anterior de que una mejor inmersión en las imágenes fotográficas requiere una combinación de conciencia subjetiva y percepción por parte del espectador. Para los que no vivimos en el sur profundo de los Estados Unidos, puede que no sepamos lo inquietante y traumático que es, pero las fotografías de Mann sacan a la luz perfectamente las emociones escalofriantes. La fotógrafa utiliza estos paisajes oscuros e ilusorios para expresar sus pensamientos sobre algunas de las proposiciones abstractas de la vida, como la memoria y la muerte, un método de expresión que se sitúa en algún lugar entre la representación y la abstracción, y sus lamentos son indudablemente poéticos. Tras haber recorrido esa historia, a través de estos densos bosques de niebla y humedad en estos paisajes del sur, también nos revelan las ruinas de los cadáveres y las morbosas costumbres sociales de quienes sufrieron la sangrienta guerra o la esclavitud. La riqueza emocional de estas imágenes es asombrosa, una melancólica nostalgia por las vidas que existieron en el pasado y un suspiro impotente por el vacío que sigue a la aparición de la muerte, en este caso, en la que trasciende el tiempo.

Fig.351
Deep South, Untitled (Stick)
Sally Mann
1998
Fotografía

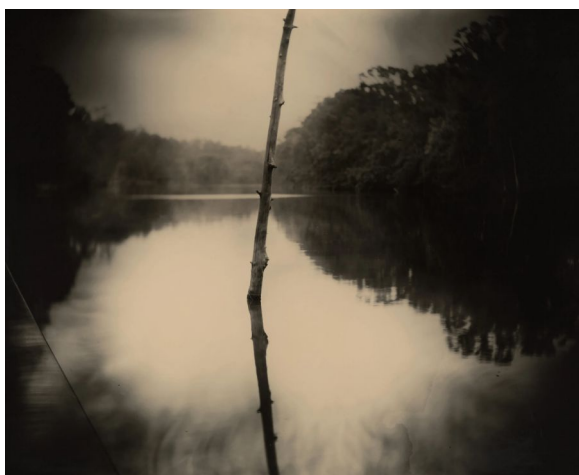


Fig.352
Deep South, Untitled (Scarred Tree)
Sally Mann
1998
Fotografía



Fig.353
Deep South, Untitled (Fontainebleau)
Sally Mann
1998
Fotografía



Fig.354
Deep South, Untitled (Three Drips)
Sally Mann
1998
Fotografía



Por otra parte, el fuerte sentido nostálgico en la obra de la autora está intrínsecamente ligado a su técnica fotográfica, como en el caso del fotógrafo japonés Yamamoto Masao, que tiñe y envejece sus pequeñas impresiones para darles un rastro de tiempo. La técnica de colodión de placas húmedas de gran formato utilizada a menudo por Mann, no es sólo una técnica fotográfica nostálgica, sino también una forma de integrarse en el contenido de sus fotografías y darles un mayor sentido del tiempo. En una entrevista⁴¹², mencionó que una vez se enteró por un médico de que se había utilizado cola de colodión para vendar las heridas de los hombres heridos durante la cirugía en la Guerra Civil estadounidense; y como proceso fotográfico, a la fotógrafa le pareció una metáfora adecuada para fotografiar esta tierra antaño ensangrentada, por lo que decidió llevar este procesal Sur profundo, para expresar la melancolía de las heridas de esta tierra. Con el propósito de reflejar el impactante recuerdo de estos paisajes, la fotógrafa también ha acoplado los materiales y métodos de tintura en sus ampliaciones en el cuarto oscuro, para adaptarse a la atmósfera melancólica y pesada de la historia del Sur.

De estas series también se desprende que su estilo fotográfico no se ha desarrollado de la noche a la mañana, sino que sus experiencias vitales y el tiempo siguieron influyendo y moldeando su criterio, adaptando su enfoque a los distintos temas y realizando fotografías para transmitir mejor las emociones que deseaba. Como hemos mencionado en el capítulo anterior, en los primeros intentos para obtener el reconocimiento del mundo del arte por la artisticidad de la fotografía, los fotógrafos pictorialistas utilizaban el enfoque suave para crear imágenes tenues y borrosas para conseguir una

⁴¹² ART21, *Interview Collodion Process by ART21*, 2001. [consulta: 2022-05-08]. Disponible en: <https://art21.org/read/sally-mann-collodion-process/>.

atmósfera. En el caso de Mann, el enfoque suave y delicado o la imperfección de la imagen no es un esfuerzo por justificar el arte de la fotografía, sino un medio de utilizar el propio lenguaje de la misma para contar la historia emocional y la esencia del tema. No busca la rapidez y la comodidad de la tecnología moderna, sino que insiste en utilizar sus técnicas tradicionales favoritas para expresarse. Para la fotógrafa, estas imperfecciones técnicas de los métodos tradicionales confieren a las imágenes un potencial más poético. En una entrevista explicó su amor por las lentes fotográficas antiguas, imperfectas e incluso defectuosas, que crean los rincones oscuros y los destellos en su obra:



Fig. 355
Blackwater 9
Sally Mann
2008-2012
Fotografía

Ciertamente, podría salir a comprar un buen objetivo, de gran nitidez, que hiciera la foto perfecta, que estuviera enfocada de cabo a rabo[...]Pero mi lente más preciada tiene una de las piezas de cristal torcida, por lo que cuando la luz entra en ella, es refulgente. Rebota por todas partes y hace una especie de luminiscencia en el cristal. Puedes distinguir una buena lente arruinada, desde el principio: son las que encuentras en los botes de basura de los viejos estudios fotográficos, en algún pueblo fantasma de Iowa. Quiero decir, ese es el tipo de lente que estoy buscando.⁴¹³

De este pasaje se desprende que la fotógrafa persigue la imperfección del objetivo antiguo para crear la atmósfera que busca en sus fotografías, que disfruta de la incertidumbre del proceso creativo, que espera imperfecciones y casualidades en el proceso fotográfico, como dice en el documental *What Remains* (2005) y en su libro *Hold Still*: "rezaba para que el ángel de la incertidumbre visitara mi placa"⁴¹⁴. Mann no sólo se compromete a expresar su propio

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ MANN, Sally, *Hold Still*, *op.cit.*. P. 224

pensamiento creativo a través del estudio de sus técnicas fotográficas, sino que también insiste en imprimir ella misma cada pieza. El proceso tradicional de creación de su obra es una expresión natural de la belleza nostálgica, un proceso que requiere mucho tiempo y que da a la fotógrafa el espacio para meditar sobre sus temas y el tiempo para sentir el espíritu del sujeto.

El *punctum* de las imágenes de Mann reside en el sentido del tiempo que las impregna. Podemos sentir la huella y la textura del tiempo en sus imágenes, pero no hay forma de saber el momento exacto registrado de ellas, como dice: "las fotografías economizan la verdad; son siempre momentos más o menos ilusoriamente secuestrados del continuo del tiempo," De ello se desprende que lo que la fotógrafa crea a través de sus imágenes fotográficas es un espacio ilusorio donde la vida y el tiempo están detenidos. En estos espacios difuminados, la fotógrafa inscribe las huellas de la vida a través de sus retratos fotográficos, transmitiendo sus emociones sobre los vivos, los muertos y las almas que han existido en el tiempo y en el espacio. Utiliza objetos realistas para explorar los límites entre la vida y la muerte que subyacen en las imágenes, la separación del espíritu y la carne grabada en sus placas húmedas de vidrio colodión.

Estas imágenes de Sally Mann, que a primera vista parecen llenas de defectos técnicos, encierran un conmovedor sentimiento de desolación nostálgica, una mirada de preocupación por los seres queridos y un amor que fluye, una añoranza por la historia, la patria sureña, una reverencia por la muerte y un profundo lamento por la brevedad de la vida.

Este capítulo, lo hemos dedicado a la selección y análisis de obra de fotógrafos con el objeto de encontrar formas concretas de presentar la belleza intangible asociada al espíritu abstracto y al tiempo que hemos estudiado anteriormente, y de descubrir cómo los distintos fotógrafos le han dado vida a través de sus propios lenguajes fotográficos. En el apartado Transcripción de espíritu: encontramos tanto la *fotografía compuesta* de Lang Jinshan, que combina las técnicas tradicionales chinas de pintura de paisajes y el uso del espacio en blanco, las nubes y la niebla; o la tecnología digital de Yang Yongliang combinada con la inspiración de la pintura para integrar el material fotográfico y recrear el espíritu de los paisajes tradicionales en un formato de gran tamaño; o como el uso que hace Yamamoto Masao del espíritu japonés del *Mono no aware* y el *Yūgen* queda perfectamente expresado a través de la cuidadosa selección y captura de objetos cotidianos, el empleo del espacio en blanco, las sombras y las pequeñas impresiones acabadas a mano; o el espíritu abstracto e inefable creado por Wolfgang Tillmans mediante el recurso de viejas fotocopiadoras y la utilización de la luz en el proceso fotográfico. Por otro lado, en la sección Revelación del tiempo: observamos que el dúo fotográfico español Albarrán Cabrera emplea ampliamente un proceso de impresión particular que incorpora pan de oro, papel gampi, manipula con flexibilidad las sombras y reconstruye el espacio mediante técnicas de postproducción digital, todo lo cual hace que sus imágenes estén impregnadas de las huellas del tiempo y, al mismo tiempo, resulten conocidas y fascinantes como un espacio de memoria; del mismo modo, contemplamos como la fotógrafa estadounidense Sally Mann utiliza la técnica tradicional de la placa húmeda de gran formato para mostrarnos imágenes como una revelación sobre el significado del tiempo, de sus queridos familiares creciendo, momentos de sus vidas e incluso la muerte.



Fig. 356
La Reminiscencia Inversa #31
Xiu Kun 修錕
2022
Fotografia

**TERCERA PARTE:
EXPERIMENTACIÓN
ARTÍSTICA**

CAPITULO 7 PROYECTOS ARTÍSTICOS

A lo largo de este estudio, he observado y analizado en profundidad las obras fotográficas de artistas orientales y occidentales y he tratado de vislumbrar en sus imágenes los conceptos culturales y las ideas estéticas antes expuestas. A partir de la exploración y el análisis de estos conceptos e ideas mencionados en el estudio, he descubierto parte del origen subliminal de mis propias tendencias creativas y estéticas subconscientes.

Al reflexionar sobre los propios trabajos fotográficos desde que comencé mis estudios, observé una gran cantidad de imágenes abstractas que poseían connotaciones espirituales acerca de la tranquilidad y lo vacío, así como muchas expresiones acerca del espacio sombrío y belleza nostálgica. Nacido y criado en una cultura oriental, quizá sean estas bases culturales y las ideas estéticas arraigadas inconscientemente en el autor las que me han llevado a capturar estas imágenes y atmósferas en el entorno, y a embarcarme en consecuencia en este viaje de investigación.

El análisis del trabajo de estos fotógrafos y sus antecedentes y motivaciones, han inspirado al presente autor como fotógrafo para crear una serie de proyectos fotográficos con el tema de la investigación como idea central. Por ello, al finalizar el estudio se pretende utilizar estos proyectos prácticos para complementar nuestra presentación sobre la belleza intangible del espíritu de lo abstracto y del tiempo que hemos explorado durante la investigación.

7.1 Un Sueño Sereno

Inspiración creativa y fundamento

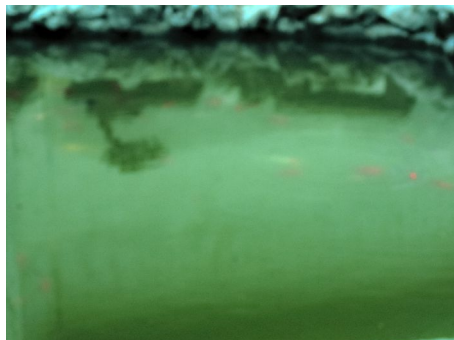


Fig. 357
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía digital

Todos los seres sensibles del mundo son como sueños e ilusiones, como burbujas y sombras, como rocío y relámpagos, y deben ser percibidos como tales.⁴¹⁵

- Sutra del diamante

La idea inicial para realizar este proyecto fotográfico surgió de mis propias experiencias en los últimos años, viviendo en una cultura diferente en un país extranjero, sin poder volver a mi tierra natal desde el inicio de este proyecto de investigación. El proceso de análisis de la exploración del contenido relacionado con el tiempo y la expresión del espíritu abstracto de Oriente, me hizo caer en un sentimiento nostálgico y del recuerdo; por otro lado, la repentina pandemia mundial nos ha afectado a todos física y emocionalmente de una manera muy sentida. Para muchos de nosotros, los acontecimientos de los últimos años han sido como un sueño, ilusorio y real al mismo tiempo. Recuerdo una conversación que he tenido con una anciana, de casi 90 años, sobre su paso por la cuarentena durante la pandemia; la anciana pensaba que los días de cuarentena eran "una parte de los pocos días que les quedaban y que les habían robado sin piedad", y cómo en aquellos días "anhelaba ver el paisaje natural fuera de la ventana".

Estas sentidas palabras y sus lágrimas aferradas a las comisuras de sus ojos, me recordaron lo corta y frágil

⁴¹⁵ CHEN Qiuping, *Sutra del Diamante · Sutra del Corazón*, (2010) Beijing : China Book Bureau, [陈秋平, 金刚经 · 心经, 北京, 中华书局] 2014. P. 112. Traducción propia.

que puede ser la vida ante el tiempo y la enfermedad. Para ello, nació la idea de realizar una serie de fotografías de paisajes para presentar la belleza intangible de los sueños, de la búsqueda del silencio y de las sombras que solemos pasar por alto en la vida.



Fig. 358
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160

En una misma expresión artística las emociones y el paisaje se entremezclan y compenentran, descubriendo así las emociones más profundas, una capa más profunda que la otra, y penetrando al mismo tiempo en el paisaje más trascendente, una capa más cristalina que la otra; el paisaje está lleno de emociones, y las emociones se imaginan como paisaje, surgiendo así un universo único, un nuevo imaginario, que se suma a la riqueza de la imaginación humana y abre nuevos horizontes para el mundo.⁴¹⁶

En este fragmento anterior, el esteta chino Zong Baihua expresa el concepto de "*Yijing* 意境", que se ha mencionado en varias ocasiones en el estudio, una categoría estética muy importante en la cultura china y un medio importante para que los artistas expresen sus emociones y manifiesten su espíritu abstracto. Su exteriorización, tal y como la describe Zong, reside a menudo en la interacción entre "emoción" y "el paisaje", plasmando los sentimientos subyacentes en la descripción de una escena, como un medio de lograr una expresión emocional más profunda. Con el fin de transmitir este *Yijing* - reino de espíritu a través de nuestras imágenes fotográficas, el proyecto fotográfico fue concebido para capturar paisaje naturales y escenas objetivas que expresen un estado de ánimo onírico y sereno. Al mismo tiempo, es como si hubiéramos vivido un largo y extraño sueño durante los últimos años, en el que la pandemia nos ha hecho

⁴¹⁶ ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海人民出版社, 北京] 1981. P.79. Traducción propia

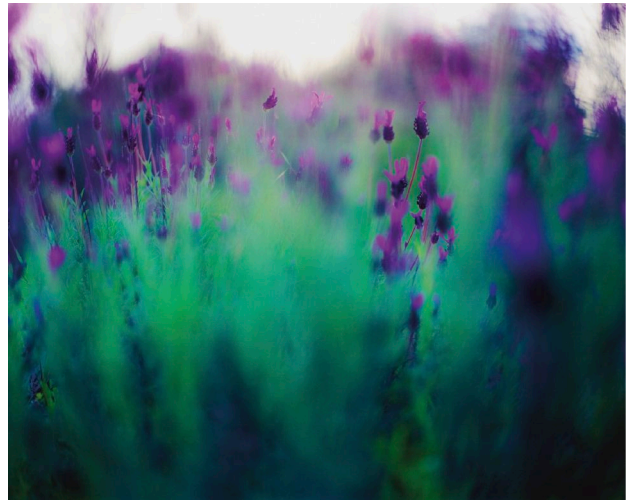


Fig. 359/360
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160

enfrentarnos de nuevo a la vida y a la muerte, y donde la tristeza de la despedida nos ha obligado a frenar y reflexionar sobre nuestra relación con todo lo que existe en el mundo. A través de este proyecto nos hemos sumergido en la naturaleza y nos hemos adentrado en ella, con la esperanza de encontrar algunas respuestas.

Se pretendía tomar prestadas las perspectivas del mundo onírico y las miradas de terceros que a menudo encontramos en los sueños para experimentar los paisajes a los que nos enfrentamos en estas imágenes fotográficas. A medida que nuestra visión cambia y las emociones y los recuerdos se suceden, nosotros mismos parecemos estar en el sueño, y las imágenes que tenemos delante parecen semejantes a las escenas que hemos vivido, aunque, al reflexionar, no son exactamente iguales, con una extraña sensación de distanciamiento. La presentación de estos paisajes en el entorno natural no es solo una recreación del pasado, un recuerdo de los bellos paisajes, es también una esperanza para el futuro, una esperanza de que encontremos una forma de vivir en armonía con la naturaleza y de hallar nuestra propia paz interior en la tranquila contemplación de estas escenas.

Expresión artística

Como ya se ha señalado, la presentación de imágenes fotográficas es una combinación de tecnología y arte, en la que se utilizan distintas técnicas para producir diferentes efectos visuales. En el proyecto pretendemos trasladar parte de la belleza intangible de la que se trata en esta investigación a una experiencia más próxima a través de la aplicación de técnicas y el empleo de métodos fotográficos determinados en nuestro auténtico ámbito de trabajo.

En este proyecto, la mayoría de las imágenes se realizaron con una cámara de formato medio Mamiya RZ67II y película negativa del Kodak Portra 160 y 400. Como ya hemos comentado en el segundo apartado de la investigación sobre las características particulares del material fotosensible fotográfico, el uso de película negativa como soporte para este proyecto dio lugar a una serie de escenas en las que los colores eran diferentes a los de la escena real. Sin embargo, en nuestra opinión, esta diferencia encaja bien con la presentación onírica que queríamos expresar en este proyecto, y por este motivo no se hizo ninguna corrección y se conservaron deliberadamente estas características.

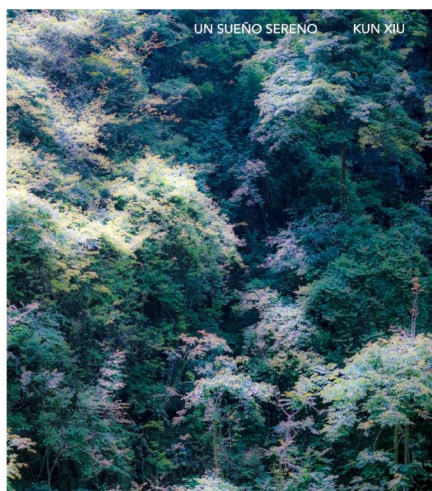


Fig. 361
Portada del libro fotográfico
Un sueño sereno
Xiu Kun
2022

Con el fin de crear un ambiente onírico y una presentación visual de ensueño, en muchos casos se utilizó un desenfoque deliberado o se empleó una profundidad de campo muy reducida. Al enfocar el objetivo a la parte trasera del paisaje, representamos la vista en segundo plano como sujeto, mientras que cualquier parte fuera de este plano de enfoque se difumina, dando como resultado una imagen general aparentemente borrosa, al mismo tiempo ilusoria.

Del mismo modo, en este proyecto hemos adoptado la técnica de utilizar intermedios para crear la atmósfera de la imagen, tal y como se resume en el



Fig. 362/363/364
Un sueño sereno
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160

estudio anterior. Al representar el entorno natural a través de la niebla, la lluvia y la nieve, las sombras y las siluetas, intentamos conectar la realidad con el mundo de los sueños, experimentando la belleza sin palabras y el vacío en las sombras y nieblas que se dispersan por la ligereza del entorno natural. Además, hemos utilizado grandes sombras en algunas escenas para crear una estética profunda y misteriosa. Elegimos a propósito fotografiar en un momento del día en el que el sol está en un ángulo bajo, justo antes de la puesta de sol y justo después del amanecer. La luz ambigua y sombría a menudo ayuda a crear sombras características, permitiendo que sujetos aparentemente anodinos se integren en un entorno espiritual, aportando un vívido sentido de la forma a la imagen. En muchos casos, hemos intentado dar más matices a la fotografía representando la silueta del paisaje a la tenue luz del sol poniente, así como primeros planos del reflejo en la superficie del agua, y contrastando las líneas de sombra de la imagen con el entorno real para formar una combinación de lo real y lo virtual. Tratamos así de otorgar a la fotografía una sensación de mayor superposición espacial una atmósfera de misterio, dando así cabida a la imaginación.

Para dar la impresión de un mundo ilusorio del sueño, también utilizamos exposiciones múltiples para superponer las imágenes de distintas escenas. Cabe señalar que, al utilizar película negativa tradicional



Fig. 365/366
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160

para este proyecto, el proceso de integración y planificación de las distintas vistas se concibió y planificó en su mayor parte en la mente del autor antes de pulsar el obturador. Además, debido a la naturaleza de la película cuyo resultado no se puede visualizar al instante, las exposiciones múltiples requieren un cierto grado de detalle, y tras diferentes intentos se demostró que la primera exposición suele ser más apropiada para escenas no demasiado luminosas, o que la primera exposición puede concebirse y seleccionarse como una escena parcialmente oscura para facilitar las superposiciones posteriores. Por otro lado, al rodar entre escenas diferentes, la composición se hacía eco y coincidía con las ideas de antemano, eligiendo a menudo una composición más sencilla y limpia para la primera toma, y añadiendo diferentes texturas, como ramas, hojas, juncos y nubes como adornos en las tomas superpuestas posteriores. Mediante la superposición de distintos paisajes y vistas, estas diferentes imágenes se combinan temporal y espacialmente a través de la técnica de exposiciones múltiples para presentar un entorno onírico.

Cabe destacar que parte de los resultados de nuestra experimentación artística se expusieron y difundieron en una exposición denominada *Escenario prestado*,

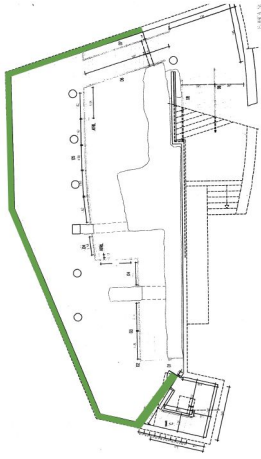


Fig. 367
Plano de la Sala El Tossal
facilitado por el Ayuntamiento de
Valencia para la exposición
Escenario Prestado

zona verde : lugar disponible
para la instalación de
las obras fotográficas

en la galería El Tossal del Ayuntamiento de Valencia. La sala alberga el conjunto subterráneo de la amurallada árabe existente en el centro de la ciudad Valencia.

Para presentar la obra de una forma más en consonancia con el contexto del espacio expositivo, se colocaron las fotografías de pequeño formato (desde 10x15cm) en las zonas más estrechas del espacio expositivo para que el espectador se acercara a la obra, e imágenes de mayor tamaño (hasta 110x140cm) en las zonas más abiertas, con la intención de que el público pudiera recorrer y experimentar la obra en detalle. Al final de la galería se instaló una gran videoproyección mostrando imágenes dinámicas relacionadas con el tema principal.

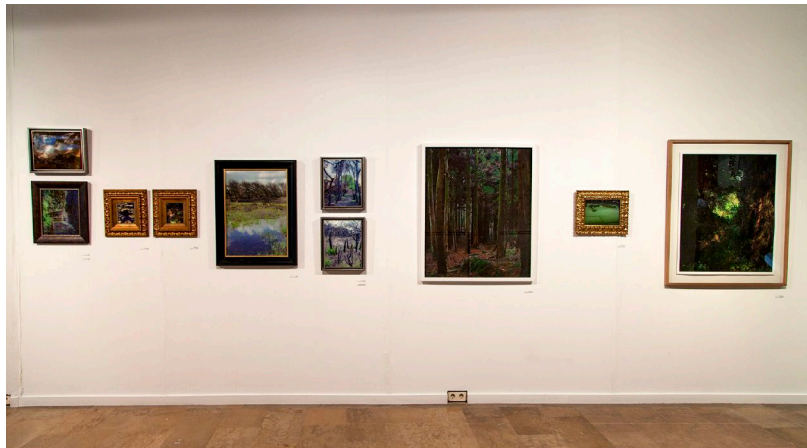


Fig. 368/369

Imágenes de la exposición
Escenario Prestado

Al mismo tiempo, las obras fotográficas del proyecto se fueron publicando en una edición limitada en forma de libro de fotografía - *Un Sueño Sereno* 幽幽一梦 (ISBN 978-84-123391-2-3), con más de cien fotografías del trabajo y un total de 230 páginas. Con la publicación del libro, también pude apreciar en profundidad las diferencias de los medios de expresión y el uso de soportes para la presentación de obras fotográficas en este formato, y me inspiré para explorar publicaciones artísticas más diversas en el futuro.



Fig. 370/371/372/373
Difusión de creación artística
Publicación del libro fotográfico
Un sueño sereno
ISBN: 978-84-123391-2-3
Xiu Kun
2022

Presentación de obras fotográficas

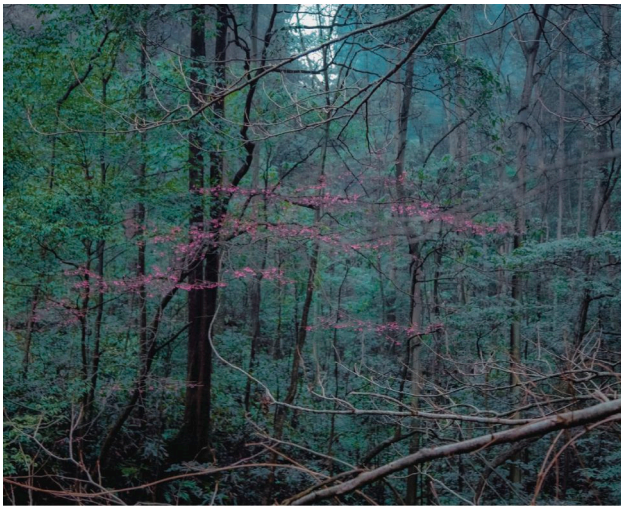


Fig. 374/375
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2021
Fotografía digital

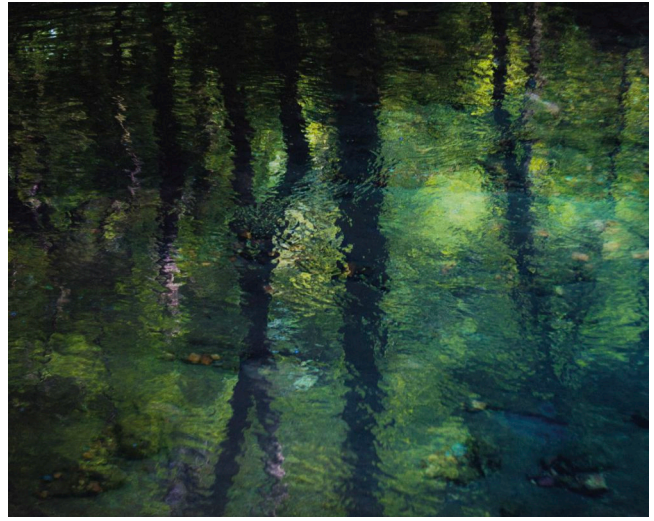


Fig. 376/377
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía digital

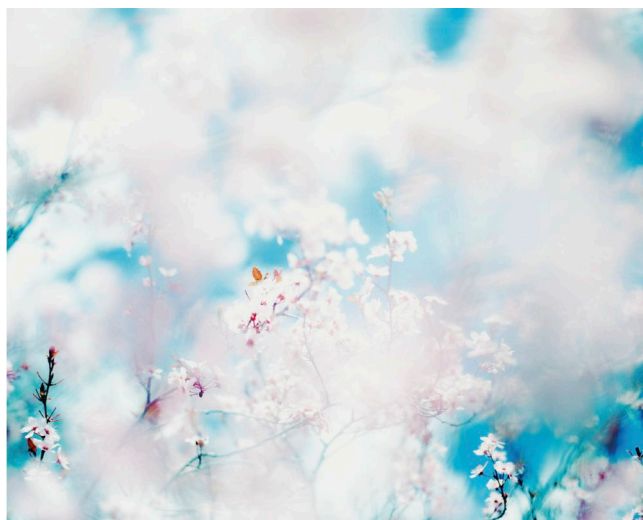


Fig. 378/379
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160

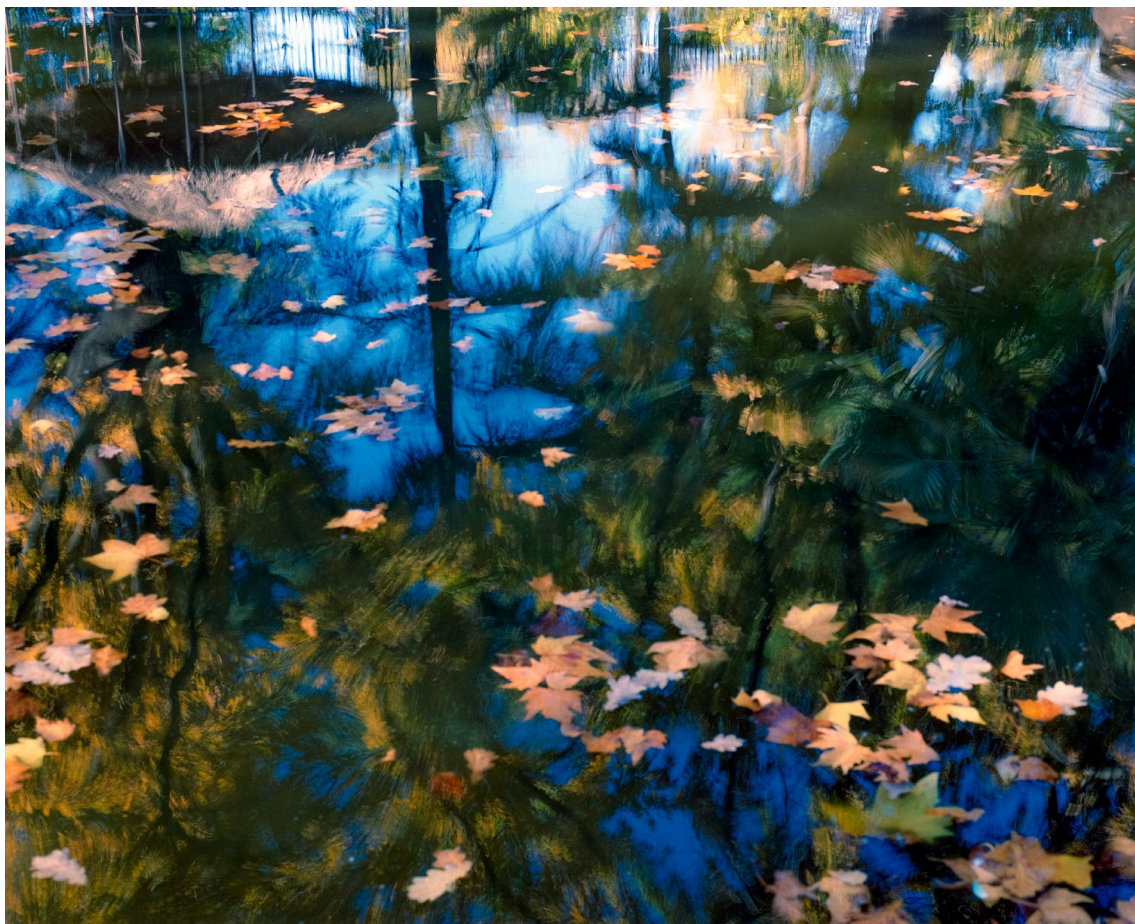


Fig. 380
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160

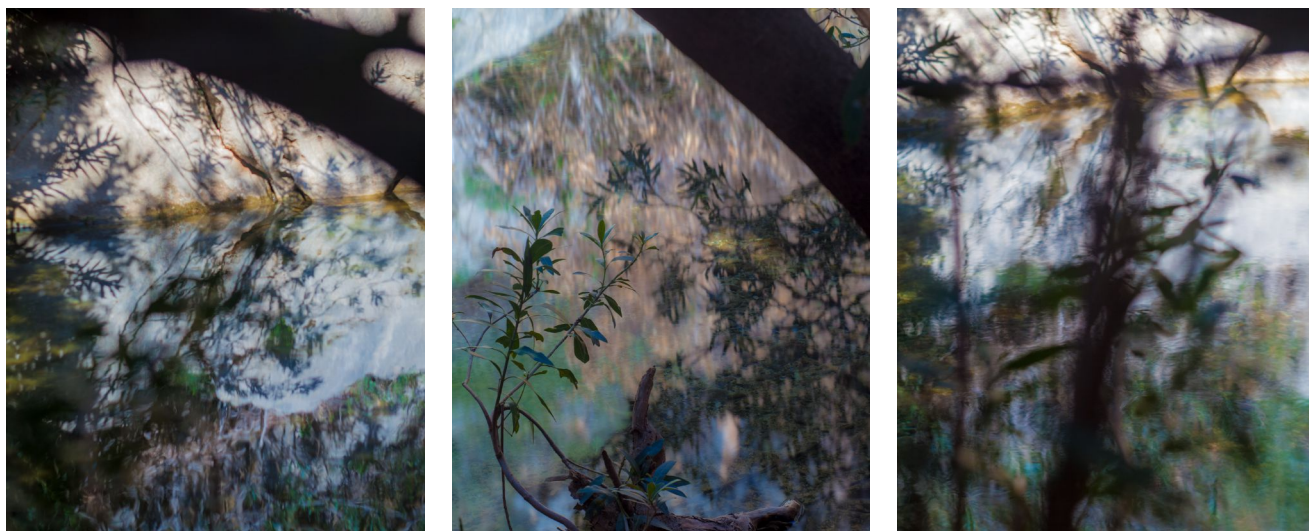


Fig. 381/382/383
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía digital



Fig. 384/385
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Fujifilm Provia 100

