



Universidad de Valladolid

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN Patrimonio Cultural y Natural.
Historia, Arte y Territorio**

TESIS DOCTORAL:

**El orientalismo de Luis Feito,
Sobre sus bases del zen y sus
influencias taoístas.**

Presentada por Yamada Satoru para optar al grado de
Doctor/a por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Cabañas Moreno, Pilar



Universidad de Valladolid

 **eSDUva**
Escuela de Doctorado Universidad de Valladolid

ÍNDICE

RESUMEN	P. 1
ABSTRACT	p. 4
GAIYŌ (概要)	p. 7
MEMORIA	p. 10
Presentación de la tesis. Delimitación y justificación	p. 10
Estado de la cuestión	p. 13
Metodología	p. 16
Objetivos	p. 18
Estructura	p. 19
1. INTRODUCCIÓN	p. 23
2. ZEN DE SUZUKI DAISETZ Y HISAMATSU SHINICHI	p. 33
2-1. El estado del pensamiento en París alrededor de 1950	p. 34
2-2. Teoría del zen de Suzuki Daisetz	p. 36
2-2-1. Arte del zen en la teoría de Suzuki Daisetz	p. 47
2-2-1-1. La estética japonesa en el zen	p. 47
2-2-1-2. Zen en <i>kendō</i>	p. 49
2-2-1-3. Zen de <i>sadō</i> o ceremonia de té	p. 51
2-2-1-4. Haiku	p. 54
2-2-1-5. Caligrafía	p. 56
2-3. Zen de Hisamatsu Shinichi	p. 58
2-3-1. Teoría de zen de Hisamatsu Shinichi	p. 58
2-3-2. Arte del zen de Hisamatsu Shinichi	p. 60
2-3-2-1. Visión general	p. 60
2-3-2-2. Caligrafía y mentalidad oriental	p. 62
3. TAOÍSMO O FILOSOFÍA DE TAO EN <i>DÀO DÉ JĪNG</i> Y <i>ZHUĀNGZǐ</i>	p. 64
3-1. <i>Dào Dé Jīng</i>	p. 65
3-1-1. Lǎozǐ en su contexto	p. 65
3-1-2. Lǎozǐ y su teoría de “No-actuar”	p. 66
3-1-3. Vacío del <i>tao</i>	p. 73
3-2. <i>Zhuāngzǐ</i>	p. 74
3-2-1. Filósofo <i>Zhuāngzǐ</i> en contexto	p. 74
3-2-2. Teoría de <i>Zhuāngzǐ</i>	p. 76
3-3. Comparación entre Lǎozǐ y <i>Zhuāngzǐ</i>	p. 78
3-4. Relación entre el budismo zen y la escuela del <i>tao</i>	p. 84
3-4-1. Aspectos parecidos	p. 84
3-4-2. Aspectos distintos entre el budismo zen y <i>Zhuāngzǐ</i>	p. 88
4. LA DIFERENCIA CONCEPTUAL FUNDAMENTAL ENTRE LA PINTURA DE TRADICIÓN EUROPEA Y LA PINTURA A LA TINTA DEL ZEN DE ASIA ORIENTAL	p. 90
4-1. Acercamiento entre Oriente y Occidente en los años 50	p. 92
4-2. Diferencias entre las pinturas del zen o del tao, y las occidentales	p. 97

4-2-1. Coincidencia de caligrafía y pintura	p. 97
4-2-2. Uso de los materiales	p. 99
4-2-3. El sujeto	p. 101
4-2-4. Vacío	p. 102
4-2-5. Realización	p. 106
4-2-5-1. Técnica	p. 106
4-2-5-2. Color	p. 107
4-2-5-3. Imágenes de las obras como meta	p. 110
4-2-5-4. Ritmo	p. 113
4-2-5-5. Temporalidad	p. 116
5. ALIENTO ESPIRITUAL	p. 118
5-1. Introducción	p. 119
5-2. Xiè Hè 謝赫, la segunda mitad del siglo V~la primera mitad del siglo VI)	p. 126
5-3. Chāo Yànyuǎn 超彦遠 (815?-877?)	p. 128
5-4. Época de la Dinastía Táng (626-907)	p. 131
5-5. Época en la Dinastía Sòng (宋, 960-1279)	p. 132
5-5-1. Guō Xī 郭熙 (1023?-1085?)	p. 132
5-5-2. Sū Shì 蘇軾 (1037-1101)	p. 132
5-5-3. Mùgī 牧谿 (1210?-1269?)	p. 137
5-6. Dǒng Qíchāng 董其昌 (1555–1636) en la Dinastía Míng (1368–1644)	p. 138
5-7. Zhāng Gēng 張庚 (1681-1756) en la Dinastía Qīng (1642-1912)	p. 140
5-8. Conclusión	p. 142
6. SHÍTĀO	p. 145
6-1. Algunas referencias biográficas imprescindibles de Shítāo	p. 148
6-2. El “trazo único” desde el punto de vista práctico	p. 155
6-3. La estética de las tres enseñanzas	p. 158
6-3-1. La estética del confucianismo	p. 159
6-3-2. La estética de la escuela del <i>tao</i>	p. 164
6-3-3. La estética del budismo zen	p. 171
6-4. Interpretación del texto de Shítāo desde el punto de vista de la clave “corazón”	p. 174
6-5. Interpretación del texto de Shítāo desde el punto de vista del zen	p. 178
7. ZAO WOU-KI	p. 186
7-1. Introducción	p. 187
7-2. Análisis del arte de Zao Wou-Ki	p. 188
7-3. Conclusión	p. 206
8. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LUIS FEITO HASTA 1960	p. 210
8-1. Desde el final de su carrera de Bellas Artes hasta su traslada a París	p. 211
8-2. Serie después de 1956	p. 224
8-3. La obra en blanco y negro respondiendo a la obra de Zao Wou-Ki	p. 228
8-4. Reflexión sobre el círculo con arena	p. 234
8-5. Conclusión de la época de la realización de las obras en blanco y negro	p. 238
9. BOKUJIN-KAI	p. 240
9-1. Fundación de Bokujin-kai	p. 241
9-2. Hidai Nankoku. Nacimiento del trazo de corazón “意の線”.	p. 244
9-3. Ueda Sōkyū (1899-1968)	p. 252

9-3-1. La visión de Sōkyū	p. 252
9-3-2. Características de la teoría de Sōkyū	p. 254
9-3-3. Piezas de Ueda Sōkyū	p. 256
9-4. Uno Sesson (1912-1995)	p. 259
9-5. Bokujin-kai	p. 263
9-5-1. Fundamentos de su pensamiento	p. 263
9-5-2. La actividad de Bokujin-kai	p. 269
9-5-3. Bokujin-kai, desde Japón al mundo	p. 271
9-5-4. El arte de Morita Shiryū	p. 272
9-5-5. Cuestionamiento de los occidentales	p. 276
9-5-6. Opiniones de Morita Shiryū, Inoue Yūichi y Yoshihara Jirō	p. 278
9-5-7. Conclusión	p. 285
10. SUGAI KUMI	p. 290
10-1. Introducción	p. 291
10-2. Análisis de la obra de Sugai	p. 292
11. EL ARTE DE FEITO BAJO LA INFLUENCIA DE SUGAI KUMI (1960-1963)	p. 314
11-1. Desde 1960	p. 315
11-2. Círculo rojo	p. 321
12. DESPUÉS DE LA SERIE EN ROJO Y NEGRO	p. 329
12-1. Desde 1963 hasta 1966	p. 330
12-1-1. Juegos de tinta	p. 330
12-1-2. Redensificación del trazo	p. 334
12-1-3. La aparición de los diápticos	p. 335
13. FEITO EN LA DÉCADA DE LOS SETENTA	p. 339
13-1. El círculo al estilo de Malévich, entre 1970 y 1974	p. 340
13-2. La obra entre 1975 y 1978, fondos rothkianos	p. 350
14. CONCLUSIONES /CONCLUSIONS / KETSURON (結論)	p. 357
14-1. Conclusiones	p. 358
14-2. Conclusions	p. 366
14-3. 結論	p. 374
15. BIBLIOGRAFÍA	p. 382
16. APÉNDICE	p. 395
16-1. Entrevista I a Luis Feito (15/01/2012)	p. 396
16-2. Entrevista de Luis Feito II (21/06/2016)	p. 403
16-3. Entrevista de Luis Feito III (27/03/2017)	p. 407
16-4. Entrevista a Inada Sōsai (28/05/2022)	p. 411

INDEX

RESUMEN	p. 1
ABSTRACT	p. 4
概要	p. 7
MEMORANDUM	p. 10
Presentation of the thesis. Defining and justification	p. 10
State of the question	p. 13
Methodology	p. 16
Objectives	p. 18
Structure	p. 19
1. INTRODUCTION	p. 23
2. ZEN OF SUZUKI DAISETZ Y HISAMATSU SHINICHI	p. 33
2-1. The state of the thought in Paris around 1950	p. 34
2-2. Teoría del zen de Suzuki Daisetz	p. 36
2-2-1. Art of the Zen in the theory of Suzuki Daisetz	p. 47
2-2-1-1. The Japanese aesthetics of the Zen	p. 47
2-2-1-2. Zen in <i>kendō</i>	p. 49
2-2-1-3. Zen in <i>sadō</i> o ceremony of <i>tea</i>	p. 51
2-2-1-4. <i>Haiku</i>	p. 54
2-2-1-5. Calligraphy	p. 56
2-3. Zen by Hisamatsu Shinichi	p. 58
2-3-1. Theory of zen of Hisamatsu Shinichi	p. 58
2-3-2. Art of zen of Hisamatsu Shinichi	p. 60
2-3-2-1. Overview	p. 60
2-3-2-2. Calligraphy and oriental mentality	p. 62
3. TAOÍSMO OR FILOSOPHY OF TAO IN <i>DÀO DÉ JĪNG</i> AND <i>ZHUĀNGZǐ</i>	p. 64
3-1. <i>Dào Dé Jīng</i>	p. 65
3-1-1. Lǎozǐ in context	p. 65
3-1-2. Lǎozǐ and the theory “No-act”	p. 66
3-1-3. Empty of the <i>Tao</i> .	p. 73
3-2. <i>Zhuāngzǐ</i>	p. 74
3-2-1. Philosopher Zhuāngzǐ in context	p. 74
3-2-2. Theory of Zhuāngzǐ	p. 76
3-3. Comparison between Lǎozǐ and Zhuāngzǐ	p. 78
3-4. Relation between the Buddhism Zen and the school of <i>Tao</i>	p. 84
3-4-1. Similarities	p. 84
3-4-2. Differences between the Buddhism Zen and Zhuāngzǐ	p. 88
4. THE CONCEPTUAL BASIC DIFFERENCE BETWEEN THE PICTURE IN THE EUROPEAN TRADITION AND THE ZEN INK PAINTING IN EAST ASIA	p. 90
4-1. Rapprochement between East and West in the 50s	p. 92

4-2. Differences between Zen or Tao paintings, and Western ones.	p. 97
4-2-1. Calligraphy and painting matching	p. 97
4-2-2. Use of materials	p. 99
4-2-3. The subject	p. 101
4-2-4. Void	p. 102
4-2-5. Realization	p. 106
4-2-5-1. Technique	p. 106
4-2-5-2. Colour	p. 107
4-2-5-3. Images of the works as a goal	p. 110
4-2-5-4. Rhythm	p. 113
4-2-5-5. Temporality	p. 116
5. SPIRITUAL BREATH	p. 118
5-1. Introduction	p. 119
5-2. Xiè Hè (the second half of the fifth century～the first half of the sixth century)	p. 126
5-3. Chāo Yànyuǎn 超彥遠 (815?-877?)	p. 128
5-4. The Táng dynasty (626-907)	p. 131
5-5. The Sòng dynasty (960-1279)	p. 132
5-5-1. Guō Xī 郭熙 (1023?-1085?)	p. 132
5-5-2. Sū Shì 蘇軾 (1037-1101)	p. 134
5-5-3. Mùgī 牧谿 (1210?-1269?)	p. 137
5-6. Dǒng Qíchāng 董其昌 (1555–1636) in the Míng dynasty (明, 1368–1644)	p. 138
5-7. Zhāng Gēng 張庚 (1681-1756) in the Qīng dynasty (1642-1912)	p. 140
5-8. Conclusion	p. 142
6. SHITAL	p. 145
6-1. Some of Shítāo’s essential biographical references	p. 148
6-2. The “single stroke” from a practical point of view	p. 155
6-3. The aesthetics of the three teachings	p. 158
6-3-1. The aesthetics of Confucianism	p. 159
6-3-2. The aesthetics of the school of <i>Tao</i>	p. 164
6-3-3. The aesthetics of Zen Buddhism	p. 171
6-4. Interpretation of the text of Shítāo from the point of view of the concept of “heart”	p. 174
6-5. Interpretation of the Shítāo’s text from the point of view of Zen	p. 178
7. ZAO WOU-KI	p. 186
7-1. Introduction	p. 187
7-2. Analysis of Zao Wou-Ki art	p. 188
7-3. Conclusion	p. 206
8. ANALYSIS OF LUIS FEITO’S WORKS UNTIL 1960	p. 210
8-1. From the end of his Fine Arts studies to his first stay in Paris	p. 211
8-2. After 1956	p. 224
8-3. His black and white works responding to the paintings by Zao Wou-Ki	p. 228
8-4. Reflection on the circle with sand	p. 234
8-5. Conclusion of the period of black and white works	p. 238
9. BOKUJIN-KAI	p. 240
9-1. Founding of Bokujin-kai	p. 241

9-2. Hidai Nankoku. Birth of the heart stroke “意の線”.	p. 244
9-3. Ueda Sōkyū (1899-1968)	p. 252
9-3-1. Vision of Sōkyū	p. 252
9-3-2. Characteristics of Sōkyū's theory	p. 254
9-3-3. Works by Ueda Sōkyū	p. 256
9-4. Uno Sesson (1912-1995)	p. 259
9-5. Bokujin-kai	p. 263
9-5-1. Fundamentals of his thinking	p. 263
9-5-2. Bokujin-kai activity	p. 269
9-5-3. Bokujin-kai, from Japan to the world	p. 271
9-5-4. The Morita Shiryū's art	p. 272
9-5-5. Westerner's questioning	p. 276
9-5-6. The views of Morita Shiryū, Inoue Yūichi and Yoshihara Jirō	p. 278
9-5-7. Conclusion	p. 285
10. SUGAI KUMI	p. 290
10-1. Introduction	p. 291
10-2. Analysis of Sugai's works	p. 292
11. FEITO'S ART UNDER THE INFLUENCE OF SUGAI KUMI (1960-1963)	p. 314
11-1. From 1960	p. 315
11-2. Red circle	p. 321
12. AFTER THE SERIES IN RED AND BLACK	p. 329
12-1. From 1963 to 1966	p. 330
12-1-1. Operation of the ink	p. 330
12-1-2. Redensification of the stroke	p. 334
12-1-3. Appearance of the diptychs	p. 335
13. FEITO IN THE 1970S	p. 339
13-1. The circle in Malevich's style, 1970 and 1974	p. 340
13-2. The work between 1975 and 1978, Rothkian stylish	p. 350
14. CONCLUSIONES / CONCLUSIONS / KETSURON (結論)	p. 357
14-1. Conclusiones	p. 358
14-2. Conclusions	p. 366
14-3. 結論	p. 374
15. BIBLIOGRAPHY	p. 383
16. APPENDIX	p. 395
16-1. Interview I to Luis Feito (15/01/2012)	p. 396
16-2. Interview with Luis Feito II (06/21/2016)	p. 403
16-3. Interview with Luis Feito III (27/03/2017)	p. 407
16-4. Interview with Inada Sōsai (28/05/2022)	p. 411

目次

Resumen	p. 1
Abstract	p. 4
概要	p. 7
手記	p. 10
プレゼンテーション、論文の範囲の限定とその説明	p. 10
テーマに関する学会の議論の現状	p. 13
方法論	p. 16
論文の目的	p. 18
論文の構築	p. 19
1. 序章	p. 23
2. 鈴木大拙と久松真一の禅	p. 33
2-1. 1950 年前後のパリの思想	p. 34
2-2. 鈴木大拙の禅理論	p. 36
2-2-1. 鈴木大拙の理論における禅の美術	p. 47
2-2-1-1. 禅の日本色審美学	p. 47
2-2-1-2. 茶道の禅	p. 49
2-2-1-3. 剣道の禅	p. 51
2-2-1-4. 俳句	p. 54
2-2-1-5. 書道	p. 56
2-3. 久松真一の禅の美術	p. 58
2-3-1. 久松真一の禅理論	p. 58
2-3-2. 久松真一の禅の美術	p. 60
2-3-2-1. 概論	p. 60
2-3-2-1. 書道と東洋精神	p. 62
3. 老子の道教と莊子にみる道教、もしくは老莊の哲学	p. 64
3-1. 道教	p. 65
3-1-1. 時代背景から見る老子	p. 65
3-1-2. 老子と「無為自然」理論	p. 66
3-1-3. 道における空	p. 73
3-2. 莊子	p. 74
3-2-1. 時代背景からみる莊子	p. 74
3-2-2. 莊子の理論	p. 76

3-3. 老子と莊子の比較	p. 78
3-4. 禅と老莊の哲学との関係	p. 84
3-4-1. 類似点	p. 84
3-4-2. 禅と莊子の相違点	p. 88
4. 西洋の伝統絵画と東アジアの禅の水墨画との間における基本的相違点	p. 90
4-1. 50年代における東洋と西洋の接近	p. 92
4-2. 禅、および老莊の絵画と西洋絵画との違い	p. 97
4-2-1. 書画一致	p. 97
4-2-2. マテリアルの使用	p. 99
4-2-3. 主体	p. 101
4-2-4. 空	p. 102
4-2-5. 制作	p. 106
4-2-5-1. 技術	p. 106
4-2-5-2. 色	p. 107
4-2-5-3. 制作目標としてのイメージ	p. 110
4-2-5-4. リズム	p. 113
4-2-5-5. 時間性	p. 116
5. 気韻生動	p. 118
5-1. 序章	p. 119
5-2. 謝赫	p. 126
5-3. 超彥遠(815?-877?)	p. 128
5-4. 唐の時代(626-907)	p. 131
5-5. 宋の時代	p. 132
5-5-1. 郭熙(1023?-1085?)	p. 132
5-5-2. 蘇軾(1037-1101)	p. 134
5-5-3. 牧谿(1210?-1269?)	p. 137
5-6. 明の時代(1368-1644)、董其昌(1555-1636)	p. 138
5-7. 清の時代(1642-1912)、張庚(1681-1756)	p. 140
5-8. 結論	p. 143
6. 石濤	p. 145
6-1. 石濤の思想研究のためにする人生の歩みの確認	p. 148
6-2. 実践面から見た「一画の理」	p. 155
6-3. 三教の審美学	p. 158

6-3-1. 儒教の美学	p. 159
6-3-2. 老莊の美学	p. 164
6-3-3. 禅の美学	p. 171
6-4. 「心」というキーワードから見た石濤の書の解釈	p. 174
6-5. 禅からみた石濤の書の解釈	p. 178
7. ザオ・ウーキー	p. 186
7-1. 序章	p. 187
7-2. ザオ・ウーキーの芸術の分析	p. 188
7-3. 結論	p. 206
8. ルイス・フェイトの1960年までの作品の分析	p. 210
8-1. 美術学部終盤からパリへ引っ越すまで	p. 211
8-2. 1956年のあとの一連の作品	p. 224
8-3. ザオ・ウーキーの作品に触発された白黒作品	p. 228
8-4. 砂で描かれた円に関する熟考	p. 234
8-5. 黒白で描かれた作品の時期の結論	p. 238
9. 墨人会	p. 240
9-1. 墨人会の創設	p. 241
9-2. 比田井南谷、「意の線」の誕生	p. 244
9-3. 上田桑鳩(1899-1968)	p. 252
9-3-1. 桑鳩の視点	p. 252
9-3-2. 桑鳩の理論の特質	p. 254
9-3-3. 上田桑鳩の作品	p. 256
9-4. 宇野雪村(1912-1995)	p. 259
9-5. 墨人会	p. 263
9-5-1. 思想的基盤	p. 263
9-5-2. 墨人会の活動	p. 269
9-5-3. 墨人会、日本から世界へ	p. 271
9-5-4. 森田子龍の芸術	p. 272
9-5-5. 西洋世界からの疑問	p. 276
9-5-6. 森田子龍、井上有一、吉原治良の意見	p. 278

9-5-7. 結論	p. 285
10. 菅井汲	p. 290
10-1. 序章	p. 291
10-2. 菅井の作品の分析	p. 292
11. 菅井汲の影響下にあるフェイトのアート (1960-1963)	p. 314
11-1. 1960 年以降	p. 315
11-2. 赤い円	p. 321
12. 赤と黒の作品以降	p. 329
12-1. 1963 年以降 1966 年まで	p. 330
12-1-1. 墨の効果	p. 330
12-1-2. 筆線の再凝縮化	p. 334
12-1-3. 2 枚一組の作品の出現	p. 335
13. 1970 代の 10 年間のフェイトの作品	p. 339
13-1. 1970 年から 1974 年、マレヴィッチスタイルの円	p. 340
13-2. ロスコスタイルの背景を持った 1975 年から 1978 年の間の作品	p. 350
14. 結論	p. 357
14-1. Conclusiones	p. 358
14-2. Conclusions	p. 366
14-3. 結論	p. 374
15. 引用文献	p. 383
16. 付録	p. 395
16-1. ルイス・フェイトのインタビューI (15/01/2012)	p. 396
16-2. ルイス・フェイトのインタビューII (06/21/2016)	p. 403
16-3. ルイス・フェイトのインタビュー III (27/03/2017)	p. 407
16-4. 稲田宗哉のインタビュー (28/05/2022)	p. 411

Resumen

Esta tesis doctoral tiene por objetivo buscar el origen del orientalismo en la pintura del artista español Luis Feito (1929-2019), uno de los fundadores del reconocido grupo de los pintores El Paso (fundación: 1957). Él mismo señalaba que había estado conectado durante toda su vida profesional con la cultura oriental, después de conocer el zen en el año 1960, aunque no era del todo consciente de cómo había recibido esta influencia. No obstante, los críticos y los investigadores se limitaban a referirse a la existencia del orientalismo en su obra sin profundizar en qué consistía dicho orientalismo; por esta razón, hemos asumido la tarea de averiguar los orígenes de las influencias de Asia Oriental y la manera en que afloran en las pinturas del maestro español.

Antes de empezar el trabajo, realizamos varias entrevistas con el artista. Las claves sacadas de varias de las ellas son los elementos estructurales de esta investigación. Basándome en las entrevistas, formulamos la hipótesis de que el zen constituyó la cultura oriental más influyente en Feito, si bien se advertía también su proximidad al taoísmo filosófico.

Para demostrar esta hipótesis, la tesis presenta una serie de acotaciones de temas y de información que clarifiquen para el lector el significado de los rastros que el zen y el taoísmo filosófico dejaron en su obra y en sus planteamientos. Era necesario acudir a las fuentes de dichos pensamientos en la bibliografía china y japonesa para exponer los conceptos del zen y del taoísmo. Esa es la primera aportación de esta tesis.

Dentro de ella, abordamos la investigación del libro *Discurso acerca de la pintura* por el monje Calabaza Amarga de Shítāo (1642-?), bonzo chino y crítico de la pintura que propone el concepto de “Trazo único del pincel”, el trazo capaz de revelar en sí mismo la verdad del cosmos, puesto que Feito consideraba que este libro contiene todo lo que había aprendido de la cultura de Asia Oriental. Si entendemos la base conceptual de Shítāo, comprendemos la de Feito.

Sin embargo, el objetivo ha sido difícil de alcanzar porque Shítāo escribió su libro citando las frases famosas del zen, del taoísmo y del confucianismo, puesto que en aquella época se había difundido una idea: “Tres enseñanzas que forman una”. Las tres enseñanzas no son distintas entre

sí, sino que se combinan para crear un concepto para vivir en paz. Los sabios de aquella época crearon un concepto propio mezclando las tres. Por eso, muchos investigadores asiáticos trabajan incluso actualmente en la interpretación de este escrito, intentando desgranar su base conceptual. También en esta tesis se ha emprendido dicha búsqueda. Después del análisis de su libro, concluimos que su base conceptual es el zen; por consiguiente, hemos podido entender que el pilar conceptual de Feito ha sido el budismo zen, con todo lo que por el camino fue capaz de absorber del tao filosófico.

La segunda aproximación al tema consiste en saber cómo se produjo y dilató paulatinamente su entendimiento de la cultura de Asia Oriental. Siguiendo las declaraciones de Feito, en la tesis se han investigado las obras de los artistas asiáticos que atrajeron a Feito: Zao Wou-Ki (1920-2013), la asociación de los calígrafos vanguardistas Bokujin-kai (fundación: 1952), y Sugai Kumi (1919-1996). Para analizar su influencia ha sido necesaria una investigación independizada y particular de cada uno de ellos.

En el caso de Zao Wou-ki, el pintor español supo absorber los trazos caligráficos del “trazo único”. Entendió cómo Zao Wou-Ki empleaba sus trazos caligráficos para crear el movimiento del qi, llamado “aliento espiritual”, capaz de generar un nuevo espacio pictórico que se expande hacia el fondo. Interpretando su obra, Feito empezó a crear un nuevo espacio propio, como un cosmos lleno de “aliento”, empleando los trazos caligráficos.

En relación con su aproximación a la caligrafía vanguardista de Bokujin-kai, hay que decir que el pintor occidental no intenta adoptar directamente la influencia de sus obras, sino que percibe el gran misterio detrás de los caracteres gestuales en sus obras. Feito advirtió las posibilidades de expresión de los trazos caligráficos. Este interés fue potenciado al encontrarse con el arte del pintor japonés Sugai Kumi, de nuevo en París. Sugai realiza pinturas occidentales como si fueran caligrafías, pero representa no caracteres, sino signos geométricos.

Feito encuentra una manera de expresión propia a raíz de observar y valorar las posibilidades de los signos de los trazos caligráficos de Sugai. Lo que encuentra es que el signo geométrico es transmisible como lo son los caracteres asiáticos. Feito empieza a expresarse con signos geométricos construidos con unos particulares trazos caligráficos.

Entre los eslabones de Feito con el mundo de Asia Oriental a través del tao filosófico, el artista admiraba a Kazimir Malévich, claramente permeado por dicho pensamiento. Proponemos la hipótesis de que esta influencia taoísta proviene en parte de la interpretación del arte suprematista de Malévich. Tras el análisis de la afinidad del arte de Feito con el arte de Malévich, parece que el valor del vacío queda potenciado como el lugar esencial en el que todo puede suceder.

En definitiva, consideramos que esta tesis, de modo general, presenta información novedosa en el campo de la historiografía del arte del siglo XX, que permitirá avanzar en el análisis de las interrelaciones del arte contemporáneo a un nivel profundo, sobre el análisis de conceptos desde la historiografía del pensamiento elaborada en Asia Oriental a través del orientalismo en relación con la obra del pintor Luis Feito, aseverando que el orientalismo más elevado de Feito procede del zen, y en un porcentaje inferior del taoísmo filosófico.

Feito prestó atención a los trazos caligráficos expresivos para crear el gesto que le permitiera transmitir su interior, generando el espacio vacío y su aliento espiritual entre los trazos. Finalmente podemos concluir que el maestro español había dedicado su vida a representar el vacío cosmológico desde los rasgos orientales.

Abstract

The aim of this doctoral thesis is to seek the origin of Orientalism in the painting of the Spanish painter Luis Feito (1929-2019), one of the founders of the renowned El Paso group (1957). He himself acknowledged that he had been connected throughout his professional life with oriental culture, after learning about Zen in 1960, although he was not fully aware of how he had been influenced by it. However, critics and researchers limited themselves to referring to the existence of Orientalism in his work without delving into what Orientalism was, and for this reason, we are investigating the origins of the East Asian influences and the way in which they emerge in the Spanish master's paintings.

Before starting the work, we interviewed him to write the thesis. The clues drawn from several of the interviews are the structural elements of this research. Based on the interviews we formulated the hypothesis that Zen constituted the most influential oriental culture for Feito, although his proximity to philosophical Taoism was also apparent.

In order to demonstrate this hypothesis, the thesis presents a series of notes on themes and information that clarify for the reader the significance of the traces that Zen and philosophical Taoism left in his work and in his approaches. It was necessary to go to the sources of these thoughts in Chinese and Japanese literature to show the concepts of Zen and Taoism. This is the first contribution of this thesis.

Within it, we address the research of the book Discourse on painting by the monk Bitter Pumpkin of Shítāo (1642-?), Chinese bonzo and critic of painting that proposes the concept of "Unique stroke of the brush", the stroke capable of revealing in itself the truth of the cosmos, since Feito considered that this book contains everything he had learned from the culture of East Asia. If we understand the conceptual basis of Shítāo, we understand that of Feito.

However, the goal has been difficult to achieve because Shítāo wrote his book, quoting the famous phrases of Zen, Taoism and Confucianism, because at that time, an idea was spread: "Three teachings forming one". The three teachings are not distinct, but are compatible to create a concept for living in peace. The sages of that time created their own concept by mixing the

three. That is why many Asian researchers are even today working on the interpretation of his writing, trying to unravel its conceptual basis. This thesis has also undertaken such a search. After the analysis of his book, we conclude that its conceptual basis is Zen, therefore, we have been able to understand that Feito's conceptual pillar has been Zen Buddhism, with all that along the way he was able to absorb from the philosophical tao.

The second approach to the subject is to know how his understanding of East Asian culture came about and gradually expanded. Following Feito's statements, the thesis has investigated the works of the Asian artists who attracted Feito: Zao Wou-Ki (1920-2013), the association of avant-garde calligraphers Bokujin-kai (foundation: 1952), and Sugai Kumi (1919-1996). In order to analyse their influences, it has been necessary to carry out an independent and individual investigation of each of them.

In the case of Zao Wou-ki, the Spanish painter was able to absorb the calligraphic strokes of the "single stroke". He understood how Zao Wou-Ki used his calligraphic strokes to create the movement of qi, called "spiritual breath", capable of generating a new pictorial space that expands into the background. Interpreting his work, Feito began to create the new space of his own as the cosmos filled with "breath", using the calligraphic strokes.

In relation to his approach to the avant-garde calligraphy of Bokujin-kai, it must be said that the Western painter does not try to directly adopt the influence of his works, he feels the great mystery behind the gestural characters in his works. Feito realised the expressive possibilities of calligraphic strokes. This interest was heightened when he encountered the art of the Japanese painter Sugai Kumi, again in Paris. Sugai paints Western paintings as if they were calligraphy, but he does not make characters, but geometrical signs.

Feito found his own way of expression after observing and evaluating the possibilities of Sugai's calligraphic signs. What he finds is that the geometrical sign is as transferable as the Asian characters. Feito begins to express himself with geometrical signs constructed with particular calligraphic strokes.

Among Feito's links with the East Asian world through the philosophical Tao, the artist admired Kázimir Malévich, clearly permeated by that thought. We propose the hypothesis that

this Taoist influence stems in part from Malevich's interpretation of Suprematist art. After analysing the affinity of Feito's art with Malevich's art, it seems that the value of emptiness is enhanced as the essential place where everything can happen.

In short, we believe that this thesis, in general terms, presents new information in the field of 20th century art historiography, which will allow us to advance in the analysis of the interrelations of contemporary art at a deep level, on the analysis of concepts from the historiography of thought elaborated in East Asia through Orientalism in relation to the work of the painter Luis Feito, asserting that Feito's highest Orientalism came from Zen, and to a lesser extent from philosophical Taoism.

Feito paid attention to the expressive calligraphic strokes in order to create the gesture that would allow him to transmit his inner self, generating the empty space and his vital breath between the strokes. Finally, we can conclude that the Spanish master had dedicated his life to representing the cosmological void from oriental features.

概要

この博士論文では 1957 年に創設された抽象画家団体エル・パソの創設メンバーとして有名な画家ルイス・フェイト（1929－2019）の絵画のオリエンタリズムを研究する。彼自身は 1960 年に禅を知ったのちそれがどのように自分影響したのか自分でも具体的には理解してはいないが、画家としての人生を通してオリエンタルな文化とのコンタクトをとってきたことを認めている。にもかかわらず、批評家や研究者はこのオリエンタリズムがどのようなものか研究することなく、彼の作品の中にはあると述べるにとどまってきた。そのためこの論文では東アジアの影響の起源とそれが画家の作品の中でどのように表出しているか、それを調べる。

この研究を開始するにあたり、すでに画家に複数回インタビューをしており、そこで、得られたキーワードに基づき、この論文構築する。インタビューをもとに立てた仮説は老莊の哲学も確かにフェイトに影響しているものの、禅こそがフェイトに深い影響を与えたというものだ。

その仮説を立証するため、論文では画家の作品を分析し、制作のコンセプトの中に老莊の哲学と禅の痕跡みつけだし、その意味するところを明らかにしていくために取り組むべき一連のテーマとその情報を提示する。そのために禅と老莊のコンセプトを調べ直す必要があり、多くの中国や日本の参考文献を読むことが不可欠だったが、それはこの論文が第一に寄与するところでもある。

その中でも禅僧で、宇宙の真理を絵に表すことのできるという筆線「一画の理」を唱えた評論家でもある石濤（1642－?）が書いた「画語録」の研究に取り組む。というのは、フェイトはこの本にはアジアの文化から学んだすべてが書いてあると言っていたからである。石濤のコンセプトの基礎が理解できれば、フェイトの意図も理解できるはずだ。

にもかかわらずその読解は、石濤が禅、老荘の哲学、それに儒学の有名なフレーズを同時に引用しながら書いているため、困難を極める。というのは三教一致説が真っ盛りの時期であった。三教は平和の中に生きるために共存でき、三者に決定的な違いはないという考え方である。当時の賢者は三教を混ぜ、独自の考えを生み出していたのである。そのために、アジアの研究者は現在に至るまで彼の基本コンセプトを探求しつつ、石濤の書の解釈に勤しんでいる。この論文でも同じことに取り組み、その後フェイトは画家人生の中で老荘に傾いたことがあるが、彼の基本コンセプトは禅であると結論づける。

論文の後半部では東アジア文化の理解がどのようになされ、彼のキャンバスでどう花開いたかに取り組む。フェイトが与えてくれたキーワードに従い、論文はフェイトが惹きつけられたアジアのアーティストの作品を研究する。ザオ・ウーキー（1920—2013）、1952年に結成された前衛書道団体墨人会、それに菅井汲（1919—1996）である。その影響を確かめるには個々に独立した研究が必要となる。

ザオ・ウーキーにおいてフェイトは「一画の理」の筆を得て、それを操ることを学んだ。中国人画家が画面の奥の方にさらに広がっていく新しい絵画空間を生み出すことのできる脈動する「気」の表現、氣韻生動を描くために、カリグラフィーな線をどのように使ったかを学んだのだ。彼の作品を解釈しながら、フェイトはやはりカリグラフィーな線を用いつつ、氣韻に満ちた宇宙を新しい絵画空間として作り上げたのである。

前衛書道団体墨人会の作品との影響は直接フェイトに吸収されたものではなかったことは述べなければならないが、少なくとも作品に描かれている文字がヘスト（描かれたものが作品ごとに形を変えるたびに人間の表情のように何かを訴えてくる特質）に大きな神秘を感じていた。この興味にパリで菅井汲という日本人画家のアートを見して一気に惹かれていくのである。菅井は書道作品のような絵を描く西洋画家である。ただし、描くものは文字ではなくて、幾何学記号だった。

菅井のカリグラフィーな線で描かれた記号を観察し、評価したフェイトはそこから独自の表現を発見する。彼が見つけ出したものはアジアの文字が見ているものに何かを暗示するように、何かを伝えるために幾何学記号が使えるということだった。フェイトはカリグラフィーな線を使いながら幾何学記号を構築し始める。

老莊の哲学を通して東アジアの世界とフェイトの交流は、やはり東アジアの思想に影響を受けたカシミール・マレビッチ作品を鑑賞し、称賛したことから始まる。フェイトの老莊の影響は実はマレビッチの作品を通して行われたというという仮説を立てる。フェイトのアートとマレビッチの類似性を研究し、気韻が脈打つ空間としての「空」の表現を独自のものとして強めていったと考えられる。

間違いなくこの論文は画家フェイトの作品とオリエンタリズムを、禅の影響によるものであり、老莊の哲学もそれなりに東洋文化を学び取っていることを明らかにしつつ、現代東アジアの思想史における思想の分析について、現代アートとの相関関係をさらに深める新しい情報を提示することができるはずである。

フェイトは湧き上がる気韻と「空」の空間を生み出しつつ、画家の内面を表すへストを作り上げる筆線に情熱を注いだのである。最終的にオリエンタリズムの特質からフェイトは宇宙観を持った「空」の表現をつくりあげ、そこに生涯を費やしたと結論する。

MEMORIA

Presentación de la tesis. Delimitación y justificación.

El origen de esta tesis tiene su punto de partida en mi interés por la obra del pintor Luis Feito (1912-2021). Su nombre ya es parte de la historia del arte español, debido a la reputación del grupo de artistas de arte abstracto “El Paso”, fundado en 1957, que influyó al arte español de la época —dominado por el academicismo—, y que en 1958 tuvo un gran éxito por la gran consideración que obtuvieron sus obras en la bienal de Venecia.¹ Sin embargo, desde mi ser japonés y mi formación académica en mi país de origen, quería aportar con mi estudio una nueva aproximación a su trabajo. Cada persona, casi por ósmosis, se construye desde el sustrato cultural en el que crece, y la sensibilidad que se desarrolla es particular. Fuera de su entorno, es capaz de detectar aquello que le resulta afín. Desde mi sensibilidad como parte de la comunidad de Asia Oriental y mi conocimiento de la escuela budista zen, detecté en la obra de Luis Feito una proximidad que decidí investigar.

Al iniciar la investigación esta me llevó inmediatamente a París, al contexto artístico que se desarrolló allí en torno a 1957. Un París donde el zen estaba provocando una fiebre por la cultura oriental a la que críticos como Michel Tapié dieron un impulso definitivo con las relaciones establecidas con los artistas japoneses de vanguardia tales como los grupos Gutai y Bokujin-kai. Un París al que pintores chinos y japoneses acudían buscando, sin saberlo, un nuevo camino y/o un nuevo modo de recuperar su identidad artística.

Este contexto me llevó a realizar una indagación sobre del tema más amplia, y no restringida únicamente a resaltar determinados elementos en su obra que procedían del mundo de Asia Oriental. ¿Cómo, dónde, quién, por qué? Son algunas de las preguntas que se convirtieron

¹ El Paso es un grupo artístico que, encuadrado en el movimiento del informalismo, fue fundado en el 1957 con el objeto de acabar con el academicismo. Sus miembros son: Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Riviera, Antonio Suárez, Antonio Saura y el escultor Pablo Serrano. A ellos se unieron los críticos José Ayllón y Manolo Conde. Sobre la información de este grupo, véase, en Vázquez de Praga, Ana. “Tal como eran: El Paso 1957-1960” y (sin los nombres de los editores) la Crónica “El Paso, paso a paso” en *El Paso 1957-1960*, Marlborough, Madrid, 2004, pp. 5-9.

en elementos claves de dicha delimitación, y que sin embargo abrían el círculo de relaciones y razonamientos más allá de lo esperado.

El crítico de arte Tomás Paredes nos avisa de que para investigar el arte de Feito es importante:

Otra situación que conviene aclarar es no confundir la pintura de carácter orientalista con la pintura zen. [...] Cuando me refiero al orientalismo en la pintura de Feito, no estoy manifestando que se trate de una pintura zen o de un haiku; no se trata de una pintura, que obviando la referencia expresa un sentimiento, es una forma de ser y de vivir, un estado de inocencia, más allá de todo análisis lógico”².

Esto me hizo darme cuenta que era necesario conocer el calado de las filosofías de Asia Oriental en la sociedad del momento en general y en Luis Feito en particular, por un lado, establecer la distinción entre religión taoísta y filosofía taoísta, entre budismo en general y la escuela de budismo zen, porque en muchos casos la crítica y la historiografía occidental no respeta y confunde sus particularidades. Para mí, una declaración de Feito como la que sigue, es de una claridad meridiana y tiene sustratos muy profundos a los que puedo llegar con facilidad:

[Mi descubrimiento del budismo zen] era ahondar en lo más profundo de mi ser, para sacarlo y materializarlo en una tela de manera más pura y directa posible, como lo hicieron durante siglos los pintores orientales. De ahí que, durante años, mis cuadros fueran ejecutados en una sola sesión, sin posibilidad ninguna de correcciones o enmiendas posteriores. Salían o no salían. Aún hoy me quedan ciertos reflejos de esta época, como sucede, cuando trabajo sobre la tela y no veo el resultado nada más

² Romero Paredes, Tomás, “A más demás, menos porqué”, en *Feito. Fuerza interior*, Real Casa de la Moneda, Madrid, 2006, pp. 14, 15. Tomás Paredes Romero dice también en mismo artículo: “la mayoría de nuestros conciudadanos asimilan el término zen a algo episódico, antes que un estilo de vida, que es de lo que se trata. Un hombre que vive una vida zen, como género o técnica, no existe un catálogo de normas, que diga lo que es zen o qué hay que hacer para ser zen.” Luego extrae el diálogo de José Watanabe, el pintor peruano que tiene la sangre japonesa, de la entrevista realizada por el crítico mismo: “(el zen) no es una doctrina, es difícil definirlo, porque es un sistema, una forma de ver mundo. Quien no tiene un maestro, que te muestra el mundo sin intelectualismo, no puede ser zen; no se estudia en un libro, es un comportamiento”. *Ibidem*, p. 14

que al final, después de que sobre todo, por intuición haya realizado lo que verdaderamente quería realizar, esperando siempre que aparezca ese elemento imprescindible de la sorpresa, que es una de las cosas que me hará creer, que lo que he realizado va hacia el fin que deseo alcanzar. Esta influencia del zen no fue la única por más que fuera importante, sino como ya he dicho antes, una más entre los acervos y tradiciones culturales y artísticas que sirvieron de base a mi formación, y que continúan siendo fundamentales en mi trabajo.³

Y para que esta investigación pudiera cumplir su función de entender a fondo los procesos de creación y la obra de Feito, y para facilitar la comprensión de los límites de aquello que procede del *tao* o del zen, he considerado imprescindible, no hacer un mero apunte, sino ahondar en estos temas como una parte importante de la tesis.

Por otro lado, advertí que otra parte importante de la tesis debía ser el estudio de aquellos artistas chinos y japoneses a los que Feito se había aproximado, bien fuera personalmente o a través de sus obras. Desgranar su trabajo para ver lo que a Feito les había atraído de ellos ha sido otro de los grandes esfuerzos de esta investigación: Zao Wou-Ki, Bokujin-kai y Sugai Kumi se convirtieron en protagonistas.

Hoy para muchos jóvenes investigadores se ha difuminado la distinción de la tradición de procedencia de algunos de los rasgos estéticos y formales más característicos del arte contemporáneo. Pero, si retrocedemos al París de finales de los años cincuenta del siglo pasado, se hace imprescindible dicha distinción si queremos entender cómo se ha configurado la realidad de nuestro arte, de nuestra sociedad hoy. Este ha sido uno de los objetivos primordiales que han motivado la delimitación del tema y cómo se ha abordado.

Entendí que no existía una investigación del arte de Feito desde el punto de vista del orientalismo o del zen, debido a la necesidad de conocer dos contextos culturales tan distintos

³ Feito López, Luis. “Discurso del exmo. Sr. D. Luis Feito López”. En *Notas sobre un itinerario*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988, pp. 13-14.

como son el de Asia Oriental y el occidental, y esta es la razón de ser de esta tesis y la aportación que he deseado hacer.

Estado de la cuestión.

El punto de partida de esta investigación en general, han sido los estudios y publicaciones que con un carácter general han aparecido en torno al tema de los Orientalismos y las influencias del zen en Occidente, y aquellas fuentes de las cuales estos han bebido.

Es el caso del *Tao Te Ching. Los libros del Tao* (Preciado Idoeta, Iñaki. Trotta, Madrid, 2018). Esta es la edición manejada porque su comprensión de la filosofía de Lǎozǐ es bastante fidedigna, sin demasiadas elaboraciones del pensamiento occidental.

El mundo académico occidental tradicionalmente ha tendido a mezclar la religión y la filosofía taoísta, como si fuesen el mismo fenómeno; esto se debe a la influencia del profesor francés de cultura sino-asiática Henri Maspero (1883-1945), quien estudió la relación entre ambas. Consideró que las filosofías de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ eran un tipo de religión, dado que existe una parte “mística” en su filosofía, pero, los investigadores asiáticos no las consideran de ninguna manera como una religión, pues los dos filósofos y sus seguidores no buscan la inmortalidad como la religión taoísta. Además, para evitar la confusión de las dos enseñanzas, el término *dàojiào* (道教, taoísmo), se emplea sólo para expresar la religión. La poca claridad de los libros occidentales ha hecho necesario acudir a fuentes asiáticas.

El libro de Iñaki Preciado Idoeta se acerca bastante al pensamiento asiático, aunque todavía se aprecia mínimamente la influencia de la teoría de Henri Maspero. Aunque los investigadores asiáticos no utilizan los términos “religión” o “mística” para evitar la confusión de considerar la enseñanza de Lǎozǐ como religiosa, en este libro sí se emplean dichas palabras. También, hay pequeños errores tal como el considerar “zuowang” 坐忘, como meditación,⁴ aunque significa más bien estado mental. No obstante, es ciertamente una fuente de gran valía en la difusión de esta filosofía.

Con relación al pensamiento de Zhuāngzǐ, la bibliografía utilizada, como en el caso anterior,

⁴ Preciad Idoeta, Iñaki. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, Trotta, Madrid, 2018, p. 114.

ha sido fundamentalmente en japonés o chino, pues muchas de las fuentes en lenguas occidentales denotan todavía un contagio del pensamiento occidental que primeramente los interpretó. Para las citas en castellano he empleado la versión *Chuang-tzu. Obra completa* (Serra Simó, Cristóbal (traducción), Cort, 2005).

Sin duda, en los últimos 20 años se han incrementado en España las publicaciones que desgranan la filosofía de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ, desde un punto de vista liberado de la perspectiva del profesor Henri Maspero (1833-1945), pero todavía no hay libros de gran calado sobre estos dos grandes filósofos chinos, por eso, básicamente mi punto de partida está en las investigaciones de profesores chinos y japoneses, si bien he recurrido también a los libros mencionados arriba.

Sobre la investigación del pensamiento y aportaciones de Shítāo, en España todavía sólo hay un libro traducido de él, y con una adecuada introducción de María Paz Lecea, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga* (Shítāo. Edición Universidad de Granada, María Paz Lecea López de la Osa Melendo, 2012). Este libro ha sido una pieza clave en esta investigación dado que Luis Feito comenta que se convirtió en su libro de cabecera porque resumía todos los descubrimientos de la cultura oriental que a través de su propia investigación había alcanzado. Por ello he considerado oportuno además utilizar esta versión en castellano para las citas y referencias por ser de acceso más sencillo para los lectores de este trabajo. Dicho libro está basado en el del investigador chino Yú Jiànhuá (俞劍華). Incluso en Asia Oriental, los investigadores de Shítāo siguen debatiendo mucho sobre cuál es su concepto y aportaciones principales generando dicho debate buen número de publicaciones.⁵

En el aspecto de interrelaciones, referencias e influencias entre el pensamiento y la cultura de Asia Oriental y el arte contemporáneo, en el caso español destaca la labor realizada por la doctora Pilar Cabañas, quien ya en el año 2000 publicó un monográfico con el título *Joan Miró y la fuerza de Oriente*, que supuso el inicio una nueva línea de investigación en España, y en la que se encuadra la presente Tesis Doctoral. En ella analizaba la obra del artista catalán desde la

⁵ En general el libro de Yú Jiànhuá se considera como el primer libro de la investigación de Shítāo. Sin duda, es una gran contribución, pero él mismo escribe que tiene que haber errores por la dificultad de las frases herméticas y el uso del chino antiguo de Shítāo. Véase Yū, Jiànhuá (俞劍華). “Zengen”, en *Sekitō gagoroku*, Nippon bijutsu shinpōsha, Tokio, 1977, p. 29.

perspectiva de la tradición cultural japonesa, averiguando en qué medida se inspiró en el mundo japonés y dando comprensibilidad a sus referencias. Sus múltiples artículos sobre otros artistas españoles, desde Anglada Camarasa, pasando por Torner, Saura o Feito, han constituido una clara referencia.

Con esta tesis ya en marcha, la exposición celebrada en la Fundación Juan March en Madrid en 2018, titulada *El Principio Asia. India, China, Japón y el arte contemporáneo en España (1957-2017)*, en cuyo equipo comisarial participaron la profesora Cabañas, y las doctoras Matilde Arias y M^a Jesús Ferro, supuso una potente visibilización de esta línea de investigación, así como la ocasión de que muchos artistas españoles se sintieran cómodos al admitir su admiración y vinculación con el pensamiento y la cultura de Asia Oriental.

Congresos sobre Japón como *Congreso Internacional España-Japón. Arte Hoy*, organizado por la Asociación de Críticos de Arte de Castilla y León, junto con la dirección de la Asociación Internacional de Críticos de Arte en España (AICA/SPAIN) y el Centro de Estudios de Asia de la Universidad de Valladolid (13-15 de noviembre de 2015) o grupos de investigación como el interuniversitario *Japón/España: Relaciones a través del arte*, liderado por la Dra. Elena Barlés, han puesto en evidencia el interés del tema y la necesidad de estudios más particularizados que ayuden a completar poco a poco el mapa del sustrato oriental en el arte del siglo XX español.

Publicaciones como *Interacciones España-Japón en el arte y arquitectura contemporáneos*, coordinada por Blanca García Vega, publicado (Tirant lo Blanch, 2017), el catálogo de la mencionada exposición, *El Principio Asia India, China, Japón y el arte contemporáneo en España (1957-2017)* (2018), o *Zen, tao y ukiyoe: Horizontes de inspiración contemporánea* (Satori, 2020) de las autoras Pilar Cabañas y Matilde Arias presentan serios avances en la comprensión de los procesos de la asimilación de estas filosofías y las formas de sus manifestaciones artísticas en este mundo global.

Ya en particular en el caso de Luis Feito, no existen monografías dedicadas al tema. Tan solo algunos artículos de investigación como el de la Dra. Cabañas en “Antonio Saura, Luis Feito y Gustavo Torner: sus obras como ejemplos de la presencia del arte de Asia Oriental en España”, en *El arte foráneo en España: presencia e influencia*, coordinado por Miguel Cabañas Bravo

(CSIC, 2005), o bien pequeños artículos de críticos de arte como el realizado por Juan Manuel Bonet, titulado “Un pintor esencial”, o entrevistas, en donde se alude a ese interés por el zen que Feito sentía, como la realizada por Stéphane Ciancio, titulada “El cuerpo de la pintura, entrevista con Luis Feito”, la de Tomás Paredes, no titulado publicado en *Fuerza Interior*.⁶

Metodología.

La metodología sobre la que se sustenta el grueso de esta investigación ha sido de carácter fenomenológico, que en palabras de Husserl resulta una forma de acercarse al mundo. La fenomenología ayuda a relacionar la naturalidad de la observación en el esfuerzo de la realización de abstracciones. Por ello hemos considerado que era la que mejor se ajustaba a nuestras intenciones, que nos permitiría afrontar el estudio específico del tema considerando el punto de vista de cada uno de los involucrados, desde artistas a pensadores, estudiando todo tipo de experiencias, emociones, razonamientos o percepciones, todo ello contextualizado convenientemente en el periodo artístico correspondiente. Para ello tomaremos como objeto de estudio cada una de las obras, textos o realizaciones plásticas, de los creadores involucrados en la investigación, pues la obra como fenómeno, permite, que, a través de la experiencia, los conocimientos y la información reunida, contribuye a desentrañar su ser y su estar en un contexto específico.

Como en todo trabajo de estas características hemos partido de un estudio bibliográfico en el que se ha ido profundizando según avanzaba la investigación.

Una de las dificultades a afrontar en este caso ha sido la falta de publicaciones sobre el zen y el taoísmo en España, lo que me ha obligado desde el comienzo a realizar varios viajes a Tokio para visitar la biblioteca de la Nacional Diet Library en Tokyo (Kokkai toshokan, 国会図書館), e investigar especialmente el libro de Shítão, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, y su figura. Como ya he comentado, mientras que en España sólo hay un libro sobre de

⁶ Ciancio, Stéphane. “El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito” en *Arte, Individuo y Sociedad* (16), Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica/Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 209-226. Sobre las publicaciones de la entrevista de Tomás Paredes Romero y el artículo de Juan Manuel Bonet, véase las informaciones de las publicaciones en la tesis.

Shítāo, traducido y prologado por María Paz Lecea, en Asia varias publicaciones de Shítāo relacionadas con sus trabajos y las distintas interpretaciones existentes de ellos. Además, he considerado necesaria una lectura a conciencia de las religiones orientales para entender en profundidad la procedencia de su pensamiento.

Por otro lado, nos hemos servido de la herramienta de la entrevista como uno de los métodos más adecuados para la recogida de información sobre la experiencia y el contexto de los hechos pasados y presentes. De facto, mi primer acercamiento a Feito fue la realización de una entrevista para una revista comercial japonesa y desde entonces visité en distintas ocasiones su taller para entrevistarle como miembro oficial de AECA y AICA,⁷ hasta su fallecimiento en 2021. Sus declaraciones incluso me sirvieron como guía para estructurar formalmente la tesis.

No solo he utilizado este recurso para recabar información y experiencias con el pintor, sino también con especialistas de cada uno de los temas y protagonistas que vertebran mi tesis doctoral, tales como: Inada Sōsai (稻田宗哉), el líder actual de la asociación de la caligrafía vanguardista Bokujin-kai en Tokio en su taller, Otsuki Akimi (大槻晃実) , la conservadora de las exposiciones de Sugai Kumi en el Ashiya City Museum of Art and History (芦屋市立美術館) en Ashiya,⁸ Yann Hendgen, el director de arte en la Fundación Zao Wou-Ki, en Ginebra.

Otro de los pilares en los que se ha sustentado la investigación ha sido la observación directa de las obras para su correcta contemplación. Esto me ha llevado a un continuo periplo por galerías, museos, ferias y talleres, por España y en el extranjero, siendo relevantes la realizada al The National Museum of Modern Art, Kyoto (京都国立美術館) en Kioto para contemplar las obras de Morita Shiryū, al Hyōgo Prefectural Museum of Art (兵庫県立美術館) para investigar las obras de Sugai Kumi y al Ashiya City Museum of Art and History también para las

⁷ AECA: Asociación Española de críticos de Arte, AICA; Asociación Internacional de críticos de arte. El autor de la tesis publicó el artículo en la revista comercial japonesa del mercado de arte, sobre El Paso. “El paso, Sorewa a-to kakumei nokiroku”, en la revista *ART MIND* (170), Japan a-to sha, Tokio, 2013 (01), pp1-13.

⁸ Las exposiciones de las exposiciones de Sugai Kumi donde Otsuki trabajó como curadora en el museo son dos: *Sugai Kumi/Matsutani Takesada – print works*, celebrado desde el 18 de mayo de 2013 hasta el 30 de junio de 2013 y *Seitan 100 nen. Sugai Kumi*, celebrado desde el 8 de octubre de 2019 hasta el 24 de noviembre de 2019.

obras de Sugai Kumi, y la visita a la casa/taller de Inada Sōsai, el líder actual de Bokujin-kai para investigar las obras de Morita Shiryū y la caligrafía vanguardista, que pude realizar durante una estancia de investigación en la Universidad de Kansai bajo la tutela del especialista en informalismo japonés Hirai Shōichi.

Objetivos

El primer objetivo general de esta tesis es evidenciar la existencia de un sustrato de base procedente de las filosofías de Asia Oriental en el arte contemporáneo, y, en concreto, en las manifestaciones informalistas y del expresionismo abstracto, ahondando en el caso particular de Luis Feito.

Para cumplir este objetivo general se perfiló como objetivo particular mostrar el zen y el taoísmo desde el punto de vista oriental para crear una base correcta de entendimiento en el discurso historiográfico, aclarando determinadas confusiones en torno a ambos pensamientos, sobre todo en el caso de la escuela del *tao*.

Otro de los objetivos particulares ha sido dar a conocer la obra de aquellos teóricos, como Suzuki Daisetz y Hisamatsu Shinichi, y de artistas chinos y japoneses, Zao Wou-ki y Sugai Kumi, que tuvieron un papel protagonista en el París de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, pero especialmente en el contexto creativo de Luis Feito. A estos protagonistas se añade la figura de Shítão (1642 - 1707), autor del libro de cabecera del pintor español, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. Este libro aborda la estética y la teoría de la práctica de la pintura del paisaje, pero, en realidad, el libro está lleno de citas del zen, del taoísmo y del confucianismo. Las tres enseñanzas están bastante mezcladas, y por tanto, esto dificulta saber cuál es la base conceptual de Shítão, y por consiguiente una buena parte de la base conceptual de Luis Feito.

Se descartó analizar las obras de las últimas etapas de Feito para poder centrarnos en revelar los momentos más destacados en los que se produjo dicha influencia, y en los que era relevante discriminar la procedencia. Las obras producidas después se mueven en la reiteración de lo ya madurado y aprendido.

Estructura

La estructura de esta tesis doctoral se presenta al modo de una caligrafía en formato vertical, en la que los primeros ideogramas van dando pie al vínculo y significados de los siguientes, pero se completan cuando se llega al último y se alcanza la comprensión de la idea representada.

El cuerpo de la tesis está estructurado en 14 capítulos, a los que les siguen, como es habitual, la Bibliografía y el Apéndice. Estos últimos son una parte fundamental de la tesis, pues en ellos se han reunido una serie de entrevistas del autor con Luis Feito, que se incorporan como fuentes primarias para el estudio de la Historia del Arte en general y de este protagonista del arte español contemporáneo en particular.

Como es preceptivo el primer capítulo está dedicado a hacer una Introducción en la que se detallan temas como la presentación del tema de la tesis y su delimitación, el estado de la cuestión, la metodología a seguir y las herramientas empleadas, los objetivos marcados y la estructura.

Dicha estructura está construida buscando la claridad del tema, abordando primero aquellos temas que tienen un carácter más general, y sobre los que se sustentan los siguientes.

Podemos diferenciar en el cuerpo de la tesis dos grandes bloques. El primero va del Capítulo 1 al Capítulo 6, estableciéndose con ellos el panorama filosófico que sirve de herramienta para establecer los puntos de conexión de la personalidad creativa de Luis Feito con el mundo de Asia Oriental.

Por esta razón se aborda en primer lugar una breve Introducción al tema, numerada como el Capítulo 1, para en el Capítulo 2 ahondar en los conceptos del zen, a través de dos personajes claves, Suzuki Daisetz en su difusión en Occidente, y Hisamatsu Shinichi por su labor de categorización de las características del arte zen, primero en Japón y muy posteriormente en Europa.

Dado que en este capítulo surge la necesidad de revisar las fuentes taoístas del zen, en el Capítulo 3 se abordan las particularidades del tao, al que en Occidente se vincula de un modo generalizado a Lǎozi, pero en el que también tuvo un gran protagonismo Zhuāngzǐ. Aclarar falsas

concepciones vinculadas a esta filosofía, que no religión, son algunos de los objetivos particulares de esta sección.

El Capítulo 4 está dedicado a desentrañar cuánto hay de Asia Oriental en los conceptos asentados del arte contemporáneos, y para ello se hace necesario establecer algo que escapa a los planteamientos zen, y es el establecimiento de una comparativa entre los principios conceptuales de la pintura de tradición europea y los de la pintura a la tinta vinculada con el budismo de la escuela zen.

Derivado de este Capítulo 4 surgió la necesidad de profundizar en un concepto que aflora en los capítulos anteriores, y, aunque invisible, resulta de gran trascendencia ideológica y fenomenológica. Se trata del “aliento espiritual” cuyos significado y planteamientos se abordan en el Capítulo 5.

El segundo bloque da paso a la individualización de los protagonistas responsables de la vinculación de Luis Feito con el mundo de Asia Oriental. Enlazando de un modo muy orgánico con los conceptos que se exponen en el capítulo anterior da comienzo el Capítulo 6, y lo hace con Shítão y su libro *Discurso acerca de la pintura del monje Calabaza Amarga*, porque como he referido, su estética es el fundamento de la idea de Luis Feito, porque, aunque su lectura fuera posterior, el pintor se sintió reflejado en él y vio reunidos en él planteamientos asumidos por otras vías con anterioridad. Por tanto, antes de analizar las obras del pintor español, entenderemos la estética de Shítão para facilitar la comprensión del arte del maestro español.

El Capítulo 7 está dedicado a la personalidad y la obra del pintor chino Zao Wou-Ki, a quien Feito no llegó a conocer personalmente, pero por cuya obra se sintió verdaderamente atraído y en el capítulo siguiente analizaremos el arte de Feito bajo la influencia de Zao Wou-Ki. El Capítulo 9 está dedicado a los miembros del grupo Bokujin-kai, destinando los primeros apartados a establecer cuál fue su punto de partida en la tradición inmediatamente anterior. Un análisis de la trayectoria de sus dos máximos representantes y el nivel de compresión e incomprendimiento que tuvo su obra en Europa y en Estados Unidos centra la atención de este capítulo. El estudio de la figura de Sugai Kumi y el análisis de su obra ocupa el Capítulo 10, lo que nos permitirá entender lo que de él admiró y entendió el pintor español.

Los siguientes capítulos se centran totalmente en el análisis de la obra de Luis Feito y cuyo gran sustento son las informaciones obtenidas de sus declaraciones en entrevistas con el autor, y del análisis de sus obras desde una nueva perspectiva. Del Capítulo 11 al 13 se ha desmenuzado el estudio de las distintas etapas observadas en las pinturas del artista español. Hay que destacar en el capítulo 13 el análisis del arte del pintor ruso Kasimir Malévich, porque la notable influencia que recibe Feito del pintor ruso rezuma ya lo destilado en la obra de Malévich por el concepto de filosofía taoísta. De manera que permite analizar la obra de Feito bajo la influencia de la filosofía de Lǎozi.