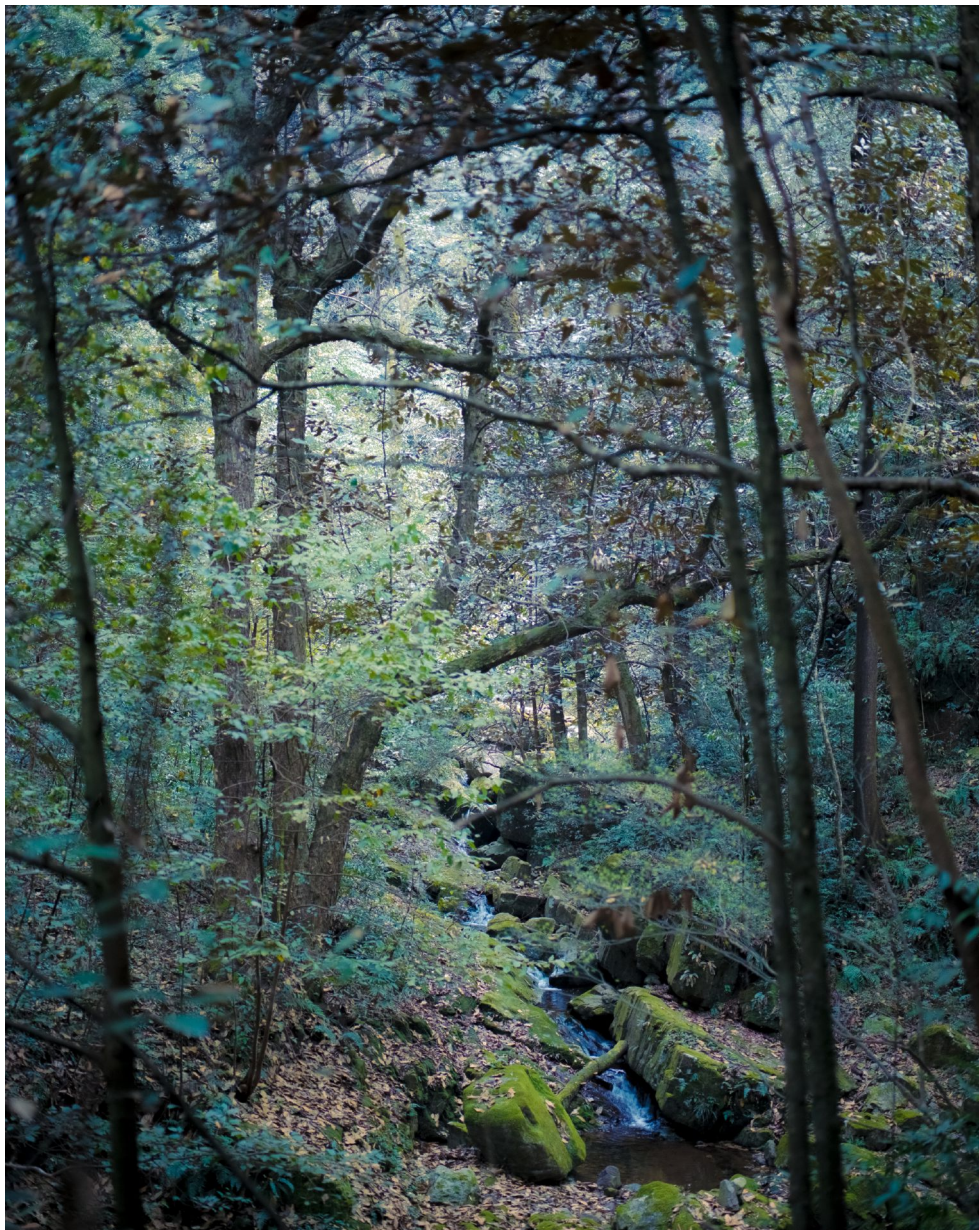


Fig. 386
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Fujifilm Pro 160NS



Fig. 387
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Fujifilm Pro 160NS



Fig. 388
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía digital



Fig. 389
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Fujifilm Pro 160NS

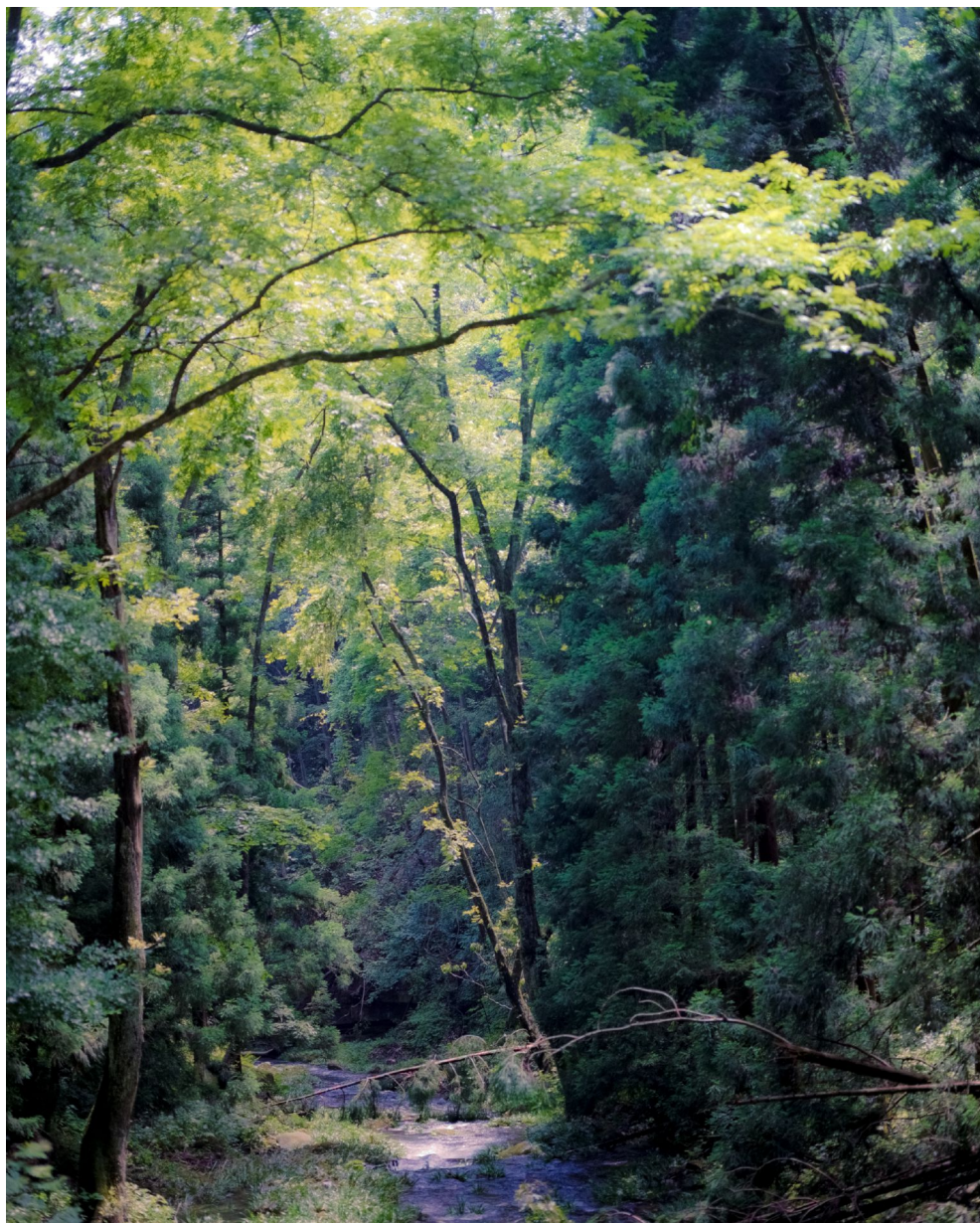


Fig. 390
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160



Fig. 391
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Fujifilm Pro 160NS



Fig. 392
Un sueño sereno
Xiu Kun
2008-2012
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160

7.2 Hasta que el viento sople

Inspiración creativa y fundamento

Este proyecto se inspiró en la fascinación del autor por las imágenes del viento, el fenómeno natural que puede sentirse pero no observarse a simple vista, que a menudo acompaña al cambio de estaciones y, por tanto, suele ser portador de muchas emociones asociadas al tiempo. Por ejemplo, la belleza de "tristeza de otoño", la belleza de "*Mono no aware*" y la belleza de la nostalgia, anteriormente citadas, que son representativas de fenómenos naturales como las flores que caen al viento y las hojas que se desprenden, están estrechamente ligadas a la presencia del viento.

A semejanza del tiempo, el viento no se puede ver ni tocar, pero deja su huella en todo. La brisa mueve las copas de los árboles y el pelo de la gente, el viento meciendo las flores y las hojas. El viento lo mueve todo en la naturaleza, asimismo agita las emociones de las personas. Intentamos reflejar el paso invisible del tiempo basándonos en esta similitud con el viento. En la cultura tradicional china, el viento otoñal suele evocar sentimientos de nostalgia. Ya sea "viejos árboles con enredaderas marchitas y cuervos en penumbra, pequeños puentes y agua que fluye, caballos delgados en el viento del oeste, el sol poniéndose en el oeste. La persona con el corazón roto en la extrema tierra lejana"⁴¹⁷ o "sopla el viento alto por la noche, las hojas amarillas volando en todas las montañas"⁴¹⁸, describen la decadencia de las

⁴¹⁷ MA, Zhiyuan, *Tianjingsha - Pensamientos de otoño (dinastía Yuan)*, en LU Jiye, *Poemas dispersos Yuan y Ming*, Beijing: The Commercial Press, [马致远,天净沙·秋思(元代), 收录于卢冀野, 元明散曲选 上册, 北京: 商务印书馆] 1947. P.5. Traducción propia.

⁴¹⁸ WANG, Bo, *Shanzhong*, en SUN, Tonghai y WANG Haiyan, *Poemas completos de la dinastía Tang*, Beijing: China Book Bureau, [王勃, 山中, 收录于孙通海, 王海燕, 全唐诗, 北京: 中华书局] 1999. P.684. Traducción propia.

cosas en el otoño cuando sopla el viento, la escena sombría y desolada, expresando la profunda nostalgia del autor. Cuando sopla, todo se mueve, y el aliento de vida se transmite a la gente a través de él. Al sentir la brisa rozar sus mejillas, sus emociones también se vuelven tristes y nostálgicas en la escena otoñal, ya sea frías y desoladas, ya abatidas, hacia los difuntos, hacia su ciudad natal y hacia los viejos tiempos.

Debido al inicio de la pandemia mundial que comenzó hace tres años, no he podido visitar mi tierra natal. A través de este proyecto, parece que trato de encontrar la tierra del *déjà vu* y expresar mis sentimientos en este viento, a miles de kilómetros de distancia. Esta emoción puede hacer que sople al máximo, la distancia, el espacio. Después de dejar, nunca puedes volver, al regresar, nunca reencontrar, y cuando te despides, nunca lo ves de nuevo, esta es la fuente de la nostalgia de una persona lejos de su origen.

En palabras del erudito chino Wang Guowei: "todo lenguaje paisajístico es lenguaje emocional"⁴¹⁹. La representación de estas escenas naturales, que contienen la imagen del "viento", parece un registro del paisaje objetivo, pero el propósito principal es expresar nuestros sentimientos subyacentes. Según Henri-Frédéric Amiel: "cualquier paisaje es un estado del espíritu"⁴²⁰, para el pintor chino Shi Tao, de la dinastía Qing, las montañas y los ríos se comunicaban con él emocionalmente: "las montañas y los ríos me hicieron hablar por ellos"⁴²¹, y el pintor japonés Kaii Higashiyama escribió una vez:

⁴¹⁹ WANG, Guowei, *Observaciones poéticas sobre el mundo humano, Apéndice II, versión abreviada*, Shanghai: Editorial Shanghai Ancient Books, [王国维, 人间词话, 上海古籍出版社, 上海, 1998. 附二 人间词话 删稿] 1998. P.34. Traducción propia.

⁴²⁰ AMIEL, Henry-Frédéric, *Fragments d'un Journal Intime Tome I*, Genève: Georg & Co Libraires Éditeurs, 1908. P.62. Traducción propia.

⁴²¹ SHI, Tao, *Citas de Shi Tao sobre la pintura*, Nanjing: Jiangsu Fine Arts Press, [石涛, 石涛画语录, 南京: 江苏美术出版社] 2007. P.6. Traducción propia.



Fig. 393/394
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital

El caminante se encuentra lejos de su hogar, y su corazón no deja de seguir lo que pasa, atraído sin cesar por la imagen de las verdes colinas. A pesar de ello, ¿no es el lugar de descanso para mi alma lo que busco a menudo: mi tierra madre?⁴²²

Desde el mismo punto de partida que estas afirmaciones, hemos elegido el paisaje natural como principal medio de expresión. Para transmitir este sentimiento, hemos optado por fotografiar escenas del entorno natural: montañas vacías, aguas corrientes, árboles marchitos, enredaderas, y los caminos que se alejan, sin final a la vista. etc., estos elementos de la naturaleza, con sus huellas del tiempo escritas por todas partes, se entrelazan en la brisa nocturna sombría y brillante, induciendo un estado de ánimo nostálgico. Nacido en una región montañosa y boscosa del sur de China, la tranquilidad del bosque siempre me produce nostalgia. Cuando me enfrento a un paisaje natural tranquilo y profundo, a menudo pienso en los inmensos bosques de bambú y los interminables senderos forestales de mi memoria. Ante esta belleza silenciosa y solitaria, me parece oír la llamada de mi tierra tras mil montañas.

⁴²² HIGASHIYAMA, Kaji, *Diálogo con el paisaje*, Guilin: Editorial Lijiang, [东山魁夷, 与风景对话, 唐月梅译, 桂林: 漓江出版社] 1999. P.18. Traducción propia.

Expresión artística



Fig. 395
Cho un 朝雲- Parte
Kaii Higashiyama 東山 魁夷
1999
Pintura Nihonga

En cuanto al estilo general de este proyecto, me he inspirado en la obra de Kaii Higashiyama, el maestro pintor japonés antes mencionado, en sus representaciones de la naturaleza. En sus poéticos paisajes, que parecen un diálogo con la naturaleza, utiliza escenas realistas y sosegadas para expresar sentimientos de forma sutil y elegante. Del mismo modo, como ocurre a menudo con los cuadros de Higashiyama de escenas vespertinas y nocturnas, es porque el propio paisaje del atardecer tiene la capacidad de aportar un toque de melancolía y una asociación con el tiempo. Como señala Kandinsky en su libro, el azul es un color que “desarrolla profundamente el elemento de quietud”⁴²³, asimismo, asemeja el azul oscuro con un violonchelo y “el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo”⁴²⁴. Hemos concluido con anterioridad, el color es un elemento importante que afecta directamente a la comunicación emocional de una imagen fotográfica, no sólo al mostrar el mundo físico con gran expresividad, sino también al plasmar la atmósfera y hacer llegar al espectador los sentimientos internos del creador. El sentimiento de nostalgia a menudo desciende inadvertido en el tranquilo azul profundo de la noche, cogiéndole desprevenido y dejándole en silencio. Para este proyecto, decidimos evocar esta sensación profunda y densa con una representación del paisaje natural en los tonos azul oscuro del crepúsculo. Resumiendo todos los argumentos expuestos, establecimos el ambiente general y la paleta del proyecto en una atmósfera de azul cian y verde musgo, como si fuera el ambiente bajo la última luz antes de la puesta de sol y el anochecer.

⁴²³ KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019. P. 93

⁴²⁴ *Ibíd.* P.93

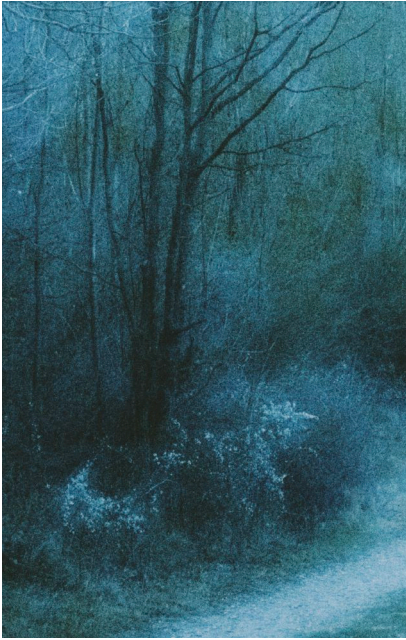


Fig. 396 (izquierda)
Detalles de una esquina
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital



Fig. 397 (derecha)
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital

Como comentamos en la segunda parte del estudio, cuando comparamos las características entre la fotografía tradicional con película y la fotografía digital, es cierto que debido a las limitaciones de la tecnología de los sensores actuales, los equipos de fotografía digital existentes, como el sensor de formato medio más grande disponible actualmente en el mercado, 40x53,4mm (Hasselblad H6D-100C) o 40,4x53,7mm (Phase One IQ180) en comparación con los negativos tradicionales de medio y gran formato, como 60x70mm, 4x5 pulgada (102x127mm), 8x10 pulgada (203x254mm), etc., sigue habiendo un desfase importante entre la obtención de detalles y la creación de la sensación de espacio en la imagen. Sin embargo, las ventajas del rápido desarrollo de los equipos digitales en cuanto a facilidad de creación, estabilidad y acceso instantáneo a las imágenes también son muy evidentes, por lo que debemos hacer uso de los equipos adecuados para facilitar el trabajo. Para este proyecto, la alta sensibilidad de los equipos digitales y la estabilización de cinco ejes de la cámara eran más apropiados, ya que necesitábamos captar muchas escenas naturales con poca luz, así que optamos por utilizar equipos digitales de formato medio. Con la finalidad de conseguir el efecto de azul profundo que nos propusimos, optamos por fotografiar sobre todo al atardecer, cuando se ponía el



Fig. 398/399
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital

sol, en días con tiempo nublado y lluvioso. En algunos casos concretos en los que hay demasiada luz diurna, ajustamos el balance de blancos y la temperatura de color para armonizar el ambiente general de la imagen. La luz difuminada produce una imagen silenciosa, quieta y suave, con una proporción de luz muy reducida, lo que concuerda con la emoción introspectiva y duradera de este proyecto.



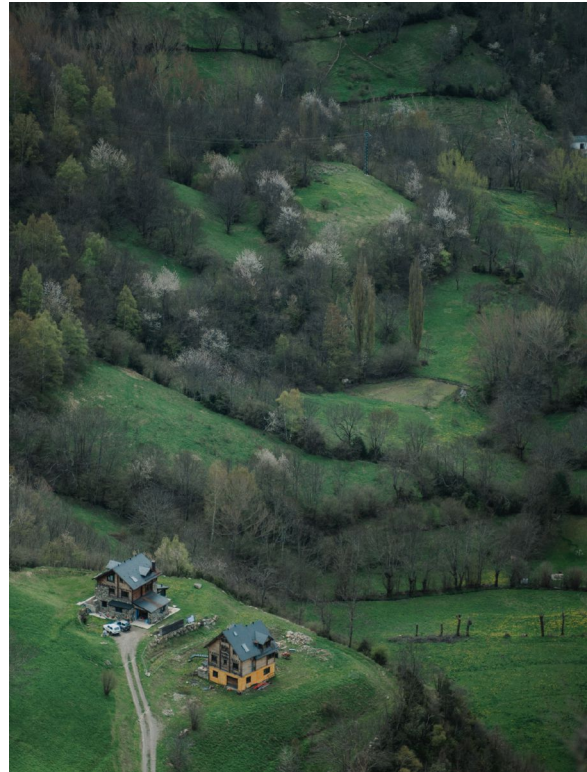


Fig. 401/402
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital

deliberadamente objetivos antiguos de cámaras de formato medio del siglo pasado adaptándolos a cuerpos digitales para este trabajo. Presentan una buena calidad de impacto sin resaltar los detalles minúsculos y excesivamente nítidos que pueden crear los objetivos digitales modernos, aportando un detalle aterciopelado a nuestras imágenes, además de proporcionar a estas escenas unos tonos ricos y melosos, extraordinarios, propios de la tecnología moderna.

A través de este proyecto, se persigue encontrar consuelo en el quietud de la naturaleza, retratando la imagen invisible del "viento" en un escenario de nubes flotantes, colinas vacías y bosques apesadumbrados. En medio del paisaje que se desvanece tras el soplo del viento, las montañas secas y vacías, los árboles marchitos y las enredaderas cuyas hojas se han desprendido, presentan un romanticismo y una elegancia muy particulares, en los que la pausa de la vida y la posibilidad de continuidad permanecen latentes, la tristeza del paso de los años y el espíritu de la resistencia de la vida se tiñen en las ramas secas y las rocas dentadas.

Presentación de obras fotográficas

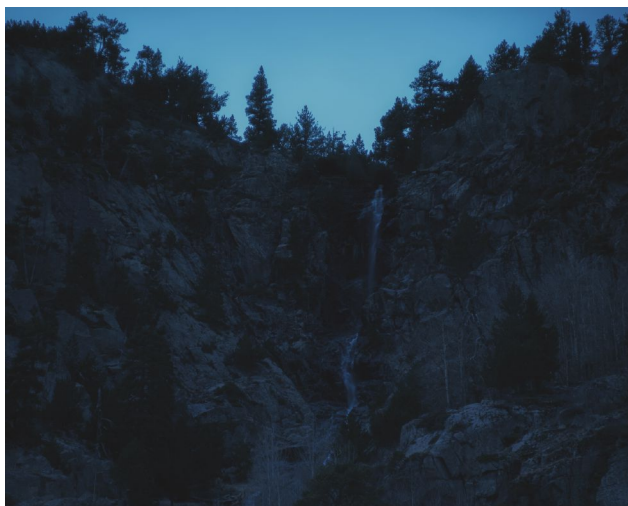


Fig. 403

Fig. 404

Fig. 405

Hasta que el viento sople

Xiu Kun

2021-2022

Fotografía digital

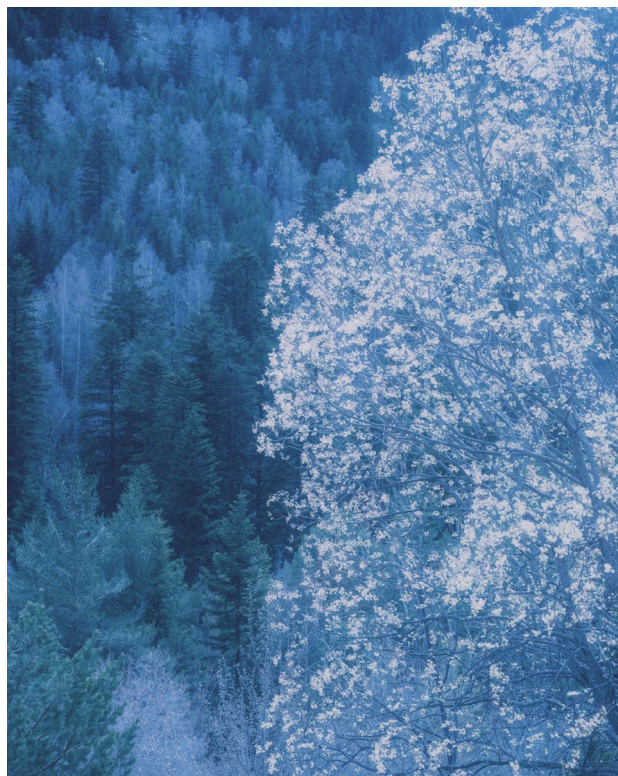


Fig. 406/407
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital



Fig. 408/409
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital



Fig. 410/411
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital

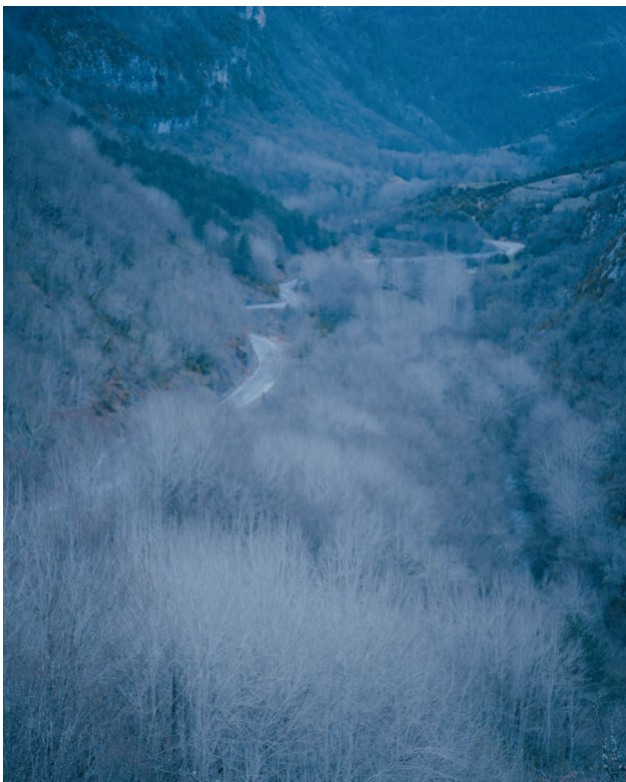


Fig. 412/413
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital



Fig. 414
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital
+ Objetivo antiguo Carl Zeiss Jena

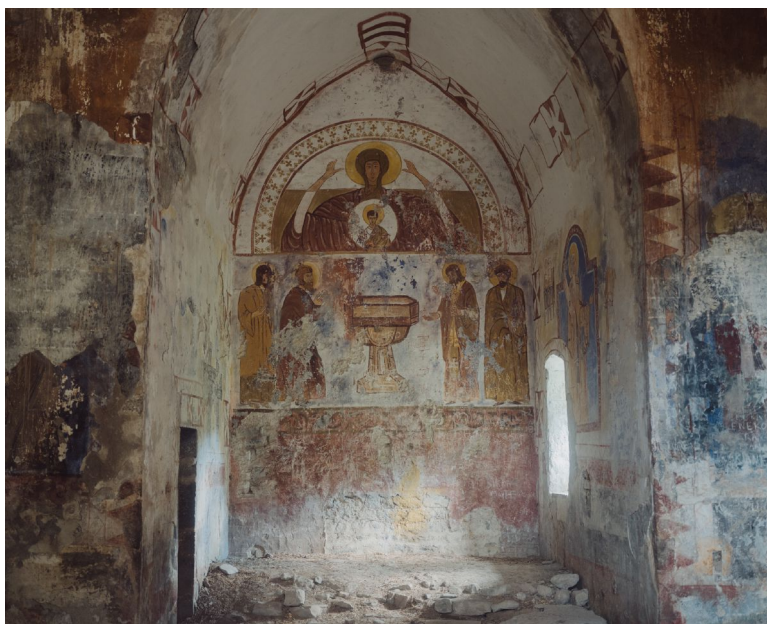


Fig. 415/416
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital



Fig. 417/418
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital



Fig. 419/420
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital



Fig. 421
Hasta que el viento sople
Xiu Kun
2021-2022
Fotografía digital

直到風吹過

露珠一顫
雲飄著
水流下
山也動了

身在遠方
懷舊

林間小路
山坡羊群
故人
和那一去不返的時光

修鋸

Hasta que el viento sople

El rocío tiembla
Las nubes van a la deriva
El agua fluye hacia abajo
Y la montaña se mueve

En lugares lejanos
Nostalgia

Los caminos del bosque
Las ovejas de la colina
Los ancianos
Y el tiempo que nunca vuelve

Xiu Kun

7.3 La Reminiscencia Inversa

Inspiración creativa y fundamento

El significado original de la palabra china “回溯” (retroceder/ volver) era ir corriente arriba hacia el nacimiento de un río; o, con respecto al uso de esta palabra vemos por ejemplo como en la prestigiosa colección poética *Shijing (El Clásico de la Poesía)*, que data de los siglos XI al VI a.C., a la que hemos mencionado con anterioridad, aparece un verso que describe “rastrea la vía del retroceso, su camino es largo”⁴²⁵. Expresa la idea de ir contracorriente en pos de alguien, un viaje largo y arriesgado. Con el desarrollo de la lengua, el significado ha pasado a ser más amplio, como mirando retrospectivamente, y a menudo se utilizaba como metáfora para explorar los orígenes de las cosas, remontarse a la fuente y recordar acontecimientos pasados. Para este proyecto, la hemos elegido como título en chino para inspirarnos en su significado de volver la vista atrás, recordar escenas del pasado y vincularlas a los recuerdos.

Como escribió Susan Sontag en *Sobre la fotografía*: “la percepción de lo inalcanzable que pueden evocar las fotografías se suministra directamente a los sentimientos eróticos de quienes ven en la distancia un acicate del deseo”⁴²⁶. Sin duda alguna, el particular carácter documental de la fotografía también permite estimular las reminiscencias inalcanzables relacionadas con escenarios y personas del pasado. Sin embargo, la presentación final de una imagen fotográfica es obviamente mucho más directa y evidente en términos de creación de escenas que las que recordamos. Por otro lado, los recuerdos yacen a

⁴²⁵ CHENG, Junying, y JIANG Jianyuan, *Clásico de la poesía*, traducción y anotaciones, Beijing: China Book Bureau, [程俊英, 蒋见元, 诗经注析, 北京: 中华书局] 2002. P.346. Traducción propia.