Para acabar, en el Capítulo 14, se reúnen las conclusiones y consideraciones finales de todo lo argumentado anteriormente.

El apartado de Bibliografía que recoge todas las fuentes utilizadas en la elaboración de la tesis, tiene el valor de incorporar gran cantidad de publicaciones específicas en otros idiomas distintos del español, con especial preeminencia del japonés. Dicha bibliografía ha sido clave para proporcionar al estudio de Feito y su obra la perspectiva de Asia Oriental.

Es especialmente valioso el conjunto de documentación generada con las múltiples entrevistas que se recogen en el apartado de Apéndices, el último de esta construcción que es la tesis doctoral.

ACLARACIONES:

El criterio seguido para la transliteración al alfabeto de los términos chinos ha sido la utilización del sistema Pīnyīn (literalmente, deletreo de sonidos del chino). En el caso japonés el sistema elegido para su romanización ha sido el Hepburn, por ser el más ampliamente utilizado.

Deseo aclarar que a lo largo del texto, cuando el ámbito en el que se desarrolla el tema es chino, la terminología, tanto en su escritura como en su lectura, ha sido la china. Mientras que cuando se trataba de un contexto japonés, los términos han sido en japonés.

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

El París de aquella época de los 50 fue un caldo de cultivo ideal para que germinase la impronta de la cultura *zen*, y en el mundo del arte la caligrafía asiática despertó un gran interés intelectual y cultural. Esta caligrafía tiene características muy distintas al arte occidental tradicional, principalmente por su modo de concebir el propio acto de elaboración. Antes de empezar la obra, el calígrafo se sitúa frente al papel en blanco, dispuesto sobre la mesa, y visualiza la obra ya terminada, concentra su conciencia en el témino de la obra. Luego escribe los caracteres, abandonando toda preocupación por el resultado final, dejando que la mano y el pincel se muevan en lo que se denomina “estado de *mu*”, un témino que explicaré más adelante, pero que en esencia tiene relación con el vacío interior. No puede existir la más mínima duda sobre el movimiento del pincel, porque si este se detiene en el mismo punto más tiempo del establecido, la tinta comenzará a emborronar el papel. La caligrafía no es, por tanto, corregible, lo que la convierte en un arte “instantáneo”.⁹

En el caso de Luis Feito, este pintor asegura que lo más destacable para él es el “gesto” que genera esta disciplina. Es decir, que la caligrafía produce una imagen muy gestual como la tiene un rostro humano. En el arte occidental, los pintores rellenan el lienzo de óleo con colores e imágenes, pero los calígrafos, dejando el fondo sin pintar, crean solo una forma que respira por medio de trazos vivos. A pesar de que se ve que sólo se trata de un simple carácter a la vista, en realidad, para algunos pintores europeos se puede interpretar como un gesto que transmite un sentimiento del calígrafo. Además, la caligrafía se ve como carácter flotante en un nuevo espacio tridimensional. Aunque no haya una composición en perspectiva, mediante la colocación de varias figuras a la manera occidental tradicional, del blanco del papel emana la sensación de una

⁹ Para conocer más detalladamente el París de esta época y la relación que con la Ciudad de la Luz mantuvieron algunos artistas españoles, véase: Cabañas Moreno, Pilar. “Antonio Saura, Luis Feito y Gustavo Torner: sus obras como ejemplos de la presencia del arte de Asia oriental en España”, en Cabañas Bravo, Miguel. *El arte foráneo en España, presencia e influencia*. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 485-494.

tercera dimensión.¹⁰ Este nuevo espacio pictórico producido por la caligrafía llamó mucho la atención.¹¹

Esto generó un gran interés por la cultura oriental entre los occidentales, quienes consideraron que la caligrafía japonesa trataba los signos de escritura, desde la óptica asiática, como expresión de la síntesis de todas las cosas.¹² Pero, además de las características mencionadas, el carácter monocromático de las obras caligráficas contribuyó igualmente a que los pintores de París desarrollaran un gran interés por esta disciplina.

Cuando Feito se trasladó a París, lo que allí predominaba era el surrealismo, que André Bretón definió como: “puro automatismo psíquico a través del cual se intenta expresar, verbalmente o por escrito, el verdadero funcionamiento del pensamiento. Pensamiento dictado en ausencia de todo control ejercido por la razón, y fuera de toda estética o preocupación moral”.¹³ Aunque Feito jamás utilizará las drogas u otras formas de lograr un estado de conciencia alterado, como sí hicieron otros artistas, reconoció la importancia de este nuevo estilo de expresión, e indagó en el método del automatismo¹⁴.

Para los artistas surrealistas que defendían esta idea, el mundo del zen se alzaba como una nueva inspiración. De hecho, entre los pintores españoles antes mencionados hubo varios que se introdujeron en la cultura japonesa: Joan Miró viajó a Japón interesado en conocer de primera

¹⁰ Antonio Saura escribe: “Una de las grandes conquistas plásticas del siglo XX es la de considerar al cuadro como un objeto bidimensional,” Analiza los cuadros de la nueva tendencia de su época, separando en dos tipos: los pintores de «silencio» como Still, Rothko Tápies y los de «acción» como Tobey o Sam Francis. Sobre el término de las obras de los primeros, expresa que crean el vacío inmenso, y que “la mancha plena inunda las vastas superficies, huyendo hacia los extremos y ensanchando el campo pictórico hasta límites sobrehumanos, rompiendo los límites del cuadro y acercándonos al concepto oriental de la pintura.” Como luego veremos, el arte de Fetio sin duda se encaja en esta categoría. Saura, Antonio. “Espacio y gesto”, en *Papeles de Son Armadans* (Año IV, Tomo VIII, Número XXXVII), Palma de Mallorca, 1959 (04), pp. 47-50

¹¹ Aitana Merino Estebaranz trata la historia del impacto de la caligrafía vanguardista entre los occidentales. Véase Merino Estebaranz, Aitana. “¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra”, en *Anales de la historia del arte* (Vol. 23), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013, pp. 193-207. Pero como veremos, voy a tratar este tema desde otro punto de vista.

¹² Sin duda la caligrafía de las obras de *Bokujin-kai* produjo una fiebre entre los artistas occidentales del momento, pero anteriormente poco a poco había empezado ya la difusión de la caligrafía. Nakamura, Nihei. *Tōzai bijutsushi - kōryū to sōhan*, Iwasakibijutsusha, Tokio, 1994, pp. 209-229.

¹³ Extraído de Dawn, Ades. “Dadá y el surrealismo”, en Stangos, Nikos. (coord.). *Conceptos del arte moderno*. Destino, Barcelona, 2000, p. 129.

¹⁴ Sobre esta forma de trabajar, el propio Luis Feito me explicó que, en esta época, no situaba el óleo sobre un caballete porque así podía ver sólo una parte de este. Le interesaba lo que aparecería al concluir, sin mirar el óleo entero. Entrevista a Luis Feito por el autor, 15 de enero de 2012, en su taller/casa. (Apéndice. Entrevista I)

mano ese mismo mundo, el de la caligrafía, junto con la cultura zen; y Fernando Zóbel adquirió una importante colección de libros de arte oriental. No obstante, el caso paradigmático lo representa Antonio Saura, quien quedó fascinado por el estudio del arte zen. Fue este último artista quien transmitió a Luis Feito la información necesaria para que se iniciase en el tema.

Mientras alrededor de los años 50, el hecho de que estuviera surgiendo un fenómeno llamado *Informel* fue importante para entender de la fascinación que tenían los europeos en este momento por la caligrafía, sobre todo, de las obras de Bokujin-kai. El *informel*, en español “informalismo”, surgió bajo la difusión del existencialismo de Jean-Paul Sartre.¹⁵ La tragedia de las dos guerras mundiales provocó que la gente perdiere el sentido de la existencia y se produjeron muchas dudas sobre la tecnología, la sociedad, la nación, etc. Era necesario algún otro tipo de pensamiento para recomenzar la vida, para recuperar la vitalidad y vivir positivamente. Mucha gente adoptó el existencialismo como filosofía que otorgaba una mayor importancia al individuo.

Bajo estas circunstancias, un maestro de la escuela de budismo zen *rinzai*, Suzuki Daisetz, publicó ya desde finales de los años veinte, textos para dar a conocer el zen en Europa, que se difundieron rápidamente; los intelectuales se sentían atraídos por el *zen* porque el existencialismo coincidía con este en la búsqueda de la manera de contemplar el interior y la existencia del individuo.¹⁶ El *zen* se puede entender como una especie de existencialismo oriental.

Con la aparición de este nuevo concepto, los pintores informalistas dejaron de preocuparse por la figura. Las obras de los pintores informalistas solían tener líneas bruscas y borrosas en unas partes y salpicaduras fuertes –bastante similares a la caligrafía y a la obra de Bokujin-kai, hecha con trazos bruscos e intuitivos—que aspiran a evocar en los espectadores el acto mismo de la

¹⁵ Como veremos enseguida, muchos informalistas realizaban la obra de manera intuitiva para buscar en el interior. En realidad, los artistas informalistas estaban influidos por surrealismo. Pellegrini, Aldo. *Nuevas tendencias en la pintura*, Muchnik editores, Buenos Aires, 1967, p. 63. Por cierto, esta tendencia surge en Estados Unidos también, aunque el arte abstracto americano no arraiga en Europa. Seuphor, Michel. *Pintura abstracta*, Kapelusz, Buenos Aires, 1964, pp. 67-74.

¹⁶ En 1952 el libro de Suzuki *Le Non-mental selon la pensée Zen*, en 1955 también el otro de Suzuki *l'Essence du Bouddhisme* se publicaron. In 1952 *La doctrine Suprême: Reflexiones sur le Bouddhisme Zen* escrito por Hubert Benoit fue publicado y en 1954 *Lâcher prise. Théorie et pratique du détachement selon le Zen*. Fue publicado también el libro de Alan Watts *Le Bouddhisme Zen* en 1960.

pintura. La obra de los informalistas y del grupo Bokujin-kai es casi idéntica, por lo que los primeros prestaban mucha atención a la obra de los calígrafos vanguardistas.

Por cierto, ¿qué es el *informel*? La pintura tradicional en general está hecha de manera figurativa e inspirada por una emoción. Por ejemplo, un pintor representa un paisaje maravilloso porque se ha sentido impresionado por un paisaje que ha observado. Sin duda, una emoción empuja al artista al trabajo, pero en este caso, está motivada por la mirada del autor, que inspirado por lo que su mirada detecta, decide representarlo a través de la pintura. Tradicionalmente, el pintor buscaba, por ejemplo, paisajes impresionantes, pero desde el fin del siglo XIX o el comienzo del siglo XX, la pintura exige a los artistas manifestar su interior. El proceso de la creación no cambia. Por ejemplo, el artista descubre una panorámica maravillosa y se siente motivado a pintarla, pero ahora no solo tiene que representar esta panorámica, sino también expresar la emoción o algo del interior de sí mismo en el óleo

Tras la Segunda Guerra Mundial se lleva al extremo. Los artistas se ensimisman en su interior, para expresar la emoción o el impulso mental con color y forma, olvidando toda la preocupación exterior. Eso es *informel*.

La influencia del existencialismo en el arte es tal que acaba con la ilusión romántica, con la representación de lo alegre, lo bello, abarcando ahora todo el espectro de los sentimientos humanos, incluidos los más negativos, para, como decía Sartre, extraer la esencia del ser humano. El objetivo del informalismo es enfrentarse a la auténtica imagen humana.

Para contemplar el interior humano y para expresarlo en el óleo, los informalistas tienen que abandonar el pensamiento racionalista, porque no coincide con el carácter humano. Piensan que la esencia humana incluye la angustia, la desesperación, la nada o lo que se encuentra bajo la parte racional, por eso los artistas buscan la irracionalidad escondida bajo racionalidad. Incluso en la medida de la expresión sobre el óleo o la tabla, los artistas rechazan la figuración como racionalidad, buscando el estilo o la expresión más adecuada para la irracionalidad en el arte. El artista emplea mucha técnica para sacar el interior de sí mismo y arrojarlo directamente al óleo.

Encuentran la nueva expresión de la irracionalidad en la expresión casual como la línea brusca o la salpicadura de pigmento.¹⁷

Tal vez este arte apareció no sólo para registrar el interior, sino también como intento de re-investigar la psicología, la moral y los valores¹⁸.

El crítico francés Michel Tapié, quien acuñó el nombre de *informel*, organizó una exposición de los artistas de dicha tendencia titulada *Signifiants de l'informel* en 1952.¹⁹ En el artículo *Art autre* avisó a los lectores sobre este nuevo arte, explicando que estos artistas no se oponían al arte tradicional mismo, sino que sólo abordan el nuevo arte, teniendo el nuevo objetivo artístico y tratando la estética que nunca había tratado hasta este momento, sin basarse en la figuración.²⁰ Así, este fenómeno artístico en los años 50 en París consiguió la etiqueta oficial de *informel* o informalista.

En el mismo texto, Tapié comentaba también que para ser arte informalista no era suficiente introducir formas libremente, debía tener un objetivo; debían destruir la teoría dominante o el conocimiento previo. La obra informalista no transmite nada concreto, sin embargo, ha de estar viva, es decir, tiene que provocar algún efecto en el público.²¹

¹⁷ Ijima Tsutomu dice que no sólo los informalistas, sino los surrealistas también hacían lo mismo. Murakami, Hitoshi/Ijima, Tsutomu/Sonohara, Tarō (mesa redonda). “Muisiki no naiyō”, en *Bokujin* (61), Bokubisha, Kioto, 1952 (12), p. 27.

¹⁸ Marcel Brion escribe, “Un gran sufrimiento como el carácter circunstancial de la época cubren a las obras dramáticas de la época tras la Segunda Guerra Mundial como “sismógrafo” para medir el grado del vuelco de la “psicología”, la “moral” y la “sociedad””. El crítico francés observa el gran dolor en el mundo del arte tras la Segunda Guerra Mundial. Brion, Marcel. “Chūshōgeijutsu”, Kinokuniya-shoten, Tokio, 1975, p. 279. (Versión en francés: *Art abstrait*, Albin Michel, París, 1956.)

¹⁹ Michel Tapié ya una vez organizó la exposición de informalismo llamado “Véhémences confrontées” en 1951 en la galería Nina Dausset, aunque no existía el nombre “informalismo” todavía. Pellegrini, Aldo. *op. cit.*, p. 63.

²⁰ Marcel Brion indica, criticando el nombre del fenómeno “informalismo”, que contradictoriamente en la obra “informalista” seguro que hay una forma, a pesar del nombre “informalismo”. Brion, Marcel, *op. cit.*, p. 278. El crítico de arte francés Michel Ragon dio otro nombre al fenómeno artístico mencionado arriba “pintores del paisaje abstracto”, aclarando la duda sobre el nombre que le dio Michel Tapié, aunque no escribe definitivamente por qué. Teniendo en cuenta la coherencia del texto, critica a Tapié, seguramente porque considera que este nuevo estilo surge en la búsqueda del nuevo espacio y la nueva forma. Si hay unas líneas, ya tiene que haber forma. El nombre que significa “no-forma” no tiene sentido para Michel Ragon. Por otra parte, Michel Ragon mismo reconoce que el “paisaje abstracto” tampoco es perfecto para categorizar los artistas abstractos de esta época bajo este término. Aunque inventó esta palabra considerando que los artistas abstractos de este estilo tienen el apego de retornar a la naturaleza, comenta que en realidad la mayoría intenta introducir algo más que paisaje natural. Ragon, Michel. *Bi no zenē tachi*, Bijutsushuppansha, Tokio, 1962. pp. 177-181. (Versión en francés: Ragon, Michel. *La peinture actuelle*, Librairie Arthème Fayard, 1959)

²¹ Sobre la definición del “informalismo” hay cierta diferencia de matiz, por lo que unos investigadores evitan el uso del “informalismo”, calificándolo de “abstracción lírica”, mientras que otros investigadores

Hay que prestar atención a que el arte del informalismo no significa directamente la “falta de forma” en el arte, por eso están incluidas en este género obras como la de Piero Dorazio en la que aparece alguna forma formada las líneas limpias en unas obras sin mancha, sin salpicadura. En realidad, las obras que tratan las formas sin trazo caligráfico también están incluidas en el informalismo. En conclusión, el arte *Informel* será lo contrario a la obra construida mediante un proceso lógico y racional. Es la obra realizada sirviéndose del azar o la casualidad, que abandona la composición calculada o no tiene estructura alguna.

El zen, en el París de la época, produjo la fiebre de la cultura oriental como trasfondo artístico. En el mundo de arte, en 1957 esta nueva moda recibió el impulso definitivo cuando Michel Tapié dio a conocer a los parisinos las obras de Gutai, un grupo artístico japonés asimilable al de los informalistas en muchos aspectos.²² Es en este año, también cuando el arte occidental comienza a conocer más en profundidad la caligrafía japonesa, en especial de la mano del grupo vanguardista de calígrafos ya mencionado como Bokujin-kai.²³ Este grupo trabajaba con la caligrafía, escribiendo los caracteres de manera intuitiva, sin preocuparse por que estuviesen bien escritos, siempre que representaran su propio estado interior a través del

tratan este término igual que *action painting*, pero aquí no profundizo en el tema de la definición. Trato ampliamente el arte que usa el trazo caligráfico y el arte de signo de alrededor de los años 50. Abordaré ampliamente el tipo del arte mencionado arriba como “informalismo”. Aldo Pellegrini dice que el “tachismo” es el arte que otorga a la mancha mayor importancia en la obra. El carácter del tachismo es que la obra es muy gestual. El contorno del motivo pintado, gracias a las manchas, a la sensación de seguir ampliándose infinitamente. Si se atreve a definir el “tachismo”, será así, pero Pellegrini mismo considera que la diferencia entre el “tachismo” y el “informalismo” es muy poca, que muchos artistas del tachismo, son también del informalismo. Pellegrini, Aldo, *op. cit.*, pp. 65, 73.

²² *Gutai* fue un grupo artístico japonés, fundado en 1955, en la región de Kansai. Sus principales miembros fueron Yoshihara Jirō, Motonaga Sadamasa, Shimamoto Shōzō, Murakami Saburō, Shiraga Katsuō, Satō Sēichi, Kanayama Akira y Tanaka Atsuko.

²³ *Bokujin-kai* es una asociación de calígrafos japoneses, fundada en el año 1952 en Kioto. Sus miembros fueron Morita Shiryū, Inoue Yūichi, Eguchi Sōgen, Sekiya Yoshimichi y Nakamura Bokushi. Aunque ya con anterioridad se había iniciado una corriente contra el convencionalismo en este ámbito, y desde los primeros años del siglo XX algunos especialistas habían tratado de renovarlo, no se había logrado crear un movimiento realmente innovador. *Bokujin-kai* llamó mucho la atención de los pintores occidentales, sobre todo de los informalistas. Hariu, Ichirō. “Sengo no Nihon no Zenēsho”, en Amano, Kazuo (coord.). *Sho to kaiga no atsuki jidai, 1945-1969*. O-Bijutsukan, 1992, Tokio, pp. 2 y 3. Luis Feito conocía el arte de Bokujin-kai. De hecho, pudo relatarme que sus amigos pintores en París estaban entusiasmados con la caligrafía, y que le pasaban con mucha frecuencia información sobre este arte, a través de las publicaciones que llegaban a París sobre el tema. Sobre todo, Pierre Soulages y Antonio Saura le pasaban las revistas del grupo de los calígrafos japoneses *Bokubi* y *Bokujin* y otras que guardó hasta el último momento. En una de estas revistas, *Sho no bi* (111) (1958 (03)) que le regaló probablemente Antonio Saura, aunque Luis Feito no pudo decírmelo con certeza, hay una fotografía de una obra del calígrafo Hamaguchi Yosaburō y el hecho de que una obra de Antonio Saura sea bastante similar a esta obra es revelador.

inconsciente, con líneas muy expresivas.²⁴ Además, informalistas como Soulage habían descubierto la belleza de negro y comenzaron a emplear mucho este color, una semejanza más de la caligrafía de Bokujin-kai con las obras de los informalistas.²⁵

El crítico francés Pierre Restany en 1958 escribe:

El mito japonés en la “*Ecol de París*” es persistente; testifica la necesidad de un exotismo esotérico entre un grupo de intelectuales pretenciosos. La caligrafía, el judo y el budismo *zen* están cubiertos en una estimulación compleja y sutil, con muchas variaciones individuales... *Zen* por el día. *Zen* de noche... La caligrafía está en proceso de hablar de la tendencia de los grabados en madera. Le permitió a Mathieu ponerse el atuendo de un profeta. Occidente redescubrió la escritura [...] y buscó, sin dudas, esperanza y equilibrio en todas partes. ¿Dónde? En Oriente, la contraparte, el comienzo de nuestra propia destrucción²⁶.

El crítico francés Michel Ragon expresa, sobre el mundo intelectual parisino en 1963, que “todo el mundo conoce más o menos el zen en los entornos del arte abstracto de París y Nueva York”²⁷. Este crítico y numerosos artistas de la época de los 50 y 60 habían leído los libros de Suzuki Daisetz, el profesor japonés de zen.²⁸

²⁴ Michel Seuphor escribe sobre Morita Shiriyū: “actuó desde 1938 en el movimiento que concibe a la caligrafía como arte plástico. (...) Miembro de la Escuela Bokujin-kai, en 1952. Participó luego en exposiciones de caligrafía, abiertas en las principales ciudades japonesas, en Nueva York (Museo de arte moderno, 1954) y en París (galería Colette Allendy, 1955). Dirige las revistas japonesas *Bokubi* y *Bokuzin* (...). Esta manera de presentación es interesante, porque produjo la polémica de si la obra de Bokujin-kai es caligrafía o pintura plástica. Luego veremos esta polémica. Seuphor, Michel. *op. cit.*, p. 219.

²⁵ El crítico francés Michel Ragon no admira mucho el arte del informalismo, pero en el aspecto del descubrimiento del negro, lo critica positivamente. Ragon, Michel. 1962, *op. cit.*, pp. 186-188: (aquí sólo trata el negro de Pierre Soulages). Ragon, Michel. *Chūshōkaiga no bōken*, Kinokuniya-shoten, Tokio, 1957, p. 178. Marcel Brion escribe que el uso de negro por los artistas tras los informalistas es porque este color tiene poder de expresar el sentimiento tráfico, pero otra parte, el negro como color neutral servía para destacar la belleza de la forma de la línea o de las gotas. Brion, Marcel *op. cit.*, p. 251.

²⁶ Westgeest, Helen. *Zen in the fifties. interaction in art between East and West*, Waanders publishers/Cobra Museum voor Moderne Kunst, 1996, Zwolle y Amstelveen, pp.109, 110. En realidad, el apelativo de Ecol de París se emplea para nombrar a los artistas extranjeros de París que viven el estilo bohemio en los 20 o los 30. Pierre Restany emplea este término muy ampliamente.

²⁷ *Ibídem*, p. 110.

²⁸ El pintor me asegura que este año comienza a estudiar el orientalismo. Entrevista por el autor. *op. cit.*, (15/01/2012).

En el caso de Feito, a mediados de la década de 1950, comenzó a ejecutar sus obras utilizando el automatismo, de estilo próximo al *action painting*²⁹, situando el óleo en el suelo. Por ello, hay algunos aspectos comunes entre Feito y la caligrafía japonesa: el hecho de no usar caballete; la forma de realización instantánea de la obra; y que ésta no sea corregible, aunque se haya cometido algún error. Para un pintor entusiasmado con la idea del automatismo, los modos caligráficos supondrán un interesante modo de extraer lo que se encuentra en su inconsciente.

Esta afinidad entre la caligrafía y el automatismo será una clave para entender la fidelidad de Feito a la cultura zen, y a las influencias que de esta encontramos en su obra. No obstante, debemos destacar que su “sometimiento” a los dictados del *zen* fue excepcional porque la razón que le condujo a profundizar en esta filosofía no fue el interés artístico originalmente.



Fig. 1, 2, 3, 4, 5. Catálogo de la exposición individual de la Galería Tokio Gallery en 1962.

Aunque Feito llegó a conocerla a través de algunos de sus amigos –como Antonio Saura o Pierre Soulage– y de otras vías, fue un médico quien le dio la ocasión definitiva de imbuirse en el *zen* de forma más profunda. Luis Feito, tras mucha práctica en la técnica del *action painting*, comenzó a sufrir problemas físicos en la espalda. Acudió a un especialista que le recomendó algunos libros de *zen* en 1990, con los que aprender la respiración practicada en esta disciplina.³⁰

²⁹ El *action painting*, o pintura de acción, es una técnica artística que se utilizaba mucho en el expresionismo abstracto surgido tras la Segunda Guerra Mundial, principalmente en Estados Unidos. Los pintores pertenecientes a esta corriente artística intentan expresarse no sólo con el color y la materia, sino con el trazo y la gota, que transmiten el movimiento, la velocidad y la energía. El ejemplo más famoso de *action painting* es Jackson Pollock (1912-1956), quien realizaba sus óleos sobre tabla con goteos. Véase: Chilvers, Ian. *Diccionario de arte*. Alianza editorial, Madrid, 1992, p. 6. (para *action painting*), pp. 558, 559 (Para conocer Jackson Pollock). Aunque aparentemente lo que hace es *action painting*, el concepto de Feito es distinto al del pintor americano. Luego lo observaremos.

³⁰ La respiración de estilo zen, llamada *tanden*, puede provocar la liberación de serotonina, un neurotransmisor que, entre otras muchas funciones, tiene la de regular el estado de ánimo. Su aumento en el circuito nervioso produce efectos como bienestar, mayor autoestima o relajación. Pero no son estas sensaciones las que se buscan al practicar esta respiración, sino una mayor concentración –otro de sus

Aquellas lecturas fueron las que hicieron que Feito quedase inmediatamente atrapado por el encanto del mundo oriental.³¹

Se trata, además, de un punto importante, porque el dominio de la respiración de estilo zen es el primer paso para iniciarse en su forma de meditación, y ello nos lleva a reiterar el hecho de que no se inició en el zen por un mero interés artístico, sino para conocer de manera exhaustiva –en sus distintas facetas– esta disciplina filosófica. Él mismo relata que, aunque no con la sabiduría y experiencia con la que un monje budista medita, de esta forma lograba experimentar una parte de esta milenaria filosofía. Desde entonces aprendió de manera autodidacta utilizando libros ilustrados muy básicos, aunque no ha practicado zen de manera oficial, como creyente.

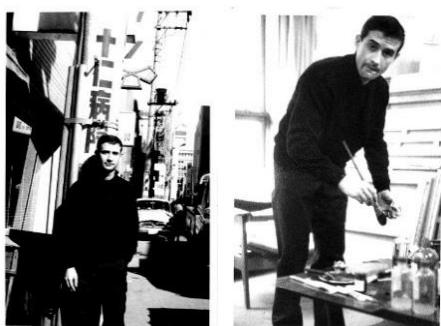


Fig. 6, 7 Luís Feito en Japón
Fotos: Cortesía de la galería Tokyo Gallery

El maestro español viajó una única vez a Japón, en 1962, y tres ocasiones a China³², iniciando una colección de pinceles, esculturas de buda y de libros de estas dos culturas. Solo esto ya muestra su interacción con la cultura oriental, de la que recoge una inspiración artística. Muchos críticos, pintores e investigadores consideran que Feito es un pintor zen, que está muy relacionado con el mundo oriental, algo que el propio pintor reconoce. Sin embargo, no existe una investigación del arte de Feito desde el punto de vista del orientalismo o del zen, debido a la necesidad de conocer dos contextos culturales tan distintos como el de Asia Oriental y el occidental.

efectos–, como forma de activar el cuerpo. Kenchōji Daihonzan. *Hajimete no zen*. Gakken Publishing, Tokyo, 2011, pp. 50-51. Por cierto, Morita Shiryū también tuvo un problema de salud y para quitar el dolor, aprendió la metodología de respiración de manera autodidacta y el calígrafo adoptó la manera de respiración a la caligrafía. Además, llegó a entender que el sufrimiento de dolor físico es una parte de “yo”, que tenía que aceptarlo sin enfrentarse. Esta experiencia le serviría posteriormente para crear el concepto de la caligrafía vanguardista desde punto de vista de zen. Morita, Shiryū. “Sho. Kaite Kangaete 60nen”, en *Morita Shiryū to “Bokubi”*, Hyōgokenritsu Kindai Bijutsukan, Hyōgo, 1992, pp. 5-7.

³¹ Entrevista por el autor, *op. cit.*, (15/01/2012)

³² Uno de los viajes a China fue realizado en 1998, pero los otros dos no pudo concretar cuándo se produjeron.

2. ZEN DE SUZUKI DAISETZ Y HISAMATSU SHINICHI

2. Zen de Suzuki Daisetz y Hisamatsu Shinichi

2-1. El estado del pensamiento en París alrededor de 1950

Entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, surge una filosofía nueva que se llama existencialismo. Tras la Primera Guerra Mundial mucha gente empezó a preocuparse por la alienación de los humanos debido al exceso de racionalismo de la época moderna en Occidente. Después de la Segunda Guerra Mundial, que produjo las explosiones de las bombas atómicas, los europeos sentían la insignificancia de ser humano y un gran peligro ante el desarrollo de la ciencia. Los parisinos, cuyo territorio estuvo ocupado en la Segunda Guerra Mundial, no podían sumergirse profundamente en la euforia por la derrota del nacionalsocialismo, porque lo que les llegó fue una gran preocupación por el futuro. Los valores morales o los pensamientos que habían tenido las personas hasta la Segunda Guerra Mundial se destruyeron totalmente. Las poblaciones necesitaban un nuevo apoyo moral.

El existencialismo de Sartre, que se difundió en la capital francesa bajo dichas condiciones, dio a la gente una nueva pauta para recuperar el sentido de la existencia humana, por eso se prestó una atención al nuevo pensamiento como manera de enfrentarse directamente a la preocupación fundamental sobre la existencia en esa época, a la búsqueda de un sentido de libertad y a la recuperación de la dignidad humana. El zen produjo un *boom* en ese trasfondo de París, porque el zen y el existencialismo son muy similares a propósito de la importancia que otorgan a la existencia del individuo. El París de los 50 estaba en un momento muy adecuado para que el zen penetrara en la sociedad occidental.

Entonces ¿cuál es el objeto de una religión budista *zen*? Es captar la sustancia de nuestra mente, después consolidar la mente misma para que ella domine totalmente lo humano, es decir, para vivir siendo fiel a la sustancia de nuestra mente, a la espiritualidad humana natural abandonando los apegos mundanos como “ser famoso” o “ser rico”. Por ejemplo, se puede concentrar en algunas cosas divinas, por ejemplo, en la unicidad de Dios o en su amor sin límites, pero el zen quiere evitar precisamente eso. Lo que el zen persigue con todas sus fuerzas es la

consecución de la libertad mental.³³ Estos apegos normalmente aparecen en forma de celos, odio, envidia y otros sentimientos negativos, pero si pueden superarse estos apegos, los humanos pueden vivir tranquilamente, consiguiendo una verdadera emancipación ante la presión del mundo práctico lleno de apegos mundanos. El estado mental que ha llegado a este punto es denominado *satori*. De esta manera se puede conseguir una mente totalmente libre aceptando la circunstancia como tal y se puede vivir abandonando el sentimiento negativo.

A pesar de tener una meta muy metafísica en comparación con otras escuelas budistas, la escuela *zen* está muy adherida a la vida cotidiana de Japón y China. Respondiendo al propio sentimiento de la gente del Extremo Oriente, el *zen* intenta ser un valor moral de la vida cotidiana de Asia Oriental, por eso abandona a propósito la posibilidad de tener una estructura metafísica avanzada. El bonzo del *zen* tiene que recibir la enseñanza del maestro en el templo, pero no es que el maestro pueda enseñar toda la esencia del budismo *zen* a su discípulo. En el budismo *zen* la manera de conseguir la esencia de la enseñanza de Buda es únicamente a través de la experiencia intuitiva de la iluminación llamada el *satori*. La verdad del cosmos no es apropiada para la enseñanza a través de las palabras, ni a través del pensamiento humano. Las enseñanzas son demasiado profundas para ser explicadas con las palabras, los practicantes tienen que experimentarlas por sí mismos, por eso lo que hace el maestro es proporcionarle al discípulo las pistas para alcanzar la iluminación. Por esa razón, los maestros de *zen* no tienen las instrucciones definitivas para llegar a *satori*, ni se comportan como un profesor de ciencias en la escuela.

Consecuentemente, esta peculiaridad del *zen* produce la diferencia de su comprensión entre los investigadores de la religión budista por falta de *sutras*.

Antes de comenzar a investigar la estética concreta de la obra de Feito, estudiaremos el *zen* y sus características, porque, dependiendo de quienes sean los investigadores del *zen*, aparecen las diferencias en su interpretación. Por esta razón tenemos que determinar el *zen* que el maestro español conoció. Yo investigaré la teoría de Suzuki Daisetz, ya que, a pesar de que Feito olvidó el nombre de los autores de los libros del *zen* que había estudiado, los libros de Suzuki, como

³³ Suzuki, Daisetz. *Introducción al budismo zen*, Mensajero. Bilbao, 1992, p. 49.

hemos visto ya, se encontraban muy difundidos en París a la llegada del maestro. Es más que probable que leyera algunos de ellos.³⁴

2-2 Teoría del zen de Suzuki Daisetz

Como ya hemos visto, en París se produjo un gran *boom* del zen como el existencialismo oriental gracias a los escritos de Suzuki Daisetz, por eso cuando Feito cogió los libros de zen del médico, es muy probable que estos fueran de Suzuki.

Según el budismo el príncipe Shiddarta Gautama estaba preocupado en aquella época por la cuestión de la existencia. Su interés consistía en la búsqueda de la respuesta a al sentido de vivir y morir como “¿por qué nosotros existimos en este mundo?” porque, si pudieran encontrarla, los humanos podrían liberarse de la duda de la existencia. Mucha gente sigue teniéndola incluso en el mundo actual.

Por ejemplo, en una empresa, existe la diferencia de eficacia entre los empleados; en una sociedad existe la diferencia económica entre los ricos y los pobres y existe también la diferencia de la inteligencia. El pensamiento basado en dicha dicotomía hace padecer a los hombres celos, envidias, odios y otros sentimientos negativos. Se cae fácilmente en el pánico o en un estado mental traumático por todo ello. Los sentimientos negativos nos persiguen o nos atrapan. Si no dejamos de llevar por este tipo de sentimientos, estaremos tensos todo el tiempo y nos cansaremos mucho. Si mantenemos en la mente el deseo de querer lo que otros tienen podríamos recurrir al uso de la violencia para quitárselo directamente. Aunque los hombres deseen la inmortalidad para tener tiempo suficiente para cambiar o mejorar su vida, es imposible conseguirlo. Si desean lo imposible, el sufrimiento durará hasta la muerte debido a una codicia interminable y mantendrá las dudas arriba mencionadas durante toda la vida.

Cuando esa condición es percibida con agobio, la gente se pregunta a sí misma sin pensar: ¿tiene algún sentido mi vida?, ¿por qué él puede ganar mucho dinero y yo no?, ¿de dónde

³⁴ Feito contesta en una entrevista a Óscar Muñoz Sánchez que leyó *El tiro al arco zen* en la época de 1960, pero es bastante probable que se refiriera a *Zen en el arte del tiro con arco* escrito por el profesor de filosofía Eugen Herrigel (Alemania, 1884-1955) publicado en 1948. Fue bastante leído en los 50. Muñoz Sánchez, Óscar. “Luis Feito: pintura y misterio”, en Diputación provincial de Zaragoza (ed.), *Luis Feito. Pintura y dibujo 2002-2018*, Diputación provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2018, p. 34.

procedemos y a dónde vamos?, ¿por qué tenemos una vida miserable desde el nacimiento?, ¿por qué tuve que nacer?, ¿por qué hay diferencia entre los demás y yo?, ¿por qué el mundo es injusto?

Buda se dio cuenta de que las cuestiones exemplificadas anteriormente provienen de las dudas sobre el sentido de nuestra existencia. Advierte que para emanciparse de los apegos lo que se necesita es conocer nuestra raíz. De una forma sencilla, podemos resumirlo en la frase siguiente.

¿Qué es nuestra existencia?

Si podemos encontrar la respuesta sobre esta pregunta, estaremos salvados de la tortura por los sentimientos negativos y los apegos. Buda reflexiona mucho sobre esa cuestión y se esfuerza para buscar la respuesta, preguntándose a sí mismo: ¿qué es el “yo”? Finalmente se da cuenta de que el “yo” o su existencia no son investigables científicamente. Si investigamos un objeto, empleando la inteligencia, será posible. Pero, nuestra existencia no es un objeto que se pueda sacar desde nuestro interior, no es adecuado para la investigación científica. El “yo” está en nuestra existencia. Nosotros vivimos en nuestra existencia. Si podemos entenderlo firmemente, ya no hace falta buscar el sentido de la existencia de sí mismo. Lo que se necesita en realidad para escapar de los sufrimientos de los apegos es la mente firme que comprenda el sentido de la existencia, es decir, no es suficiente saber teóricamente que nuestro “yo” está en nuestra existencia. Tiene que captarlo conceptual y metafísicamente.

Entonces ¿cómo tenemos que buscar el sentido de nuestra existencia? Debemos recordar que no se puede investigar el “yo” o nuestra existencia como un objeto. Tenemos que abandonar la dicotomía entre sujeto-objeto en la búsqueda del sentido de la existencia. Cuando lo descubrimos, eso es *satori*. En ese estado de *satori*, se puede aceptar toda la situación como consecuencia de la existencia, ya los apegos no aparecen. Además, una vez que llega al *satori*, tenemos que olvidar el *satori*, porque si intenta mantener ese *satori*, este *satori* produce en el interior de los humanos un apego: “no querer olvidar el *satori*.” El *satori* se convierte en un objeto. Si una vez se produce la relación entre el sujeto y el objeto, ya la búsqueda y la comprensión de la existencia empieza a fallar, eso siempre producir los apegos en nuestra mente.

Dependiendo del punto de vista, puede que identifiquen el *zen* con el ascetismo, pero el *zen* y el ascetismo son, en realidad, muy distintos. En el ascetismo, el practicante tiene que superar ante todo el apego mundano tentativo surgido naturalmente en su mente. Este es el “enemigo” que tiene que vencer. Pero los “enemigos” son los frutos que aparecen desde su “yo” mismo obsesionado por la dicotomía entre el sujeto y el objeto, por lo menos desde el punto de vista del *zen*.

El *zen* enseña a los seguidores a no buscar el enemigo en sí mismo. Si buscamos el enemigo para vencerlo como en el ascetismo, significa tratar el “yo” sacándolo fuera de sí como objeto de la investigación. El *zen* es la búsqueda de la existencia. La existencia está dentro de sí mismo. Para el *zen*, para la búsqueda de la existencia, no hay que sacarla desde sí, ni controlarla. Los seguidores mismos están dentro de la existencia. La existencia está dentro de nosotros. Aunque trate el “yo” como objeto de la investigación o para vencerlo, nunca se puede encontrar la existencia.

Por eso, desde otro punto de vista, mientras que haya un “yo”, nunca desaparecerá el enemigo. Mientras que no superemos el concepto de nuestro “yo”, nunca podremos tener ninguna ocasión para solucionar la duda sobre el sentido del ser. Para encontrar la existencia verdadera, lo que propone el *zen* es que tenemos que abandonar totalmente el “yo”. Tenemos que olvidar el “yo”, incluso también todo lo relativo al “yo”.

El *zen* ofrece a los practicantes la manera de descubrir la esencia del “yo” y superarla, además, eso nos invita a la emancipación desde los apegos mundanos hacia la libertad. Los humanos siempre sufrimos por muchas restricciones mentales en este mundo, pero el *zen* nos enseña la manera de conseguir la energía para vivir directamente encontrando la sustancia natural pura de la vida. Cuando nuestra mente esté totalmente libre, podemos perfectamente controlar o producir el deseo sano que lleva a mejorar la vida más que la circunstancia presente donde vivimos y podemos ser misericordiosos.

Los humanos somos seres demasiado egoístas. En general, es muy complicado olvidar el “yo” que mantenemos en el interior. Pero en la vida, hay algunas ocasiones para olvidar el “yo”, por ejemplo, cuando uno ama por primera vez a alguien, se entrega a la persona a la que ama. El

amor sin recompensa es una ocasión de sentir el mundo infinito. Cuando intenta aceptar sin condiciones toda la personalidad ajena de la persona a la que se ama como tal, eso significa que está abandonando su propio “yo” o por lo menos olvidándolo. Eso es una ocasión de tener una mente misericordiosa sin limitación. El zen pretende que la gente viva siempre en este estado.

Podríamos decir que el zen es la religión para la búsqueda del sentido de ser, comprendiendo la búsqueda del sentido de ser a través de la misma experiencia de los practicantes. Además, los seguidores tienen que cumplir la búsqueda del sentido de la existencia no por la inteligencia, ni por información científica, sino por un poder intuitivo, el sentido más avanzado que desde el punto de vista del zen.

El zen considera que la inteligencia nunca nos ayuda a resolver este problema, porque sin darnos cuenta la ponemos fuera de nosotros mismos como objeto de la investigación.

El zen está lleno de intuición, por esto no hay *sutra* en el zen. La lectura es un acto muy lógico, por eso no es adecuada para el zen.

Vamos a observar el zen a través de las conversaciones de la pregunta y las respuestas.

“¿Qué es buda?”

Las respuestas que se conservan en los libros son variadas.

“Un pedazo de barro, revestido de oro”

“Ni siquiera un pintor genio puede realizar su retrato.”

“El que vive en el cofrecillo del atrio de Buda.”

“Buda no es buda.”

“Cáñamo tres *kin* [unidad japonesa antigua para masa]”

“Crece una caña desde la pierna.”

“Mira, cómo marcha trotando por allí el asno de tres patas”³⁵

Hay otras respuestas, pero obviamente no hay ninguna lógica en las repuestas, siendo obvio que los bonzos del zen rechazan estar atrapados por el pensamiento lógico, por las palabras o las ideas de fuera de sí mismos, porque la explicación con las palabras produce un concepto

³⁵ Las respuestas son recogidas por Suzuki Daisetz en muchos documentos o los libros sobre el zen. Suzuki, Daisetz. *Introducción al budismo zen*, Mensajero, Bilbao, 1979, p. 110.

como un objeto para la observación y surgirá el pensamiento entre sujeto y objeto. Incluso ante la pregunta básica sobre el zen, quiere responderle sin palabras intentando mantener la mente libre.

Los practicantes llegan al *satori* únicamente de manera intuitiva y aunque deseen llegar al *satori*, eso no basta. El *satori* les llega de repente sin razón, por consiguiente, nunca se puede explicar a los demás. El intento de explicar la llegada al *satori* a los demás no es nada más que una pérdida del tiempo.

Las respuestas mencionadas arriba son breves y son disparadas instantáneamente, sin embargo, son poderosas. Salen de manera espontánea de repente de la boca de los practicantes que han llegado al *satori*. Los bonzos contestan sin vacilación ante la pregunta. El que pregunta debe estar atento para entender el sentido de la respuesta, porque sabe que los bonzos le responden inmediatamente de manera intuitiva, por eso la manera de captar el sentido de las respuestas también tiene que ser intuitiva.

¿Entonces qué va a suceder cuando llegamos al *satori*? Lo que ocurre es que la gente llega al estado *mu* o vacío. Este estado significa “un estar pasivo definitivo”. La palabra “pasiva” nos inspira algo negativo o poco dinámico en general, pero en el *zen*, no es así. Cuando estamos pasivos, podemos aceptar cualquier cosa del exterior de sí mismo. Puede aceptar todo el exterior sin miedo. Si puede llegar a un estado mental así, en la vida surgirán muchas posibilidades positivas que antes no habían existido. Por ejemplo, aunque es muy pobre, ya no hace falta tener envidia a nadie. Si no tiene el concepto de la dicotomía entre sujeto y objeto, ya no hay objeto para conseguirlo. Se puede abandonar el apego mundano. Cuando estamos pasivos, podemos movernos con mucha vitalidad fresca. Ya puede concentrarse en lo que quiera hacer.

Veamos el zen desde otro punto de vista. Normalmente nuestra conciencia o nuestro juicio se basa en los valores morales del conocimiento o del valor ético en la vida cotidiana. El *mu*, el vacío, es la mente que supera la norma incluso por dicotomía entre el bien y el mal. Lo que puede producir el *mu* es la emancipación con independencia individual que conlleva una responsabilidad. La auténtica libertad mental por *mu* surge cuando podemos vivir recordando el

origen de la existencia y podemos vivir de manera natural según la sustancia innata del sentido del ser. El llegar al *mu* significa eso.

La verdad es que, eso está muy vinculado a la inconsciencia. En el mundo budista, se concibe que la mentalidad humana tiene una serie de estratos de la conciencia desde la plena conciencia hasta la forma inconsciente. El primer estrato está configurado por una forma de pensamiento que establece la dicotomía entre el sujeto y el objeto. Por lo general, vivimos con este estrato consciente en un mundo dominado por la ciencia; el siguiente estrato es el semiconsciente, más profundo que el anterior. Cosas como la información o el conocimiento están depositadas aquí, y cuando la plena conciencia las necesita, las puede extraer a voluntad; el tercero es el de la inconsciencia. Es el lugar de los recuerdos perdidos, cosas olvidadas con el pasar del tiempo, pero que en unas ocasiones o en unas determinadas situaciones, retornan a la conciencia, y podemos captarlos. No obstante, no es posible saber en qué ocasión y durante cuánto tiempo un recuerdo dormido en el fondo de la conciencia puede reaparecer en la superficie.

Aún más abajo se encuentra el estrato más profundo, el inconsciente colectivo, que todos los seres humanos tenemos en común en el estrato de la inconsciencia, y que se corresponde con la idea budista del *alayavijñāna* o “conciencia que todo lo conserva”.³⁶ La existencia de este inconsciente no se puede demostrar científicamente, pero se considera que es imprescindible para explicar los hechos generales de la conciencia en la vida general. Este “inconsciente colectivo” forma la base de la vida humana.

³⁶ Suzuki, Daisetz. *El zen y la cultura japonesa*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, p. 164. El *zen* es un intento consciente de extraer lo que está escondido en el inconsciente. Hay una referencia interesante a este respecto: Carl Jung tuvo un coloquio con Hisamatsu Shinichi, filósofo japonés que observaremos enseguida, sobre el inconsciente colectivo. Ambos reconocieron su existencia, y Hisamatsu se mostró de acuerdo con la existencia del “arquetipo”. No obstante, el japonés comprende el arquetipo como un marco mayor que Jung. Hisamatsu resume la conversación de la manera siguiente: en el mundo de la psicología, el “yo” y el inconsciente que afecta al “yo”, sin que el sujeto detecte este movimiento, forman un “sí mismo”. Sin embargo, en el mundo del *zen*, ese “sí-mismo” es el estado que nos llega después de conseguir la liberalización de la influencia del inconsciente. Supongo que eso es lo que coincide con el *inconsciente cósmico* de Suzuki Daisetz, el “sí-mismo” total. Añade Hisamatsu que el psicoanálisis es el tratamiento del paciente para buscar la causa de la enfermedad mental y poder eliminarla. Es decir, el psicoanálisis es tratar a cada paciente, teniendo en cuenta su estado individual. Pero el *zen* es la búsqueda del “sí-mismo”, o un intento por despertar el estado de “sí-mismo”. Por ello, considera que esta filosofía puede conducir a su practicante, si bien no a su curación –algo que tampoco el psicoanálisis puede lograr–, sí a su liberación del sufrimiento causado por la enfermedad mental, y por tanto a la resolución del problema psicológico. Hisamatsu, Shinichi. “Muisiki to Mushin”, en Hisamatsu, Shinichi. *Tōyōteki mu* (*Hisamatsu shinichi zenshū n.ºI*), Risōsha, Tokio , 1975, pp. 381-394.

Suzuki Daisetz habla de la existencia de un *inconsciente cósmico* –término acuñado por él mismo³⁷, pero ¿qué es exactamente este *inconsciente cósmico*? Es el principio de la creatividad, y donde se almacena la fuerza que mueve el Universo. Toda obra creativa de arte, la vida y las aspiraciones de las personas, el espíritu de la investigación que mueve a los filósofos, etc., todo procede del depósito de ese *inconsciente cósmico*. Si el practicante del *zen* logra llegar hasta él, puede percibir el sentido del ser de las cosas.³⁸ En nuestro mundo, por norma general, la gente piensa captando los fenómenos a través de la dicotomía entre sujeto y objeto, y eso produce un efecto secundario: sin pensar, se cree entonces que el ser humano puede dominar todas las cosas que le rodean. Pero eso es la causa de las mundanas bajas pasiones, que atan y hacen sufrir al individuo: dinero, reputación, rango social, deseo carnal, y otras cosas mundanas, como ya hemos visto.

Existe esta parte donde la teoría científica actual todavía no llega, pero Suzuki Daisetz intuitiva y religiosamente la analiza de la manera mencionada arriba. Se podría comprender o interpretar que la inconsciencia más profunda funciona para crear la mente, para poder simpatizar o tener la empatía con los demás. No sólo entre los humanos, incluso para tener empatía con la flor cortada en el jarrón. Es el poder de aceptar el “yo” ajeno en sí mismo sin condición. El entrar en un estado mental definitivamente pasivo, olvidando todo de sí mismo, incluso el propio “yo”, resulta como si volviéramos a ser los hombres primitivos y podremos vivir tranquilamente.

El *zen* es una manera intuitiva de captar la estructura del mundo y el sentido de ser de las cosas. Después de todo, los practicantes entenderán la verdad incluso de otro tipo de los seres. Por ejemplo, cuando observamos un lirio, podemos convertirnos en la flor misma. Aunque físicamente no se puede, debe lograrse mentalmente. Si lo consiguen, podrán sentir la vida del lirio y, por ejemplo, entender su sufrimiento cuando alguien arranca la flor. Sólo de esta manera los seres que contemplamos nos enseñan su verdadera función en el mundo. Eso es fruto de la

³⁷ Para una explicación sobre la psicología budista, véase: Suzuki, Daisetz. 2010, *op. cit.*, p. 164.

³⁸ Luis Feito dice sobre la pintura oriental –China, Japón, India– que las escenas de naturaleza no buscan la representación, sino la esencia. Un oriental no pinta una manzana, sino la esencia de una manzana. La pintura en Occidente gira hacia lo referencial, a elegir un modelo y reproducirlo. Paredes Romero, Tomás/Feito López, Luis (Mesa redonda), en, Feito, 1990-1997, Caja de Ahorros de la Inmaculada Sala Luzán, 1997. sin paginar.

función de esta inconsciencia cósmica. El zen es un método no-científico, la manera de entender el mundo desde el inconsciente o desde la intuición.

Es decir, esta inconsciencia es el poder para captar los principios de la creación de todo el ser o del cosmos. Cuando los artistas llegan intuitivamente a la inconsciencia cósmica, pueden realizar las obras más emocionantes.³⁹

En el pensamiento zen, esta inconsciencia se llama *mushin*.⁴⁰ Una vez que conseguimos la mente *mushin*, ésta puede sobrepasar incluso el concepto de tiempo. Si nos preocupamos por una cosa en un momento dado, podemos considerar esta preocupación como objeto de observación del momento. Pero si se llega al estado mental *mushin*, se puede observar una cosa, incluido el futuro, incluso el pasado, globalmente.⁴¹ Los practicantes pueden colocarse en la corriente del tiempo de las cosas o los problemas para reflexionarlos según el corriente temporal. Lo antiguo produce el estado actual. El estado actual es la base del futuro. El tiempo no para nunca y siempre fluye hacia el futuro. Estamos en la corriente del tiempo, por eso se acumula la

³⁹ Suzuki Daisetz, 2010, pp. 164, 165.

⁴⁰ La palabra *mushin* se escribe con dos caracteres chinos o japonés 無心. La primera letra suele significar “nada” y la segunda “mente”. Como una palabra será “mente de nada.” Por eso hay unos occidentales que consideran al budismo como religión de rechazar el alma o que interpretan que esta palabra significa la negación de sí mismo, pero estas consideraciones son errores. Se emplea este término específicamente para llevar la mente al estado pasivo definitivo, como he escrito arriba. Suzuki, Daisetz. *Mushin toikoto*, Kadokawa bunko, Tokio, 2009, p. 47. El *mushin* está muy presente en la concepción de la vida japonesa en general. Aunque no utilice la misma palabra, Roland Barthes describe en su ensayo *El imperio de los signos* comportamientos de los japoneses como actos de *mushin*. Por ejemplo, en el capítulo sobre el *pachinko*, un juego japonés en forma de tabla vertical y con un circuito por el que pasan unas pequeñas bolas impulsadas por medio de un resorte. Si se logra introducir estas bolas en los huecos, pueden llevárselas, e intercambiarlas luego por dinero o premios. Dice el filósofo que los hombres observan el azaroso movimiento de las bolas, concentrándose en golpearlas con un resorte, y ve en ello algo parecido al *mushin*. También le inspira lo mismo la imagen de las camareras en un restaurante, que limpian una mesa después de que los clientes que la ocupaban se marchen. Barthes, Roland. *El imperio de los signos*, Seix Barral, Barcelona, 2007, pp. 37-40.

⁴¹ Supongo que la descripción realizada por Suzuki está influida por la filosofía heideggeriana. Heidegger ha interpretado el ser con la era temporal, abandonando el pensamiento del “sujeto-objeto” de la metafísica tradicional. Comprende el ser humano como un ser que pertenece a la sociedad. El ser humano llamado *Dasein* por Heidegger, siempre está contaminado por los prejuicios. Según el filósofo, para una correcta comprensión del Ser es necesario no quedar atrapados por el presente. En el mundo, las cosas acontecen constantemente. El modo del *Dasein* es, según sus propias palabras, un “proyecto arrojado”, por el entrelazamiento de la proyección con la facticidad de estar siempre en una situación que no es el propio proyecto. Heidegger intentó captar el sentido de ser en este marco, pero Suzuki Daisetz, basándose casi en la misma idea, profundizó aún más, usando el “inconsciente cósmico”. Erich Fromm emplea el término heideggeriano para analizar el zen. Fromm, Erich. “Psicoanálisis y budismo zen.” en Suzuki, Daisetz/Formm, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Fondo de cultura económica, Madrid 1979, p. 100. Sobre la teoría de Heidegger: Rodríguez, Ramón. “Hermenéutica y metafísica: la cuestión del sujeto”, en González Valenzuela, Juliana/Trías Sagnier, Eugenio. *Cuestiones metafísicas*, Trotta/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003, pp. 265-294.

experiencia y aprendemos de ella de forma natural y eso sirve para crear el futuro, pero en realidad, cuando tenemos una preocupación, olvidamos todo lo que hayamos aprendido del pasado y quedamos perplejos, pero si podemos llegar al *mushin*, ya tranquilamente puede tener la visión global desde el pasado hasta el futuro ante la preocupación.

A pesar de que el *mushin* sobrepasa toda la norma de la dicotomía incluso entre bueno y malo, como he mencionado, no significa que sobrepase la moral. Lo que dice el zen es que, si llega al *mushin*, inconscientemente puede tener juicio justo para las cosas por la inconsciencia cósmica aprovechando las experiencias.⁴²

Entonces ¿hay una metodología para llegar al *satori*? No hay ninguna manera definitiva para llegar allí, y es repentino. Unos practicantes lo consiguen justo después de empezar la meditación. Otros tardan en hacerlo más de 10 años de meditación. Unos lo consiguen al caerse por casualidad andando en la calle muchos años después de una larga meditación. Nadie puede decir cuándo, a pesar de que todo el mundo tenga la capacidad de lograrlo. Tienen que esperar cada día a la iluminación sin ayuda de los libros sagrados, ni reflexionar sobre qué es *satori*, porque los practicantes del *zen* tienen que entender que si alguna vez se preguntan qué es el *satori*,

⁴² Heidegger comprende la “nada” de la manera siguiente. Para Heidegger, la nada no significa la negación absoluta, sino una nada que posibilita encontrar al ente como ente. Por ello, tener la pretensión de decir lo que ésta es sería un contrasentido. Lo importante del concepto heideggeriano es que debe quedar claro que la nada no es algo opuesto al ser de los entes como la nada absoluta, sino que ésta está intrínsecamente vinculada al ser de los entes. “La nada no nos proporciona el contraconcepto del ente, sino que pertenece originariamente a la esencia del ser mismo. En el ser del ente acontece el anonadarse de la nada”. El ser acontece en todos los entes cuando decimos tal como decimos, “eso es un perro.”, pero el ser mismo no es “ser”, en tanto que ser presente, sino “dar”, darse, venir a ser. A partir de este concepto heideggeriano puede entenderse mejor por qué Heidegger considera que la nada es lo que posibilita la presentación de los entes. Dado que la nada pertenece originariamente a la esencia del ser, al darse del ente, al devenir, está ya por lo tanto implícita en todo aparecer del ente presente. Para Heidegger la existencia humana cuenta con una situación muy especial. Es la angustia. Ella le hace patente al ser humano la nada en medio del ente. La angustia hace patente la nada. En el estado angustioso, el ser humano está en suspensión, porque se le hace patente una existencia sin terreno firme bajo los pies. En este caso la angustia es la condición que ha puesto al ser humano ante la finitud del existir y ante la extrañeza del ente. La gente en la angustia suele llorar y si alguien le pregunta, le contestará, “por nada”, porque es justamente ese anonadarse del ente, lo que la angustia hace manifiesto: una condición esencial del ente y de la existencia humana, una condición esencial del acontecer. La nada no es “algo”, ni es un ente, decíamos, sino el anonadarse de los entes. Por eso la nada no es una negación, sino que está en el origen mismo de toda negación. Eso nos indica que el ser no se da sin conllevar la nada, y porque el ser no es un ente entre otros entes, sino que es lo que posibilita a los entes, entonces la nada fondea todo ente. Retomando la vinculación hecha anteriormente entre ser y nada, se puede contemplar ya que la nada heideggeriana no es una cosa, no tiene determinaciones específicas, sino que está en el fondo del misterio mismo de la existencia. La nada del ser no tiene propiedades, pero entrega sus propiedades a todos los entes. Por ello Heidegger considera que el ser no “es”, sino que se “da”; es una donación que siempre está restringida a un tiempo y un lugar existencial. Heidegger, Martin, *¿Qué es metafísica?*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1967, pp. 80-109.

seguro que ya están tratándolo como un objeto. Pero en realidad, lo que tenemos que buscar siempre está dentro de nosotros. Muchos practicantes se confunden en este sentido y sin pensar consideran que tienen que pensar en el amor o el respeto hacia Dios sin recompensa o en *shogyō-mujō*⁴³ para llegar a *satori*, es buscar un objeto fuera de sí mismo, pero el zen no exige a los creyentes pensar en estas cosas.

El zen no es la búsqueda o la investigación del objeto concreto. Lo que pide a los practicantes es únicamente liberarse de manera intuitiva de la presión del mundo fenoménico dominado por dicotomía entre sujeto y objeto. La meditación nos ayuda a llegar a *satori*, captar toda la realidad del mundo tal como es y finalmente nos ofrece la vida tranquila sin tener la duda de la existencia propia. Esta mente es muy primitiva como nos imaginamos que los hombres primitivos vivieron en la naturaleza en la época antigua. No hay deseo de “ser más rico”, de “ser famoso” y de otros deseos mundanos. Los humanos pueden integrarse en la naturaleza aceptando la situación actual tal como es.

Después de llegar al *satori*, los creyentes consiguen emanciparse de los sufrimientos causados por los deseos mundanos de su complicada vida cotidiana anterior. Pero gracias al *satori*, la gente puede tener la mente firme y consolidada ante cualesquier problemas.

Lo que hace la ciencia es describir un objeto, hablar de éste, abstraerlo, sintetizar estas abstracciones analíticamente formuladas, y apuntar el resultado sobre el objeto. Sin embargo, en el mecanismo social científico nadie puede decir que ha captado el objeto por completo, porque este no es sino la suma de abstracciones, que tampoco es el objeto mismo. Para poder captarlo completamente tiene que hacerse de manera intuitiva

El inconsciente no subyace en el sentido ordinario, sino en el sentido más primario. Es muy similar al instinto, y no aparece como fenómeno a través del pensamiento lógico. Según Suzuki Daisetz, esta inconsciencia es la de la edad de la “inocencia” cuando los humanos todavía no han despertado de la conciencia, llamado “carácter nato caótico” por el maestro japonés. La razón de por qué la conciencia es el carácter innato caótico es porque después de que los humanos

⁴³ El *shogyō-mujō* es uno de tres principios principales de budismo meridional. Define un pensamiento que se centra en el carácter perecedero de toda existencia.

empiezan a tener conciencia, la vida humana se va complicando por las exigencias de normas y leyes que rigen las relaciones humanas. Ya casi obligatoriamente tienen que formar parte de la sociedad, en la que los miembros tienen que someterse a ciertas obligaciones –al tiempo que disfrutan de ciertos derechos– para convivir con los demás. La conciencia que produce el caos se mueve como fenómeno de la auténtica vida, pero, aunque cada conciencia produzca un fenómeno distinto, este es muy pequeño en comparación con la función de la sociedad, y por esa razón, en realidad, los humanos viven en una gran base del mecanismo social, donde existe una especie de sentido común, que es compatible con todos los miembros. Es por esta estructura social que puede sentirse pleno, y eso es una garantía, que ofrece seguridad para que la gente pueda vivir tranquilamente.

El objetivo del *zen* es despertar esta inconsciencia y llegar a ese estado mental mediante su práctica. Una de estas prácticas es el denominado *zazen*, un tipo de meditación que se practica en posición sedente.⁴⁴ Quien pueda llegar al *inconsciente cósmico*, logrará liberarse de las malas pasiones que del pensamiento de dicotomía que entre “sujeto y objeto” produce. Si puede vivir a suficiente distancia de estas malas pasiones, podrá hacerlo más tranquila e instructivamente. Los practicantes del *zen* pueden comprender el sentido de todo el ser, trascendiendo al tiempo. Pero como esta inconsciencia es muy instintiva y sensible, no es explicable científicamente. Únicamente se alcanzará el objetivo a través de la experiencia práctica.

El sustrato mental encargado de la comprensión del ser es el inconsciente del *zen*. En el caso del arte, cuando este inconsciente se identifica con el *inconsciente cósmico*, los artistas pueden convertirse en auténticos artistas y crear obras con vida, no meras copias del objeto, porque han logrado ser el objeto y sentir la vida de estos. Cuando alcanzamos el inconsciente

⁴⁴ Para su práctica, hay que sentarse con las piernas cruzadas, poner la espalda recta, las palmas de las manos hacia arriba sobre las piernas, y los dedos gordos e índices formando un círculo. Lo interesante es que este círculo simboliza la mente practicando *zen*. Después de *chōsin* –denominación de esta posición– hay que practicar el *chōsoku* o respiración, expirando por la boca e inspirando el aire por la nariz, respirando profundamente, y utilizando para ello el diafragma. Esta manera de respiración se llama *tanden*. Una perfecta renovación del aire sirve para tener la mente limpia. Tras *chōsin* y *chōsoku*, se alcanza un estado denominado también *chōsin* (se escribe con otros ideogramas), pero con otro significado, “arreglo de la mente”. La concentración aumenta, y se pueden dejar a un lado las distracciones. Lo importante es no buscar conscientemente el *satori* o iluminación, sino mantener el estado natural de la mente. Esa es la forma de practicar *zazen*. Kenchō-ji Daihonzan. p. 32.

cósmico, podemos decir que el practicante se ha entrado en *mushin*, un estado mental en el que el estado psicológico del individuo se encuentra en completa armonía con el principio original de la vida, y del que hablaremos con mayor profundidad más adelante. Es, explicado de forma somera, el estado de la mente en el que se abandona todo pensamiento, y en el que no existe nada, ni hay dudas en el acto que se debe realizar. Se deja que un poder misterioso, que surge desde lo más profundo de la mente humana, domine todo el campo de la conciencia, para conducir a algún fin.⁴⁵

Para Luis Feito, pintor que quiere plasmar lo que existe en su interior,⁴⁶ el zen es la respuesta metodológica que permite una introspección del interior de su mente. El zen ha asistido a Luis Feito en su forma de trabajar y realizar sus obras de arte, a lo largo de toda su vida profesional hasta la actualidad, para sacar lo esencial de las cosas, para enfrentarse a sí mismo, para ser sincero, para pensar sólo el arte. Así puede olvidar todo factor externo a su obra, como su reputación o las críticas recibidas.

2-2-1. Arte del zen en la teoría de Suzuki Daisetz

2-2-1-1. La estética japonesa en el zen

⁴⁵ Sartre reflexiona el ser humano con un análisis de la conciencia. La conciencia para Sartre está caracterizada por ser intencional, esto es, no es una conciencia aislada sino una conciencia de algo. Ser conciencia es ser conciencia de. Tal como nosotros pensamos que somos conscientes de que tenemos frío. Pero si la conciencia funciona así, ¿cuál es la esencia de ella misma? ¿Por qué está orientada por los elementos exteriores de sí mismo? Sartre define que la conciencia comporta la nada. Si la conciencia fuese algo definitivo como una casa, ya no puede estar orientada a algo. La conciencia así introduce la nada en el ser. Sartre concluye desde aquí que los humanos son libres. Si la conciencia fuera la cosa, sería definitivo y no es modificable. Cuando tenemos frío, tenemos muchas soluciones: abrigarse bien, volver a casa, encender la calefacción y hay otras medidas. La conciencia tiene la libertad total. Desde aquí Sartre deduce sobre la existencia humana que la existencia predomina sobre la esencia. Quiere decir que nosotros como los seres que vivimos en la vida cotidiana y que no venimos determinados por ninguna esencia previa. La existencia no está programada de antemano. Nosotros mismos nos hacemos en el contacto con las cosas, con los otros, en la existencia. No sucede como en la vida de los animales, prefigurada de antemano por su código genético, por su instinto y por la naturaleza, en suma. Los humanos tienen que vivir decidiendo lo que tienen que hacer en cada situación. Esta decisión configura la existencia del ser humano. Por otro lado, nadie puede escapar de esta situación. Ser libre significa tener que decidir. En este sentido el ser humano está condenado por la libertad. Desde otro punto de vista, para Sartre únicamente al consumarse su vida como un ser humano, podremos decir lo que ha sido. A lo largo de la vida, los humanos van decidiendo cómo ser. La nada está ligada a su existencia. Sólo significa la libertad, libertad también como capacidad de decir no, y de vivir ese no, vivir la nada como la condición misma de la existencia. Jean-Paul, Sartre. *El ser y la nada*, RBA colecciónables, Barcelona, 2004, pp. 44-77.

⁴⁶ Luis Feito dice: "no lo comprendía muy bien, no quería comprenderlo. Para mí la pintura era algo que salía de las tripas directamente por el brazo y la mano. No quería ningún tipo de intervención intelectual, tenía que salir con naturalidad, con la fluidez con la que corre un río, salvando obstáculos, pasando a través de ellos". Feito López, Luis, *op, cit.*, 1998, pp. 13-14.

Ya hemos explicado la base del pensamiento zen. A continuación, investigaremos los elementos esenciales de la estética japonesa asociada a este pensamiento, para ver como se refleja su influencia en las obras de Feito.

El arte zen está influenciado por la *pintura de ángulo* de Mǎ Yuǎn (馬遠, 1160 o 65 - 1225) uno de los más eminentes intelectuales de la dinastía Sòng del sur (南宋, 1127 - 1279), que vivió aproximadamente entre los años 1175 y 1225.⁴⁷ El estilo de la mencionada *pintura de ángulo* dejó su impronta en los pintores japoneses de pincelada sobria, tradición cuyo rasgo distintivo más característico es la reducción al mínimo del número de líneas o trazos destinados a representar las formas sobre la seda o el papel, dejando muchas partes como espacio vacío.

Se podría decir, con propiedad, que el arte de estilo *zen* tiene su origen en este arte, seguramente porque la expresión “modesta” de Mǎ Yuǎn es análoga al concepto *zen* del desapego de ganancias materiales. Y también por esta razón, su estilo ha dado lugar a muchos conceptos de la estética japonesa *zen*. Veremos dos de los principales: *wabi* y *sabi*.

La palabra *wabi* significa “pobreza”. Sin embargo, en el fondo esta palabra tiene un segundo sentido, el de no estar acorde con la sociedad de su tiempo, de modo que esta pobreza es independiente de las cosas terrenas –como la riqueza, el poder, la reputación, etc.– Si una obra de arte tiene *wabi*, debe poseer la capacidad de transmitir alguna sensación valiosa en el fondo, por encima del tiempo y la posición social. El gusto por el *wabi* ha arraigado profundamente en la vida cultural japonesa. Tal vez la adoración de esta pobreza sea más culta, porque encaja con la idea *zen* de abandonar los malos deseos mundanos, y por ello el *ensō*, la imagen formada por un solo círculo ha tenido tanto éxito en Japón a lo largo de la historia.⁴⁸ Por su parte, *sabi* significa “antigüedad”, pero también tiene connotaciones de sencillez rústica, sin pretensiones, que nos transporta a un período histórico concreto, y que se ve frecuentemente en el arte cerámico japonés. Ambos conceptos, *wabi* y *sabi*, son dos pilares imprescindibles de la estética japonesa.

⁴⁷ Me parece que existe en general otra traducción sobre ese término, *composición en esquina*. En mi tesis, seguiré la pintura de ángulo para seguir el libro de Suzuki Daisetz en español.

⁴⁸ Algunos investigadores creen que el *ensō* tenía la función de introducir en el budismo *zen* a una población cuya mayoría era analfabeta. Por ello usaban únicamente una línea circular, fácil de interpretar para cualquier persona. Brasch, Kurt. “Zenga ni miru ‘ensō’ no ga”, en *Zen Bunka* [6](21), Kioto, 1961 (01), p. 23.

El desequilibrio, por su parte, también es un concepto importante en la estética nipona. Simboliza la mentalidad libre de la forma. El zen tiene como prioridad abandonar la relación entre sujeto y objeto, y tener una visión de otra dimensión, como hemos señalado. Por ello, en su arte se aprecia la asimetría más que la perfección en las figuras.⁴⁹

El zen ha permeado la vida japonesa pública desde hace mucho tiempo. Incluso en el mundo del arte también. Ahora para observar concretamente cómo aparece en el arte la estética del zen, contemplamos los tres campos influidos por el zen: *kendō* (esgrima japonesa), *sadō* (ceremonia de té) y *haiku* (poema japonés). Sobre todo, trataremos la función de *mushin* o el estado mental que explicaré abajo. Aunque no son los géneros pictóricos, para entender la estética de zen, servirá la explicación sobre estos ejemplos. Por cierto, Suzuki Daisetz no trata independientemente la caligrafía en su libro *El zen y la cultura japonesa*, pero eso no significa que el profesor no considere la caligrafía como un arte del zen. Lejos de considerar que no es arte, él mismo disfrutó de la caligrafía.⁵⁰ Además, en general la caligrafía ya está considerada como arte zen en Japón, pero, la caligrafía ocupa la posición en la historia del arte japonés como luego veremos. Por eso, en este capítulo queremos referirnos de manera sencilla a la caligrafía para tener la base de pensamiento de los capítulos posteriores que abundan mucho en este tema.

2-2-1-2. Zen en *kendō*

En el *kendō*, hay un buen ejemplo para entender qué es *mushin* y cómo se tiene que aprovechar. Podemos encontrarlo en un texto conocido como *Fudōshinmyōroku* (不動智神妙, documento sobre la mente firmemente establecida) escrito por el bonzo Takuan Sōhō (1573-1646) para el maestro de esgrima Yagyū Maunenori (1571-1646).⁵¹ Explica al maestro el estado mental *mushin* y le recomienda que el samurái se transforme en algo capaz de reaccionar ante el

⁴⁹ Hisamatsu, Shinichi. “Zen to zen bunka”, en Hisamatsu, Shinichi. *Zen to geijutsu*, Risōsha, Tokyo, 1972, p. 41.

⁵⁰ Desde mi punto de vista Suzuki Daisetz considera que la caligrafía no es el arte, sino que es el zen mismo, por eso para el profesor, no era necesario explicar el zen a través de la caligrafía.

⁵¹ *Fudōshinmyōroku* es un escrito de Takuan sobre la “coincidencia entre la esgrima y el zen”. Se considera que lo escribió entre 1624 y 1645. El texto original ya no existe actualmente, por eso no se sabe en realidad si lo entregado a Yagyū Munenori es una parte del libro o una carta para él. Hay una polémica entre las hipótesis. Sobrena el escrito de Takuan Sōhō, hay traducción en español: Myoren sensei. *La mente inmóvil: Los escritos sobre la espada y la mente de Takuan Soho*, publicado de manera independiente, 2019.

movimiento del enemigo automáticamente. Suzuki Daisetz explica eso, diciendo que lo importante es tener consciencia inconscientemente.⁵²

En el budismo hay 52 pasos en el proceso para hacer evolucionar la mente y un paso se llama *tomaru*, que significa parar. Cuando se llega a *tomaru* la gente se queda paralizada por estar demasiado centrado en una preocupación. En el *kendō* también existe este punto. Takuan lo explica de la manera siguiente. Si un samurái para la función de la mente respondiendo a cada movimiento de la espada japonesa *katana* del enemigo en la batalla, pierde el movimiento inmediato y finalmente es derrotado ante él, porque cada momento tiene que pensar cómo hacer el contra-ataque, cómo tiene que defenderse y otras preocupaciones, por ello tiene que observar bien el movimiento de la espada del enemigo, pero tiene que dejar que la inconsciencia funcione, quitando toda distracción, incluso el apego de ganar al enemigo. Desde la inconsciencia tiene que dejar aparecer el movimiento correcto para responder a la *katana* del enemigo. Lo que debería hacer es ajustar el propio movimiento al enemigo de manera natural, inconscientemente, sin intentar abandonar toda la sensatez. Así se puede mover sin tener que detenerse a pensar. Si se adapta bien la fuerza del rival y acepta su movimiento como el propio, puede aprovechar su fuerza para asestar un golpe al enemigo.

Es decir, lo importante es no aturdirse, no dudar, no aferrarse a nada y sobre todo tener la mente inmóvil parecida a la mente del budismo *fudōchi* (不動智, mente firme no afectable por ninguna cosa). Eso es *mushin* o la mentalidad firme que maneja el cuerpo sin pensar nada. Sin duda alguna, se necesita entrenamiento mental y entrenamiento físico para llegar a ese estado. No puede faltar ninguno de ellos. Si no se practica para conseguirlo, en el caso de una emergencia no aparece el *mushin* al emplear una técnica. No significa que no haya que tener una idea, ni un sentimiento, una noción, y otras cosas interiores al coger la espada enfrente del enemigo, sino que el abandono de todo el apego incluida una idea, una noción, etc., puede arrancar la capacidad natural que tiene por naturaleza de manera inconsciente. A este estado el budismo japonés lo llama *muga* (pérdida de “yo”).

⁵² Suzuki Daisetz, *op, cit*, 2010, p. 69.

Esta *muga* es una actitud deseable también en el arte de *zen* como la pintura a la tinta o la caligrafía chinas y japonesas. Si se vacila en el movimiento del pincel, aunque sea por un momento, producen manchas de tinta, que inmediatamente estropean la obra. Los materiales de este arte, el papel y la tinta china, exigen a al artista que haga un movimiento fluido. Antes del trabajo, debe tener un esquema. Una vez que se empiece a escribir o a pintar, no hay que parar y ha de realizarse de seguido. Aunque el pincel se enganche en una parte del papel un poco, tiene que tomar una medida para resolverlo, sacando la “consciencia para resolver el problema” inconscientemente, en el *mushin*.⁵³

2-2-1-3. Zen de *sadō* o ceremonia de té

El zen ha influido mucho en la ceremonia de té. El zen ha eliminado todo lo innecesario en la ceremonia. Esta es el acto estilizado de hacer té y beberlo en un determinado entorno que ayude a sus objetivos. El *sadō* consiste en la idealización y el refinamiento de la simplificación del estilo de la vida primitivo.

Con la idea de empatizar con la naturaleza, se sienta en la sala pobre y pequeña de 4 tatamis y medio bajo un techo de chamizo.⁵⁴ El salón de té se ve muy simple y “aparentemente” barato al primer vistazo. Lejos de mostrar opulencia, está construida bajo el concepto de ser humilde, natural y muy simple.

⁵³ Takuan no rechaza el valor de ese ejercicio. Lejos de pensar que es innecesario, el entrenamiento, acto consciente, es imprescindible para llegar a *mushin*. Takuan mismo no escribe eso de manera directa, pero tal como el bonzo zen en el templo practica mucho el zen, lógicamente el samurái también necesita practicar mucho para manejar el katana inconscientemente. El neurólogo Murakami Hitoshi, el profesor de estética Ijima Tsutomu y el de psicología Sonohara Tarō celebraron el coloquio “Muishiki no naiyō (contenido de inconsciencia)”. Ellos hablaron del sistema de la práctica llamada *tanren* (emplean también *shūren* en el artículo. Significa lo mismo), el ejercicio duro del arte de la cultura tradicional japonesa. Cuando se practica el movimiento complicado del pincel japonés, es imprescindible la función del tacto, del nervio dedicado al movimiento consciente. A través de *tanren*, por ejemplo, los calígrafos pueden hacer la automatización de la conciencia, es decir, depende de la letra o del concepto de la obra, inconsciente y automáticamente pueden elegir el movimiento del pincel. Los calígrafos, al realizar la obra, así se pueden concentrar puramente sólo la esencia de la expresión, sin preocuparse por la técnica. En Asia este concepto es familiar, pero en realidad, en el mundo occidental también existe. Por ejemplo, cuando el deportista aprende la forma de un movimiento básico del lanzamiento de peso, se utiliza la conciencia para aprender la forma a través del entrenamiento. Murakami, Hitoshi/Ijima, Tsutomu/Sonohara, Tarō, op, cit., pp. 34-38.

⁵⁴ La unidad de *tatami* (en japonés 畳). En general en 90 cm por 180 cm por 5 cm.) se emplean tradicionalmente para recubrir todo el suelo en las habitaciones y se usa como unidad de la dimensión de la habitación.

La ceremonia del té está muy vinculada con el zen no sólo en su evolución, sino también en los valores de la ceremonia, que son *wa* (和, armonía), *kei* (敬, reverencia), *sei* (清, pureza) *jaku* (寂, tranquilidad).⁵⁵

El primero término, “armonía”, expresa bien el concepto que domina totalmente el procedimiento de la ceremonia. Pero tenemos que prestar atención a lo que la palabra significa no sólo “armonía” entre las cosas, sino también la “alegría armoniosa”.⁵⁶ La ceremonia de *té*, sin duda, está buscando una “armonía” del formato o del protocolo de la ceremonia, pero mucho más importante es la “armonía” que se produce en la ceremonia en el interior de los participantes. La opinión de Suzuki da la importancia el segundo objetivo frente al primero.

Para la ceremonia de *té* necesitamos este tipo de la “armonía” espiritual. El ambiente de la sala de té produce la sensación de antigüedad como si se estuviera utilizando desde hace muchos años. La taza de té tiene una forma muy irregular. Incluso la manera de untar el esmalte no es uniforme. La taza se ve como un cuenco muy primitivo, con ello se busca acercarnos a esa unidad con la naturaleza mediante la que hallar la calma. El poder místico de la taza de té y la ceremonia producen la armonía. La luz que entra en el salón es siempre suave. Aunque los materiales son primitivos, no significa meramente que estén sucios o rotos, sino que buscan provocar un sentimiento nostálgico, meditabundo, místico o espiritual. La choza de ceremonia de té tiene que ser un fruto del reflejo del diseñador.

La “reverencia” es fundamental y originalmente un sentimiento religioso hacia un ser supremo. En estos días modernos, cada uno vale tanto como cualquier otro, al menos desde el punto de vista social, y nadie merece más respeto que otro, por eso la gente suele olvidar el concepto de “reverencia” hacia los demás, y se convierte en un término vacío de significado. Pero cuando analizamos el sentido original, podemos recordar que no somos infinitos. Los humanos

⁵⁵ Suzuki Daisetz, *op. cit.*, 2010, p. 183.

⁵⁶ Suzuki Daisetz emplea la palabra japonesa *waetsu* (和悦), en inglés “gentleness of spirit” en la versión original del texto en japonés para explicar la “armonía” de la ceremonia de té, pero en el libro en español se traduce como “suavidad de espíritu (和らぎ, *yawaragi*)”. La primera letra japonesa tiene el sentido “suavidad”, pero con combinación con la segunda letra, en total significa “sentir feliz estando tranquilo”. Por eso traduzco la “alegría armoniosa”. *Ibidem*, p. 184.

tenemos limitaciones físicas, intelectuales, morales y espirituales. Cuando los humanos somos conscientes de la nuestra debilidad, nos evoca el anhelo de tener contacto con un ser que es lo opuesto a nosotros. Frecuentemente nuestro impulso mental se dirige hacia un objeto situado fuera de nosotros. Si nos empuja hacia nuestro exterior, dicha función mental puede generar la reverencia a los demás. Cuando se vuelve hacia el interior de nosotros, el resultado es auto-denegación o vergüenza, resultando negativo. Los humanos somos seres llenos de contradicciones y contenemos lo positivo en el interior, pero también al mismo tiempo al negativo. El zen intenta sacar lo positivo de nuestro interior tal como es.

La ceremonia de té busca este espíritu. Durante la ceremonia, el maestro se tiene que concentrar echar agua en la olla, hervirlo, hacerlo, ofrecerlo y beberlo. No hay que desviar la mente a otra preocupación. Cuando llega a abandonar toda la preocupación, la mente de los participantes puede convertirse en una mente armoniosa.

También podríamos decir que el momento de la perfección del manejo de la técnica de ceremonia de té es cuando puede utilizarla de manera inconsciente, olvidándose de ella. Suzuki Daisetz dice que eso es la simplicidad o sinceridad del corazón.⁵⁷

Uno de los famosos maestros de té Sen no Rikyū (千利休, 1522-1591) define la esencia del arte de té: “Tenemos que aprender que lo esencial del té consiste sólo en hervir agua, hacer té y beberlo.”⁵⁸

La “pureza” es limpieza, honestidad. Un objetivo del entrenamiento del zen es quitar las informaciones innecesarias que nos llegan a través de los cinco sentidos. Estas suelen causar a la gente confusión, ruido, provocando la preocupación o la vacilación en su mente. El pensamiento se desvía antes de captar toda la esencia de las cosas o los asuntos. Las informaciones son como manchas sobre la ropa limpia, por eso tenemos que quitar toda la mancha para tener la mente “limpia” quitando toda la suciedad para siempre poder observar la esencia de las cosas.⁵⁹ La

⁵⁷ Ibídem, p. 188.

⁵⁸ Ibídem, p. 188.

⁵⁹ Ibídem, pp. 188-190.

“pureza” de la ceremonia de té significa eso. La ceremonia es la ocasión de ofrecer a los participantes una mente limpia y libre.

Suzuki Daisetz emplea la “tranquilidad” para traducir la palabra *sabi* (寂), pero tal como el profesor mismo reconoce, no es la palabra más adecuada para la traducción de este término estético, será difícil de encontrar la traducción exacta. En realidad, tiene un sentido muy amplio, e incluye el significado de paz, calma, elegante simplicidad, pátina del tiempo. Pero, además, en la literatura budista significa también muerte o nirvana, pero en el caso de la ceremonia de té, se utiliza como “quietud”, “sencillez”, “pobreza” o “soledad”, acercándose mucho al significado que del término *wabi* (侘).

Para experimentar la “pobreza”, el desapego al poseer, a la riqueza, a los deseos, tenemos que ser capaces de poder aceptar todas las situaciones actuales. Para conseguirlo necesitamos una mente muy tranquila y pasiva. Se considera que el estado mental primitivo es de pobreza en un mundo en el que se piensa que no hay nada que desear. La ceremonia de té busca el valor o la alegría incluso en la vida pobre. Contemplando lo que hay en el salón debe transmitirse esta atmósfera, este sentimiento. Aunque se consiga no espontáneamente y la choza de ceremonia de té sin duda es un fruto del reflejo del diseñador, debe parecer natural. La choza de té tiene que ser como si no hubiera nada especial en la casita. Sin embargo, el salón de té debe conducir a la gente al descubrimiento de la belleza de alrededor de manera natural, y a ayudarle a apartarse del mundo fáctico en el que vive. Hay sofisticación, que no puede ser ostentosa, porque los visitantes de la choza tienen que abandonar toda la preocupación sin sentir la obligación.

2-2-1-4. Haiku

El zen no rechaza la vida fáctica dominada por el valor moral basado el sentido común, la lógica o la racionalidad a través de la percepción de 5 sentidos, pero lo que busca el *zen* es la comprensión de la existencia auténtica de manera intuitiva y los sentimientos sin leer la letra de Buda, ni creer en un Dios como un absoluto superior. Para llegar a *satori*, no utilizamos la investigación científica.

La lógica y la racionalidad no sirven para el zen, por eso podríamos deducir que el arte del zen tiene que ser intuitivo, mental o místico y tiene que servir para preguntarse sobre el sentido de la vida.⁶⁰ Mientras que el *satori* es muy espiritual e intuitivo. Sin embargo, los artistas del zen tienen el ritmo mental japonés que accede a la verdad de cosmos, llamado *myō* (妙, excelente misteriosamente o milagrosamente) o *yūgen* (幽玄, encanto sofisticadamente profundo e incalculable). Una vez llegan al *satori*, pueden expresarlo despertando el ritmo, *myō*, y introduciéndolo en la obra. En la literatura también ocurre lo mismo.⁶¹

El *haiku* es un poema recitado sólo con 17 sílabas. El poeta expresa su visión propia del principio del cosmos escuetamente. Los temas tratados por los maestros clásicos son, por ejemplo, la luna reflejada en la superficie del agua, el ruido de la lluvia que se cae sobre el techo de chamiza, el ruido de una rana que salta en el estanque y otras cosas sencillas. Todos los temas son cosas muy simples a primera vista en la vida cotidiana, sin embargo, hay algo que impresiona a la gente en este *haiku* de Matsuo Bashō:⁶²

Furuike ya	Un viejo estanque
kawazu tobikomu	salta una rana
mizu no oto	sonido del agua!

Recita el sonido del salto de una rana en el estanque. Cuando saltó la rana en el estanque, el sonido repercute en la tranquilidad del lugar, rompe el silencio del tiempo. Al escuchar el poema, podemos ser conscientes de la tranquilidad del sitio donde está el poeta, imaginamos que el escenario donde está Bashō está en silencio total, siente que el espacio donde está es

⁶⁰ Suzuki Daisetz inconscientemente emplea la estética de la filosofía de tao, “aliento vibrante” que tratamos en el capítulo posterior, para expresarlos en el arte de zen. Se asoma que el zen y la escuela de tao tienen los caracteres comunes. En el libro *El zen y la cultura japonesa* de Suzuki Daisetz, sobre el “aliento vibrante” emplea el “ritmo espiritual”. *Ibidem*, p. 149.

⁶¹ Tal como Hisamatsu Shinichi trata *yūgen* como estética del *zen*, en realidad, tiene el significado muy profundo. Hisamatsu Shinichi investiga este término en el teatro tradicional japonés *Nō*. Hisamatsu, Shinichi. “Yūgen-ron”, en *Zen no ronkō: Suzuki Daisetz hakase kiju kinren ronbun shū*, Iwanami bunko, Tokio, 1949, pp. 247-288.

⁶² Matsuo Bashō (松尾芭蕉), nacido (1644 - 1694), fue el poeta más famoso de la era Edo (1603-1867) de Japón.

inmensamente grande, mientras que él mismo no es nada más que un ser pequeño. A pesar de todo, el poeta no se siente soledad o tristeza, y nosotros tampoco, sino que el poeta nos invita a reflexionar que somos seres de la gran verdad de cosmos transmitiendo la sensación de tranquilidad a través del poema.

El *haiku* no expresa ninguna idea o concepto, sino trata un hecho, a la vista nada importante. El *haiku* no es una expresión retórica, sino que es un vehículo para sentir el mundo del cosmos captado intuitivamente por el poeta. A veces, es el instinto mismo. La intuición es una cosa demasiado interior e individual, es difícil transmitirla a los demás con las palabras explicativas, por esta razón, el *haiku* se sirve de un pequeño asunto que tenga resonancia en la inconsciencia cósmica entre los lectores y el poeta. El poeta de *haiku* nos transmite el interior o la verdad de la existencia de manera intuitiva a través del hecho que le interese, aunque sea una cosa pequeña.⁶³

Por lo tanto, no se puede interpretar el poema de *haiku* buscando una información científica. Por ejemplo, si se interpreta este poema, sólo empleando la lógica y el método científico, se pensará que Matsuo Bashō recita sólo la tranquilidad de su circunstancia, pero eso es un error. Si cerramos los ojos y nos calmamos poniéndonos en el lugar de Matsuo Bashō, conseguiremos percibir la tranquilidad. El *haiku* es el arte o el poema que nos invita a sentir de manera intuitiva lo que está escondido detrás de un hecho cotidiano.

2-2-1-5. Caligrafía

Basándonos en el libro *El zen y la cultura japonesa* de Suzuki Daisetz, hemos visito las artes del zen, pero, como hemos mencionado anteriormente, resulta curioso que Suzuki no escriba aquí sobre la caligrafía. Lo hace en otras ocasiones.

Curiosamente la caligrafía desde hace mucho tiempo se había considerado como un acto relacionado con el valor moral o la inconsciencia colectiva japonesa. No ha sido mera escritura, ni arte. Sin duda, los japoneses hemos admirado buenas obras de la caligrafía, pero, no sólo por la belleza y legibilidad de la imagen, sino también porque ha sido un medio para ahondar en lo

⁶³ Suzuki, Daisetz. *op. cit.*, 2010, pp. 164, 165.

metafísico. Por ello se ha calificado la caligrafía como un acto artístico independiente del arte general, encontrando un lugar como género propio.

¿La caligrafía es arte? Esta polémica surge en la revista *Tōyō gakugei zasshi* con los pintores Koyama Shōtarō (1857-1916) y Okakura Tenshin (1862-1913) a raíz de una exposición en 1882. Koyama insiste en que la caligrafía debe de no ser arte, porque, aunque el público dice que se emociona con las obras caligráficas, en general se siente impresionado, no por caracteres escritos, sino por el contenido de las frases. Koyama insiste en que el público lee la frase escrita en el papel, por eso, puede tener la emoción sobre la caligrafía. La caligrafía no es nada más que las “letras” escritas. Además, también añade que la caligrafía no es un arte en el mundo occidental. Sin embargo, Okakura Tenshin le replica argumentando que la caligrafía también es un arte, porque los calígrafos tienen que reflexionar la dimensión o la disposición de los caracteres que escriben en la composición, también la fuerza de la pincelada y otras cosas, por ello, Okakura insiste en que la caligrafía es un arte.

La verdad es que, los calígrafos no intentan participar en esta discusión, porque la caligrafía es un mundo independiente para ellos, y por consiguiente, les daba igual esta polémica.⁶⁴ Pero, alrededor de la Segunda Guerra Mundial, se produjo un cambio en la consideración de la caligrafía. Empezaron a aparecer los calígrafos, uno tras otro, que querían teorizar sobre la caligrafía como arte, muy probablemente porque se estaba difundiendo el lápiz en la vida cotidiana de los japoneses, siendo algo muy útil y cómodo en la vida cotidiana. Los materiales de la caligrafía han desaparecido como algo habitual. Los calígrafos buscaban la manera de que la caligrafía perviviera como arte. Esta idea fue apoyada por Morita Shiryū al fundar Bokujin-kai para realizar la caligrafía vanguardista. Para Hisamatsu Shinichi, el profesor de zen que vamos a estudiar a continuación, la caligrafía de Bokujin-kai desde punto de vista de zen, estaba dentro de una larga tradición en la historia, que es el arte especialmente oriental. Además, concluye que el trabajo de Bokujin-kai está avanzando mucho más allá que la caligrafía tradicional, reconociendo la caligrafía es una gran tradición basada en el zen como premisa.

⁶⁴ Sobre la polémica de si la caligrafía es el arte, véase Ishikawa, Kyūyō. *Sho to wa douiu geijutsu ka*, Chūkō shinsho, Tokio, 1995, pp. 2-7.

2-3. Zen de Hisamatsu Shinichi

2-3-1. Teoría de zen de Hisamatsu Shinichi

Fundamentalmente se puede decir que no hay mucha diferencia, entre los planteamientos de Suzuki y Hisamatsu, pero este último lleva a cabo la profundización en la estética del zen de Suzuki Daisetz.

Para Hisamatsu, el objetivo del zen es, sin rodeos, el tener la conciencia del “yo” sin forma, en otra expresión, conseguir el “yo” de *musō* (無相). Las nociones como la “verdad”, la “belleza” y otras ideas generalmente tienen una cierta forma no físicamente, sino conceptual o simbólicamente, tal como constantemente distinguimos los conceptos mencionados arriba como la falsedad y la fealdad. La “belleza” tiene una forma conceptual como “lo que no es feo”.

El objetivo del zen es llegar al estado mental de “yo” donde está totalmente liberado de esos conceptos que nos producen la dicotomía en nuestro interior. Para Hisamatsu, este estado mental emancipado es *musō*, el estado en el que no hay ninguna dicotomía o la mente es muy flexible.

Pero entonces ¿cómo se puede llegar al *musō*? El zen no trata de la conciencia desde el punto de vista de la psicología, la filosofía, o la medicina, porque en esos campos intentan investigar la conciencia como objetivo de la indagación, pero lo que aborda en el zen es el sujeto mismo que intenta tratar la conciencia no como objeto de la indagación. La verdadera mente humana no puede estar en el mundo de la separación o la dicotomía como entre “belleza-fealdad”, sino que tiene que entrar en el estado donde existe la unidad. Aunque puedan abandonar toda la dicotomía, inevitablemente queda la única diferencia de la conciencia entre “mía” o “suya (de otra persona)”, pero al menos, no tiene que haber ninguna diferencia entre el sujeto y el objeto cuando contemplamos el “yo” en el mundo de *zen*. El sujeto nunca aparece como el objeto para la reflexión.

El *zen* invita a los creyentes a entrar en el mundo *musō*. Debe entrar en el mundo sin tener ningún prejuicio y sin la dicotomía entre el sujeto y el objeto y sin ningún tipo de dicotomía en el mundo fenoménico. Incluso tiene que dejar de ser sujeto de cuerpo y mente de sí mismo, porque

en cuanto se considera como propietario del cuerpo y la mente, inmediatamente empieza a observarnos como objeto de la investigación científica. Abandonar toda la dicotomía. Eso es el “yo” de *musō*. En el caso de Buda, su “yo” llegó a *musō*, pero no sólo Buda, sino todos los creyentes tienen la posibilidad de llegar a *satori* como Buda, aunque es difícil cumplirlo.

Lo importante en el zen no es la contemplación del “yo” como objetivo trascendentemente e intrínseco, ni creerlo, ni conocerlo, sino alcanzarlo intuitivamente. “Buda está en mi corazón. Eso es el auténtico Buda. Si no tiene la mente en el budismo verdadero, busca a Buda en otro lugar. La mente de sí es Buda.” (Huínéng) Esta idea propuesta por Huínéng se llama “corazón original y natural (本来の面目)”.⁶⁵

El bonzo Takuan expresa definitivamente lo del auténtico *musō* de siguiente manera. “El verdadero “yo” es el “yo” antes de la separación entre el cielo y la tierra, antes de aparición de nuestros padres, que no tiene padres, que no tiene forma, incluso no tenemos la vida y la muerte.”⁶⁶

El zen nos lleva al estado mental anterior a la noción de la tierra, del cielo, de la madre y del padre, como si remontara la corriente de tiempo.

Además, si dice que en el zen el verdadero Buda no está en el libro sagrado o que está en el “yo”, eso es error de la comprensión. El verdadero Buda es nuestro yo mismo. Buda es el “yo” de *musō*, por eso no se puede buscar fuera de sí mismo.

En el mundo occidental, los profesores de la filosofía explican el concepto de *mu* como nada, pero incluso este *mu* es distinto al de zen. En el zen los creyentes nunca dependen de Dios o Buda, ni intentan fusionarse con ellos, sino que hace una autonegación, convirtiéndose en el *mu* definitivo. El zen es el despertar del verdadero “yo” y liberarse de todo tipo de restricción para tener una mente libre. La meta es la emancipación mental total.⁶⁷

⁶⁵ Hisamatsu, Shinichi. “Zen to zen bunka”, *op. cit.*, 1972, p. 20.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 18-20.

⁶⁷ Hisamatsu Shinichi escribe que posiblemente la idea de *mu* o nada de Eckhart sea muy similar, pero si se basa en la interpretación de Rudolf Otto sobre la idea de Eckhart, seguro que es distinto. Hisamatsu Shinichi, *op. cit.*, p. 24. Sobre la investigación de Rudolf Otto: Otto, Rudolf. *Mística de Oriente y Occidente; Sankara y Eckhart*, Trotta, Madrid, 2014, pp. 75-93.

Cuando pueden llegar al estado mental *musō*, los humanos consiguen la liberalización de todo el sufrimiento. Por ejemplo, cuando la gente está enferma, sin pensar compara a los hombres sanos del alrededor. En el caso de que sea pobre, espontáneamente compara a la gente rica. La comparación de esta manera produce muchos celos, envidias, depende de la situación de conflictos, y otras cosas negativas. El “yo” en *musō* sirve para abandonar los pensamientos o sentimientos basados la comparación o la separación.

El *mu* o la “nada” no es literalmente nada. El interior es muy flexible. No hay nada, por eso libremente cambia la forma del interior según cada situación. A la vista el *mu* es muy pasivo y significa la falta de voluntad, sin embargo, en el zen significa lo que produce la capacidad de adaptar toda la situación a su gusto, por eso tenemos que entender que el “nada” tiene sentido muy positivo.⁶⁸

2-3-2. Arte del zen de Hisamatsu Shinichi

2-3-2-1. Visión general

Como el zen es una escuela budista, sin ninguna duda el arte del zen es budista. Sin embargo, si lo comparamos con el arte de otra escuela de budismo, casi no hay el arte como retrato de Buda que produce el ambiente trascendente, porque los humanos mismos tienen Buda en sí mismo, es decir, el carácter de ser como Buda. Los creyentes del zen no oran a Buda, ni a otros santos. Olvidando toda preocupación del exterior, del mundo fenómeno, buscan lo espiritual en el interior de sí mismos. Por esta razón en el zen hay pinturas de imágenes de Buda o *Arhat* (o *Arahant*, 阿羅漢), quienes han conseguido el entendimiento profundo sobre la verdadera naturaleza de la existencia, que han alcanzado el *satori*, pero ellos originalmente no son nada más que humanos.

⁶⁸ El profesor explica la idea de zen tomando un ejemplo de Platón sobre la relación entre la fisonomía y la masa. En el pensamiento filosófico de Platón u otros profesores posteriores de la filosofía del idealismo, la masa es la pasiva ante la fisonomía y la fisonomía forma la masa. El zen se adecua a la masa en este ejemplo y autónomamente toma la fisonomía a su gusto. En la idea de Platón el “mu” es algo muy pasivo que no tiene voluntad, y no fisonómico y no valioso. En el mundo zen, es algo muy pasivo que puede ser sujeto autonómico de la fisonomía. Hisamatsu, Shinichi. *op. cit.*, “Zen to zen bunka”, 1972, p. 27.

Por misma razón, lo que pintan los artistas de *zen* suele ser un tipo de paisaje como paisaje de montaña con río o cascada, flores, vacas, pájaros, frutas y otras cosas, más que *jíyuè* (極樂淨土, paraíso budista).

Bajo este contexto, a través de las obras de arte, tienen que expresar el yo del *musō*. En realidad, el objeto de pintar o realizar otro tipo del arte debe de ser realizar el yo del *musō*. El artista no trata el “yo” de manera sencilla como objeto de la pieza, sino por su propia iniciativa el yo de *musō* tiene que aparecer en el trabajo espontáneamente.⁶⁹

Por ejemplo, el jardín de las piedras del templo Ryōan-ji no atrae mucha gente por su aparente belleza formal, sino porque refleja la mente de *musō* del diseñador.⁷⁰

Basándose en el concepto *zen* explicado, el profesor propone siete características propias del arte de *zen*:

1. Asimetría: el *zen* no es el camino para la perfección de algo.⁷¹ La obra lejos de buscarla debe romper la perfección y la escrupulosidad. Algo valioso no se puede encontrar en una cosa muy bien proporcionada y simétrica, pues no es natural.
2. Simplicidad: la obra no debe ser complicada y minuciosa. Debe buscar la hermosura de la simplicidad a alto nivel. En ella, aparece la idea de *wabi*, sencillez de buen gusto o pureza. No hay que introducir la idea en la obra para crear la simplicidad ostentosamente.
3. Austeridad arrugada: Significa el envejecimiento, secarse, perder la animación, etc., pero, aunque a la vista son negativos, podemos encontrar la belleza en la “austeridad arrugada”, porque ya han desaparecido la impureza, la infantilidad, la crudeza y otros defectos propios de la edad inmadura, por eso queda la “austeridad arrugada”, pero poderosa por la experiencia de una larga vida. Cuando vemos un pino que tiene la corteza gorda con las ramas casi sin hojas después de la larga lucha ante la nieve, quedamos impresionados por la imagen austera, pero sin descuidar. Por

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 33, 34.

⁷⁰ El templo Ryōan-ji en Kioto tiene uno de los *karesansui* (jardines secos con piedras) más famosos, construido a finales del siglo XV, en torno al 1488. El creador de este jardín no dejó ninguna explicación sobre su significado, por lo que durante muchos siglos ha sido un misterio descubrir su verdadero sentido.

⁷¹ El pensador y escritor de *El libro del té*, Okakura Tenshin, piensa que la “asimetría” es el camino para llegar la “simetría”. Pero Hisamatsu Shinichi considera que la “asimetría” significa destruir la “perfección” para tener una mente libre. Hisamatsu, Shinichi. *Sadō no tetsugaku*, Kōdansha, Tokio, 2014, p. 56.

eso en las cosas antiguas, viejas, utilizadas durante mucho tiempo, podemos encontrar un aspecto apreciable. Este sentimiento debe aflorar en la obra zen.

4. Naturalidad: el arte tiene que ser no teatral, ni forzado. Debe proyectar una imagen original y natural. No se refiere a algo tal cual, que brota de manera instintiva, sino a mantener una imagen no forzada, aunque la obra tenga mucha elaboración.

5. Sutileza profunda: ser modesto. Es decir, no expresar la sustancia total de la obra. El artista deja que algo de lo que quiere expresar quede en la parte metafísica de la obra, pero extrae su resonancia. La obra así puede tener la profundidad, la tranquilidad o cierta oscuridad en medio de la calma. La idea encaja en el dicho budismo *Muichibutsu-mujinzō* (無一物無尽藏), que significa que sólo hay *mu*, pero surge todo desde allí.

6. No-mundano y libre sin condición: la obra tiene que mostrar una mente totalmente libre, que no está atrapada por las preocupaciones del mundo fáctico.

7. Quietud: no ser ruidoso y estar tranquilo. No sólo es una cuestión de ruido. Porque, como en el poema de Bashô, en ese ruido en medio del silencio percibimos la tranquilidad de la Naturaleza. Cuando la tranquilidad es verdadera no es posible disturbarla con un sonido.

Estas siete características son inseparables y forman una unidad. Debe existir una coherencia entre ellos. Aunque una pieza tiene todos los caracteres mencionados arriba, si son independientes, no se puede considerar la pieza como arte de zen. Por ejemplo, para ser arte del zen, aunque el espectador destaque el aspecto de “sutileza profunda”, la pieza tiene que transmitirle todos los demás durante una profunda contemplación.⁷²

2-3-2-2. Caligrafía y mentalidad oriental

Como hemos visto, Hisamatsu considera que la caligrafía tiene el carácter del zen, que tiene mucha historia en el mundo oriental como “arte” independiente que tiene que ver con la vida cotidiana como una manera de comunicación, pero, además, Hisamatsu pide a la caligrafía algo más que escribir una “buena letra legible” de forma ortodoxa. Esta tiene que ser bella. Los

⁷² Hisamatsu Shinichi, “Zen to zen bunka” en *Zen to geijutsu*, Risôsha, Kioto, 1972, pp. 41-44; Hisamatsu Shinichi, *op. cit.* 2014, pp. 55-62.

calígrafos zen deben escribir la letra espiritual y metafísica. Por eso, en las obras de la caligrafía vanguardista de Bokujin-kai, admira su trabajo explicando que le parece que los miembros de esa asociación intentan llegar a esta meta, pero aconseja que para que puedan crear una nueva caligrafía, deben liberarla de la legibilidad y de las normas de escritura. Si lo consiguen será una nueva expresión espiritual sobre el papel conseguida gracias a *musō*. La caligrafía es el arte de los calígrafos para la expresión de *musō*. De esta manera Hisamatsu intentó apoyar la creación de una nueva caligrafía desde punto de vista del zen.

3. TAOÍSMO O FILOSOFÍA DE TAO EN *DÀO DÉ JĪNG Y ZHUĀNGZǐ*

3. Taoísmo o filosofía de Tao en *Dào Dé Jīng* y

Zhuāngzǐ

3-1. *Dào Dé Jīng*

3-1-1. Lǎozǐ en su contexto

Se considera que Lǎozǐ (老子) nació en el siglo IV a. C. en Zhànguó Shídài (戦国時代, Periodo de los Reinos Combatientes, siglo V a. C. - 221 a. C.). Anteriormente, China estaba dominada por la dinastía Zhōu (周, 1056 a. C.-256 a. C.) hasta su aniquilamiento por el emperador Shǐhuáng (始皇帝) de la dinastía Qín. Durante los siglos China estuvo sumida en la anarquía por todo tipo de conflictos y especialmente por los movimientos territoriales.

En ese caos político y conflictivo en China, vivió, Kǒngzǐ (孔子, Confucio 551 a. C.- 479 a. C.). El gran filósofo chino propuso terminar las continuas guerras, recuperar la paz y el orden en el mundo, transformando la visión de la política como poder, para concebir la política como valor moral. Anteriormente, justo después de la fundación de la dinastía Zhōu, el gobierno regía el país bajo una moral basada en el respeto al protocolo *Lǐ* (礼). El intento de Kǒngzǐ fue recuperar todo el orden social que había producido la paz bajo el “protocolo”. El deseo de Kǒngzǐ era el regreso al estado de la época del comienzo de Zhōu y recuperar la tranquilidad en la vida. Lo que quería hacer era la restauración del antiguo sistema introduciendo el idealismo. Pero Lǎozǐ, otro filósofo que vivió durante la dinastía Zhōu y en el Zhànguó Shídài, no veía el estado de misma manera que Kǒngzǐ. Consideraba que la razón del debilitamiento de los Zhōu residía en la manera de proponer los principios por parte del gobierno que había puesto el énfasis sólo en la importancia del protocolo, olvidando la sustancia natural de los humanos. Por eso, lejos de establecer la paz, produjo mucho conflicto y finalmente se produjo el caos. Contemplando el estado chino de la época de la manera mencionada arriba, Lǎozǐ postula que lo importante para

vivir bien no es la tecnología o la ciencia, sino la naturalidad primitiva del hombre. La filosofía de Lǎozǐ consiste en el regreso a la naturaleza, definido como *mówéizirán* (無為自然, no-actuar).

La idea de Lǎozǐ formó la base de una corriente de la filosofía llamado *dàojiā* (道家, escuela de tao) y el libro que nos transmite sus planteamientos es *Dàodéjīng* (道德經, *Dào Dé Jīng*) o también llamado en general *Lǎozǐ*. *Dào Dé Jīng* tiene más o menos 5,100 letras en los 81 capítulos en dos partes tituladas *Dào Jīng* y *Dé Jīng*.⁷³

3-1-2. Lǎozǐ y su teoría de “No-actuar”

Lǎozǐ empieza a desarrollar un pensamiento basado en la verdad de cosmos llamada *tao*. Nuestro mundo está lleno de las cosas (有, “que hay”). Son los objetos concretos y perceptibles. En general la gente piensa que todas las cosas proceden de otras cosas que ya han existido tal como el libro está hecho de papel. El libro y el papel son las cosas “que hay”. Pero, Lǎozǐ supone que el cosmos mismo tiene que ser el origen de la generación de todos los seres. El origen del cosmos no es una cosa tangible, no tiene forma, ni nombre, ni es observable científicamente. Eso es “nada (無)”. No es captable lógicamente para los humanos. Este origen se llama *tao*.⁷⁴ El *tao* es un nombre artificial para explicar a los demás, porque en realidad es innombrable, y cuando le damos un nombre, aparece una forma conceptual, pero el *tao* no es una cosa, ni una forma, sino la nada.⁷⁵

⁷³ Actualmente el libro *Dào Dé Jīng* subsistente es la copia redactada del original. Aunque hay 81 capítulos, la separación por capítulos está hecha posteriormente por los redactores, por eso hay otra versión de *Dào Dé Jīng* de 68 capítulos, pero en Japón muchos investigadores utilizan el libro de 81 capítulos. Quizás el buen orden en esta versión hace que se prefiera la de los 81 capítulos. Además, los investigadores asiáticos suelen consultar la versión editada por Wángbì (王弼, 226-249), por esta razón he utilizado esta versión, que es la traducida por Preciado Idoeta. Por cierto, el *Dào Dé Jīng* ordenado por Mǎwángduēnri bó (馬王堆帛) tiene *Dé Jīng* como primer tomo y *Dào Jīng* como segundo. Sobre de la historia de la compilación del libro *Dào Dé Jīng*: Takeuchi, Yoshio. *Rōshi no Kenkyū jō*, Kaizōsha, Tokio, 1940, pp. 123-125.

⁷⁴ El filósofo japonés Nishida Kitarō habla metafóricamente sobre la cultura asiática de la manera siguiente: “en la profundidad de la cultura oriental, veremos ‘la forma de la cosa sin forma’ o escucharemos ‘la voz de lo que no tiene la voz’. Nosotros asiáticos siempre espontáneamente buscamos el concepto metafísico abstracto más que concreto.” Nishida, Kitarō. “Jobun”, en *Hataraku mono kara mirumono e*, Iwanami shoten, Tokio, 1949, p. 5.

⁷⁵ En cuanto tenga el nombre, el *tao* produce una forma. Se convierte en un ser finito. Pero, por conveniencia para explicar a los seguidores, Lǎozǐ emplea la palabra *tao*. En *Dào Dé Jīng* el capítulo XXV, Lǎozǐ llama el *tao* como “grande”. *Ibíd*, p. 435.

Desde el *tao*, se genera todo ser y cuando tiene que extinguirse o morirse, regresa al *tao*. El *tao* es un ser último que tiene que ver con el origen del mundo y del cosmos. Todo ser nace y desaparece, pero el *tao* nunca cambia y es la teoría infinita e invariable, sobre pasando la repetición de nacer y desaparecer de los otros seres. Antes de aparecer cualquier ser, ya el *tao* existe ontológicamente. Lǎozǐ dice: “Hay una cosa confusamente formada anterior al Cielo y a la Tierra. [...] puede ser tenida por Madre del mundo. Su nombre desconozco, aunque se escribe 道 (*tao*).”

(*Dào Dé Jīng* XXV).⁷⁶ En el *tao*, nace el ser. Lǎozǐ comenta: “El *tao* engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres [...]” (*Dào Dé Jīng* XLII)⁷⁷.

Cuando contemplan el *tao* eterno, y pueden despertar la conciencia de la raíz en ello, como si escuchara la voz del *tao* con cuidado, los humanos que son los seres finitos pueden encontrar el camino que tienen que recorrer en la vida. Lǎozǐ explica con palabras poéticas. El *tao* es lo siguiente:

La gran imagen no tiene forma, el *tao*, oculto, no tiene nombre.

Sólo el *tao* puede proveer y llevar a la plenitud.

(*Dào Dé Jīng* XLI).⁷⁸

La gran virtud se manifiesta en seguir únicamente al *tao*. El *tao* (se manifiesta) en las cosas, nebuloso, confuso. (*Dào Dé Jīng* XXI).⁷⁹

El *tao* es vacío, mas su eficiencia nunca se agota. (*Dào Dé Jīng* IV).⁸⁰

El mundo tiene un principio que es la Madre del mundo. (*Dào Dé Jīng* LII).⁸¹

Hay una cosa confusamente formada, anterior al Cielo y a la Tierra.

¡Silenciosa y limitada! (*Dào Dé Jīng* XXV).⁸²

⁷⁶ Preciado Idoeta, Iñaki. *op. cit.*, p. 435. El ideograma 道 significa “camino”.

⁷⁷ *Ibídем*, p. 469.

⁷⁸ *Ibídем*, p. 467.

⁷⁹ *Ibídем*, p. 427.

⁸⁰ *Ibídем*, p. 393.

⁸¹ *Ibídем*, p. 489.

⁸² *Ibídем*, p. 435.

Y hay varias maneras de expresión del *tao* en *Dào Dé Jīng*. Lǎozǐ llama a los humanos a que despiertan a la conciencia del *tao*, “santos”. También dice que la persona que adquiere flexibilidad mental tiene la capacidad para enfrentarse a toda la situación complicada.⁸³

Después de despertar la conciencia del *tao*, nadie quedará atrapado por la forma que las cosas tienen.⁸⁴ Los humanos en general están atrapados por la forma de las cosas como dinero, reputación o economía. El ser rico también presenta una forma de un concepto. Y esas formas constantemente nos torturan a través de los sentimientos negativos como celo, odio o envidia. En el mundo real, la mente humana está atrapada por los seres que tienen la forma definitiva, también por el nombre. El mundo de los nombres es muy relativo como el mundo de las formas.⁸⁵

Pero, en el mundo del *tao*, ya no hay ninguna separación entre todos los seres, aunque tengan forma. El *tao* genera todo el ser, pero el *tao* es inconsciente de ser creador. El *tao* acepta los humanos, los pájaros, los animales, los peces, los ricos, los pobres, los buenos, los malos y todos los demás sin distinción. El *tao* contiene todo, pero nunca se siente orgulloso. Ante el *tao*, todos los seres son justos e iguales, por eso el *tao* mismo nunca produce conflicto. Sólo cuando hay un ser que desobedece el principio razonable de la verdad de cosmos, un ser tiene que quedar desconectado con lo invariable, pero fundamentalmente un ser del mundo es un individuo que busque la comunicación con el *tao* de manera intuitiva. El pensamiento de Lǎozǐ para buscar la

⁸³ Sobre la traducción por Iñaki Preciado Idoeta, emplea “débil” para la letra “柔”, pero es un error. Esa letra china no tiene el sentido de débil, sino “blando” o “flexible”. Preciado Idoeta, Iñaki. *op. cit.*, p. 489.

⁸⁴ Fukunaga, Mitsuji. *Rōji*, Asahishinbunsha, Tokio, 1997, pp. 11, 12.

⁸⁵ Fukunaga Mitsuji comenta que en el libro *Dào Dé Jīng*, no hay ningún sustantivo. Si hay sustantivo, significa que hay una forma. En el caso de los humanos, aparece una forma humana que tiene la personalidad y el físico. Si consideramos que los sustantivos son los seres concretos especificados por el espacio y la historia, se ve que *Dào Dé Jīng* tiene la tendencia de la búsqueda de la verdad universal trascendente ante el espacio y el tiempo. En el caso de hablar de los humanos, los sustantivos significarán un personaje que tiene una personalidad y un físico específicos. Por ejemplo, si es importante los nombres específicos en los libros religiosas o filosóficas, significará que la verdad expresada en los libros es trascendente por el peso del escritor o los personajes que aparezcan en ellos. Pero la verdad tiene que ser importante, porque es verdad. Cristo en la Biblia o Kǒngzǐ en el libro *Analectas de Confucio* son ejemplos. Pero, Lǎozǐ en *Dào Dé Jīng* rechaza esta postura e invitan a los seguidores a estar frente al *tao* directamente. *Ibídem*, p. 9.

verdad invariable en un individuo se ha convertido en un gran carácter en el concepto de la vida del Asia Oriental.⁸⁶

La inteligencia humana produce el desarrollo de la ciencia, empuja a los humanos a crear muchas cosas que tienen una forma y su nombre, una tras otra, pero finalmente se produce la serie de la “separación” entre los seres, tal como la gente suele pensar: “aquello tiene más calidad que lo mío.”, “quiero dominar más cosas”, “los humanos son más fuertes que los animales.” Aparentemente la ciencia avanza y mejora la vida humana materialmente, pero también produce el peligro, porque el conocimiento científico ha podido otorgar a los humanos un rango más elevado que el de otros animales. Por ejemplo, como no valora la importancia de la vida de otros seres vivos, los humanos cazan o pescan más de lo que necesitan. Aquí también aparece una “separación” entre los hombres y otros animales. Incluso entre los humanos se producen muchas separaciones como dicotomía entre bello y feo, entre bueno y malo, entre sabio y mundano, entre cultura y barbarie y entre otras cosas, además sin pensar la gente considera una parte como correcta o positiva, y la parte opuesta como equivocación o negativa.

El mundo fáctico, desde cualquier punto de vista, está ordenado por numerosas formas, y funciona olvidando que es pura provisionalidad y que todos los seres son iguales ante el *tao*. En la verdad del cosmos no hay ninguna separación o dicotomía como en el mundo fáctico. Sin embargo, la gente considera por confusión que la relatividad y la dicotomía son reglas absolutas. Bajo esta confusión, el apego por conocimiento empuja a la gente a la polarización, por ejemplo, ricos y pobres. Los ricos ganan más, aprovechando sus bienes y explotan a los pobres para tener mayor éxito económico, mientras los pobres por pura pobreza roban y atracan a los demás. Cada

⁸⁶ Las escuelas budistas *huáyán-zōng* (華嚴宗), *jìngtū-zōng* (淨土宗) y el *zen* tomaban el libro de Lǎozǐ para ayudar a buscar el camino y recomendaban a los practicantes que lo vieran desde el punto de vista religioso. Como hemos visto arriba, el *zen* y la enseñanza de Lǎozǐ son bastante similares pues se basan en la idea del abandono de la dicotomía entre sujeto y objeto, y esta similitud entre dos enseñanzas no se produce casualmente como hemos mostrado, sino que resulta muy coherente que los budistas vuelvan la mirada hacia *Dào Dé Jīng*. De hecho, el bonzo fundador de la escuela budista zen *Tendai* en Japón, Shinran (親鸞, 1173-1263), y otro de la escuela zen *Soutō*, Dōgen (道元, 1200-1253), tomaron *Dào Dé Jīng* como el texto para ayudar a los practicantes para pensar sobre la existencia. Shinran enseña la importancia de comportarse tal como son introduciendo el concepto *jinen* (自然, espontáneo). Dōgen propone el concepto *mui* 無為, de “sin actuar” quedar en el mundo como si fuera un ser infinito sin ninguna condición, sin causar nada, dejando que el tiempo corra. Ambas ideas se inspiran en la enseñanza de Lǎozǐ. *Ibidem*, p. 20.

vez que hay un robo o atraco, el estado intenta controlar a los ciudadanos y si no puede conseguirlo, como un ejemplo extremo, utilizará la ejecución como poder disuasorio, promulgará muchas leyes para restringir la libertad de los habitantes, pero si las autoridades restringen la libertad, lejos de poder disminuir el número de delitos, la reacción de los pobres ante las autoridades aumentará. Para colmo, hay una posibilidad de peligro de que los ricos controlen a los pobres aprovechando los bienes que tienen, y mandarlos como soldados a otro país para beneficiarse causando toda una serie de conflictos en cadena. (*Dào Dé Jīng* LVII)⁸⁷. Todo esto lo vivió y vio Lǎozǐ con sus propios ojos. No eran posibilidades, sino una realidad.

Por eso, Lǎozǐ reflexiona mucho sobre qué es lo más importante para la vida humana y su vivir pleno y en paz. A lo que responde proponiendo la actitud de “no-actuar” para convivir en paz con todo el ser, tal como ocurre cuando nacemos en este mundo. Para ello es preciso eliminar todo acto del que surja el apego en sí mismo. El hombre debe “comportarse de manera espontánea y no hacer nada con intención”.

Kǒngzǐ comenta: “El tirano Zhouxin puede no haber sido tan mal soberano como se dice. Por esto, lo que más teme un hombre de autoridad [en el gobierno] es quedar en el curso bajo del río. Una vez fuera de este, se le atribuyen los peores calificativos del mundo”,⁸⁸ porque en el “curso bajo del río”, es decir, en la capa más baja de la sociedad, se reúnen muchos malos y si se coloca el sabio entre ellos, inmediatamente quedará afectado, porque la gente considerará que el sabio es uno de ellos. Sin embargo, Lǎozǐ supone que en la vida en la clase baja hay mucha verdad.⁸⁹

⁸⁷ Preciado Idoeta, Iñaki. *op. cit.*, p. 499.

⁸⁸ La traducción está basada Sinolingua, Pekín, 1994, p. 371, versión en inglés, extraída de Confucio (Kǒngzǐ). *Analectas*, EDAF, Móstoles, 2019, p. 156. La traducción original es siguiente: “Lo que más teme un hombre de autoridad (en el gobierno) es ser arrojado del poder.”, pero la frase original sólo simbólicamente emplea “el curso bajo del río”, por eso he cambiado esta parte para que los lectores capten bien el sentido. Interpreto que Kǒngzǐ no sólo habla del poder o del rango, sino también, de la enseñanza baja, del pensamiento bajo, de la economía baja y de toda la condición de la vida que pueda producir los malos, por eso he traducido como la “capa más baja de la sociedad”, como veremos enseguida. Alfonso Colodrón traduce: “Zhouxin no fue tan malo como su reputación. Por esta razón es por lo que un caballero detesta seguir la corriente de la opinión pública: toda la suciedad del mundo flota en ella.” Sobre la frase original en el idioma chino: Kanaya, Osamu. *Rongo*, Iwanami shoten, Tokio, 2018, p. 388.

⁸⁹ Kǒngzǐ solo dice que el sabio no haya que vivir entre los malos que suelen estar en la clase baja. Por eso Kǒngzǐ dice que el sabio siempre tiene que estar en el lugar elevado. El uso de la metáfora es distinto a Lǎozǐ. Lǎozǐ busca la auténtica vida en la clase baja como campesino pobre. En el capítulo 80 de *Dào Dé Jīng* Lǎozǐ recomienda a todos vivir como campesino en el campo. La ciencia o el progreso de la tecnología

Los dos filósofos están en dos puntos extremos distintos. Para alcanzar la actitud de “no-actuar”, Lǎozǐ propone a la gente vivir “sin inteligencia” y “sin apego”. La verdad es que, a pesar de que esto, se produjo una relación complementaria, pero veremos eso detalladamente más adelante.

El concepto “sin apego” de Lǎozǐ no es igual que el del “ascetismo” cristiano en el que la mente intenta controlar su parte física. Esto significa que la mente “sujeto” considera el físico como “objeto”. Una vez más aparece la dicotomía y produce el sentimiento negativo. Por esto, Lǎozǐ propone una vida sin dicotomías, no aconseja el ascetismo, sino el “no-actuar”,⁹⁰ dejando que las cosas funcionen de manera más natural posible.