⁴²⁶ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México: Santillana Ediciones Generales, 2006. 2006. P.33

menudo latentes en nuestra mente de manera imprecisa y tenue. Cuando nuestra percepción se despierta con una escena déjá vu en una situación determinada, el recuerdo de algo o alguien del pasado suele desencadenarse indirectamente, revelándose de forma incompleta y silueteada. De este modo, me pregunté si habría otras formas en que las imágenes fotográficas pudieran revelar recuerdos como los que rememoramos en nuestra mente.

Al principio de la Parte II de este estudio hemos tratado brevemente los principios de imagen de la película fotográfica como material fotosensible. Los negativos eran un medio habitual para obtener imágenes durante el periodo de la fotografía analógica, normalmente se revela para producir una imagen a la inversa de la escena fotografiada, con los colores complementarios a la imagen auténtica, y se somete a un proceso de impresión y revelado para obtener una imagen del mismo color que la escena real. Después de haber trabajado con negativos durante muchos años, a medida que se van procesando, acostumbro a colocar el revelado a contraluz o en una caja de luz para una especie de sesión de reminiscencia; a menudo me fascina la cualidad latente y silueteada del negativo. Contemplando estas figuras que aparecen en las sombras, indistinguibles de los detalles, disfruto de la sorpresa momentánea que se produce cuando se despiertan los recuerdos. En este proceso de visualización e interpretación, conecto las imágenes inversas que tengo delante con las que recuerdo del escenario fotográfico y me sumerjo en las corrientes de recuerdos. El hecho de encontrar los momentos en mi cabeza sobre los negativos es para mí como un maravilloso ritual de interacción visual y de memoria, que a menudo me emociona y me llena de ilusión.

La psicología de la Gestalt considera que nuestros procesos mentales visuales son un proceso típico de una configuración de fuerzas visuales. De acuerdo con Rudolf Arnheim, la experiencia que recibimos ante los



Fig. 422/423
La Reminiscencia Inversa # 103
/ # 107
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital

ojos es el resultado del desarrollo de innumerables vivencias acumuladas a lo largo de toda una vida, "lo que una persona ve ahora no es mas que el resultado de lo que ha visto en el pasado"⁴²⁷. Ante una imagen incompleta e indistinguible, la mente visual la rellena inconscientemente de forma imaginativa a través de nuestras propias asociaciones. Cuando observamos las imágenes ocultas de los negativos, la memoria de nuestro cerebro conecta estas imágenes con acontecimientos, escenas y cosas que hemos vivido personalmente, estimulando así sentimientos relacionados con experiencias y recuerdos individuales.

Por este motivo quise dar vida a esta experiencia a través de imágenes fotográficas y compartir la sensación que despiertan esas reminiscencias en imágenes inversas. Al presentar las imágenes con un efecto similar al negativo, se espera suscitar en el espectador asociaciones con sus propios recuerdos, permitiendo que las imágenes engendren una variedad de emociones distintas bajo la atención de unos ojos que albergan experiencias e historias muy diversas.

⁴²⁷ ARNHEIM, Rudolf, *El Pensamiento Visual*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. P. 64

Expresión artística

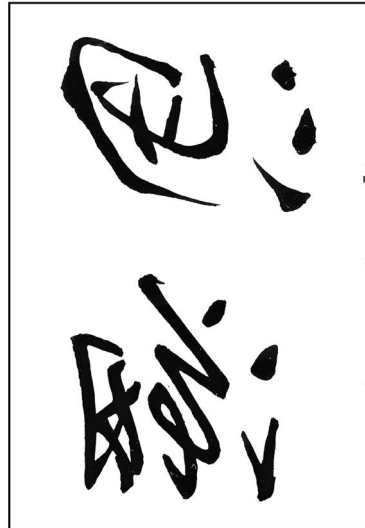


Fig. 424
Imagen invertida de
"La Reminiscencia Inversa"
en caracteres chino 回溯
Caligrafía hecho por el autor

Al principio del proyecto, utilizamos la forma de caracteres chinos para transmitir de otra manera el espíritu del trabajo. Mediante el uso de la caligrafía tradicional, he escrito las palabras 回溯 con sentido aproximado a "La Reminiscencia Inversa" e invertido horizontalmente para que les resulten familiares en su forma pero no totalmente reconocibles, igual que las imágenes de la memoria que intentamos encontrar a través de las fotografías.

Con el fin de llegar y establecer una conexión con los recuerdos de la gran mayoría, nos enfocamos en la misma naturaleza con la que todos nos identificamos. Según hemos concluido previamente, la apariencia de una imagen fotográfica está estrechamente vinculada a los sentidos táctil y visual, y el propio proceso de la fotografía crea una textura externa que realza la expresión visual de la obra. Por ello, la gran parte de las fotografías de este proyecto se tomaron en negativos de formato medio de 6x7 cm y las imágenes tomadas se escanearon para obtener archivos digitales de alta calidad. No obstante, como ya hemos señalado, el objetivo de este proyecto era

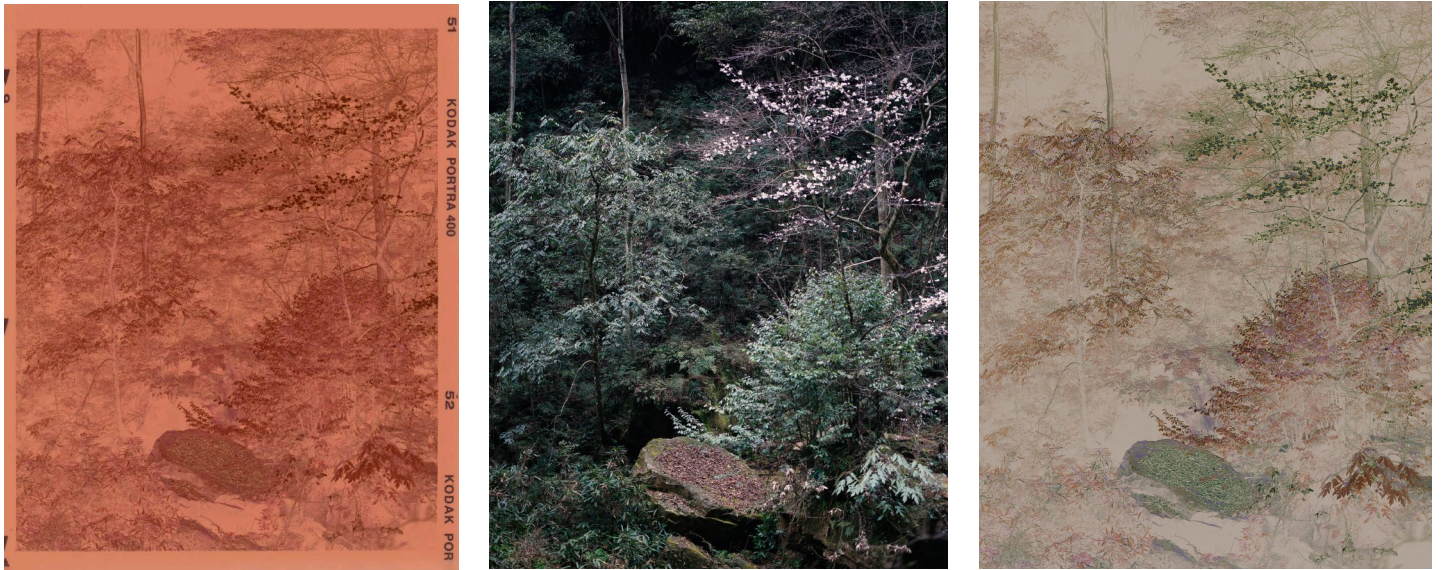


Fig. 425/426/427
La Reminiscencia Inversa # 189
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital

encontrar el espacio imaginativo que podía crear la forma particular del negativo, por lo que en primer lugar utilizamos un escáner plano, el Epson V750 pro, para escanear la forma original de la imagen en negativo para su posterior referencia en el proceso de recreación. A continuación, con la ayuda del software de escaneado profesional Silverfast Ai, la escaneamos para obtener un positivo del mismo. Para obtener esta particular visión similar a la de un recuerdo, hemos utilizado una serie de procesos digitales para intervenir en las imágenes resultantes, elaboradas y afinadas sobre estos archivos de fotografía positiva que se aproximaba a lo que vemos de una escena a simple vista. Con el objetivo de obtener este efecto que se asemeje a una silueta en negativo, y que al mismo tiempo conlleva mayor sensación de espacio y más detalle, no nos hemos limitado sencillamente a invertir la imagen, sino que la superpusimos con ajustes más sutiles y específicos. Cada rollo de negativos produce un perfil de color determinado, por lo que la imagen se procesa de forma y en pasos distintos, por ejemplo, utilizamos el software para seleccionar el contenido de la imagen por área de color y crear una capa inteligente sobre la que podemos ajustar detenidamente las curvas, las gradaciones y el equilibrio de color del contenido específico. En el ejemplo de la imagen anterior (fig. 427), hemos seleccionado las distintas distancias, niveles de ramas y hojas, flores y musgo de las rocas



Fig. 428

Paseo por la montaña nevada 雪山行骑图

Autor desconocido

29 x 23 cm

Dinastía Song, (960-1279)

Tinta y color sobre seda

Palace Museum, Beijing

que hay que destacar; ajustando su escala de colores y su equilibrio cromático, hemos obtenido una presentación visual con más estrato, espaciosa y enriquecedora que su forma negativa. Lo que buscábamos en este proyecto era algo distinto a una simple reproducción de la escena real, así que en la recreación de muchas de las escenas resaltamos y ambientamos muchos elementos en conjunción con la imagen subordinada que teníamos en la mente. Además, hemos tomado como referencia la creación de atmósferas y la transición de ámbitos espaciales que se suele encontrar en las pinturas de la dinastía Song, utilizando diferentes subtonos para añadir al ambiente general de la escena, creando así cierta espiritualidad etérea, donde el aspecto de la imagen final revela un ligero matiz de pintura paisajista oriental.

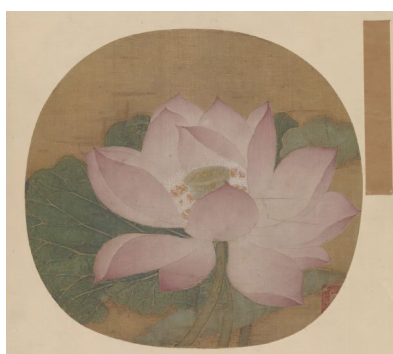


Fig. 429

Loto fuera del agua/ 出水芙蓉图

Wu Bing

Dinastía Song, (960-1279)

23.8 x 25.1 cm,

Pintura en abanico,

tinta y color sobre seda,

Palace Museum, Beijing

Como ya se ha destacado, la sombra en fotografía es un lenguaje visual silencioso y emotivo que puede utilizarse acertadamente para ayudarnos a conformar la atmósfera y transmitir sentimientos. Dado que el objetivo de este proyecto es encontrar una impresión ambigua y evanescente de la memoria, hemos elegido un tono más intenso, con una fuerte relación de contraste que profundiza en la sensación de tiempo y misterio. Debido a esta forma particular de inversión visual, las sombras de una escena realista se convierten en espacios en blanco y en vacío, mientras que las partes más iluminadas se convierten en sombras. Además, para mantener despejadas las líneas de la escena durante esta transición, intentamos dirigir el enfoque de la toma exactamente hacia el sujeto que queríamos mostrar. De nuevo, estas líneas y sombras invertidas no sólo expresan el recuerdo del mundo interior del creador, sino que también presentan una belleza distante y vacía, esperando que estas sombras actúen como un medio neutro, para que estos recuerdos sean menos personales y privados al espectador, y puedan ser interpretados por miradas diversas.

Presentación de obras fotográficas



Fig. 430
La Reminiscencia Inversa # 127
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 431
La Reminiscencia Inversa # 53
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 432
La Reminiscencia Inversa # 168
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 433
La Reminiscencia Inversa # 157
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 434
La Reminiscencia Inversa # 149
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 435
La Reminiscencia Inversa # 201
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 436
La Reminiscencia Inversa # 98
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital

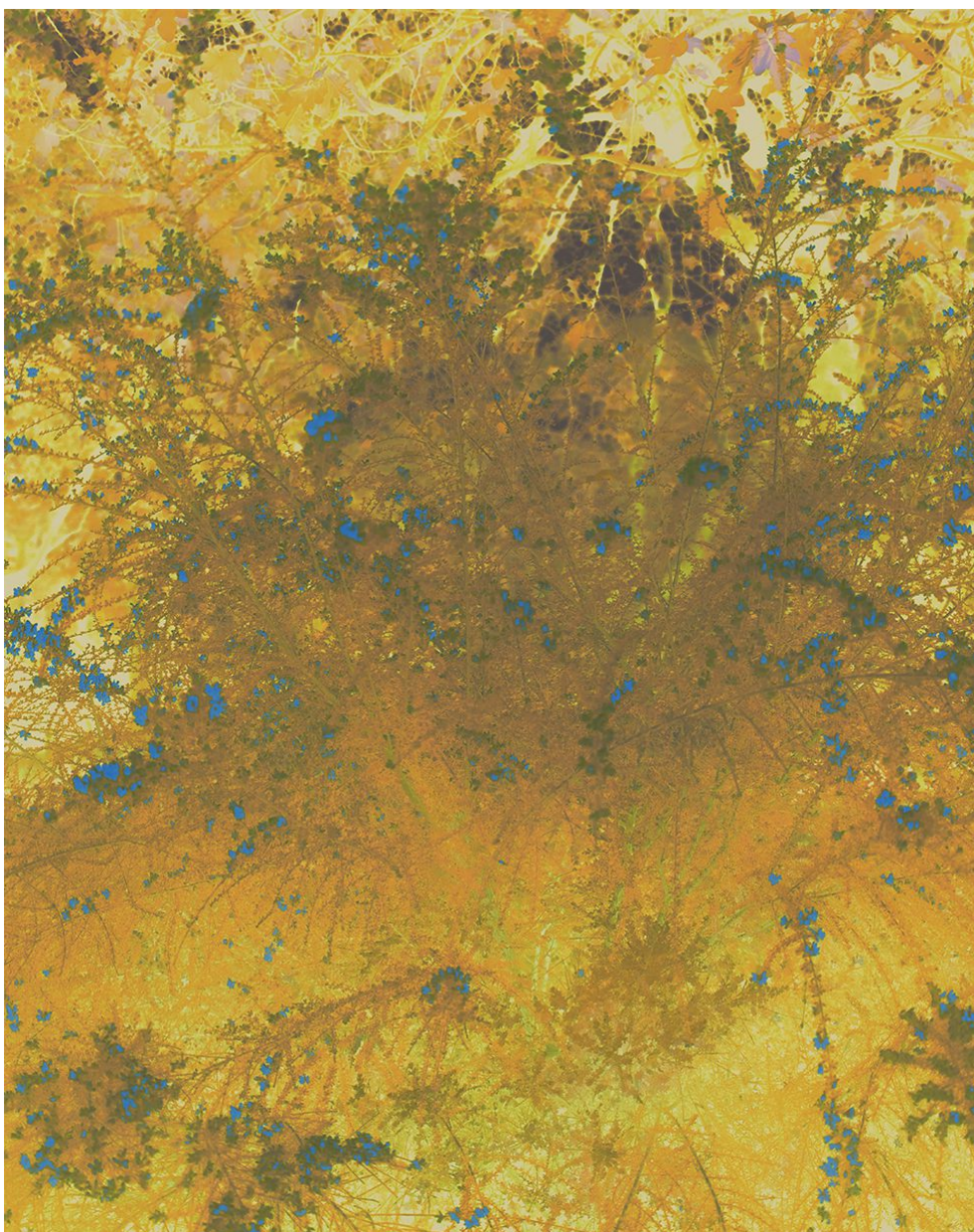


Fig. 437
La Reminiscencia Inversa # 77
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 438
La Reminiscencia Inversa # 27
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 439
La Reminiscencia Inversa # 113
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital



Fig. 440
La Reminiscencia Inversa # 19
Xiu Kun
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital

7.4 Un pareado - La mano del tiempo

Inspiración creativa y fundamento

[...] somos sabios, en seguir a la naturaleza, la mejor de las guías, como a un dios y en obedecerla; y no es verosímil que, después de haber ordenado ella todas las etapas de la vida con esa maravillosa disposición, hubiese descuidado, cual poeta sin arte, ese último acto. Pero necesario fue, no obstante que hubiera un fin, ese algo de caducidad y madurez, como en los frutos y bayas de la tierra, todo lo cual debe soportar el sabio con suma suavidad.⁴²⁸

Marco Tulio Cicerón

Este último proyecto es un intento de seguir explorando cómo la comprensión y la apreciación de la belleza intangible desde diferentes perspectivas culturales pueden cobrar vida a través de los recursos mediáticos de imágenes fotográficas y la información de que disponemos. Hemos acudido a la anciana antes mencionada que suspiraba porque le habían robado momentos de su vida durante el periodo de cuarentena, en un intento de transmitir las emociones más sinceras sobre el paso del tiempo a través de las diferentes perspectivas y expresiones de una persona real que está entre nosotros.

En este trabajo tratamos de encontrar expresiones líricas e imágenes nostálgicas desde las diferentes perspectivas de las culturas oriental y occidental, presentando la imperceptible pero siempre presente imagen del tiempo a través de la representación de la

⁴²⁸ CICERÓN, Marco Tulio, *Catón el viejo o De la vejez y Lelio o De la amistad. Estudio preliminar*, traducción directa del latín y notas por Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, S.A. 1982. P. 98



Fig. 441

Obras del proyecto -

Un pareado - La mano del tiempo

Presentado a

II Congreso Internacional Estéticas Híbridas

de la Imagen en Movimiento:

Identidad y Patrimonio.

Xiu Kun/ Gema Hoyas

2021

mano. Por un lado, el tiempo es como una mano invisible que lo mueve todo hacia delante; por otro, las huellas de los años se han ido arrastrando por las manos de la anciana a lo largo de los años. Estas dos imágenes de la mano, una que expresa la representación abstracta de Oriente y otra que atestigua una descripción realista de Occidente, transmiten la diferencia entre las dos visiones de las que hemos hablado anteriormente.

Esta obra encuentra intersecciones líricas en los ritmos de los objetos y las personas, mostrando los rasgos del tiempo; utiliza la percepción de la nostalgia de las culturas oriental y occidental, y sus expresiones particulares, para dibujar el encuentro de las identidades culturales. Para ello, el proyecto se basa en dos imágenes verticales paralelas que avanzan de forma independiente sin dejar de estar conectadas entre sí. La vida cotidiana de la anciana se presenta en yuxtaposición con el paisaje natural al que quiere volver, como si a través de dos ventanas distintas contempláramos esta mano del tiempo.

En una ventana vemos la mano figurativa de la anciana, marcada por la edad, donde la emoción nostálgica se construye a través de la conformación de recuerdos por los objetos que aparecen en las imágenes. La apacible anciana comienza su día fluyendo con los recuerdos, tocando el tiempo con la mano llena de las huellas de los años, las viejas fotografías y las cosas antiguas se llenan de vivencias pasadas que ahora rebrotan a un presente desde el que las contempla. Anduvo por el bosque de los años y sigue caminando tranquilamente hacia el mar del tiempo infinito. Hemos incorporado la esencia del concepto estético tradicional japonés "*Mono no aware*", que consiste en partir de las emociones más naturales de las personas, en el que se requiere que el sujeto mantenga una emoción simple e introvertida hacia las cosas externas, y que trate todo con una actitud solidaria y tolerante para percibir la verdadera belleza de las cosas.



Fig. 442/443
Obras del proyecto -
Un pareado - La mano del tiempo
Presentado a
II Congreso Internacional Estéticas Híbridas
de la Imagen en Movimiento:
Identidad y Patrimonio.
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021

En la otra visión vemos la representación metafórica de la mano que mueve todo en el mundo a través del paisaje natural. Mediante la conformación de la superficie ondulante del agua, reflejos, nubes, brisa, desde el amanecer hasta el atardecer, los días pasa en silencio como un suspiro a través de las imágenes. Las dos pantallas se despliegan y funcionan de forma independiente, pero están conectadas entre sí. El ritmo de los movimientos, la sutileza del paisaje y las acciones más simples se entrelazan e interconectan. La integración de sentimientos y paisajes no es una simple representación desde una visión objetiva, ni una combinación aleatoria de ideas subjetivas, sino una unidad de mundos subjetivos y objetivos. Se basa en las imágenes del espacio, a través de la comprensión y la gestión de la imagen del entorno, la intersección de la emoción y la escena, en el que el significado y las imágenes están conectados. Esto también ejemplifica la admiración de la vida natural en la cultura oriental: solo a través de la comprensión profunda y la experiencia de la naturaleza objetivamente existente, se puede lograr la integración de los sentimientos y el paisaje.



Fig. 444
Hibiscus #3
Xiu Kun
2021

Fig. 445
Marina #5
Xiu Kun
2021

El tiempo silencioso, desde el momento en que la anciana abre sus cortinas por la madrugada hasta la tarde noche, cuando la luna está sobre su cabeza y ella entra en su sueño, aparece de vez en cuando en el susurro de las hojas, los flujos y reflujos verdes, de forma tan sosegada como una nube de vapor pasajera que va y viene en un abrir y cerrar de ojos. Mientras la anciana cierra las manos llenas de manchas de su existencia, es incapaz de asir las nubes a la deriva, no puede aferrarse a la arena que fluye y no puede retener el paso de los años. No obstante, es un presagio duradero para ella que se encamina por el río de la vida, dejando huellas de su pasado crecimiento y prosperidad en las profundidades de la vida.

Expresión artística

Con el propósito de expresar esta sensación del transcurso del tiempo, hemos intentado mostrar los fragmentos relativamente dinámicos de la vida cotidiana de la anciana, utilizando una narración fragmentada para presentar sus emociones nostálgicas, en el que todos los movimientos aparentemente sencillos desbordan una poética especial. Por otro lado las escenas más estáticas de la naturaleza se entrelazan en dos presentaciones visuales mediante imágenes de vídeo a cámara lenta. Se utilizaron una Blackmagic Production Camera 4K y una Blackmagic Pocket Cinema Camera 4K para grabar todas las secuencias de este proyecto. Hemos empleado objetivos de gran apertura de diafragma para dar forma a muchas de las escenas, y la escasa profundidad de campo dio lugar a una gran y tenue reducción del desenfoque en la claridad de la imagen, lo que sugiere el triste estado de ánimo de la anciana. El metraje se filmó en vertical para dar un efecto visual similar a la vista desde el interior y el exterior de una ventana. Los materiales se grabaron en resolución de 4K a 60FPS para que el paso del tiempo fuera más evidente, y en postproducción las secuencias se sometieron a una cámara lenta adicional para dar un efecto visual mucho más lento que el que podríamos ver a simple vista.

Asimismo, hemos utilizado dos presentaciones distintas de tonos para desencadenar dos emociones diferentes, desde el colorido paisaje natural que se ve en la ventana, por un lado, hasta el retrato cotidiano monocromo de la anciana, por el otro. Se trata de mostrar las diferentes trayectorias que deja el tiempo en las vidas individuales y en el paisaje natural. Los tonos de la sección de naturaleza son translúcidos y etéreos, con una belleza vigorosa pero fría. Hemos empleado el cambio gradual de tonalidad para sugerir el paso del amanecer al oscurecimiento. En contraposición, el monocromo, en compañía del paisaje natural, como la desvanecida y nunca

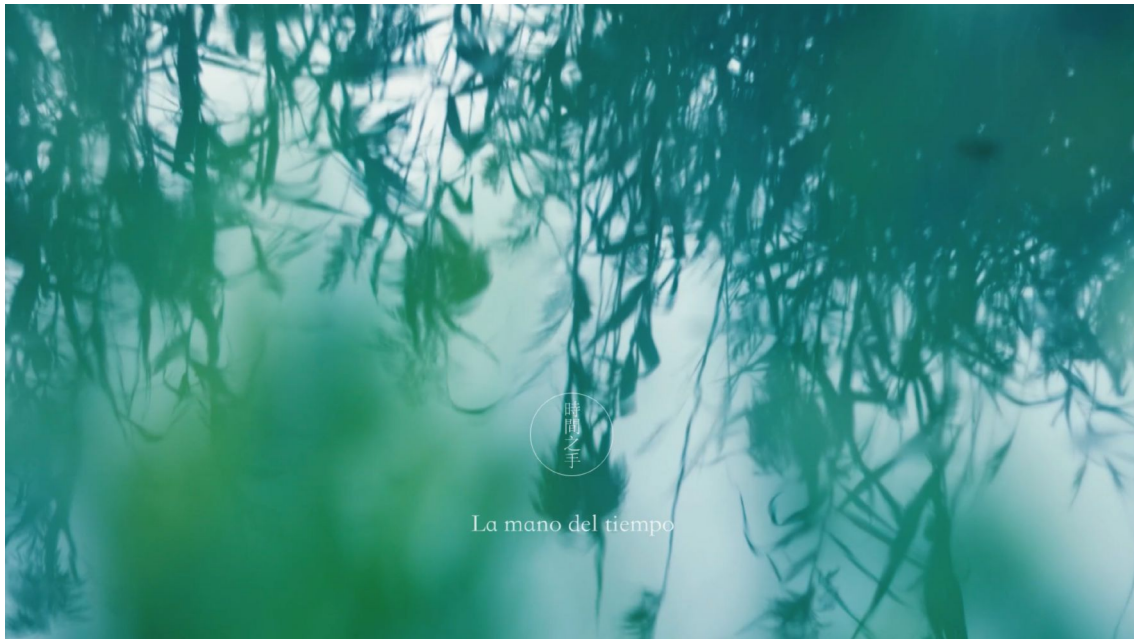


Fig. 446
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

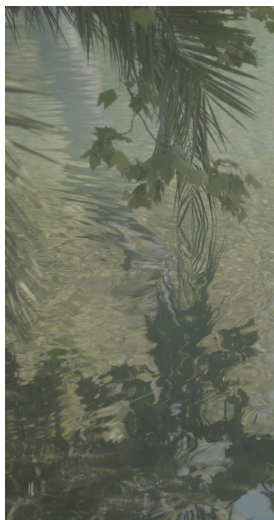


Fig. 447
*Captura del material original de
formato BRAW de una secuencia
de l trabajo*

retornada gloria/luz de la anciana, es la mejor expresión del ciclo constante de la vida y la muerte, despertando suspiros de alivio. Para que el color del metraje se acercara más a la atmósfera que buscábamos, la grabación se ha realizado principalmente en BRAW o ProRes 422 HQ, con un color y un espacio casi grisáceos (fig. 422), con el fin de poder aprovechar al máximo la gradación de color del material. Hemos utilizado el software Davinci Resolve para editar las secuencias adquiridas, la gradación del color y otros procesos de edición. Al utilizar el software para procesar las secuencias de vídeo, hicimos hincapié deliberadamente en el uso de las sombras, tanto en blanco y negro como en color, para añadir una atmósfera cargada y profunda a la imagen, que sugiriera la apatía y la ausencia de calidez del paso de los años ocultos en la oscuridad.

Además, para integrar las dos imágenes, intentamos vincular los dos estilos, colores y ambientes diferentes desde el punto de vista sonoro. Recurrimos a la ayuda del artista y músico chino Zhang Xiaoyue para crear un paisaje sonoro especial para nuestras imágenes, utilizando instrumentos orientales minimalistas e incorporando efectos sonoros ambientales que encajen con el entorno de las imágenes. Las dos imágenes se conjugaron de forma más armoniosa.



Fig. 448
Portada de la publicación

Con el fin de difundir los resultados de este proyecto de experimentación artística, lo presentamos el proyecto y fuimos seleccionados para participar en el II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio. El texto de la comunicación del proyecto: *Un pareado - la mano del tiempo, sobre la expresión emocional del mundo nostálgico entre oriente y occidente* se publicó en las actas del *II Congreso Internacional EShID 2021*. [ISBN: 978-84-9048-829-4 (versión impresa) DOI: <https://doi.org/10.4995/EShID2021.2021.14021>]

Por su parte, la obra de vídeo: *Un pareado - la mano del tiempo* se expuso en octubre de 2021 en la Sala de Exposiciones Josep Renau de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia.