“No-actuar” está formado por dos conceptos chinos: “no-actuar bajo una intención” y “naturalidad” dos palabras que son prácticamente las mismas. Lǎozǐ matiza:

Entregarse al estudio es crecer el conocimiento día a día;
practicar el *tao* es menguar día a día;
menguar y menguar hasta llegar al no-actuar,
no se actúa, más nada hay que se deje de hacer. (*Dào Dé Jīng XLVIII*)⁹¹

Cuento más se estudia y aumentan los conocimientos, también el apego aumenta. Poco a poco uno se aleja de la enseñanza de *tao*, del “no-actuar”. Se queda fuera del camino propuesto por el *tao*.⁹²

De lo expuesto sobre este concepto de Lǎozǐ podríamos entresacar tres ideas importantes:

hace que los humanos se enriquezcan y les ofrece una vida entretenida, pero al mismo tiempo provoca el derroche, la indolencia y el enrarecimiento del ser humano. Para evitar este problema, Lǎozǐ propone a la gente vivir al estilo de las comunidades primitivas, alejarse de la civilización para vivir de forma natural y generosa. Para eso no hay ninguna excepción. Lǎozǐ enseña que incluso los sabios también tienen que vivir en la sociedad primitiva. Fukunaga, Mitsuji. *op, cit.*, 1997, p. 452.

⁹⁰ *Ibídem, op, cit.*, pp. 15, 16.

⁹¹ Extraída de Preciado Idoeta, Iñaki, *op, cit.*, p. 481.

⁹² Curiosamente Lǎozǐ no escribe cómo se puede llegar al *tao*, pero teniendo en cuenta el contexto de *Dào Dé Jīng*, considerará que puede conseguirse a través de la intuición. En el mundo de la filosofía del *tao* el acto de quitar el conocimiento, la ciencia y el apego hasta llegar al “no-actuar” es llamado *Dichuxuanjian* (涤除玄鑑). Significa tapar los oídos, los ojos, ignorar todos los sentidos y mantener el vacío en el interior. La práctica diaria permite que se pueda llegar al *tao* directamente. Shui, Kanshon (Hǔ kèngshēng, 許抗生). *Rōshi. Touyō shisō no taiga. Dōka, Dōkyō. Bukkyō*, Chiyūsha, Tokio, 1993, p. 37.

1. Actuar cuanto menos posible intencionadamente, intervenir lo menos posible en el discurrir de los acontecimientos. Es la aplicación de una máxima generalizada, según la cual todos los excesos son negativos.
2. Como afirmación de la espontaneidad: el sabio actúa de forma natural y espontánea.⁹³

En el principio de Lǎozǐ de “no-actuar” está incluido en cierto modo el pensamiento de “actuación”. Es imposible que la gente pierda toda la intensión, pero Lǎozǐ recomienda a los seguidores conseguir la vida de “no-actuar”, al menos teniendo esta intención. Por tanto, mínimamente es necesaria la “intención” en la filosofía de “no-actuar”. La moralidad del *tao* consiste en vivir tranquilamente sin actuar. Los sabios que tienen la moralidad más notable provienen del *tao* mismo, por eso pueden gobernar el estado desde el posicionamiento político de “no-actuar”, de no intervenir en la vida de las poblaciones. (*Dào Dé Jīng* VII).⁹⁴

Lǎozǐ propone también que el gobernante tiene que ser quien pueda practicar la política de “no-actuar”, es decir, a ser posible “no-gobernar”, dejando que las poblaciones se muevan libremente. Aunque muchos sabios, entre los filósofos y los pensadores de las *Zhūzǐ bāijiā* (諸子百家, Cien escuelas del pensamiento) insistían en la política de “hacer bajo intención”, Lǎozǐ se opuso así a otros sabios de la época.⁹⁵

Por ejemplo, los confucianos respetan la consideración a los demás o la educación en la sociedad humana, mientras que los moístas respetan la capacidad de la gente y los legalistas la

⁹³ Iñaki Preciado Idoeta detalla un punto más: “Negación de intencionalidad: el sabio actúa sin intención, con lo que se acomoda al fluir de manera natural, al despliegue de la Naturaleza, que no se rige por fines.” Pero si lo consigue, considero que ya ha llegado a conectar con el *tao*. La gente actúa basándose en el primer punto y el segundo mencionados arriba, para finalmente llegar a este tercer estadio. Preciado Idoeta, Iñaki. *op. cit.*, p. 99.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 499.

⁹⁵ El término *Zhūzǐ bāijiā* significa una serie de filósofos y escuelas que surgieron entre el año 770 al 221 a. C., una época de gran expansión cultural e intelectual en China. En realidad, la época pertenece al gran caos por dos períodos bélicos *Chūnqiū* (春秋, Primavera y otoño) y “los Reinos Combatientes”, sin embargo, aparecieron muchos pensadores influyentes. Seguro que todos los filósofos trabajaban para terminar el conflicto y recuperar la paz a través de sus filosofías y que también muchos intelectuales buscaban las respuestas en sus pensamientos, por eso cada escuela ofrecía una perspectiva.

ley.⁹⁶ Pero en realidad, lejos de recuperar la paz en el mundo, la gente se comporta ocultando la intención verdadera. Respetar la norma bajo enseñanza confucianista es apariencia. Aprovechando la enseñanza de Kǒngzǐ, manteniendo la buena apariencia, la gente busca el resquicio entre las leyes astutamente para sacar el beneficio. Lo que se consiguió es que las conspiraciones fueran más sofisticadas que antes. Lejos de acabar con los conflictos, crecieron bajo confucianismo. Por eso, Lǎozǐ estableció la nueva filosofía “no-actuar.”

El sabio vive en el mundo en un sobrio no-actuar;
en su gobierno del mundo hace [al pueblo] retornar a la sencillez.

Las gentes del pueblo fijan en él sus ojos y el sabio a todos trata como a niños. (*Dào Dé Jīng* XLIX)⁹⁷

El sabio se acomoda en el no-actuar, ejercita la enseñanza sin palabras.
(*Dào Dé Jīng* II)⁹⁸

Observamos no obstante que la filosofía de Lǎozǐ en *Dào Dé Jīng* en realidad tiene mucho carácter político.

3-1-3. Vacío del *tao*

El *tao* es el vacío oscuro, tranquilo como la oscuridad en la noche. Aunque no es captable definitivamente para los humanos, como un gran vacío como espacio inmenso, en él está depositada toda la energía inagotable.

El espacio entre el Cielo y la Tierra,
¡Cómo se asemeja a un fuelle!
Vacío y nunca se agota;

⁹⁶ Shui, Kanshon. *op, cit.*, p. 41. Los moístas son seguidores de moísmo cuyos principios son filantropía. Una gran escuela de las Cien escuelas del pensamiento.

⁹⁷ Extraído de Preciado Idoeta, Iñaki, *op, cit.*, p. 483.

⁹⁸ *Ibídem*, p. 389.

Cuanto más se mueve, más sale de él. (*Dào Dé Jīng* V)⁹⁹

El *tao* es vacío, mas su eficiencia nunca se agota (*Dào Dé Jīng* IV)¹⁰⁰

Hablando figuradamente, el cielo, la tierra y la naturaleza serán un fuele. El gran cosmos no pone ninguna cortina entre las cosas para separar una cosa con otra, y posee la energía vital que genera numerosos seres, cada vez que vibra, como el fuele sigue soplando el aire al fuego. Desde esta frase, se ve el *tao* como si fuera un recipiente vacío. Los humanos no pueden captar el *tao* como un objeto que reconocer o contemplar, pero en realidad gracias a ese recipiente vacío inmenso como base de todos los seres, puede habitar los seres tranquilamente en ello. El *tao* existe metafísicamente, abarcando todos los seres en sí mismo para conectarlos de manera completa. Además, el movimiento del *tao* es inagotable e infinito. La función de generar los seres o abarcálos nunca para, tampoco termina.

3-2. Zhuāngzǐ

3-2-1. Filósofo Zhuāngzǐ en contexto

El punto de partida de la filosofía de Lǎozǐ fue la política. Provenía del deseo de solucionar todo conflicto que ocurría ante sus propios ojos. Contemplando la esencia humana que puede causar la guerra sangrienta, la manipulación, el sentimiento negativo como odio o celos, Lǎozǐ finalmente llegó a descubrir el *tao* o el mundo de “nada” en la verdad de cosmos. Lǎozǐ propone la política que cuanto lo más posible no interviene la vida de las poblaciones, poniendo un concepto “no-actuar”, y recomienda a los seguidores un estilo de vida rural alejado de la vida urbana. Zhuāngzǐ completa esta filosofía de Lǎozǐ introduciendo en ella el individualismo.

Zhuāngzǐ nació en la dinastía Sòng (宋, c. 1100 a. C. - 286 a. C.), el estado pequeño que apareció durante la época de la dinastía Zhōu, en la tierra donde vivían los supervivientes de la etnia de la dinastía Yīn (殷, c. siglo 17 a. C. - 1046 a. C.) arruinada anteriormente por la dinastía

⁹⁹ *Ibidem*, p. 395.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 393. Por cierto, en el libro Zhuāngzǐ también aparece la expresión de la misma manera, empleando el “mar” como metáfora del *tao*. Véase: Serra Simó, Cristóbal (traducción), *Chuang-tzu. Obra completa*, Cort, Palma de Mallorca, 2005, p. 160.

Zhōu y escribió el libro *Zhuāngzǐ*. Su nombre completo oficial es Zhuāng Zhōu (莊周). Zhuāngzǐ (莊子) es la manera de llamarle, introduciendo una partícula respeto como “Maestro (zǐ) Zhuāng”.¹⁰¹ Los datos biográficos más antiguos que aparecen sobre él están en *Shǐjì* (史記, Memorias históricas) escrito por Sīmǎ Qiān (司馬遷, 145 o 135 a. C.- 87 o 86 a.C.). En el capítulo “La vida de Zhuāng Zhōu” pone que Zhuāngzǐ vivió en el siglo IV a. C.

La época Zhànguó Shídài en la que Zhuāngzǐ vivió fue una época bastante sangrienta por la serie de los conflictos. En una parte de *Zhuāngzǐ*, aparece la conversación entre Kǒngzǐ y su discípulo Yánhuí, quien dice a Kǒngzǐ:

...el Príncipe de Wei es joven y se deja llevar de sus antojos. Gobierna a la ligera. su estado y no presta oído a quienes recriminan sus extravíos. Condena a muerte a sus súbditos por cualquier cosa. Los ajusticiados cubren con sus cadáveres toda la extensión del país, innumerables como las hierbas muertas de una marisma azotada por la sequía. El pueblo no sabe qué hacer...” (Tomo *Interior*)¹⁰²

El vivir fue duro, pero, sobre todo, la vida de la etnia de Yīn como la de todas las conquistadas era durísima e infeliz, por la razón no sólo para Lǎozǐ, sino también para Zhuāngzǐ, era la ocasión o el punto de partida para reflexionar sobre la vida humana y testimoniar la serie de los errores humanos sucesivos como los conflictos y los conflictos políticos. El llanto por la situación trágica producida por los humanos, la desconfianza en la humanidad o la ira por la maldad latente debajo del bien de los humanos empuja a Zhuāngzǐ, igual que en el caso de Lǎozǐ, a construir la filosofía de la escuela del *tao*.¹⁰³

¹⁰¹ En el caso de Lǎozǐ, se considera como Lǎozǐ significa el “maestro viejo”. Como hay polémicas sobre su existencia y su nombre incluido su existencia misma, en mi tesis sólo escribo este filósofo como Lǎozǐ.

¹⁰² La anécdota de dos filósofos surge de la manera siguiente. Yán Huí quiere ir a Wei a salvar a las poblaciones que sufren por hambre y epidemias, pero Kǒngzǐ le aconseja que antes de ir a salvarles, él mismo tiene que adquirir la firmeza de espíritu, para después transmitirla a los demás. Serra Simó, Cristóbal. *op, cit.*, pp. 35, 36.

¹⁰³ Kǒngzǐ o Mèngzǐ (372? - 289? a. C.), un confucianista posterior, confiaban de la posibilidad de recuperar la paz de la sociedad humana con mucha norma, teniendo mucha esperanza de re-construcción de la conciencia humana como antes. Fukunaga Mitsuji supone que la diferencia entre la escuela del *tao* como

3-2-2. Teoría de Zhuāngzǐ

Zhuāngzǐ considera que la sociedad dominada por el idioma es imperfecta, además piensa que el fallo que el pensamiento tiene es que está basado en el sentido común y esto produce muchos problemas en la vida fáctica. Por ejemplo, si podemos “comprender” una cosa, eso significa que enfrente de nosotros hay una cosa explicable con las palabras, es decir, tenemos la información de la cosa, sin embargo, la verdad de cosmos está más allá de la comprensión porque la verdad de cosmos es muy caótica. Ni siquiera se puede distinguir en dos partes como la parte comprensible o la parte no-comprensible. Si decimos que lo hemos “comprendido”, significa poder justificar si podemos entender o no. Eso ya produce una disyuntiva.

El “comprender” es un acto de analizar toda la parte de una cosa según un pensamiento coherente que ya existe. La manera de investigación de una cosa en la vida fáctica también es lógicamente bastante general y muy artificial. Este modo de aproximación puede llevar a equivocación cuando la verdad está escondida detrás de todos los seres o la verdad puede escaparse de nuestras manos, porque la palabra en la sociedad humana es tramposa. A la vista todas las cosas funcionan bajo lógica o racionalidad. Todas las cosas funcionan de manera comprensible para los humanos por la teoría, la ciencia y la matemática, por consiguiente, las cosas pueden llevar el nombre, es decir, se pueden definir con las palabras.

No obstante, en realidad el mundo de la palabra suele producir una confusión también. Por ejemplo, utilizamos las palabras para indicar el lugar como “aquí” o “allí”, “atrás” y “abajo”, “derecha” y “izquierda” y otro tipo de la separación, pero si el hablante se mueve durante la conversación, la dirección “derecha” siempre puede convertirse en la “izquierda”. En realidad, las palabras son muy relativas, porque los humanos en general piensan sobre las cosas, colocándose en el centro del mundo.

Lǎozǐ y Zhuāngzǐ, y el confucianismo Kǒngzǐ y Mèngzǐ, procede del lugar de nacimiento. Los confucionistas nacieron en la cultura de los reinos nacientes de la época, mientras los filósofos de la escuela del *tao* nacieron en la circunstancia desastrosa. Fukunaga, Mitsuiji/Kōzen, Hiroshi. *Sōji. Naihen*, Chikuma Gakugēbunko, Tokio, 2013, pp. 288-290.

La palabra no es una mera emisión de aire. El que habla, por algo habla. Pero ese algo dice que no está del todo expreso en la palabra. En tal caso, cabe preguntar: ¿existe o no la palabra? ¿Difiere el que habla del polluelo que pía, o no? ¿Cómo es que el *tao* se ha empeñado de tal forma que tiene que existir una distinción entre lo verdadero y lo falso? ¿Cómo es que la palabra ha quedado velada hasta tal punto que tiene que existir una distinción entre la afirmación y la negación? ¿A dónde podemos ir donde el *tao* no exista, y cuándo la palabra no es plausible? El *tao* está oscurecido por el pensar unilateral. Las palabras, a su vez, están oscurecidos por la exuberancia y la redundancia.

(Capítulo II. Tomo *Interior*)¹⁰⁴

De esta manera Zhuāngzǐ indica que el mundo fáctico está lleno de los errores de las palabras. No sólo la dirección como “aquí” y “allí”, el valor moral de las cosas, la dicotomía entre bueno y malo, sino también incluso en la estética Zhuāngzǐ rechaza la dicotomía de bello-feo. En el capítulo II Tomo *Interior* cuenta una anécdota.

Mao-t’siang y Li-Ki son dos beldades adoradas por los hombres, sin embargo, las ven los peces y huyen ante su vista, las ven los pájaros y vuelan a las más altas cumbres, los ciervos las ven y huyen precipitadamente. ¿Alguno de estos cuatro conoce la belleza ideal? Segundo veo, la distinción entre la bondad y la justicia, entre el bien y el mal no hacen sino acentuar el desorden, ¿Cómo iba yo a conocer la distinción?”¹⁰⁵

El pensamiento de la dicotomía de la manera mencionada arriba vale sólo entre los humanos entre el mundo fáctico. Aunque el mundo fáctico ya está lleno de las dicotomías humanas ante otros seres, tenemos que olvidar todas. Zhuāngzǐ supone que el sentido importante de “no-actuar” consiste en el eliminar toda la dicotomía y toda la separación, recordando el carácter original y la

¹⁰⁴ Serra Simó, Cristóbal. *op, cit.*, p. 20.

¹⁰⁵ *Ibídem*, p. 26.

sustancia de los humanos en la naturaleza. Zhuāngzǐ considera este mundo así como *mòwùtóngjì* (万物同齊, todos los seres son iguales)”.

3-3. Comparación entre Lǎozǐ y Zhuāngzǐ

Zhuāngzǐ rechaza todo tipo de dicotomía relativa o la separación postulando la “igualdad de las cosas”. Entonces ¿cómo tiene el concepto de “nada”? El pensamiento de Zhuāngzǐ es que el “haber” se produce de “nada”. Es decir, la “nada” es la “nada” absoluta que contiene el sí mismo. La “nada” significa prácticamente el “infinito”, mientras que en este punto Lǎozǐ sólo considera “nada” como *etwas*.¹⁰⁶ No profundizó más. Lǎozǐ dice que “el *tao* que puede expresarse no es el *tao* permanente. El nombre que puede nombrarse no es el nombre permanente. El no-ser es principio del Cielo y de la Tierra. (Capítulo XXXVII)”¹⁰⁷

Zhuāngzǐ quedó con una duda de por qué tiene que suponerse que el *tao* es el “principio” como punto de partida. Si profundiza el “principio”, surge la duda sobre el estado antes del principio. Sucesivamente surge otra duda sobre desde dónde procede el estado antes del “principio”. Sólo aparecen las dudas interminables. Zhuāngzǐ considera que es un gran error poner el punto del comienzo de todo. (Capítulo II Tomo *Interior*).¹⁰⁸

Lo que tiene que existir antes de la aparición del todo el ser tiene que ser “infinito”. La “nada” existe en la dicotomía junto con “ser”. Si buscamos “nada”, aparece automáticamente el “ser” y la dicotomía entre la “nada” y el “ser”, en otra palabra, la “nada” misma tendrá límite. Por eso Zhuāngzǐ propone que lo que hay antes de la aparición de todo el ser es “infinito”. Ante el “infinito” va a desaparecer toda la relación que produzca la dicotomía. En cambio, el “infinito” puede contener incluso la “nada”. Lǎozǐ también aborda la “nada” como el “infinito”, pero Zhuāngzǐ supone que a la filosofía de Lǎozǐ le falta profundizar en el *tao*.

La “igualdad de los seres” significa ponerse en este “infinito” que todo lo contiene, sin ninguna separación y sin ninguna dicotomía.

¹⁰⁶ El término ontológico *etwas* se emplea para hablar de la entidad no específica, algo, cualquier cosa, y sin embargo, suele usarse para algo más concreto, para una singularidad. Fukunaga Mitsuji escribe que el *tao* no tiene el nombre, que no es posible darle el nombre para los humanos, porque *etwas* es demasiado caótico. Fukunaga, Mitsuji. *op, cit.*, 1997, p. 32.

¹⁰⁷ Preciado Idoeta, Iñaki, *op, cit.*, p. 383.

¹⁰⁸ Serra Simó, Cristóval. *op, cit.*, pp. 23, 24.

La diferencia de comprensión de la “nada” de Zhuāngzǐ a la de Lǎozǐ, produce la diferencia de comprensión del *tao* entre los dos filósofos. Lǎozǐ lo trata como *etwas*, pero Zhuāngzǐ afirma:

El *tao* no puede ser percibido, lo que se percibe no lo es. El *tao* no puede ser visto, lo que se ve no lo es. El *tao* no puede ser expresado con palabras, lo que se expresa con palabra no lo es. ¿Quién pues conoce que lo que engendra las formas es informe? El *tao* no debe ser nombrado [...] Quien, al ser preguntado sobre el *tao*, intenta responder, ignora lo que es el *tao*, y el simple hecho de preguntar sobre el *tao*. La verdad es que el *tao* no admite ni preguntas ni respuestas. Preguntar sobre el *tao*, que no admite pregunta alguna, es considerarlo como una cosa finita. Responder sobre el *tao*, sobre ser respuesta sin contenido, es considerarlo como una cosa desprovista de interioridad. Cualquiera que responda sobre lo que carece de interioridad o quien pregunta sobre lo que es finito, ése no capta ni el mundo exterior, ni su origen interior. Con esto nos remonta más exterior, ni su origen interior. Con esto no se remonta más arriba que la montaña K'un Lun; no va hasta el vacío supremo.

(Capítulo XXII. Tomo *Exterior*)¹⁰⁹

El *tao* es sin comienzo ni fin. Los seres, en cambio, mueren y vienen a la vida; no. pueden apoyarse en ninguna forma, pues las cosas tan pronto están vacías como llenas. (...) ¿Qué vas a hacer? Las cosas, por sí mismas irán desenvolviéndose, no lo dudes. (Capítulo XVII, Tomo *Exterior*)¹¹⁰

¹⁰⁹ Serra Simó, Cristóbal, *op. cit.*, p. 228.

¹¹⁰ Cristóbal Serra Simó tradujo de siguiente manera. “Los seres, en cambio, mueren y vienen a la vida; no pueden apoyarse en ‘nada’, pues las cosas tan pronto están vacías como llenas.” Supongo que el investigador tradujo de esta manera, sólo pensando que los seres son finitos bajo el *tao*, aunque comprendan el principio del *tao* como nada. Lógicamente los humanos no pueden escapar del fin de la vida, pero pueden vivir con sentido en el *tao*. Pueden captar el principio de la verdad el cosmos a través de “no-actuar”. Pueden vivir en paz, por eso he escrito “ninguna forma” siendo más fiel al texto original. Considero que el uso de “nada” es un poco confuso, además el texto original emplea definitivamente la “forma”. Serra Simó, Cristóbal, *op. cit.*, p. 165. Sobre el texto original, véase Fukunaga, Mitsuji/Kōzen, Hiroshi. *Soji. Gaihen*, Chikuma Gakugēbunko, Tokio, 2013, p. 314.

Zhuāngzǐ nos indica que el *tao* fluye constantemente, que el *tao* cambia constantemente.

En cambio, Lǎozǐ consideraba que el *tao* es algo establecido:

Innumerable es la variedad de los seres, (mas) todos y cada uno retornan a su raíz. (*Dào Dé Jīng* XVI)¹¹¹

Si te haces vaguada del mundo, bastante será tu permanente virtud, retornarás al estado de leño. Divídase el leño y se vuelve en utensilios, usa de él el sabio y alcanza a ser señor de mandarines. (*Dào Dé Jīng* XXVIII)¹¹²

Ser capaz de conocer el comienzo de la antigüedad, a eso llaman clave del *tao*.
(*Dào Dé Jīng* XIV)¹¹³

Como se advierte en los capítulos mencionados arriba, para Lǎozǐ, surge la importancia de “retornar al *tao*”. Sin embargo, en Zhuāngzǐ, el filósofo dice lo siguiente:

Por otra parte, el que se sirve de las cosas exteriores como distracción de su espíritu y toma a la necesidad como alimento de su alma, ése ha de alcanzar el

¹¹¹ Extraída de Preciado Idoeta, Iñaki. *op, cit.*, p. 417

¹¹² Extraída de Preciado Idoeta, Iñaki. *op, cit.*, p. 441. Por cierto, Fukunaga Mitsuji explica que la frase con leño (撲) es muy probablemente un refrán o frase hecha en la filosofía de *tao*. Significa que la sustancia o el carácter humano primitivo son importantes, que tienen que recuperarlos. Lo que dice Lǎozǐ es lo siguiente. Si una vez el leño se convierte en utensilios, ya no hay otro uso, aunque es útil como utensilio. El humano también, aunque tenga el talento para un objetivo específico, puede ser no válido para otras cosas. Si el auténtico sabio que llega a conocer el *tao* trata la gente mundana, únicamente le dará el lugar para que pueda mostrar su capacidad y luego el sabio mismo vuelve a “no-actuar” dejando que trabaje según sus capacidades. Está hablando la manera “no-actuar” de gobernar. Lǎozǐ dice en el último de este capítulo, “por eso un gran gobierno no divide en partes”. Eso significa que el buen gobierno siempre deja a los ciudadanos que esté en el estado “leño”. El “leño” mismo en este caso se puede comprender como el estado mental “no- actuar”. Así todas las poblaciones pueden desplegar sus talentos libremente. Fukunaga, Mitsuji. *op, cit.*, 1997, pp. 210-212. Zhuāngzǐ también emplea la palabra “leño” como el símbolo del estado primitivo. Sobre el uso del “leño” de Zhuāngzǐ, véase Fukunaga Mitsuji/Kōzen Hiroshi, *op, cit., Gaihen*, 2013, p. 154. Por cierto, sobre este capítulo traducido en español, Cristóbal Serra Simó hace la traducción libre y no aparece la palabra “leño” en la traducción en español. Pero Shítāo toma este término de la filosofía de *tao* en su libro y aparece en el primero capítulo, por eso para entender la frase de Shítāo, he puesto la cita en el texto. Serra Simó, Cristóbal. *op, cit.*, p. 119.

¹¹³ Preciado Idoeta, Iñaki. *op, cit.*, p. 413.

ideal. No tiene necesidad de hacer nada para cumplir su cometido. No hace más que poner en práctica la orden de su principio. (Capítulo IV. Tomo *Interior*)¹¹⁴

Él [Es Lǎozi]. El texto trata el fallecimiento de Lǎozi], en ambos casos, ha obedecido a su destino. A su debido tiempo moró aquí y a su debido tiempo se fue dócilmente. El que se acomoda a las circunstancias no tiene por qué dejarse invadir por la tristeza y la alegría. Antiguamente, el que moría era llamado hombre desligado de su atadura por el soberano. (Capítulo III. Tomo *Interior*)¹¹⁵

El que mata la vida, es inmortal. El que da vida al viviente, no es viviente. El *tao* es ése que puede echarlo todo y acogerlo todo, destruirlo todo y hacerlo todo. Su estado de alma se llama “tocar la quietud”; quien toca la quietud, perfecciona todo. (Capítulo VI. Tomo *Interior*)¹¹⁶

Como hemos visto, el *tao* tiene el cambio constante. Lǎozi acentúa la importancia de colocarse en ese cambio y vivir tranquilamente de manera natural. Mientras Lǎozi insiste en “retorna siempre a la vacuidad” (*Dào Dé Jīng*, capítulo XIV)¹¹⁷ o retornar a la antigüedad, Zhuāngzǐ aconseja a los practicantes de su filosofía no hacer nada y dejar que el *tao* se mueva, ni siquiera intentar retornar a la vacuidad.

No deben entrar en la mansión del espíritu. Quien no se deja afectar por los acontecimientos conservan su alma intacta. De día y de noche conserva su equilibrio, su bienestar, su buen humor. Bienhechor como la primavera, se adapta

¹¹⁴ Serra Simó, Cristóbal. *op, cit.*, p. 42.

¹¹⁵ *Ibíd*em, p. 33. Sobre la última parte de la cita “por el “yo””, Cristóbal Serra tradujo “su atadura por el soberano” interpretando la palabra original, “Shangdi”, el Dios supremo en la cosmogonía china. La frase original es literalmente “desligar de atadura por el Sahngdi” y significa conseguir la emancipación de “yo” de la presión exterior. Es la expresión china. Sobre la frase “desligar de atadura por el Shangdi”, véase Fukunaga Mitsuji/Kōzen Hiroshi, *op, cit.*, *Naihen*, 2013, p. 107.

¹¹⁶ Traducción extraída de Serra Simó, Cristóbal *op, cit.*, p. 64. La frase “tocar la quietud (撓寧)” significa “mantener la quietud en cualquier movimiento de cambio del estado exterior”.

¹¹⁷ Preciado Idiota, Iñaki, *op, cit.*, p. 413.

a todos y a todas las circunstancias. Ese posee la capacidad integral. (Capítulo V, Tomo *Interior*)¹¹⁸

Se puede observar que el concepto de Zhuāngzǐ es vivir, aceptando el destino asignado por el *tao*, porque eso le ayudará, por ejemplo, a no lamentar la circunstancia de vivencia pobre o a no ser celoso por otra gente que tiene muchos amigos. Lo importante es aceptar la circunstancia tal como es, porque eso conduce a la gente al descubrimiento de la manera adecuada de vivir. Desde otro punto de vista, eso significa experimentar la transformación del *tao*.

El Cielo y la Tierra han nacido conmigo y todos los seres son una cosa. Si el universo es uno, ¿para qué sirven ya las palabras? Una vez se ha dicho que es uno, ¿acaso dejamos de hablar? Uno y la Palabra que lo expresa ya son dos. Dos más uno son ya tres. (Capítulo II. Tomo *Interior*).¹¹⁹

Lǎozǐ menciona en el capítulo XLII de *Dào Dé Jīng* que el *tao* genera uno, refiriéndose a la función del *tao* como lo que aparece naturalmente, es decir, para Lǎozǐ, el *tao* ontológicamente existe, por eso para captar el *tao* la gente tiene que hacerlo de manera intuitiva, mientras Zhuāngzǐ piensa que, cuando nacemos, tenemos que entrar en el fenómeno del *tao*. Zhuāngzǐ insiste en que lo importante para el acercamiento al *tao* es la experiencia. Tal como Lǎozǐ comenta de manera siguiente:

De ahí que el sabio se preocupe del vientre y no del ojo, y por eso rechaza lo uno y adopta lo otro. (*Dào Dé Jīng* XII)¹²⁰

Cuantas más prohibiciones en el mundo, mayor es la miseria de las gentes.

¹¹⁸ Serra Simó, Cristóbal. *op, cit.*, p. 55.

¹¹⁹ *Ibídem*, p. 24.

¹²⁰ Preciado Idoeta, Iñaki. *op, cit.*, p. 409.

Cuantas más herramientas tiene el pueblo, mayor desorden reina en el Estado.

Cuanto mayor es la industria y más las mañas de los hombres, más productos extraños surgen por doquier.

Cuanto más y más severas las leyes y los decretos más abundan ladrones y bandoleros. (*Dào Dé Jīng* LVII)¹²¹

El concepto de Lǎozǐ es tener la mente no afectable por los elementos exteriores para el acercamiento al *tao*, pero Zhuāngzǐ promueve el “no-actuar” de manera intuitiva o voluntaria para que calmemos nuestra mente, aunque no haya elementos exteriores para desviar la vida o para causar un conflicto en la vida por apego mundial.

Además, al enseñar el concepto “no-actuar” en el tomo *Exterior y Miscelánea*, Zhuāngzǐ añade el matiz o mezclar el sentido de “regresar a la médula de la humanidad que teníamos”. El gran filósofo chino supone que todos los humanos tienen la humanidad innata perfectamente, pero el acto humano mismo obstaculiza a los humanos la aparición de la sustancia natural de la humanidad. En el libro *Zhuāngzǐ*:

Quién dominara el universo y se sirviera del poder de los seis espíritus, realizando un viaje al infinito. ¿Qué necesidad tendría de nada? De aquí que se haya dicho: “el hombre perfecto carece de yo, el hombre inspirado no deja demasiadas huellas de su obra; el hombre santo deja influencia sin conseguir fama”.

(Capítulo I. Tomo *Interior*)¹²²

[...] cumplen con su deber y olvidan su propia existencia. ¿Y entonces como vas a amar la vida y temer la muerte? Tú no tienes otro camino que cumplir tu misión

¹²¹ *Ibídem*, p. 499.

¹²² Extraído de Serra Simó, Cristóbal. *op, cit*, p. 12. Por cierto, Fukunaga Mitsuji indica que Lǎozǐ considera la negación de “yo”, “contribución (que haya cumplido en la vida)”, “reputación” como la manera utilitaria de vivir tranquilamente o de manejar la vida. Zhuāngzǐ por su propia iniciativa da más importancia a la negación de dichas cosas muy positiva y subjetivamente. Para Zhuāngzǐ, la negación de “yo” y otras dichas cosas no es mera negación, sino la manera de perseguir la verdad humana a través de esta negación. Fukunaga Mitsuji/Kouzen Hiroshi, *op, cit*, “Naihen”, 2013, p. 19.

[diálogo de Kǒngzǐ para convencer al embajador Tzu Kao sobre cómo tiene que trabajar. Le dice que acepte su destino de tener que cumplir la misión]

(Capítulo IV. Tomo *Interior*)¹²³

¿Quién puede remontarse al cielo y vagar entre las nieblas y allí circular indefinidamente, olvidándose de su vida y de su muerte?

(Capítulo VI. Tomo *Interior*)¹²⁴

El filósofo llega a la conclusión mencionada arriba. El estado “no-actuar” será el estado mental donde se olvide incluso nuestro “yo”, muy semejante al estado de inconsciencia mencionado por Takuan como ya comenté en el capítulo del *zen*.

Mientras que después de dar importancia a la cognición del *tao* de manera intuitiva, Lǎozǐ no se limita a hablar de la importancia de la intuición, también investiga el mundo fáctico lingüístico dando a la experiencia la trascendencia, Zhuāngzǐ muestra la desconfianza total del mundo directamente con las palabras. La filosofía de Zhuāngzǐ es bastante parecida al mundo del *zen*.

3-4. Relación entre el budismo zen y la escuela del *tao*

3-4-1. Aspectos parecidos

Como hemos visto ya, el *zen* y la filosofía de la escuela del *tao* intentan captar la verdad que existe mucho más allá de lo mundano, que está lleno de dicotomías.

La verdad es que, cuando el budismo, originario de India, llegó a China, tuvo un proceso de inculturación y las filosofías de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ se convirtieron en el sustrato de base. Hay una parte esencial distinta entre las dos enseñanzas, pero también se puede decir que tienen

¹²³ Extraído de Serra Simó, Cristóbal. *op, cit*, p. 41.

¹²⁴ Esta parte viene de una anécdota de la conversación de Sang-Hu, Meng Tzu y Ch'in Chang (personajes ficticios para contar la moraleja). Los tres intentan hacerse amigos y dicen que quieren tener la amistad con quien pueda hacerse amigo sin hacerse amigo, que quiere tener la relación con quien pueda remontarse al cielo, vagar entre las nieblas y allí circular indefinidamente, olvidándose de su vida, también de su muerte. Lógicamente no es posible remontarse al cielo y vagar entre las nieblas, pero simbólicamente expresa la mente bastante libre. Serra Simó, Cristóbal. *op, cit.*, p. 67.

muchos caracteres comunes, por eso el budismo indio poco a poco empezó a modificarse, recibiendo la influencia de la enseñanza de la escuela del *tao*.

El budismo a su llegada a China contenía dos ramas budistas, *Mahāyāna* (大乘佛教) y *Hīnayāna* (小乘佛教), pero entre ellos la enseñanza más difundida entre los budismos, sin duda, es *Prajñāpāramitā* (般若經), un *sutra* de *Mahāyāna*. *Prajñāpāramitā* es la sabiduría para aclarar a la razón del vacío.¹²⁵ Considerando todas las cosas y todos los seres como vacío, se advierte que no se tiene la existencia verdadera, y propone a los practicantes abandonar todo el apego que tengan por las cosas. De esta manera los creyentes pueden alcanzar dicho estado de sabiduría sin vivir ninguna dicotomía.¹²⁶ Este concepto se llama *běnmóyì* (本無義, nada primordial).

La interpretación más poderosa sobre *Prajñāpāramitā* y la “nada primordial”, es concretamente que “antes de la aparición de todo el ser, la “nada” ya existía. Desde la “nada” se genera todo ser. Por eso se la llama “nada primordial”.¹²⁷ Así comprende también la relación entre “nada” y “ser/existencia”. El ideograma 本 (*běn*, primordial) tiene también el matiz de “valioso” frente a 末 (*mò*, trivial)”. La “nada” es más valiosa que el existir, pues la existencia deviene de ella. Esa “nada” es el vacío de *Prajñā*, pero recuerden que también Lǎozǐ propone la “nada” frente al “ser”.

Por eso, Zhuāngzǐ reflexiona sobre esta dicotomía y propone el “infinito” que incluye el “ser” y la “nada”. Todo ello resulta bastante similar a la *Prajñāpāramitā*, y apreciamos que la filosofía de Zhuāngzǐ está más cerca de *Prajñā* que Lǎozǐ. Todos los seres pierden la diferencia y la dicotomía en el “infinito”. Todos los seres son justos y iguales enfrente del “infinito”. Esa es *wànwùqítóng* (万物齊同, igualdad de todas las cosas)” de Zhuāngzǐ.

¹²⁵ El budismo *Mahāyāna* es una rama en la que se considera que lo más importante es no sólo la iluminación, sino también la salvación de toda la población y su llegada al nirvana. El budismo *Prajnaparamita* es una rama en la que se considera que la llegada del practicante al nirvana es lo primario.

¹²⁶ Mori, Mikisaburō. *Rōshi, Sōshi*, Kōdansha, Tokio, 1994, p. 381.

¹²⁷ Sobre la comprensión de “vacuidad”, hay una polémica incluso en el budismo *Mahāyāna* y hay unas teorías que dicen que el concepto no tiene nada que ver con la teoría de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ. Pero en mi tesis he adoptado la teoría más difundida. *Ibidem*, p. 385.

Dados los puntos de confluencia, no es nada extraño que las dos enseñanzas empezaran a influirse y acercarse mutuamente.¹²⁸ El zen es fruto de ese acercamiento a la filosofía del *tao*.

El zen tiene los conceptos: *bùlìwénzì* (不立文字, no apoyarse en la palabra), *jiàowàibiéchuán* (教外別伝, transmitir la enseñanza a través del corazón, del maestro a los discípulos sin palabras), *yǐxīnchuán* (以心伝心, transmisión de *satori* a los demás sin ayuda de las palabras), *jiànxitóngchéngfó* (見性成仏, conseguir la iluminación desde el interior para convertirse en Buda) y *zhízhénxīn* (直指人心, guía del corazón). Investigaremos las definiciones de cada concepto. Como hemos visto ya, los primeros términos significan que no es transmitible la enseñanza de Buda con las palabras. En *Zhuāngzǐ* también aparece la anécdota de un obrero que nos transmite la importancia de la experiencia más que el idioma. El obrero comenta que no puede enseñar a su hijo la clave de su trabajo con palabras y que por esta razón tiene que trabajar él sólo a pesar de avanzada edad.¹²⁹ Se aprecia en ello que el zen y la escuela del *tao* no confían del concepto expresado por el idioma.

La razón de desconfianza de *Zhuāngzǐ* en las palabras reside en que es imposible explicar todo perfectamente sólo con las palabras, es decir, nunca puede captar la imagen entera de las cosas tal como son. *Zhuāngzǐ* no rechaza el uso de las palabras, no considera que sea innecesario para vivir en el mundo fenomenológico, pero pone en énfasis en que la verdad siempre está oculta debajo de apariencia. Por ejemplo, para encontrar algo debajo de las hojas caídas primero tiene

¹²⁸ Se puede decir que la comprensión del budismo pasa por la traducción del sánscrito al chino desde las enseñanzas de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ. Los traductores utilizan los términos de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ. *Ibidem*, p. 387. Iñaki Preciado Idoeta escribe sobre la traducción, "... A partir de los primeros siglos de nuestra era, los budistas tomaron prestado del taoísmo el concepto de 'nada' como equivalente del término sánscrito *shūnyata* (vacuidad) al traducir los *sútras*, concepto fundamental sobre el que se levanta todo el edificio filosófico del budismo. Otro de los caracteres que usaron los budistas para traducir *Shūnyata* fue 空 (*kong*, vacío, espacio, firmemente) más adaptado que el anterior a la dimensión espacial de su idea de la Vaciedad. Aunque en su etimología, este carácter representa el vacío de un agujero, de una gruta excavada." Preciado Idoeta, Iñaki. *op. cit.*, p. 78.

¹²⁹ Cuando el duque Huan leía el libro, el obrero para el carro, Pien, se dirigió al duque. Mientras que la conversación avanza, el obrero dice: "Al labrar una rueda, si soy demasiado suave, resulta demasiado blando el golpe y no hace mella; si al contrario soy demasiado fuerte, resiste, salta y no entra; ni demasiado suave ni demasiado fuerte tiene que ser el golpe. Tengo que darlo exacto. Por eso palpo los rayos con las manos y los juzgo con el corazón. Hay en ello algo que no puedo enseñar esa sensación a mi propio hijo y así, no puede aprenderla de mí. Por lo tanto, a los setenta años de la edad todavía sirvo para hacer ruedas. Los antiguos perecieron hace mucho tiempo y lo que no podían comunicar pereció con ellos. Por lo tanto, lo que su Majestad está leyendo no son sino las heces de los antiguos." Serra Simó, Cristóbal. *op. cit.*, pp. 135, 136.

que comprender donde tiene que buscarlo, luego tiene que pensar la manera de quitar las hojas. Finalmente tiene que juzgar si lo que ha encontrado es lo que estaba buscando. Para encontrar el lugar donde buscar la verdad, pueden ser útiles las palabras, pero para encontrar la verdad misma, tiene que utilizar la intuición.

La nasa [red para pescar] sirve para coger peces. Cogidos los peces, olvídense la nasa. La trampa sirve para atrapar a la liebre. Atrapada la liebre, olvídense la trampa. La palabra sirve para expresar la idea. Entendida la idea, olvídense la palabra. ¿Dónde podré yo encontrarme con personas que hayan olvidado las palabras y conversar con ellas? (Capítulo XXVI. Tomo *Miscelánea*)¹³⁰

Como conclusión, la manera de captar la verdad del cosmos es únicamente a través de la intuición.¹³¹ La “desconfianza” de la palabra de Zhuāngzǐ es similar al concepto del zen.

El término budista *yǐxīnchuánxīn* se basa en el concepto de la vida en China, donde para hablar de la transmisión del pensamiento sin palabra se emplea el término *yǐxīnchuánxīn* 以心伝心. La consideración de la importancia de la intuición estaba muy arraigada en la cultura china tradicional.

También hay otro término *zhízhírénxīn* (直指人心). El término está formado por dos palabras: la primera 直指 significa “indicar directamente” y la segunda 人心 es “corazón humano”, por eso, tiene el sentido de “directamente, sin palabra, sin letras”, para enfatizar la

¹³⁰ *Ibidem*, p. 283.

¹³¹ Incluso en las *Analectas de Confucio* hay una anécdota de la transmisión de manera intuitiva del pensamiento entre Kǒngzǐ y su discípulo. El Maestro dijo: “Shen, mi doctrina la recorre un solo hilo”. Zeng Shen respondió: “Es cierto”. Cuando el Maestro se marchó, los demás discípulos preguntaron: “La doctrina del Maestro consiste en lealtad y reciprocidad, eso es todo”. Se ve obviamente que Kǒngzǐ y su discípulo se comunican sin palabras. Kǒngzǐ, *op, cit.*, p. 59. Por cierto, sobre Los términos “lealtad y reciprocidad” (se escribe en chino 忠恕, zhōngshù), Kanaya Osamu los traduce como “lealtad y benevolencia [a los demás]”. Kanaya, Osamu. *op, cit.*, pp. 77, 78.

capacidad de todo hombre para convertirse en Buda, para alcanzar la budeidad (仮性, *Busshō*, naturaleza de Buda)¹³².

Por otro lado, tradicionalmente en China ya había existido la idea de que todos los humanos son buenos originalmente, como el filósofo confucianista Mèngzǐ (孟子, 370 a. C. - 289 a. C.) defendía, siendo necesario además que desarrollara un comportamiento razonable.

Para Zhuāngzǐ la sustancia de la naturaleza está oculta por la artificialidad en la vida fáctica, y por eso propone a los seguidores de su filosofía “no-actuar” para eliminarla. La idea de Zhuāngzǐ es parecida al zen. El zen también exige a los creyentes tener la mente equilibrada y no ofuscada por el apego o el celo en el mundo mundano. Se podría decir que la filosofía de Zhuāngzǐ que aconseja a los practicantes abandonar el apego y el celo para pasar la vida tranquila es prácticamente igual al *zen*.

3-4-2. Aspectos distintos entre el budismo zen y Zhuāngzǐ

Zhuāngzǐ propone el concepto *zuòwàng* (坐忘, olvido total). Olvidando la mano y todo el físico, tapando los ojos y los oídos, apartándose del cuerpo como forma, abandonando además la inteligencia de sí mismo, se adapta al gran *tao* (Capítulo VI. Tomo *Interior*).¹³³

La meditación sentada, *zazen*, persigue un estado mental en el que no existan las dicotomías y por tanto ayuda a llegar a la iluminación. Esta práctica es parecida al *tanren*, ya visto, pero que lo que proponen los filósofos de la escuela del *tao* es “no-actuar”, y para ello no se define ninguna

¹³² En el término está incluida una enseñanza para que los practicantes tengan que contemplar el interior de sí mismo para encontrar la existencia auténtica, es decir, para comprender el corazón de Buda. El otro término *yìnxìngchéngfó* (見性成仏) también es interesante. Está formado por dos palabras. La primera parte “見性” significa contemplar un objeto, empatizando con él. Intuitiva y metafísicamente tiene que fusionarse con el objeto. La segunda parte “成仏” significa convertirse en Buda. Es decir, llegar a la iluminación y un consciente de toda la verdad de cosmos. Después de yuxtaponer ambas palabras, este término significa alcanzar el *satori*, abandonando el “yo” y teniendo la empatía para todos los seres. Este concepto resulta afín a la teoría de la “inconsciencia cósmica” de Suzuki Daisetz.

¹³³ El libro Zhuāngzǐ no hace referencia a la manera concreta de llegar al estado mental mencionado en el texto. Del contenido deviene que considera que se puede llegar al “olvido total” de manera intuitiva a través del “no-actuar”, si cada día se practica el vivir de manera espontánea sin intención. Aunque no sale el *tao*, Zhuāngzǐ trata este tema a través de la anécdota de que Kǒngzǐ enseña a un trabajador las actitudes mental que debería tener, aconsejándole que tiene que olvidar la existencia propia. Serra Simó, Cristóbal, *op. cit.*, p. 41.

práctica. Tenemos que recordar que en la filosofía de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ lo fundamental es apartarse del mundo artificial, y la meditación no es aceptable.

La diferencia definitiva entre el concepto “olvido total” y el acto meditación *zazen* es que, mientras que el *zazen* es acto de la meditación, “olvidar todo” es el estado metal que ha olvidado toda la preocupación mundana para “no-actuar”.¹³⁴ No es un acto de ascesis

¹³⁴ “坐忘” se escribe con dos caracteres chinos que significan “sentar” y “olvidar” como si fuera *zazen*, meditación sentada de estilo *zen*, por eso se produce la confusión y suele considerarse erróneamente como *zazen*. Por cierto, Zhuāngzǐ explica que la mente de la época de antigüedad de la gente suprema que llega a entender la verdad era la mente “no-actuar”. En el texto original pone: “Su corazón olvida todo” (Capítulo VI, *Tomo Interior*). Cristóbal Serra Simó traduce esta parte de manera siguiente. “Su corazón estaba tranquilo, su continente imperturbable, …”. Aunque no es error, explica semánticamente la enseñanza de Zhuāngzǐ. Pero esta frase original será más importante para explicar la filosofía del *tao* de Zhuāngzǐ. Por eso llamo una atención. Fukunaga Mitsuji traduce más fielmente al texto original. Serra Simó, Cristóbal. *op, cit.*, p. 60: para ver el texto original, Fukunaga Mitsuji/Kouzen Hiroshi. *op, cit., Naihen*, 2013, pp. 198, 199.

4. LA DIFERENCIA CONCEPTUAL FUNDAMENTAL ENTRE LA PINTURA DE TRADICIÓN EUROPEA Y LA PINTURA A LA TINTA DEL ZEN DE ASIA ORIENTAL

4. La diferencia conceptual fundamental entre la pintura de tradición europea y la pintura a la tinta del zen de Asia Oriental

Tradicionalmente existen diferencias conceptuales entre la pintura tradicional entre el mundo occidental y el oriental, y es necesario ser conscientes de ellas antes de analizar la obra de Feito, porque, si no las conociéramos, podríamos no detectar en qué aspectos el pintor español está influido por el arte o la cultura de Asia Oriental y por el trasfondo de la teoría de Shítāo. Pero lo que trato en este capítulo es la caligrafía y la pintura zen, porque, como ya hemos observado, en el momento en que Feito se trasladó a París, la capital francesa vivía la fiebre de la caligrafía bajo el gran fenómeno del zen. En este momento conoce la caligrafía y el zen y empieza a aceptar la influencia de la cultura de Asia Oriental. Por consiguiente, debemos conocer cuáles son las características de la caligrafía y de la pintura a la tinta del zen. Para ello, haré una comparativa con la pintura occidental figurativa del paisaje, puesto que la pintura a la tinta china se ha desarrollado como *shānshuǐ* (山水, pintura de paisaje).

Primeramente, abordaré qué es la pintura o la caligrafía de zen. De manera simplificada, se trata de la pintura en la que aparecen las enseñanzas del zen. El zen, como hemos visto, enseña a abandonar toda dicotomía. En sus conceptos ni siquiera existe la dicotomía belleza-fealdad. Lo que debe expresar es la conexión con la naturaleza, su veneración y la observación de la verdad del cosmos, y por ello el paisaje que se representa es el paisaje interior. Las formas de las pinturas a la tinta son figuraciones.¹³⁵

¹³⁵ Nakamura Nihei explica la aparición de *bokuseki* en Japón de la manera siguiente. En los siglos XIV y XV Sesshū (雪舟, 1420-1502?) y Shūbun (周文, ?-1463) son los pintores representativos del estilo académico de la pintura zen. Antes que bonzos, son “pintores bonzos”, en el sentido de que son los pintores profesionales del paisaje zen. En esta época, la mejor manera de vivir del arte es entrar en el templo para conseguir una buena instrucción. Poco a poco, bonzos como Ikkyū (一休, 1394-1481) comienzan a teorizar la esencia del zen a través de sus obras, lo que empieza a generar muchas ideas sobre el cultivo del arte, o como Murata Jukō (村田珠光, 1423-1502) que ahonda en la ceremonia de té. En la era Edo ya aparecen muchos “bonzos pintores”. En comparación con las obras tradicionales a la tinta, estos artistas del zen

En este sentido, la pintura del círculo nace para expresar el *satori*, el estado al que llegan los bonzos cuando consiguen la iluminación. Por eso, se cree que la esencia de la pintura zen no es abstracta, sino simbólica. Por ejemplo, el *ensō* es la figura arquetípica más primitiva como *fūmǔwèixiáng* (父母未詳, justo después de nacer, es decir, el estado en el que no existe ninguna dicotomía conceptual, ni siquiera la de padre y madre). Simboliza la idea de que “todos los seres son iguales en el cosmos”, que “no hay separación entre ellos”.¹³⁶

Nos referiremos a la caligrafía y la pintura a la tinta de la escuela de *tao* de la misma manera que al arte de zen, porque el zen está bastante influido por la escuela de *tao*, que no busca la belleza, sino la expresión de la búsqueda de la verdad del *tao*.

4-1. Acercamiento entre Oriente y Occidente en los años 50

En Japón, durante el sognato Tokugawa (1603-1867), se cerraron las puertas de las relaciones diplomáticas, salvo algunas excepciones. Tras la presión ejercida por Estados Unidos y su armada en 1854 comenzaron a sucederse poco a poco las firmas de tratados diplomáticos y comerciales. Se inició así el intenso flujo de la cultura japonesa hacia Europa y Estados Unidos.

En el mundo del arte, los comerciantes y/o coleccionistas occidentales empezaron a prestar atención a las obras de este país que acababan de conocer. Lo primero que atrajo a los occidentales fue el *ukiyoē* o estampa japonesa, que presenta una composición muy osada, similar a la de la instantánea fotográfica, con colores planos y libertad de composición al colocar a los sujetos descentrados, organizados en los ejes diagonales desde abajo y hacia el fondo en su mayor parte, abandonando ligeramente la perspectiva axonométrica.

Hubo numerosos pintores europeos que quedaron prendados de su encanto. Los podemos encontrar, sobre todo, entre los impresionistas como Vincent van Gogh, Édouard Manet o Toulouse Lautrec, quienes, influenciados por este tipo de arte, trataron de adoptar una composición arriesgada, que no tuviese en consideración un punto de vista realista, algo que nunca se había visto en Europa. Pero curiosamente, en Japón, las obras de *ukiyoē* no eran

realizan sus obras dirigidas a todo tipo de lo público. Esta técnica es perfecta para manifestar el zen. Nakamura, Nihei. *op. cit.*, 1994, p. 213.

¹³⁶ Kurt, Gerbrüder/Brasch, Heinz. “Zenga”, pp. 5-13, extraído de Nakamura, Nihei, *op. cit.*, 1994, p. 213.

consideradas obras de arte. Se habían desarrollado como retratos populares de actores de teatro o como postales panorámicas, siendo el valor de estos menores que el de algunos productos de primera necesidad como el pescado, de tal modo que los japoneses incluso usaron obras de *ukiyo*e para envolver piezas de cerámica destinadas a la exportación. A pesar de esto, el *ukiyo*e dio lugar a toda una corriente artística en Europa y, aún hoy en día, sigue siendo objeto de admiración.

El influjo de las estampas japonesas llega hasta los pintores actuales. El *ukiyo*e fue sin ninguna duda un elemento fundamental dentro del japonismo y la difusión de la imagen de Japón.

Mientras que las estampas japonesas fueron el principal foco de atención del estallido japonista, los occidentales tardaron en descubrir la caligrafía japonesa, aunque también llegaron a Europa en buen número. Se expusieron en París en 1867, en Viena en 1873 y nuevamente pudieron contemplarse en la Exposición Universal de París de 1878.¹³⁷

Cuando aparece la fiebre por la belleza de la caligrafía finalmente es en los años 50, en un momento en el que el mundo intelectual había asimilado parte de los planteamientos de la escuela budista zen y el existencialismo se había convertido en la filosofía dominante de la época.¹³⁸ La caligrafía llamó la atención, sobre todo, aquella que mantenía una conexión con el mundo del zen. Se hizo presente a través del arte del grupo de caligrafía vanguardista Bokujin-kai, que consiguió un gran reconocimiento en el mundo occidental por su proximidad con el fenómeno del informalismo.

¹³⁷ En 1862 Japón es el país invitado en la exposición universal de Londres. 623 objetos de arte tradicional fueron seleccionados. En 1867 se celebra la exposición de la estampa japonesa en la gran Exposición Universal de París. En 1888 ya se había celebrado en París la primera exposición histórica de estampas japonesas, organizada por Siegfried Bing (1838-1905) en la galería L'Arte Japonais y, posteriormente, en 1890, en la École Supérieure des Beaux Artes de París, donde más de 700 estampas japonesas fueron presentadas. Llamaron poderosamente la atención de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) y de los pintores *nabis*, algunos de los cuales fueron conocidos como “nabi japonard.” Arias Estévez, Matilde Rosa “El descubrimiento del *ukiyo*e por los extranjeros.” En Arias Estévez, Matilde Rosa/Cabañas Moreno, Pilar *Zen, Tao y Ukiyo*e, Satori Arte, Gijón, 2020, pp. 105-108. Después de la Segunda Guerra Mundial, el protagonismo del japonismo cambia: de la estampa, a la caligrafía. La prosperidad del existencialismo influye en ese cambio. Para observar este cambio a través de los intereses por el arte del signo de los pintores occidentales. Nakamura, Nihei. *op. cit.*, 1994, pp. 205-209.

¹³⁸ Como he mencionado, no es que la caligrafía no hubiese llegado a Europa primera vez este momento. Como ejemplo anterior a esto, tenemos al pintor y calígrafo chino Jiāng Yí (蔣彝, 1903-1977), que había abandonado su país en 1933. Después de su llegada a Europa, se convierte en un gran divulgador de la cultura asiática, realizando obras y escribiendo libros.

Como he mencionado anteriormente, el informalismo es el arte del trazo, de las líneas y de las gotas. Su fuerza y su debilidad transmiten a los espectadores el acto mismo del artista. El resultado final de la obra era bastante similar al de la caligrafía japonesa y la pintura a la tinta china. El hecho de que los occidentales empezaran a prestar atención a este arte de Asia Oriental fue muy coherente. El arte de la caligrafía ya existía desde hace muchos siglos en China y Japón, mientras que el informalismo aparece en la primera parte del siglo XX.

No existe en el arte del mundo occidental una manifestación artística como la caligrafía, según afirma el crítico francés Michel Ragon.¹³⁹ La caligrafía es un arte desarrollado en China y Japón a lo largo de muchos siglos, basado en aspectos profundamente asiáticos. Lo mismo podría aplicarse a la pintura a la tinta, porque la esencia de la pintura a la tinta consiste en los trazos caligráficos como la caligrafía. Las obras zen como *Kaki* (caqui), realizada por Mùqī (牧谿, 1210?-1269?), o una *Rama de ciruelo* pintada por Sesshū, expresan profundamente el concepto asiático de la verdad del cosmos. El famoso pintor André Masson comenta:

No son meros motivos típicos como objetos de la satisfacción para los deseos para la curiosidad que los occidentales suelen pensar, sino [...] símbolo de la fugacidad de la existencia de los humanos y de las cosas finitas. La postura para intentar captar el arte y la vida misma a la vez es muy distinta a la de los occidentales [...] Los pintores asiáticos de tinta china captan el arte y la vida al mismo tiempo en sus ojos.

(André Masson)¹⁴⁰

Divulgadores japoneses del zen y su arte en Europa y en el continente americano como Suzuki Daisetz o Hisamatsu Shinichi afirman que el objetivo del arte zen no es trasladar una emoción individual a la obra, ni conseguir la figura estéticamente ideal para el artista, sino la búsqueda del principio del cosmos en el arte.

¹³⁹ Ragon, Michel, *op. cit.*, 1962, p. 154.

¹⁴⁰ Conferencia de André Masson en el Liceo Francés en 1958. Extraído de Nakamura, Nihei. *op. cit.*, 1994, pp. 250, 251.

En el zen los practicantes observan la existencia como raíz, siendo una parte del total del cosmos, y practican la meditación y la concentración de muy distintas maneras, buscando llegar al *satori*. En el arte zen, los artistas expresan lo metafísico de la existencia pintando los paisajes, las costumbres, retratos o cualquier otra cosa.

Comienzan el trabajo de manera natural y aparentemente inconscientemente, pero en realidad, de forma “consciente entrenando al máximo nivel”¹⁴¹. Directamente realiza la obra sacando un carácter que proceda de su interior de manera natural, sin ejecutar un boceto previo. El calígrafo escribe el carácter que surge en su corazón, ajustando el trazo de la mano al ritmo de su movimiento interior, como si el interior del calígrafo y el papel preparado fueran una misma cosa. Se suele decir en Japón: “Como si el calígrafo se incorporara al papel”.

El papel, la tinta y el artista quedan integrados a través del proceso de realización de la obra. Entre ellos no hay ningún espacio para que penetre el pensamiento. No existe la dicotomía de sujeto y objeto ni el apego del deseo de escribir un carácter bello. Es una expresión de la vida de los practicantes que han entrado en el estado de vacío y desprendimiento, *mu*.

Así pues, cuando observan la belleza de la naturaleza, los artistas orientales no pintan para expresar un sentimiento personal que surge de manera natural en el interior de sí mismos. El sentimiento del pintor es secundario, a pesar de que aparece de manera espontánea en el proceso del trabajo a través de la manera de pintar.

Podemos referirnos aquí al arte de la escuela del *tao*. Los artistas que intentan poner en práctica las enseñanzas de Lǎozǐ o Zhuāngzǐ reconocen que todos los seres que tienen forma son parte de un movimiento del cosmos llamado *tao*. Ningún practicante intenta independizarse, por ejemplo, para intentar buscar la vida infinita, porque para ellos lo más importante es retornar al *tao*. Por eso, quieren no tratar temas individuales, sino captar el movimiento dinámico del cosmos. Es decir, los chinos comprenden el mundo fenoménico por comprender el mundo *mu*. Por consiguiente, el arte de la escuela del *tao* también da importancia al vacío de la parte blanca. Guō

¹⁴¹ Son palabras de Irmtraut Schaarschmidt Richter. Extraído de Nakamura, Nihei. *op. cit.*, Tokio, 1994, p. 290.

Xī dice en *Línguángāozhì* (林泉高致, *El elevado mensaje de los bosques y los arroyos*), compilado por su hijo Guō Sī (郭思), que el elemento que enriquece la obra es el vacío, que el *tao*, una existencia sin forma ni color, donde todos los seres con forma y con color se generan.¹⁴² La caligrafía o la pintura a la tinta china también valen como las artes realizadas por la filosofía de la escuela de *tao*. Un concepto del vacío verdaderamente enriquecido es fruto de la sagacidad de los chinos.

Como conclusión, el arte zen y la escuela del *tao* dan importancia al interior, al estado mental o al estado de ánimo; por eso, son artes de la mente, pero esto no significa que sea simplemente expresión de la subjetividad del artista, sino que es el arte de los artistas que comprenden la verdad de la naturaleza, que captan los principios del cosmos. El arte es la expresión de sus propias raíces. Los artistas se sirven para expresarlas de figuras o caracteres caligráficos.

Por ejemplo, cuando quedan impresionados al observar un panorama hermoso, los pintores occidentales intentan realizar el paisaje que les ha impresionado a ellos mismos. En el lienzo el objeto que el pintor occidental pinta es el paisaje que ha visto, porque se emociona con él; por lo tanto, el arte de tradición europea es una creación individual, y se puede afirmar que para él la pintura es un camino de lucha individual, desesperada y dura para conseguir la expresión adecuada al deseo artístico surgido en el interior del artista.¹⁴³ El artista occidental lucha contra los materiales para realizar una forma que ya tiene en su interior, y eso produce la exaltación, el apasionamiento, el nerviosismo o la ira para ajustar el sentimiento. La dificultad de conseguir la expresión satisfactoria tortura al artista a través de la preocupación, la duda, la insatisfacción, la vacilación y otros sufrimientos que surgen en su interior hasta terminar su trabajo. Sucesivamente el artista tiene que enfrentarse a las emociones negativas hasta el último momento, pero en el arte de la pintura a la tinta china, como hemos visto ya, estas emociones no son el objetivo principal. Lo que exige dicho arte es la tranquilidad, como en la ceremonia del té, porque lo que tiene que

¹⁴² Fukunaga, Mitsuji. “Kaisetsu”, en *Geijutsu ronshū 14*, Asahi shinbunsha, Tokio, 1971, p. 11.

¹⁴³ Se puede observar la historia de realización del interior del artista en el arte occidental desde la impresionista con algunos ejemplos: Marcel Brion, *op. cit.*, pp. 241-250.

expresar es algo grande metafísicamente, el principio o la verdad del cosmos que hayan sido captados, más que el sentimiento del pintor.¹⁴⁴ Por ello, los artistas del zen nunca utilizan fármacos, tal como Henri Michaux tomaba mescalina cuando trabajaba, porque lo que necesitan no es exaltación, sino una calma extrema o un equilibrio interior para conectar con el cosmos.¹⁴⁵

4-2. Diferencias entre las pinturas del zen o del *tao*, y las occidentales.

4-2-1. Coincidencia de caligrafía y pintura

La escritura china es conocida en Japón como *kanji*, que es el nombre que a partir de ahora utilizaremos para referirnos a los caracteres de la escritura de origen chino. Los *kanji* son logogramas, cada unidad tiene sentido en sí misma. En China y Japón se han utilizado con carácter apotropaico, como palabras mágicas en rituales para despertar el espíritu de la tierra o atraer la benevolencia de los espíritus y deidades. Las “letras” asiáticas no son pura abstracción caprichosa. El sinograma puede significar conceptos o simplemente identificar objetos. Pero, como indicábamos al inicio, cada uno es una unidad de significado, y en la caligrafía, además de contemplar la belleza de los caracteres, los lectores también intentan entender de manera espontánea el sentido de la frase escrita de un modo muy visual, pues una buena parte de los logogramas tienen carácter pictográfico o ideográfico.¹⁴⁶ En ese sentido, la caligrafía tiene un carácter simbólico más que abstracto.

El trabajo de la caligrafía comienza con la selección de los caracteres encajados en el concepto que el calígrafo deseé expresar en la obra, pero el calígrafo puede expresar plásticamente lo que piense, sienta o comprenda a través de un *kanji* que no aluda a su estado interior en ese

¹⁴⁴ Nakamura Nihei escribe que en el mundo oriental la expresión de “yo” es la traición a la naturaleza desde hace mucho tiempo. Nakamura, Nihei. *op. cit.*, 1994, p. 287.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 286.

¹⁴⁶ En el caso de la escritura japonesa en concreto, aparte del *kanji* (sinograma), existen el *hiragana* y *katakana*, dos tipos de letras que representan sílabas. El *katakana* se emplea fundamentalmente para escribir palabras de origen extranjero. Sin embargo, esto no resulta relevante en este momento.

momento, empleando bien la pincelada o la tinta adecuadas. Por ejemplo, no hace falta elegir el carácter específico que signifique ira, aunque quiera expresarla.¹⁴⁷

Desde hace mucho tiempo, en el mundo oriental, dadas las características de los *kanji*, existe la teoría de *shūhuàyīzhì* (書画一致 coincidencia de caligrafía y pintura), que quiere decir que el poema caligrafiado es la pintura sin imagen, mientras que la pintura es el poema sin escritura.

El poema para elogiar la naturaleza evoca la imagen de la naturaleza en el interior de los lectores. Al mismo tiempo, la pintura es un poema pintado sin letras, porque la buena pintura nos evoca el poema en nuestra mente. La pintura y el poema están vinculados profundamente de esta manera, incluso por el uso de los mismos materiales de la caligrafía y la pintura china: papel, pincel y tinta china.

De hecho, la pintura a la tinta, conocida en China como *wénrénhuà* (文人画, “pintura de los letreados”), era practicada por personas muy cultas que realizaban también obras de la caligrafía.¹⁴⁸

En China, durante la antigüedad, la caligrafía había sido durante mucho tiempo más admirada que la pintura. En la calígrafa se estableció primero el estilo o el concepto metodológico de tomar el pincel como si fuera la propia mano del calígrafo. Por eso se supone que la pintura con tinta china es un arte que derivó de la caligrafía.

Otra razón de la aparición del fenómeno de la “coincidencia de caligrafía y pintura” es que en muchas obras se representa la gran naturaleza: la montaña, las rocas, las plantas, los árboles, los animales, los pájaros y otros seres de la naturaleza. Los signos ideográficos son una

¹⁴⁷ Arthur Drexler, el director de MOMA, organizó una exposición de caligrafía japonesa en Nueva York en 1953, pero la consideraba arte abstracto monocromo, ya que, sin duda, para los occidentales que no pueden leer los *kanji*, la caligrafía se ve como una obra abstracta. Arita, Mitsuho. *Kindai Nihon ni okeru shoron no tenkai*, en *Bokubi* (182), Bokubisha, Kioto, 1968 (09), p. 44. Entonces ¿se puede considerar directamente la caligrafía como arte abstracto? Esta pregunta produjo una gran polémica en el mundo occidental alrededor del arte de Bokujin-kai. Trataremos este tema en el capítulo posterior “Bokujin-kai”.

¹⁴⁸ La “pintura de los letreados” surgió alrededor de Sū Shì. Sū Shì admiraba la buena caligrafía de personajes literarios respetables como aparición del carácter personal. Por ejemplo, consideraba que la caligrafía había llegado al límite gracias a un político calígrafo, Yán Zhēnqīng (顏真卿, 709-785), que realizaba obras de estilo brusco. El calígrafo expresaba bien su carácter personal en la obra, aunque en realidad, había muchos buenos calígrafos a pesar de que su carácter pudiera ser vulgar. La pintura de los letreados pasó de moda enseguida.

esquematización simbólica de los objetos que forman parte de su cultura e incluso del inconsciente colectivo. Si el calígrafo escribe un poema sobre la naturaleza, se parece a la pintura a la tinta china que representa el paisaje abstraído, porque los seres de la naturaleza se “pintan” a través de los ideogramas, extrayendo lo esencial de las cosas de la naturaleza. El calígrafo no intenta realizar una recreación fiel de lo que ha visto, quiere elogiar la grandeza del *tao*, de la naturaleza o del cosmos. Por esa razón, los ideogramas chinos creados por el inconsciente colectivo, que representan los elementos de la naturaleza, son idóneos para realzar el paisaje abstracto. Mientras tanto, los seres de la naturaleza que aparecen en la pintura se pueden considerar prácticamente como ideogramas propios del artista para representar la verdad de la naturaleza en la obra, razón por la cual en China nació esta idea de que el pintar es equivalente a escribir un poema, teniendo la misma base del trabajo de la caligrafía: “trazar la línea”.¹⁴⁹ Es muy distinto del concepto del arte occidental de “pintar”.¹⁵⁰

4-2-2. Uso de los materiales

En el arte oriental se utiliza el pincel, el papel o la seda, y la tinta china, mientras que en el arte occidental los materiales para pintar, los pigmentos y el soporte son variados y pueden emplearse libremente. En el arte del pincel cargado de tinta no se tiene tiempo para pensar durante el trabajo, porque una vez que el pincel se posa sobre el papel no cabe la duda, no hay marcha atrás, ya que esto puede causar el destrozo del soporte. Por eso, no hay mucha posibilidad para el desarrollo de los pigmentos. Esta condición material tiene una relación estrecha con el concepto de la pintura de zen y de *tao*.

La voluntad que surge en el interior del artista vinculado con el *tao* y el zen lo empuja a mover el pincel de manera intuitiva. Es lógico que los artistas tengan que aprender el manejo del pincel y la tinta, pero en el momento de la realización de la obra no pueden preocuparse por ello.

¹⁴⁹ Nakamura, Nihei. “Preetorius no Tōyō shoga riron”, en *Bokubi* (146), Bokubisha, Kioto, 1965 (03), pp. 58-62.

¹⁵⁰ El precursor de la pintura de los letrados en Japón Gion Nankai (1676-1751) recita un poema para expresar sus ideas sobre la estética, titulado *Shigaka* (詩画家, “poema sobre la poesía y la pintura”). “Complemento lo que no puede decir el poema en la pintura, y al mismo tiempo lo que no puede realizar la pintura en el poema”. Noguchi, Takehiko. “Gion Nankai ron (ge)”, en *Bungaku* (vol. 35), Iwanami shoten, Tokio, 1967 (02), pp. 158-161.

En un instante el papel se rompe de manera inmediata. Por eso, a través del entrenamiento el artista tiene que poder fusionarse con la tinta, el papel y el pincel como si fueran una parte de su cuerpo, y manejarlos de manera inconsciente. El pincel es la mano del artista. ¿Cómo consigue esto? Como hemos visto que menciona el bonzo Takuan sobre la esgrima, “inconscientemente” la conciencia tiene que funcionar para seleccionar la tinta china, manejar el pincel y emplear otras técnicas necesarias. La práctica es imprescindible para que la conciencia inconscientemente tenga que tomar partido en cada situación de forma inmediata, como cuando el semáforo se pone en rojo y de manera automática los peatones paran. Pero los materiales son bastante sensibles. En este sentido, los artistas también deben estar muy calmados; por eso, no pueden tomar fármacos para evitar excitarse al trabajar, porque afectarían a la conciencia. Por eso también, la manera de realizar la obra a la tinta china conlleva terminar en un solo movimiento, sin intervención del pensamiento durante el trabajo. Realizar la obra de corrido no es una manera brusca, sino la más adecuada.

Por todo esto, tradicionalmente los artistas intentan no mirar el objeto durante el trabajo, porque, si el pensamiento se desvía durante la realización de la obra, surge la duda, la confusión y su mente se desplaza del interior al exterior.

Frente a la monocromía de la pintura de paisaje a tinta, el artista occidental puede emplear muchos colores hasta dar con el adecuado para el tema o el sentimiento que quiera expresar, lo que produjo la lucha por la búsqueda de la expresión más adecuada. Si el artista quiere, por ejemplo, puede emplear una pincelada muy brusca para expresar exaltación. También puede utilizar pinceladas aguadas o difuminadas para expresar melancolía u otro tipo de sentimiento íntimo, y puede acercarse a la pintura ideal a través de los colores. La capacidad de lograr la pintura ideal no depende solo de la pincelada, pero, básicamente, la pintura a la tinta solo utiliza el negro. Por eso, lógicamente, la pincelada tiene un peso mucho más importante en la pintura a la tinta china y la caligrafía que la pintura occidental.

En conexión con esto, debemos tener en cuenta que la caligrafía y la pintura a la tinta china en Asia Oriental se han agrupado bajo la denominación del arte del pincel, ya que se emplean los mismos materiales y técnicas en la realización en ambas. Desde este punto de vista también se

puede decir que la caligrafía y la pintura a la tinta en Japón y China pertenece al mismo género de arte.

4-2-3. El sujeto

En el arte moderno occidental, el arte es fruto del esfuerzo del genio creador.

En la caligrafía china y japonesa, por otra parte, aparece la personalidad del artista en los trazos caligráficos. La pintura occidental también aparece la personalidad en las pinceladas, pero, la posibilidad de la expresión del mundo del artista en los trazos caligráficos creados en un movimiento coherente como música, con la combinación del espacio “vacío” que aparece entre los trazos, tiene mucha importancia más que en la pintura occidental.¹⁵¹ El arte oriental no es el privilegio de unos pocos genios de la estética; lo que refleja es, por decirlo así, el grado de la madurez de los humanos.

La caligrafía es el arte para expresar la misma existencia del cosmos. La caligrafía no es la belleza de los genios artísticos. Los calígrafos admirables no lo son por escribir buenas letras, sino por su comprensión de la verdad de cosmos, por esta razón, los genios de la caligrafía en general han llegado al *satori*.

Aunque, por ejemplo, aparezcan diferencias en el tratamiento de un mismo paisaje en distintas obras, estas diferencias están generadas por la disparidad de puntos de vista que se hayan conseguido a la hora de comprender la verdad del cosmos o del *satori*. Esa diferencia de puntos de vista para contemplar el cosmos puede aparecer en la pintura no como tema principal, sino como estilo. Al menos, la pintura a la tinta china no está reservada específicamente para los genios del arte. Lo difícil es conseguir la trascendencia en la vida para conectar con el *tao* o llegar a *satori*. Las pinturas no son fruto del esfuerzo creativo de los genios.

¹⁵¹ Es el texto resumido del investigador Irmtraut Schaarschmidt Richter, investigadora especializada en caligrafía asiática. En las revistas de Bokujin-kai *Bokubi* escribe unos artículos como “Shohou to keishou ten ni tsuite” en los números 132 y 137. Otro investigador del japonismo Siegfried Wichmann escribe que, aunque la pincelada de la pintura occidental también puede expresar las personalidades de los pintores, la expresión de los trazos caligráficos a través del grosor, del contraste, de la cantidad de la tinta y de otras maneras es más rica. Todos extraídos: Nakamura, Nihei. *op, cit.*, 1994, p. 294. El investigador de la caligrafía Ishikawa Kyūyō considera que la pincelada de la pintura occidental es definitivamente la expresión de la personalidad del artista como trazos de la caligrafía, por lo que existe polémica en torno a este tema, que será abordado en detalle en el capítulo dedicado a Bokujin-kai.

4-2-4. Vacío

La tradición pictórica dominante en el arte occidental había utilizado como punto de partida de su trabajo representar lo contemplado. Los pintores occidentales llenan todo el lienzo con color. La obra es fruto de “pintar el lienzo”. Por ello, la imagen entera representada en el lienzo debe dar la sensación del espacio unificado en la obra. Así apareció la manera o el concepto de unificar el espacio observado de un modo coherente mediante la “perspectiva”.¹⁵²

En cambio, en las artes orientales en cuestión el vacío representado como una parte sin escribir ni pintar de la caligrafía y de la pintura a la tinta china es el espacio interior en toda creación de arte. Es el símbolo de *mu*, invariable para el zen. Según la filosofía del *tao*, el *mu* es la raíz de todo en el arte oriental. Ante el *mu*, la existencia de todos los seres importa por igual, no hay diferencias entre ellos.

¿Qué sentido tiene el “vacío” de la pintura a la tinta china desde el punto de vista técnico? El papel sin tinta es blanco y plano, pero, cuando el artista dibuja o pinta en él, aparece un mundo de sugerencias que introduce una dimensión metafísica en el papel.

En el paisaje tradicional del arte occidental, cuando el artista pinta una casa delante de una montaña, reproduce la relación entre el primer plano y el segundo. Transmite a los espectadores una sensación de efecto tridimensional. Esta es la base de la perspectiva axonométrica. La montaña está detrás de la casa, en un segundo plano, y algunas partes están tapadas por la casa del primer plano. Si la casa tiene protagonismo como objeto principal para la pieza, el segundo plano se considera como el “fondo” de la obra. En este caso, la montaña es el fondo de la escena y el artista pinta el paisaje con la montaña como ilimitado.

Desde otro punto de vista, se puede decir que la perspectiva formada por los objetos siempre existe en la obra. Aunque parte del segundo plano quede oculta por el objeto del primer plano, la parte ocultada por el objeto del primer plano no es el vacío, porque la composición de la pintura nos conduce a imaginar que parte de la montaña está simplemente tras la casa. Los espectadores

¹⁵² Tanaka, Hidemichi. “Kinsei no ‘garon’ to ‘Kiinseidō’. Touyō no bijutsu hyōka ni tsūtei surumono”, en “Nihon kaigashi no kenkyū”, Yamamoto Yūzō sensei koki kinenkai (ed.), Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 1989, p. 450.

comprenden espontáneamente que la montaña está detrás del primer objeto. En este sentido la montaña no está “limitada”.

Ahora imaginemos un cuadro en el que el pintor pinte el cielo encima y por detrás de la montaña. El cielo en la obra está matemáticamente limitado por las dimensiones del lienzo o del papel, pero semánticamente el cielo pintado en el lienzo no equivale a la parte extraída matemáticamente por el pintor para encajar en el soporte de la pintura. Lejos de estar limitado a ser pintado, el cielo tiene que producir una sensación de continuidad sin límite; además, este cielo puede destacar la existencia de la montaña. Siempre se investigaba la relación entre los objetos en el primer plano, el segundo y el tercero como parte de la composición pictórica. Se mantiene una relación racional y coherente con otros objetos pintados. No existe el espacio conceptual del *mu*.

En la pintura oriental, no se pinta el cielo. El pintor deja la parte superior en blanco. La parte en blanco en el paisaje zen o taoísta es sin duda el fondo, y sugiere lo “ilimitado”. Práctica y semánticamente este fondo también es vacío. La relación entre el vacío y el primer plano es igual que la relación que se produce entre la casa y la montaña en la pintura occidental. El vacío del segundo plano produce el primer plano, al igual que el objeto del primer plano ayuda a definir el vacío. Aunque no hay nada concreto en el vacío, este ayuda a percibir un espacio. Lo fundamental es que el vacío no se opone al concepto de “haber”. El vacío produce el estado de haber en sí mismo.

A grandes rasgos se podría decir: el pintor pinta el primer plano para crear el vacío. El vacío está presente en la peculiar visión de chinos y japoneses, procedente del pensamiento de la escuela de *tao* y de la escuela budista zen, y forma parte de su idiosincrasia colectiva.

Cuando el pintor de tinta china dibuja un objeto en el gran vacío del papel, este objeto puede producir vitalidad en la pintura, no solo por la composición que lo rodea, sino también por su relación con el vacío.¹⁵³ Podemos decir que el vacío se convierte en el espacio que da al objeto

¹⁵³ El profesor de estética Ijima Tsutomu para expresar dicha relación, emplea 場 (*Ba*, que significa “lugar”). Escribe: “El vacío que es la parte blanca sin pintar en el papel se convierte en “ba” del objeto pintado”. Probablemente es un concepto tomado de Nishida Kitarō. Ijima Tsutomu, *Shogeijutsu ni okeru kūkansei ni tsuite*, en *Bokubi* (21), Bokubisha, Kioto, 1953 (02), p. 3.

la importancia principal del cuadro, la sensación del ser. Además, este vacío se carga con un efecto místico, como si fuera el cielo lleno de energía, reflejando la sensación de lo inefable que cubre la naturaleza, algo que parece proceder de fuera del cuadro, o bien que se expande fuera del papel en combinación con el panorama del primer plano.

El vacío es la nada, pero cuando aparece una imagen como un paisaje en el interior de la nada, el paisaje o el objeto realizado marca el vacío, y por eso los espectadores pueden darse cuenta de que existe ese vacío.¹⁵⁴

Ese espacio vacío es una circunstancia abstracta y no aparece de manera concreta para el objeto en el primer plano. No puede significar la circunstancia definitiva de un lugar. El vacío puede mostrarnos, dependiendo de la expresión de la obra, un matorral amplio justo detrás de una camelia o un cielo inmenso encima de la montaña, a pesar de que no se pinten el matorral ni el cielo. Por eso, en la pintura de tinta china no hace falta mostrar el cielo, ni el matorral pintado de una manera concreta, sino que más bien se nos invita a imaginarlos.

El objeto pintado debe transmitir una sensación vital o mística, porque si el pintor solo pinta el objeto de manera fría y matemática, el vacío nunca puede aparecer. Además, como la pieza está realizada sobre un espacio abstracto e ilimitado llamado vacío, el pintor tiene que servirse de una dimensión simbólica. No es necesario que el sentimiento que expresa sea positivo. Puede ser negativo, expresando, por ejemplo, soledad o decepción.¹⁵⁵ El pintor no calcula cómo va a aparecer el vacío al pintar la figura en la pieza, pero tiene que saber intuitivamente cuál será

¹⁵⁴ Ijima Tsutomu lo expresa de la manera siguiente: “El “vacío” de la pintura oriental es la “nada (*mu*)” que abarca el “haber” dentro de sí mismo, que es del mundo mental.” Sobre la pintura occidental, comenta que es el mundo contrastante, que es racional y extensional tal como se crea con la perspectiva en la pintura occidental rellenando el espacio del cuadro con las figuras. *Ibidem*, p. 3.

¹⁵⁵ El historiador del arte japonés Kobayashi Taichirō comenta que el espacio es donde el acto humano avanza; por eso, dependiendo del acto hay muchos espacios distintos, como el espacio geométrico, el físico o el religioso. Explica que el espacio pictórico en el arte oriental es como una pantalla sobre la que se proyecta la imagen del espíritu. En el espacio caligráfico, la “pantalla” trata la letra en el espíritu. Aunque los artistas piensan libremente el arte en el espíritu, el óleo o el papel pone a los artistas una restricción debido a sus dimensiones. Pero la pantalla es *mu*. Acepta toda forma del artista. No obstante, el arte oriental tiene que expresar tres espacios al mismo tiempo: el creado, el de la sensación y el de la ilusión. El primero es el creado por el artista, la parte de las figuraciones. El segundo está formado por la impresión producida por la figuración. El tercero es la ilusión de los espectadores evocada por el cuadro. Aunque no emplea directamente la palabra “vacío”, habla del efecto del vacío. La pintura oriental intenta hacer imaginar a los espectadores o evocar en ellos lo invisible. Kobayashi, Ichitarō. *Touyō geijutsu ni okeru kūkan no igi to hyōgen - tokuni 2, 3 no sō gen-ga nitsuite*, en *Bokubi* (21), Bokubisha, Kioto, 1953, pp. 10, 11.

la función del vacío o cuidarlo bien al pintar los elementos figurativos en la obra. En general, los espectadores interpretan ese vacío como ambiente proyectado desde el estado de ánimo o el sentimiento del pintor y consideran el paisaje como un paisaje conectado metafísicamente con el pintor.

Si prestamos atención a la caligrafía, ocurre básicamente lo mismo que en la pintura con tinta. El calígrafo tiene que conferir la sensación vibrante del “vacío” en la parte sin texto para que el vacío aparezca con su trabajo, con sus trazos. Lo que distingue a la caligrafía de la pintura es que lo que traza el calígrafo no es la ola del mar, ni la vista de la montaña, sino ideogramas abstraídos de los objetos en la vida material. Es más complicado establecer la relación entre el vacío y las letras que la relación entre la montaña y el vacío en la pintura.

Cuando el calígrafo ve el papel blanco y empieza a escribir los caracteres, estos surgen del vacío uno tras otro. El calígrafo tiene que escribir para que la parte que queda sin pintar se convierta en el vacío, y lo hace teniendo en cuenta la coherencia entre ellos y el vacío de un modo inconsciente, sin un modelo ni boceto. Por eso, se podría decir que los caracteres surgen desde el vacío y le otorgan existencia al rodearlo con sus trazos. Sin duda hay una relación correlativa, pero es más ambigua que en la pintura a la tinta.

Con trazo grueso o fino, fuerte o borroso, con la tinta densa o clara, con la pincelada rápida o lenta, todas las letras nacen sobre el papel blanco. El fondo del papel tiene que producir la sensación de tercera dimensión cada vez que el calígrafo escribe los caracteres en él. Sin duda, hay un tipo de “perspectiva” dinámica entre los caracteres negros y el fondo blanco, pero eso el sentido espacial no es fruto de la visión de los espectadores, sino de la visión del calígrafo, que busca que las letras floten sobre el inmenso aire blanco. Los calígrafos y los pintores a la tinta nunca tienen un planteamiento definido antes de comenzar el trabajo al modo del boceto occidental, pero sí tienen un esquema mental.

Unos pintores occidentales también crean el vacío blanco como Motherwell, pero el objetivo no es crear el *mu*, sino crear el *matiere* estética, por eso, los occidentales pintan la base en el lienzo antes de comenzar. La función del blanco es distinta.

4-2-5. Realización

4-2-5-1. Técnica

Técnicamente, el uso de la tinta china y el pincel en el arte oriental no permite arrepentimientos. Por eso se exige un ritmo o movimiento coherente para ejecutar el trabajo, como si se interpretara una melodía con un instrumento musical, desde el comienzo del trabajo hasta el final. Por esta exigencia, un primer trazo de la letra ya puede expresar el nivel de la perfección de obra. El primer trazo en sí mismo tiene capacidad de expresión. Entendemos que, aunque la realización de un trazo es un movimiento muy simple, al mismo tiempo ya tiene una gran importancia, porque el primero revela una forma. No hace falta esperar a la aparición del carácter o la figura artística para saber cuál es el nivel del artista.

En general, en la pintura occidental las líneas de contorno de los objetos son originalmente abstractas, puesto que se basan en las partes que el artista considera que son la esencia de la forma de los objetos al dibujarlos desde sus propios ojos y desde unos patrones aprendidos. Naturalmente, lo que expresan las líneas de contorno tiende a no ser mucho más que la simple delimitación de la forma. Antes de ser descriptiva sobre el objeto de la pintura, la línea misma es realista y simbólica.

Este aspecto distinto proviene de la diferencia del pincel utilizado. Todos los pinceles de tinta china, sobre todo los pinceles de cerdas más largas y suaves, llamados en Japón *chōhō* (長鋒), transmiten exactamente la emoción del calígrafo sobre la letra a través de la diferencia de presión ejercida sobre el pincel, si es fino o grueso, si el trazo es rápido o lento y pesado. Bueno o malo, el calígrafo expresa en las letras un ritmo coherente durante el trabajo. Por ello, en la estética de Asia Oriental existe el concepto *yìzhàibǐxiān* (意在筆先, Corazón antes del pincel) o *yìqiánhòubǐ* (意前後筆, Corazón primero, el pincel después), que significa que antes de manejar el pincel, el calígrafo debe tener en mente la obra, pero en el sentido metafísico. Como nos vemos luego “el bambú del corazón”, no es completo. Lo que el artista debería tener en su interior es la imagen expresada la esencia del paisaje que observen.

Aunque el trazo sea la línea de contorno, a la vista en la pintura oriental de paisajes, las figuras hechas por los trazos caligráficos forman una imagen abstraída de la forma visual de la naturaleza. Los trazos de la pintura a la tinta taoísta y zen no son adecuados para recrear las líneas de definición de modo realista, puesto que buscan la expresividad y la sugerencia. A través del acto de abstraer los objetos, mucho o poco, los trazos reflejan el interior del artista. Los trazos mismos originalmente ya contienen la posibilidad de una plena expresión.¹⁵⁶

4-2-5-2. Color

En la enseñanza del zen, la forma y el color no tienen ninguna relevancia en la búsqueda de la esencia del ser. La forma y el color son elementos fenoménicos de carácter superficial, no tienen nada que ver con la sustancia de la existencia. En el zen los practicantes buscan la verdad de la existencia infinita común para sí o para todo ser, y por eso la pintura oriental selecciona el color negro como esencial. El negro no simboliza la muerte ni la oscuridad. Lejos de eso, el negro puede incluir los tonos de todo lo demás, desde el color de la luz hasta la oscuridad más densa. El negro es un color al que se le ha quitado todo el superfluo. No lleva ningún suplemento. El color negro no es decorativo ni llamativo. El color negro es esencial y puede expresar la sustancia de los seres. El negro es un color que expresa algo muy propio.¹⁵⁷

El trazo negro funciona mejor sobre y junto al blanco que con otros colores. El blanco permite una mayor definición, que resulta fundamental para que los lectores puedan entender las letras sin ninguna confusión. Por esta condición el negro de la tinta china ha encajado perfectamente como elemento caligráfico.

La caligrafía y la pintura a la tinta china se han desarrollado en función de los logros e investigaciones sobre el material y la técnica.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Nakamura Nihei, “Atogaki”. en Gantner, Joseph. *Kokoro no ime-ji*, Tamagawadaigaku shuppan-bu, Tokio, 1983, p. 259.

¹⁵⁷ Originalmente “negro” se escribe 玄 en chino, aunque actualmente el carácter oficial del negro es 黑. Se consideraba que en general significaba oscuro o borroso, pero, que, en el caso de significar un color en concreto, se refería al negro. Lãozǐ, no obstante, consideraba que no era puro negro, sino un color más cerca del rojo oscuro o rojo sobrepuerto varias veces. Por eso, esta letra puede referirse también a una persona que tiene mucha experiencia. Por ejemplo, 玄人 (literalmente, “persona de color rojo denso, casi negro”) significa “experto”. Fukunaga, Mitsuji, *op. cit.*, 1987, pp. 42, 43.

¹⁵⁸ Noma Seiroku comenta que el carácter del hollín de tinta también es importante. Gracias a este material, el negro de la tinta china es muy sólido, no solo en sentido cromático, también científicamente como

La caligrafía requiere trazos nítidos, y para conseguirlos la tinta tiene que ser densa y el calígrafo tiene que verterla sobre el papel con precisión. Sin embargo, si el calígrafo mueve el pincel de manera brusca, buscando el valor expresivo del movimiento, produce trazos violentos y menos definidos.

Los trazos en los que la tinta china se expande en el papel con lentitud confieren ambigüedad al contorno, y si lo que se busca es precisión, al expandirse, crea contornos borrosos, esto parecerá un error en la obra o directamente su fracaso. No obstante, en ocasiones resulta útil para introducir la sensación de calma, bondad o un estado mental tranquilo y despreocupado del calígrafo.

Aprovechando los efectos visuales mencionados arriba, los calígrafos y los pintores de tinta china empezaron a introducir paulatinamente nuevos recursos para potenciar el sentido de movimiento de la obra. Los pintores empezaron a prestar atención a las pinceladas indefinidas que generan partes borrosas, y a las pinceladas lentas para expresar una sensación peculiar de movimiento. Por ejemplo, se inventó una forma de escritura llamada *fēibáitǐ* (飛白体, forma volando sobre blanco), en la que los ideogramas están compuestos de trazos borrosos a partir de pinceladas intuitivas para crear caracteres “volantes”, como si los caracteres estuvieran volando. Para conseguirlo, los pintores emplean un pincel con forma de brocha.¹⁵⁹

Simultáneamente a la caligrafía, aparecen muchas técnicas de la pintura de tinta china. Por ejemplo, empieza a desarrollarse la pintura china de paisajes llamada *pòmò shānshuǐ* (破墨山水, Literalmente significa la pintura *shānshuǐ* de la tinta que romper a otra tinta). Esta técnica consiste en pintar primero el paisaje con tinta clara de manera esquemática, para después pintar detalladamente con tinta densa antes de que se seque la tinta clara. La tinta densa repele la clara produciendo un efecto artístico. En general, el objeto pintado con la tinta densa parece más

característica material. Además, comparado con otros materiales, el pigmento del hollín es barato, y por eso se ha desarrollado mucho la pintura de tinta china. Noma, Seiroku. “Sumi no geijutsusei”, en *Bokubi* (52), Bokubisha, 1956 (2), Kioto, pp. 2, 3.

¹⁵⁹ Se trata de una técnica inventada por Cài Yōng (蔡邕, 134-192 d. C., la dinastía Han posterior), que tomó esta idea al observar el trabajo de un carpintero que pintaba la pared. El precursor de esta técnica en Japón es el bonzo Kūkai (空海, 774-835). En el capítulo sobre Ueda Sōkyū de esta tesis, se puede ver un ejemplo de *fēibáitǐ*.

cercano, mientras que el de la tinta clara parece lejano. Así en este tipo de pintura se pueden representar los distintos elementos con una cierta perspectiva.

Finalmente, surge *shuǐmòhuà* (水墨画, pintura a la tinta china) tal y como la conocemos hoy en día. Es una forma de pintura sin color, mientras que las otras dos anteriores, la pintura blanca y la pintura en la que la tinta densa repele la tinta clara, pueden tener color.¹⁶⁰

La pintura de tinta china podría considerarse erróneamente como “inacabada” o como solo un boceto.¹⁶¹ Pero no hay que olvidar que la pintura china tiene una espiritualidad expresada por la capacidad del negro de la tinta. Como los pintores orientales han expresado su espíritu únicamente con tinta china, la pintura de tinta china también se ha desarrollado hasta ahora como pintura basada únicamente en los trazos de la tinta. Tenemos que ser conscientes de que la pintura a la tinta china no es meramente una parte del proceso para llegar a la pintura policroma.¹⁶² La tinta y el pincel, estos dos materiales, han producido un arte independiente y sofisticado después de un largo proceso.

En cambio, en la pintura occidental, el negro se ha empleado para expresar la “nada”, como un mundo sin ninguna posibilidad, o la sombra. En caso de simbolizar algo, este color normalmente es negativo, como el sol que ha perdido su llama. Es el color del “silencio infinito sin futuro y sin esperanza”. A veces simboliza la muerte.¹⁶³

Desde que los impresionistas lo suprimieron de su paleta, este color estuvo prácticamente olvidado, pero finalmente a mediados del siglo XX los informalistas lo adoptaron de nuevo. El redescubrimiento del negro será una contribución artística, apartándolo de la simbología negativa.

¹⁶⁰ En general se considera que quien perfecciona *shuǐmòhuà* es Yān Zhònggróng. Si quiere conocer la historia del surgimiento de la pintura a la tinta y Yān Zhònggróng, véase Kobayashi, Taichirō. *Chūgoku kaigashi ronkō*, Kyoto ōyasushuppan, Kioto, 1951, pp. 207-218.

¹⁶¹ Tanaka, Hidemichi. 1989, *op. cit.*, p. 450

¹⁶² Zhāng Yānyuǎn (張彥遠, pintor, escritor y calígrafo, 815-877) escribe en su libro *Lìdàimínghuàjì* (歷代名画記, Pinturas famosas de la historia) que es una pena que en muchos se hayan coloreado obras como el “cuadro blanco” del famoso pintor Yáng Tíngguāng (楊庭光, de la dinastía Táng) al realizar trabajos de restauración, ya que su trabajo, lejos de mejorar las obras, había afectado a la calidad de estas. Aquí se vislumbra el hecho de que los críticos ya en ese momento empezaban a apreciar la belleza de la pintura con tinta china negra exclusivamente. Chō, Genen (Zhāng Yānyuǎn). *Rekidai meiga-ki*, Touyōbunko, Tokio, 2004, pp. 197, 198.

¹⁶³ Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 78.

Sin embargo, debido a la tradición de la pintura polícroma, son muy pocos los pintores que realizan su obra empleando solo el color negro. El gran aficionado de la cultura japonesa Pierre Alechinsky trabaja con el negro en combinación con el uso de signos inventados o formas geométricas. Franz Kline compone obras solo con negro y blanco, pero no hay que olvidar que existe una clara diferencia entre las obras de los pintores occidentales y la pintura china, porque el pintor occidental utiliza el efecto de *matiere* del óleo. Los pintores famosos por sus trazos negros, como Franz Kline o Pierre Soulages, pintan una base antes de poner el negro en el soporte. El contraste entre el negro y el blanco o, incluso entre los distintos tonos de negro, produce un efecto visual, creando el espacio pictórico a la manera occidental. Esa es una diferencia entre la pintura occidental y la oriental.¹⁶⁴

4-2-5-3. Imágenes de las obras como meta

En la tradición del arte occidental, existen lo que hemos dado en llamar “pre-figuraciones”, figuras hechas como bocetos mentales de manera variada y repetida durante del proceso de realización de la obra hasta terminarla. Es decir, los artistas europeos realizan muchos bocetos para buscar las formas ideales y luchan contra los materiales para dominarlos hasta conseguir la obra ideal. Por ejemplo, aunque el trabajo parezca acabando, si no encaja en la imagen que quería realizar, los artistas, repintan, esculpen o trabajan de nuevo para modificar alguna parte, para revisar la composición y para conseguir un resultado satisfactorio de la obra.¹⁶⁵ Por ejemplo, en la pintura occidental tradicional el pintor intenta recrear el paisaje que ha decidido pintar en el lienzo, prestando atención al detalle, observando la composición y probando muchos pigmentos uno tras otro. A veces la figuración misma que quiere realizar cambia; por eso, el pintor en ocasiones abandona la obra durante el proceso de trabajo y destruye el lienzo antes de terminarlo.

¹⁶⁴ Kandinsky investiga los colores de la pintura occidental: *Ibidem*, pp. 70-81.

¹⁶⁵ El término “pre-figuración” está extraído de las indagaciones del investigador Joseph Gantner sobre el proceso de trabajo de los artistas occidentales. Sobre todo, investiga las obras que tienen una parte inacabada, como la obra de Rodin, pero específicamente en el caso del arte occidental. El propio Gantner reconoce que el arte oriental no encaja en el concepto de realización de la obra de estilo occidental definido por sí mismo. No se puede pensar la “pre-figuración” para el arte oriental. Por eso, su discípulo el investigador japonés Nakamura Nihei propone la “ur-figuración” para observar el proceso de trabajo en el caso de los pintores de tinta china. Gantner acepta la teoría de Nakamura. La “ur-figuración” es la imagen que el artista de la pintura a la tinta tiene en el interior al trabajo, no concreta, que tiene sólo los elementos esenciales como prototipo. Nakamura Nihei, *op. cit.*, 1994, pp. 88-90.

Mientras, en la pintura tradicional a la tinta no es posible hacer correcciones sobre la obra. Como ya hemos visto, esto es lógico debido al carácter de los materiales. Por esa razón, se exige pintar de forma instantánea, manteniendo la mente calmada. Los artistas tienen que manejar el pincel a la perfección, como si fuera su propio brazo. En este proceso, no hay figuración creada en la mente. No hay ninguna figuración preliminar o preparatoria. Lo que tiene el pintor oriental en mente no es la figuración ideal concreta, sino la vibración, la emoción, la energía de la parte esencial de objeto. El pintor de tinta china taoísta o zen nunca tiene una meta concreta antes de empezar a trabajar.

Se puede decir que la pintura a la tinta china es fruto de la visión espiritual que tiene que ver con el *tao* o el *satori*. Los espectadores perciben el mundo espiritual del pintor involucrado en el *tao* o el *satori* a través de lo representado en la obra. Los pintores y los espectadores no deben quedar atrapados por el mundo de los colores, porque los colores pertenecen al mundo fáctico. Los colores son fenómenos. No es importante representar el panorama multicolor de la naturaleza. El pintor debe expresar el estado mental que ha alcanzado al contemplar la naturaleza y aquello que le impresione de la verdad de ella. Cuando profundiza en estos temas, puede ser consciente del “verdadero vacío que crea el ser en la vida facticia (*zhēnkōngkòngmiàoyōu*, 真空妙有)”.¹⁶⁶ Este concepto es el núcleo del desarrollo de la pintura a la tinta de paisajes, por tanto, no es una pintura realista en general, sino como pintura realista figurativa subjetiva.

Si surge una duda en el interior del artista, impide la fluidez del movimiento del pincel y eso directamente rompe el papel. Ni siquiera da al artista ocasión de retocar o modificar la pintura.

Ahí está la diferencia definitiva entre el arte oriental y el arte occidental. En el arte del zen y del *tao*, los artistas intentan tomar algo abstracto o simbolizar su interior aparte de su emoción personal a través de la forma en el mundo fáctico. La característica fundamental de las pinturas orientales es expresar la filosofía de Lǎozǐ o Zhuāngzǐ o los conceptos del cosmos del zen, y, dado

¹⁶⁶ Es el concepto de *Mahāyāna*. Como el mundo fenoménico genera del *mu*, los seres también tienen verdadera existencia (*myōyū*). Se escribe 妙有 en japonés. En realidad, el profesor Suzuki comenta que no hay palabra occidental justa como traducción de *myōyū*. La traducción es por el autor de la tesis. Suzuki intenta explicar *myō* en un capítulo del libro suyo. Suzuki, Diasetz. *Tōyōteki na mikata*, Shunjūsha, Tokio, 2001, pp. 153-160. Sobre *zhēnkōngkòngmiàoyōu*, también lo explica. Ibidem, pp. 76-80.

que los orientales son pueblos que, incluso cuando pensamos algo en abstracto, los pensamientos proceden de la observación profunda de las figuraciones visuales muy directas, por eso la visión oriental del mundo está comprendida en el sentido más literal en el mundo. El concepto de Lǎozǐ, Zhuāngzǐ y el zen encaja en la visión del concepto de vida oriental. Esas enseñanzas no forman la base del pensamiento asiático, sino que fue este modo de pensar lo que produjo estas enseñanzas.¹⁶⁷

Desde otro punto de vista, la pintura a la tinta es un tipo de abstracción próxima a la pintura no figurativa. El efecto artístico de la pintura a la tinta es inherente, no lógico, sino intuitivo, y aunque aparecen figuras, se interpretan como el paisaje interior, no como objetos concretos.

En la pintura oriental, el pintor de la pintura a la tinta tiene que abandonar el “yo”, integrándose en la naturaleza. Siente algo de la naturaleza, como si escuchara la voz del espíritu. No es que el artista como individuo no sea un elemento importante, pero nunca cobra el protagonismo que posee en la pintura occidental.

En la pintura occidental, los artistas vuelven una y otra vez sobre la “prefiguración”, el plan original formulado en el interior del artista. La prefiguración tiene que ser lo suficientemente global como para incluir la contemporaneidad y las características técnicas del momento de trabajo para llegar a los espectadores. Además, al mismo tiempo tiene que incluir la personalidad del artista. Es el resultado de la búsqueda de la realización de la imagen surgida en el interior del artista. Incluso en el caso de pintura abstracta, se pasa con frecuencia por este proceso.

Por lo mencionado arriba, el proceso de creación del artista oriental no se detiene debido a sus conflictos mentales, tal como les sucede a los artistas occidentales, que se ven afectados por la vacilación, la preocupación, el temor a engañarse a sí mismos y otros sentimientos negativos, repitiendo el mismo trabajo hasta conseguir un resultado satisfactorio.

Probablemente, esta diferencia proviene de la manera de observar la naturaleza entre Occidente y Oriente. Los occidentales observan la naturaleza en el sentido de las ciencias

¹⁶⁷ Nakamura Nihei, *op. cit.*, 1994, pp. 61, 62.

naturales, para luego captarla de manera religiosa o filosófica, como la pintura de Leonardo Da Vinci, mientras que Sesshū trata la naturaleza bajo *satori*.¹⁶⁸

La esencia del paisaje real está escondida tras la apariencia, quedando en *fǔmǔwèixiáng*.

4-2-5-4. Ritmo

El movimiento de la caligrafía es idéntico al estado interior de uno mismo. Tiene ritmo, como la música o el baile. Una vez el calígrafo empieza a escribir la letra, tiene que terminar el trabajo con un ritmo coherente, en un solo instante, como si cantara una canción. Por ejemplo, si el calígrafo cambia el ritmo al escribir las distintas palabras o incluso en la misma letra debido a una vacilación o a un error, la obra no podrá tener ninguna coherencia. Es decir, el calígrafo tiene que manejar el pincel sin pararse a pensar sobre la técnica o cuál será el resultado de la obra. El pincel tiene que moverse como la mano del calígrafo. En realidad, el calígrafo y el pintor, tienen que fusionarse no solo el pincel, sino también el papel y la tinta como si fueran una parte de su cuerpo. Del mismo modo que movemos las manos de manera inconsciente, los calígrafos o los artistas de la tinta china tienen que mover el pincel y el papel sin un planteamiento previo o confirmación durante el trabajo. Para conseguir eso, cuando se realiza la obra, hay que dejar a un lado la técnica u otras preocupaciones. El estado mental del calígrafo en el trabajo es de casi inconsciencia. Decide sin pensar cómo emplear la técnica, el tipo de tinta y el movimiento del pincel. Es lo mismo que la teoría de Takuan de la esgrima japonesa, mencionado en el capítulo anterior. Así se produce la incorporación de los materiales en el pintor. En este sentido el arte zen es muy distinto al arte occidental.

En el momento de realización, a veces el calígrafo o pintor chino derrama sin pensar algunas gotas o salpicaduras de tinta, o produce una mancha de manera inconsciente, pero las gotas producidas en el trabajo de forma natural constituyen una parte de la obra, porque estas cosas se producen gracias a una pincelada coherente, tomada inconscientemente por el artista durante del trabajo de la manera adecuada para la obra que aborda.

¹⁶⁸ Nakamura Nihei, *op. cit.*, 1994, p. 65.

Es decir, las gotas, las manchas y las salpicaduras son fruto del movimiento del calígrafo o del pintor en estado *mu*. Aunque en el acto de trabajo el artista de tinta china está totalmente abstraído, las gotas o las manchas son las que tienen que estar, aunque el calígrafo o pintor no pueda ser consciente antes de que aparecieran durante el trabajo. Si las gotas, las salpicaduras o las manchas provienen del trabajo en estado *mu*, se asume que todas son fruto del estado interior del calígrafo; por eso, estos elementos pueden integrarse en la obra. Pero si las gotas, las salpicaduras o las manchas se producen no a partir de un acto inconsciente y coherente, sino de la lentitud debido a la duda o a la inhabilidad en el manejo del pincel, la consecuencia es que inmediatamente destruyen la obra estéticamente y, dependiendo de la gravedad del fallo, rompen el papel. Lo cierto es que estos elementos de la obra no son fruto del azar.

Vamos a observar el caso de Katsushika Hokusai (1760-1849), pintor y grabador de *ukiyo-e*. Se cuenta una anécdota de cuando pintó unas hojas flotantes en el río en presencia del sogún, aprovechando las patas pintadas de rojo de un gallo para simular las hojas, dejando que el animal corriera sobre el papel. Justo antes de empezar a contar la anécdota de Hokusai, el filósofo francés Henri Focillon dice:

Es un Dios quien se lo ha enviado y el azar de su mano también, Se ampara en él con presteza para hacer brotar un sueño nuevo. Es un prestidigitador [...] que saca partido de sus errores, de sus faltas de toque, para hacer piruetas, y nunca tiene más gracia que cuando hace habilidades con su torpeza. Estos excesos de tinta que huyen caprichosamente, en forma de pequeñísimos arroyuelos negros, el paseo de un insecto por un esbozo recién pintado, el trazo desviado por un tirón. La gota de agua que diluye un contorno son interrupciones de lo inesperado en un universo en el que éste debe tener un sitio, en el que todo parece moverse para recibirla. Se trata de capturarlo al vuelo para extraer de él todo el poder que contenga. ¡Ay del gesto lento y de los dedos torpes! Pero la mancha involuntaria, con su mueca enigmática, entra

en el mundo de la voluntad. Es un meteoro, raíz, torcida por el tiempo, rostro inhumano que instala la nota decisiva donde hace falta y no se esperaba.¹⁶⁹

Como hemos visto arriba, el trabajo de los artistas occidentales son el proceso de la lucha en el interior, porque ellos tienen la pre-figuración como boceto en su interior para realizar el arte. Cada vez que surgen las dudas, ellos tienen que parar e investigar su trabajo, comparando la obra concreta con la pre-figuración.

En cambio, lo que los orientales tienen en su interior es ur-figuración, por eso en la pintura a la tinta la “casualidad” para el trabajo rítmico puede ser un elemento muy relevante, porque las casualidades y el trabajo tienen interacciones. Los accidentes “casuales” como las gotas, salpicaduras y manchas no son negativos, ni obstáculos, sino que son cosas que tienen que ver con “la gracia que Dios dio al artista”¹⁷⁰, no tiene nada que ver con las manos del propio artista. Las salpicaduras son frutos de los trazos que empleen. Desde un punto de vista práctico, el arte oriental se esfuerza por encontrar la coherencia entre regularidad e irregularidad, y entre racionalidad e irracionalidad.¹⁷¹ Por ejemplo, se trata de realizar trazos cuidados, pero, también de producir salpicaduras. Lo uno es el trabajo previsto, pero lo otro es casual. Son cosas distintas, pero ambas coexisten en la obra.

Si nos detenemos en el *action painting* de Jackson Pollock, él crea sus obras mediante la técnica del *dripping*, de derramar gotas de pintura tomando la idea de la caligrafía, pero después pone distancia para contemplar la composición: si en alguna parte faltan gotas, las añade.¹⁷² Aunque no se puede controlar totalmente la forma en que las gotas aparecen en el lienzo, pero la

¹⁶⁹ Focillon, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*, Xarait ediciones, Madrid, 1983, p. 81.

¹⁷⁰ Ragon, Michel. *op. cit.*, 1962, p. 153.

¹⁷¹ *Ibidem*, pp. 150, 154.

¹⁷² Kakei Nanako investiga el carácter del arte de Jackson Pollock desde el punto de vista de la caligrafía. Escribe que Jackson Pollock comenta que [su manera de pintar, poner el lienzo en el suelo] no es rara, que todos los artistas orientales hacen lo mismo. Considera que la influencia de la caligrafía aparece en la época de la transición entre la pintura de *all over* y *black painting*. Mientras que Franz Kline o Robert Motherwell pintan una base para crear el vacío al pintar de blanco, Pollock realiza muchas obras sin pintar el fondo. Concluye que el pintor americano tenía interés por la forma de los caracteres y la técnica caligráfica para introducir la forma del carácter. Kakei, Nanako. *Jackson Pollock kenkyū, sono sakuhin ni okeru keishō to sōshousei*, Getuyōsha, Tokio, 2019, pp. 74-90.

elección de su ubicación sí. Aunque en algunas obras hay “vacío” como en la pintura a la tinta, el artista muestra su intención de llenar el lienzo con las gotas. No es que los trazos inventen el vacío como espacio espiritual. El espacio de Pollock es el suyo propio.¹⁷³

Por otro lado, al incluir las huellas intuitivas del gallo más allá de sus manos, Hokusai pinta el cuadro de golpe según lo que surge en su interior. Ambas artes se parecen, pero hay una diferencia fundamental.

Como las gotas no son elementos controlables perfectamente, se puede decir que Pollock aprovecha el azar, pero en comparación con la pintura a la tinta, su arte todavía está dominado por la intención. Luis Feito mismo practicaba el estilo del pintor americano en el principio de la estancia de París, pero su concepto es lo siguiente. Si pone el lienzo en el suelo desde el principio hasta el fin de trabajo, no puede observar el cuadro entero, por eso, no hay espacio para que la inteligencia intervenga en su trabajo para mejorar su pieza, porque no puede contemplarlo bien en el suelo. Poner el lienzo en el suelo facilitaba mucho a Feito el trabajar sólo con la intuición o la inconsciencia. Son muy distintos.

4-2-5-5. Temporalidad

Muchos investigadores y calígrafos japoneses discuten sobre el concepto de temporalidad (時間性, *jikansei*)” de la caligrafía. La caligrafía es el arte de la escritura, pero los caracteres chinos o japoneses llevan implícito un orden en los trazos; además, en líneas generales los trazos siempre se mueven desde arriba hacia abajo o desde izquierda hacia derecha. Los trazos caligráficos mismos expresan el movimiento del pincel. Por consiguiente, los japoneses, ya sea mucho o poco, consciente o inconscientemente, siguen el orden del paso de la pincelada al apreciar la caligrafía. Los caracteres de las piezas de caligrafía nos transmiten el movimiento del pincel de esta manera. Esa es una condición muy importante para observar las obras. Esta

¹⁷³ Yoshihara Jirō escribe que el trabajo de Pollock es fruto de la conciencia y la inconsciencia. Yoshihara, Jirō. “Chūshō kaiga no yohaku”, en *Bokubi* (21), Bokubisha Kioto, 1953, p. 13. Inada Sōsai, el líder de Bokujin-kai actual también dice que Jackson Pollock tiene la intención de llenar la superficie con las gotas, que eso es muy distinto al vacío de la pintura a la tinta. Entrevista con Inada Sōsai por el autor de la tesis. Realizado en su oficina, 28 de mayo de 2022. Luis Feito me comentaba que no le interesaba el arte de Pollock, a pesar de la similitud de la manera de trabajar. A mi opinión Feito percibía mucho la existencia de la conciencia de Pollock en sus obras, por eso, consideraba que las obras de Pollock no eran el arte que Feito buscaba. Entrevista por el autor *op. cit.*, (15/01/2012).

característica de la caligrafía se llama “temporalidad”, y es un factor fundamental para valorarla. En esta temporalidad está incluido el ritmo. Como hemos visto anteriormente, el calígrafo tiene que elegir y mantener el ritmo de la pincelada para no romper el papel. Este ritmo aparece directamente en los trazos y es capado por quien los contempla. Los espectadores espontáneamente reproducen mentalmente el surgimiento de los trazos siguiendo el ritmo del calígrafo, tranquilo, enérgico o suave. Eso les estimula y produce cierto placer, porque pueden imaginar los movimientos del calígrafo, e incluso, dependiendo de la obra, también sus sentimientos. Por esta razón, podríamos decir que la caligrafía es, en realidad, muy similar al baile o la música más que la pintura occidental.¹⁷⁴ Mientras, la pintura occidental siempre para el trabajo, porque como hemos visto, el trabajo de la pintura occidental es un fruto de la lucha interior de la artista para conseguir la figuración que haya surgido en el interior del artista: duda, modifica, retoca, etc. Por eso, es distinto a la pintura a la tinta.

Incluso los calígrafos de Bokujin-kai, que escribían caracteres ilegibles, como veremos luego, también respetaban el orden de paso y el ritmo que el calígrafo debe tener, pero los artistas europeos veían el orden de los trazos como una restricción. Seguir las normas para escribir un carácter no era arte para ellos, esto significaba la pérdida de la libertad en la creación artística, tal como se refiere George Mathieu en sus críticas a la obra de Bokujin-kai.¹⁷⁵

Hemos mencionado las diferencias fundamentales entre la pintura a la tinta china y la pintura occidental tradicional del paisaje. Los pilares de los conceptos estético son distintos y fundamentales para analizar las obras de Feito.

¹⁷⁴ En realidad, sobre la caligrafía ortodoxa misma, el crítico de arte Ōoka Makoto dice que la caligrafía es bastante similar al baile. El filósofo Nishida Kitarō indica que la caligrafía y la música expresan directamente el ritmo. Extraídas de Ishikawa Kyūyō, *Sho to wa douiu geijutsu ka*, Chūkō-shinsho, Tokio, 1995, p. 21.

¹⁷⁵ Segi Shinichi escribe que la punto del partida de la idea de Morita nunca desvia de las letras japonesas, aunque sus obras vanguardistas no tienen los caracteres legibles. Segi, Shinichi. *Sengo kūhakuki no bijutsu*, Shichōsha, Tokio, 1996, p. 164.

5. Aliento vibrante

5. Aliento vibrante

Aliento vibrante o *qìyùnshēngdòng* (氣韻生動) es un concepto pictórico chino que podría equivaler a la expresión de energía vital. En este capítulo analizaremos la estética china tradicional encerrada en los términos “aliento vibrante”. Esto nos ayudará a entender el concepto innovador de Shítāo y el tratamiento del espacio pictórico de Zao Wou-Ki.

5-1. Introducción

Vamos a observar, por ejemplo, la obra *Guānyīn, monos y grulla*¹⁷⁶ realizado por Mùqī el bonzo zen. El panel derecho de la obra tiene las imágenes de la mona y su cría sentados en la rama de un árbol, pero la temática no es meramente animal.¹⁷⁷ Alrededor de los monos, se ve un ambiente místico, como si fueran los ayudantes de la divinidad y estuvieran sentados observando el mundo humano. En la obra izquierda canta una grulla majestuosa, como si estuviera dándonos un mensaje trascendente. El aire en el vacío encima de la grulla produce una sensación densa y húmeda dando algún peso metafísico al pájaro como si proclamara un sermón. Todo el ambiente de la pintura resulta misterioso, incluso místico cuando se añade a la composición de la imagen de Guānyīn (觀音, Guanyin, Avalokiteśvara bodhisattva). Entonces la pintura nos muestra el mundo ideal sagrado. Sentimos la pulsación divina que calificamos de “aliento espiritual”. No es nada importante la forma, bella o fea, correcta o errónea, de los monos o de la grulla, a pesar de que las figuras estén bien realizadas, porque lo que el pintor quiere transmitirnos no son las imágenes de la grulla y los monos, ni de Guan Yin, sino un ambiente lleno de la energía mística.

Como hemos visto, el “vacío” para los chinos y los japoneses no es meramente la parte sin pintar, sino que tiene un sentido mucho más profundo. Los pintores chinos tradicionalmente

¹⁷⁶ La información de la obra: Tinta china en lienzo, tríptico. Fecha de la realización desconocida, Templo Daitoku-ji, Kioto, Japón.

¹⁷⁷ Probablemente el canto de la grulla al amanecer representa el comienzo del mundo fáctico. Toda Tēsuke, *Mokkei josetsu*, en Daiichi shuppan senta- (ed.), *Mokkei. Gyokukan. Suiboku bijutsu taikē dai3kan*, Kōdansha, Tokio, 1978, p. 59.

introducen el “vacío”, pero aquel en el que siempre hay sensación de cierta energía en la obra como en la obra de Mùqī, llamado en chino *qiyunshengdong* 氣韻生動.¹⁷⁸

El “aliento vibrante” es un tema esencial en la pintura china, por lo que siempre se ha discutido sobre él desde la Época Antigua. Pero dado que siempre se ha considerado de sentido común no se consideró necesario teorizar sobre ello.¹⁷⁹ Para los pintores chinos el pintar es equivalente a la captación del aliento espiritual.

Entonces ¿Qué es el “aliento espiritual”? ¿Cómo puede introducirse en una pintura? Hay una indicación en *Dào Dé Jīng* de Lǎozǐ en el capítulo XLII: “El *Tao* engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres; Los diez mil seres albergan en su seno el yin y el yang, cuyas energías vitales [*qi*] chocan para tornarse en armónica unidad. [...]”¹⁸⁰

¹⁷⁸ Sobre la traducción de 氣韻生動, hay distintas opciones según los investigadores: “Spirit Resonance (or Vibration of vitality) and Life Movement (Siren)”, “Spirit Harmony-Life’s Motion (Waley)”, “Animation Through Spirit Consonance (Soper)”, “Spirit Resonance, which means vitality (Acker)”, “Rhythmic vitality or spiritual rythme expressed in the movement of life (Binyon)”, “Vital movement of the Spirit by the rythme of the things (Okakura Tenshin)”, “Spiritual tone and Life Movement (Taki Sēichi)”. En las primeras cuatro traducciones, aparece la palabra “espíritu” y explican que el “espíritu” vibra o provoca “resonancia”, en las demás se le otorga importancia al “ritmo”. Aquí hay una diferencia grande entre el primer grupo de la traducción y el segundo, porque el ritmo no es espiritual, ni divino, sino que el ritmo del ser vivo. Tanaka, Hidemichi. *op, cit.*, 1989, p. 448. Sobre esta polémica, Tanaka Hidemichi, apoya la segunda teoría, explica que otros cinco términos de Xiè Hè están hechos de dos palabras independientes, por eso, sobre 氣韻生動 también propone considerar que dos palabras independientes se unen para crear un término. Interpreta el significado como que la pintura tiene que expresar la mente y el físico, formándose una armonía. Tanaka, Hidemichi. “Seiyōbigaku to ‘Kiinseidō’”, en *Bijutsushigaku* (19), Tōhokudaigaku daigakuin bungakuenkyūka, Bijutsushigakukōza, Sendai, 1997, p. 9. Yonezawa Yoshio también interpreta este término, separándolo en dos partes como el investigador Tanaka. Yonezawa, Yoshiho. “Kiinseidō kō”, en *Kokka*, Kokkasha, 1988 (01), Tokio, pp. 7-11. François Cheng no emplea ningún término distinto de “vacío” para expresar la parte sin pintar en la pintura, pero utiliza el “aliento vital” para expresar el *qi* mismo. La expresión del ambiente lleno de la energía vital proviene del concepto *qi*. Por eso en mi tesis quiero expresar esta estética como “aliento vibrante” o “aliento espiritual”. Cheng, François. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 2005, pp.187.

¹⁷⁹ El ejemplo de la realización del “aliento espiritual” ya aparece en la antigüedad y empleaban la forma simbólica peculiar o el signo para expresar el “aliento”. Por ejemplo, en el *Xīwángmǔ* cítáng huàxiàng shítāběn (西王母祠堂画像石拓本, Imagen “frottage” de *Xīwángmǔ* del santuario ancestral), conservado en el Shāndōng-bó wùguǎn, (山東省博物館, Museo Shandong), la imagen del calco de la Diosa de la ambrosía se realiza sobre una forma como de nube de la época la dinastía Hán posterior (後漢, 25-220). Esta nube significa el “aliento espiritual”. Todavía en esta época no existían muchos recursos de expresión por falta de material y de desarrollo de técnica, por eso es muy lógico utilizar una figura inventada de “aliento”. Se necesitaba una forma simbólica en esta época. Usami, Bunri. *Chūgoku Kaiga Nyūmon*, Iwanami shoten, Tokio, 2014, pp. 2, 3.

¹⁸⁰ Extraído de Preciado Idoeta, Iñaki, *op, cit*, p. 469. Por cierto, Iñaki Idoeta Preciado escribe también para explicar este capítulo de *Dào Dé Jīng*: “El “uno” [...] debe de entenderse como el *yuan qi* (元气). 气 significa “hálito”, “pneuma” (espíritu, alma, entre paréntesis por el autor de la tesis) y 元, “principio originario”. Por tanto, esa expresión china es difícil de traducir, equivaldría al “aire” de Anaxímenes, o si

En resumen, este capítulo explica el proceso de la generación de los seres desde el *tao* y que todos los seres tienen misma raíz. El *tao* produce un *qi* y luego el *qi* se separa en dos partes: *yin* y *yang*, y finalmente ellos producen un *héhuoqì* 冲和氣, un *qi* tranquilo y equilibrado entre la tierra y el cielo, engendrando todos los seres.¹⁸¹ Los pintores de la pintura china tienen que captar este proceso o la verdad del *tao* mismo. Así aparece el “aliento espiritual” en el arte.

Este concepto nos hace reflexionar sobre el significado de la palabra “forma”, que se refiere a la apariencia concreta, mientras que el *qi* no tiene forma. No obstante, en la pintura china tradicional los artistas realizaban obras de carácter figurativo, es decir, tenían que dibujar las formas en el papel, pero, entonces, ¿cómo surge la idea del “aliento espiritual”? ¿cuál es la forma que los pintores chinos pintan?

En el mundo primitivo, no sólo en China, sino en todas partes, originalmente no existía el concepto de la forma. Poco a poco los humanos empiezan a captar en su mente las cosas que tienen forma. Trazan las líneas del contorno para especificar o identificar las cosas como objetos individuales para las facilidades y las necesidades de la vida. Así empezó a producirse el concepto de la “forma”. Los humanos primitivos, por ejemplo, dibujaban los animales en la cueva con una piedra o con carbón de manera sencilla. Definen la forma trazando la línea del contorno. Pero ahora pensaremos en una cuestión; ¿La forma es tan estable?