Un pareado - La mano del tiempo (video)

esta disponible en:

<https://xiu-kun.com/Un-Pareado-La-Mano-del-Tiempo>

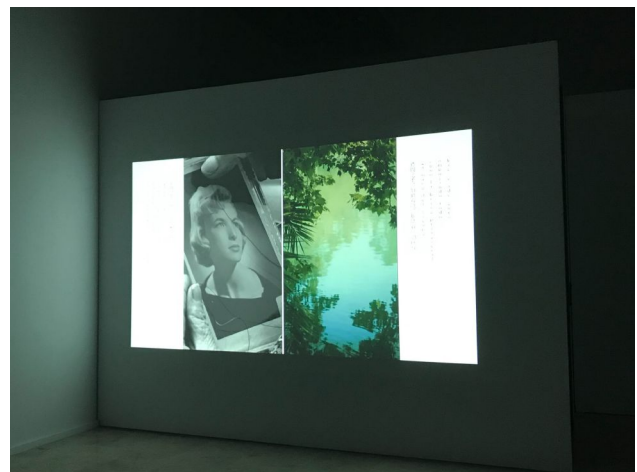


Fig. 449/ 450
Difusión de la obra artística
Proyección del video
Un pareado - La mano del tiempo
Sala de Exposiciones Josep Renau
Octubre, 2021



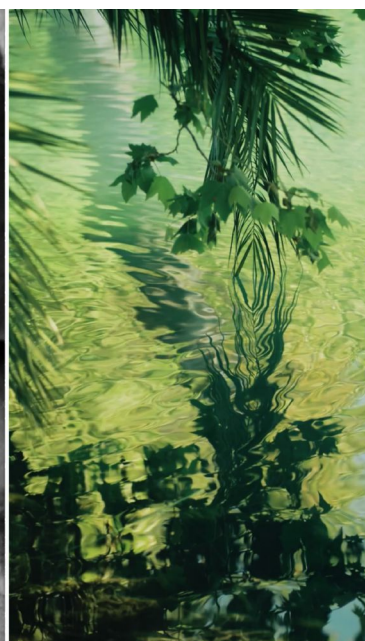
Fig. 451/ 452
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de video
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

Fig. 453/ 454
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpiendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante.
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

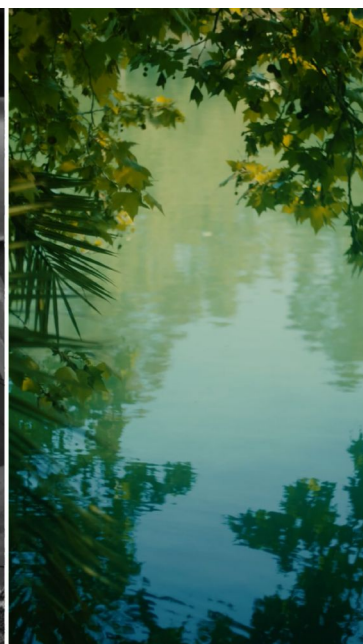
時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpiendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante.
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

Fig. 455/ 456
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de video
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpido las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpido las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

Fig. 457/ 458
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante.
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante.
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

Fig. 459/ 460
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

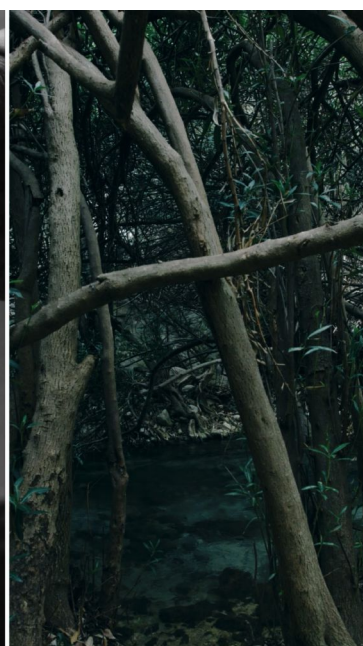
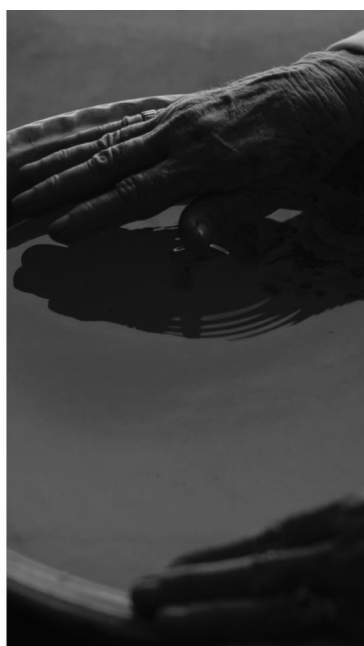
時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

Fig. 461/ 462
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpiedo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante.
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpiedo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante.
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

Fig. 451/ 452
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"



Fig. 463/ 464
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de video
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpiendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

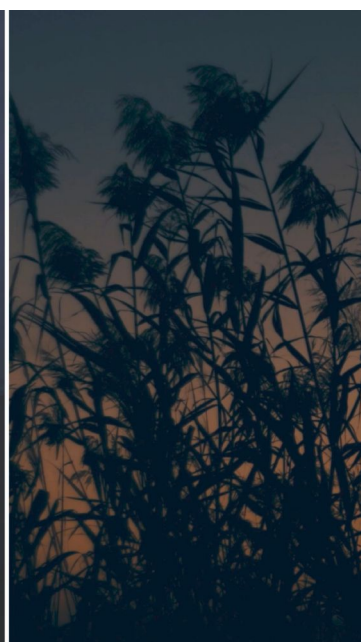
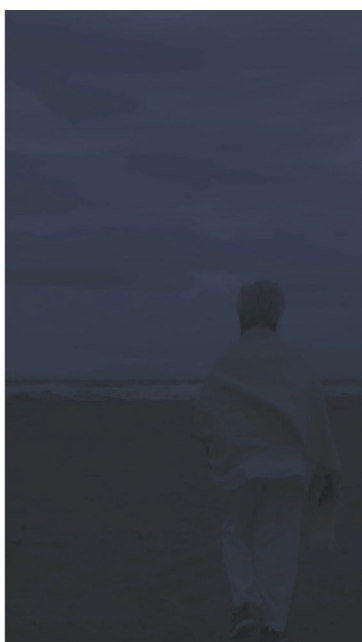
時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpiendo las
vicisitudes y recuerdos.



hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,
時間之手，如似春風，推動着一切前行

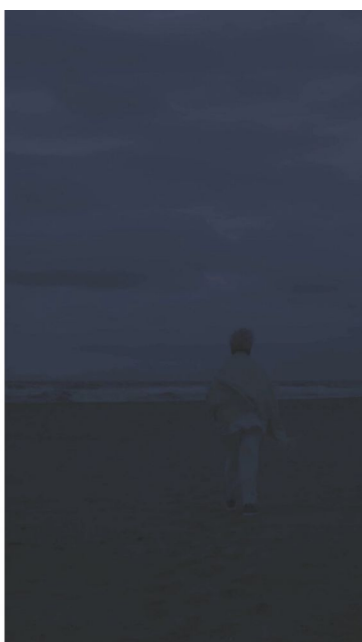
Fig. 465/ 466
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



時間之手，如似春風，推動着一切前行
hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,

時間之手，宛若樹皮，載滿滄桑與記憶
La mano del tiempo,
como la piel del árbol,
esculpriendo las
vicisitudes y recuerdos.



時間之手，如似春風，推動着一切前行
hacia adelante,
empujando todo
como la brisa primaveral,
La mano del tiempo,

Fig. 469/ 470
Un parado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"



Fig. 471
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"

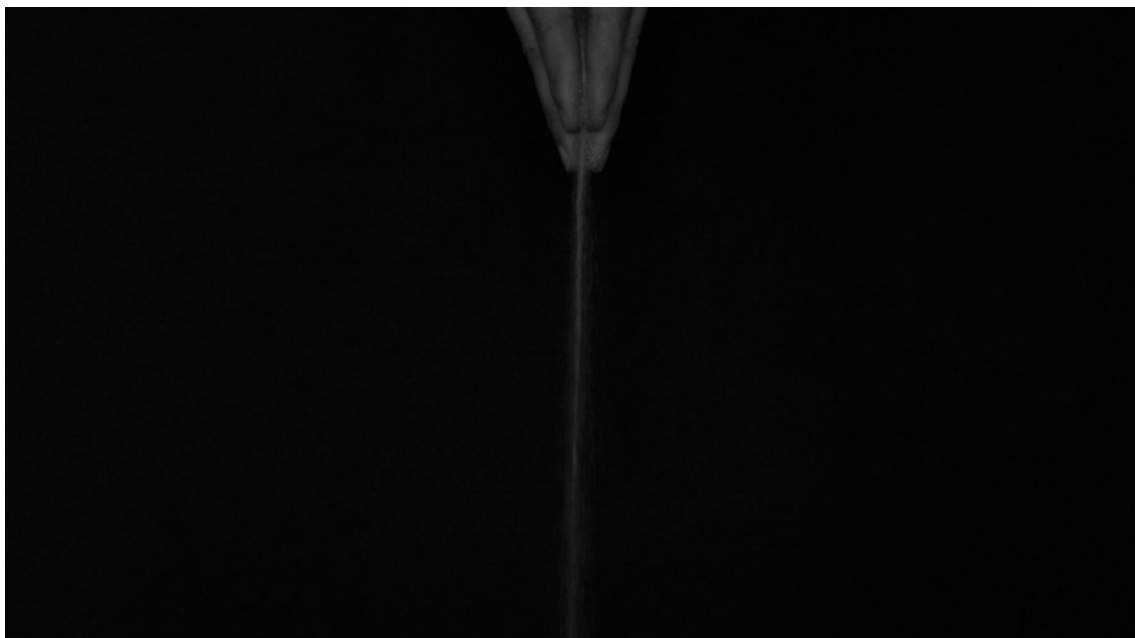


Fig. 472
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video de 14'28"

CONCLUSIONES FINALES

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Casi dos siglos después del nacimiento de la fotografía, la imagen fotográfica se ha convertido en una de las formas más importantes de comunicar información y uno de los principales vehículos de expresión de ideas de la sociedad humana actual. Esta investigación ha tomado como objeto de estudio algunos de los conceptos culturales e ideas estéticas tradicionales de la cultura de Asia Oriental, utilizando imágenes fotográficas como contenido del estudio. A través de un análisis específico del reflejo concreto de estas significaciones artísticas y culturales en las imágenes fotográficas, el estudio ha analizado y explorado conceptos abstractos de una manera más visual.

Parte I

En la primera parte de la investigación, nos hemos centrado en desvelar las connotaciones que encierran el espíritu abstracto y las relacionadas con el tiempo para abordar nuestra propuesta de **belleza intangible**, para lo cual hemos examinado una serie de ideas y enfoques estéticos.

En primer lugar, tanto la cultura china como la japonesa se centran en la belleza de lo natural, en este caso es tanto la naturaleza que nutre toda la vida como también se refiere a la forma y el estado natural de las cosas. En respuesta al objetivo específico establecido por nuestra investigación para determinar conceptos culturales y los elementos del pensamiento estético, hemos encontrando los siguientes aspectos **del espíritu abstracto** en la armonía del hombre con la naturaleza, obteniendo del mismo modo algunas nociones estéticas:

a: En la cultura china, descubrimos que bajo la influencia taoísta y la estética zen, se ha desarrollado una apreciación hacia **la belleza sin palabras, destacando la supremacía del sentido espiritual contenido en el "sonido más allá de las palabras" y el "significado más allá de las imágenes" en su proceso estético.**

b: El concepto de **意境 Yijing / reino de espíritu** es una de las categorías más importantes de la estética clásica china, y se utiliza en todos los aspectos de su cultura, convirtiéndose en un criterio importante para evaluar los logros literarios y artísticos, tal como dice el investigador estético Zong Baihua: "la interacción entre los estados de ánimo subjetivos de la vida y las escenas naturales objetivas es lo que hace que el arte tenga 'Yijing'"⁴²⁹. **Es un ámbito estético que presenta la realidad, pero no se limita a reproducirla, sino que al mismo tiempo expresa las emociones y apegos más profundos del creador.** Los literatos y artistas chinos han transmitido a menudo sus emociones a través del paisaje, creando así una *concepción artística* con escenarios prestados, reflejado en el arte del monte y el agua, que expresa tanto la gran belleza de la naturaleza como la emoción infinita, siendo el tema más admirado desde la antigüedad hasta nuestros días.

c: Influenciada por la cultura taoísta y la estética zen, la cultura china tiene en gran estima **la belleza del vacío, considerando que existe una gran belleza en un mundo de "gran vacuidad", y que la belleza reside en la capacidad de estar distanciándose de los objetos físicos.** En el proceso de creación artística, se persigue el reino estético donde la nada que lo supera todo y busca la realidad en la nada, utiliza técnicas como dejar espacio en blanco (*blanco previsto* 留白) para presentar un reino espiritual entre la realidad y lo

⁴²⁹ ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海人民出版社, 北京] 2015, P.77, Traducción Propia.

inmaterial, lleno de significados más allá de las imágenes.

d: Asimismo, la belleza de *Yūgen* (幽玄), muy arraigada en la cultura japonesa, es un concepto sobre la belleza profunda, misteriosa y elegante. Es una metáfora de algo como el origen de la naturaleza que no es accesible al hombre por medio de la razón o el conocimiento, que a menudo existe dentro del espíritu y necesita ser percibido a través del subconsciente. Además de su naturaleza **profunda e incomprensible, la belleza de *Yūgen* también tiene la cualidad de ser irracional, inefable y evanescente, mientras que su encanto también apunta a la sombra turbia y tenebrosa**, tal como dijo Junichiro Tanizaki: "lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por yuxtaposición de diferentes sustancias"⁴³⁰. El concepto de *Yūgen* se refleja en el arte en el uso del espacio vacío en la pintura, el diseño y la fotografía. Su reverencia por la belleza de la sombra también ha influido en la producción de artículos de laca japonesa así como en la arquitectura, por ejemplo, un detalle en el tratamiento de la luz en la arquitectura tradicional japonesa, es donde la luz penetra a través de finas ventanas de papel y no percibimos una "sombra" directa, sino una cualidad más suave de la luz que ha sido disminuida. La búsqueda de lo misterioso, lo incógnito y lo grotesco, que se deriva de la sombra, también ha dado vida a la belleza del *Yūgen* en la ópera tradicional japonesa, el teatro *Noh* e incluso en muchas producciones cinematográficas.

e: Al mismo tiempo, en el presente estudio se ha tratado de encontrar conexiones en la cultura occidental con estas expresiones de la belleza intangible del espíritu abstracto en Oriente. Constatamos que, aunque "lo espiritual" estuvo

⁴³⁰ TANIZAKI, Junichiro, *El Elogio de la Sombra*, Madrid: Editorial Nacional, 2002. P. 62

durante mucho tiempo más asociado a la religión en Occidente, encontramos en su entorno intelectual y cultural conceptos muy similares a los que hemos mencionado: ya sea el tipo de espíritu de "vuelta a la naturaleza" para reconocer los sentimientos vitales predicado por Rousseau y el Romanticismo; o lo que Kant describió como el sentimiento sublime que existe en nuestro interior, despertado por las "fuerzas de la naturaleza"; o lo que Kandinsky denominó el espíritu impulsado por nuestra "necesidad interior". Partimos de la reflexión del esteta japonés Ōnishi Yoshinori, sobre el *Yūgen*, que lo vio como una forma estética derivada de la categoría de lo "sublime", cuyo significado central es la "profundidad", y argumentó que lo sublime, que es la categoría básica de la belleza, también tiene una "oscuridad" (*Dunkelheit*)⁴³¹, que de hecho está relacionada con su misteriosa y profunda esencia. Por otro lado, nos sumamos a lo que ha señalado el erudito chino Zong Baihua, que la dimensión fundamental del espíritu del arte chino, el "vacío", reside en el profundo sentido de la belleza que uno puede alcanzar a través del sentimiento, la emoción y el pensamiento tras una iluminación, y en este vacío reside la esencia del arte tradicional chino -*Yijing*/ reino de espíritu-, en cuya búsqueda el espíritu del arte chino adquiere su ascendencia y trascendencia. Así, concluimos, por tanto, que el espíritu de lo sublime, de la necesidad interior, de la belleza de lo sin palabras, de lo etéreo, lo vacío, y del *Yūgen* señalan todos una belleza intangible, indescriptible, que está por encima de las cosas finitas. Todas ellas apuntan al mundo inmaterial, profundamente espiritual, y que hay que sentir desde dentro.

Por el otro lado, desde una preocupación relacionada con *el tiempo*, en respuesta a nuestro objetivo, nos hemos centrado en el análisis de una serie de

⁴³¹ ŌNISHI, Yoshinori, *Yūgen · Mono no aware · Sabi*, Shanghai: Shanghai Translation Press, [大西克礼, 幽玄·物哀·寂, 上海: 上海译文出版社] 2017. P.56. Traducción propia.

conceptos estéticos e ideas asociadas a ellos en la cultura de Asia Oriental, obteniendo los siguientes conocimientos claves:

f: **Existe desde la antigüedad un sentimiento especial de "tristeza de otoño 悲秋"** en la cultura china. Por reverencia a la belleza de la naturaleza, en la apreciación del cambio de días y noches, el ciclo de las fases lunares y el flujo de las estaciones, mientras contemplaban el paisaje otoñal, los antiguos chinos solían lamentar el triste y deprimente otoño. Los literatos y artistas tomaban prestadas las descripciones del paisaje para escribir sobre sus propios hallazgos y emociones. La luna de otoño, la brisa otoñal, las hojas que caen y los árboles marchitos fueron utilizados a menudo como símbolos para expresar sus sentimientos de tristeza por el declive de las cosas y el paso del tiempo.

g: El sentido del "**Mono no aware 物哀**" en la cultura japonesa es una belleza trágica y melancólica que surgió del espíritu del periodo Heian, y que a ojos del erudito japonés Motoori Norinaga, significa "conmoverse por algo que debería emocionar, y ser capaz de comprender la razón de ese sentimiento"⁴³². Es un sentimiento de compasión por el esplendor y la fugacidad de la vida, una tristeza infinita y un canto profundo a la impermanencia del tiempo; cuando la flor del cerezo cae, la gente siente su belleza y la admira, pero también siente la tristeza del paso del tiempo y la muerte.

h: Del mismo modo, la distintiva belleza **Wabi-sabi 侘寂** de la cultura japonesa, influida por la estética zen y de la ceremonia del té, se caracteriza por la búsqueda de la introspección, la sencillez y la simplicidad, que es fundamentalmente una búsqueda del estado verdadero y natural de las cosas. Leonard Koren resume la esencia del *Wabi-sabi* como una belleza

⁴³² *Ibíd.* P. 70

imperfecta, impermanente e incompleta; podemos encontrar que el concepto del tiempo en las características relacionadas con el *Wabi-sabi* se centran en la celebración de las cosas que contienen su huella, la edad, la belleza que emerge de la apariencia de un objeto viejo y lleno de existencia. La dilapidación de la forma, la pátina de su aspecto o la opacidad del tono descolorido se transforman en una belleza imaginativa que habla de la antigüedad apagada y desgastada, la austeridad y la frugalidad.

Teniendo en cuenta estos conceptos relacionados con el tiempo, también se han encontrado en la cultura occidental algunas ideas y teorías cercanas y relacionadas con las mencionadas de la cultura oriental:

i: El aprecio de la cultura occidental por **la belleza de las ruinas** antiguas comenzó durante el Renacimiento, el auge del movimiento romántico a finales del siglo XVIII y principios del XIX llevó a pensadores, artistas y literatos de la época a rebelarse contra el clamor de la industrialización, a volver a la naturaleza y a recordar temas del pasado en sus creaciones artísticas y a perseguir las misteriosas y ricas escenas de las ruinas. Éstas muestran la misma noción de la belleza incompleta mencionada en Oriente, llena de huellas del tiempo, con piedras y ladrillos desmoronados escritos con la gloria y el esplendor de un pasado que ya no existe, reflejo de la conciencia trágica de la cultura occidental. Al mismo tiempo, la persona que se adentra en este entorno desértico siente a menudo una sensación de belleza sublime, una emoción que proviene del impacto que supone enfrentarse a los enormes restos y pilares de piedra, pero también de la confusión y la melancolía de ser incapaz de cambiar el propio destino ante el paso del tiempo.

j: Además, también exploramos **la belleza de la nostalgia** en relación con el tiempo en la cultura occidental, desde finales del siglo XVII, cuando se utilizó por primera vez para definir síntomas

psicológicos en Occidente, hasta el siglo XXI, cuando el concepto se transformó gradualmente en una sensación cultural. Desde el punto de vista estético, siempre ha estado asociada a los recuerdos, los sentimientos, los anhelos, y son estas emociones subjetivas las que desempeñan un papel competente en el proceso de la nostalgia, la criba y la reconfiguración de las memorias que caracterizan su estética. Asimismo, la hemos analizado desde una perspectiva temporal, argumentando que existe como estética en el tiempo no sólo en la añoranza de los buenos recuerdos del pasado, sino también en la proyección de estos buenos recuerdos en el mundo de los sueños del presente y en el anhelo de momentos futuros.

k: Desde el punto de vista de la apreciación, un elemento común en estos conceptos estéticos, mencionados anteriormente, es la estética de las huellas del tiempo que quedan en las cosas. Ya sea la celebración y el amor por las piedras ásperas y los árboles muertos en la cultura china, el aprecio por los utensilios de la ceremonia del té de aspecto rústico, áspero y la porcelana imperfecta en la cultura japonesa, o la reverencia por los restos en ruinas en la cultura occidental, en todo ello podemos ver como la belleza del tiempo es transmitida.

Parte II

En la segunda parte de este estudio, nos fijamos en la imagen fotográfica como medio artístico con un gran potencial para la comunicación y la transmisión cultural. Desde el punto de vista de sus **características esenciales**, buscamos la presencia, manifestaciones de las nociones, y conceptos culturales relacionados con la belleza intangible del espíritu abstracto y del tiempo examinada en la primera parte de este estudio. En resumen, los principales puntos que han sido relevantes en este estudio son los siguientes:

l: Ante todo, hemos hecho una revisión intencionada y necesaria para nuestro estudio del **material fotosensible de las imágenes fotográficas**, desde los elementos analógicos hasta los digitales, hemos examinado las causas de algunas de las características naturales de las fotografías y, por último, hemos resumido las razones del ruido fotográfico y las irregularidades que suelen aparecer en las imágenes sobre materiales de placa húmeda. **También se argumenta que las diferentes características de los materiales tradicionales fotosensibles suelen dar lugar a imágenes con una textura orgánica, natural y colores distintivos, lo que a menudo nos trae sensación de nostalgia asociados al tiempo.**

m: También hemos explorado la tendencia de "retorno a lo analógico" que ha surgido en los últimos años en el ámbito fotográfico, preguntándonos por qué, en un momento en que la tecnología digital es cada vez más sofisticada, tanto los fotógrafos profesionales como los aficionados a la fotografía están volviendo a los medios tradicionales de creación y toma de fotografías. En esta investigación se argumenta que:

- En lo que concierne a lo práctico, **la fotografía digital ha superado a la tradicional en términos de comodidad y eficacia, así como en el tiempo y el coste de producción de las imágenes fotográficas.**
- **Las texturas orgánicas y los colores particulares de las imágenes fotográficas producidas por los materiales fotosensibles y los métodos específicos de la fotografía analógica siguen teniendo su atractivo, por lo que proliferan las simulaciones de textura/color de las películas en el ámbito fotográfico. Además, las cámaras de gran formato, como las de 4x5" / 8x10", siguen ofreciendo una excelente calidad de imagen y una única sensación de espacio que no pueden**

sustituir los sensores digitales de 35mm y de formato medio.

- **No debemos limitarnos a una técnica concreta, sino combinar las ventajas y características de ambos métodos de forma flexible para servir mejor a nuestra creación artística.**

En lo que concierne con nuestro objetivo específico de identificar los elementos creativos comunes en la cultura oriental y occidental que indiquen el estilo estético de las imágenes fotográficas exponentes de la idea de la belleza intangible, conseguimos los siguientes hallazgos:

n: En torno al sentido del tiempo que presenta la imagen fotográfica, observados en los elementos básicos de la fotografía, se concluye **que la imagen fotográfica puede utilizar largas exposiciones, sombras de objetos y la textura causada por ellos para presentar el tiempo.**

o: Respecto a la representación del **espíritu abstracto en la imagen fotográfica**, miramos el lenguaje abstracto de la fotografía en términos de desenfoque. Analizamos y concluimos que **la imagen brumosa y suave de las imágenes desenfocadas, con sus cualidades ilusorias, inciertas y oníricas, es un medio para expresar el espíritu de la abstracción.** Llegamos a la conclusión de que, además de que el plano focal de la cámara esté fuera del sujeto para crear una imagen desenfocada o de enfoque suave, **el uso de objetos intermedios, como el cristal, la lluvia, la nieve y la niebla, y la sacudida intencionada de la cámara durante la fotografía, pueden utilizarse para conseguir diferentes efectos de desenfoque en el proceso fotográfico, que potencien la intencional abstracción expresiva.**

p: En relación con la naturaleza brumosa de las imágenes desenfocadas, hemos repasado brevemente la historia de la fotografía pictorialista,

desde sus primeros intentos por obtener reconocimiento en el campo del arte a través de la mera imitación de las pinturas, hasta su posterior fotografía naturalista e impresionista, de regresar a la naturaleza y buscar una artisticidad en el lenguaje ontológico de la fotografía. Asimismo se ha llevado a cabo un análisis de la fotografía pictorialista oriental iniciada tras la introducción de la fotografía en Asia, cuando los fotógrafos chinos y japoneses combinaron la fotografía con el arte oriental tradicional y crearon su propia fotografía pictorialista oriental distintiva. A través de esta reflexión se sostiene que **aunque la fotografía pictorialista ha tenido sus limitaciones en la historia fotográfica, es innegable que ha ampliado la expresión artística y las posibilidades de la fotografía en su búsqueda de artisticidad, y ha sentado las bases para la integración del espíritu subjetivo en el proceso creativo de la fotografía.**

q: Además, a través de un análisis y exploración del paisaje subjetivo en el campo de las imágenes fotográficas en torno a la expresión del espíritu abstracto podemos afirmar que: **el paisaje subjetivo es la información visual que el fotógrafo presenta al espectador después de seleccionar o simbolizar subjetivamente el paisaje, a través de las cosas de la imagen, el paisaje y otros elementos visuales que le afectan, y es un registro de los sentimientos y pensamientos personales del fotógrafo sobre el paisaje.**

r: Asimismo, para comprender mejor los aspectos perceptivos de la fotografía, y en cuanto a nuestro objetivo de establecer la relación entre la aceptación de la imagen fotográfica y el sentimiento, hemos explorado la experiencia inmersiva de la imagen fotográfica tanto en términos de las condiciones externas en las que se exhibe la obra como de sus factores internos, hemos constatado lo siguiente:

- A través de este discurso se argumenta que las condiciones externas de la exposición, el modo

en que se exponen las imágenes fotográficas, desempeñan un papel decisivo en la sensación que tiene el espectador al verlas, el tamaño de las imágenes fotográficas expuestas, el espacio en el que se exponen, el entorno de iluminación, el modo en que están instaladas, etc.

- Por otro lado, en cuanto al contenido de la imagen, el fotógrafo suele utilizar líneas, formas, sombras, puntos focales y colores para unir la imagen con su realidad visual, con el fin de que el espectador comprenda mejor y empatice con la intención original del fotógrafo.
- De la misma forma, las propias experiencias, percepciones y emociones del espectador desempeñan un papel consubstancial en el proceso de visualización de la imagen fotográfica, que revela sus aspectos subjetivos y personales debido a la empatía generada e inmersa en la fotografía.

S: Hemos empleado la teoría de Roland Barthes por la que el *Punctum* de una imagen fotográfica es un punto de contacto agudo y oculto que **altera inadvertidamente la sensibilidad del espectador y desencadena algo latente en la imagen**, ya sea una puesta de sol en el encuadre, un árbol marchito con sus hojas cayendo, símbolos que recuerdan a alguien su querencia, una belleza intangible que va directa al corazón del espectador. Aquellos elementos que pueden parecer insignificantes para el observador casual son muy conmovedores y enternecedores para el fotógrafo o el espectador que empatiza con él.

Al final de la segunda parte de este estudio, ilustramos las principales ideas culturales relacionadas con la belleza intangible del espíritu abstracto y el tiempo y su expresión en la imagen fotográfica a través de las obras específicas de varios artistas

fotógrafos orientales y occidentales. Sus proyectos nos permiten examinar estas ideas culturales y estéticas cercanas a lo abstracto de la primera parte a través de las diferentes formas de fotografiar y mostrar en una presentación visual relativamente figurativa, y comprender el singular atractivo expresivo del lenguaje de la fotografía.

En cuanto a nuestro objetivo de revelar y mostrar las construcciones simbólicas en la obra de algunos fotógrafos influidos por sus culturas, hemos observado que:

T: Ya sea el registro de Lang Jingshan de la montaña con nubes o grullas blancas para manifestar su voluntad trascendente y espiritual; o la representación de Sally Mann de un paisaje de bosques en el profundo sur de Estados Unidos para plasmar su nostalgia por un periodo de la historia, el rasgo común es que todos ellos **expresan la esencia de su propia cultura en formas simbólicas inconfundibles.**

Para resumir mejor el modo en que estos artistas crearon sus fotografías, así como los conceptos culturales y los planteamientos estéticos presentados a través de su obra, a los que se hace referencia en este estudio, se ha creado el siguiente esquema para facilitar una comprensión y un resumen más visuales de esta parte del estudio:

Artistas

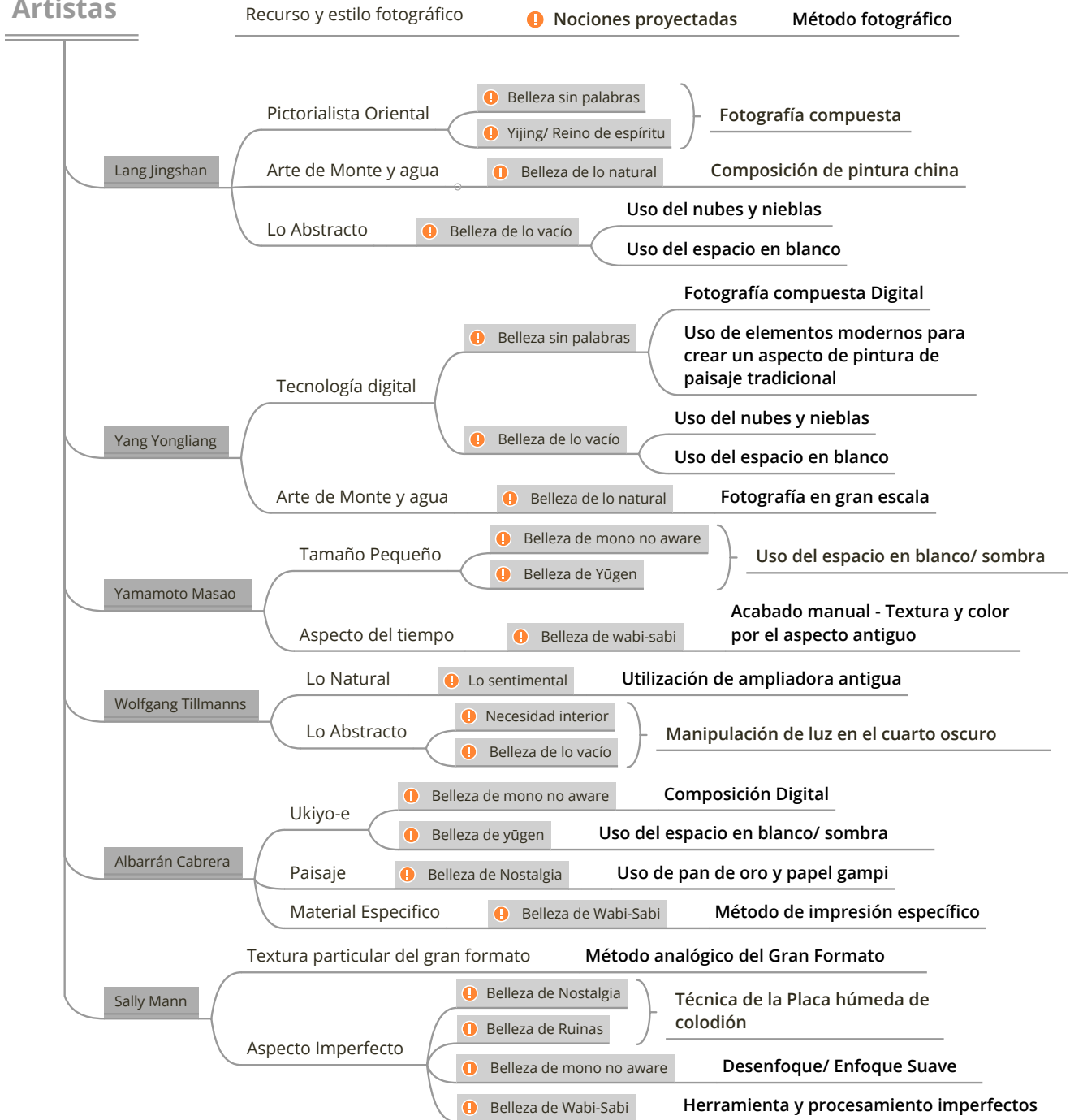


Fig. 473
Tabla sinóptica de los métodos creativos y el lenguaje fotográfico utilizados para expresar la belleza intangible.

En conjunto, nuestro estudio de caso nos ha permitido ver en diferentes artistas las formas distintivas en que las imágenes fotográficas pueden expresar la belleza intangible, ya sea mediante el uso de la fotografía analógica o de la fotografía digital para plasmar la esencia de la pintura paisajista oriental en una obra fotográfica para expresar **sentimiento y espíritu**, o el control del enfoque de la imagen para lograr un efecto especial para transmitir **emoción**, o la utilización de diferentes soportes de impresión, o el aprovechamiento de la textura del propio material fotográfico para resaltar el significado asociado con **el tiempo y los años**. A través de estos ejemplos, hemos demostrado que estas diferentes técnicas fotográficas pueden dar vida a la belleza intangible del espíritu abstracto y del tiempo expuestas en la primera parte de nuestro estudio.

Parte III

Con respecto al objetivo específico de **elaborar un proyecto personal** del tema investigado con fotografías y vídeos utilizando las conclusiones extraídas de la investigación teórica, en la parte de experimentación artística del estudio, he realizado cuatro proyectos artísticos en los que he combinado los conceptos culturales de belleza intangible relacionados con el espíritu abstracto y el tiempo que desvelamos en la primera parte, con los elementos creativos comúnmente asociados a noción de dicha belleza en el estilo plástico de las imágenes fotográficas desarrollado en la segunda parte, con el fin de seguir experimentando y profundizando con la propia práctica en la expresión de la belleza intangible a través de imágenes fotográficas.

En *Un sueño sereno*, he explorado las posibilidades de expresar la **belleza intangible** a través de imágenes fotográficas, como la belleza del "*Yijing*" y la de "*sin palabra*". He utilizado una combinación de

fotografía tradicional y digital, exposiciones múltiples y desenfoces deliberados con el resultado de una presentación de escenas oníricas. En el proyecto *Hasta que el viento sople*, he intentado transmitir la sensación de **nostalgia** en imágenes fotográficas combinando mis propias emociones de no poder volver a la tierra natal en los últimos años con la expresión vital del viento. En el proyecto *La reminiscencia inversa*, he experimentado con la forma visual imprecisa de los negativos tradicionales para presentar **emociones relacionadas con la memoria y la nostalgia**. En el proyecto final, *Un pareado - la mano del tiempo*, he empleado dos imágenes en movimiento simultáneas, mostradas una al lado de la otra, para trazar un mapa de dos formas diferentes de expresar **el tiempo**, la mano más visual y figurativa del tiempo, y la mano invisible del tiempo que impulsa todo hacia adelante.

Mediante la realización y difusión de esta parte de experimentación artística, hemos podido adquirir una percepción más profunda y auténtica de los conceptos abstractos revelados por la investigación, así como una experiencia más concreta de cómo utilizar el lenguaje visual característico de la fotografía para comunicarla de forma emocional. Resulta así mismo que **esta combinación de exploración conceptual y ensayo de expresión artística puede ser una forma eficaz de contribuir a las investigaciones y las creaciones artísticas posteriores.**

A partir de su nacimiento, la imagen fotográfica ha evolucionado desde la simple reproducción de una escena realista, una reproducción objetiva, hasta una nueva etapa en la que se expresa la conciencia subjetiva de su creador, trascendiendo las características del propio registro. Combinando sus antecedentes culturales, las formaciones personales y sus actitudes ideológicas, algunos fotógrafos han sido capaces de expresar su espíritu interior a través de la cámara, lo que permite transmitir de forma más tangible conceptos abstractos como el *"Yijing"*, lo *"vacío"* y el *"Yūgen"*. Mediante el control de la luz y la sombra, los colores, el dominio de los puntos focales, la presentación de la textura y los símbolos culturales, los fotógrafos han conseguido transmitir estas ideas subjetivas y expresiones artísticas. Asimismo, el espíritu abstracto y noción de belleza expresada en la imagen fotografía requiere que el espectador combine sus propios conocimientos, cultura e imaginación para sentir y experimentar.

Por otra parte, el tiempo, como elemento inseparable de la fotografía, tiene diversas formas de expresión en el proceso de su creación, que demuestran tanto la naturaleza física como la filosófica del tiempo, en el momento en que pulsamos el obturador congelamos el tiempo físico, y dependiendo del tiempo de obturación, el tiempo se graba en la imagen fotográfica de diferentes maneras. Al mismo tiempo, esta naturaleza física del tiempo también se refleja en las características externas de la fotografía, la textura, el tono, que nos da una sensación de su paso. A su vez, en la imagen fotográfica, la dimensión filosófica del tiempo también está presente en las connotaciones de la fotografía, ya que recreamos, extraemos y reorganizamos a través de su contenido, o mediante elementos o símbolos que evocan recuerdos, en un reino de nostalgia onírica. Este proceso también nos da la sensación de su existencia finita, de que las cosas acaban por desvanecerse y de que el arte de la fotografía hace posible que dejemos en ella destellos de luz y sombra.

Este estudio ha ordenado y organizado las connotaciones culturales y los conceptos estéticos relacionados con el espíritu abstracto y el tiempo en la cultura oriental, tratando de encontrar expresiones espirituales y estéticas afines y similares en el contexto cultural occidental. Hemos intentado presentar estas ideas culturales y enfoques estéticos de forma relativamente tangible a través de los ejemplos de obras de fotógrafos concretos, teniendo en cuenta las expresiones específicas de las imágenes fotográficas.

En esta época de acelerado crecimiento tecnológico, la fotografía se ha convertido en un medio y una herramienta que todos damos por sentado en nuestras vidas y que tiene una fuerte vitalidad. Estamos inmersos en un mar de imágenes digitales, y el proceso de crear y disfrutar de la fotografía se ha vuelto increíblemente fácil. La ciencia y la tecnología se actualizan y mejoran constantemente gracias a la acumulación de la sabiduría colectiva, y están cambiando la forma de crear y ver la fotografía a un ritmo rápido. Sin embargo, es importante señalar que, en un momento en el que la fotografía está muy popularizada y comercializada, además de la claridad técnica y la rapidez de la presentación visual que pueden aportar las imágenes digitales, es necesario prestar más atención a la presentación artística de la fotografía, a sus connotaciones espirituales y culturales, y a la conciencia estética y las preocupaciones y expresiones emocionales que transmite y provoca.

PERSPECTIVAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN

En el transcurso de este estudio, hemos examinado y analizado las características del campo de la imagen fotográfica estática en relación con el espíritu de la abstracción y el tiempo, así como las formas singulares de presentarla, y hemos podido visualizar estas ideas y conceptos estéticos en la obra de muchos fotógrafos. Dado que engloba un amplio abanico de culturas y un campo de estudio muy extenso, en la investigación realizada sólo hemos examinado una gama relativamente concisa de expresiones a través de las obras específicas de los artistas, centrándonos en el espíritu abstracto y el tiempo, dejando abiertos a muchas otras posibilidades de investigación futura otros conceptos e ideas culturales que podrían corresponder a las connotaciones de la belleza intangible que proponemos.

En el transcurso de la adquisición de información y materiales relevantes, se observa que el mundo de las imágenes dinámicas de vídeo y cinematografía también están llenas de expresiones relacionadas con nuestro tema de investigación, de formas más diversas y vistosas. En los campos del video arte, arte multimedia y arte de la cinematografía vemos una gran posibilidad para futuras investigaciones complejas y profundas.

Artistas en el campo del videoarte como Bill Viola, a través de su rica experiencia personal, el conocimiento de diversas culturas, influenciado por el misticismo cristiano, el budismo zen y otras tradiciones espirituales de Oriente y Occidente, sus obras son ricas en metáforas culturales y catarsis emocionales, así como la aparición de sus recuerdos personales, presentando el espíritu abstracto del mundo material, la vida y el tiempo en el espacio de

las imágenes de vídeo. En sus obras de vídeo, utiliza los elementos naturales del agua y el fuego, grabándolos en un escenario a cámara lenta, creando un espacio de vídeo coherente y meditativo con un lenguaje metafórico y dramático que explora los temas comunes en la cultura humana sobre la vida, la muerte y la reencarnación. Asimismo, artistas contemporáneos como Yang Fudong y Yang Yongliang utilizan el lenguaje del vídeo para transmitir los conceptos y el espíritu de la cultura tradicional oriental, y la poderosa fuerza expresiva de la imagen de vídeo hace que la presentación del espíritu y la complejidad cultural sea aún más rica y vívida.

Además, los cineastas también han utilizado las imágenes cinematográficas para representar perfectamente el espíritu abstracto e idea estética. En la obra de los cineastas orientales podemos ver la nostalgia y el sutil encanto del espíritu de su cultura, también la belleza indescriptible y la profundidad del Yijing/ reino de espíritu a través de las imágenes de creadores como Wong Kar-wai. En las películas de directores japoneses como Akira Kurosawa y Shūji Terayama, obtenemos una clara visión sobre la belleza de Yūgen de la cultura japonesa y de las emociones del *Mono no aware*, utilizando imágenes realistas y ilusorias para dar forma a un mundo de imágenes elegantes, recónditas, sutiles y fantásticas, que permite al espectador deambular por ellas, imaginar y sentir la belleza espiritual.

Por otra parte, en las imágenes cinematográficas de directores occidentales como Andrei Tarkovsky, también vemos, a través de sus planos largos oníricos y aparentemente pintados al óleo, como el director consigue crear un mundo formalista de recuerdos, sueños y poesía en el que la belleza de las ruinas y la nostalgia florecen libremente.

Por la riqueza expresiva y su mayor alcance creativo respecto a la fotografía fija, la imagen en movimiento tiene posibilidad de ampliar el campo para transmitir

ideas abstractas espirituales, emocionales y estéticas. Al mismo tiempo, el proceso de creación de una imagen en movimiento es también más complejo, con diferentes composiciones, colores, cambios de luz y sombra, así como la alternancia de imágenes y escenas, afectando todo ello a la presentación final. En una posible labor de los futuros estudios, el campo del videoarte y las imágenes cinematográficas se convierten en una perspectiva para que la investigación de la belleza intangible se siga explorando.

FUENTES DE REFERENCIA

BIBLIOGRAFIA:

LIBROS:

ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la Filosofía Tomo II*, Barcelona: Montaner y Simón, 1973.

ABBAGNANO, Nicolás, *Historia de la Filosofía Tomo III*, Barcelona: Montaner y Simón, 1973.

AMIEL, Henry-Frédéric, *Fragments d'un Journal Intime Tome I*, Genève: Georg & Co Libraires Éditeurs, 1908.

ARNHEIM, Rudolf, *El Pensamiento Visual*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.

ARNHEIM, Rudolf, *Pensamiento visual - Psicología de la intuición estética*. Chengdu: Editorial Popular de Sichuan, [阿恩海姆, 鲁道夫, 视觉思维-审美直觉心理学, 成都: 四川人民出版社] 1998.

BARTHES, Roland, *La Cámara Lúcida*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1990.

BAUDELAIRE, Charles, *Diarios íntimos*, México: Ediciones Coyoacán, 1997.

BAZIN, Germain, *Historia del arte*, Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Press, [热尔曼·巴赞, 艺术史, 上海:上海人民美术出版社] 1989.

BEATTIE, Ann, *Introducción*, in *At Twelve*, New York: Aperture, 1988.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, (1936) Mexico: Editorial Itaca, 2003.

BENJAMIN, Walter, *El origen del Trauerspiel alemán*, Madrid: Abada Editores, 2012. BERUETE,

BERUETE, Santiago, *Jardinosofía. Una historia filosófica de los jardines*, Madrid: Editorial Turner, 2016.

BIRNBAUM, D., *A New visual Register for Our Perceptual Apparatus*, in *Wolfgang Tillmans, exh. cat.*, Los Angeles: Hammer Museum, 2006.

BOSWORTH, Patricia. *Diane Arbus: A Biography*, W. W. Norton, New York, 2006.

BOYM, Svetlana, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Book, 2001.

BOZAL, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas volumen I*. (1996) Madrid: Visor Dis., 2000.

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Madrid: Editorial TECNOS, S.A, 1987.

CAFFIN, Charles Henry, *Photography as fine art*. Doubleday, New York: Page & Company, 1901.

CARTERETTE, E. y FRIEDMAN M. (1982). *Manual de Percepción. Raíces históricas y filosóficas*, México : Trillas, 1982.

CHEN, Congzhou, *Hablando de jardines*, Jinan: Shandong Pictorial Press [陈从周, 说园, 济南: 山东画报出版社], 2002.

CHENG, Junying, y JIANG Jianyuan, *Clásico de la poesía*, traducción y anotaciones, Beijing: China Book Bureau, [程俊英, 蒋见元, 诗经注析, 北京: 中华书局] 2002.

CHEN Qiuping, *Sutra del Diamante · Sutra del Corazón*, (2010) Beijing : China Book Bureau, [陈秋平, 金刚经·心经, 北京, 中华书局] 2014.

CICERÓN, Marco Tulio, *Catón el viejo o De la vejez y Lelio o De la amistad*. Estudio preliminar, traducción directa del latín y notas por Vicente López Soto. Barcelona: Editorial Juventud, S.A. 1982.

CONFUCIO, y YANG Bojun, *Traducción y comentario de las Analectas de Confucio*, (1958) Beijing: China Book Bureau [孔子, 杨伯峻, 论语译注, 北京: 中华书局] 2009.

DAMES, Nicholas, *Amnesiac Selves: Nostalgia, Forgetting, and British Fiction, 1810-1870*, London: Oxford University Press, 2003.

DAVIS, Fred, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York: Free Press, 1979.

DE GÓNGORA, Luis, *Soledades, Soledad I*, Madrid: Editorial Cátedra, 1989.

DERCON, Chris, Helen SAINSBURY y Wolfgang TILLMANS, *Wolfgang Tillmann 2017*, London:Tate Publishing, 2017.

DU, Mu, y WU Zaiqing, *Du Mu, Las obras completas de Du Mu, una serie de anotaciones*, Beijing: China Book Bureau, [杜牧, 吴在庆, 杜牧集系年校注, 北京: 中华书局] 2013.

DUFRENNE, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética, vol II*, Valencia: Editorial Fernando Torres, 1982.

ECO, Umberto, *On beauty, A Story of A Western Idea*, London: Secker & Warburg, 2004.

ELIOT, T.S., *Cuatro cuartetos*, Madrid: Ed. Cátedra, 1990.

EMERSON, P.H., *Naturalistic Photography for student of art*, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1890.

FAN, Zhongyan, *Su Muzha - Nostalgia en Poemas completos de la dinastía Song, vol. 1*, Beijing: China Book Bureau, [范仲淹, 全宋词, 北京: 中华书局] 1999.

FONCUBERTA, Joan, *Estética fotográfica*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños (3) El libro de Bosillo*, (1899) traducido por Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid: Alianza Editorial, 1969.

FREUD, Sigmund, *The interpretation of dreams*, (1899) translated by James Strachey, New York: Basic Books, 2010.

FRIEDRICH, Caspar David, as cited in ROSE, Charles and ZERNER, Henry, *Romanticismo and Realism: The Mythology of Nineteenth-century Art*, New York: The Viking Press, 1984.

GOMBRICH, E.H., *La Historia del Arte*, traducido por Rafael Santos Torroella, México: Editorial Dianna, 1999.

GRAU, Oliver, *Visual Art From Illusion to Immersion*, London: The MIT Press, 2003.

GREENBERG, Mark, *In Focus: Man Ray Photographs from the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2006.

GUO, Xi, *Lin Quan Gaozhi*, Nanjing: Jiangsu Wenyi Editorial, [郭熙, 林泉高致, 南京: 江苏文艺出版社] 2015.

HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética*, Madrid: Ediciones Akal, 1989.

HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética Volumen I*, Barcelona: Ediciones Península, 1989.

HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética*, (1834), traducido por Hermenegildo Giner de los Ríos, Madrid: Ediciones Mestas, 2003.

HEGEL, G.W.F., *The Philosophy of History*, (1837) Ontario: Batch Book, 2001.

HIGASHIYAMA, Kaii, *Diálogo con el paisaje*, Guilin: Editorial Lijiang. [东山魁夷, 与风景对话, 唐月梅译, 桂林: 漓江出版社] 1999.

HIROSHI, Sugimoto, *Hasta que crezca el musgo*, Nanning: Prensa de la Universidad Normal de Guangxi [杉本博司, 直到长出青苔, 南宁: 广西师范大学出版社] 2012.

HUME, David, *A Treatise of Human Nature*, New York: Oxford University Press, 2007.

HUME, David, *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*, Valencia: Edició MuVIM, 2008.

JUNG, Carl Gustav, *Obra Completa Vol.6. - Tipos psicológicos*, (1921) Madrid: Editorial Trotta, 2013.

JUNG, C. G., *Recuerdos, sueños, pensamientos*, (1962) Barcelona: Editorial Seix Barral, 2001.

KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, (1912) Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2019.

KANDINSKY, Vasili, MARC Franz, *The blaue reiter almanac*, New York: The Viking Press, 1974.

- KANT, Immanuel, *Critique of Judgment*, (1790) Indianapolis: Hackett Publishing, 1987.
- KANT, Immanuel, citado en Gulyga, Arseny, *Biografía de Immanuel Kant*, Beijing: The Commercial Press, [阿尔森·古留加, 康德传, 北京: 商务印书馆] 1992.
- KAHN, Louis and TWOMBLY, Robert. *Louis Kahn: Essential texts*. New York: Norton, 2003.
- KENYA, Hara, *Blanco*, Guilin: Guangxi Normal University Press, [原研哉, 白, 桂林: 广西师范大学出版社] 2012.
- KOBAYASHI, Issa, *Colección de poemas de Kobayashi Issa*, Nanjing: Editorial Yilin, [小林一茶, 小林一茶, 小林一茶诗合集, 南京: 译林出版社] 2002.
- KOREN, Leonard. *Wabi Sabi para Artistas, Diseñadores, Poetas y Filósofos*, (1994) Barcelona: Hipotesi-Renart Edicions, 1997.
- LANG, Jingshan, *Techniques in Composite Picture-Making*, rev ed., Taipei, China Series Publishing Committee, 1958. Páginas del libro original no están numeradas. [郎靜山, 靜山集錦作法, 台北: 中華叢書委員會].
- LANGER, Susanne K., *Problems of Art*, New York: Charles Scribner's Sons, 1957.
- LAO, Tse, *Tao Te Ching, Los libros de Tao by Lao Tse*, Madrid: Editorial Trotta, 2012.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoon; Or The Limits Of Poetry And Painting*, London: J.Ridgway & sons, 1836.
- LIPPS, Theodor. *Aesthetik. In Lipps et al., Systematische Philosophie, berlin, 1907*, citado en ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, (1954) (Traducido por María Luisa Balseiro) Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- LIU, Gangji, *Historia de la estética china*, Hefei: Editorial de Literatura y Arte de Anhui, [刘纲纪, 中国美学史, 合肥: 安徽文艺出版社] 1999.
- LIU, Yuxi, BAI Juyi, XIAO Ruibi, y PENG Wanlong, *Reseña de poemas seleccionados de Liu Yuxi y Bai Juyi*, Shanghai: Editorial de libros antiguos de Shanghai, [刘禹锡, 白居易, 肖瑞蜂, 彭万隆, 刘禹锡白居易诗选评, 上海: 上海古籍出版社] 2018.
- LOCKE, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, (1690) México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- MA, Zhiyuan, *Tianjingsha - Pensamientos de otoño (dinastía Yuan)*, en LU Jiye, *Poemas dispersos Yuan y Ming*, Beijing: The Commercial Press, [马致远, 天净沙·秋思(元代), 收录于卢冀野, 元明散曲选上册, 北京: 商务印书馆] 1947.
- MANDELBROT, Benoît, *La geometría fractal de la naturaleza*, Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- MANN, Sally, *Hold Still*, New York: Back Bay Books, 2016.

MANN, Sally. *Immediate Family*, London: Phaiton Press Limited, 1992.

MARLOWE, Christopher, *The Passionate Shepherd to His Love, The Complete Poems And Translations Of Christopher Marlowe*. New York: Penguin Books, 2007. P.207.

MATSUO, Bashō, *Selección de poemas Haiku clásicos japoneses*, Shijiazhuang: Huasan Wenyi Publishing House, [松尾芭蕉, 与谢芜村, 小林一茶, 日本古典俳句诗选, 石家庄: 花山文艺出版社] 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El Ojo y El Espíritu*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el corazón: Antología de la estética fenomenológica de Merleau-Ponty*, Beijing: China Social Science Press, [梅洛·庞蒂, 眼与心, 北京: 中国社会科学出版社] 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

MUNRO, Thomas, *Oriental Aesthetics*, Beijing: People's University of China Press, [托马斯·门罗, 东方美学, 北京: 人民大学出版社] 1990.

NIEMEYER, Katharina, *Media and Nostalgia Yearning*, New York: Palgrave Macmillan, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich, *Estética y teoría de las artes*, traducido por Agustín Izquierdo Sánchez, Madrid: Editorial Tecnos, 2004.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona: Editorial Gustave Gili, 2002.

NORINAGA, Motoori, citado en YE, Weiqu. *Biografía de Kawabata Yasunari*, Beijing: China Social Science Press, [叶渭渠, 川端康成评传, 北京: 中国社会科学出版社] 1989.

NORINAGA, Motoori, *El Mono no aware de Japón*, Changchun: Jilin Publishing Group, [本居宣长, 日本物哀, 长春: 吉林出版集团] 2010.

OBRIST, Hans Ulrich, "Wolfgang Tillmans/ Hans Ulrich Obrist" in *The Conversation Series 6*, trans. by Matthew Gaskins, Köln, Verla der Buchhandlung Walther König, 2007.

OKAKURA, Kakuzo, *El libro del té*, (1906) traducido por José Javier Fuente del Pilar, Madrid: Miraguano Ediciones, 2020.

OKAKURA, Kakuzo, y SHŪZŌ Kuki, *El libro del té - La construcción del "extracto"*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [冈仓天心/九鬼周造, 茶之书·"萃"的构造, 上海: 上海人民出版社] 2015.

ŌNISHI, Yoshinori, *Yūgen · Mono no aware · Sabi*, Shanghai: Shanghai Translation Press, [大西克礼, 幽玄·物哀·寂, 上海: 上海译文出版社] 2017.

ORBAN, Desiderius. *El significado del arte*. Shanghai: Editorial Xue Lin, [奥班恩, 德西迪里厄斯, 艺术的含义, 上海: 学林出版社] 1985.

PAN, Yungao, *Xuan He Hua Pu*, Changsha: Hunan Fine Arts Press, [潘运告, 宣和画谱, 长沙:湖南美术出版社] 1999.

PLATÓN, *El Banquete. Obras completas de Platón*. Tomo 5. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1871.

PU, Ji, y SU Yuanlei, *Wu Deng Hui Yuan*, Beijing: China Book Bureau, [普济, 苏渊雷, 五灯会元, 北京:中华书局] 1984.

REDON, Odilon, as cited in HAUPTMAN, Jodi, *Beyond The Visible: The Art Of Odilon Redon*, New York: The Museum Of Modern Art, 2005.

ROSENBLUM, Naomi, *A World History of Photography*, third edition, New York: Abbeville Press, 1997.

ROUSSEAU, Jean- Jacques, *Emilio, o De la educación*, traducido por Mauro Armiño, Madrid: Alianza, 1990.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *The Reveries of the Solitary Walker, Botanical Writings, and Letter to Franquières*, (1782) Chicago: Dartmouth College Press, 2000.

RUAN Yizhong, *Siete preguntas sobre la estética de la fotografía*, Beijing: China Photography Press, [阮义忠, 摄影美学七问, 北京: 中国摄影出版社] 1999.

SAN AUGUSTIN, *Obras de San Augustin Tomo IV*, Madrid: La Editorial Católica, 1948.

SCHACTER, Daniel L, *Searching for Memory*, New York: BasicBooks, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El Mundo como voluntad y representación I*, (1819) Madrid: Trotta, 2009.

SEI, Shonagon y YOSHIDA Kenkō, *Selección de Antiguos Ensayos Japoneses*, Beijing: People's Literature Publishing House, [清少纳言/吉田兼好, 日本古代随笔选, 北京: 人民文学出版社] 1988.

SHANG, Rong, *El sutra de la plataforma*, Beijing: China Book Bureau, [尚荣, 坛经, 北京: 中华书局] 2010.

SHI, Tao, *Citas de Shi Tao sobre la pintura*, Nanjing: Jiangsu Fine Arts Press, [石涛, 石涛画语录, 南京: 江苏美术出版社] 2007.

SIRUELAS, Jacobo, *El mensajero de la naturaleza*, en YAMAMOTO, Masao, *Small Things in Silence*, Barcelona: Editorial RM Verlag, 2014.

SONTAG, Susan, *On Photography*, New York: Editorial Picador, 1977.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México: Santillana Ediciones Generales, 2006.

SUZUKI, D. T., *Zen y psicoanálisis*, Guiyang: Editorial Popular de Guizhou, [铃木大拙, 禅宗与精神分析, 贵阳: 贵州人民出版社] 1998.

SUZUKI, D.T., *Zen y cultura japonesa*, Nanjing: Yilin Press, [铃木大拙, 禅与 日本文化, 南京: 译林出版社] 2014.

TAN, Xuechun, PU Kan y SHEN Mengying, *Diccionario de retórica china*, Shanghai: Shanghai Dictionary Press, [谭学纯, 濮侃, 沈孟瓊, 汉语修辞大辞典, 上海: 上海辞书出版社] 2010.

TANIZAKI, Junichiro, *El Elogio de la Sombra*, Madrid: Editorial Nacional, 2002.

TAO, Yuanming, y YUAN, Xingpei, *Obras completas de Tao Yuanming*, Beijing: China Book Bureau, [陶渊明, 袁行霁, 陶渊明集笺注, 北京: 中华书局] 2003.

TUCKER, Anne: *The History of Japanese Photography*, Huston: The Museum of Fine Arts, 2003,

VASARI, Giorgio, *The Lives of the Artists*, New York: Oxford University Press, 1991.

VV.AA, ICP: *La Enciclopedia Americana de Fotografía*, Beijing: China Photography Press, [美国ICP, 摄影百科全书, 北京: 中国摄影出版社] 1992.

WANG, ANSHI, *Bo Chuan Gua Zhou*, en QIAN Zhongshu, *Poesía de la dinastía Song*, Beijing: Vida, lectura, nuevos conocimientos, Librería Sanlian, [王安石, 泊船瓜洲, 收录于钱钟书, 宋诗选注, 北京: 生活·读书·新知·三联书店] 2002.

WANG, Bo, *Shanzhong*, en SUN, Tonghai y WANG Haiyan, *Poemas completos de la dinastía Tang*, Beijing: China Book Bureau, [王勃, 山中, 收录于孙通海, 王海燕, 全唐诗, 北京: 中华书局] 1999.

WANG, Bomin y REN Daobin, *Integración de los estudios de pintura (Ming-Qing)*, Shijiazhuang: Editorial de Bellas Artes de Hebei, [王伯敏/任道斌, 画学集成 明·清, 石家庄: 河北美术出版社] 2002.

WANG, Guowei, Zhou, Xishan, *Recopilación de ensayos sobre la estética literaria de Wang Guowei*, Taiyuan: Editorial Beiyue Wenyi, [王国维, 周锡山, 王国维文学美学论著集太原: 北岳文艺出版社] 1987.

WANG, Guowei, *Observaciones poéticas sobre el mundo humano, Apéndice II, versión abreviada*, Shanghai: Editorial Shanghai Ancient Books, [王国维, 人间词话, 上海古籍出版社, 上海, 1998. 附二 人间词话 删稿] 1998.

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction and Empathy*, translated by Michael Bullock, Chicago: Ivan R. Dee, 1997.

WU, Hung, *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012.

WU, Hung, *Zooming in history of photography in China*, London: Reaktion Books, 2016.

YAMAMOTO, Masao, *Small Things in Silence*, Barcelona: Editorial RM Verlag, 2014.

YANAGIDA, Seizan, *Zen y cultura japonesa*, Nanjing: Yilin Press, [柳田圣山, 禅与日本文化, 南京: 译林出版社] 1991.

YANG, Wei, *Patrones culturales y cambio social en Japón*, Jinan: Jinan Publishing House, [杨薇, 日本文化模式与社会变迁, 济南: 济南出版社] 2001.

YAN, Yu, y GUO Shaoyu, *Traducción de Canglang Shihua*, Beijing: People's Literature Press, [严羽, 郭绍虞, 沧浪诗话校译, 北京: 人民文学出版社] 1983.

YE, Lang, *Esbozo de la historia de la estética china*, (1985) Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [叶朗, 中国美学史大纲, 上海: 上海人民出版社] 2002.

YE, Lang, *Principios de estética*, Beijing: Beijing University Press, [叶朗, 美学原理, 北京: 北京大学出版社] 2009.

YE, Wei-qu, *Biografía de Junichiro Tanizaki*, Beijing: New World Press, [叶渭渠, 谷崎润一郎传, 北京: 新世界出版社] 2005.

YOSHINORI, Ōnishi, *Yūgen · Mono no aware · Sabi*, Shanghai: Shanghai Translation Press, [大西克礼, 幽玄·物哀·寂, 上海: 上海译文出版社] 2017.

ZHANG, Fa, *China y Occidente: Estética y espiritualidad cultural*, Beijing: Renmin University of China Press, [张法, 中西美学与文化精神, 北京: 中国人民大学出版社] 2010.

ZHUANGZI, y CHEN Guying, *Zhuangzi: comentario y traducción contemporáneos*, Beijing: Commercial Press, [庄子, 陈鼓应, 庄子今注释, 北京: 商务印书馆] 2007.

ZHU, Liangzhi, *Quince lecciones sobre estética china*, Beijing: Editorial de la Universidad de Beijing, [朱良志, 中国美学十五讲, 北京: 北京大学出版社] 2006.

ZHUANGZI y GUO Qingfan, *Obras Completas de Zhuangzi, en versión comentada*, Beijing: China Book Bureau, [庄子, 郭庆藩, 庄子集释, 北京: 中华书局] 2013.

ZONG, Baihua, *Un paseo por la estética*, Shanghai: Editorial Popular de Shanghai, [宗白华, 美学散步, 上海人民出版社, 北京] 1981.

ZONG, Baihua, *El reino del arte*, (1987) Beijing: The Commercial Press, [宗白华, 艺境, 北京: 商务印书馆] 1999.

TESIS:

FUENTES, Rubén, *Influencias zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto, y Rubén Fuentes. [en línea]*. Tesis doctoral. [consulta: 10-11-2022]. Disponible en: <https://riunet.upv.es/handle/10251/53631>

LENG, Bing-Chuan, *El espíritu del arte oriental en la pintura china*, [en línea]. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. [consulta: 18-10-2020]. Disponible en: <https://www.tdx.cat/handle/10803/290270#page=1>

MUNARRIZ ORTIZ, Jaime, *La relación entre los aspectos de la fotografía considerada como objeto y como representación*. [en línea]. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. [consulta: 10-11-2021]. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/1756/>

ARTICULOS :

FRASER, Karen M. *Fukuhara Shinzō and the "Japanese" Pictorial Aesthetic*, en *Review of Japanese Culture and Society*, vol. 26, 2014, PP. 209-227. [consulta: 05-10-2022] Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43945799>.

HETZLER, Florence M, *Causality: Ruin Time and Ruins*, en *Leonardo*, vol. 21 no. 1, 1988, PP. 51-55. [consulta: 2022-10-05] Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/617769>

JORDÁN MONTES, Juan Francisco, *Acéfalos Andróginos y Chamanes Anales de prehistoria y arqueología* 11-12. 1995-1996. P59-77. [consulta: 2021-11-15] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1321763>

PENG, Jixiang, *Mi comprensión del espíritu del arte tradicional chino* [彭吉象, 中国传统精神之我见], PP.14-22. [consulta: 2020-11-20] DOI:10.16164/j.cnki.22-1062/c. 2021.02.002.