Por ejemplo, la gente ve la montaña. Luego si le decimos que la dibuje y la mayoría de la gente la dibuja con forma triangular o como trapecio. Pero, seguro que surge entre los observadores la diferencia de las imágenes producida por las impresiones ante el panorama que haya visto o por sus interpretaciones. Incluso en la misma persona, depende de la ocasión, la dibuja de un modo u otro.

se quiere, a la materia primordial platónica.” Pero en realidad, 元氣 es el aire espiritual, que es raíz de todos los seres entre la tierra y el cielo, pero el texto original utiliza la palabra 冲氣 que literalmente significa simplemente el aliento equilibrado por mezcla del *yin* y el *yang*. Hay una sutil diferencia de matiz entre 元氣 y 冲氣 por lo que debemos mirar hacia el texto original, aunque no hay diferencia práctica. *Ibidem*, p. 82. Para consultar dicho texto original, véase Fukunaga Mitsuji, *op. cit*, 1997, p. 290.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 293

Un hombre que cuando era pequeño, solía subir una montaña alta. Tenía que esforzarse para subirla. Cada vez que llegaba a arriba sentía la grandeza de la montaña, pero siendo adulto, le es más fácil subirla. Advierte que la montaña no es como pensaba antes.

En realidad, el ambiente de la montaña es muy distinto incluso por las condiciones de las estaciones. Guō Xī (1023? - 1085?) comenta en *Línquángāozhì*:

En primavera, la bruma o la nube se extienden por cielo y la gente disfruta de eso en verano los árboles hermosos crecen frondosos, mientras producen la sombra en la tierra, y la gente pasa cómodamente allí. En otoño la montaña tiene el aire claro y las hojas empiezan a caerse. La gente pasa tranquilamente. En invierno la montaña está cubierta por la oscuridad. En ella la gente sin pensar queda silenciosamente. Lo que pinta el pintor es eso. El pintor debería dar la sensación así a los espectadores como si estuviera en la montaña realmente. Eso es la mente del pintor no-realizada directamente en la obra.¹⁸²

Ahora imaginemos que estamos enfrente del panorama de la gran naturaleza apartándonos de la vida cotidiana urbana. En general los humanos sentimos la pequeñez de sí mismos comparando la grandeza de la naturaleza. Sentimos que la naturaleza no tenga límite, que se expande infinitamente. Más concretamente, cuando tenemos una preocupación grave en la vida cotidiana, el viaje para contemplar la naturaleza para tomar el aire fresca nos da la ocasión de relajarnos. Podemos darnos cuenta de que la preocupación que nos tortura es en realidad una cosa pequeña cosa, aunque haya sufrido por ella, porque somos pequeños, por eso nuestras preocupaciones los son también ante la naturaleza. El sentir nuestra dimensión contribuye a

¹⁸² Cuando hablamos de la importancia de captar el *qi*, sin pensar, solemos olvidar concretar en detalle o observar el detalle, pero Guōxī mismo asegura que no dice que el acercarse al objetivo sea vano, que sirve para conocer la sustancia de los objetos. Para realizar el *qi*, tiene que ver desde lejos, pero también ver la cosa cerca es importante para la pintura. Guō Xī, (山水訓, Enseñanza de la montaña y el agua,), extraído de Kohara Hironobu, “Sansuikun” en Meitoku shuppan sha, Tokio,1995, pp. 108, 109, 111.

modificar la dimensión metafísica de la preocupación y de sí mismos. En la mente humana el mundo fluctúa constantemente. Existe un mundo metafísico.

El mundo en nuestro interior siempre se transforma poco a poco. La forma fluye. Así aparece el concepto del *qìxiàng* (氣象, forma de *qi*). La verdad es que, los pintores chinos tradicionalmente han realizado, no la representación de los objetos, sino buscaban la figura del *qìxiàng*. El concepto de la forma en la China antigua no significaba lo mismo que ahora. Los chinos de la época antigua no separaban el mundo mental del mundo material. La atmósfera de la naturaleza siempre ofrece a los humanos la visión distinta al mundo matemático. Eso es la *qìxiàng*.¹⁸³ Entonces tenemos que pensar, “¿Qué es el *qi*?”

El *qi* es la energía vital que siempre fluye, es el elemento fundamental para formar todos los seres. Pero en realidad, es muy difícil de dominar la forma del *qi* en la pintura, porque el pintor tiene que tratar al mismo tiempo la forma abstracta que surja en su interior a través de la forma visible de las figuras en la pintura.¹⁸⁴ Esa dificultad es un factor importante del estilo chino no hiperrealista, porque si pinta con estilo hiperrealista, suele perder lo que haya captado en el interior y desvía la atención del espectador hacia la contemplación los detalles. Pero lo que el pintor quiere expresar es la hermosura del ambiente total de la naturaleza. No es la descripción del árbol, ni de la roca, ni del río.

Para los chinos, la forma matemática es lo que los humanos creen que existe en el mundo. La forma es fruto del pensamiento humano. El concepto de la forma se produjo sin tener ninguna relación con el aliento vibrante. Si vemos el mundo como una figura concreta, como una forma

¹⁸³ Usami Bunri escribe que el concepto de la “forma” se produciría sin ninguna relación con el *qi* de *I Cheng*, aunque evita darnos la conclusión definitiva. Cuando el primitivo traza la línea en la tierra con una rama recogida, aparece un primer paso de la geometría. Cuando intenta combinar las líneas, descubre la forma. Piensa que en este proceso no aparece el *qi*. *Qi* en chino posee el significado del sentimiento, por eso si entendemos que la “forma de *qi*” es un fruto del movimiento de nuestro sentimiento, será posible su interpretación sobre la “forma del *qi*”. Pero si consideramos que el *qi* es el origen de todo el fenómeno, el sentimiento humano es un fruto de la función del *qi*. Usami, Bunri. *op, cit*, 2014, pp. 10-16.

¹⁸⁴ El término “forma de *qi*” procede de la teoría de música en el *Yuèjì* (樂記, Capítulo Música) en *Lǐjì* (禮記, El libro de los Ritos), uno de los cinco libros clásicos del confucianismo que trata las normas sociales, los sistemas de gobierno y los ritos ceremoniales de la dinastía Zhōu. Fue compilado por Dàishèng (戴聖, ?-?) de la dinastía Han anterior (206 a.C. - 8 d. C.). Usami, Bunri. “Katachi’ ni tsuite no shoukō”, en *Chūgoku bungaku hō* (73), Kyōto daigaku bungakubu chūgoku gogaku chūgoku bungaku kenkyūshitsu, Kioto, 2007 (04), p. 4.

definitiva, inmediatamente el mundo se convierte en mero conjunto de las cosas o una cosa concreta. El mundo resulta medible matemáticamente, pero, en realidad, el mundo es más grande, es inmenso y no se puede captar con el pensamiento humano. El mundo calculable tiene que ser muy distinto al mundo unificado como fruto de la creación por naturaleza.¹⁸⁵ Por ello en China nunca se ha desarrollado la pintura del estilo hiperrealista. Para las poblaciones que dan la importancia al *tao*, la prioridad de la pintura no es contemplar el detalle, sino captar la esencia de la hermosura de la gran naturaleza como sentido de ser o el principio de cosmos detrás de todos los seres del mundo fenoménico. Por esto, los pintores prefieren no tomar el estilo hiperrealista para que los espectadores se concentren en captar el “aliento espiritual”, para no desviar la concentración de los espectadores.

El desarrollo de la técnica de la caligrafía también contribuyó al avance del trabajo para realizar el “aliento” en la época *Liùcháo* (六朝, Seis dinastías, 222 - 589), la caligrafía se desarrolla como el arte visual gracias a la obra de *xíngshū* (escritura semicursiva, 行書) o *cǎoshū* (escritura cursiva, 草書) de Wáng Xīzhī (王羲之, 303-361) y otros calígrafos. La caligrafía es originalmente el arte que transmite el aliento vital al espectador a través de los tonos variados, con trazos gruesos o finos, con tinta densa o muy diluida.

Como hemos visto al hablar del término la “coincidencia entre caligrafía y pintura”, a pesar de que en la pintura aparecen las figuras como paisaje o figura humana que no son caracteres, la pintura tiene la misma raíz que la caligrafía a través del empleo de los mismos materiales. Eso puede significar que la característica de los trazos de la pintura de tinta china también es una expresión del interior como los trazos de la caligrafía. La pintura china, aunque lo que hay en la obra no son caracteres, sino figuraciones, produce algo más que el mero paisaje a través de los trazos. Si pensamos que la realización de los trazos caligráficos transmisibles en el papel blanco

¹⁸⁵ Tenemos que prestar una atención de la palabra china *fēngjǐng* 風景 que significa “paisaje”. Normalmente en el mundo actual pensamos que es la imagen que aparece en la luz. Pero, tradicionalmente en China significaba la imagen producida por la luz y el viento, es decir, el “paisaje” es lo que ve como efecto de la luz y el viento en la antigua China. No es una imagen concreta. El término de paisaje parece similar al de impresión. Usami, Bunri. *op. cit.*, 2014, pp. 92, 93.

puede producir la aparición del vacío espiritual vibrante, se puede decir que los trazos de la figura en la obra producen el “aliento espiritual” en la pintura china tal como la caligrafía lo hace.

Aunque la obra sea a primera vista una pintura figurativa, dentro del “vacío” en el que las figuras se han realizado podríamos encontrar la sensación de aire muy místico. Así, en el caso de realizar el retrato, lo importante no es recrear la imagen humana aparentemente correcta, sino transmitir el carácter o la mentalidad del modelo al espectador. En el caso de la pintura de paisaje lo más importante no es la exactitud en la representación de las montañas de la primavera, sino captar la sensación del cambio entre las estaciones.

Como conclusión podemos decir que el tema principal de la pintura a la tinta china es captar el aire espiritual llamado energía vital invisible, *qi*, percibido en el paisaje, y expresando mediante el “vacío” como “aliento espiritual”.

Existe debate sobre la definición del “aliento”. Originalmente la forma de los trazos caligráficos en la obra de tinta china ha sido considerada como fruto de la *yí* (意, puede significar el interior de la persona como mente, conciencia, intento o corazón) el artista. En general la forma que tiene en el interior se llama la *yìxiàng* (意象, forma del corazón).¹⁸⁶ La forma del interior es un fruto de la función del sentimiento y todas otras cosas del interior humano. En Occidente es la forma existente del fenómeno la que el artista quiere pintar por la emoción que le ha provocado al observarlo.

Basándonos en la teoría mencionada arriba sobre la “forma del corazón”, podríamos decir que, si el calígrafo o el pintor de tinta china tiene la mente limpia, la obra también resultará limpia

¹⁸⁶ Aoki Yūko escribe sobre el pensamiento tradicional de la forma en China de manera siguiente. “La forma es herramienta para expresar el corazón. La palabra es herramienta para aclarar la forma. No hay otra manera adecuada para expresar el corazón más que emplear la forma, mientras la palabra es más adecuada para expresar la forma. La palabra procede de la forma. Si reflexiona la palabra, puede observar la forma. La forma nace del corazón. Si contempla bien la forma, se puede observar el corazón. El corazón se expresa por la forma y la forma es expresada por la palabra. Con esta jerarquía mencionada arriba entre el corazón, la forma y la palabra, Wáng Bì 王弼 (226-249) escribe en el libro *Zhōuyiliè* 周易略歷 de la anotación sobre *I Cheng*: “Si la palabra manifiesta completamente la forma, hay que olvidar la palabra inmediatamente. Si la forma completa el corazón, hay que olvidar la forma inmediatamente.” Los pintores y los críticos chinos, incluido Shítāo, han intentado superar este aspecto contradictorio para expresar el corazón en la pintura. Xiè Hè, uno de los críticos, intenta teorizar el concepto “forma del corazón” proponiendo el “bambú del corazón”. Aoki, Yūko. “Katachi naki katachi -chūgoku bigaku ni okeru “ishō” ni tsuite-, en *Jinbun kagaku* (17), Daitō bunka daigaku jinbun kagaku kenkyūjo, Tokio, 2012 (03), pp. 90-95.

y muy pura. Si el artista quiere añadir las ostentaciones o su originalidad para el trabajo, la obra se vuelve ostentosa, pero no tendrá nada más y perderá lo esencial. El apego es un obstáculo para el pintor, para ver reflejada en la obra su mente pura.

Entonces ¿cuál es la definición del “aliento espiritual”? ¿El tema del “aliento” se puede interpretar de esta manera como fruto directo de la “forma del corazón” o de la “forma del *qi*” también es importante? ¿En realidad interpretamos la función del “aliento espiritual” es crear la sensación de la energía vital o hay algo más? Si hay algo más, ¿cómo tenemos que comprender el “aliento vibrante”? por eso se ha producido mucha polémica hasta actual.

Teniendo en cuenta lo mencionado arriba, sería posible interpretar el término 氣象, forma de corazón como la forma tomada por el artista cogiendo el espíritu de la raíz de las cosas enfrente de sus ojos. Siendo así, el “aliento vibrante” procede de la mente del artista, pero también debe de ser importante el “aliento” que el objeto mismo tenga también en el mundo del *tao*. Realmente los teóricos de la estética siguen abordando el “aliento” para teorizarlo.

Xiè Hè, crítico de la época Seis dinastías fue el primero que intentó teorizarlo bajo el nombre *qìyùn* (氣韻). Xiè Hè propuso *Huìhuà Liùfǎ* (論画六法) en los *Seis principios de la pintura*.

Durante la época de las Seis dinastías en China se comenzó a componer poemas centrados en temas de montañas y agua, llamados *shānshuǐ* (山水, montaña y agua del río), como medios para expresar el “aliento” del *tao* a través de la naturaleza. Inmediatamente empujó al mundo de arte a producir un género pictórico llamado *shānshuǐ*. Desde hacía mucho tiempo había existido la pintura con fondos de montañas y ríos, para destacar la importancia de otros objetos principales. Sin embargo, en este momento el paisaje cobra el protagonismo el absoluto de la pintura para mostrar el principio de la naturaleza, el “aliento” en la pintura en el paisaje.

5-2. Xiè Hè (la segunda mitad del siglo V ~ la primera mitad del siglo VI)

Xiè Hè propuso los *Seis principios de la pintura* en su escrito *Gǔhuàpīnlù* (古画品錄, El registro de la clasificación de los antiguos pintores) entre los que destaca la necesidad de que la pintura contenga el *aliento espiritual*, es decir, la vitalidad o la energía transmitida desde el artista a los objetos vivos y el *gufayongbi* (骨法用筆, método del hueso), es decir, la manera de usar el pincel. Son los dos pilares más importantes.¹⁸⁷

Los otros cuatro principios de la pintura son, según el orden que el crítico da, *yingwuxingsing* (應物象形, correspondencia de la forma del objeto) es decir, la descripción de la forma. Antes del pintar, el pintor tiene que observar y conocer el tema o el objeto, pero no para pintar la obra de manera hiperrealista o copiar la apariencia, sino para expresar su interioridad a través del paisaje y para tener su propia visión.

Suileifucai (隨類賦彩), la adecuación al tipo o aplicación del color que incluye las capas, el valor y el tono.

Jingyingweizhi (經營位置), la colocación y disposición, que se corresponde con la composición, el espacio y la profundidad. Aquí tenemos que prestar atención a que el *vacío* también es importante para la composición, tanto como la parte pintada.

Chuanyimoxie (伝模移写), la transmisión por copia o copia de modelos. Tiene que ver con el énfasis puesto en copiar a los maestros como forma metodológica de aprendizaje, pero no habla de literalmente calcar las obras de los grandes maestros, sino copiar para desentrañar el clave del arte de los grandes maestros.

Los principios están representados por orden de la importancia.

Xiè Hè piensa que, si el pintor capta sólo el “aliento vibrante”, ya se puede decir que es gran maestro, a pesar de que le falte seguir los otros cinco principios, pero, en general actualmente se ha interpretado que ha de comenzarse desde la copia de la forma del objeto de la vida fáctica para realizar la obra. De aquí el pintor tiene que llegar a la realización del “aliento vibrante” como

¹⁸⁷ Fukunaga Mitsuji, *op. cit.*, “Garonroppō”, 1971, p. 287.

el último objetivo. Actualmente es así. El trabajo de la pintura empieza del elemento exterior y llega al interior, al “aliento vibrante”.

Sin duda, Xiè Hè profundizó la estética empleando el “aliento” y teorizó su arte, pero al mismo tiempo podría decirse que su concepto del “aliento espiritual” no fuera aún profundo. Todavía Xiè Hè mismo se limita a referirse al “aliento espiritual”, el que los seres vivos tienen en la obra, como espíritu o sentido de la vida de los seres vivos en la pieza, simplemente su vitalidad.

Para Xiè Hè después del aliento, merece prestar atención a que lo trascendental está también en el “método del hueso”, es decir, en la manera de usar el pincel. Seguramente Xiè Hè comprendía que un trazo del pincel con tinta china podía tener la vitalidad del pintor mismo, que el sentido de la vida condensada en los trazos caligráficos podía dar un dinamismo a la pieza como pilar de la obra. Los trazos producen el “aliento vibrante”. El acto de “trazar” puede significar algo más que poner un mero trazo en el papel. Puede ser la expresión del interior del artista, también puede ser la vibración del dinamismo del *tao*. Así surgió el concepto “aliento de pincel y tinta”. Sin duda fue un concepto de caligrafía aplicado a la pintura. La caligrafía es el arte en el que los trazos fuertes y bruscos pueden expresar la ira, la excitación, la pasión y muchas cosas mentales apasionadas, mientras los trazos finos o tranquilos pueden transmitir la tristeza, la preocupación o la sutileza. Por eso, la función de la pincelada es muy importante para llegar al aliento vibrante.

Sea cual sea, el manejo del pincel es relevante para este crítico.

En cambio, la forma, el color y la composición que son los elementos relevantes en la pintura occidental son considerados secundarios porque los objetivos de las dos pinturas son distintos.

5-3. Chāo Yànyuǎn 超彦遠 (815?-877?)

Chāo Yànyuǎn fue escritor e investigador de la historia de arte de la dinastía Táng (唐, 618-907). Se refirió a los Seis principios de la pintura de Xiè Hè de manera siguiente:

Hace mucho tiempo, Xiè Hè explicó que hay seis principios en la pintura. Ahora discutimos el arte basado en su teoría. Los pintores antiguos copiaban la forma del objeto en el papel de manera maravillosa, además, daban importancia a la energía que el objeto tiene como esencia. Buscaban algo más que sobrepasara la forma, algo más que la similitud de la forma en el cuadro, por eso, aunque ellos discutían en público sobre el arte, el público no podían entenderlo. La pintura actual es buena copia de la realidad, sin embargo, a la obra le falta el “aliento vibrante”. Tal como lo hicieron los pintores clásicos, si las obras captan el “aliento” en el cuadro, naturalmente la forma empieza a arreglarse de manera natural tal como debería de estar. En la historia muy antigua, los cuadros tienen muy pocas pinceladas y la emoción es expresada de manera simple, pero sofisticada y correcta. Las pinturas realizadas por Gù Kǎizhī o por Lù Tànwēi (陸探微, ?-, dinastía Sòng de sur) encajan en esta línea.¹⁸⁸ En la época media-antigua las obras son minuciosas, detalladas y radiantes. Los pintores representativos son Zhǎn Shìqián (展士虔, ?-, Dinastía Suí 隋, 518 - 618) o Zhèng Fǎshì (鄭法士, ?-, Dinastías Běi Zhōu y Suí)¹⁸⁹. Sobre los pintores modernos, considero que son demasiado minuciosos, que los pintores modernos buscan la belleza perfecta, sin embargo, las pinturas están alteradas y no tiene la coherencia en la obra.¹⁹⁰

Cuando se intenta captar una figura para pintar en el papel, la figura realizada tiene que parecerse a la forma real, pero para ser similar a la imagen auténtica, el pintor tiene que coger el espíritu o el “aliento espiritual” que la estructura del modelo produzca. En el texto de Chāo

¹⁸⁸ Lù Tànwēi es el pintor chino en la Dinastía Liú Sòng (劉宋, 420-479). Fue el chambelán del emperador Míng 明 (reinado: 465-472). Aprendió la pintura bajo enseñanza de Gù Kǎizhī.

¹⁸⁹ Zhōu en esta cita es la dinastía que duró entre 557-581. Para evitar otra dinastía Zhōu que también en mi tesis, aunque el nombre la dinastía es Zhōu, comúnmente se llama Běi Zhōu.

¹⁹⁰ Kohara Hironobu, *op. cit.*, “Ga no roppō wo ronzu”, 1995, p. 63.

Yànyuǎn aparecen los tres términos: “alientos” producidos por la estructura del objeto, el vibrante y el espiritual sagrado. Pero prácticamente no hay diferencia entre tres términos.¹⁹¹

Para captar bien la forma de objeto en el papel, primero debe tener una idea sobre cómo realizarla, pero no necesariamente ser concreta, sino como ur-figuración, y luego pensar en la adecuación entre la expresión y la técnica. Este concepto del proceso del trabajo es el mismo que el de la caligrafía, por eso, Chāo Yànyuǎn consideró que, quien pinta bien, realiza la caligrafía bien también.¹⁹²

Chāo Yànyuǎn considera que las cosas que no puedan moverse como edificios, rocas, árboles y cerámicas no tienen el “aliento espiritual”, por eso explica que no hace falta preocuparse por su “aliento” al realizar la obra. Su interés residía en la expresión de los seres vivos.

Por ejemplo, Gù Kǎizhī y otros críticos también dicen: “Lo más difícil de realizar es la figura humana. Lo siguiente es el panorama *shānshuǐ*. El próximo objeto difícil son los animales como perros o caballos. Los edificios o la glorieta son objetos fáciles de realizar, porque no son nada más que las cosas sin vida que tienen forma.”¹⁹³

Hán Fēi (韓非, 280a.C?-233 a.C.) también comenta en el libro Hán Fēi-zi (韓非子):

Es muy difícil realizar los perros y los caballos, mientras es fácil de realizar la imagen del ogro y el Dios. El público conoce las figuras de los perros o los caballos y suele verlos en la vida cotidiana. Pero el ogro no tiene la forma definida. No podemos contemplar su imagen en la realidad [aunque lo tenemos como concepto, por eso los pintores pueden pintar cómo quiera].¹⁹⁴

¹⁹¹ Tanaka, Toyozō. “Kiinseidō ni tusite”, en *Chūgoku bijutsu no kenkyū*, Nigensha, Tokio, 1964 p. 87.

¹⁹² Fukunaga Mitsuji, *op, cit.*, “Garonroppō”, 1971, p. 292.

¹⁹³ Kohara Hironobu, *op, cit.*, “Ga no roppō wo ronzu”, 1995, p. 66.

¹⁹⁴ Kanaya, Osamu. *Kanpishi (dat3satsu)*, Iwanami bunko, Tokio, 2020, p. 34-37. Hán Fēi-zi 韓非子 es un antiguo texto chino escrito por el filósofo Hán Fēi. Trata el uso y el mantenimiento del poder autoritario desde punto de vista de la administración, la diplomacia, la guerra y la economía, incluyendo también las anécdotas sobre la China anterior a Qin. La mayor parte del libro data del periodo de los Estados Combatientes a mediados del siglo III a. C.

Chāo Yànyuǎn todavía pertenece a esa corriente conceptual. En la época las Seis dinastías (222-589), sobre todo, en su segunda etapa, se difundió mucho el budismo y la pintura estuvo muy influenciada por ello. En el budismo de esta época, se consideraba que los seres que podían llegar al nirvana eran los seres vivos que tienen conciencia tal como el budismo oriental indio lo pensaba, que las cosas sin vida como roca, árbol, agua, o montaña, carecían de la posibilidad de llegar al nirvana. Esta es la base del pensamiento de unos críticos,¹⁹⁵ que vivieron cuando todavía predominaban las pinturas de retratos y de animales. Zōng Bǐng 宗炳 (375-443) ya empezó a abordar la pintura *shānshuǐ*,¹⁹⁶ pero todavía carecía de verdadera importancia como género artístico incluso en esta época. Este estado de la pintura también influyó a los pensamientos sobre el “aliento”.¹⁹⁷

5-4. Época de la Dinastía Táng (626-907).

En esta época se produjo la nueva técnica para pintar la montaña, llamada *Zhòufǎ*, (皴法, *manera arruga*), que realiza muchos trazos en el lado interior del contorno de la montaña, sobre todo, para realizar la cresta de la montaña y la roca para dar sensación de tridimensionalidad. Simultáneamente se inventó la metodología de dejar de trazar la línea del contorno llamado *méigū* (没骨, manera de ocultar la estructura). Bajo este concepto los pintores empezaron a realizar la pintura *shānshuǐ* poniendo directamente el pigmento en el papel para realizar la montaña. Además, empezaron a inventarse muchas maneras para liberarse de la necesidad de trazar el mero

¹⁹⁵ Cuando se difunde la idea de que las cosas sin vida como roca o árbol también pueden alcanzar al *nirvana* es la época de la dinastía Sòng (960–1279). Fukunaga Mitusji, *op, cit.*, “Garonroppō”, 1971, pp. 300, 301.

¹⁹⁶ Quien empleó primero la palabra “氣韻生動” para expresar el vacío vibrante es Xiè Hè sin duda, pero un erudito de arte que propuso anteriormente una teoría muy similar sobre el “aliento vibrante” es Zōng Bǐng (宗炳, 374-443). En su libro *Huàshānshuǐ xù* (画山水序, Introducción sobre *shānshuǐ* o pintura del paisaje), escribe que no puede viajar ya por la edad que tiene, y decide disfrutar del viaje imaginario pintando *shānshuǐ*, llamado por el pintor mismo *wòyóu* (臥遊, viaje tumbando). Ese término poco a poco se convierte en el principio de la razón *shānshuǐ* mismo. Escribe que gracias a *shānshuǐ* puede andar sólo en el páramo desierto, quedando en el mundo mundano. El comentario del pintor nos inspira la idea de la escuela de *tao*, sobre todo, la filosofía de Zhuāngzǐ, “paseo a su gusto” que después estudiaremos. Señala que el apreciar *shānshuǐ* resulta relajante. Su escrito nos insinúa que Zōng Bǐng partía de la filosofía del *tao*. Si la obra es mala, será imposible realizar el viaje tumbando en la habitación. Muy probablemente buscaba el “aliento espiritual” en la pintura. Usami Bunri, *op, cit.*, 2014. pp. 49, 50. Sobre *Huà shānshuǐ xù* de Zōng Bǐng, también véase, Tanaka, Hidemichi. *op, cit.*, 1997, p. 7.

¹⁹⁷ Tanaka, Toyozō. *op, cit.*, “Roppō no igi”, p. 101.

contorno de la forma. Por ejemplo, se fabricó la nueva tinta muy clara para la línea de contorno para que no fuera llamativa. También se desarrollaron las técnicas como *hēbī* (喝筆, pincelada seca) o *cābī* (擦筆, pincelada difuminada) que implican el uso de una pincelada humedecida con poca tinta para realizar una línea borrosa.

Los trazos caligráficos se liberan de ser mera línea de contorno¹⁹⁸ buscando contribuir a la consecución del “aliento vibrante” en la obra.

5-5. Época en la Dinastía Sòng (宋, 960-1279).

Durante la dinastía Sòng aparecen muchos maestros y la técnica de la pintura a la tinta china avanza revolucionariamente.

5-5-1. Guōxī 郭熙 (1023?-1085?).

Guōxī es el pintor más representativo en la Dinastía Sòng de Norte (北宋, 960-1127)¹⁹⁹ y propuso la “coincidencia fundamental entre poema y pintura”. Insistió en que el pintor debe tener la mente clara y tranquila al realizar la pieza. Es precursor de las teorías sobre “coincidencia entre poema y pintura” como Yányǔ (嚴羽, 1191–1241):

Si quieres ser el pintor, tienes que tener una mente generosa y clara, además tu cabeza siempre tiene que estar fresca y tranquila. Tienes que estar en el estado mental dominado por la sinceridad con ternura saturada sin que la severidad surja. [...] Si estás en este estado, espontáneamente surge cualesquiera imágenes de los humanos con muchas emociones, llorando o riendo, sobre las cosas también, surgen todas las imágenes de las cosas desde el punto de vista de cualquier ángulo, por ejemplo, para captar las cosas, la parte saliente de las cosas, las cosas inclinadas, las caídas, las

¹⁹⁸ Si quiere conocer la técnica de pliegue 繖法, véase Usami Bunri, *op. cit.*, 2014, pp. 66-67.

¹⁹⁹ La dinastía Sòng ha trasladado la capital por la invasión de la dinastía Jīn (金, 1115-1234) del 1127, por ello en general se trata la historia Sòng separándola en dos partes. Antes de la invasión de la traslada de la capital, Sòng de Norte (960-1127) y después de la traslada, Sòng de Sur (1127-1279).

tumbadas y cualquier estado de las cosas en el interior y finalmente al mover el pincel, surgirán las imágenes adecuadas que tenga que pintar en su mente.²⁰⁰

Guō Xī, de la manera mencionada arriba, asegura que la pintura nunca es trabajo artesanal, sino la expresión de todo el carácter del artista. Explica que la misión de la pintura es captar la existencia de las cosas. Menciona también que en la pintura *shānshuǐ* lo más importante son las “figuras mezcladas”, proponiendo la manera de *Sānyuàn-fǎ* (三遠の法, tres miradas importantes por distancias) para el tratamiento de la sensación del espacio en *shānshuǐ* introduciendo las imágenes de las tres miradas en una obra en el libro *Línguángāozhì*.

Las tres miradas son las siguientes:

- Shēn Yuǎn (深遠, distancia profunda): presenta unas enormes panorámicas que el espectador contempla como desde la barandilla del lugar alto, de manera que se mira hacia abajo.
- Gāo Yuǎn (高遠, distancia alta): presenta un paisaje vertical de planos superpuestos que cae a plomo sobre el espectador.
- Píng Yuǎn (平遠, distancia a nivel): presenta una perspectiva desde una montaña hacia otra más lejana. Resulta similar a la perspectiva aérea occidental, difuminando o simplificando los contornos. Es un tipo de perspectiva a vista de pájaro, aunque muy suave.²⁰¹

El concepto estético será observar el objeto desde cualquier punto de vista para captar la esencia de la existencia del objeto, además, para sentir que incluso una montaña gigantesca pertenece a la gran naturaleza.

²⁰⁰ He traducido libremente sin cambiar el sentido para que resulte más comprensible, basandome la interpretación de Fukunaga Mitsuji sobre el texto de Guōxī. Extraída de Fukunaga, Mitsuji. *op. cit.*, “Gai”, 1971, p. 313. Su teoría tiene el carácter común al concepto de la caligrafía de Bokujin-kai de Hisamatsu Shinichi; los calígrafos tienen que estar en el estado *mu*, para que la letra aparezca en el *mu* de la mente, aunque aparentemente pierda la identidad de la letra.

²⁰¹ Kohara, Hironobu, “Sanen”, 1995, *op. cit.*, pp. 136-139. Kohara presta atención sobre el hecho de que los investigadores tratan la distancia a nivel como mirada horizontal, Añade que *shàngxiàyuǎnjìn-fǎ* (上下遠近法, perspectiva de arriba y abajo), la perspectiva tradicional china en la que dibuja los objetos lejanos en la parte superior, mientras que los objetos cercanos se representan en la parte inferior, dice que fue configurada poco a poco hasta llegar al *sānyuàn-fǎ*.

La teoría propuesta por Guō Xī ha seguido siendo la manera de perspectiva del estilo chino hasta el momento actual.²⁰² Desde que Guō Xī teorizó esta estética, los pintores han introducido las imágenes de los paisajes mezclando los tres puntos de vista en la misma pintura de paisaje. La teoría de Guō Xī se ha convertido totalmente en la base de *shānshuǐ*.

Esa época es también el momento cuando se difunde mucho el concepto de que “el poema y la pintura tienen una misma raíz” o incluso “la coincidencia del poema y la pintura”. Mientras que el poema tiene que ser pictórico, la pintura tiene que ser poética. Sin embargo, el poema puede expresar el pasar del tiempo y el espacio a través de las letras, pero, la pintura no puede, porque la imagen de la pintura no se mueve y es bidimensional. No obstante, la pintura a la tinta china empezó a escapar de esta restricción al dotarla de un carácter poético que llevó incluso a escribir el poema directamente en la pintura.²⁰³ Surgió el género llamado Fēngjǐng-shī (風景詩, poema del paisaje).²⁰⁴

En este periodo *shānshuǐ* es un tipo de la pintura del paisaje cuyo punto de partida es, sin duda, la observación del paisaje, por eso tiene en cierto modo elementos del realismo, sin embargo, la expresión del sentimiento poético lo libera de la obligación de transcribir el paisaje tal cual.

5-5-2. Sū Shì (蘇軾) (1037-1101).

Es político, poeta, pintor y calígrafo de la dinastía Sòng del Norte (北宋. 960-1127). Tenía el seudónimo Dōngpōjūshì 東坡居士, por eso le llamaban también Sūdōngpō 蘇東坡. Él no escribió ningún libro, por eso tenemos que interpretar su pensamiento desde sus comentarios o sus frases de los libros de otros escritores.²⁰⁵

En la época de Sū Shì estuvo de moda pintar los bambús. Lo interesante del concepto estético de Sū Shì es que en la pintura de bambú no es importante realizar cada nudo de la caña, lo fundamental es pintar la imagen de bambú que haya surgido en el interior del artista. En general

²⁰² Ibídem, pp. 137, 138. Se considera que la perspectiva axonométrica de la pintura occidental llegó durante el gobierno de la dinastía Qīng (清, 1644-1912), sin embargo, esta se había desarrollado lentamente en China.

²⁰³ Usami Bunri, *op. cit.*, 2014, p. 91.

²⁰⁴ Ibídem, pp. 94, 95.

²⁰⁵ Kohara, hironobu, “Bunyoka untoukoku no enchiku wo egaku no ki.”, *op. cit.*, 1995, p. 125.

a este concepto se le llama el *xiōngzhōngchéngzhú* (胸中成竹, bambú en el corazón), y está aún vigente en la pintura actual. Es muy probable que la idea de “bambú en el corazón” se haya desarrollado amparada bajo el concepto de la “forma de *qi*”.²⁰⁶

Un poema condensa la idea de Sū Shì, titulado *Shūyānlíngwángzhǔbùsuǒhuàshézhī* (書鄢陵王主簿所畫折枝, *Ensayo sobre la pintura de las ramas dobladas del Rey Zhǔbù de Yānlíng*):

Si se otorga importancia a la similitud de la forma del objeto al discutir la calidad del cuadro, esta opinión es como la de un niño.

Al recitar el poema, si la mente está atrapada por la descripción del tema, el poeta no entiende el poema en realidad.

El poema y el cuadro originalmente tienen el principio común.

Son la habilidad del cielo y la frescura. [...]²⁰⁷

Merece la pena prestar atención a los términos: la *tiāngōng* (天工, habilidad del cielo) y la *qīngxīn* (清新, frescura). La “habilidad del cielo” significa que la obra debe resultar muy natural sin ser artificial. Aunque emplee las técnicas sofisticadas o elevadas al realizar la obra, no deben ser evidentes para que el espectador se concentre en la esencia de *tao* que la obra transmita. Debe usar las técnicas para pintar como si el *tao* estuviera produciendo la naturaleza ahora mismo, por eso es contradictorio con el término *tiāngōng* (天工), cuyo primer carácter significa “naturalidad” y el segundo “artificialidad”, pero lo que Sū Shì propone es utilizar la artificialidad

²⁰⁶ Ní Zàn 倪瓈 (1301-1374) cultivó este concepto de Sū Shì y propuso el concepto de la “colina del corazón”. Significa que la pintura tiene que ser una figura captada por el *qi* del interior del artista. Por esta razón, aunque la colina pintada sea muy distinta a la auténtica, no es importante. En general, la idea de Ní Zàn y la de Sūshì se parecen, pero Usami Bunri resalta una diferencia pequeña, pero definitiva. El concepto de Sū Shì es que el pintor debe tener una imagen que quiera dibujar en el corazón antes del trabajo. Nízàn propone que no hace falta tener la imagen de la colina que quiera dibujar en la mente, porque el *qi* que tiene en el interior de sí mismo plasma de manera espontánea la obra directamente al trabajar. Usami, Bunri. “Katachi” to kishō”, en *Tetsugaku kenkyū* (593), Testugaku kenkyūkai, Kioto, 2012 (04), p. 36.

²⁰⁷ Sobre el poema, véase Usami, Bunri. *op. cit.*, 2014, pp. 98, 99.

para que la obra sea “natural”. En la época de Sū Shì, se difundió mucho este concepto por toda China.²⁰⁸

Por ejemplo, si queremos pintar la montaña de la primavera, tenemos que realizar la sensación de las flores que empiezan a florecer, más que apariencia de las flores. La pintura es en realidad un fruto de la creación humana, es científicamente artificial.

En resumen, el concepto de Sū Shì consiste en lo siguiente:

- 1). Él rechazaba la recreación de la mera apariencia en las pinturas, porque considera que los pintores deberían centrarse en la esencia o la verdad que de las cosas tengan en el interior, más que a la forma como apariencia que tengan las cosas en el mundo fáctico.
- 2). Abandona la búsqueda de la similitud de la figura y menos aprecia aquella técnica que requiera el practicar mucho tiempo para dominarla. Respeta más el carácter, la idea o la creencia del propio artista como fundamento de la composición más que la técnica o la habilidad. Lo importante del arte es el *tao*, es decir, la expresión de la verdad del cosmos o la expresión de la existencia, y explica que el pintor manifiesta su personalidad a través de estos temas.²⁰⁹
- 3). Insistió en que el pintor tiene que realizar la obra de manera inmediata e intuitiva. La rapidez de la pincelada es el principio de la manera de realización para comprender y expresar la verdad o la esencia de las cosas, para huir del virtuosismo técnico. Así propone la simplificación de los trazos o la importancia de las manchas de la tinta echadas casualmente.²¹⁰ Se pretende evitar así la ostentación del oficio, olvidando expresar el *tao* en la pintura.

El concepto de la forma de *qi* o “aliento” en el que no hay forma definitiva es todavía la base de todo. A pesar de que todo lo que los humanos hacen es considerado artificial, no hay que olvidar que los humanos forman la parte de naturaleza, por eso pueden y deben de mantenerse vinculados al *tao*.

²⁰⁸ Usami Bunri, *op. cit.*, 2014, p. 102.

²⁰⁹ Fukunaga Mitsuji explica que Sū Shì dice específicamente que la raíz de la caligrafía es el *tao* y que para trabajar tiene que estar consciente de la existencia absoluta en la raíz de “yo” y del mundo. Considera que el auténtico valor de la caligrafía depende de si expresa bien la conciencia del calígrafo sobre el *tao* a través de la intuición de los trazos. Esto es adecuado también en la pintura. Es decir, para Sū Shì el disfrutar del *tao* es la raíz de todo el arte. Fukuhara, Mitsuji, *op. cit.*, “Tōba Ronshū”, 1971, pp. 333-334.

²¹⁰ Kohara Hironobu, *op. cit.*, “Bunyoka untoukoku no enchiku wo egaku no ki”, 1995. p. 125.

5-5-3. Mùgī 牧谿 (1210?-1269?)

En el arte de la dinastía Sòng del Sur (南宋, 1127-1279), hay algunos pintores importantes como Mǎ Yuǎn 馬遠 (1160–65 – 1225) y Xià Guī 夏珪 (? - ?), pero sin ninguna duda, el pintor más representativo de este tiempo es Mùgī. Se le conoce por su expresión del “aliento vibrante” mediante la luz que penetra en el aire de sus pinturas.

Mùgī realizó la serie de ocho obras *Xiāoxiāng bājǐng tú* (瀟湘八景图, Ocho visiones de Xiāoxiāng). Emplea muchas técnicas de la tinta china con virtuosismo para captar la luz justo después de amanecer.²¹¹ El tema no sólo es el panorama mismo de Xiāoxiāng, obviamente, sino el efecto de la luz en el paisaje, además en la obra no hay expresión del contraste de la sombra, sin embargo, podemos detectar la luz sofisticada que emanada. Mùgī pintó directamente la luz no por contraste del blanco y el negro, sino mediante los tonos distintos de la tinta china.

Pronto aparecieron críticas negativas por introducir una nueva manera de expresión radicalmente distinta en un país donde en cualquier género se considera que la tradición es el pilar conceptual.²¹² Para el concepto de arte general chino donde la tradición tiene el peso, el concepto estético de Mùgī era bastante radical y innovador. Algunos investigadores piensan que los críticos de aquella época consideraron que Mùgī perseguía la belleza visual pura, y no la verdad de cosmos.²¹³ Las pinturas que buscan primeramente la estética más que el *tao* todavía no eran consideradas. Sin duda, desde esta obra es difícil de sentir que Mùgī intentó expresar el *tao* utilizando el paisaje como símbolo de la verdad, al menos de manera tradicional.²¹⁴ Pero la luz es

²¹¹ Sobre esta serie, a pesar de que la mayoría de los investigadores la consideran como obra de Mùgī, hay unas opiniones en contra sobre la autoría. Toda Tēsuke, *Mokkei Josetsu, Mokkei. Gyokukan. Suiboku bijutsu taikē dai3kan*, Kōdansha, Tokio, 1978, p. 62. Usami Bunri y muchos otros mantienen la atribución a Mùgī. Usami, Bunri. *op, cit.*, 2014, pp. 114, 115.

²¹² Por ejemplo, un crítico chino de la misma época critica la obra de bambú de Mùgī comentando que no tiene la manera tradicional. Toda Tēsuke considera que en este caso la “tradición” de este contexto se refiere a la pintura de bambú hecha como la pintura de los letreados en la dinastía Sòng de Norte. También escribe que el crítico consideraba que el letrado tenía el rango social más alto que el bonzo del *zen* en este momento, que sólo daba la importancia a la tradición de la pintura del letrado por el rango social, que por esta razón no admira la obra de Mùgī. Toda Tēsuke, *op, cit.*, p. 49.

²¹³ *Íbidem*, p. 65.

²¹⁴ En este capítulo trato específicamente el “aliento espiritual” llamado *qìyùn* 氣韻 principalmente en *shānshuǐ*, pero Mùgī alcanzó gran fama también por otro tipo de género como el bodegón. En estos también consiguió la expresión del “aliento” tal como ya me he referido. Por ejemplo, las piezas *Imagen de los caquis* que hemos visto ya o *Imagen de hibiscus mutabilis* (Fuyo-zu 芙蓉图, dinastía Sòng de Sur) tienen

un factor muy importante de captar el mundo. La luz nos muestra el mundo y por la noche, su ausencia anula nuestra visión. Como hemos visto, la palabra “paisaje” en chino *fēngjǐng* (風景) está compuesta por los logogramas de luz y viento, lo que viene a significar que, en realidad, la luz es un factor muy importante para captar el *tao*.

Supongo que Mùgī encontraba la verdad de la naturaleza en el efecto de la luz que domina todo el paisaje, sin tener en cuenta la metodología convencional y tradicional, en la que la expresión del “aliento” se servía de los trazos del pincel caligráfico. Seguramente por esto, muchos espectadores de la época no pudieron entender la nueva expresión de Mùgī, que empleó las aguadas de la tinta para representar la luz como energía y creación.

5-6. Dǒng Qíchāng 董其昌 (1555–1636) en la Dinastía Míng (明, 1368–1644)

Este letrado trabajó en el final de la dinastía Míng, siendo un gran calígrafo y pintor. El hecho de que el cuarto emperador Kāngxī dì 康熙帝 admirara el trabajo de Dǒng Qíchāng avala la calidad de sus obras. Durante esta dinastía su trabajo se consideró como la caligrafía ortodoxa. Este calígrafo influyó en la posteridad del mundo de arte y caligrafía chinos, no sólo como artista, sino también como teórico.

Refiere los “Seis principios de la pintura” de Xiè Hè en su libro *Huàshànshì suíbì* (画禅室随筆, *Ensayo de Huashanshi*). *Huashanshi* significa la sala de la pintura de zen. Es nombre del estudio de Dǒng Qíchāng, y también un nombre artístico suyo.) y considera que el “aliento espiritual” es el fundamento principal. También explica que se requería del talento innato para transmitir el “aliento”. Pero también propone a los pintores que, aunque no tengan el talento innato, hay posibilidad de que puedan aprender la esencia del arte por experiencia, entrenamiento y esfuerzo. Después de estudiar mucho y viajar observando todo tipo de parajes para observar la naturaleza, apunta que, si los pintores pueden desprenderse de las preocupaciones y los apegos

una reputación del tratamiento del espacio que nos inspira el aliento. Sobre la investigación de estas dos obras ver Ogawa, Hiromitsu. “Mokkei no shōgai”, en Gotō-bijutsukan (ed.), *Mokkei, doukei no suibokuga*, Nippon shashin insatsu-kabushikigaisha, 1996, Tokio, p. 96.

mundanos que tengan en el interior, naturalmente empezarán a surgir las imágenes de la colina, la valle, la montaña y otras imágenes de la naturaleza dentro de sí. Así finalmente podrá captar el contorno que tenga que realizar. Después de todo, si puede dibujar la naturaleza dejando que la mano inconscientemente se mueva, seguro que las obras de *shānshuǐ* tendrá el “aliento vibrante”.

Obviamente se basa en la teoría del “aliento” de Guō Ruòxū (郭若虛, ?-?) en la dinastía Sòng del Norte, pintor de la generación anterior. Guō Ruòxū propuso la idea de que no se puede aprender la expresión del “aliento” como matemática o ciencia en la escuela. La capacidad de expresión del “aliento espiritual” depende del talento que tenga por naturaleza el artista.²¹⁵

Lo que la pintura nos muestra primeramente son las figuraciones. Por eso, si quiere expresar la dignidad del artista en la obra, tiene que ser a través de la figuración que realice en la obra. Pero el introducir el ambiente místico en la figuración no es un trabajo de cualquier pintor. Por consiguiente, este crítico concluye que debe tener un talento por naturaleza, decoro o dignidad sobre el “aliento” para introducir lo metafísico en la forma. Es decir, aunque se esfuerzen, si no hay don, los pintores tienen un límite.

Guō Ruòxū crea la idea de que la raíz del arte reside en el corazón humano, basándose en el concepto del *Yuèjì* en *Líjì* tal como citó las frases de *Yuèjì* en su libro *Huàyì* (画意). El valor del arte depende de la emoción y la pureza de la mente del artista. Se podría decir que el trabajo del arte es parte de la creación de la naturaleza, por eso, la auténtica obra trata las raíces del “yo” del artista y del mundo, expresándolas. Concluyentemente el arte es un símbolo de la personalidad del artista. El aspecto importante del arte depende de si la pieza está llena de los caracteres de los artistas. Las obras tienen que transmitir el interior del artista a los espectadores sin recompensa. Para conseguirlo, los artistas no han que tener los apegos personales.²¹⁶ Por eso, Guō Ruòxū considera que el “aliento vibrante” es el tema que los pintores que tengan un auténtico don pueden

²¹⁵ No se conocen los años de nacimiento y fallecimiento de Guō Ruòxū, pero se sabe que escribió un libro *Túhuà jiànwén-zhì*, (图画見聞誌, La biografía crítica sobre los pintores que trabajaron entre 842 y 1074). Por cierto, sobre la teoría de Guō Ruòxū, hay muchas críticas negativas. Seguro que Dǒng Qíchāng fue consciente de esto y ofreció un camino a todos pintores para llegar a ser buenos. Kohara Hironobu, *op, cit.*, “Kiin wa shi yori suruni arazaru wo ronzu”, 1995, p. 78.

²¹⁶ El libro más antiguo en China sobre la música *Gakuki* escribe que el arte tiene las raíces en la mente pura humana y la búsqueda de la verdad de cosmos. Fukunaga Mitsuji, *op, cit.*, “Gakuki”, Tokio, 1971, p. 5.

expresar, porque para los humanos la búsqueda de las raíces de la naturaleza y el tener la simpatía con ellas no es un trabajo fácil, pero Dǒng Qíchāng ofrece la posibilidad a los pintores para practicar la pintura, porque si dice que no hay posibilidad a los pintores que no tenga don pictórico, los pintores corrientes ni siquiera no esfuerzan ya para mejorar sus creaciones. Dǒng Qíchāng considera que, si leen mil libros, viajan mil *ri* (unidad de longitud chino) y finalmente quitan las preocupaciones o los apegos que como “polvos” cubren el interior, puede conseguir el “aliento espiritual” en la obra.²¹⁷ Abrió a los pintores el horizonte en el mundo de arte.

Las interpretaciones sobre el talento innato llevaron a pensar que: “Si el pintor es un personaje elevado, de forma espontánea surge el ‘aliento vibrante’ en la pintura.” Surgió así un género muy peculiar en la pintura china llamado la *wénrénhuà* (文人画, pintura del letrado). Se consideraba que, la pintura que era obra de un letrado, era automáticamente estimable. La verdad es que esta idea produjo una tendencia negativa muy formulista de los pintores de la época.

La estética de Dǒng Qíchāng no tuvo mucho predicamento en su época, porque en la Corte dominaba el estilo realista. Los pintores se concentraban en la minuciosidad de la obra, por eso la polémica del “aliento” se redujo.²¹⁸ Desde este momento la polémica del “aliento vibrante” quedó muda hasta la dinastía Qīng (清, 1644–1912).

5-7. Zhāng Gēng 張庚 (1681-1756 en la Dinastía Qīng (清, 1642-1912))

²¹⁷ Kohara, Hironobu., *op, cit.*, “Sansuiga no kiin”, 1995, p. 83. Por cierto, en realidad, el viaje de mil *ri* y la lectura de mil libros son casi imposibles por la situación económica o social. Además, en esta época, aparecen muchos pintores especializados en encargos, que no consideran el tema del “aliento” para ganarse la vida. La polémica del “aliento espiritual” fue un tema teórico que no tiene nada que ver con la práctica en una pintura comercial. Curiosamente si nos concentrámos sólo en esta parte, la idea de Dǒng Qíchāng se parece mucho al texto del *Discurso del monje Calabaza amarga* de Shítāo. Como luego veremos, Shítāo está opuesto al concepto de Dǒng Qíchāng, pero mi opinión es que a cierto modo Dǒng Qíchāng le influyó. *Ibidem*, p. 83.

²¹⁸ Los pintores de la Corte solían pintar *huāniǎo* “花鳥, flor y pájaro” o *shānshuǐ* de estilo realista muy minucioso. Procede de la Academia de Bellas Artes, Hānlín túhuà-yuàn (翰林图画院) fundada en la dinastía Táng y en la dinastía Sòng del Sur (1127-1279) en ella trabajaron muchos pintores como Xiàiguī (夏珪, 1195–1224), Mǎyuǎn (馬遠, 1160 o 65 – 1225) y otros pintores, que elevaron la altura de arte a un buen nivel, el estilo de la academia *yuàntǐ* (院体). Usami, Bunri. *op, cit.*, 2014, pp. 112, 113.

Zhāng Gēng fue un reputado pintor, pero también es famoso por sus libros como *Túcháohuà-wēilù* (图朝画微錄, *Registro de las pinturas de la dinastía*) donde detalla historias de los pintores del comienzo de la dinastía Qīng, o como *Tíhuàjīngyìshì* (图画精意識, *Consciencia sobre la pintura gráfica*), en el que analiza la pintura citando frases de *Pǔshān-huàlún* (浦山画論) escrito por Zhāng Pǔshān (張浦山) para indagar sobre concepto del “aliento”:

Hay 4 tipos del “aliento”: el producido por la tinta china, el hecho por la pincelada, el hecho por el corazón [la actitud mental o el plan que tengo el artista] y el hecho por la inconsciencia [que en realidad es igual que *mu*, siendo inconsciente del concepto o del plan]. Hay diferencia entre los grados de la presencia del “aliento” en la obra acabada. El mejor es el que surge de la inconsciencia. El próximo grado es el de corazón. El tercer grado es el “aliento” de la pincelada. El último es el de tinta. ¿Qué es el “aliento” de la tinta? Es “el aliento” que, después de pintar esquemáticamente el cuadro, aparece por poner los puntos de la tinta en la obra. El “aliento” del pincel es la sensación de la luz que aparezca de manera natural al pintar la superficie de la tierra o las crestas de la montaña. Eso es el “aliento” del pincel.²¹⁹

El “aliento” del corazón significa el realizado en la obra del modo que ha visualizado previamente en su interior. Hay una cierta planificación.

El “aliento” de la inconsciencia es el que se realiza en la pintura después de llegar al estado mental *mushin*. Después de calmarse frente al papel para que el pensamiento se concentre para crear ur-figuración en el interior, el pintor espontáneamente puede manejar el pincel. El término de la obra quedará perfecto, sin posibilidad o necesidad de añadir ningún toque del pincel para arreglar alguna parte. El “aliento” de la inconsciencia cobra más importancia para el arte, porque

²¹⁹ Kohara, Hironobu., *op. cit.*, “Kiin wo ronzu”, 1995, p. 87.

puede asomarse la sagacidad innata del pintor en ese “aliento”. Únicamente quien haya llegado al estado no-actuar puede realizar ese “aliento”.²²⁰

En la época de la dinastía Qīng, bajo la moda del coleccionismo, surgió una tendencia de revisión de los documentos olvidados para repasar el estilo, el tema, la autoría, el fenómeno y otras informaciones de las pinturas, sin embargo, sobre el tema del “aliento”, lo válido siguió siendo la experiencia del propio artista.²²¹

5-8. Conclusión

Desde la antigüedad el concepto del “aliento espiritual” es un gran tema que el pintor tiene que abordar en el trabajo y muchos pintores lo han tratado hasta el momento actual, sin embargo, hay pocos libros y documentos que profundizan completamente el tema, porque el “aliento vibrante” es para los chinos lo que tiene que existir sin discusión como una parte de la pintura. Tradicionalmente ha sido una premisa de la pintura.²²²

Además, como no hay escritos del “aliento” como norma definitiva, el concepto del “aliento” ha avanzado o ha evolucionado en la manera de expresión por cada circunstancia social y por el desarrollo del material de manera libre. Lo único que podemos decir definitivamente es que en la pintura china este concepto ha sido un eje vertebral de la pintura de paisaje con vocación de trascendencia, y que no se ha definido en la pintura occidental. Sin la menor duda, unos pintores occidentales abordan esa expresión, pero, ese tema no se ha generalizado como en la pintura a tinta china, porque la idea del “aliento” seguramente proviene de la importancia del *qi* más que la “forma”. Originalmente viene del concepto del *tao* y el *qi* teniendo en cuenta la importancia del *qi* y la irrelevancia de la forma.²²³

²²⁰ Ibídem, pp. 87-88.

²²¹ Ibídem, p. 88.

²²² Según Tanaka Hidemichi existe una teoría de que el concepto “aliento vibrante” es una pura ilusión, que no es la idea generalizada, que en realidad no había existido. Pero desde que Xiè Hè propuso los Seis principios de la pintura, unos críticos han intentado generalizar el “aliento vibrante” teóricamente, la razón de la discusión a largo plazo sobre el “aliento espiritual” es sólo porque para los chinos sin duda es imprescindible al ejecutar la obra. La consideración de que el “aliento” es una ilusión es una teoría demasiado extrema. Tanaka, Hidemichi. *op. cit.*, 1989, p. 451.

²²³ Me parece que incluso actualmente los chinos y los investigadores de la cultura china está discutiendo sobre la forma de *qi* y el “aliento espiritual”, porque una “forma” puede existir bajo el concepto de poder expresar un objeto como forma matemática o científica. En China no hay término más justo para explicar este fenómeno de la convivencia entre el *qi* y la forma, muy probablemente porque no hace falta porque

Por ejemplo, en el mundo occidental los maestros de arte enseñan el uso de color o la composición de los objetos para crear la visión propia del mundo del pintor. En China cada objeto se decide sobre la ubicación según el “aliento vibrante” que domine todo el papel de la obra y los pintores intentan captar la visión del “aliento” que la naturaleza tiene. El “aliento” domina incluso la composición.

Los pintores occidentales tienden a crear sus propios mundos, mientras que los chinos tienen el objetivo de expresar la conexión con el *tao* por “aliento”, aunque aparezcan las personalidades propias de cada artista a través de la manera de expresarse en el paisaje. Sería posible decir que los occidentales emplean el conocimiento racional, mientras los chinos utilizan el conocimiento intuitivo.

Esquemáticamente hemos visto la historia de arte de China, pero dentro de esta historia, el concepto de “aliento espiritual” ha evolucionado mucho. Pero en general se puede considerar que toda la intención de teorización del “aliento espiritual” proviene de la idea de captar el *qi*.

Desde otro punto de vista, se puede mencionar que hay también otro tipo del *qi* que los objetos de la pintura tienen. El *qi* del *tao* forma el carácter de todo el ser, por eso se puede decir que todo el ser mismo contiene el propio *qi* en su interior. Eso produce la manera característica de existencia de cada cosa que se pueda captar o percibir, por eso desde todas las cosas puede aparecer el “aliento espiritual”. En esa comprensión, el *qi* del interior del artista no tiene nada que ver con el “aliento espiritual” exterior del artista. Entonces ¿cómo los pintores han solucionado este problema? La verdad es que, aunque se ve que hay muchas polémicas sobre el “aliento espiritual”, en realidad, prácticamente los pintores tomaban las teorías distintas adecuadas depende del tema o de la condición del trabajo, según la necesidad.²²⁴

ese concepto es básico y no se llega a poner en cuestión. El tratar la forma de *qi* o el “aliento espiritual” es toda la premisa de la pintura china. Tal vez no hacía faltaba teorizarlos. Usami Bunri explica que, aunque los críticos de arte en China para explicar sus ideas emplean la palabra “forma”, depende del contexto tiene significados distintos. Usami, Bunri. “Katachi ni tsuite no shōkō”, en *Chūgoku bungaku-ho* (73), Kyoto daigaku bungakubu chūgokugogabku chūgoku bungaku kenkyushitsu, Kioto, 2007 (04), pp. 9-12.

²²⁴ Usami, Bunri. *op. cit.*, 2012 (04), pp. 34-36. La polémica de la definición del aliento espiritual existe incluso en el mundo actual. Por ejemplo, Tanaka Hidemichi directamente explica el aliento espiritual relacionándolo con el *tao*. Tanaka, Hidemichi. *op. cit.*, 1997, p. 7.

También necesitamos prestar atención a un punto negativo, ya que la pintura es figurativa, Les guste o no, los pintores tienen que realizar las figuras en la pintura, pero, como hemos visto, los críticos sólo han dado la importancia de la expresión al “aliento vibrante”, olvidando la expresión de las figuras. Por eso, Shítāo aborda crear la nueva estética para dar igual relevancia a ambos aspectos, la expresión del *tao* y la realización de las figuras.

6. SHÍTĀO

6. Shítāo

Luis Feito descubrió en 1990 que lo que había aprendido por su propia investigación sobre la cultura asiática coincidía con lo que se resumía en el libro que le regalaron: *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga* (苦瓜和尚画語錄, *Kǔguāhē shàng-huàyùlù*), escrito por Shítāo.²²⁵ Desde entonces este libro se convirtió en la “biblia” artística de Feito.²²⁶ Por consiguiente, es imprescindible su análisis para descubrir la concepción artística de Feito.

Lo obvio del escrito de Shítāo es que manifiesta su idea fundamental sobre lo que llama “trazo único de pincel”, que aborda directamente en el primer capítulo.²²⁷

Shō Rō (葉朗) y María Paz Lecea escriben que ese concepto, “trazo único de pincel”, “es una creación de Shítāo y tiene especial importancia, pues cristaliza la originalidad de su pensamiento y es la clave de arco de todo su sistema”, pero el investigador japonés Nakamura Shigeo indica que, en realidad, hay ejemplos anteriores del trazo único. Por ejemplo, en *Bìyán-lù* (碧巖祿, *Registro del acantilado azul*), el documento recoge muchos *gōngàn* (公案), que son preguntas que dan pistas a los practicantes de zen para llegar al *satori*. Los practicantes tienen que responder a la cuestión instantáneamente. Lo importante en los *gōngàn* no es expresar una respuesta correcta y lógica mediante las palabras, sino mostrar a través de la respuesta que ya se tiene en la mente cuando está completamente libre, de modo que supera toda dicotomía entre sujeto y objeto. Por eso, existen muchas anécdotas irrationales alrededor de los *gōngàn*. En *Bìyán-lù*, hay unas anécdotas según las que un practicante que dibuja un trazo en la tierra con el

²²⁵ No se conoce el año de realización de este libro, pero teniendo en cuenta que en el capítulo VIII, “El paisaje (山川)”, afirma que ha tardado 50 años en poder pintar la esencia de la naturaleza, seguramente lo escribió en torno a 1692. Hay algunos documentos que estiman que fue escrito en el año 1704-1705, pero esta información no es definitiva. Kohara, Hironobu. “*Sekitō gagoroku’ ni tsuite*”, en *Tōkyō-shina gakuhō*, Tokyō shinagakkai, Tokio, 1964 (06), pp. 88, 89.

²²⁶ *Huàyùlù* 画語錄 significa “Discurso acerca de la pintura”. El término 語錄 designa las notas de la enseñanza oral de un maestro tomadas por los discípulos. Su uso data de las escuelas budistas zen de la época de la dinastía Táng (618-907) y fue retomado después por los ensayistas neo-confucianistas de la época de la dinastía Sòng (960-1279). Lecea, María Paz. *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, Universidad de Granada, Granada, 2012, p. 29

²²⁷ Por ejemplo, María Paz Lecea escribe que [el concepto del trazo único de pincel] tiene especial importancia, que cristaliza la originalidad de su pensamiento, que es la clave de arco de todo su pensamiento. *Ibidem, op. cit.*, p. 31.

bastón para dar ánimos durante la meditación a los practicantes de zen (Jǐngcè, 警策) y el “trazo único” pueden tener el mismo sentido. Un día tres bonzos iban andando a visitar al maestro Nányáng Huìzhōng (南陽慧忠, 675-775) en el templo de Chang’ān (長安). En el camino hacia el templo, uno de ellos trazó un círculo en la tierra y dijo a sus compañeros de viaje que si podían decir algo sobre el círculo continuarán el camino, y de lo contrario, regresarán. Uno de los bonzos, en cuanto le escucha, se sienta en el centro del círculo. Otro toma la postura de meditación al estilo femenino. El bonzo que trazó el *ensō* les dice que no hace falta regresar. En este sentido, por ejemplo, se puede considerar que un trazo del bastón es lo mismo que el *ensō*, el círculo hecho de golpe para expresar el estado mental del *satori* que se ha conseguido. Probablemente la diferencia de las interpretaciones del “trazo único” por parte de los investigadores procede de la consideración del carácter del escrito de Shítāo. María Paz Lecea da importancia a la filosofía de la escuela del *tao* y al zen por igual para interpretar el libro de Shítāo, mientras que Nakamura considera que la estética del crítico chino está basada principalmente en el zen. Por eso, como acabamos de observar, Nakamura menciona que en el mundo zen ya aparecen algunos ejemplos sobre el “trazo único”, que tiene muchos sentidos. El concepto del “trazo único” había existido en el mundo de zen ya, pero, Shítāo teoriza por primera vez sobre el “trazo único”.