POHL, Karl-Heinz, *An intercultural Perspective on Chinese Aesthetics* en *Contrastes. Suplemento No. 9: Estéticas : Occidente y otras culturas*, 2004, G. Marchianò y R. Milani (eds.) Traducción de Rosa Fernández Gómez. PP.173-184 [consulta: 2021-09-18]. Disponible en: <https://www.uma.es/contrastes/pdfs/SUPL2004/ContrastesE02-11.pdf>

WHITE, Minor, *Equivalencia: tendencia perpetua*, en *Journal de la Photography Society of America - PSA*, N° 3 de 1 963. La traducción al castellano fue extraída de la revista *Fotomundo* N° 260, Dic. de 1989. PP.245-256. [consulta: 2021-5-31] Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4241087>

YAN, Xia, *The Embodiment of Artistic Conception within Design, The Birth of Artistic Conception in China*, 2018, PP.36-39. DOI: 10.25236/iseah.2018.009. [consulta: 2021-09-10] Disponible en: https://webofproceedings.org/proceedings_series/ART2L/ISEAH%202018/ISEAH0107009.pdf

ZHANG, Fa, *Palabra-Imagen-Significado: El discurso único en la cultura y la estética chinas* En *Estudios de Teoría Literaria*. [J]. 2018, (6): 6 -13. [张法, 言-象-意: 中国文化与美学中的独特话语 [J]. 文艺理论研究] [consulta: 2020-10-10] Disponible en: <http://tsla.ecnu.edu.cn/CN/Y2018/V38/I6/6>

ZONG, Baihua, *The Birth of Artistic Conception in China*, in *Art in Translation*, 9:3, translated by Jan De Meyer, 2017, PP. 367-396. [consulta: 2020-10-31] DOI: [10.1080/17561310.2017.1353291](https://doi.org/10.1080/17561310.2017.1353291)

RECURSOS EN LÍNEA:

ART INSTITUTE OF CHICAGO, *Straight Photography*, [consulta: 2021-12-02]. Disponible en: https://archive.artic.edu/stieglitz/straight-photography/#_ftnref1.

ART21, *Interview Collodion Process by ART21*, 2001. [consulta: 2022-05-08]. Disponible en: <https://art21.org/read/sally-mann-collodion-process/>.

ARTRON, *Yamamoto Masao entrevistado por Artron: Tener fotos y recuerdos en la palma de la mano*. [consulta: 2021-09-28] Disponible en: <https://news.artron.net/20110426/n163637.html>.

CABRERA, Albarrán, *Kairos*, [consulta: 2022-03-04]. Disponible en: <https://express.adobe.com/page/pc8rtV4aGcxO2/>.

CABRERA, Albarrán, *The Mouth of Krishna*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://express.adobe.com/page/m1kn5JPQXNaQ/>.

CAMBRIDGE DICTIONARY, *Meaning of nostalgia in English*. [consulta: 2020-08-05]. Disponible en <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/English/nostalgia>.

CAMBRIDGE DICTIONARY, *intangible*, [consulta:2021-10-30] Disponible en: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/intangible>

CRESPO MACLENNAN, Gloria, *Albarrán Cabrera: "La belleza es lo que permite soportar la dureza de vivir"*. [consulta: 2022-03-03] Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/07/04/babelia/1562238301_808407.html

DANIEL, Malcolm, *Julia Margaret Cameron (1815-1879)*, [consulta: 2021-10-02]. Disponible en: https://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm.

DE BOISSET, Alix, *Capturing the humanity of the moment with Albarrán Cabrera*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://ikoness.com/2018/06/07/capturing-the-humanity-of-the-moment-with-albarran-cabrera/>

ETIENNE, Laure, *Albarran Cabrera: The Golden Voyage*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://www.blind-magazine.com/news/albarran-cabrera-the-golden-voyage/>.

FOKKEMA, Douwe, *Hopeless Nostalgia; Triumphant Rewriting*. Revista de la Universidad de Yunnan, [杜威·佛克马 无望的怀旧 重写的凯旋 云南大学学报] 2004, P.71. Traducción propia. [consulta: 2021-12-08]. Disponible en http://www.wkxb.ynu.edu.cn/ch/reader/view_abstract.aspx?file_no=20040509&flag=1

FUENTS, María, *La Búsqueda de un porqué*. [consulta: 2022-03-02]. Disponible en: <https://metalmagazine.eu/es/post/interview/albarran-cabrera-la-busqueda-de-un-porque>.

GRUNDBERG, Andy, *Photography View; Stieglitz Felt the Pull of Two Cultures*, New York Times, February 13, 1983, H35. [consulta: 2021-10-08]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1983/02/13/arts/photography-view-stieglitz-felt-the-pull-of-two-cultures.html>

HALLEY, Peter, *Wolfgang Tillmans Opens Up on His Art, His Influences, and His Personal Tragedy*, [consulta: 2022-01-15] Disponible en: https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/wolfgang-tillmans-peter-halley-interview-53106.

KERNAN, Nathan. "What They Are: A Conversation with Wolfgang Tillmans", *Art On Paper* May-June(2001): PP. 60-67. [consulta: 2022-02-08] Disponible en: https://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/nathan_kernan_interview_web.pdf

MARSHALL, Douglas, *12 Questions with Albarrán Cabrera - July 2020*, [consulta: 2022-03-10]. Disponible en: <https://mailchi.mp/673274a86a38/exhibition-opening-saturday-4099697>.

MEMARIAN, Omid, *Beyond the image: How Spanish photographers Albarrán Cabrera formulate experience through pictures*. [consulta: 2022-03-02] Disponible en: <https://globalvoices.org/2019/04/04/beyond-the-image-how-spanish-photographers-albarran-cabrera-formulate-experience-through-pictures/>.

MIAO, Xiaochun: *Autobiografía sobre el Juicio Final Virtual*, [繆晓春:关于《虚拟最后审判》的自述] [consulta: 2021-04-10]. Disponible en: <https://www.cafa.com.cn/cn/figures/article/details/8320336>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española: abstracto, ta.*, [consulta: 2021-12-31]. Disponible en: <https://www.rae.es/drae2001/abstracto>.

STIEGLITZ, Alfred, *How I Came to Photograph Clouds, The Amateur Photographer & Photography*, Vol. 56, No. 1819, 1923. P. 255. [consulta: 2021-5-31] Disponible en: <https://archive.artic.edu/stieglitz/wp-content/uploads/sites/6/2016/06/1923-09-19-Stieglitz-How-I-came-to-photograph-clouds-American-Amatuer-Photographer.pdf>

UNESCO, *Intangible Cultural Heritage*, [consulta:2021-10-30] Disponible en: <https://ich.unesco.org/en/home>

XIU, Kun, *Un texto en la exposición "Escenario Prestado 借景"*, 2017. [consulta: 2021-01-08] Disponible en: <https://xiu-kun.com/Borrowed-Scene>

YAMAMOTO, Masao: "Kawa/Flow" es el puente hacia el otro lado, entrevistado por Wang Jiang. [山本昌男:"川"是到达彼岸的桥] [consulta: 2022-02-10]. Disponible en: <https://image.fengniao.com/334/3348532.html>.

YAMAMOTO, Masao, *El fotógrafo japonés Yamamoto Masao: Quiero expresar la fuerza de las cosas en sí mismas*, entrevistado por Wuqi, *The Bund/外滩画报*. [日本摄影师山本昌男:我想表达事物本身仅有的坚强] [consulta: 2021-01-16] Disponible en: <https://www.chinanews.com.cn/cul/2011/06-30/3148540.shtml>.

YANG, Yongliang, *Rebuilding the Scenery of mountains and Waters- Interview with Young Artist Yang Yongliang*, Interviewed by Fan Hangli. [杨泳梁, 重建山水——访青年艺术家杨泳梁, 樊航利采访] [consulta: 2021-11-08]. Disponible en: <https://www.ahszyd.com/home/periodical/articleDetail?articleId=3404334>

ZHANG, Kechun, *Una entrevista sobre el proyecto Between the mountain and water*. [张克纯, 张克纯: 我所有的作品都是关于中国的, 极光Photo采访] [consulta: 2021-08-06] Disponible en https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_2310720.

LISTA DE IMÁGENES:

Fig. 1 y Fig. 2

Esquema de la estructura de este estudio.

Fuente: propia

Fig. 3

Seis caquis/ 六柿圖

Mu Qi 牧溪

Tinta china sobre papel.

36.2 x 38.1cm.

Dinastía Song de sur

(1127-1279 d.C.)

Daitoku-ji, Kyoto

Consulta: 2020-10-09

Fuente: [http://](http://www.sanglianjju.com/wap/index.php?moduleid=21&itemid=1301)

[www.sanglianjju.com/wap/](http://www.sanglianjju.com/wap/index.php?moduleid=21&itemid=1301)

[index.php?](http://www.sanglianjju.com/wap/index.php?moduleid=21&itemid=1301)

[moduleid=21&itemid=1301](http://www.sanglianjju.com/wap/index.php?moduleid=21&itemid=1301)

Fig. 4

Una sección de Mil Li de ríos y montaña/ 千里江山圖

Wang Ximeng 王希孟

Tinta china sobre seda.

1191.5 x 51.5cm.

Dinastía Song de norte

(960-1127 d.C.)

Consulta: 2020-10-10

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of_Rivers_and_Mountains_(Complete,_51.3x1191.5_cm)_1113_Palace_museum,_Beijing.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of_Rivers_and_Mountains_(Complete,_51.3x1191.5_cm)_1113_Palace_museum,_Beijing.jpg)

[commons/3/37/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of_Rivers_and_Mountains_(Complete,_51.3x1191.5_cm)_1113_Palace_museum,_Beijing.jpg)

[Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of_Rivers_and_Mountains_(Complete,_51.3x1191.5_cm)_1113_Palace_museum,_Beijing.jpg)

[Rivers_and_Mountains_\(Comple](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of_Rivers_and_Mountains_(Complete,_51.3x1191.5_cm)_1113_Palace_museum,_Beijing.jpg)

[e,_51.3x1191.5_cm\)_1113_Palace](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of_Rivers_and_Mountains_(Complete,_51.3x1191.5_cm)_1113_Palace_museum,_Beijing.jpg)

[museum,_Beijing.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Wang_Ximeng_-_A_Thousand_Li_of_Rivers_and_Mountains_(Complete,_51.3x1191.5_cm)_1113_Palace_museum,_Beijing.jpg)

Fig. 5

Lao Tse paseando sobre un toro/ 畫老子騎牛

Zhang Lu 張路

Tinta china sobre papel.

101.5 x 55.3cm

Dinastía Ming (1368-1644)

Museo Nacional del Palacio,

Taipei

Consulta: 2020-10-10

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Zhang_Lu_Laozi_Riding_an_Ox.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Zhang_Lu_Laozi_Riding_an_Ox.jpg)

[commons/e/e8/Zhang_Lu-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Zhang_Lu_Laozi_Riding_an_Ox.jpg)

[Laozi_Riding_an_Ox.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e8/Zhang_Lu_Laozi_Riding_an_Ox.jpg)

Fig. 6

El Sueño de la Mariposa (Zhuang Zi)/ 夢蝶

Lu Zhi 陆治

Tinta china sobre papel

101.5 x 55.3cm

Dinastía Ming (1368-1644)

Museo de Palacio, Beijing

Consulta: 2020-10-11

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Dschuang-Dsi-Schmetterlingstraum-Zhuangzi-Butterfly-Dream.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Dschuang-Dsi-Schmetterlingstraum-Zhuangzi-Butterfly-Dream.jpg)

[commons/c/c1/Dschuang-Dsi-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Dschuang-Dsi-Schmetterlingstraum-Zhuangzi-Butterfly-Dream.jpg)

[Schmetterlingstraum-Zhuangzi-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Dschuang-Dsi-Schmetterlingstraum-Zhuangzi-Butterfly-Dream.jpg)

[Butterfly-Dream.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Dschuang-Dsi-Schmetterlingstraum-Zhuangzi-Butterfly-Dream.jpg)

Fig. 7

Bodhidharma/ 破窓月

Tsukioka Yoshitoshi 月岡 芳年

Ukiyo-e grabado en madera

1887

Consulta: 2020-10-11

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/BodhidharmaYoshitoshi1887.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/BodhidharmaYoshitoshi1887.jpg)

[commons/a/a2/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/BodhidharmaYoshitoshi1887.jpg)

[BodhidharmaYoshitoshi1887.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/BodhidharmaYoshitoshi1887.jpg)

Fig. 8

El sexto patriarca cortando el bambú/ 六祖截竹圖 (Huineng)

Liang Kai 梁楷

Tinta china sobre papel de arroz.

72.7 x 31.5cm

Dinastía Song de sur

(1127-1279 d.C.)

Museo Nacional del Tokio, Tokio

Consulta: 2020-10-12

Fuente: [https://openmuseum.tw/](https://openmuseum.tw/muse/digi_object/eab9795c5cad12099e8975b6937c_caf1)

[muse/digi_object/](https://openmuseum.tw/muse/digi_object/eab9795c5cad12099e8975b6937c_caf1)

[eab9795c5cad12099e8975b6937c](https://openmuseum.tw/muse/digi_object/eab9795c5cad12099e8975b6937c_caf1)

[caf1](https://openmuseum.tw/muse/digi_object/eab9795c5cad12099e8975b6937c_caf1)

Fig. 9

Viajeros entre montañas y arroyos/ 谿山行旅圖

Fan Kuan 范寬

Tinta china sobre seda.

155.3 x 74.4cm.

Dinastía Song de norte

(960-1127 d.C.)

Museo Nacional del Palacio,

Taipei

Consulta: 2020-10-13

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Fan_Kuan_-_Travelers_Among_Mountains_and_Streams_-_Google_Art_Project.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Fan_Kuan_-_Travelers_Among_Mountains_and_Streams_-_Google_Art_Project.jpg)

[commons/c/c2/Fan_Kuan_-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Fan_Kuan_-_Travelers_Among_Mountains_and_Streams_-_Google_Art_Project.jpg)

[Travelers_Among_Mountains_and](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Fan_Kuan_-_Travelers_Among_Mountains_and_Streams_-_Google_Art_Project.jpg)

[Streams_-_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Fan_Kuan_-_Travelers_Among_Mountains_and_Streams_-_Google_Art_Project.jpg)

Fig. 10

Árbol marchito y roca extraña/ 枯木怪石圖

Su Shi 苏轼

Tinta china sobre papel

50.5 x 26.5cm

Dinastía Song de norte

(960-1127 d.C.)

Consulta: 2020-10-13

Fuente: [https://www.christies.com/](https://www.christies.com/about-us/press-archive/details?pressreleaseid=9102&lid=1)

[about-us/press-archive/details?](https://www.christies.com/about-us/press-archive/details?pressreleaseid=9102&lid=1)

[pressreleaseid=9102&lid=1](https://www.christies.com/about-us/press-archive/details?pressreleaseid=9102&lid=1)

Fig. 11

Primavera reciente/ 早春圖

Guo Xi 郭熙

Tinta sobre rollo de seda.

193.8 x 108.1cm.

Dinastía Song de norte

(960-1127 d.C.)

Museo Nacional del Palacio,

Taipei

Consulta: 2020-10-20

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Guo_Xi_-_Early_Spring,_upscaled.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Guo_Xi_-_Early_Spring,_upscaled.jpg)

[commons/7/72/Guo_Xi_-](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Guo_Xi_-_Early_Spring,_upscaled.jpg)

[_Early_Spring,_upscaled.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Guo_Xi_-_Early_Spring,_upscaled.jpg)

Fig. 12

Flor de ciruelo/ 梅花圖

Li Fangying 李方膺

Tinta china sobre papel de arroz.

145.2 x 50.6cm

Dinastía Qing (1636-1912)

Museo del Shanghai,

Shanghai

Consulta: 2020-10-21

Fuente: [http://www.bjbjsh.com/](http://www.bjbjsh.com/art_detail.php?lbid=947&wzid=543)

[art_detail.php?](http://www.bjbjsh.com/art_detail.php?lbid=947&wzid=543)

[lbid=947&wzid=543](http://www.bjbjsh.com/art_detail.php?lbid=947&wzid=543)

Fig. 13

Una sección de Bailando y cantando (campesinos que regresan del trabajo)/ 踏歌图轴

Ma Yuan 马远

Tinta sobre rollo de seda.

192.5 x 111cm.

Dinastía Song de sur

(1127-1279 d.C.)

Museo de Palacio, Beijing

Consulta: 2020-10-21

Fuente: [https://art.icity.ly/events/](https://art.icity.ly/events/at1t8ta)

[at1t8ta](https://art.icity.ly/events/at1t8ta)

Fig. 14

Poeta paseando por un banco pantanoso/ 澤畔行吟圖

Liang Kai 梁楷

Tinta sobre seda.

22.9 x 24.3cm

Dinastía Song de sur

(1127-1279 d.C.)

The Metropolitan Museum of Art,

New York

Consulta: 2020-10-28

Fuente: [https://](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40090)

[www.metmuseum.org/art/](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40090)

[collection/search/40090](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40090)

Fig. 15

Campana de la tarde del templo cubierto de niebla/ 煙寺晚鐘圖

Mu Qi 牧溪

Tinta china sobre papel de arroz.
32.3 x 103.6 cm.

Dinastía Song de sur
(1127-1279 d.C.)

Museo de Bellas Artes Hatakeyama
Memorial, Tokio

Consulta: 2020-11-01

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Mu_Qi_-_Ocho_vistas_del_Xiao_y_Xiang.jpg

Fig. 16

Pescando solo en un río frío/ 寒江独釣圖

Ma Yuan 马远

Tinta china sobre rollo de seda.
26.7 x 50.6 cm.

Dinastía Song de sur
(1127-1279 d.C.)

Museo Nacional de Tokio, Tokio

Consulta: 2020-11-08

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cc/Angler_on_a_Wintry_Lake_by_Ma_Yuan_1195.jpg

Fig. 17

Una breve tabla de la belleza intangible china hecha por el autor.
Fuente: propia

Fig. 18

Shorin-zu-byobu (Detalle)/ 松林図 屏風

Hasegawa Tōhaku 長谷川 等伯

Museo Nacional de Tokio, Tokio
Consulta: 2020-11-12

Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_\(Shōrin-zu_byōbu\)_-right_hand_screen.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_(Shōrin-zu_byōbu)_-right_hand_screen.jpg)

Fig. 19

Tea Ceremony (Chanoyu no zu), from the series Etiquette for Ladies / 茶之湯ノ図

Yōshū Chikanobu 楊洲周延

Woodblock print (nishiki-e)
35.5 x 70 cm

Consulta: 2020-11-12

Fuente: <https://collections.mfa.org/objects/491183>

Fig. 20

Sen no Rikyū/ 千利休像

Tōhaku Hasegawa 長谷川 等伯

Caligrafía por Shunoku Sōen
春屋 宗園

Consulta: 2020-11-13

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/36/Sen_no_Rikyū_JPN.jpg

Fig. 21

Muichibutsu/ 無一物

Cuenco de té japonés del siglo XVI

Chōjirō 初代 長次郎

Egawa Museum 穎川美術館蔵

Consulta: 2020-11-15

Fuente: <https://japanobjects.com/features/rakuware>

Fig. 22

Tai-an chashitsu/ 待庵 interior

Salón de té de Sen No Rikyū

Fografía

Consulta: 2020-11-09

Fuente: <http://tokonoma-culture.com/role/>

Fig. 23

Tai-an chashitsu/ 待庵 exterior

Salón de té de Sen No Rikyū

Fografía

Tadahiko Hayashi 林 忠彦

Consulta: 2020-11-09

Fuente: <https://madoken.jp/en/series/4316/>

Fig. 24 y Fig. 25

Tea Room

Yoshihiko Ueda 上田 义彦

Fotografía

Consulta: 2020-11-10

Fuente: <https://www.muji.net/lab/report/100203-03.html>

Fig. 26 y Fig. 27

Implementos de bambú para la ceremonia del té

Takeji Iwamiya 岩宮 武二

Fotografía

Fuente: fotos escaneadas por el autor desde el libro *Japan Style*, New York: Phaidon Press, 2007. PP.24-25

Fig. 28 y Fig. 29

One

Fotografía: Pierre Sernet

Consulta: 2020-11-13

Fuente: <http://pierresernet.com/one/>

Fig. 30

Haboku-Sansui/ 破墨山水図

Sesshū Tōyō/ 雪舟等楊

Tinta sobre papel

148.6 x 32.7cm,

1495

Museo Nacional de Tokio, Tokio

Consulta: 2020-11-18

Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/27/Sesshu_-_Haboku-Sansui.jpg/1200px-Sesshu_-_Haboku-Sansui.jpg

[_Haboku-Sansui.jpg/1200px-Sesshu_-_Haboku-Sansui.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/27/Sesshu_-_Haboku-Sansui.jpg/1200px-Sesshu_-_Haboku-Sansui.jpg)

Fig. 31

Obra de kintsugi

Showzi Tsukamoto

Consulta: 2020-11-22

Fuente: <http://kintsugisouke.jugem.jp/?eid=65>

Fig. 32

夕静寂

Kaii Higashiyama/ 東山魁夷

Serigrafía/セリグラフ

227.0 x 158.0 cm

1974

Consulta: 2020-11-22

Fuente: <https://www.higashiyama-kaii.or.jp/夕静寂/>

Fig. 33

Kanze Noh Play

Cartel de un teatro noh

Ikko Tanaka 田中 一光

1973

Consulta: 2020-11-23

Fuente: <https://artvee.com/dl/kanze-noh-play-2/>

Fig. 34

雲立つ嶺

Kaii Higashiyama/ 東山魁夷

Serigrafía/セリグラフ

Consulta: 2020-11-25

Fuente: <https://moe.co.jp/kaii-higashiyama/>

Fig. 35

Edakikumon Hidehira bowl

Una pieza de trabajo de laca japonesa

Akito Akagi 赤木 明登

Consulta: 2020-11-25

Fuente: <https://article.g-story.com/451a8fe0780990ccc78848320bf45c40.html?v=15809680445108&id=264>

Fig. 36

Shorin-zu-byobu (izquierda) / 松林図 屏風

Tōhaku Hasegawa 長谷川 等伯

pantalla de seis pliegues,

tinta sobre papel

156.8 x 356 cm

1595

Museo Nacional de Tokio, Tokio

Consulta: 2020-11-27

Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_\(Shōrin-zu_byōbu\)_-left_hand_screen.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_(Shōrin-zu_byōbu)_-left_hand_screen.jpg)

Fig. 37

*Shorin-zu-byobu (derecha) /
松林図 屏風*

Tōhaku Hasegawa 長谷川 等伯
pantalla de seis pliegues
tinta sobre papel
156.8 x 356 cm
1595

Museo Nacional de Tokio, Tokio

Consulta: 2020-11-27

Fuente: [https://
upload.wikimedia.org/wikipedia/
commons/2/23/
Hasegawa_Tohaku_-
_Pine_Trees_\(Shōrin-zu_byōbu\)_-
_right_hand_screen.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Hasegawa_Tohaku_-_Pine_Trees_(Shōrin-zu_byōbu)_-_right_hand_screen.jpg)

Fig. 38

Kumoi-Zakura / 雲井櫻

Hiroshi Yoshida 吉田 博
entalladura en color sobre papel
29.4 x 45.1cm
1920

Consulta: 2020-11-29

Fuente: [https://
upload.wikimedia.org/wikipedia/
commons/e/e0/Hiroshi_Yoshida_-
_Kumoi-
Zakura_\(Kumoi_Cherry_Trees\)_-
_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Hiroshi_Yoshida_-_Kumoi-Zakura_(Kumoi_Cherry_Trees)_-_Google_Art_Project.jpg)

Fig. 39

Una breve tabla de la belleza
intangible japonesa hecha por el
autor.

Fuente: propia

Fig. 40

*El caminante sobre el mar de
nubes*

Caspar David Friedrich

Óleo sobre tela

74,8 x 94,8 cm,

1818

Kunsthalle de Hamburgo,
Hamburgo

Consulta: 2020-12-01

Fuente: [https://www.hamburger-
kunsthalle.de/sites/default/files/
styles/hkh_lightbox_full_wide_x2/
public/ueber-die-sammlung-19-
jahrhundert-caspar-david-friedrich-
wanderer-ueber-dem-
nebelmeer.jpg](https://www.hamburger-kunsthalle.de/sites/default/files/styles/hkh_lightbox_full_wide_x2/public/ueber-die-sammlung-19-jahrhundert-caspar-david-friedrich-wanderer-ueber-dem-nebelmeer.jpg)

Fig. 41

Valle de Dedham

John Constable

Óleo sobre lienzo

144.5 x 122cm,

1828

Scottish National Gallery,
Edinburgh

Consulta: 2020-12-03

Fuente: [https://
www.nationalgalleries.org/art-and-
artists/4766](https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/4766)

Fig. 42

*Tormenta de nieve: Barco de vapor
a la entrada del puerto*

J. M. W. Turner

Óleo sobre lienzo

91, 4 x 121,9 cm

1842

Tate Britain, London

Consulta: 2020-12-03

Fuente: [https://www.tate.org.uk/
art/artworks/turner-snow-storm-
steam-boat-off-a-harbours-mouth-
n00530](https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530)

Fig. 43

Monje a la orilla del mar

Caspar David Friedrich

Óleo sobre lienzo

110 x 171,5 cm,

1808-1810

Alte Nationalgalerie Berlín,
Berlín

Consulta: 2020-12-05

Fuente: [https://
upload.wikimedia.org/wikipedia/
commons/2/21/
Caspar_David_Friedrich_-
_Der_Mönch_am_Meer_-
_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Caspar_David_Friedrich_-_Der_Mönch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg)

Fig. 44

*El presbiterio y el cruce de la
abadía de Tintern, mirando hacia la
ventana del este Abadía de Tintern*

J.M.W Turner

Pintura de acuarela

35,9 x 25,0cm

Tate Britain, London

Fuente: [https://www.tate.org.uk/
art/artworks/turner-tintern-abbey-
the-crossing-and-chancel-looking-
towards-the-east-window-d00374](https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-tintern-abbey-the-crossing-and-chancel-looking-towards-the-east-window-d00374)

Fig. 45

*Capriccio: Ruinas y edificios
clásicos*

Antonio Canaletto

Óleo sobre lienzo

87 x 120 cm,

1730

Museo Poldi Pezzoli, Milán.

Fuente: foto escaneado por el
autor desde el libro *A Story of
Ruins: Presence and Absence in
Chinese Art and Visual Culture*,
London: Reaktion Books, 2012.
P.15

Fig. 46

Las Ruinas de Holyrood.

Louis-Jacques-Mandé Daguerre

Óleo sobre tela

211 x 256.3cm,

1824

Walker Art Gallery, Liverpool

Consulta: 2020-12-15

Fuente: [https://
www.liverpoolmuseums.org.uk/
artifact/ruins-of-holyrood-chapel](https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/ruins-of-holyrood-chapel)

Fig. 47

La abadía en el robleal

Caspar David Friedrich

Óleo sobre lienzo

110 x 171 cm,

1809-1810

Palacio de Charlottenburg Berlin,
Berlin

Consulta: 2020-12-16

Fuente: [https://
upload.wikimedia.org/wikipedia/
commons/3/32/
Caspar_David_Friedrich_-
_Abtei_im_Eichwald_-
_Google_Art_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Caspar_David_Friedrich_-_Abtei_im_Eichwald_-_Google_Art_Project.jpg)

Fig. 48

Ruina del monasterio Oybin

Caspar David Friedrich

Óleo sobre lienzo

27 x 21 cm

1835

Museo Hermitage San Petersburgo,
San Petersburgo

Consulta: 2020-12-18

Fuente: [https://historia-arte.com/
obras/el-sonador-las-ruinas-de-
oybin](https://historia-arte.com/obras/el-sonador-las-ruinas-de-oybin)

Fig. 49

Easter Morning

Caspar David Friedrich

Óleo sobre tela

43.7 x 34.4 cm

1828-1835

Consulta: 2020-12-18

Fuente: [https://
www.museothyssen.org/en/
collection/artists/friedrich-caspar-
david/easter-morning](https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/friedrich-caspar-david/easter-morning)

Fig. 50

*Dos hombres contemplando la
luna*

Caspar David Friedrich

Óleo sobre lienzo

34.9 x 43.8 cm

1825-30

Metropolitan Museum of Art
New York

Consulta: 2020-12-19

Fuente: [https://
www.metmuseum.org/art/
collection/search/438417](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438417)

Fig. 51

*Reminiscencia arqueológica del
Ángel de Millet*

Dalí

Óleo sobre tabla

32 x 39 cm

1935

Dalí Museum St. Petersburg

Consulta: 2020-12-20
Fuente: <http://archive.thedali.org/mwebcqi/mweb.exe?request=record;id=108;type=101>

Fig. 52
Una breve tabla de la belleza intangible de Occidente hecha por el autor.
Fuente: propia

Fig. 53
Reading The Memorial Stele
讀碑窠石圖
Li Cheng/Wang Xiao
Tinta china sobre seda
104.9 x 126.3 cm,
Dinastía Song (960-1279)
Museo de Bellas Artes de Osaka,
Osaka
Consulta: 2020-12-03
Fuente: foto escaneado por el autor desde el libro *A Story of Ruins: Presence and Absence in Chinese Art and Visual Culture*, London: Reaktion Books, 2012. P.33

Fig. 54
Cementerio de monasterio en la nieve
Caspar David Friedrich
Óleo sobre lienzo
121 x 170 cm,
1817-19
Staatliche Museen de Berlín, Berlín
Consulta: 2020-12-05
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/11/Caspar_David_Friedrich_-_Klosterruine_im_Schnee.jpg

Fig. 55
洗馬
No. 32, Seba, de la serie Las Sesenta y Nueve Estaciones del Camino Kisokaidô (Kisokaidô rojukyû tsugi no uchi)
Uttagawa Hiroshige
歌川広重
formato ôban
1835-1838
Consulta: 2020-12-10
Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/26498/no-32-seba-from-the-series-sixty-nine-stations-of-the-kisokaido-kisokaido-rojukyû-tsugi-no-uchi>

Fig. 56
玉雪溪放牧图
Grazing on Snow Creek
Xia Gui 夏圭
Ink and colour on silk
1195 - 1224
Museo del Palacio, Beijing

Consulta: 2020-12-10
Fuente: <https://www.zmkm8.com/jingpin-5326.html>

Fig. 57
Haystacks: Autumn
Jean-François Millet
Oil on canvas
85.1 x 110.2 cm
1847
The Metropolitan Museum of Art,
New York
Consulta: 2020-12-13
Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437097>

Fig. 57
Lightning Fields 225
Hiroshi Sugiimoto 杉本博司
2009
Fotografía
Consulta: 2020-12-18
Fuente: <https://www.artandsciencejournal.com/post/52382045415/hiroshi-sugimotos-lightning-fields-perhaps-best>

Fig. 59
El taller del artista
Louis Daguerre
1837
Fotografía al daguerrotipo
Consulta: 2020-12-21
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/52/Daguerreotype_Daguerre_Atelier_1837.jpg

Fig. 60
Grand-son of Vice-Admiral Charles John Napier
Anónimo
1855-1870
Fotografía al ambrotipo colorado a mano
Consulta: 2020-12-21
Fuente: <https://collection.maas.museum/object/244538>

Fig. 61
Beatrice
Julia Margaret Cameron
1866
Copia de plata albúmina a partir de negativo de colodión húmedo
Consulta: 2020-12-21
Fuente: <https://www.getty.edu/art/collection/object/104G31>

Fig. 62
FUJIFILM PROVIA 100F en diferentes formatos
Consulta: 2020-12-27

Fuente: <https://www.fujifilm.com/us/en/business/professional-photography/film/provia-100f/product-views>

Fig. 63
Un sensor digital CCD
Consulta: 2020-12-27
Fuente: <https://www.canonnews.com/new-rumor-new-24mp-sensor-coming-out-soon>

Fig. 64
Virginia#42
Sally Mann
50x40 inches
2004
Impresiones en gelatina de plata con barniz
Consulta: 2021-01-05
Fuente: <https://gagosian.com/exhibitions/2006/sally-mann/>

Fig. 65
Georgia O'Keeffe - Hands
Alfred Stieglitz
24.2 x 19.9 cm
1919
Fotografía de Impresión en paladio
Consulta: 2021-01-06
Fuente: <https://www.moma.org/audio/playlist/172/2271>