Para Shítāo el “trazo único” puede expresar la naturaleza, incluso el universo. Lo explica en el capítulo I del *Discurso*, afirmando que la pintura emana del corazón.²²⁸ Es decir, su estética

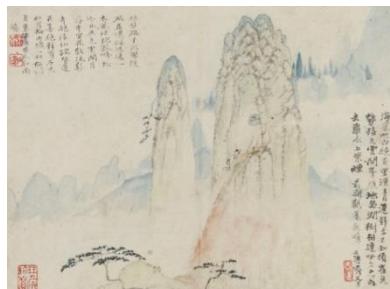
²²⁸ Sobre la traducción del texto de Shítāo, “la pintura emana del corazón (心) …”, María Paz Lecea no emplea el término “corazón”, sino “intelecto”, tal como ella misma reconoce la palabra china utilizada por Shítāo aquí es “corazón”, pero no toma esta palabra para traducir ese término al español, porque “en el pensamiento chino este término no tiene la resonancia esencialmente afectiva que posee entre nosotros; designa ante todo el lugar de la actividad espiritual e intelectual, así como de todas las fuerzas conscientes (María Paz Lecea)”. Los investigadores asiáticos traducen directamente esa parte como “corazón”. Desde mi punto de vista para los asiáticos, el “corazón” se refiere a la mente o el espíritu, por lo que dudo que pueda significar “intelecto”. El corazón es el motor para que funcionen la razón, el intelecto, la emoción, la voluntad y otras cosas del interior de uno mismo. Además, como hemos visto, el concepto del zen y la filosofía del *tao* no dan importancia a la inteligencia. La inteligencia es lo que produce en nuestra mente toda dicotomía, como la de sujeto-objeto, y constituye un obstáculo para llegar al *satori*. Considero que no hay problema en utilizar el “corazón” como traducción del término empleado en el texto de Shítāo, pero entiendoéndolo como algo cercano a la mente o el espíritu. Por ejemplo, Fukunaga Mitsuji escribe la palabra “corazón” en la explicación del texto de Shítāo, aunque pone la palabra “espíritu” entre comillas después de “corazón”. Fukunaga, Mitsuji. “Gagoroku”, en Geijutsu ronshū, Asahisibunsha, Tokio, 1971, p. 391. Esta palabra tendrá importancia para interpretar los conceptos de Shítāo, como luego veremos. Lecea, María Paz, *op. cit.*, p. 38. Por ejemplo, Chun Chun Wang (王俊鈞, Wáng Jùnjūn) utiliza la palabra “corazón” directamente, sin preocuparse por su sentido. Chun Chun Wang, “Sekitō no 「ikkaku」 ron ni tsuite”, en *Tama bijutsu kenkyū* (6), Tamabijutsu daigaku daigakuin bijutsukenkyūkai, Tokio, 2017, p. 5.

considera que los trazos introducidos por el corazón o el alma del pintor pueden representar no solo el paisaje, sino todo el cosmos. Sin embargo, la búsqueda del hilo conceptual básico de Shítāo es bastante compleja. Por este motivo, existe una gran polémica entre muchos investigadores sobre este tema incluso hoy en día, pero tenemos que abordar la búsqueda de la base conceptual de Shítāo.

6-1. Algunas referencias biográficas imprescindibles de Shítāo

Shítāo (石濤, 1641-?)²²⁹, crítico y pintor del género conocido como “pintura de los letrados”, trabaja en el comienzo de la época de la dinastía Qīng. Es un bonzo zen, descendiente de la familia real de la dinastía Míng, y alcanzó tanta fama como *Bādàiyóurén* (八大由人, 1626-1705).

Entre sus obras destacan *Huáng shānbāshēng-huàcè* (黃山八勝画冊, Serie de ocho paisajes de los Montes Huang, Fig. 8, 9: dos piezas de la serie de 8 obras), *Lúshān guānpù-tú* (廬山觀瀑図, Paisaje de la avalancha del monte Lú, Figura 10) y *Huáng Yóu-tíjuǎn* (黃由図, Retrato de



Huáng Yóu), que en la actualidad están conservadas en Kioto, Japón. Hacia el final de su vida, redactó el escrito sobre su estética, arriba mencionado, como fruto de la investigación y la reflexión sobre el trabajo de la pintura.

Fig. 8: Huáng shānbāshēng-huàcè
(N. 4 de la serie de 8 obras),
Shítāo. Año ?
Foto: Cortesía de SEN-OKU
HAKUKOKAN MUSEUM

²²⁹ Hay polémica sobre las fechas del nacimiento y del fallecimiento de Shítāo. Aquí sigo el libro de María Paz Lecea. Por ejemplo, François Cheng pone 1641 como fecha de nacimiento en su libro *Vacío y plenitud*. Cheng, François, *op. cit.*, p. 200. Si se quiere ver la información más detallada de la vida de Shítāo, Lecea, María Paz, *op. cit.*, pp. 215-223.



Fig. 9: *Huáng shānbāshēng-huàcè*
(N. 8 de la serie de 8 obras),
Shítāo. Año ?
Foto: Cortesía de SEN-OKU
HAKUKOKAN MUSEUM



Fig. 10
Lúshān guānpù-tú.
Shítāo, Año (?)
Fotografía: cortesía del
SEN-OKU MUSEUM

Sobre la formación filosófica y religiosa de Shítāo, lo único que se conoce actualmente es que fue un bonzo zen, cuyo verdadero nombre es Zhū Ruòjí (朱若極), que adoptó el nombre monástico de Dàojì (道濟). Tenía sangre imperial de

la dinastía Míng (1368-1644)²³⁰ por parte de padre, que fue el nieto del hermano mayor de Zhū Yuánzhāng (朱元璋, 1328-

1398), el fundador de la dinastía Míng. En 1644, cuando Shítāo tenía tres años, los manchúes ocuparon Pekín, la capital de la época, y fundaron la nueva dinastía Qīng. Por esa razón, los legitimistas de Míng escaparon a Nankín, la capital Míng del Sur, donde se ubicaba el gobierno en el exilio, pero, Nankín fue tomada justo al año siguiente. Aunque su padre Zhū Hēngjiā (朱亨嘉) se proclama regente, su autoridad es denegada por los otros legitimistas de la dinastía Qīng. Además, estos toman su proclamación como rebeldía y lo apresan. Finalmente fue ejecutado.

El joven Shítāo consigue escapar de ese desastre gracias a la ayuda de unos fieles sirvientes y se refugia en un templo zen. El zen que Shítāo aprende aquí es el de la escuela budista del *Nánzōng* (南宗禅, Zen del sur), a la que pertenecían muchos bonzos importantes, como Liùzǔ Huìnéng (六祖慧能, 638-713), Nánguó Huáiràng (南国懷讓, 677-744), Mǎzǔ Dàoyī (馬祖道一, 709-788), Bǎizhàng Huái hǎi (百丈懷海, 749-814), Huángbò Xīyùn (黃檗希運, ?-850) o Línjì Yǐxuán (臨濟義玄, ?-867).²³¹ En este templo, recibió la formación de Lǚān Běnyuè

²³⁰ Shítāo, aparte de los nombres mencionados arriba, adoptó muchos otros nombres: Xiā Zūnzhě (瞎尊者), Dàdízi (大滌子), y, sobre todo, Kǔguāhéshàng (苦瓜和尚, Monje Calabaza Amarga). Lecea, María Paz. *op. cit.*, p. 215.

²³¹ Todos son bonzos muy importantes del zen en China. Sobre Liùzǔ Huìnéng, su discípulo Fǎhǎi (法海) escribe el libro *Liùzǔ-tánjiāo* (六祖壇教, *Sutra de la Plataforma del Sexto Patriarca*, publicado en el principio de la dinastía Táng para transmitir a la posteridad la enseñanza de Huìnéng, recogiendo sus sermones. Nánguó Huáiràng es discípulo de Huìnéng. Difundió el concepto budista *Sānjièwéixīn* (三界唯

(旅庵本月, ?-1676), perteneciente a la 35º generación de la escuela budista Nánguó Huáiràng. El hecho de que Shítāo recite un poema en homenaje a Huángbò Xīyùn deja ver sus vinculaciones con el zen.²³²

En *Xiāzūnzhě-chuán* (瞎尊者伝, Biografía de Xiāzūnzhě, otro nombre de Shítāo, año (?)), escrito por Chén Dìngjiǔ (陳定九), del templo Guangjiao (広教寺) de la ciudad Xuānchéng (宣城).²³³ Estos datos indican que Shítāo debió de recibir la enseñanza del *Nánzōng* rigurosamente. Por esta razón, es imprescindible reflexionar sobre la influencia del zen para buscar a grandes rasgos el eje de su estética.

Después de comenzar a educar a Shítāo, Lǚān Běnyuè en seguida descubre su vocación para la pintura y recomienda al joven bonzo viajar para que ahonde en su sensibilidad artística, para contemplar la naturaleza. Durante dicho viaje, Shítāo realiza numerosos bocetos de los hermosos paisajes, como el monte Huáng (黄山) en la provincia Ānhuī (安徽省) o el monte Lúshān (廬山) en la provincia Jizngxi (江西省), y estos esbozos se convertirían en fuente de inspiración en el futuro para pintar sus obras.

De 1666 a 1679, residió en Ānhuī. A partir de 1680, y durante nueve años, vivió en Nankín (南京). Ya en este momento, Shítāo tenía reputación como pintor; por ello, en dos ocasiones pudo

心, Tres mundos, un corazón) desde el punto de vista del zen. Mǎzǔ Dàoyī es el discípulo de Nánguó Huáiràng. Sus discípulos escribieron los libros de la enseñanza de Mǎzǔ Dàoyī. Es el fundador de la escuela zen Hongzhou. Bǎizhàng Huáihái es el discípulo que aparece en muchos *gōngàn* en el libro *Bìyán-lù* (碧巖祿)". Huángbò Xīyùn es discípulo de Bǎizhàng Huáihái y funda un templo Huángbò. Línjì Yǐxuán es el fundador de la escuela del zen Línjì. Si se quiere investigar más sobre la vida de los bonzos mencionados aquí, véase Kamata Shigeo, *Chūgoku no zen*, Kōdansha, Tokio, 1980, pp. 75-80 (sobre Liùzǔ Huìnéng); pp. 113-118 (sobre Nányuè Huáiràng); pp. 119-124 (sobre Mǎzǔ Dàoyī); pp. 132-137 (sobre Huángbò Xīyùn). Huáng Tíngjīān (黃庭堅, 1045-1105, calígrafo y escritor) comenta que al principio no ha podido entender la pintura, que entiende la pintura detalladamente gracias al estudio que ha tenido sobre el zen o el *tao*. Asegura que, después del estudio, ha podido entender si una obra es buena o mala. Hasegawa Masahiro comenta que Huáng Tíngjīān es un artista muy importante que ha establecido el concepto de la "coincidencia del zen y la pintura", pero Dōtsu Ayano está en contra de esta idea, insistiendo en que sólo basándose en la cita de arriba, no se puede asegurar que Huáng Tíngjīān conociera profundamente las ideas del zen o de Lǎozǐ o Zhuāngzǐ. Dōtsu, Ayano. "Gazenicchi setsu ni taisuru ichikousatsu", en *Komazawa daigakuin Bukkyō-gaku kenkyū nenpō* (30), Komazawadaigaku daitakuin bukkyō kenkyūkai, Tokio, 1997 (07), pp. 52-53. Si quiere conocer la influencia general del zen en la teoría de la pintura: Hasegawa, Masahiro. "Chugoku garon ni okeru zen no eikyo", en, *Indo gaku bukkyō kenkyu* 42 (2), Nihon indogaku bukkyō gakkai, Tokio, 1994 (03), pp. 628-634.

²³² Para conocer el poema de Shítāo, Nakamura Shigeo, Sekitō – Hito to Geijutsu, Tokyōbijutsu, Tokio, 1985, pp. 25, 26.

²³³ Fukunaga, Mitsuji. *op. cit.*, "Gagoroku", 1971, p. 396.

estar presente en las ceremonias de homenaje al emperador Kāngxī (康熙帝, 1654-1722) durante las giras que hizo por el sur de China.

Se trasladó a Pekín (北京), la capital, donde permaneció hasta 1692, porque pensaba que podría recibir la privanza de la dinastía, pero el emperador Kāngxī no protegía el budismo con entusiasmo, por lo que el intento de Shítāo fracasó. De este modo, volvió al sur de China, concretamente a la gran ciudad Yángzhōu (揚州), y ahí permaneció hasta el fin de su vida. Su estilo artístico se considera casi extravagante, caracterizado por una mezcla de refinamiento con un carácter innovador, con rasgos de admiración hacia la pintura de la dinastía Sòng (宋).

A pesar de que Shítāo obviamente estaba influido por el zen, también se aficionó a los pensamientos de Lǎozǐ y de Zhuāngzǐ, y estudió profundamente el confucianismo.

Ahora, aprovecharemos este capítulo para conocer a Dǒng Qíchāng, aunque ya hemos hecho una pequeña introducción en el capítulo anterior, porque su estética influye en cierto modo a Shítāo para escribir el *Discurso de la pintura*. Dǒng Qíchāng, el calígrafo o pintor más influyente de la época tardía de la dinastía Míng, es quien desarrolla la teoría de la caligrafía y la pintura, y también se dedica en profundidad a la práctica del zen, tal como atestigua el nombre de su estudio *Huàchánshì*. Pertenece a la corriente ortodoxa. Su prestigiosa pintura es fruto de la investigación de las obras de los maestros chinos clásicos, lo que le confería también un carácter retrógrado.²³⁴ En realidad, su estilo de pintura, del contraste del claroscuro y de la perspectiva están influidos por los maestros clásicos. Por ello, no es tan innovador. Dǒng Qíchāng clasifica las pinturas chinas de su época en dos escuelas: una es la escuela del sur, que trata básicamente las pinturas *shānshuǐ* sin encargo oficial, como la pintura de los letrados, y otra es la escuela del norte, las pinturas de la corte. Consideraba que la escuela del sur era mejor.²³⁵ Finalmente se ha

²³⁴ En la dinastía Ming se han comenzado a desarrollar la investigación, la observación y el coleccionismo de las obras como fenómeno del mundo del arte. Se considera en general el comienzo de la historia del arte como una ciencia en China. Nakamura Shigeo, *op. cit.*, 1985, p. 399. Por eso, seguramente Dǒng Qíchāng también investigó en profundidad el arte de los maestros clásicos.

²³⁵ La teoría de Dǒng Qíchāng se considera al principio como teoría absoluta, pero, poco a poco, se descubren muchos errores y muchas dudas en ella, por lo que surgió la polémica. Por ejemplo, cuestionan su teoría geográficamente. Aunque separó las pinturas chinas en dos partes, el sur y el norte, algunos pintores del sur podrían entrar dentro de la clasificación del norte y viceversa. Desde el punto de vista estilístico sucede lo mismo, pues algunos pintores del norte pintaban buenas obras de *shānshuǐ*. Por eso, actualmente existen muchas sobre la teoría en contra de la opinión de Dǒng Qíchāng. Si se quiere conocer

considerado que Shítāo es uno de los dos grandes maestros de la época junto con Bādài Shānrén (八大山人, 1626-1705).²³⁶ Pero, curiosamente, aunque se basa en la tradición de los artistas anteriores, Shítāo establece una nueva teoría de la pintura, enfrentándose de manera vehemente a la teoría de Dǒng Qíchāng.²³⁷ Un pilar del pensamiento de Shítāo es la búsqueda y el establecimiento del estilo propio del pintor, criticando la tendencia del arte de la época, cuando la mayoría de los pintores copiaban las obras clásicas. Sin duda, para un pintor tan precoz, que empezó a pintar *shānshuǐ* o retratos a los diez años, la teoría de Dǒng Qíchāng es una teoría que da lugar a pintores estereotipados, basados en los maestros clásicos.

La oposición de Shítāo ante Dǒng Qíchāng debió de proceder de la insatisfacción de la concepción artística de esta época. Desde hace mucho tiempo, la teoría de Xiè Hè, los Seis principios de la pintura, había cumplido el papel de ser el dogma general del mundo de la pintura en la China antigua. Aunque la propuesta de Xiè Hè exige primeramente el “aliento espiritual”, desde el segundo principio exige a los pintores tener gran conocimiento de la técnica y la metodología de la pintura, pero los pintores de la época de Shítāo se concentran en realización del “aliento espiritual”, olvidando la parte de las figuraciones que tengan que pintar. Para la ejecución de las figuraciones, se copiaban mucho las técnicas de los maestros clásicos sin profundizarlos.²³⁸ Por eso, el pintor considerado como ortodoxo en la época, Dǒng Qíchāng, debió

la teoría de la división de las escuelas de sur y norte detalladamente, véase Kohara Hironobu. *op. cit.*, “Nanboku niharon”, 1995, pp. 112-120.

²³⁶ Los pintores de la época tardía de la dinastía Míng y del principio de la dinastía Qing son Wáng Shímǐn (王時敏, 1592-1680), Wáng Jiàn (王鑑, 1598-1677), Wáng Huī (王翬, 1632-1717), Wáng Yuánqí (王原祁, 1592-1680), Wú Lì (吳歷, 1632-1718) y Yùn shòupíng (惲壽平, 1633-1690). Ellos establecieron la base del *shānshuǐ* en la dinastía Qing (1616-1912).

²³⁷ Nakmura Shigeo, *op. cit.*, 1985, p. 397.

²³⁸ Shítāo se oponía a la tendencia ortodoxa del arte de la dinastía Míng. En el *Discurso de la pintura* no aparece el término “aliento espiritual”, que dominaba totalmente el mundo estético chino como idea principal. En la época de Shítāo, había un posicionamiento negativo sobre el “aliento espiritual”: “Si hay algún ambiente considerable como ‘aliento espiritual’ en el vacío, los pintores estarán orgullosos, considerando que este ambiente es ‘aliento espiritual’, aunque la figuración en la obra esté bastante mal hecha”. También si hay cierta expresión de ambiente en una pieza, la obra suscita admiración inmediatamente, aunque técnicamente fuese una mera copia de los pintores clásicos. Las palabras “aliento vibrante” funcionaban para los pintores mediocres como escapatoria o excusa en la época de Shítāo, porque en China es casi la única clave de evaluar la pintura, por estas razones, Shítāo abandona el término “aliento espiritual”. Shítāo quería romper con esta tendencia. Chun Chun Wang, *op. cit.*, p. 4.

de ser símbolo de la pintura convencional para Shítāo. Por esta razón, Shítāo reflexiona: “Los pintores antiguos ya establecieron su estilo, pero ¿por qué nosotros no?”²³⁹

Finalmente, Shítāo no se limita a criticar solo a otro maestro, sino que también se arriesga a crear una teoría estética nueva para que los pintores pudieran crear sus propios estilos. Por eso, escribe el *Discurso del Monje Calabaza Amarga* para expresar sus ideas estéticas.

No es que Shítāo destruya toda la tradición pictórica anterior. Lejos de hacerlo, da importancia al corazón para el trabajo de la pintura basado en la idea del “bambú del corazón” propuesta por Sūshì.

En realidad, Shítāo respetaba mucho a Ní Zàn (倪瓈, 1301-1374), pintor influido por el zen que vivió abandonando el apego de conseguir dinero y fama.²⁴⁰ Mientras que Sū Shì estuvo en el mundo político tuvo una vida estable, Ní Zàn tuvo una vida accidentada,²⁴¹ con una experiencia parecida a la de Shítāo. La mayoría de las ideas y planteamientos recogidos por Shítāo tienen relación con su afinidad y admiración por Ní Zàn, un ferviente seguidor del zen.

Los bambúes que yo pinto transmiten solo mi espíritu elevado. No es nada importante si se parecen a la forma real de los bambúes, si sus follajes son frondosos o ralos, ni si las ramas están inclinadas o rectas. Yo solo dibujo los

²³⁹ Shítāo escribió en una manifestación opuesta a la teoría de Dong Quichang. Yū, Jiànhuá (俞劍華). *op, cit.*, pp. 258, 259.

²⁴⁰ Si se quiere conocer el arte de Nízàn, su vida y su trasfondo social, véase Wú Chángpéng (吳長鵬). *Geisan no kaiga to bungaku tono kankei* (倪瓈の絵画と文学との関係), tesis doctoral de la Universidad Daitō Bunka Daigaku, publicada específicamente para leer en el ordenador de la Biblioteca Nacional Japonesa, Kokkai-toshokan, pp. 115-140.

²⁴¹ Ní Zàn buscaba el estado mental *satori*. En sus escritos hay muchos términos del zen. Ní Zàn tuvo que abandonar su pueblo natal a causa de *Hóngjīn Qiyì* (紅巾起義, Revuelta de los Turbantes Rojos, en 1351) y vagabundeo durante veinte años hasta su muerte. Shítāo también vivió una vida amarga en la época de su juventud. Además, ambos maestros pasaron mucho tiempo en la naturaleza. Ní Zàn experimentó tiempos duros y turbulentos debido al cambio de dinastía (de la dinastía Yuán (元, 1271-1368) a la dinastía Míng), mientras que Shítāo también vivió en una época conflictiva al final de la dinastía Míng. Sobre Shítāo, enseguida veremos su vida. Fukunaga indica que las ideas de ambos maestros deben de parecerse de manera natural. Fukunaga Mitsuji, *op. cit.*, “Gagoroku”, 1971, pp. 393-395.

bambúes cuando me apetece. Si alguien considera mis bambúes como cáñamo o caña, yo no puedo insistir en que son bambúes. (Ní Zàn)²⁴²

Además, Ní Zàn recita: “No es que mi interior se haya convertido en puro. Mi interior es originalmente puro. Ya no me asusta nada del exterior. Ya no me confundo por nada.” (*Sùqīngliútáng*, 宿清流堂, Hospedarse en el capilla *Qīngliútáng*). Obviamente, está influido por el zen, tal como el zen enseña que todos los seres originalmente tienen la naturaleza de Buda. También recita: “La montaña mantiene la esencia de la existencia. Aunque la nieve cambia la imagen, este cambio de la vista es superficial. Aunque la nieve cambia la imagen, después de que salga el sol, recupera la imagen original y la primavera llega.” (*Jiāngzhǔyáwū-záxīng*, 江渚芽屋雜興). Estos poemas que tratan los temas relacionados con la búsqueda del sentido de su existencia también nos inspiran suficientemente el zen. Abandonando los apegos mundanos, sigue teniendo una existencia firme para mantener el orgullo humano. Se podría decir que Nízàn profundiza en la “correspondencia entre el zen y la pintura”.²⁴³

Shítāo, basándose en la idea de Nízàn, primeramente, propone que la pintura de manera natural tiene que nacer desde el interior del artista. Si el artista puede conseguirlo, la obra debe tener profundidad y una espiritualidad muy viva. Eso es la obra merecedora de admiración para Shítāo. Shítāo considera que, si el pintor puede expresar su interior, puede conseguir también un estilo propio.

La esencia del arte para expresar el estado mental en general exige el acto de la expresión espontánea y directa para extraer el interior del artista, pero, al mismo tiempo, no hay que olvidar que es imprescindible la observación minuciosa del bambú real como naturaleza viva para conseguir la imagen del “bambú del corazón”. Shítāo no olvida la expresión del dibujo como base de la pintura. La habilidad del pincel y de la tinta también es necesaria para la pintura buena, no solo para realizar la imagen del paisaje, sino para transmitir el estado interior elevado. En el

²⁴² *Ibidem*, p. 392.

²⁴³ Sobre dos poemas de Ní Zàn, extraído: *Ibidem*, pp. 392, 393.

momento de trabajo también tiene que mantenerse el estado mental elevado. Veremos su estética detalladamente.

6-2. El “trazo único” desde el punto de vista práctico

El libro de Shítão es un texto de estética sobre la pintura que tiene dos partes; una parte conceptual y otra práctica, por esta razón, se puede extraer la parte práctica para tener la idea del “trazo único” a grandes rasgos, antes de investigarlo conceptualmente. Será más fácil de investigar la base de la idea del “trazo único” abordándolo desde el punto de vista práctico, pero Shítão no escribe separando la parte práctica de la conceptual. Por eso tenemos que leer todos los capítulos para extraer los comentarios sobre la práctica de la pintura.

Proponiendo que el pintor no ha de ser una máquina que copia a los maestros clásicos, Shítão insiste en que los pintores deben profundizar, por ejemplo, en la expresión de la roca directamente desde la naturaleza, buscando su propio lenguaje. Para eso, Shítão asegura que el pintor realiza su obra con el “trazo único”, y muchos trazos se generan desde allí de manera espontánea. En realidad, en cuanto damos una primera pincelada descuidada, el blanco puro se puede empezar a destruir por la tinta echada de manera errónea. Para evitarlo, los pintores tienen que mantener una armonía y una coherencia desde la primera pincelada hasta la final. Si los trazos pueden tener una regla razonable, captando una verdad de cosmos, desde allí se generarán mil reglas pictóricas de manera natural.²⁴⁴ Estos trazos que tienen regla son los “trazos únicos del pincel”. Si el pintor sigue ese proceso de realización de la pintura, desde la pincelada del “trazo único” aparecen espontáneamente las formas de las montañas o los ríos acordes con la sensación vital en la pintura del paisaje.²⁴⁵ Ya no hace falta copiar las obras de los maestros. Los pintores deberían reflexionar sobre cómo tienen que abstraer la esencia de la naturaleza en el papel para pintar. Los trazos de los pintores que despiertan la conciencia de la creación de la regla propia

²⁴⁴ María Paz Lecea emplea regla para la palabra *fǎ* 法, que actualmente significa “regla” o “ley”. El propio Shítão emplea ese ideograma, pero, en realidad, en el mundo budista esta palabra significa algo cercano a “verdad”. Por ello tenemos que interpretar la “regla” no como ley o norma, sino como verdad. En este aspecto, escribe: “Este término lo emplea Shítão constantemente a diferentes niveles. Unas veces es un concepto abstracto de carácter absoluto, la Regla por excelencia, otras se refieren a diversos métodos técnicos concretos de aplicación.” Lecea, María Paz. *op. cit.*, p. 30.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 27, 28

ya contienen el fundamento de la realización de la obra. Lo que Shítāo considera es que la regla de pintar surge de manera natural en el interior de uno mismo. Después de que los pintores intenten captar lo que surge en su interior al observar la naturaleza, la regla surge desde el primer “trazo único” en el trabajo (capítulo II).²⁴⁶

La tinta, el pincel, la mano y el corazón del pintor tienen que estar fusionados en un “trazo” en el sentido de que la mano tiene que moverse transmitiendo la sensibilidad del artista al pincel, y que el pincel tiene que moverse como las manos propias del artista.²⁴⁷ Si pueden conseguir el “trazo único”, por primera vez el “trazo único” se alejará del caos de la tinta, el pincel y el papel, y empezará a generar una figura viva artística, río, roca o lo que sea, en el papel.²⁴⁸ Bajo esta concepción, sobre el movimiento de la muñeca, Shítāo dice que los pintores deben tener la muñeca suelta. Si no lo hacen, la pintura resulta imperfecta.

A simple vista, el primer trazo no es nada más que un trazo primitivo para pintar, pero, sin duda, es el origen de la pintura, y mucho más. Es imprescindible que los pintores sean conscientes de la razón de la naturaleza al dibujar el primer trazo. De esta manera los pintores abren un nuevo horizonte del arte a través del “trazo único”.

Como hemos visto, en China los pintores habían abordado el “aliento vibrante” desde la antigüedad, pero Shítāo no está satisfecho solo con mencionar el “aliento vibrante” en el vacío creado por los trazos, sino que también profundiza en el “aliento” que un trazo produce en sí mismo. Lo cierto es que Shítāo teoriza que en un “trazo único” puede producirse el aire místico.

Podemos darnos cuenta de que, lejos de olvidar la práctica, Shítāo da importancia a la técnica para ejecutar el “trazo único del pincel”. Cuando puedan conseguir el movimiento del propio brazo, los pintores por primera vez conseguirán la pintura del corazón. Shítāo sugiere que

²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 49, 50.

²⁴⁷ En el capítulo VII, Shítāo desarrolla el estado en el que la tinta y el pincel se fusionan. “La unión del pincel y de la tinta es la de *yin* y *yun*. La fusión indistinta de *yin* y *yung* constituye el caos original.” Después asegura que el “trazo único de pincel es el primer paso para establecer una base y la coherencia en el caos. Para Shítāo es imprescindible conocer el “trazo único” para la pintura. Este doble concepto tiene su origen en el “libro de las mutaciones (*I ching*)”: “El *yin-yun* del cielo y de la tierra, esencia prístina, a partir de la cual se operan las metamorfosis de todas las criaturas.” Lecea, María Paz. *op, cit.*, pp. 83, 84. *Yin* y *yun* se escribe 紟縕 (*yīn* y *yūn*) significa el estado de que un lugar lleno de *qi*.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 28.

los pintores deberían conocer totalmente el uso del trazo; además, si no pueden entender la función del trazo, liberándose a sí mismos de las restricciones como convencionalismos, nunca conseguirán pintar según su propio corazón. Por ejemplo, sobre la técnica propone lo siguiente:

Los giros del pincel deben hacerse con un solo movimiento y la untuosidad debe nacer de los movimientos circulares, dejando un margen para el espacio. Los toques finales del pincel deber ser breves y los ataques, incisivos.²⁴⁹ Hay que ser hábil también en las formas circulares o angulares, rectas y curvas, ascendentes y descendentes; el pincel va a la izquierda, a la derecha, en relieve, en hueco, brusco y enérgico, se interrumpe en seco, se alarga oblicuamente, ya surge hacia arriba como la llama, y todo ello con naturalidad y sin forzar nada.” (capítulo I)²⁵⁰

“Si el Uno es aprehendido en su totalidad, la multiplicidad de los seres revela su orden armonioso.²⁵¹ (Capítulo VIII)

Finalmente podemos darnos cuenta de que Shítão exige profundizar en el concepto y la técnica de la pintura. Aunque el artista entienda la verdad de la naturaleza, si no tiene la técnica suficiente, las obras quedan incompletas, y a la inversa. Shítão propone a los pintores aprender todos los elementos de la pintura, incluida la raíz de un trazo del pincel. Mientras tienen que practicar para conseguir la técnica del pincel, los pintores deberían andar mucho para observar la

²⁴⁹ Zao Wou-Ki dice en una entrevista con Emmanuel Guigon: “Quiero una pintura física. Me entrego y me proyecto.” La proyección de uno mismo como “bambú de corazón” es el carácter tradicional en la pintura asiática. La verdad es que Zao Wou-Ki también citaba con mucha frecuencia el texto del libro de Shítão. Además, dice: “La ligereza de la muñeca hará volar y danzar el pincel con una ligereza alegre [...]. Las variaciones de la muñeca permiten efectos de una naturalidad llena de abandono; sus metamorfosis engendran lo imprevisto o lo extraño, sus excentricidades hacen milagros y cuando la muñeca está animada por el espíritu, ríos y montañas entregan su alma.” Obviamente, ha estudiado la estética de Shítão. Guigon, Emmanuel, “Trayectoria de Zao Wou-Ki”, en *Zao Wou-Ki*, Instituto de Valencia de Arte Moderno, 2001, Valencia, p. 22.

²⁵⁰ Lecea Paz, María, *op. cit.*, p. 28.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 89.

esencia de la naturaleza, despojándose de las distracciones como el “polvo” del corazón (Capítulo XV).²⁵²

Por el proceso de la combinación de la investigación del concepto y la técnica, los pintores repiten desarrollar la receptividad y tener el conocimiento sobre la naturaleza y sobre la pintura para llegar al “trazo único”.²⁵³ Entre la receptividad y el conocimiento hay una relación complementaria: el ser humano comprende lo que percibe, y además puede profundizar o cultivar la comprensión a través de la percepción. En este capítulo veremos la importancia de ampliar la posibilidad del manejo del “trazo único” a través del perfeccionamiento de la receptividad y la comprensión. Si no avanza la receptividad y la comprensión, nunca se podrá conseguir la aplicación del “trazo único”.²⁵⁴

6-3. La estética de las tres enseñanzas

Ahora tenemos que buscar el concepto principal de Shítão bajo el fenómeno filosófico “tres enseñanzas que forman una”, porque hay muchas citas de las frases de los filósofos de la escuela del *tao* y del confucianismo en el texto de Shítão, y esta tarea es complicada. Por ejemplo, el capítulo I la interpretación del *Discurso de la pintura* dice lo siguiente.

En la época antigua no había una regla artificial, todavía funcionaba una gran candidez, llamada *tao*. Una vez que esa candidez se ha perdido, tiene que establecerse una regla artificial. Se establece la regla humana cuando se traza el “trazo único de pincel” como el trazo de *I Ching*. Un trazo único trazado, es decir, el trazo de *I Ching* es una raíz de todo el ser que tiene la forma. Eso influye al pintor de manera espiritual y misteriosa.”²⁵⁵

²⁵² *Ibidem*, p 135. También vale la pena prestar la atención a que Shítão escribe sobre el método de las arrugas que no se puede recurrir a él como mera técnica, que antes de emplearla tiene que conocer la verdad de la naturaleza. *Ibidem*, pp. 97-99.

²⁵³ *Ibidem*, p. 65.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 66.

²⁵⁵ Basado en la interpretación de Fukunaga Mitsuji. *op. cit.*, “Gagoroku”, 1971, pp. 400, 401.

Pero, para entender el texto de Shítāo, la clave es que “la pintura emana del corazón”.²⁵⁶

Está buscando el origen de la pintura en el corazón del pintor. No encaja directamente en la búsqueda del ritmo del movimiento del cosmos, porque el corazón es distinto según cada persona. Mientras que el “corazón” es subjetivo, el *I Ching* es objetivo. La interpretación será irracional.

Si intentamos interpretar todo el texto de Shítāo introduciendo los conceptos de todas las enseñanzas de igual manera, cada vez que aparecen las citas de las enseñanzas, surgirán muchos problemas en la interpretación, porque existe una diferencia definitiva entre las tres enseñanzas, a pesar del fenómeno de las “tres enseñanzas que forman una”.²⁵⁷ Para manejar las tres evitando que surjan incoherencias, debería haber un hilo conductor conceptual.

Sin embargo, muchos investigadores tratan de interpretar el texto de Shítāo respetando todos los conceptos de todas las enseñanzas y surgen contradicciones.²⁵⁸ Por eso, descubriremos una enseñanza que mantiene el hilo conceptual de Shítāo. Para hacerlo, observaremos y conoceremos la base estética de las tres enseñanzas e investigaremos cual es la estética de Shítāo para entender a qué enseñanza es similar.

6-3-1. La estética del confucianismo

²⁵⁶ El confucianismo y la escuela del *tao* también tienen el concepto del corazón, pero lo tratan desde otro punto de vista. El “corazón” de la escuela del *tao* consiste en el concepto filosófico de la trascendencia mental descubriendo la verdad de la naturaleza exterior bajo el concepto de la vida. Por ejemplo, en *Zhuāngzǐ*, “Las pasiones del hombre se basan en las nociones del bien y de mal —prosiguió Zhuāngzǐ. Cuando digo que no tiene pasiones, quiero decir que no consumió su cuerpo en amores y en odios, en simpatías y antipatías. Sigue siempre su naturaleza y no fuerza a la vida.” Kōngzǐ habla del “corazón” frecuentemente, pero lo hace para hablar de las relaciones humanas en la educación o el protocolo, a través de la caridad, la comprensión, la simpatía y otras cosas que tienen que ver con las relaciones humanas. Serra Simó, Cristóbal, *op. cit.*, p. 57. Sobre la explicación del corazón en la escuela de *tao*, Li Ze-hou (李沢厚), *Chūgoku no dentō bigaku*, Hēbonsha, Tokio, 1995, p. 140, 141.

²⁵⁷ Por ejemplo, Fukunaga Mitsuji escribe que el concepto básico de Shítāo es el zen, considerando que el zen y la escuela del *tao* tienen la misma raíz; por eso, interpretan el texto de Shítāo introduciendo los conceptos de ambas enseñanzas a la vez. Además, cuando aparece una frase del confucianismo, intenta introducirla lo más posible en la interpretación, pero considero que hay una contradicción en ello, como luego veremos. Para conocer la interpretación de Fukunaga: Fukunata Mitsuji, *op. cit.*, *Gagoroku*, 1971, pp. 396-398, 503.

²⁵⁸ Por ejemplo, veo que Kohara Hironobu también tiene el mismo problema que Fukunaga Mitsuji. Kohara, Hironobu. *Garon*, Meitoku shuppansha, Tokio, 1995, pp. 52, 53. En conexión con esto, aunque el zen y las ideas de la escuela de *tao* influye profundamente al concepto de Shítāo, Yū Jiānhuá hábilmente evita indicar la determinación de la base del pensamiento de Shítāo, pero dice que Shítāo contiene las tres enseñanzas a la vez, de modo que es difícil de justificar cuál es la base del “trazo único”. Yū, Jiānhuá, *op. cit.*, p. 272.

La estética del confucianismo tiene su origen en la tradición basada en *lì* (礼, protocolo) y *lè* (樂, música). Desde la antigüedad, en China el protocolo juega un papel muy importante para mantener las relaciones humanas en una sociedad jerárquica como bisagra metafísica entre los seres humanos. Es una manera básica de mantener el principio de la sociedad humana o de exigir a los miembros mantener relaciones razonables en el grupo primitivo, el clan o la tribu primitivos en el tiempo antiguo. Tal como afirma el importante confucianista Yányuān (顏淵, 521-490 a.C.), “no hay que observar las cosas fuera de protocolo. No hay que escuchar las cosas fuera de protocolo. No hay que decir nada fuera de protocolo. No hay que hacer nada de fuera de protocolo.”²⁵⁹

El respeto por el protocolo sirve para controlar los sentimientos negativos como, los celos, el odio y otras emociones negativas, para conseguir y mantener el orden en la sociedad.

El protocolo debe de tener más importancia que la educación. Tiene que ser el estándar relacionado con el origen de la unidad o la sociedad humana. Una persona no puede crear por su cuenta normas para toda la sociedad. El protocolo se conforma como la norma del sistema externo a un individuo, porque tiene que ser para todos los miembros de la comunidad o de la sociedad, un tipo de obligación común para todos los miembros, manteniendo la objetividad y la parcialidad. Desde otro punto de vista, para funcionar bien, el protocolo tiene que ser comprensible para todos los miembros de la comunidad, correspondiendo al sentido común o el inconsciente colectivo.

Además de todo esto, el protocolo tiene que abarcar toda la comunidad o la sociedad para que esta no quede en sumida en el caos, como barrios marginales. Pero si hay demasiadas reglas, la vida de los miembros de la sociedad resulta asfixiante, aunque todos los protocolos tengan sentido. Es necesario un elemento para calmar la tensión. Lo que aportaba un equilibrio entre la sociedad y el protocolo era la música. Ese ideograma en la época actual se utiliza principalmente en los términos *yuèqì* (樂器, instrumento), *yīnlè* (音樂, música) o para expresar el sentimiento de “diversión”. Por eso, el protocolo está acompañado por la música. Los miembros de la sociedad aceptan el protocolo emocionándose con la música. El protocolo y la música siempre han estado

²⁵⁹ Extraído de Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 30.

juntos en China. La música servirá para calmar el sentimiento opresivo que el protocolo produzca a los miembros, creando una armonía entre los ciudadanos o entre los miembros de la sociedad y el protocolo. El protocolo desde fuera de los hombres y la música desde su interior refinan a los seres humanos para crear una sociedad humana avanzada en la naturaleza y, también, para independizarse, dejando de ser animales salvajes en la naturaleza para dar lugar a una sociedad verdaderamente más avanzada. Esta es la manera de creación de la sociedad humana ideal desde el punto de vista del confucianismo. De esta manera la armonía establecida entre los ciudadanos y los protocolos gracias a la música sirve a la sociedad humana para producir un ambiente de paz.²⁶⁰

La estética tradicional del confucianismo lleva implícito el marco mencionado arriba sobre la música y el protocolo; por consiguiente, la estética confuciana busca la belleza estilizada, dando importancia al modelo hecho por la costumbre, la tradición o el academicismo. Además, persigue la sistematización o la tipificación, profundizando en el orden y la forma. Por eso, también es importante la repetición del mismo arte. Esos caracteres marcan la diferencia entre la naturaleza y los seres humanos. Los seres humanos son capaces de respetar el protocolo que les viene impuesto desde el exterior sin dejarse llevar por sus afanes o su instinto. Podemos considerar eso como “humanización de los caracteres originales o primitivos de los hombres.”²⁶¹ Expresa que los humanos pueden organizar una sociedad más avanzada, moderna y más lógica en comparación con otros animales, empleando la razón humana y olvidando los rasgos primitivos en su interior.

Desde estas ideas el confucianismo interpreta el trasfondo del mundo del arte, la caligrafía y la pintura a la tinta china. La concepción del confucianismo favorece al arte de los trazos caligráficos negros sobre el papel, manteniendo casi la misma forma de realización como arte

²⁶⁰ Por ejemplo, el documento más antiguo sobre música en China es el *Lèjì* (樂記, *Libro de la música*), cuya teoría de la música está vinculada con la política y la ética, y también con la teoría del protocolo, una parte de *Lǐjì* (禮記, *Libro de los ritos*, libro recopilado en la dinastía Han 206-8 a. C.). Es un libro sagrado del confucianismo. Desarrolla la teoría de la música no solo como arte puro, sino también vinculado con el protocolo. Fukunaga, Mitsuji. *op. cit.*, “Gakuki”, 1971, pp. 4, 5.

²⁶¹ El investigador Li Ze-hou define este proceso como la “humanización de la naturaleza que los humanos tienen en su interior”, pero yo he modificado las palabras para que los lectores entiendan mejor las ideas de este investigador. Si se desea conocer más sobre la “humanización” de la naturaleza, véase Li Ze-hou, *op. cit.*, pp. 14-26.

estilizado durante más de veinte siglos. No hablamos de escribir buenas letras o de la representación exacta del paisaje, sino simplemente del acto protocolario. Sin embargo, eso es muy importante. El artista prepara el papel, el pincel y la tinta china negra, sin mezclar con otro color. Maneja el pincel controlando la cantidad de la tinta para ello. Desde la época antigua hasta la actualidad, durante muchos siglos se mantiene el color monocromo al pintar el cielo, los árboles, e incluso el agua del río. La razón de mantener el mismo formato del trabajo en la caligrafía y la pintura de tinta china desde muchos siglos atrás es que el calígrafo ya ha conseguido el formato adecuado para expresar su interior, su comprensión del cosmos u otros rasgos suyos propios que se muestran en la obra. Aunque ya hemos analizado la pintura de *shānshuǐ* desde el punto de la vista del *tao*, la verdad es que para la concepción del confucianismo la caligrafía y la pintura de tinta china también eran adecuadas. Kǒngzǐ dice: “Yo me limito a transmitir, no invento nada. Confío en el pasado y lo amo.”²⁶² En realidad, el gran filósofo investiga los libros o los protocolos, las tradiciones desde el tiempo más antiguo hasta su época, y los difunde interpretándolos para que se adecuen a su momento. Por eso: “El Maestro dijo: Poned vuestro corazón en la Vía²⁶³ basaos en la fuerza moral; mantén la bondad; entreteneos con las artes.” (Capítulo VII-6)²⁶⁴ y “El Maestro dijo: “Inspiraos en los Poemas, estabilizad vuestro proceder con los ritos; encontrad vuestra satisfacción en la música.” (Capítulo VIII-8)²⁶⁵

La “bondad” es el fundamento de todo tipo de moral. Después de tener la bondad, se puede disfrutar libremente las artes. En este contexto, las artes no son un acto para buscar la belleza, aunque la belleza está incluida en el sentido del arte. Aquí la palabra “artes” se refiere a los actos que conllevan aprender muchos protocolos y técnicas, incluida la caligrafía.²⁶⁶

²⁶² Confucio, *op. cit.*, p. 73.

²⁶³ Se escribe con el ideograma 道, pero aquí no es el *tao*, sino el camino. Metafóricamente es el camino en el que tiene que andar en la vida. Es la vida de la manera correcta. Kanaya Osamu, *op. cit.*, p. 130.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 73.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 80.

²⁶⁶ Las artes son seis disciplinas: el rito, la música, el tiro con arco, la conducción de carros de guerra, la caligrafía y la matemática, que son consideradas las disciplinas culturales fundamentales. La razón de por qué el rito se consideraba una de las seis artes es porque este contiene normas detalladas y estrictas: la liturgia, el manejo de las herramientas sagradas, el uso del vestido, el comportamiento y la atención a la gente y otras cosas. La élite debe tener conocimiento de todos los detalles del rito y tiene que dominarlo. Se exigen muchos estudios y muchas prácticas para ello. Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 82.

Kǒngzǐ insiste en que tiene que dominar por completo la técnica de dichas artes para ser considerado una persona culta. Para Kǒngzǐ, como el manejo de esas artes exige al practicante seguir la regla surgida de la naturaleza en cada arte y finalmente dominarla, para conseguirlo, los practicantes tienen que practicar mucho, y por eso se encajan en el concepto confucianista. Cuando llegan a manejarlas libremente, por primera vez pueden conseguir disfrutar de la sensación de “estar libres”. En realidad, esto prácticamente es igual que el concepto de esgrima de Takuan, porque Takuan propone que los samuráis tienen que practicar la esgrima para luchar con el enemigo, tomando conciencia de las medidas inconscientemente según la circunstancia, pero Kǒngzǐ tiene un punto de vista un poco distinto al de Takuan. Considera que al entender el objetivo del arte y aprenderlo se puede disfrutar de las artes. Esa es la liberalización del protocolo. La gente finalmente puede entender la importancia del protocolo en la vida general a través de la práctica de los protocolos de las seis artes. Cuando comprendemos el sentido verdadero del protocolo, podemos respetarlo espontáneamente. Aunque vivamos en una sociedad con muchos protocolos, podemos vivir con la mente emancipada, no considerando el protocolo como una restricción. Es parecido al valor moral. Por eso, el manejo de las seis artes tiene un papel importante en el concepto confuciano.²⁶⁷

Este pensamiento, el “entretenerte con las seis artes” aparece en el diálogo de Kǒngzǐ después de hablar del “camino”, la “moral” y la “consideración” en el diálogo anterior, porque el “entretenerte” funciona para complementar los otros tres factores mencionados arriba y cuando pueden entretenerte, perfecciona la enseñanza de Kǒngzǐ porque, aunque maneje las seis artes técnicamente, si no puede entretenerte, las disciplinas funcionarán como obligación.²⁶⁸ El mundo ideal de Kǒngzǐ es aquel en donde hay protocolos razonables que la gente comprende y respeta espontáneamente. Así la gente aprovecha los protocolos al máximo para mantener la paz entre

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 83.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 83.

los seres humanos en la sociedad.²⁶⁹ Como conclusión, la subjetividad de la gente y la objetividad de la sociedad tienen que corresponderse de dicha manera.²⁷⁰

La estética y la búsqueda del perfeccionamiento de la humanidad de Kǒngzǐ siguen la misma línea: la experiencia y la razón humana. El arte y la estética son originalmente fruto de la sensibilidad natural, pero Kǒngzǐ busca una trascendencia o la transformación de la humanidad primitiva para crear un mundo humano más avanzado incluso en el arte, desarrollando la sensibilidad, comprendiendo al máximo todos los elementos exteriores, como el idioma, la inteligencia, la educación, la tradición y, sobre todo, todos los tipos de protocolo.²⁷¹

Como hemos visto en la estética confucianista, su idea está basada en el protocolo, incluyendo la tradición y la costumbre. El arte del confucianismo es muy estilizado, mientras que el objetivo del *Discurso de la pintura* de Shítāo es crear un estilo propio del artista. Aunque da, en cierto modo, importancia a la tradición, considera que hay que evitar ser convencionalista. La estética del confucianismo no encaja en la de Shítāo como base conceptual.

6-3-2. La estética de la escuela del *tao*

²⁶⁹ Kǒngzǐ no dice que sea fácil hacerlo. El maestro chino dice que “[...] cuando tuve 70 años, empecé a comportarme voluntariamente, sin infracción del valor moral”. Kanaya Osamu, *op. cit.*, 2018, pp, 35. 36.

²⁷⁰ Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 85. Kǒngzǐ dice que el hombre perfecto es el que tiene inteligencia y cultura, está desprovisto de apego, y que, además de todo esto, puede respetar el protocolo y la música. Kanaya Osamu, *op. cit.*, 2018, p. 277. De las *Analectas de Confucio* existen varias versiones, tal como sucede con el *Dào Dé Jīng*. Según el libro clásico *Lúnyǔjíxiè* (論語集解, comentarios de *Analectas*), existen tres versiones de las *Analectas* en la época de Wǔ-dì (武帝, 156-87 a. C.) en la dinastía Han. La versión en español de las *Analectas* (Confucio, *Analectas*, Edaf, Madrid, 2019) no coincide con la estructura de los capítulos de los libros de las *Analectas* escritos por los investigadores asiáticos. Sin duda la diferencia de las versiones del libro de Kǒngzǐ que los escritores han empleado ha causado este problema. Aquí tomo el texto y la numeración de las *Analectas* en japonés para ajustarme a la explicación de Li Ze-hou.

²⁷¹ Imamichi Tomonobu escribió que para Kǒngzǐ el sentido del arte es la sublimación de la mente hacia el otro mundo, que todo arte es un proceso para el éxtasis. Explica que el papel de la liturgia y la música en el libro de Kǒngzǐ consiste en alcanzar el éxtasis, pero no considero que haya mucho sentido religioso en la filosofía de Kǒngzǐ. Si interpretamos que el objetivo de la filosofía de Kǒngzǐ es recuperar el orden y la paz en la sociedad humana, tendremos que interpretar la música y el arte bajo el mismo objetivo. Véase, Imamichi, Tomonori. *Tōyō no bigaku*, TBS puritaka, Tokio, 1986, p. 160. En relación con esto, dentro de los confucianistas, quien teoriza firmemente sobre la estética es Xún-zǐ (荀子, 313 - 238 a. C.). Xúnzǐ introduce el concepto de “protocolo” incluso en el mundo del arte. Utilizándolo como restricción exterior, intenta controlar el apego. Por eso, considera que, cada vez que los seres humanos estudian y practican, las razones se acumulan en el interior en el trabajo del arte. Los oídos intentan captar la música buena, los ojos intentan disfrutar del arte, la boca quiere la comida buena. Propone que finalmente eso conduce a los corazones humanos a tener buena sensibilidad. Así la paz estará recuperada. Sobre la estética de Xúnzǐ, véase Li Ze-hou, *op. cit.*, pp. 105-112.

Sobre la escuela del *tao*, nos centraremos en la estética de Zhuāngzǐ, porque, a pesar de que Lǎozǐ es el fundador de la filosofía del *tao* y sus ideas se han convertido en la base del pensamiento de dicha escuela, su filosofía tiene un carácter muy político. Trata cómo el gobierno del país o la autoridad de la comunidad tienen que gobernar, basándose en el concepto de “no-actuación”. Aunque Lǎozǐ propone cuales son los actos humanos ideales o la vida elevada del ser humano como individuo, no profundiza en el aspecto de arte. Su idea básicamente procede de la preocupación colectiva, no del individuo.

En cambio, Zhuāngzǐ, aunque la base de su pensamiento está en la filosofía de Lǎozǐ, busca la manera de la vida de “no-actuar” desde el punto de vista de la preocupación individualista; por eso, para la estética, será más adecuado investigar el texto de Zhuāngzǐ, porque el arte es el trabajo de un pintor individual específico.²⁷²

Mientras que Kǒngzǐ busca la estética para crear un arte muy humanizado resaltando la práctica, la tradición, la convención y, sobre todo, el protocolo, la estética de la escuela del *tao* quiere llevar a cabo la “naturalización de los humanos” en el arte. Se podría decir “volver al estado original” o “hacia la naturaleza”. Los filósofos de la escuela del *tao* destruyen la costumbre o la norma, profundizando en el sentimiento humano más natural y primitivo, sin modernización humana. El retorno hacia la naturaleza es el objetivo también para la estética de Zhuāngzǐ. Busca la verdad del cosmos y de la naturaleza, sin buscar la forma correcta de alcanzar la paz en la sociedad humana.

²⁷² Concretamente hay una diferencia sobre la comprensión de “no-actuar” entre Lǎozǐ y Zhuāngzǐ. Lǎozǐ dice en el capítulo III del *Dào Dé Jīng*: “Si no se da valor a la fortuna difícil de obtener, las gentes no robarán.”. Lǎozǐ reflexionaba sobre el concepto de “no-actuar” como manera de actuar ante las cosas que produzcan el apego en nuestra mente. Es decir, Lǎozǐ trata el abandono de los apegos como una manera de autoprotección, como en el capítulo XLIV: “Quien sabe contentarse no conoce la humillación, quien sabe detenerse deja de sufrir.” Sin embargo, Zhuāngzǐ trata el concepto de “no-actuar” como idea espontánea que surge en el interior de la persona. Sin tener en cuenta el elemento exterior que provoque el apego, busca el estado mental que pueda dejar que se mueva de manera espontánea. Es casi igual que el *mushin* del zen. Zhuāngzǐ dice: “(Kǒngzǐ aconseja al embajador que está en otro país cómo tiene que trabajar), el que sirve de las cosas exteriores como distracción de su espíritu y toma a la necesidad como alimento de su alma, ése ha de alcanzar el ideal. No tiene necesidad de hacer nada para cumplir su cometido. No hace más que poner en práctica la orden de su principio. Eso no es cosa fácil.”. Sobre la traducción, el texto de Lǎozǐ extraído de Preciado Idoeta, Iñaki, *op. cit.*, pp. 391, 473. Sobre Zhuāngzǐ, Serrá Simó, Cristobal, *op. cit.*, p. 42. Sobre la diferencia entre Zhuāngzǐ y Lǎozǐ, véase Fukunaga, Mitsuji, *op. cit.*, *Naihen*, 2013, pp. 295. 296.

Utilizando otra expresión resumida por Zhuāngzǐ, más vale entender *xiāoyáoyóu* (逍遙遊, paseo a su gusto. Metáfora de la mente emancipada total).²⁷³ Para Zhuāngzǐ la persona perfecta es la que no depende de ninguna cosa, como el dinero, la reputación o el rango social. Es totalmente independiente y libre. Una persona así puede mantener la calma y llevar su propio ritmo en cualquier situación. Además, la apariencia de las cosas carece totalmente de importancia. El aspecto físico no tiene importancia.

Existen varias anécdotas para entender la estética de la escuela del *tao*. Un hombre con el labio leporino y el pie doblado por raquitismo enseña moralidad al duque Weilíng (衛靈公). Después de recibir sus enseñanzas, el duque siente un gran respeto hacia él, de modo que cada vez que ve a otros hombres bien formados, considera que tienen el cuello demasiado alargado, porque siente más simpatía hacia la apariencia del hombre con raquitismo a pesar de su fealdad. Otra anécdota: cuando un consejero del duque Huan de Ch'i (齊桓公) recibe la enseñanza sobre el *tao* de parte un hombre con un gran bocio en cuello, el duque queda encantado de aprender el *tao* con él. El duque, cuando ve a gente físicamente perfecta, empieza a sentir que su cuello es demasiado delgado. Para el hombre perfecto desde el punto de vista de la filosofía de la escuela del *tao*, la forma o la apariencia son iguales.²⁷⁴ No busca la belleza física. Entonces ¿qué tipo de estética busca la filosofía del *tao*?

Con toda la naturalidad monta sobre las nubes, cabalga sobre el sol y sobre la luna, pasea más allá de los cuatro mares. La muerte y la vida le son indiferentes. (*Zhuāngzǐ*, tomo *Interior*)²⁷⁵

²⁷³ Mori, Mikisaburō. *Rōshi, Sōshi*, Kōdansha, Tokio, 1994, p. 172.

²⁷⁴ Fukunaga, Mitsuji. *op. cit.*, *Naihen*, 2013, p. 189.

²⁷⁵ Serrá Simó, Cristobal. *op. cit.*, p. 27.

Son compañeros del Creador y están identificados con la energía cósmica. [...] Vagan libremente más allá del polvo mundanal y se complacen con el “no-actuar” (*Zhuāngzǐ*, tomo *Interior*)²⁷⁶

Zhuāngzǐ propone que la apariencia de las cosas no es nada más que un tema; por eso, aunque vea a una persona tan fea, si su personalidad es bondadosa, puede considerarla como persona bella. “Cuando la virtud es grande, se olvida el aspecto externo.” (tomo *Interior*)²⁷⁷ “Lo que amaban de su madre no era su cuerpo, sino lo que animaba su cuerpo.” (tomo *Interior*)²⁷⁸

No hace falta hacer nada intencionadamente para desarrollar o para mejorar su vida. Es importante ser una persona que pueda abandonar todas las cosas que se mueven de manera natural, sin tener apegos.²⁷⁹ Una persona así puede disfrutar de la vida y también del arte. Pero, para conseguirlo, hay que olvidar incluso la existencia real de uno mismo, también la percepción o el pensamiento producidos por los oídos, los ojos y la mente siguiendo el principio de “no-actuar”, y cuando se pueda, un día podrán integrarse en la naturaleza, consiguiendo la diversión del “paseo a su gusto” en el cielo, es decir, comportarse con la mente totalmente emancipada de toda restricción. Es posible tener libertad metafísica total en ese momento. Tenemos que recordar que, si pensamos una vez la belleza como concepto, espontáneamente aparece el concepto de “fealdad”. Tenemos la dicotomía en nuestra mente.

Además, *Zhuāngzǐ* enseña que, aunque haya conseguido alcanzar el estado de “no-actuar”, no se puede decir que haya “conseguido” el placer, porque el sentimiento de divertimiento en realidad es una sustancia de los humanos que ya existe en nuestro interior. Si es posible decir que lo haya conseguido, eso ya está convertido en una cosa conceptualmente concreta como objeto para conseguir, y el placer resulta una forma o un objeto metafísico, pero no lo son.

La belleza existe en el interior o la mente de los humanos y no existe en la apariencia de las cosas exteriores a uno mismo. Por eso, en su estética, todas las cosas pueden ser bellas.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 68.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 54.

²⁷⁹ Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 147.

Así pues, la escuela del *tao* tiene dos concepciones estéticas sobre la naturaleza. Una es la importancia de mantener algo tal como está, es decir, no modificar nada artificialmente para conseguir una buena apariencia. La otra es el elogio hacia la naturaleza misma. Para los filósofos de la escuela del *tao*, la persona perfecta o ideal no es el sabio, ni una persona con gran mérito, sino la persona que haya conseguido incorporarse a la naturaleza sintiéndose uno con ella, tener contacto con el *tao*, comprendiendo la verdad del cosmos de manera intuitiva. Lo que la escuela del *tao* propone es conseguir la trascendencia interior en el proceso para contactar con el *tao*.²⁸⁰

Esa visión del mundo de la escuela del *tao* invita a los practicantes a buscar la naturaleza no solo en la vida real, sino también en la pintura o en la poesía, que están relacionadas y simpatizan con el sentimiento humano primitivo como una parte de la naturaleza. Por esta razón, en las piezas de *shānshuǐ* no aparece la naturaleza conquistada por los humanos. Siempre se pinta la naturaleza tal como es originalmente, con los humanos integrados en dicha naturaleza. Por ejemplo, los pescadores o los pasajeros se pintan en pequeñas dimensiones en el paisaje como una parte de la vida cotidiana en la naturaleza. En la pintura china de la escuela del *tao* no se realizan imágenes de desastres naturales, ni de humanos que destruyen la naturaleza, cortando árboles como si quisieran conquistarla. Aquí hay una clara diferencia entre la escuela del *tao* y el confucianismo.

A pesar de la diferencia entre el confucianismo y la escuela del *tao*, no se puede decir que se opongan teóricamente. Por ejemplo, aunque tiene un punto de vista distinto al del confucianismo, la escuela del *tao* exige la armonía con los demás y busca la caridad. Difieren en

²⁸⁰ *Ibidem*, 139. Nakamura Shigeo escribe que de las tres enseñanzas la que intenta llegar a la trascendencia mental es el zen, pero en realidad la escuela del *tao* enseña que, aunque los seguidores no practican nada especial, si pasan la vida siguiendo el concepto “no-actuar” día a día, finalmente se puede llegar a la incorporación del *tao*. Por eso, podríamos entender que los filósofos de la escuela de *tao* también buscan la “trascendencia”, aunque no lo manifiesten. Li Ze-hou comenta que la forma de trascendencia de la escuela de *tao* no se puede conseguir a través de la sensibilidad de los animales, ni puede ser un fruto a priori. Cuando pueda abandonar toda la dicotomía del mundo fáctico podrá conseguirlo. En realidad, no hay ninguna referencia escrita sobre cómo conseguir el estado de “no-actuar” en el *Dào Dé Jīng* y *Zhuāngzǐ*, pero por los contextos de ambos libros seguro que se necesita la trascendencia mental. Por eso, no es que la filosofía de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ no piensen en la “trascendencia”. Por la diferencia de la estructura de las tres enseñanzas se produce la diferencia del tratamiento o la interpretación de palabras como “trascendencia”. Sobre la diferencia de la interpretación de la “trascendencia”: Nakamura, Shigeo. *op. cit.*, p. 138. Sobre la “trascendencia” de la filosofía de *tao*: Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 139.

muchos puntos, pero al mismo tiempo ambas enseñanzas tienen algunos caracteres comunes. La razón de que tengan aspectos comunes procede de la experiencia que comparten de haber pasado una época conflictiva muy larga. Deberíamos recordar que ambas filosofías nacen para solucionar los problemas sociales. No obstante, la manera de recuperar la paz de ambas enseñanzas fue distinta.