Fig. 66
Untitled, from the October 21, 1969, International Anti-War Day
Daido Moriyama 森山大道
30.16 x 22.07cm
1969
Fotografía impresa en gelatina de plata
Consulta: 2021-01-07
Fuente: <https://collections.artsmia.org/art/125734/untitled-daido-moriyama>

Fig. 67 y Fig. 68
Detalles parcial 135 film Kodak Gold 200 en Canon EOS 1V VS CANON 5D MKII @ ISO 6400
comparación hecha por el autor
Fuente: propia

Fig. 69 y Fig. 70
Reducción de ruido cromático en Adobe LR y el resultado
Fuente: propia

Fig. 71 y Fig. 72
Detalle parcial 120 film Kodak Potra 400 en Mamiya RZ67II VS Fujifilm GFX 50s @ ISO 1000
Fuente: propia

- Fig. 73
Opción efecto granulado de una cámara digital FUJIFILM
Fuente: propia
- Fig. 74
Microfotografía (50x) de una pantalla de mosaico Autochrome
Consulta: 2021-01-18
Fuente: <https://filmcolors.org/>
- Fig. 75
Portrait of Charlotte Spaulding
Edward Steichen
5x7"
1906
Fotografía al placa autochroma
Consulta: 2021-02-09
Fuente: <https://www.nytimes.com/2007/05/21/arts/design/21stei.html>
- Fig. 76
Postmen
Saul Leiter
1952
Tamaño desconocida
Fotografía en color Kodachrome
Consulta: 2021-02-10
Fuente: <https://www.1854.photography/2016/01/ordinary-beauty-saul-leiter/>
- Fig. 77
Descripción de simulaciones de película por Fujifilm.
Consulta: 2021-11-08
Fuente: <https://fujifilm-x.com/es-es/products/cameras/gfx100/feature-color/>
- Fig. 78
Retrato de los años 30
Negativo de placa en cristal
Colección privada Fuente propia
Escaneado Epson V750 Pro
Fuente: propia
- Fig. 79
Negativos de placas en cristal
Agfa ISOCHROM 9x12 cm
Fuente: propia
- Fig. 80.
Comparación de tamaños de negativos en proporción hecha por el autor.
Fuente: propia
- Fig. 81
Fotografía digital de formato Raw
Fujifilm GFX50s
Fuente: propia
- Fig. 82
Fotografía digital + Simulación de película Velvia Fujifilm GFX50s
- Fuente: propia
- Fig. 83
Fotografía digital + propuesta de edición en Adobe LR Fujifilm GFX50s
Fuente: propia
- Fig. 84.
Edición en Adobe Lightroom.
Fuente: propia
- Fig. 85
Fotografía analógica
Kodak Portra 800
Mamiya RZ67II
Escaneado por Epson V750 PRO con SilverFast 8
Fuente: propia
- Fig. 86
Fotografía digital en formato Raw
Fujifilm GFX50S
Fuente: propia
- Fig. 87
Fotografía digital + propuesta de edición en Adobe LR
Fuente: propia
- Fig. 88
Nautilus Shell
Edward Weston
1927
Fotografía
Consulta: 2021-05-08
Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/120836/shell>
- Fig. 89
Ohio Theater, Ohio
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1980
Fotografía
Consulta: 2021-05-15
Fuente: <https://museomagazine.com/culture/2016/9/27/review-theaters-by-hiroshi-sugimoto>
- Fig. 90
Union City Drive-In, Union City
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1993
Fotografía
Consulta: 2021-05-15
Fuente: <https://museomagazine.com/culture/2016/9/27/review-theaters-by-hiroshi-sugimoto>
- Fig. 91
Paramount Theater, Newark
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
2015
Fotografía
Consulta: 2021-05-15
- Fuente: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/36330/Hiroshi-Sugimoto-Paramount-Theater-Newark>
- Fig. 92
Villa Mazzacorati le Notti Bianche, Bologna
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
2015
Fotografía
Consulta: 2021-05-15
Fuente: <https://www.sugimotohiroshi.com/operahouse>
- Fig. 93, Fig. 94 y Fig. 95
In Praise of Shadow 980727/980726/980816 Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1998
Fotografía
Consulta: 2021-05-18
Fuente: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-44>
- Fig. 96
In Praise of Shadow
Hiroshi Sugimoto 杉本博司
1999
Instalación Galería Koyanagi, Tokio
Consulta: 2021-03-06
Fuente: <https://www.tinyworldtours.com/upcoming/2019/through-the-eyes-of-artists-japanese-nature-and-culture-tour>
- Fig. 97
Bayside Courts #67
Miyako Ishiuchi 石内都
1988-89
Fotografía
Consulta: 2021-05-30
Fuente: <https://yokohama.art.museum/special/2017/ishiuchimiyako/exhibition.html>
- Fig. 98 y Fig. 99
1-9-4-7#61/#15
Miyako Ishiuchi 石内都
1988-1989
Fotografía
Consulta: 2021-05-28
Fuente: <https://www.vincentborrelli.com/pages/books/111041/miyako-ishiuchi-hiromi-ito-koko-yamagishi/miyako-ishiuchi-1947>
- Fig. 100
1906 to the skin #17
Miyako Ishiuchi 石内都
1991-1993
Fotografía

Consulta: 2021-05-28
Fuente: <https://yokohama.art.museum/special/2017/ishiuchimiyako/exhibition.html>

Fig. 101
1906 to the skin #38
Miyako Ishiuchi 石内都
1991-1993
Fotografía

Consulta: 2021-05-20
Fuente: <https://artinwords.de/wp-content/uploads/2019/07/Man-Ray-Emmanuel-Radnitzky2-547x718.jpg>

Fig. 102
ひろしま/hiroshima #9
Miyako Ishiuchi 石内都
2007
Fotografía

Consulta: 2021-05-21
Fuente: <https://blogs.getty.edu/iris/inside-the-photography-of-ishiuchi-miyako/>

Fig. 103
ひろしま/hiroshima #71
Miyako Ishiuchi 石内都
2007
Fotografía

Consulta: 2021-05-21
Fuente: <https://awarwomenartists.com/en/magazine/ishiuchi-miyako-la-photographie-comme-trace/>

Fig. 104
Papaver rhoeas
Anna Atkins and Anne Dixon
1861
Impresiones de cianotipia
Consulta: 2021-06-05
Fuente: <http://aeqai.com/main/2020/05/another-online-visit-a-blue-thought-in-a-blue-shade-anna-atkins-and-cyanotype-photograms/6-anna-atkins-1799-1871-and-anne-dixon-1799-1864-papaver-rhoeas-from-a-presentation-album-to-henry-dixon-1861-cyanotype-papaver-rhoeas/>

Fig. 105
Rayograph Untitled
Man Ray
1927
Fotografía
Consulta: 2021-06-05
Fuente: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-man-ray-made-iconic-surrealist-photographs>

Fig. 106
Rayograph Untitled
Man Ray
1922
Fotografía

Consulta: 2021-06-05
Fuente: <https://fotografika.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/Man-Ray-Emmanuel-Radnitzky2-547x718.jpg>

Fig. 107
Light field 327
Hirosi Sugimoto 杉本博司
2009
Fotografía

Consulta: 2021-06-08
Fuente: <https://www.sugimotohiroshi.com/lightning-fields>

Fig. 108
Light field 001
Hirosi Sugimoto 杉本博司
2009
Fotografía

Consulta: 2021-06-08
Fuente: <https://www.sugimotohiroshi.com/lightning-fields>

Fig. 109
Light field 142
Hirosi Sugimoto 杉本博司
2009
Fotografía

Consulta: 2021-06-08
Fuente: <https://www.sugimotohiroshi.com/lightning-fields>

Fig. 110
Julia Jackson
Julia Margaret Cameron
1867
Fotografía

Consulta: 2021-06-12
Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267426>

Fig. 111
Hosanna
Julia Margaret Cameron
1865
albumen print from wet-plate collodion negative
Consulta: 2021-06-12
Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/Q98850/hosanna-photograph-cameron-julia-margaret/>

Fig. 112
World Trade Center
From the series of Architecture
Hirosi Suguimoto
1997
Fotografía

Consulta: 2021-06-14
Fuente: <https://www.sugimotohiroshi.com/new-page-5>

Fig. 113
Street Scene, New York
Saul leiter
1958
Fotografía
Fuente: foto escaneado por el autor desde el libro *All about Saul Leiter*, Kyoto: Seigensha Art publishing, 2017. P.165

Fig. 114
Package
Saul leiter
1960
Fotografía
Fuente: foto escaneado por el autor desde el libro *All about Saul Leiter*, Kyoto: Seigensha Art publishing, 2017. P.110

Fig. 115
Titulo desconocido
Olga Karlovac
Fotografía
Consulta: 2021-06-18
Fuente: <https://olga-karlovac-photography.com/site/books/escape-second-edition.html>

Fig. 116
Titulo desconocido
Olga Karlovac
Fotografía
Consulta: 2021-06-18
Fuente: <https://www.olga-karlovac-photography.com/site/books/the-disarray-second-edition.html>

Fig. 117
La escuela de Atenas
Rafael Sanzio
Pintura al fresco
500 x 700cm
1509-1511
Consulta: 2021-06-25
Fuente: <https://www.worldhistory.org/image/272/the-school-of-athens-by-raphael/>

Fig. 118
Los dos caminos de la vida
Oscar Gustav Rejlander
1857
Fotografía de composición a partir de 32 negativos diferentes
Consulta: 2021-06-25
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg

Fig. 119

Fading away

Henry Peach Robinson

1858

Fotografía de composición a partir de 5 negativos diferentes

Consulta: 2021-06-27

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Henry_Peach_Robinson,_Fading_Away,_1858.jpg)

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Henry_Peach_Robinson,_Fading_Away,_1858.jpg

Fig. 120

Artículo "Can a photograph have the significance of art" publicado en la revista Manuscripts

1922

Consulta: 2021-06-28

Fuente: https://monoskop.org/images/c/c9/MSS_4_Dec_1922.pdf

Fig. 121

Struggle

Robert Demachy

1904

Fotografía

Consulta: 2021-06-30

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/CW05-06_-_Robert_Demachy,_Struggle,_1904.jpg)

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/CW05-06_-_Robert_Demachy,_Struggle,_1904.jpg

Fig. 122

The Octopus

Alvin Langdon Coburn

1912

Fotografía

Consulta: 2021-06-30

Fuente: [https://](https://www.fundacionmapfre.org/en/art-and-culture/exhibitions/historical/year-2014/alvin-langdon-coburn/)

www.fundacionmapfre.org/en/art-and-culture/exhibitions/historical/year-2014/alvin-langdon-coburn/

Fig. 123

Morning

Clarence H. White

1908

Fotografía

Consulta: 2021-06-30

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Clarence_Hudson_White_-_Morning_-_Google_Art_Project.jpg)

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5f/Clarence_Hudson_White_-_Morning_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 124

Printemps

Claude Monet

Óleo sobre lienzo

1872

Consulta: 2021-07-02

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Claude_Monet_-_Springtime_-_Walters_3711.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Claude_Monet_-_Springtime_-_Walters_3711.jpg)

commons/3/37/Claude_Monet_-_Springtime_-_Walters_3711.jpg

Fig. 125

Lotte und Mary auf der Wiese

Heinrich Kühn

1908

Fotografía

Consulta: 2021-07-02

Fuente: [https://](https://www.derstandard.at/story/1276043494211/malen-mit-dem-fotoapparat)

www.derstandard.at/story/1276043494211/malen-mit-dem-fotoapparat

Fig. 126

The Pond—Moonlight

Edward Steichen

1904

Fotografía

Consulta: 2021-07-09

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/ThePondMoonlight.jpg)

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/ThePondMoonlight.jpg

Fig. 127

Liverpool - An Impression

John Dudley Johnston

1906

Fotografía

Consulta: 2021-07-11

Fuente: [https://](https://www.mutualart.com/Artwork/Liverpool---An-Impression--Royal-Insuran/674ABC344D63209B)

www.mutualart.com/Artwork/Liverpool---An-Impression--Royal-Insuran/674ABC344D63209B

Fig. 128

Untitled From the Marsh Leaves series

Peter Henry Emerson

1895

Fotografía impresa en platino

Consulta: 2021-07-13

Fuente: [https://](https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/9296/)

www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/9296/

Fig. 129

The Steerage

Alfred Stieglitz

1907

Fotografía impresa en platino

Consulta: 2021-07-15

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Alfred_Stieglitz_-_The_Steerage_-_Google_Art_Project.jpg)

upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ea/Alfred_Stieglitz_-_The_Steerage_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 130

Électricité from the portfolio

Electricité

Man Ray

1931

Fotografía

Consulta: 2021-07-15

Fuente: [https://](https://www.parismuseescollections.paris.fr/ru/node/209347#infos-principales)

www.parismuseescollections.paris.fr/ru/node/209347#infos-principales

Fig. 131

Larmes

Man Ray

1930

Fotografía

Consulta: 2021-07-16

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/28/Man_Ray_Glass_Tears_1932.png)

upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/28/Man_Ray_Glass_Tears_1932.png

Fig. 132

Dalí Atomicus

Philippe Halsman

1948

Fotografía

Consulta: 2021-07-16

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Salvador_Dali_A_(Dali_Atomicus)_09633u.jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Salvador_Dali_A_\(Dali_Atomicus\)_09633u.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Salvador_Dali_A_(Dali_Atomicus)_09633u.jpg)

Fig. 133

The Committee

Jerry Uelsmann

2002

Fotografía gelatina de plata

Fig. 134

La muerte de Sardanápalo

Eugène Delacroix

1827

Pintura

Consulta: 2021-07-20

Fuente: [https://](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale_(1827).jpg)

[upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale_\(1827\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2f/Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale_(1827).jpg)

Fig. 135

Destroyed Room

Jeff Wall

1978

Fotografía

Consulta: 2021-07-20

Fuente: <https://artlead.net/journal/modern-classics-jeff-wall-destroyed-room-1978/>

Fig. 136

Yejiri Station Province of Suruga

駿州江尻

Katsushika Hokusai 葛飾北斎

1832

Xilografía Tinta y color sobre papel

Consulta: 2021-07-22

Fuente: [https://](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55735)

www.metmuseum.org/art/collection/search/55735

Fig. 137
A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)
Jeff Wall
1993
Fotografía
Consulta: 2021-07-22
Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951>

Fig. 138
Lesser Flamingos, Day to night
Stephen Wilkes
Fotografía
Consulta: 2021-07-23
Fuente: <https://pictony.com/stephen-wilkes-a-witness-to-change/>

Fig. 139
Sombra 影子
Tchan Fou-li 陳復禮
Fotografía
Pintura complementaria/inscrita
Wu Guanzhong 补画/题词 吴冠中
Consulta: 2021-07-23
Fuente: https://www.cpanet.org.cn/detail_picdetail_100232.html

Fig. 140
Soledad majestuosa /Majestic Solitude
Lang Jingshan 郎静山
1934
Fotografía de impresión en gelatina de plata a partir de negativos combinados
Consulta: 2021-07-25
Fuente: <https://smarthistory.org/reframing-art-history/art-republic-of-china/>

Fig. 141
New Landscape Part 2- YL01 Early Spring on Lake Dong Ting
Yao Lu
2008
Fotografía
Consulta: 2021-07-26
Fuente: <https://photographyofchina.com/author/yao-lu>

Fig. 142
New Landscape Part I- Ancient Spring Time Fey
Yao Lu
2006
Fotografía
Consulta: 2021-07-26
Fuente: <https://photographyofchina.com/author/yao-lu>

Fig. 143
The Last Judgement The Vertical view
Miao Xiaochun
2006
Consulta: 2021-07-26
Fuente: https://www.saatchigallery.com/artist/miao_xiaochun

Fig. 144
The Last Judgement The Below View
Miao Xiaochun
2006
Consulta: 2021-07-26
Fuente: https://www.saatchigallery.com/artist/miao_xiaochun

Fig. 145
The Last Judgement The Front View
Miao Xiaochun
2006
Consulta: 2021-07-26
Fuente: https://www.saatchigallery.com/artist/miao_xiaochun

Fig. 146
箱根湖からの富士山
Kajima Seibei 鹿島清兵衛
1890-1900
Fotografía
Consulta: 2021-07-28
Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/箱根湖からの富士山.jpg>

Fig. 147
Regent's canal
Alvin Langdon Coburn
1909
Fotografía

Consulta: 2021-07-28
Fuente: <https://boshamgallery.com/artists/83-alvin-langdon-coburn/works/10650-alvin-langdon-coburn-regents-canal-london-1909/>

Fig. 148
Paris et la Seine - Bridge Corner
Shinzō Fukuhara
1921
Fotografía
Consulta: 2021-07-26
Fuente: <https://kokuten.com/photo>

Fig. 149, Fig. 150 y Fig. 151
Fujin-zou 婦人像/ *Still life/ Winter*
Masataka Takayama 高山 正隆
1928/1925/1926
Fotografía
Consulta: 2021-07-27

Fuente: https://k.sina.cn/article_3318662660_pc5cec60402700pg10.html?from=cu

Fig. 153
A Study of the "Because Cathy taught him what she learnt"
Hisaji Hara 原久路
2010
Fotografía
Consulta: 2021-07-31
Fuente: <https://fractionmagazinejapan.asia/archive/cn24/cn41/pg350.html>

Fig. 154
Children
Balthus
1937
Óleo sobre lien
Consulta: 2021-07-31
Fuente: https://arthive.com/sl/artists/12212~Balthus_Balthasar_Klossovsky_de_Rola/works/551956~Les_Enfants_Blanchard

Fig. 155
A Study of "The Happy Days"
Hisaji Hara 原久路 2009
Fotografía
Consulta: 2021-07-31
Fuente: <https://fractionmagazinejapan.asia/archive/cn24/cn41/pg350.html>

Fig. 156
Happy Days
Balthus
1945-46
Óleo sobre lienzo
Consulta: 2021-07-31
Fuente: <https://www.carterart.art/article/the-golden-days-by-balthus>

Fig. 157
A Study of the "Thérèse"
Hisaji Hara 原久路
2010
Fotografía
Consulta: 2021-07-31
Fuente: <https://fractionmagazinejapan.asia/archive/cn24/cn41/pg350.html>

Fig. 158
Thérèse
Balthus
1938
Óleo sobre lienzo
Consulta: 2021-07-31
Fuente: https://arthive.com/sl/artists/12212~Balthus_Balthasar_Klossovsky_de_Rola/works/516498~Thrsr

Fig. 159
Confrontation 671 1
Gerhard Richter
1988
Óleo sobre lienzo
Consulta: 2021-08-03
Fuente: <https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/confrontation-1-7694>

Fig. 160
Matrosen/Sailors 126
Gerhard Richter
1966
Óleo sobre lienzo
Consulta: 2021-08-03
Fuente: <https://gerhard-richter.com/en/art/paintings/photo-paintings/everyday-life-18/sailors-5764>

Fig. 161
Pepper No. 30
Edward Weston
1930
Fotografía
Consulta: 2021-08-07
Fuente: <https://www.artic.edu/artworks/120846/健灰敲>

Fig. 162
Music: A Sequence of The Cloud
Alfred Stieglitz
1922
Fotografía
Consulta: 2021-08-07
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Music_-_A_Sequence_of_Ten_Cloud_Photo_graphs_No._1_MET_DP232913.jpg

Fig. 163
Songs of the sky B3
Alfred Stieglitz
1923
Fotografía
Consulta: 2021-08-07
Fuente: <https://whitney.org/collection/works/46374>

Fig. 164, Fig. 165,
Fig. 166 y Fig. 167
Equivalent
Alfred Stieglitz
1926
Consulta: 2021-08-10
Fuente: <https://archive.artic.edu/stieglitz/equivalents/>

Fig. 168
Schlammweiher 2
Otto Steinert
1953
Fotografía
Consulta: 2021-08-10

Fuente: https://artblart.files.wordpress.com/2020/02/gm_37189901_2000x2000.jpg

Fig. 169, Fig. 170 y Fig. 171
Wasserspiegelung (Reflejos en el agua)
Siegfried Lauterwasser
1950
Fotografía
Consulta: 2021-08-12
Fuente: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/kuenstlerverzeichnis/detail/lauterwasser-siegfried.html>

Fig. 172, Fig. 173 y Fig. 174
The Yellow River 北流活活
Zhang Kechun 张克纯
2010
Fotografía
Consulta: 2021-08-16
Fuente: <http://zhangkechun.com>

Fig. 175
The Yellow River Breaches its Course
水圖卷 局部
Ma Yuan 马远
1160-1225
The Palace Museum, Beijing, China
Consulta: 2021-08-18
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Ma_Yuan_-_Water_Album_-_The_Yellow_River_Breaches_its_Course.jpg

Fig. 176
The Yellow River 北流活活
Zhang Kechun 张克纯
2010
Consulta: 2021-08-18
Fuente: <http://zhangkechun.com>

Fig. 177 y Fig. 178
Between the mountain and water 山水之间
Zhang Kechun 张克纯
2014
Consulta: 2021-08-18
Fuente: <http://zhangkechun.com>

Fig. 179
Between the mountain and water 山水之间
Zhang Kechun 张克纯
2014
Consulta: 2021-08-18
Fuente: <http://zhangkechun.com>

Fig. 180
Between the mountain and water 山水之间
Zhang Kechun 张克纯
2014

Consulta: 2021-08-18
Fuente: <http://zhangkechun.com>

Fig. 181
Rhein II
Andreas Gursky
200 × 360 cm
1999
Consulta: 2021-08-27
Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gursky-the-rhine-ii-p78372>

Fig. 182
Una exposición de Andreas Gursky
Consulta: 2021-08-27
Fuente: <https://www.kunstsammlung.de/en/exhibitions-archive/andreas-gursky-nicht-abstrakt-EN>

Fig. 183
Shanghai
Andreas Gursky
306 × 206cm
2000
Art Institute of Chicago, USA
Consulta: 2021-08-27
Fuente: <https://www.andreasgursky.com/en/works/2000/shanghai/zoom:1>

Fig. 184
Exposición **Nakasora**
de Yamamoto Masao
Craig Krull Gallery
2003
Consulta: 2021-08-29
Fuente: <https://www.craigkrullgallery.com/about>

Fig. 185 y Fig. 178
Exposición de **Jeff Wall**
MOMA
2007
Consulta: 2021-08-29
Fuente: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/12?#installation-images>

Fig. 187, Fig. 188 y Fig. 189
Display, Desire
Instalación de imágenes
fotográficas Vesna Pavlović 2006
Consulta: 2021-08-30
Fuente: www.vesnapavlovic.com/index.php?/projects/show-homes-display-desire/

Fig. 190, Fig. 191 y Fig. 192
Instalaciones
Cezanne, the Lights of Provence / Van Gogh Starry Night / Dreamed Japan Images of the Floating World
Consulta: 2021-09-01

Fuente: <https://www.atelier-lumieres.com/>

Fig. 193
Una breve lista de elementos que pueden influir en la experiencia de inmersión al contemplar imágenes fotográficas.

Fig. 194
Sin título
Lang Jingshan 郎静山
1945
Fotografía
Consulta: 2021-08-18
Fuente: <https://alchetron.com/cdn/lang-jingshan-56f5f5c8-134d-4109-885d-3f6b864c82a-resize-750.jpeg>

Fig. 195
Soledad majestuosa 春树奇峰
Lang Jingshan
郎静山
1934
Fotografía
Consulta: 2021-08-20
Fuente: <http://www.zhuokearts.com/auction/art/30480415.shtml>

Fig. 196
Música de la cascada 临流独坐
Lang Jingshan 郎静山
1941
Fotografía
Consulta: 2021-08-18
Fuente: http://www.namoc.org/xwzx/zt/langjingshan/langjinshan5/langjinshan/201404/t20140422_275946.htm

Fig. 197
Pabellón en el País de las Hadas
仙山楼阁
Lang Jingshan 郎静山
1956
Fotografía
Consulta: 2021-08-18
Fuente: http://www.namoc.org/xwzx/zt/langjingshan/langjinshan5/201404/t20140422_275936.htm

Fig. 198
Una noche en el Puente de Arce
枫桥夜泊
Lang Jingshan 郎静山
1991
Fotografía
Consulta: 2021-08-18
Fuente: <https://www.photofairs.org/shanghai/zhangs/lang-jingshan-the-camera-is-the-machine-while-art-is-earthed-in-idea-and-wisdom/>

Fig. 199
Una excursión 烟波摇艇
Lang Jingshan 郎静山
1950
Fotografía
Consulta: 2021-08-25
Fuente: <https://www.christies.com/zh-cn/lot/lot-5904617>

Fig. 200
Un ejemplo del negativo realizado con el método del "tinte rojo" por fotógrafos españoles en los años 50. Escaneado por el autor de esta investigación
Fuente: propia

Fig. 201 y Fig. 202
Procesamiento de fotografía compuesta y "pintura roja", la interpretación descompuesta dada por Lang.
Fotos escaneados desde el libro: *Techniques in Composite Picture-Making*, paginas sin numeración.

Fig. 203
Esquema de la sección de rastreo dibujado por el autor de esta investigación
Fuente: propia

Fig. 204
Sacando agua del río al amanecer
晓汲清江
Lang Jingshan 郎静山
1934
Fotografía
Consulta: 2021-08-27
Fuente: https://m.thepaper.cn/newsDetail_forward_6958995

Fig. 205
En primavera
雁荡鸣春
Lang Jingshan 郎静山
1933
Fotografía
Consulta: 2021-08-27
Fuente: <https://www.christies.com/en/lot/lot-6118428>

Fig. 206
Colores otoñales en una montaña
溪山秋色图
Shen Zhou 沈周
1427-1509
Tinta china sobre papel
Consulta: 2021-08-27
Fuente: <http://www.daozixizhi.com/3524.html>

Fig. 207
Garza blanca en las nubes
云山白鹭
Lang Jingshan 郎静山
1962

Fotografía
Consulta: 2021-08-28
Fuente: https://www.sohu.com/a/394601343_120684248

Fig. 208
Un barco cruza por diez mil ríos
一舟当过万重江
Lang Jingshan
郎静山
1963
Fotografía
Consulta: 2021-08-28
Fuente: <https://photographyofchina.com/author/lang-jingshan->

Fig. 209
Lago de la Montaña
湖山揽胜
Lang Jingshan 郎静山
1989
Fotografía
Consulta: 2021-08-30
Fuente: <https://www.cguardian.com.hk/tc/auction/auction-details.php?id=131502>

Fig. 210
Escucha el bambú en la magistratura
衙斋听竹
Zheng Xie 郑燮
1746-1747
Tinta china sobre papel
Consulta: 2021-09-01
Fuente: https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2014-05/07/nw.D110000gmrb_20140507_1-12.htm

Fig. 211
El sonido de las ranas que salen de un manantial de montaña a lo largo de diez millas 蛙声十里出山泉
Qi Baishi 齐白石
1951
Tinta china sobre papel
Consulta: 2021-09-03
Fuente: <https://baike.baidu.com/tashuo/browse/content?id=061aa7ee53aba8b08a38b054>

Fig. 212
Cuatro flores de ciruela
四梅图
Yang Wujiu 扬无咎
Tinta china sobre papel
Consulta: 2021-09-05
Fuente: <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/234636.html>

Fig. 213
Noche de luna llena 花好月圆
Lang Jingshan
郎静山
1950

Fotografía
Consulta: 2021-09-03
Fuente: <https://m.jiemian.com/article/1328765.html>

Fig. 214
Grullas Auspiciosas, pergamino
瑞鹤图
Emperador Huizong de Song
宋徽宗
Tinta y color sobre seda
51 x 138.2 cm
1112
Liaoning Provincial Museum,
Shenyang
Consulta: 2021-09-07
Fuente: <https://zhuanlan.zhihu.com/p/98921950>

Fig. 215
Bambú y grullas 竹鹤图
Bian Jingzhao 边景昭
180 x 118cm
Principios de la dinastía Ming
1426-1435
Tinta y color sobre seda
Palace Museum, Beijing
Consulta: 2021-09-07
Fuente: https://www.laitimes.com/article/13g3z_14dk3.html

Fig. 216
Longevidad y de la grulla
鹤寿长乐
Lang Jingshan 郎静山
Fotografía
Consulta: 2021-09-09
Fuente: <http://www.zhuokearts.com/auction/art/26778671.shtml>

Fig. 217
Grullas y una larga primavera
松鹤长春
Lang Jingshan 郎静山
1943
Fotografía
Consulta: 2021-09-09
Fuente: <http://mt.sohu.com/20170412/n487883765.shtml>

Fig. 218
Grullas
松鹤图
Lang Jingshan 郎静山
1950
Fotografía
Consulta: 2021-09-09
Fuente: https://www.sohu.com/a/228505351_156344

Fig. 219
Los cien grullas
百鹤图
Lang Jingshan 郎静山 1990
Fotografía
Consulta: 2021-09-09

Fuente: <http://www.zhuokearts.com/auction/art/25875112.shtml>

Fig. 220
Los 18 pasos del proceso de la obra *Ciervo en el bosque* 《鹿苑长春》18个程序图
Consulta: 2021-09-10
Fuente: <https://www.yit.com/media/16601>

Fig. 221 (derecha)
Ciervo en el bosque
鹿苑长春
Lang Jingshan 郎静山 1956
Fotografía
Consulta: 2021-09-12
Fuente: <https://www.nanmuxuan.com/zh-tw/leisure/gohoumbssd.html>

Fig. 222
Escuchando en silencio a los pinos que susurran 靜聽松風
Ma Lin 马麟
110.3 x 226.6cm
Siglo XIII antes de 1246
Tinta y color sobre seda
Consulta: 2021-09-13
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Ma_Lin_010.jpg

Fig. 223
Hermitage
松荫高士
Lang Jingshan 郎静山
1963
Fotografía
Consulta: 2021-09-13
Fuente: <https://photographyofchina.com/author/lang-jingshan->

Fig. 224
Entrando en la niebla por la mañana
云深不知处
Lang Jingshan 郎静山
1963
Fotografía
Consulta: 2021-09-13
Fuente: <http://www.cnnb.com.cn/yp/system/2016/09/30/008555339.shtml>

Fig. 225
Early Spring 早春图
Yang Yongliang 杨咏梁
2019
Fotografía
Consulta: 2021-09-20
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/early-spring-i->

Fig. 226
Phantom Landscape
厝市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía digital
Consulta: 2021-09-23
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>

Fig. 227
Phantom Landscape
厝市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía digital
Consulta: 2021-09-23
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>

Fig. 228
Phantom Landscape
厝市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía digital
Consulta: 2021-09-23
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>

Fig. 229
Phantom Landscape
厝市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía digital
Consulta: 2021-09-25
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>

Fig. 230
Phantom Landscape
厝市山水
Yang Yongliang 杨咏梁
2006
Fotografía
Consulta: 2021-09-25
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>

Fig. 231
Parte de una obra de Phantom Landscape Sellos de dibujos de las tapas de las alcantarillas de las ciudades modernas y escritos que describe paradas de autobús
Consulta: 2021-09-25
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/phantom-landscape>

Fig. 232
Viajeros entre montañas y arroyos
谿山行旅圖
Fan Kuan 范宽
Siglo X - XI
Tinta china sobre seda
Consulta: 2021-09-27
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Fan_Kuan_-_Travelers_Among_Mountains_and_Streams_-_Google_Art_Project.jpg

Fig. 233
Artificial Wonderland II - Travelers Among Mountains and Steams
人间仙境 II - 谿山行旅圖
Yang Yongliang 杨泳梁
2014
Fotografía
Consulta: 2021-09-29
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-5>

Fig. 234
Detalles de la textura del Artificial Wonderland II - Travelers Among Mountains and Steams
Consulta: 2021-09-29
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-5>

Fig. 235
Paisaje invernal con nieve
雪景寒林图
Fan Kuan 范宽
Siglo X - XI
Tinta china sobre seda
Colección del Museo de Tianjin, Tianjin
Consulta: 2021-10-01
Fuente: https://www.mokecn.com/news/info_4845.html

Fig. 236
Artificial Wonderland II - Bosque invernal en la noche
人间仙境 II - 寒林夜景图
Yang Yongliang 杨泳梁
2014
Fotografía
Consulta: 2021-10-01
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-3>

Fig. 237
Intimate Scenery of River and Mountains 江山小景
Yang Yongliang
杨泳梁
200x600cm
Visión del espacio expositivo
Consulta: 2021-10-01

Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-15>

Fig. 238
Artificial Wonderland II - Travelers among Mountains and Streams
人间仙境 II - 谿山行旅圖
Yang Yongliang
杨泳梁
2014
300 x 150 cm
Visión del espacio expositivo
Consulta: 2021-10-01
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-5>

Fig. 239
Time immemorial
太古廬市
Yongliang 杨泳梁
Fotografía
Consulta: 2021-10-03
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-1>

Fig. 240
Presentación retroiluminada de la obra enmarcada en caja de madera
Consulta: 2021-10-03
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-1>

Fig. 241
Detalle de la caja de madera artesana
Consulta: 2021-10-03
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-1>

Fig. 242
Journey to the dark II
夜游记
Yongliang 杨泳梁
video instalación 12x70m 9'50"
MGM COTAI THEATER
Consulta: 2021-10-05
Fuente: <https://www.yangyongliang.com/new-gallery-43>

Fig. 243
#1529, Kawa = Flow, n.d.
Masao Yamamoto 山本昌男
Fotografía
23 x 16 cm
Fuente: foto escaneada por el autor desde el libro *Small Things in Silence*, Barcelona: Editorial RM Verlag, 2014. P.84

Fig. 244
Nakazora #954
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
19.1 x 13.3 cm
Consulta: 2021-10-09
Fuente: <https://culturainquieta.com/es/foto/item/11906-masao-yamamoto-el-fotografo-de-la-belleza-minimalista.html>

Fig. 245
NAKAZORA #1213
Yamamoto Masao 山本昌男
1999
Fotografía
8.3 x 12.5 cm
Consulta: 2021-10-10
Fuente: https://kochgallery.com/artists/yamamoto-masao/nakazora-1213_id2412/

Fig. 246
#1657, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
27 x 11 cm
Consulta: 2021-10-11
Fuente: <https://mizuma-art.co.jp/artists/yamamoto-masao/>

Fig. 247
A box of Ku #13 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
Fuente: foto escaneada por el autor desde el libro *Small Things in Silence*, Barcelona: Editorial RM Verlag, 2014. P.49

Fig. 248
A box of Ku #9 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
1990
Fotografía
11.4 x 7.6 cm
Consulta: 2021-10-15
Fuente: <https://medium.com/photocurious/the-spiritual-photography-of-masao-yamamoto-48215154cd54>

Fig. 249
#1612, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
2012
Fotografía
23.8 x 16.2 cm
Consulta: 2021-10-15
Fuente: <https://www.gallery51.com/exhibition/masao-yamamoto-small-things-in-silence/>

Fig. 250
#1645, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
16.2 × 25.4 cm
Consulta: 2021-10-15
Fuente: <https://www.gallery51.com/exhibition/masao-yamamoto-small-things-in-silence/>

Fig. 251
Untitled #1154
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
15.2 × 22.2 cm
Consulta: 2021-10-15
Fuente: <http://www.cnu.cc/works/416851>

Fig. 252
A box of Ku #805 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
2002
Fotografía
11 × 16.5 cm
Consulta: 2021-10-15
Fuente: <https://japaneseeye.wordpress.com/2015/10/22/masao-yamamoto-el-mundo-de-las-pequenas-cosas/>

Fig. 253
Untitled
Yamamoto Masao 山本昌男
1993
Fotografía
Consulta: 2021-10-15
Fuente: <https://diarios.detour.es/ventanas/masao-yamamoto-fotografo>

Fig. 254
#1650, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
22.9 × 17.1 cm
Consulta: 2021-10-18
Fuente: <https://www.gallery51.com/exhibition/masao-yamamoto-tori/>

Fig. 255
#1582, Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
21.9 × 14.9 cm
Consulta: 2021-10-20
Fuente: <https://archive.flaunt.com/content/yamamoto-masao-rhythm-in-retrograde>

Fig. 256
NAKAZORA #1160
Yamamoto Masao 山本昌男
2002
Fotografía

13 × 10.2 cm
Consulta: 2021-10-20
Fuente: <https://sothebys-md.brightspotcdn.com/dims4/default/93cad1c/2147483647/strip/true/crop/1679x2000+0+0/resize/2048x2440!/quality/90?url=http://sothebys-brightspot.s3.amazonaws.com/media-desk/a4/fb/73bb797545e7abe680e0c340d019/081n10514-bl33b-a.jpg>

Fig. 257
A box of Ku #165 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
1987
Fotografía
Consulta: 2021-10-22
Fuente: <https://loeildelaphotographie.com/fr/masao-yamamoto-tori/>

Fig. 258
#1533, from Kawa = Flow, n.d.
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
Consulta: 2021-10-22
Fuente: <https://art.kunstmatrix.com/ar/artwork/yamamoto-masao/1533-from-kawaflow>

Fig. 259
A box of Ku #752 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
Fotografía
9.5 × 14.6 cm
Consulta: 2021-10-22
Fuente: <https://mizuma-art.co.jp/en/artists/yamamoto-masao/>

Fig. 260
A box of Ku #1073 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
2002
Fotografía
8.3 × 12.4 cm
Consulta: 2021-10-22
Fuente: <https://mizuma-art.co.jp/en/artists/yamamoto-masao/>

Fig. 261
A box of Ku #613 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
1990
Fotografía
12.7 × 10.2 cm
Consulta: 2021-10-22
Fuente: <http://www.artbarcelona.es/en/expositions/small-things-in-silence/>

Fig. 262
A box of Ku #36 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
1994

Fotografía
18.1 × 11.8 cm
Fuente: foto escaneada por el autor desde el libro *Small Things in Silence*, Barcelona: Editorial RM Verlag, 2014. P.41

Fig. 263
A box of Ku #105 空の箱
Yamamoto Masao 山本昌男
1993
Fotografía
19.3 × 10.8 cm
Consulta: 2021-10-25
Fuente: <http://www.iff.art.br/exposicoes/em-branco/>

Fig. 264
Bonsái - Microcosmos Macrocosmos #4017
手中一滴
Yamamoto Masao 山本昌男
2018
Fotografía
25.8 × 33.7 cm
Consulta: 2021-10-27
Fuente: <https://mizuma-art.co.jp/en/artists/yamamoto-masao/>

Fig. 265
Bonsái - Microcosmos Macrocosmos #4027
手中一滴
Yamamoto Masao 山本昌男
2019
Fotografía
25.4 × 33 cm
Consulta: 2021-10-27
Fuente: <https://www.momogusa.jp/temp/temp2022/22bonsai/img/bonsai4.jpg>

Fig. 266
Freischwimmer 54
Wolfgang Tillmans
2004
Fotografía
Consulta: 2021-11-10
Fuente: <https://www.wmagazine.com/life/wolfgang-tillmans-photography-moma-retrospective>

Fig. 267
Blautopf, Bau
Wolfgang Tillmans
2001
Fotografía
Consulta: 2021-11-10
Fuente: http://www.damianzimmermann.de/blog/wolfgang-tillmans-in-der-fondation-beyeler/2001-098-blautopf-baum_a4_449x300mm_lac/

Fig. 268

Astro Crusto

Wolfgang Tillmans

2012

Fotografía

Consulta: 2021-11-12

Fuente: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/wolfgang-tillmans>

Fig. 269

Pear, Passion Fruit and Lychee

Wolfgang Tillmans

2000

Fotografía

Consulta: 2021-11-12

Fuente: <https://publicdelivery.org/wolfgang-tillmans-still-life/>

Fig. 270

Lacanau (Self)

Wolfgang Tillmans

1986

Fotografía

Consulta: 2021-11-15

Fuente: <https://www.wmagazine.com/life/wolfgang-tillmans-photography-moma-retrospective>

Fig. 271

Paper Drop

Wolfgang Tillmans

2001

Fotografía

Consulta: 2021-11-16

Fuente: <https://www.mutualart.com/Artwork/Paper-drop/BE5F73355988A273>

Fig. 272

Paper Drop (Light)

Wolfgang Tillmans

2006

Fotografía

Consulta: 2021-11-16

Fuente: <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/january/30/wolfgang-tillmans-becomes-a-royal-academician/>

Fig. 273

Paper Drop (BLACK) II

Wolfgang Tillmans

2006

Fotografía

Consulta: 2021-11-16

Fuente: <https://contemporary-art.mirabaud.com/en/artists/detail/wolfgang-tillmans>

Fig. 274

Headlight

Wolfgang Tillmans

2012

Fotografía

Consulta: 2021-11-18

Fuente: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/22092/Wolfgang-Tillmans-Headlight-f>

Fig. 292

Collum

Wolfgang Tillmans

2011

Fotografía

Consulta: 2021-11-19

Fuente: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/wolfgang-tillmans-2017/room-guide-2017>

Fig. 276

Faltenwurf (blau)

Wolfgang Tillmans

2020

Fotografía

Consulta: 2021-11-19

Fuente: <https://www.admagazine.fr/art/news/diaporama/art-basel-ovr2020-600-oeuvres-creees-cette-anneee-a-decouvrir-en-ligne/60831>

Fig. 277

Faltenwurf (Shiny)

Wolfgang Tillmans

2001

Fotografía

Consulta: 2021-11-19

Fuente: <https://www.admagazine.fr/art/news/diaporama/lexposition-wolfgang-tillmans-a-la-fondation-beyeler-de-bale-en-suisse/44014>

Fig. 278

Torso

Wolfgang Tillmans

2014

Fotografía

Consulta: 2021-11-20

Fuente: <https://www.moussemagazine.it/magazine/wtillmans-maureenpaley/>

Fig. 279

New family

Wolfgang Tillmans

2001

Fotografía

Consulta: 2021-11-20

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-new-family-p79294>

Fig. 280

TAG/NACHT

Wolfgang Tillmans

2009

Fotografía

Consulta: 2021-11-21

Fuente: <https://www.architectsjournal.co.uk/practice/culture/what-to-see-in-february>

Fig. 281

In-flight Aurora Borealis

Wolfgang Tillmans

2015

Fotografía

Consulta: 2021-11-21

Fuente: <https://museemagazine.com/culture/2021/11/5/art-out-wolfgang-tillmans-deana-lawson-picturing-the-south-25-years>

Fig. 282

Mond in Erdlicht

Wolfgang Tillmans

1980

Fotografía

Consulta: 2021-11-21

Fuente: <https://www.e-flux.com/announcements/378699/wolfgang-tillmans-sound-is-liquid/>

Fig. 283

Edinburgh Builder A

Wolfgang Tillmans

1987

Fotocopia en papel

Consulta: 2021-11-22

Fuente: <https://loeildelaphotographie.com/en/wolfgang-tillmans-abstract-pictures/>

Fig. 284

Tate Modern Edition #110

Wolfgang Tillmans

2016

Fotocopia en papel

Consulta: 2021-11-22

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-tate-modern-edition-110-p20644>

Fig. 285

Tate Modern Edition #31

Wolfgang Tillmans

2016

Fotocopia en papel

Consulta: 2021-11-22

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-tate-modern-edition-31-p20636>

Fig. 286

I don't want to get over you

Wolfgang Tillmans

2000

Fotografía

Consulta: 2021-11-25

Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/tillmans-i-dont-want-to-get-over-you-p79290>

- Fig. 287
Icestorm
Wolfgang Tillmans
2001
Fotografía
Consulta: 2022-12-08
Fuente: <https://brooklynrail.org/2022/12/1by1/1cestorm-2001>
- Fig. 288
(Untitled) Las Vegas
Wolfgang Tillmans
2000
Fotografía
Consulta: 2022-01-08
Fuente: <https://www.phillips.com/detail/wolfgang-tillmans/UK010110/39>
- Fig. 289
Mental Picture #52
Wolfgang Tillmans
2016
Fotografía
Consulta: 2022-01-10
Fuente: <https://collectordaily.com/auction-results-modern-post-war-contemporary-november-30-2022-van-ham/>
- Fig. 290
Blush #36
Wolfgang Tillmans
2000
Fotografía
Consulta: 2022-01-10
Fuente: <https://indiamatysiak.wordpress.com/2017/11/13/wolfgang-tillmans-blushes/>
- Fig. 291
Ostgut Freischwimmer, left
Wolfgang Tillmans
2004
Fotografía
Consulta: 2022-01-13
Fuente: <https://indiamatysiak.wordpress.com/2017/11/13/wolfgang-tillmans-blushes/>
- Fig. 292
Ostgut Freischwimmer, right
Wolfgang Tillmans
2004
Fotografía
Consulta: 2022-01-13
Fuente: <https://indiamatysiak.wordpress.com/2017/11/13/wolfgang-tillmans-blushes/>
- Fig. 293
Freischwimmer #230
Wolfgang Tillmans
2012
Fotografía
Consulta: 2022-01-15
Fuente: <https://www.stirworld.com/see-features-visual-democracy-underlines-wolfgang-tillmans-to-look-without-fear>
- Fig. 294
Greifbar #29
Wolfgang Tillmans
2014
Fotografía
Consulta: 2022-01-15
Fuente: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/36334/Wolfgang-Tillmans-Greifbar-29>
- Fig. 295
Kairos #4027
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-01-20
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>
- Fig. 296
The Mouth of Krishna #752
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-01-20
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>
- Fig. 297
The Mouth of Krishna #630
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-01-20
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>
- Fig. 298
Jardín de ciruelos en Kameido
Utagawa Hiroshige 歌川広重
1857 Xilografía Ukiyo-e
Consulta: 2022-01-22
Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/De_pruimenboomgaard_te_Kameido-Rijksmuseum_RP-P-1956-743.jpeg
- Fig. 299
The Mouth of Krishna #733
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-01-22
- Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>
- Fig. 300
The Mouth of Krishna #243
Albarrán Cabrera
2013
Fotografía
Consulta: 2022-01-23
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>
- Fig. 301
The Mouth of Krishna #255
Albarrán Cabrera
2015
Fotografía
Consulta: 2022-01-23
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>
- Fig. 302
The Mouth of Krishna #773
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-01-26
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>
- Fig. 303
The Mouth of Krishna #789
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-01-26
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>
- Fig. 304
The Mouth of Krishna #378
Albarrán Cabrera
2015
Fotografía
Consulta: 2022-01-26
Fuente: <https://birdinflight.com/en/inspiration/experience/20160722-10-favorite-photographs-albarran-cabrera.html>
- Fig. 305
The Mouth of Krishna #503
Albarrán Cabrera
2017
Fotografía
Consulta: 2022-01-26
Fuente: <https://fineartmultiple.com/albarran-cabrera-the-mouth-of-krishna-no-503/>

Fig. 306
The Mouth of Krishna #766
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-01-26
Fuente: <https://www.anothermag.com/art-photography/11430/japanese-landscapes-albarran-cabrera-subtle-shadows>

Fig. 307
The Mouth of Krishna #832
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-01-27
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>

Fig. 308
The Indestructible #10
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-01-27
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-indestructible>

Fig. 309
Kairos #4028
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-01-29
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 310
The Mouth of Krishna #734
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía
Consulta: 2022-01-29
Fuente: <https://www.anothermag.com/art-photography/13902/lose-yourself-in-the-therapeutic-landscapes-of-albarran-cabrera>

Fig. 311
The Mouth of Krishna #277
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía
Consulta: 2022-01-29
Fuente: <https://www.irastehmann.com/artworks/35-albarran-cabrera-the-mouth-of-krishna-277-japan-2016/>

Fig. 312
The Mouth of Krishna #457
Albarrán Cabrera
2015

Fotografía
Consulta: 2022-01-29
Fuente: <https://www.michaelhoppengallery.com/artists/282-albarran-cabrera/overview/#/artworks/12154>

Fig. 313
The Mouth of Krishna #712
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-01-27
Fuente: <https://albarrancabrera.com/the-mouth-of-krishna>

Fig. 314
Kairos #4000
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía
Consulta: 2022-01-30
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 315
Kairos #4003
Albarrán Cabrera
2013
Fotografía
Consulta: 2022-01-30
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 316
Kairos #4017
Albarrán Cabrera
2017
Fotografía
Consulta: 2022-01-30
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 317
Kairos #4055
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía
Consulta: 2022-01-30
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 318
Kairos #4020
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía
Consulta: 2022-01-30
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 319
Kairos #4016
Albarrán Cabrera
2012
Fotografía

Consulta: 2022-01-30
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 320
Kairos #64636
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía
Consulta: 2022-02-03
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 321
Kairos #4065
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-02-03
Fuente: <https://albarrancabrera.com/kairos>

Fig. 322
Nyx #21
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-02-07
Fuente: <https://albarrancabrera.com/nyx>

Fig. 323
Nyx #4
Albarrán Cabrera
2018
Fotografía
Consulta: 2022-02-07
Fuente: <https://albarrancabrera.com/nyx>

Fig. 325
This is you here #46
Albarrán Cabrera
2016
Fotografía
Consulta: 2022-02-07
Fuente: <https://albarrancabrera.com/this-is-you>

Fig. 326
This is you here #120
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-02-07
Fuente: <https://albarrancabrera.com/this-is-you>

Fig. 327
This is you here #143
Albarrán Cabrera
2019
Fotografía
Consulta: 2022-02-07
Fuente: <https://albarrancabrera.com/this-is-you>

- Fig. 328
Semaphore
Sally Mann
2003
Fotografía
Consulta: 2022-03-10
Fuente: <https://www.riotmaterial.com/sally-mann-thousand-crossings/>
- Fig. 329
Damaged Child
Sally Mann
1984
Fotografía
Consulta: 2022-03-10
Fuente: <https://www.houkgallery.com/exhibitions/75/works/artworks-64994-sally-mann-damaged-child-1984/>
- Fig. 330
Night-blooming Cereus
Sally Mann
1988
Fotografía
Consulta: 2022-03-13
Fuente: <https://www.houkgallery.com/exhibitions/75/works/artworks-63987-sally-mann-night-blooming-cereus-1988/>
- Fig. 331
The Two Virginias #4
Sally Mann
1991
Fotografía
Consulta: 2022-03-15
Fuente: <https://www.blind-magazine.com/news/sally-mann-in-the-light-of-memory/>
- Fig. 332
Candy Cigarette
Sally Mann
1989
Fotografía
Consulta: 2022-03-15
Fuente: <https://www.houkgallery.com/exhibitions/75/works/artworks-58775-sally-mann-candy-cigarette-1989/>
- Fig. 333
At Warm Sping
Sally Mann
1991
Fotografía
Consulta: 2022-03-15
Fuente: <https://www.houkgallery.com/exhibitions/75/works/artworks-58707-sally-mann-at-warm-springs-1991/>
- Fig. 334
Kiss Goodnight
Sally Mann
1988
Fotografía
Consulta: 2022-03-17
Fuente: <https://www.artnet.com/auctions/artists/sally-mann/goodnight-kiss>
- Fig. 334
The double star
Julia Margaret Cameron
1864
Fotografía
Consulta: 2022-03-17
Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O129350/the-double-star-photograph-cameron-julia-margaret/>
- Fig. 335
Last light
Sally Mann
1990
Fotografía
Consulta: 2022-03-20
Fuente: <https://www.sallymann.com/new-gallery-1>
- Fig. 336
Proud Flesh - Memory's Truth
Sally Mann
2008
Fotografía
Consulta: 2022-03-20
Fuente:
- Fig. 337
Proud Flesh - Was Ever Love
Sally Mann
2009
Fotografía
Consulta: 2022-03-20
Fuente: <https://www.sallymann.com/proud-flesh/>
- Fig. 338
Proud Flesh - Ceasarean
Sally Mann
2008
Fotografía
Consulta: 2022-03-20
Fuente: <https://www.sallymann.com/proud-flesh/>
- Fig. 339
Proud Flesh - Hephaestus
Sally Mann
2008
Fotografía
Consulta: 2022-03-20
Fuente: <https://www.sallymann.com/proud-flesh/>
- Fig. 340
Eva (#10 Hooked Skin)
Sally Mann
2000
Fotografía
Consulta: 2022-03-25
Fuente: <http://www.artnet.com/magazine/reviews/green/green8-27-04.asp>
- Fig. 341
Body Farm
Sally Mann
2000
Fotografía
Consulta: 2022-03-25
Fuente: <https://www.sallymann.com/body-farm>
- Fig. 342
Emmett #43
Sally Mann
2004
Fotografía
Consulta: 2022-03-27
Fuente: <https://www.sallymann.com/faces>
- Fig. 343
Jessie #25
Sally Mann
2004
Fotografía
Consulta: 2022-03-27
Fuente: <https://www.sallymann.com/faces>
- Fig. 344
Virginia #42
Sally Mann
2004
Fotografía
Consulta: 2022-03-27
Fuente: <https://www.sallymann.com/faces>
- Fig. 345
Untitled (Self-portrait)
Sally Mann
2006-12
Fotografía Ambrotipo
Consulta: 2022-03-29
Fuente: <https://www.houkgallery.com/exhibitions/77-sally-mann-upon-reflection/works/>
- Fig. 346
Dibujo de Sally Mann de infancia
Sally Mann
1958
Consulta: 2022-03-29
Fuente: foto escaneada por el autor desde el libro *Hold Still*, New York: BACK BAY BOOKS, 2016. P.450

Fig. 347
Battlefield- Antietam (Starry Night)
Sally Mann
2001
Fotografía
Consulta: 2022-03-29
Fuente: [https://
www.sallymann.com/new-gallery-3](https://www.sallymann.com/new-gallery-3)

Fig. 348
Battlefield- Cold Harbor (Battle)
Sally Mann
2001
Fotografía
Consulta: 2022-03-29
Fuente: [https://
www.sallymann.com/new-gallery-3](https://www.sallymann.com/new-gallery-3)

Fig. 349
Battlefield - Antietam (Black Sun)
Sally Mann
2001
Fotografía
Consulta: 2022-04-02
Fuente: [https://
www.sallymann.com/new-gallery-3](https://www.sallymann.com/new-gallery-3)

Fig. 350
Deep South, Untitled (Swamp Bones),
Sally Mann
1998
Fotografía
Consulta: 2022-04-05
Fuente: [https://
www.sallymann.com/southern-
landscapes](https://www.sallymann.com/southern-landscapes)

Fig.351
Deep South, Untitled (Stick)
Sally Mann
1998
Fotografía
Consulta: 2022-04-05
Fuente: [https://
www.sallymann.com/southern-
landscapes](https://www.sallymann.com/southern-landscapes)

Fig.352
Deep South, Untitled (Scarred Tree)
Sally Mann
1998
Fotografía
Consulta: 2022-04-05
Fuente: [https://
www.sallymann.com/southern-
landscapes](https://www.sallymann.com/southern-landscapes)

Fig.353
Deep South, Untitled (Fontainebleau)
Sally Mann
1998
Fotografía
Consulta: 2022-04-05

Fuente: [https://
www.sallymann.com/southern-
landscapes](https://www.sallymann.com/southern-landscapes)

Fig.354
Deep South, Untitled (Three Drips)
Sally Mann
1998
Fotografía
Consulta: 2022-04-05
Fuente: [https://
www.sallymann.com/southern-
landscapes](https://www.sallymann.com/southern-landscapes)

Fig. 355
Blackwater 9
Sally Mann
2008-2012
Fotografía
Consulta: 2022-04-09
Fuente: [https://
www.southerncultures.org/article/
a-thousand-crossings/](https://www.southerncultures.org/article/a-thousand-crossings/)

Fig. 356
La Reminiscencia Inversa #31
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía
Fuente: propia

Fig. 357
Un sueño sereno
Xiu Kun
2018-2022
Fotografía digital
Fuente: propia

Fig. 358
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160
Fuente: propia

Fig. 359 y Fig. 360
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160
Fuente: propia

Fig. 361
Portada del libro fotográfico
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2022
Fuente: propia

Fig. 362, Fig. 363 y Fig. 364
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸

2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160
Fuente: propia

Fig. 365 y Fig. 366
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160
Fuente: propia

Fig. 367
Plano de la Sala El Tossal facilitado por el Ayuntamiento de Valencia para la exposición
Escenario Prestado

Fig. 368 y Fig. 369
Imágenes de la exposición
Escenario Prestado
Fuente: propia
Fig. 370, Fig. 371,
Fig. 372 y Fig. 373
Difusión de creación artística
Publicación del libro fotográfico **Un sueño sereno**
ISBN: 978-84-123391-2-3
Xiu Kun 修鋸
2022
Fuente: propia

Fig. 374 y Fig. 375
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2018-2021
Fotografía digital
Fuente: propia

Fig. 376 y Fig. 377
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2018-2021
Fotografía digital
Fuente: propia

Fig. 378 y Fig. 379
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160
Fuente: propia

Fig. 380
Un sueño sereno
Xiu Kun 修鋸
2018-2022
Fotografía analógica
Mamiya RZ67 Pro II
Kodak Portra 160
Fuente: propia

Fig. 381, Fig. 382 y Fig. 383

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2018-2021

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 384 y Fig. 385

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2018-2022

Fotografía analógica

Mamiya RZ67 Pro II

Fujifilm Provia 100

Fuente: propia

Fig. 386

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2018-2022

Fotografía analógica

Mamiya RZ67 Pro II

Fujifilm Pro 160NS

Fuente: propia

Fig. 387

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2018-2022

Fotografía analógica

Mamiya RZ67 Pro II

Fujifilm Pro 160NS

Fuente: propia

Fig. 388

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2018-2021

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 389

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2018-2022

Fotografía analógica

Mamiya RZ67 Pro II

Fujifilm Pro 160NS

Fuente: propia

Fig. 390

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2008-2012

Fotografía analógica

Mamiya RZ67 Pro II

Kodak Portra 160

Fuente: propia

Fig. 391

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2008-2012

Fotografía analógica

Mamiya RZ67 Pro II

Fujifilm Pro 160NS

Fuente: propia

Fig. 392

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2008-2012

Fotografía analógica

Mamiya RZ67 Pro II

Kodak Portra 160

Fuente: propia

Fig. 393 y Fig. 394

Un sueño sereno

Xiu Kun 修鋸

2018-2021

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 395

Cho un 朝雲- Parte

Kaii Higashiyama 東山 魁夷

1999

Pintura Nihonga

Consulta: 2022-06-18

Fuente: [https://moe.co.jp/kaii-](https://moe.co.jp/kaii-higashiyama/)

[higashiyama/](https://moe.co.jp/kaii-higashiyama/)

Fig. 396

Detalles de una esquina

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 397

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 398 y Fig. 399

Hasta que el viento sople

Xiu Kun

2021-2022

Fotografía digital

Fig. 400

Archivo escaneado de textura

de negativo de formato medio

Fujifilm Pro160NS

6x7cm

Fuente: propia

Fig. 401 y Fig. 402

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 403, Fig. 404 y Fig. 405

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 406 y Fig. 407

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 408 y Fig. 409

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 410 y Fig. 411

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 412 y Fig. 413

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 414

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

+ Objetivo antiguo Carl Zeiss Jena

Fuente: propia

Fig. 415 y Fig. 416

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 417 y Fig. 418

Hasta que el viento sople

Xiu Kun

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 419 y Fig. 420

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 421

Hasta que el viento sople

Xiu Kun 修鋸

2021-2022

Fotografía digital

Fuente: propia

Fig. 422

La Reminiscencia Inversa #103

Xiu Kun 修鋸

2022

Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 423
La Reminiscencia Inversa # 107
Xiu Kun 修鋸
2022

Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 424
Imagen invertida de
"La Reminiscencia Inversa" en
caracteres chino 洄溯
Caligrafía hecho por el autor
Xiu Kun 修鋸
Fuente: propia

Fig. 425
La Reminiscencia Inversa #189
Negativo original
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 426
La Reminiscencia Inversa #189
Escaneado
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 427
La Reminiscencia Inversa #189
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 428
Paseo por la montaña nevada 雪山
行骑图
Autor desconocido
29 x 23 cm
Dinastía Song, (960-1279)
Tinta y color sobre seda Palace
Museum, Beijing
Consulta: 2022-08-18
Fuente: [https://www.sohu.com/a/
217525362_282982](https://www.sohu.com/a/217525362_282982)

Fig. 429
Loto fuera del agua/ 出水芙蓉图
Wu Bing Dinastía Song, (960-1279)
23.8 x 25.1 cm
Pintura en abanico, tinta y color
sobre seda, Palace Museum,
Beijing
Consulta: 2022-08-18

Fuente: [https://www.dpm.org.cn/
collection/paint/229940.html](https://www.dpm.org.cn/collection/paint/229940.html)

Fig. 430
La Reminiscencia Inversa #127
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 431
La Reminiscencia Inversa #53
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 432
La Reminiscencia Inversa #168
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 433
La Reminiscencia Inversa #157
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 434
La Reminiscencia Inversa #149
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 435
La Reminiscencia Inversa #201
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 436
La Reminiscencia Inversa # 98
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 437
La Reminiscencia Inversa #77
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 438
La Reminiscencia Inversa #27
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 439
La Reminiscencia Inversa #113
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 440
La Reminiscencia Inversa #19
Xiu Kun 修鋸
2022
Fotografía analógica +
procesamiento digital
Fuente: propia

Fig. 441
Obras del proyecto - Un pareado -
La mano del tiempo Presentado a II
Congreso Internacional Estéticas
Híbridas de la Imagen en
Movimiento: Identidad y
Patrimonio.
Xiu Kun/ Gema Hoyas 2021
Fuente: propia

Fig. 442 y Fig. 443
Obras del proyecto - Un pareado -
La mano del tiempo Presentado a II
Congreso Internacional Estéticas
Híbridas de la Imagen en
Movimiento: Identidad y
Patrimonio.
Xiu Kun/ Gema Hoyas 2021
Fuente: propia

Fig. 444
Hibiscus #3
Xiu Kun 修鋸
2021
Fuente: propia

Fig. 445
Marina #5
Xiu Kun 修鋸
2021
Fuente: propia

Fig. 446
Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 447

Captura del material original de formato BRAW de una secuencia del trabajo
Fuente: propia

Fig. 448

Portada de la publicación
Consulta: 2022-10-28
Fuente: <https://riUNET.upv.es/handle/10251/180392>

Fig. 449 y Fig. 450

Difusión de la obra artística
Proyección del video
Un pareado - La mano del tiempo
Sala de Exposiciones Josep Renau
Octubre, 2021
Fuente: propia

Fig. 451 y Fig. 452

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 453 y Fig. 454

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 455 y Fig. 456

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 457 y Fig. 458

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 459 y Fig. 460

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 461 y Fig. 462

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 451 y Fig. 452

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 463 y Fig. 464

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 465 y Fig. 466

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 467 y Fig. 468

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 469 y Fig. 470

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 471

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 472

Un pareado - La mano del tiempo
Captura del fotograma de vídeo
Xiu Kun/ Gema Hoyas
2021
Video arte de 14'28"
Fuente: propia

Fig. 473

Tabla sinóptica de los métodos creativos y el lenguaje fotográfico utilizados para expresar la belleza intangible.
Fuente: propia