Al menos, se puede decir que la enseñanza que sirve para resolver el conflicto presente era el confucianismo, más que la enseñanza de Lǎozǐ, porque Kǒngzǐ intentaba solucionar los problemas, manteniendo una confianza a la sociedad humana, como hemos visto ya.²⁸¹ Por esa razón, desde hace mucho tiempo la filosofía de Kǒngzǐ ha sido muy estudiada, de modo que esta ha podido construir las grandes “Cien escuelas del pensamiento”. En la vida práctica no había muchas ocasiones en las que pudieran entrar en conflicto ambas enseñanzas, por lo que poco a poco se incorporaron y se complementaron mutuamente.²⁸²

El confucianismo y la escuela del *tao* empiezan a complementarse mutuamente también en la estética. La filosofía confuciana, como ya hemos visto, quiere conseguir la modernización la sociedad humana, mientras que las filosofías de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ tienden a tener una visión pesimista ante el mundo, por lo que quieren recuperar la humanidad primitiva en la naturaleza. Ahora pensemos en las pinturas de paisajes, o de flores o pájaros (花鳥画, huāniǎo-huà), un género importante para admirar la naturaleza como el destino del retorno para los hombres, pero este género de la pintura irónicamente también puede introducir el sentido de la protesta hacia el mundo humano actual para transmitir algo: “Recuerden el mundo en paz en la naturaleza donde los humanos vivíamos originalmente”. Es decir, la pintura que trata la naturaleza puede tener también un sentido confucianista; además, puede cobrar importancia como símbolo de su disciplina: “El mundo humano actualmente es bastante sucio; por eso, los humanos tienen que recordar el mundo puro de la naturaleza para reorganizar la sociedad humana.”²⁸³

²⁸¹ Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 146.

²⁸² Li Ze-hou dice que hubo dos caminos de la realización de la complementación entre el confucianismo y la escuela de *tao*: política y arte. *Ibídem*, p. 167.

²⁸³ Por ejemplo, el filósofo confucianista Zhōu Dūnyí (周敦頤, 1017-1073) critica positivamente la pintura de la naturaleza, expresando que “sale del bache y ya no se mancha (apartándose del mundo humano sucio, ya no vuelve a esta suciedad, como si anduviera en la naturaleza.)”. Extraído Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 167.

Por otra parte, la pintura es fruto del esfuerzo de los seres humanos; por consiguiente, se puede decir que la naturaleza en la pintura de paisajes o de flores y pájaros es la naturaleza “humanizada”, pintada artificialmente, pero sin conquistarla físicamente. Pintar la naturaleza ofrece a los confucianistas una visión de la convivencia de los humanos con la naturaleza ideal.²⁸⁴ Así, el confucianismo y la escuela del *tao* pueden complementarse mutuamente.

En resumen, como el carácter de la estética de la escuela de la escuela del *tao*, podríamos considerarlo como arte de la persona ideal que pueda tener el “paseo a su gusto”. Es decir, el artista tiene que entender que el mundo está envuelto por la verdad del *tao*, que los seres humanos son una parte del mundo del *tao*, y por eso deberían tener una mentalidad emancipada de toda dicotomía conceptual, incluida la dicotomía belleza-fealdad. Los artistas deberían comportarse con total independencia de todos los conceptos. Por esta razón, los artistas de la escuela del *tao* no se preocupan por la forma, aunque el público en general pueda considerar sus obras “feas” o “infantiles”. En consecuencia, en la pintura de la estética de la escuela del *tao* suelen aparecer el desenfreno o la infantilidad del interior, mental o técnicamente, como caracteres artísticos.²⁸⁵

Hasta aquí, hemos visto la estética de la escuela del *tao*. Aparentemente, dichas ideas pueden explicar todo el pensamiento estético de Shítāo; además, podría explicar por qué hay citas de Kǒngzǐ en los escritos de Shítāo, pero el gran problema es que la escuela del *tao* sigue el principio del “no-actuar”. Esa es la manera de llegar al *tao*. A pesar de que busca y profundiza en la verdad del cosmos o la trascendencia interior para incorporarse a la naturaleza, la filosofía de la escuela del *tao* no habla de la práctica de la observación subjetiva individual sobre la sustancia de la naturaleza a través del “corazón” como Shítāo. Para Shítāo, la pintura tiene que emanar del

²⁸⁴ La pintura de flores y pájaros es un género típico de Japón y China. Li Ze-hou indica que este género tiene también un sentido confucianista. Si sabe el sentido verdadero de “disfrutar” de la vida, aunque se sea pobre, puede estar satisfecho de la vida humilde. Aunque no se pueda apreciar la naturaleza directamente, si la gente tiene la mente para disfrutar de la naturaleza, se puede hacerlo en la habitación gracias a la pintura flores y pájaros. Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 167. En la *Analectas*, hay una anécdota al respecto: Zǐgōng

(子貢, uno de los diez grandes discípulos) dijo: “Pobre sin servilismo; rico sin arrogancia. ¿Qué te parece esto? El Maestro (Kǒngzǐ) respondió: “No está mal, pero todavía es mejor. “Pobre, pero alegre; rico, pero comedido”. Este tipo de pintura es adecuada en ese concepto confucianista. Aunque es pobre, si puede disfrutar de la pintura del pájaro y la flor, puede disfrutar de la naturaleza humanizada a través de la pintura, permaneciendo en casa. Confucio. *op. cit.*, p. 44.

²⁸⁵ Li Ze-hou, *op. cit.*, p. 270

corazón.²⁸⁶ El “corazón” del artista se mueve en la estética de Zhuāngzǐ bajo el concepto del “no-actuar”; pero no propone adentrarse en la naturaleza para poder adivinar su sustancia, tal como hace Shítāo. Además, el objetivo final de la estética de la escuela del *tao* es la expresión de la compresión del *tao*, y el “corazón” humano funciona para hacerlo. El corazón es secundario en la filosofía del *tao*. Lo más importante del arte de la escuela del *tao* es captar los principios del cosmos incluso en el arte, a través de todos los elementos incluidos el corazón del artista. El objetivo de la pintura taoísta no es individual, sino un tema común para todos los artistas. La estética de la escuela del *tao* es muy distinta a la estética basada en el corazón de Shítāo, por lo que la escuela del *tao* y el confucianismo no pueden ser la base del pensamiento de Shítāo.

6-3-3. La estética del budismo zen

Sin duda, para investigar la estética de Shítāo, es interesante la observación del tratamiento del corazón en el zen. Sobre todo, merece la pena prestar atención a Nánzōng-chán (南宗禪, Zen del Sur), escuela a la que pertenecía el propio Shítāo como bonzo, pues esta escuela propone a los practicantes el *jiētuō* (解脱, “liberalización”) desde *fǎfú* (法縛, el apego de ser como Buda) y la importancia del corazón.²⁸⁷

Por otra parte, el hecho de que Shítāo piense que cualquier persona tiene la posibilidad de poseer el “trazo único del pincel” después de mucha práctica también nos remite al zen, ya que el zen propone que toda la gente tiene la posibilidad de llegar al *satori*, aunque sea complejo el camino para llegar a él. El Zen del Sur insiste en que se puede llegar al *satori* incluso en

²⁸⁶ Lecea, María Paz, *op. cit.*, p. 27.

²⁸⁷ La “liberalización del apego de la norma de Buda” es la liberalización del sufrimiento por insistencia de la norma de “abandonar el apego” o la regla de Buda. Por ejemplo, el bonzo que siempre tiene el apego de querer llegar al *satori*, no puede llegar al *satori*. Cuando llega al *satori*, tiene que olvidarlo, porque este *satori* empieza a reglamentar al practicante desde fuera de sí. En el libro *Liùzútánjiāo*, Liùzǔ Huinéng insiste a sus discípulos en no hay que estar atrapados por un objeto, que, si pueden estar liberados de un objeto, ya no hay ninguna preocupación sobre la vida y la muerte. Es decir, si la gente está atrapada por un objeto, eso empieza a producir muchos deseos mundanos en el interior de sí mismo. Se puede hablar de misma manera sobre el *satori* al que llegue también es un objeto. Si una vez empieza a pensar que tiene que mantener el *satori* en sí mismo, puede causar el sentimiento negativo como celo o impaciencia, por ejemplo, comparando el *satori* de otros practicantes. Aunque Liùzǔ Huinéng sólo escribe que no hay que estar atrapado por un objeto, físico o metafísico, el *satori* mismo está incluido en este “objeto”. Nakagawa, Taka. *Rokuso dankyō*, Tachibana kyōyō bunko, Tokio, 1995, pp. 157, 158.

circunstancias cotidianas, permaneciendo en la vida fáctica. Se puede suponer ya que el empeño de Shítāo de dar importancia al corazón debe tener una base zen.

El zen chino busca el *satori* en el mundo fáctico de igual manera que el “no-actuar” de la escuela del *tao*. No se trata de que sea suficiente vivir de manera normal para llegar al *satori*. El zen exige que, a pesar de que no hace falta convertirse en bonzo obligatoriamente, ni tampoco acudir al templo para la práctica y la meditación, es necesario esforzarse para buscar el equilibrio de la mente para pasar la vida cotidiana sin estar afectado o sin estar preocupado por los apegos.

Los practicantes encuentran su sentido de ser en la naturaleza, sobreponiendo la dicotomía entre el sujeto y el objeto, y también el espacio y el tiempo en el momento del *satori*. Así los practicantes pueden conseguir la mente trascendente.

En la dinastía Táng se introduce el concepto de *wúshì* (無事, sin cosas) en el zen, término que significa vivir tranquilamente, sin preocupaciones, aceptando el movimiento del cosmos, es decir, vivir abandonando toda dicotomía, dejando que la naturaleza se mueva, que se transforme. Esa mentalidad podría llamarse “calma avanzada”. Esto deja ver la influencia de las filosofías de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ.²⁸⁸ Por consiguiente, el pintor tampoco necesita acudir en el templo para conocer el ritmo de la tierra. Andando en la naturaleza, si puede encontrar la verdad de naturaleza, eso empuja al pintor a conseguir el “trazo único del pincel”.

De la manera mencionada arriba, el zen propone a los practicantes el retorno a la naturaleza, puesto que de ese modo podemos captar la importancia de una vida de sencillez y primitiva elegante, entendiendo que no somos nada más que la parte de la gran naturaleza infinita.²⁸⁹ En la naturaleza, en primavera o en otoño, lo que pasa es el canto de los pájaros, el florecimiento, el movimiento de los insectos y otros animales, y otras cosas que a simple vista no tienen tanta importancia. Solo eso. Si la estación cambia del verano al invierno, cae la nieve, se secan las

²⁸⁸ Kamata Shigeo comenta que la razón de que aparezca el concepto de “sin cosas” en el zen es que, para conseguir vivir ante la tierra china dura e inmensa, se exige entender el ritmo de la naturaleza. Si no comprende el movimiento de la tierra dura en China, no se puede vivir en ella. La naturaleza es grande, mientras que los humanos son débiles y finitos. Por eso, lejos de entrar en el templo, permanecer en la tierra sintiendo la naturaleza es la mejor manera. Kamata, Shigeo. *op. cit.*, 1980, Tokio, pp. 14, 15.

²⁸⁹ Hay un arte que expresa eso, llamado *Shíniútú* (十牛図), una serie de diez obras que expresa el proceso del *satori*. Expresa todo lo mencionado arriba. Se expondrá detalladamente más adelante.

plantas y las rocas ocultadas por la nieve en verano reaparecen. En verano de nuevo vuelve el verde y crecen las plantas. Las rocas y las piedras desaparecen otra vez debajo del follaje. En la naturaleza solo se repiten estas cosas, pero la transformación se repite infinitamente, a pesar de que cada individuo tenga un día que morirse. Cuando podamos ser conscientes de esa simple gran pulsación de la naturaleza será el momento en el que se pueda despertar la conciencia de la existencia de/en nosotros mismos.

El zen tiene como meta encontrar esa infinitud de la naturaleza. Cuando se consiga entender esa infinitud, se llegará al *satori*. Dentro de esa infinitud no existe el concepto de tiempo. La transformación es infinita. La “budeidad” es pura, primitiva y natural. Por consiguiente, la estética del zen consiste en la expresión de esa pureza del estado interior del pintor que ha llegado al *satori*. Eso no se consigue si la mente está contaminada por informaciones prejuiciosas.

El zen busca la trascendencia del interior o la mente; y los artistas del zen tienen que expresarlo.²⁹⁰ Por este motivo, en el arte zen la intuición tiene un papel más importante que el planteamiento, no solo para llegar al *satori*, sino también para pintar.

El zen está sintetizado en la experiencia mística de un momento: *satori*. Aceptando que nosotros vivimos en el mundo fenoménico, el zen nos propone primeramente a los practicantes conseguir la trascendencia de nuestra mente mediante la razón. En comparación con la filosofía de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ, incluso en el arte el zen busca la trascendencia de la mente, pero como ya hemos visto, no empleando la inteligencia, sino de manera intuitiva. Por eso, el arquetipo del arte zen es el arte que expresa la mente trascendental de manera intuitiva, como el *ensō*, el círculo que expresa la verdad infinita del cosmos captada por sí mismo en un instante.

Como hemos visto, el *ensō* está hecho de golpe en un momento. Antes de realizarlo, el pintor o el calígrafo tienen que estar en *mu*. Dejando que la conciencia forme una imagen urfigurativa del círculo, el artista lo pinta, pero de golpe, para evitar la intervención de la inteligencia. Es fruto del interior elevado, sin vacilación ni dudas, sin dicotomía; por eso, el círculo puede expresar la pureza del interior del artista. Eso es muy parecido al “trazo único del pincel”, el trazo

²⁹⁰ Li Ze-hou menciona el poema del poeta chino famoso Dùfǔ (杜甫, 712-770) o la estética de Mèngzǐ (孟子, 372-289 a. C.) como ejemplos del arte del confucianismo. Li Ze-hou, *op. cit.*, pp. 73-77, 98-102.

hecho por el artista que entiende la regla del cosmos. Se puede decir que la base del pensamiento estético de Shítão muy probablemente es el zen.

6-4. Interpretación del texto de Shítão desde el punto de vista de la clave “corazón”

Como hemos visto, una clave para comprender la estética de Shítão es el “corazón”, tal como escribe en el primer capítulo que la pintura emana del corazón.²⁹¹ Además del zen, hay algunas escrituras budistas con las que sus teorías encuentran resonancias, siendo una de ellas el *Sutra de la guirnalda* (華嚴經, *Huáyánjīng*).²⁹²

Recordemos para observar la estética de Shítão que los pintores intentan captar las imágenes que surjan en sus interiores al contemplando el paisaje como “bambú del corazón”. Aunque los pintores de la pintura de paisajes tienen el mismo objetivo final, expresar el contacto total con la naturaleza o el cosmos, la pintura siempre ha estado vinculada con el corazón de alguna manera. En este aspecto, podemos ver que el *Sutra de la guirnalda* hace muchas referencias a la importancia del corazón; además, a primera vista, sus conceptos son similares a los de la estética de Shítão.

El corazón se asemeja al pintor. El corazón comprende mediante cinco facultades,²⁹³ como si pintara el mundo y generase cualesquiera cosas en el mundo fenoménico como objeto de cognición. Buda también lo hace con el corazón, mientras todos los seres también lo hacen como Buda. No hay diferencia entre el corazón, Buda y todos los seres vivos.²⁹⁴

²⁹¹ Lecea, María Paz, *op. cit.*, p. 27.

²⁹² *Mahāyāna* es el término general para referirse a todas las escuelas budistas cuyo objetivo es la salvación de todos los seres vivos, no solo los bonzos, sino también los hombres del mundo mundano. El zen pertenece al *Mahāyāna*. El *Sutra de la guirnalda* es un voluminoso texto budista *Mahāyāna* (大乘佛教), que se considera generalmente como la revelación más sublime entre las enseñanzas de Buda. Chun Chun Wang indica la posibilidad de que Shítão esté muy influido por el budismo de tipo *Mahāyāna*, pero se limita a mencionar que hay bastante similitud entre el *Discurso de la pintura* y el *Sutra de la guirnalda*, evitando asegurar qué escuela de budismo influyó a Shítão. Chun Chun Wang, *op. cit.*, pp. 4-10.

²⁹³ Las funciones formadas por la mente y el físico en el mundo budista: percepción, concepto, intención, existencia física y cognición.

²⁹⁴ Kamata Shigeo, *Wayaku Kegonkyō*, Tokyōbijutsu, Tokio, 1995, p. 82, 83.

El *Sutra de la guirnalda* predica la trascendencia del espiritualismo filosófico. Enseña que todo fenómeno proviene del corazón, pero no está hablando de las cosas físicas, sino del sentido de la visión del mundo, tal como hay varias maneras de comprender el mundo fenoménico. La manera de comprender el mundo depende del corazón. Si es el corazón el responsable de dar forma y reconocimiento a los seres, animados e inanimados, naturales y artificiales, en el mundo fenoménico, lógicamente la pintura también deberá generarse desde el corazón.²⁹⁵ El bonzo Fǎzàng (法藏, 644-712), quien estudió a fondo el *Sutra de la guirnalda*, escribe:

Todos los seres del mundo fenoménico en el cosmos son representación de una verdad. Una verdad es un corazón. Un corazón controla todo fenómeno. Esa regla²⁹⁶ proviene de un corazón. Un corazón controla el mundo fenoménico y también el mundo trascendental después de llegar al *satori*. Un corazón forma la sustancia de un fenómeno, la imagen de Dios y la enseñanza budista.²⁹⁷

Fǎzàng expresa así que hay muchas maneras de comprender el fenómeno a través del corazón. De este modo, bajo la enseñanza del *Sutra de la guirnalda*, todo fenómeno puede explicarse por “un” corazón. “Un” corazón es la verdad de cosmos. Todo fenómeno está controlado por “uno”. Se podrá considerar que la “regla” de Fǎzàng y el “trazo único” de Shítāo son iguales, ya que Shítāo reflexiona que la pintura es fruto del corazón. Se puede considerar que

²⁹⁵ Sekitō es un bonzo zen, y en general considera que el zen es independiente del *Sutra de la guirnalda*, pero los estudios del budismo han avanzado mucho actualmente. El profesor Kimura Kiyotaka indica que el zen y el *Sutra de la guirnalda* poseen muchos caracteres comunes. El *Sutra de la guirnalda* es un libro sagrado para mostrar el proceso de llegar al *satori*. El estado mental en el que Buda llegó al *satori* es lo que trata el *Sutra de la guirnalda*. No es Buda quien transmite la enseñanza sino sus discípulos y practicantes. En el zen Buda tampoco enseña nada a los practicantes. Ellos mismos, por ejemplo, a través de la meditación, tienen que conseguir el *satori*. Kimura afirma que se puede considerar que el *Sutra de la guirnalda* es el libro sagrado del zen en cierto sentido. Kimura, Kiyotaka. *Kōenkai repōto*. https://zenken.agu.ac.jp/zen/lecture/h13_01.html, Aichi daigaku zen kenkyūjo (The institute for Zen of studies Aichi Gakuin University).

²⁹⁶ La regla en este contexto significa los elementos constitutivos de los seres en el fenómeno.

²⁹⁷ Kamata Shigeo (traducción), Houzō, “Shūkegon-osuhimon-jingēkan (Kan1)” (修華嚴奥旨妄尽還源觀卷 1), en Kokuyakuissaikyō Wakansenjutsubu Shoshūbu (國譯一切經 和漢撰述部 諸宗部) 4 kaiteiban, Daitō-shuppansha, Tokio, 2011, p. 209.

la teoría del *Sutra de la guirnalda* encaja en el texto de Shítāo. El “trazo único de pincel” es el origen de todas las cosas, “la raíz de todos los fenómenos.”²⁹⁸ En otras palabras, el “trazo único” basado en el corazón puede generar todas las cosas.

Como acabamos de ver, Shítāo escribe que el “trazo único” incluye todo fenómeno en sí mismo. En este punto podríamos observar otro ejemplo. Zhìyǐ (智顥, 538- 598), el bonzo fundador de la escuela budista Tiāntái (天台宗), propone que el corazón tiene *Shífāijiè* (十法界, Diez fases mentales) y cada una de las diez fases contiene en sí misma otras cien fases mentales más detallada. Cada una de las cien fases tiene treinta *sìjiān* (世間, término budista para referirse al mundo, los seres, los lugares donde viven los seres como las montañas, los ríos y la tierra, y los elementos constructivos del mundo fenoménico). Por eso, las cien fases mentales pueden comprender 3.000 mundos. Zhìyǐ concluye que, si posee un corazón, aunque sea mínimo, ya se pueden tener 3.000 mundos.²⁹⁹ Expresa que todo el mundo fenoménico depende del corazón.

En este contexto se deja ver la similitud entre el budismo y la teoría de Shítāo. Para el budismo Tiāntái, todo fenómeno procede del corazón y pertenece al corazón. Por eso, la pintura también es fruto del corazón. El corazón puede estar conectado con la verdad del cosmos basándose en el espiritualismo filosófico budismo. Desde este punto de vista, se puede decir que el “trazo único”, como fruto del movimiento del corazón, puede expresar toda la verdad. Aquí también se puede interpretar la importancia del corazón basándose en un concepto budista *sānjièwéixīn* (三界唯心, “Tres mundos son las imágenes del corazón, por eso, no pueden existir, apartándose del corazón.”).³⁰⁰

²⁹⁸ Lecea, María Paz. *op. cit.*, p. 27.

²⁹⁹ Chun Chun Wang, *op. cit.*, p. 6. Zhìyǐ estuvo relacionado con los gobiernos imperiales de las dinastías Chen (陳, 557-589) y Sui (隋, 581-618). Zhìyǐ se esforzó por reunir las diversas ramas del budismo en una, reflexionando que todas las doctrinas budistas eran verdaderas y presentes en la mente del iluminado Buda. Zhìyǐ consideraba *Huájīng* (法華經, Sutra del Loto) como la enseñanza principal y contribuyó a que se convirtiera en uno de los *sutra* más populares en Asia Oriental.

³⁰⁰ Es el concepto de que los “tres mundos” budistas están solo en el corazón. Los “tres mundos” son el espacio donde se mueven todos los seres vivos en la *samsara*, encarnación circular entre la vida y la muerte, que se produce en el corazón. Los tres son *yùjiè* (欲界, mundo de los apegos), *sèjiè* (色界, mundo de los colores) y *wúsèjiè* (無色界, mundo sin color). El mundo de los apegos está literalmente lleno de apegos y se le considera como la fase inferior de tres mundos. El mundo de los colores es donde pueden llegar los seres vivos que hayan podido abandonar el apego sexual y del apetito por la comida. Pero los seres vivos todavía están atrapados por su condición material, por eso todavía no están completamente emancipados de la restricción de los materiales, aunque, al menos, están situados por encima del mundo de los apegos.

Como conclusión, el “trazo único” es el comienzo de la creación del arte. Si siempre se concentra el “trazo único de pincel” en el corazón, olvidando otras preocupaciones, la pintura se perfecciona por sí sola, porque la pintura viva aparece de manera espontánea desde el corazón del artista. Incluso sobre la teoría de la formación de la práctica de la pintura, Shítão propone que los pintores también tienen que empezar desde el corazón.³⁰¹ Si tenemos en cuenta específicamente el concepto estético, podría decirse que Shítão expresa ideas parecidas al *Sutra de la guirnalda* (華嚴經) de *Mahāyāna*. Teóricamente, se puede interpretar que toda la estética de Shítão proviene del *Sutra de la guirnalda*, pero, si reflexionamos sobre el mucho tiempo que el maestro chino pasó en el templo del zen, será más lógico que el fundamento de la estética de Shítão sea específicamente el zen.

La razón de las varias citas de todas las enseñanzas no era proporcionarle al texto una apariencia culta, sino que se deberían a que en aquel momento era más fácil comprender el texto de ese modo, teniendo en cuenta el trasfondo del mundo de la filosofía y la religión. Muy probablemente todos los intelectuales leían las frases famosas de las tres enseñanzas en la época de Shítão.³⁰²

El mundo sin color está situado más arriba que los otros dos. Allí todos los budistas están liberados por completo de las condiciones materiales.

³⁰¹ El *Mahāyāna* enseña que todas las cosas producidas en el mundo fenoménico son ilusiones, porque el mundo fenoménico es la superficie del cosmos. Si nos basamos en esa interpretación para entender el texto de Shítão, la pintura también tiene que ser mera “ilusión”. Pero si hubiera pensado así, Shítão no hubiera escrito un libro de estética. En este punto, Kimura Kiyotaka llama la atención sobre la noción de las cosas. Si profundizamos en el espiritualismo, en el budismo estrictamente, sin duda surgirá la duda sobre si las cosas son banales en el mundo fenoménico. La pintura también es algo perteneciente al fenómeno. Entonces ¿Shítão trata una mera cosa? Tenemos que prestar atención a que el budismo no enseña que las cosas sean banales. Es decir, las cosas existen debido a los corazones. El mundo está lleno de las cosas, pero, siempre hay un movimiento detrás del corazón. Las cosas están vinculadas por una razón. Este concepto es aplicable al zen. Kimura Kiyotaka nos indica que es peligro interpretar *sānjièwéixīn* demasiado conceptualmente. Kimura, Kiyotaka. “Sankaiyuishin kō -mono, kokoro, inochi eno bukkyōteki shiten”, en *Indo tetsugaku bukkyō kenkyū* (09), Tokyodaigaku daigakuin jinbunshakaikei kenkyūka indo tetsugaku bukkyō kenkyūshitsu, Tokio, 2002 (09), pp. 15. 16.

³⁰² Puesto que Nakamura Shigeo intenta interpretar el texto de Shítão basándose en el zen, la presento aquí. Recordemos la primera frase del capítulo I: “En la más remota Antigüedad no había reglas, la Suprema Simplicidad no se había dividido aún. (太古無法、太朴不散).” La primera parte es una cita del *Dào Dé Jīng*. Como hemos visto ya, en la escuela del *tao* la frase significa que “había caos total en la antigüedad cuando empiezan a generarse el cielo y la tierra”, pero, basándose en el zen, Nakamura nos propone leer la “antigüedad” como el término budista *fùmǔwéixiáng* (父母未詳), estado mental sin tener ni siquiera dicotomía entre el padre y la madre. Al adquirir información y, por tanto, desarrollar apegos, los seres humanos olvidan este estado mental original. El zen busca la manera de recuperar esta mentalidad primitiva. Si consideramos la regla (法) como la regla de *fǎshēn* (法身, término de zen significa que Buda es la verdad infinita), por consiguiente, se puede interpretar la primera frase como “la época en la que todavía no se

6-5. Interpretación del texto de Shítāo desde el punto de vista del zen

Ya hemos concluido que Shítāo tiene el zen como base de su pensamiento, pero ahora observaremos el texto de Shítāo, profundizando en él desde el punto de vista del zen. Como hemos visto al estudiar las enseñanzas de Huìnéng, el zen enseña que todas las personas tienen la posibilidad de alcanzar el *satori*, pero en general, la mente del vulgo está nublada por las preocupaciones o los apegos. Shítāo, en el capítulo XV, “Lejos del polvo”, comenta: “El hombre se deja cegar por las cosas, compromete su dignidad con el polvo.”³⁰³

“El polvo” en el budismo se emplea para referirse a los apegos mundanos, porque son los obstáculos tentativos de la vida budista. El “polvo” son los objetos que pueden producir el deseo mundial. El título del capítulo XV, “Lejos del polvo”, nos explica que, si podemos alejarnos del polvo, ello nos servirá para poder conseguir el “trazo único”. En el título del capítulo XVI podremos encontrar el término budista *yúqùzhìshēng* (愚去智生, “saliendo de la necesidad, viviendo con el entendimiento”).³⁰⁴ Todos los pintores tienen la capacidad de conseguir el “trazo único”, pero para captar el “trazo único del pincel”, tienen que abandonar todos los apegos y las dudas que tengan. Deberán tener la mente pura, y eso conduce a los pintores a la trascendencia interior como *satori*.³⁰⁵

puede reconocer que tiene la naturaleza de Buda en sí mismo.” El carácter de la segunda frase de Shítāo, *piáo* (朴), es el mismo que *pò* (樸), sin duda, puede traducir la “simplicidad” según el uso de la filosofía de Lǎozǐ, pero, como hemos interpretado la primera parte a la manera del zen, la segunda frase también está interpretada de la misma manera que la primera. El carácter “朴”, aparte de “simplicidad”, también puede significar una corteza de madera en bruto; además, tiene el sentido también de los “árboles pequeños y espesos”. Por eso, puede considerarse como símbolo de muchas cosas que cubren algo debajo. Teniendo en cuenta que en los libros zen como *Dúwùyāomén* siempre aparece “el verdadero corazón no tiene ningún apego”, se podría interpretar la segunda frase como “muchos apegos que cubren la posibilidad de la iluminación en nuestro interior”. Finalmente, desde el punto de vista del zen, se puede traducir la primera frase y la segunda de manera siguiente: “Cuando todavía no podemos entender que hay budeidad en nuestro interior, no ha desaparecido ningún apego.” Esta interpretación es del profesor Nakamura Shigeo, pero el propio Nakamura insinúa que lo que escribe es una manera de interpretación, que lo más importante es leer el texto de Shítāo, buscando una coherencia basada en el zen. Traducción extraída de Lecea Paz, María, *op. cit.*, p. 27. A propósito de esto, María Paz Lecea traduce “樸” como “pedazo de la madera”, pero considero que es un error muy pequeño. Es la corteza. *Ibidem*, p. 30. Nakamura Shigeo, *op. cit.*, 1985, pp. 143, 144.

³⁰³ Lecea, María Paz. *op. cit.*, p. 135.

³⁰⁴ En el budismo, sobre este término, la necesidad son las cosas superficiales de los fenómenos, mientras que el entendimiento es observar las sustancias de las cosas.

³⁰⁵ Lecea, María Paz, *op. cit.*, p. 135.

Por ejemplo, Línjì, el fundador de la escuela zen Línjì (臨濟), dice en *Línjì-lù* (臨濟錄):

“Esa es la regla del corazón. La regla del corazón no tiene forma y domina cualquier dirección del mundo. La norma del corazón está vigente frente a nuestros ojos, aunque no podamos verla directamente. No hace falta que el público lo crea.”³⁰⁶ Esto corresponde con la idea de Shítāo: “Todos los pintores tienen capacidad de lograr el trazo único del pincel, pero el vulgo no lo sabe.”³⁰⁷

El otro aspecto interesante es que el propio Shítāo emplea el término budista *fǎmódìngxiāng* (法無定相, “la regla budista no tiene la forma definitiva”) en su otro libro, *Dàdízitíshībá* (大滌子題画詩跋), para explicar que la expresión pictórica no tiene límite, que tiene la posibilidad de innumerables variedades.³⁰⁸ Este término aparece en varios documentos budistas, por ejemplo, en el libro budista zen *Zōngjìnglù* (宗鏡錄): “Todas las cosas y todos los seres del cosmos son fruto del *karma*. Aparecen y desaparecen repetidamente de manera natural, mientras que el cosmos sigue. Por eso, la verdad consiste en el cosmos y no tiene forma concreta (法無定相). Si algo es verdadero o falso depende de la manera de ver las cosas a través del corazón.”³⁰⁹ Shítāo en *Dàdízitíshībá* explica la composición de la pintura con la frase siguiente: “Buda dice que el otro día enseñó la regla establecida, y que hoy enseña la regla no establecida.”³¹⁰ Shítāo dice que la enseñanza de Buda no tiene ninguna forma definitiva, que no pertenece a una clasificación ya hecha; por eso, Shítāo convence a los lectores de que no hay regla definitiva como

³⁰⁶ *Línjì-lù* son las analectas de Línjì (臨濟 ?-867), un bonzo budista del zen, fundador de la escuela Línjì. La obra fue editada por Huìrán (慧然) y el año de su publicación se desconoce actualmente.

³⁰⁷ Esta es la traducción del autor de esta tesis para que los lectores entiendan fácilmente el sentido de la frase de Shítāo. María Paz Lecea traduce de la manera siguiente. “(El Trazo Único de Pincel) está oculta en el hombre, pero el vulgo la desconoce.” Lecea, María Paz, *op. cit.*, p. 27.

³⁰⁸ Shítāo emplea el término budista “la regla de Buda no tiene forma determinada” en el *Dàdízitíshībá*, Tomo I, 大滌子題画詩跋 卷一. Chun Chun Wang, *op. cit.*, p. 8.

³⁰⁹ *Zōngjìng-lùes* (宗鏡錄), escrito por el bonzo del zen Yōngmíng Yánshòu (永明延壽, 904-976), aborda resumir las enseñanzas básicas del zen, de las escuelas Huáyán (華嚴宗), Wéishì (唯識宗) y Tiāntái (天台宗), y unificarlas en la escuela Xīn (心宗). El bonzo siempre buscaba la manera de fusionar todas las escuelas budistas en una enseñanza. Sòngshì Yánshòu (宋釋延壽, Es otra manera de llamar al bonzo escritor. En la biblioteca nacional japonesa, está registrado de esta manera.), *Sugyō-roku 100kan [2]*, 1642, Publicada en la página de la biblioteca nacional: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2559663>

³¹⁰ Chun Chun Wang. *op. cit.*, p. 8.

restricción exterior para la composición en la pintura: “...el Trazo único de pincel no implica ni las limitaciones que provienen de la ausencia de freno ni las que provienen de las reglas establecidas” (Capítulo II).³¹¹

Los pintores maestros clásicos también respetan la regla. Manteniendo la regla, consiguen fama y éxito realizando obras buenas, pero tenemos que ser conscientes de que la regla no es como una ley autoritaria. La regla tiene que surgir del corazón, según la situación, de manera espontánea. El vulgo, sin pensar, considera que, si no hay una regla como ley, la gente se comportará a su antojo y el mundo quedará sumido en el caos. Para el público, la regla es una norma que impone el orden, a modo de una ley. Por eso, piensa que en la pintura también hay una regla establecida como la manera académica, pero Shítão propone que la gente tiene que comportarse bien espontáneamente, según los principios del cosmos. Los pintores también deberían hacerlo. La regla del “trazo único de pincel” no es autoritaria como las leyes, porque la regla de la pintura debería ser establecida por el propio artista. No ha de ser un elemento exterior que restrinja al pintor. La regla producida por el “trazo único” nunca es heterónoma. La regla no existe antes del “corazón” del artista que haya entendido el principio del cosmos. De esta manera, lejos de que la regla sea un obstáculo para el pintor, desaparece todo obstáculo para este ante la regla verdadera del “trazo único”.³¹²

Además, en el capítulo III, “La transformación”, Shítão escribe: “Se ha dicho que el hombre perfecto no se atiene a reglas, lo que no quiere decir que no observe ninguna, sino que su regla es la de la ausencia de reglas, lo cual constituye la regla suprema.”³¹³ Se puede leer que “El hombre que ha llegado al *satori* no se atiene a las reglas”. Recordemos que en el mundo del zen no hay ninguna regla que pueda controlarlo a uno después de llegar al *satori*, que uno mismo se comporta correspondiéndose a la regla justa que se genera en sí mismo en cada situación. Eso es la regla suprema. No es que se le obligue a seguirla, porque esa regla es la verdad absoluta. La gente que

³¹¹ Lecea, María Paz. *op. cit.*, p. 50.

³¹² *Ibidem*, pp. 49, 50

³¹³ *Ibidem*, p. 53.

conozca la regla suprema espontáneamente se restringe a sí misma de acuerdo con la regla en su corazón.

De esta manera se observa que el concepto del crítico chino es bastante parecido al *satori* del zen.³¹⁴ Aunque el zen enseña que todo el mundo posee la posibilidad del *satori* en el interior, una vez que llega al *satori* el practicante debería olvidarlo, porque si intenta mantener el *satori*, sin darse cuenta quedará atrapado por este. De la pintura también se puede decir lo mismo. Aunque dibuje el “trazo único”, no es que el pintor tenga que seguir la regla del primer “trazo único”. Si el pintor consigue el “trazo único” una vez, surge la regla para la pintura manteniendo la coherencia desde el primer “trazo” trazado en el papel. Más vale que el pintor la siga espontáneamente. Para el próximo trabajo, tendrá que olvidar ese “trazo único” que ya haya utilizado. Tiene que conseguirlo de nuevo cada vez.³¹⁵

Hemos visto que Shítāo tiene el zen como base de su pensamiento, pero ¿cómo deberían los artistas reflejar la trascendencia de la mente como *satori* en la pintura figurativa? ¿Cómo deberían introducir el descubrimiento de la verdad del cosmos en la imagen de la naturaleza? Si pintan meramente un paisaje hermoso, aunque la pieza sea bella, no producirá ningún impacto en los espectadores. ¿Cómo resuelve ese problema Shítāo?

Dice Shítāo en el capítulo XII del *Discurso de la pintura*, “Bosques y árboles”: “Hay que buscar con crudeza áspera (*shēnglà*, 生辣) una imagen fragmentaria, pero esto no puede expresarse con palabras”.³¹⁶ La frase “Buscar con crudeza áspera” está llena de la esencia de la teoría práctica de Shítāo. Pierre Ryckmans separa “生辣” en dos caracteres “生” y “辣”: el primer

³¹⁴ Nakamura Shigeo escribe que, teniendo en cuenta la experiencia de la vida de la infancia de Shítāo, en la que este recibió la rigurosa enseñanza del zen, es suficiente para concluir que el *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga* tiene el zen como concepto principal. *Ibidem*, 1981, p. 137.

³¹⁵ Nakamura Shigeo dice que este concepto está basado en la idea de que la realidad es *zhēnru* (真如, imagen verdadera de la existencia es tal como es). Es decir, la realidad que está ocurriendo es una realidad; por eso, la gente tiene que encontrar la vida, aceptándola. La regla que la gente tiene que seguir surge en su propio interior, por lo que puede aceptar la realidad del mundo en cada momento, sin ninguna condición, aunque permanezca en el mundo humano lleno de problemas. El “trazo único del pincel” también surge en el interior del artista en cada momento. Esta idea está basada en el *Mahāyāna*. Recordemos que Lǎozǐ y Zhuāngzǐ proponían que, si es posible, se acuda a la naturaleza para vivir como un campesino. Es un punto distinto del zen respecto de la escuela del *tao*. Nakamura Shigeo, *op. cit.*, pp. 155, 156.

³¹⁶ Lecea, María Paz. *op. cit.*, p. 118.

carácter, “crudeza”, tiene el sentido de “primitivo”, es antónimo de 熟 “maduro, cocido” (y, por extensión, “hábil”, “lleno de destreza”). El investigador explica que hay un proceso de desarrollo sucesivo de la técnica del artista, separándolo en tres fases.³¹⁷ Por otro lado, “辣” significa “picante” o “áspero”. Ryckmans lo explica de la manera siguiente: Al comienzo, su oficio es “crudo, zafio, primitivo, bruto, no desbastado”: Es un concepto frecuentemente utilizado en estética. Tiene un sentido “primitivo (*zhuō*, 拙)”; después de la práctica, se vuelve “maduro” o “hábil”; y en la cumbre de la evolución de su arte: cuando el artista posee la perfección del trabajo, se puede olvidar el dominio de su oficio que ha conseguido. Vuelve a ser capaz de la espontaneidad zafia y primitiva.

Es decir, existen dos “crudezas”. Una es la “inmadurez”. Si el pintor tiene la “crudeza” de la pincelada, la pintura resulta literalmente “brusca”. Por este motivo, para Shitāo, la pintura de esa clase no tiene ninguna importancia. Significa un estado inferior a la “habilidad”, pero hay una segunda “crudeza” que indica la “cualidad suprema”, que está más allá de la “habilidad”. Lo que Shitāo busca es eso. Pintando con una pincelada sensible, bella y en ocasiones arriesgada, la pintura tiene que transmitir el interior del artista de manera directa.³¹⁸ Lo que Shitāo exige en el *Discurso de la pintura* es ese “primitivismo”.

Cuando la gente de la ciudad tiene ocasión de visitar la naturaleza por primera vez, alejándose de la vida urbana, se emocionará o contemplará su grandeza. Para conocer la grandeza de la naturaleza, no hace falta contemplar los detalles del panorama, como el color de las hojas, de las rocas o del río. En invierno o en verano, el panorama de la naturaleza impacta a la gente, pero una vez que empiezan a visitar los entornos naturales con frecuencia, suelen olvidar sin darse cuenta lo que han captado a través de la apreciación del panorama. No obstante, Shitāo propone que los pintores pinten siempre el paisaje, como si estuviera contemplándolo por vez primera, captando la grandeza de la naturaleza. Faltará el detalle de la recreación del paisaje, pero esto no

³¹⁷ Sobre la explicación de Ryckmans, extraído de Ebina, Atsuko. “Sekitō no geijutsu kan -Seiratsu chū ni Hasai no sō wo motomu wo megutte”. en *Gējutsu bunka* (4), Tōhoku geijutsu bunkagakkai, Natorishi, 1997 (07), p. 66.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 66.

importa, porque Shítão quiere captar y expresar la esencia del panorama, aunque sea necesario para pintar la naturaleza también transmitir el interior del artista.³¹⁹

Shítão cuenta esto en el capítulo XII. Si aparece el rastro de la técnica minuciosa en la expresión de la pintura, esta quedará muy tensa por el nerviosismo causado por la concentración del pintor que la técnica le exige; por ello, a pesar del virtuosismo de la pintura, no transmitiría su interior. Manteniendo el manejo bien formado del pincel, los pintores deberían introducir lo que descubran en la naturaleza. En realidad, lo que Shítão escribe no es entendible mediante las palabras. Pueden captarlo solo a través de la práctica. Es decir, como la práctica del zen, a través de la experiencia.

Podemos prestar atención a que la “crudeza” se considera más importante que la habilidad.³²⁰ Esto nos recuerda a los conceptos de la estética japonesa *wabi* y *sabi*. Encontrando la existencia de uno mismo, se expresa el elogio de la naturaleza y del cosmos en la expresión del primitivismo.

Luego, en el segundo párrafo del capítulo IV, Shítão dice que el “trazo único” no es un mero trazo, porque el “trazo único” lo contiene todo. La pintura acepta la tinta. La tinta acepta la pincelada. El pincel acepta la sensibilidad del brazo. El brazo acepta el movimiento del corazón. La pintura verdadera se estabiliza a través de la actitud natural de aceptar toda la sensibilidad desde el corazón hasta la tinta.

A parte de todo esto, la pintura es fruto de la pincelada realizada por la comprensión profunda del orden de la naturaleza después de la observación de esta. Lo importante es que,

³¹⁹ Hay unas ideas parecidas a la estética de Shítão que aparecen a finales de la dinastía Míng. Por ejemplo, “Demasiada habilidad conduce a la vulgaridad: no hace falta tampoco demasiada crudeza, ésta, en exceso es repulsiva ¡Pero la crudeza reencontrada a fuerza de habilidad sí que es maravilloso!” *Huishìwēiyán* (繪事微言), escrito por Táng Zhìqì (唐志契, 1579-1651). Extraído de Lecea, María Paz, *op. cit.*, p. 119.

³²⁰ Nakamura Shigeo interpreta la frase de Shítão con “crudeza” como que el pintor tiene que emplear la pincelada brusca, introduciendo la espiritualidad a través del movimiento correcto del brazo. Nakamura, Shigeo, *op. cit.* 1985, p. 186. Sobre la interpretación de la frase de Shítão con la “crudeza áspera”, Nakada Yūjirō la interpreta de la manera siguiente: “Es importante abrir la nueva frontera del arte con la mente firme”. Nakata, Yūjirō. “Sekitō no “Gagoroku” en *Bunjingsuihen Sekitō dai8kan*, Chūōkōronsha, 1976, Tokio, p. 133. Fukunaga Mitsuji interpreta que, aunque tenga buena técnica y pueda mostrarla en la pieza, los pintores deberían no acostumbrarse a mostrarla. Lo importante que los pintores tienen que hacer es tener el carácter propio de la obra, emancipado de la monotonía producida por el sentido común o el academicismo. También considera que Shítão se refiere a la importancia de la experiencia directa. Shítão propone que los pintores tienen que captar lo metafísico, como la existencia de sí mismos en la naturaleza. Fukunaga Mitsuji, *op. cit.*, “Gagoroku”, 1971, p. 488.

aunque se perciba la verdad de la naturaleza, no es suficiente para pintar una obra auténtica de arte. Si esto bastase para ser artista, todos los seres humanos podrían ser artistas de manera inmediata.³²¹ Los pintores deberían comprender la naturaleza. Si la comprenden, eso ayuda a los pintores a percibir mejor la naturaleza. El comprender y el percibir se vinculan mutuamente y se complementan. Esa interacción debe ser el motor de la pincelada, y cuando el pintor consigue percibir y conocer la naturaleza, puede llegar a conseguir el “trazo único del pincel”, la pincelada dominada por la mente trascendente y conectada con la naturaleza.³²²

De esta manera, pueden abordar por primera vez el arte verdadero. Después de conseguirlo, la función del “trazo único del pincel” es insondable. Shítão asegura que en la época anterior nadie ha teorizado sobre el “trazo único del pincel”, y que por eso él escribe especialmente sobre ello.³²³

Shítão no busca la belleza, sino la intensidad de la obra para transmitir a los espectadores algo más como la verdad de la naturaleza. Por esta razón, el cuadro puede ser “primitivo”, pero “primitivo vivo o fresco”. Además, solo expresando lo que quiere transmitir mediante la obra, no

³²¹ Nakamura Shigeo avisa que conocer o comprender no sólo significa aprender, sino también aprovechar el conocimiento para crear algo nuevo. Nakamura Shigeo, *hitotogeijutsu*, *op. cit.*, 1985, p. 161.

³²² En realidad, en la filosofía del *tao* hay una idea parecida que aparece como una anécdota en el capítulo III “Cuidado (*yāngshēng*, 養生)”, en *Zhuāngzǐ*. El príncipe Wen-hui queda impresionado por el manejo de la cuchilla de un cocinero. El cocinero le cuenta: “Siento devoción por el *tao* y eso favorece mi arte. Su servidor, en los inicios, cuando descuartizaba a un buey, sólo veía al buey. Ahora su servidor ya no ve con los ojos sino con el espíritu. (...)” El príncipe Wen Hui grita, “¡Muy bien! Después de escuchar a mi carnicero, he comprendido el arte de conservarme.” Tenemos que prestar atención a que el cocinero no habla del virtuosismo de su técnica, porque considera que su técnica es fruto de poder sentir el *tao*. Dice que, si puede captar el *tao*, puede manejar la cuchilla sin dañar ninguna parte de la carne. Merton, Thomas. *El camino de Chuang Tsu*, Torrotta, Madrid, 2020, pp. 47-49. La anécdota es obviamente parecida a la idea de Shítão, aunque es necesario saber que su moraleja es distinta a la de este, porque el príncipe reivindica que ha entendido el “arte de conservarse”. Ha entendido la importancia de vivir de manera natural, comprendiendo la verdad de la naturaleza. Además, esa anécdota está recopilada en el capítulo “Cuidado”. Usami Bunri, *op. cit.*, 2014, p. 37. Hay otro ejemplo parecido en *Zhuāngzǐ*: la conversación entre el duque y el carpintero. No puedo enseñar esa sensación a mi propio hijo con las palabras; por eso, no puedo enseñárselo.”. El maestro carpintero del carro dice que las palabras no sirven para transmitir la clave de su trabajo. Lo importante es percibir y captarlo con la mentalidad viva durante el trabajo. No hay que estudiar solo la teoría, sino que hay que experimentar. Fukunaga, Mitsuji/Kōzen, Hiroshi. *op. cit.*, *Gaihen*, 2013, pp. 221-223. En *I Ching* pone, “Las palabras escritas no pueden expresar las palabras que salen de las bocas. Por eso, los santos se expresaron perfectamente con *baguà* (八卦) de *I Ching*.” Kǒngzǐ también considera que las palabras nunca son suficientes para expresar las ideas, por lo que, lógicamente, lo más importante para aprender algo es experimentar, es decir, percibir y comprender. Takada, Shinji/Gotō, Motomi (traducción). *Ekikyō (ge)*, Iwanami bunko, Tokio, 1993, p. 249. Se ve claramente que los chinos tradicionalmente no dan mucha importancia a las palabras. Todas las anécdotas son muy parecidas al concepto del “trazo único”, aunque sus temas son distintos.

³²³ Nakamura, Shigeo. *op. cit.*, 1985, p. 193.

muestra la forma completa, sino la esencia del objeto desde su punto de vista, tal como los niños, que, aunque no pintan bien técnicamente, expresan bien sus sentimientos. Solo pintan porque quieren. Lo que Shítão propone es eso. Si se pinta de la manera arriba mencionada, debería aparecer algo trascendental en la pieza. Esa es la pintura de los pintores. Para conseguir la pintura propuesta por Shítão, los pintores tienen que captar el principio de la naturaleza, es decir, llegar al *satori*. Por eso, la pieza verdadera del artista resulta inimitable por otro artista.

7. ZAO WOU-KI

7. Zao Wou-Ki

7-1. Introducción

Zao Wou-Ki es un pintor chino que llega a París en 1948, y que conseguiría la nacionalidad francesa posteriormente, en 1964. Cuando el pintor español Feito llegó a París, Zao ya había conseguido buena reputación por una serie de obras muy abstractas que transmiten la sensación profunda e innovadora de una dimensión que se extiende hacia el fondo. Feito comenta que se vio influenciado por el arte de Zao Wou-Ki en la época del París de los 50. Me comenta que desde su punto de vista era un pintor muy potente en la Escuela de París. Feito reconoce que en aquella época contemplaba frecuentemente en directo las obras del pintor chino en cada exposición que este hacía, aunque no llegó a conocerle. El pintor español me asegura que él mismo no sabe cómo le influyó, por eso aquí investigaremos el arte de Zao Wou-Ki.³²⁴ Primero observaremos el arte del pintor chino y luego estudiaremos el arte de Feito de la misma época.

Zao Wou-Ki empezó su carrera profesional desde la figuración, pero la serie que empieza alrededor de 1955 expulsa cualquier forma figurativa del lienzo. Las obras de esta serie producen una sensación de espacio vacío en el que palpita una energía invisible. Se trata de un mundo "sin forma y sin ruido", pero que transmite la sensación de que algo se está generando dentro de él.

Eso nos hace pensar en el mundo del *tao*, que produce una forma del ser, como si estuviéramos situados en el mundo del aliento espiritual sin ningún ruido, como sucedió en el *Big Bang*, el principio del universo, es decir, el punto inicial en el que se formó la materia, el espacio y el tiempo.³²⁵ Nos recuerda al *tao* de las enseñanzas de Lǎozǐ.³²⁶ Las obras de Zao nos trae la

³²⁴ Entrevista por el autor, *op, cit.*, (21/06/2016). Feito también comenta en una entrevista de Óscar Muñoz, aunque no se refiere mucho al tema: "A mí el que más me gustaba de todos era Poliakoff. Los demás, Soulages, Zao Wou-Ki, esos pintores de la Galerie de France... Admiraba a muy poquitos". Muñoz Sanchez, Óscar. *op, cit.*, p. 23.

³²⁵ José Fréches describe el arte de Zao como *Big Bang*. Fréches, José. "La inspiración y el alma", en *Zao Wou-Ki. Obras/Escritos/Entrevistas*, Polígrafo, Barcelona, 2007, p. 51.

³²⁶ José Fréches explica la obra de Zao Wou-Ki de la misma manera, citando una frase de *Dào Dé Jīng* y, por otra parte, habla sobre *Dào Dé Jīng* y la alquimia. La alquimia llamada *liàndān-shù* (鍊丹術, alquimia taoísta para conseguir la vida infinita) es un tema importante de la religión taoísta. José Fréches mezcla la filosofía y la religión taoísticas. Su manera de comprender el arte de Zao Wou-Ki también está influida por mezcla. Cuando leemos el libro de Zao sobre el *tao*, tenemos que estar atentos al carácter del *tao*. *Ibídem*,

idea de que la forma de los seres está hecha del *qi* que surge del *tao*, y sus pinturas parecen estar intentando captar el *qi*. Es el mundo del *tao*. Frente a la obra de Zao, los espectadores tienen que percibir un inmenso vacío y permanecer en él para sentir la energía vital, y eso les invitará a contemplarse a sí mismos o reflexionar sobre su propia existencia y preguntarse de dónde vienen y a dónde van. Ahora analizamos las obras de Zao Wou-Ki basándonos en sus propios testimonios.

7-2. Análisis del arte de Zao Wou-Ki

Zao Wou-Ki nació en Beijing en 1921, en una familia descendiente de la dinastía Sòng (entre el siglo X y el XIII d. C.). Cada año todos los miembros se reunían en el templo para las ceremonias que conmemoraban a su célebre antepasado, Yānyīng-wáng (燕鶯王, Rey Golondrina y Ruiseñor), un hermano del emperador. En las ceremonias contemplaban el tesoro familiar, sobre todo las obras de Mǐ Fèi (米芾, 1051-1107), el gran maestro chino del siglo XI.³²⁷ Mǐ Fèi fue el pintor que creó la técnica del *shānshuǐ* y que contribuyó a la aparición del nuevo género “pintura de los letreados” o *wénrénhuà* (文人画). Cuando era joven, a Zao le gustaba el arte de Mǐ Fèi, e incluso en su época tardía lo consideraba uno de los grandes pintores chinos.³²⁸

Perteneció a una familia de intelectuales. Sobre todo, su abuelo, taoísta, escribía poemas y pintaba.³²⁹ Enseñó al pequeño Zao Wou-Ki a leer dibujando en el reverso de cada carácter el significado expresado con dicha letra. También le enseñó que la caligrafía, para ser un arte, debe

p. 15. Si se quiere conocer la alquimia del taoísmo religioso, véase Mori, Mikisaburō. *op. cit.*, 1994, pp. 306, 307.

³²⁷ Huser, France. “La conquista de la luz”, en *Zao Wou-Ki*, Instituto de Valencia de Arte Moderno, Valencia, 2001, p. 19. También la familia admiraba el arte de Zhào Mèngfū 趙孟頫 (1254-1322). Marquet, Françoise (doc.), *Biografía*, en Leymarie, Jean, *Zao Wou-Ki*, Polígrafa, Barcelona, 1980, p. 308.

³²⁸ Marquet, Françoise/Handegen Yann. “*Nenpu*”, en *Zao Wou-Ki*, Bridestone Museum, Tokio, 2004, p. 237. (Pone Mǐ Fèi como Mi Fu en esta página).

³²⁹ France Huser solo comenta que el abuelo del pintor era “taoísta” y no justifica si se refiere a la filosofía del *tao* o de la religión taoísta. El propio Zao Wou-Ki escribe que suele disfrutar de la lectura de Qū Yuán (屈原, poeta chino, 343-278 a. C.) y del *Dào Dé Jīng* de Lǎozǐ. Por eso es más probable que la familia creyese en la escuela del *tao* o en la filosofía de Lǎozǐ, y no en la religión para buscar la inmortalidad. Huser, France, *op. cit.*, p. 19. Sobre el comentario de Zao Wou-Ki, Zao Wou-Ki, *Fransu ni kikasuru chūgokugaka no shuki*, en *Geijutsu Shinchō* 9 (3), Tokio, 1958 (03), p. 40. En ese escrito, Zao comenta también que disfruta de la lectura de Dùfǔ 杜甫 (poeta chino que recita mucho desde el punto de vista del confucianismo, 712-770) y Líbái (李白, poeta chino que recita poemas influido por las ideas del confucianismo y de la escuela del *tao*, 701-762). Se atisba incluso el lema “tres enseñanzas forman una” en la mentalidad del pintor chino contemporáneo. Para conocer dos poetas, Li Ze-hou, *op. cit.*, pp. 74-80, pp. 153-155.

estar viva, es decir, la obra tiene que transmitir una emoción. El niño estaba encantado con todo que le enseñaba su abuelo,³³⁰ y decidió ser pintor.

A los catorce años, se fue a estudiar a la Escuela Nacional de Bellas Artes de Hangcheú, pero, a pesar de la reputación que tenía, la escuela no le satisfizo por su convencionalismo y fuerte academicismo, así como por su metodología de enseñanza basada en el arte tradicional. No es que Zao Wou-Ki no admirara el arte tradicional chino, el problema de la enseñanza de la prestigiosa escuela para el joven pintor chino era que no se basaba en aprender la manera de crear una pintura innovadora desde el arte clásico, sino en copiar el arte antiguo. Las clases de pintura occidental de la escuela también estaban organizadas por un sistema muy convencional. El joven pintor aprendió la manera de representar la perspectiva, la anatomía, el dibujo, el óleo y otras técnicas, pero para él eso era estudiar el arte como si se tratase de matemáticas. El propio Zao Wou-Ki dice:

Para mí, la pintura china dejó de ser creativa a partir del siglo XVI. A partir de entonces, los pintores no hicieron más que copiar lo que la gran tradición Han y Sòng había inventado. El arte chino se convirtió en una serie de recetas de fabricación, al confundir lo bello con la habilidad. Los gestos de la mano y los movimientos del pincel se codificaron...³³¹

Por ello, el joven pintor chino necesitaba un cambio de ambiente para buscar su propio lenguaje. Los pintores que apasionaban a Zao Wou-Ki eran artistas parisinos como Renoir, Cézanne, Modigliani, Picasso y Matisse, cuya obra conoció a través de las postales que le mandaba su tía o las revistas que podía conseguir entonces, como *Life* o *Vogue*.³³² Por ejemplo, un bodegón titulado *Naturaleza muerta con manzanas* (óleo sobre tela, 46×61cm, colección

³³⁰ Huser, France, *op. cit.*, p. 19.

³³¹ Guion, Emmanuel. *Trayectoria de Zao Wou-Ki*, en *Zao Wou-Ki*, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2001, p. 11; Zao Wou-Ki/Marquet, François. *Autorretrato*, Fayard, Condé-sur-l'Escaut, 1998, p. 24.

³³² Huser, Franca, *op. cit.*, p. 20.

privada, 1935 a 1936. p. 10) nos mostró el respeto que el pintor chino tenía hacia Cézanne. Otra obra, *Boda* (óleo sobre madera, 22×19,2cm, colección privada, 1941), tiene un estilo influido por Henri Matisse. En la obra Retrato de una joven (óleo sobre tela, 26,3×22cm, colección privada, 1942) se ve el interés de Zao por Picasso. Entendemos que el joven Zao estaba cautivado por el arte parisino antes de ir a París. Contemplando las obras de esos grandes maestros, buscaba la liberación de academicismo chino en el óleo. Zao afirma:

Desde la infancia, viví esta tradición (el estilo academicista chino) como un molde del que tenía que liberarme. La necesidad de abandonar China para venir a instalarme en Francia fue el primer gesto quirúrgico practicado sobre mi propia cultura para empezar a resolver este problema...³³³

En 1948 viajó a París por primera vez y visitó el Louvre y otros museos, para después instalarse definitivamente allí. En 1948 viajó a París por primera vez y visitó el Louvre y otros museos, para después instalarse definitivamente allí. Pero, curiosamente, el joven Zao, al conocer el arte de Cézanne, se dio cuenta de que sus raíces estaban en China, y tal como él mismo aseguraba, Cézanne fue quien le haría mirar con nuevos ojos los paisajes pintados sobre seda y reconciliarse con su cultura de origen.³³⁴

En París el joven Zao podía descubrir y contemplar muchas obras valiosas, pero mientras profundizaba y ampliaba sus conocimientos sobre el arte occidental en esa nueva tierra, visitando museos y galerías de modo frecuente, su mente, lejos de abandonar la tradición china, se acercaba a sus raíces. Cuando permanece en su lugar natal durante mucho tiempo, la gente se ve influida de manera natural por el carácter, las ideas o las costumbres de ese lugar, aunque no pueda ver

³³³ Guigon, Emmanuel, *op. cit.*, p. 11.

³³⁴ Huser, France, *op. cit.*, pp. 20, 21. Jean Leymarie escribe que la influencia de Cézanne en su arte era obvia ya en 1946. “Un paisaje de 1946, muestra cómo Zao Wou-Ki, solo con la ayuda de reproducciones, consigue representar un motivo de su país, los árboles y las colinas vistas desde la terraza de su casa, a través del prisma de Cézanne y su modulación cromática, azules y verdes con reflejos violetas. Su comprensión del maestro de Aix es verdaderamente notable, aunque evidentemente selectiva; no retiene la estructura interna, la densidad constructiva, desarrolla los elementos que le son afines, la vibración de la luz, el escalonamiento de planos, la regulación del espacio mediante pinceladas orientadas de forma sistemática. [...]”. Leymarie, Jean, *op. cit.*, p. 17.

las ventajas y desventajas de su propia tradición natal. Después de pasar mucho tiempo en un lugar, si uno se traslada a otro sitio completamente distinto, su carácter personal o sus raíces culturales se ven claramente influidos por la tierra donde había pasado mucho tiempo.

Cuando Zao llega a París, encuentra la manera de ver la tradición que él mismo lleva en su interior. Los pintores clásicos franceses le ayudaron a contemplar la tradición china de manera neutral.



Fig.11: Sin título
Zao Wou-Ki
1949. Óleo sobre contrachapado.
60 x 73 cm. Colección privada

En la obra sin título de 1949 (Fig. 11),³³⁵ consistente en un paisaje con árboles, vallas y unas casitas, todo está muy simplificado. Carece de la perspectiva axonométrica. En la parte superior de la pintura está representado el paisaje a lo lejos. En la parte inferior, está lo que se ve más cerca. No hay nada más. Pero la manera de componer los elementos del cuadro nos recuerda a la manera de realizar la composición pictórica de

Guō Xī, quien propuso introducir en las obras que representaban paisajes tres puntos de vista de distancias distintas. Asoma el germen de la transformación desde la pintura figurativa a la pintura abstracta. Las nubes, de gran densidad matérica intentan transcribir los vacíos que llevan esencias de los paisajes chinos de la pintura a la tinta.



Fig. 12: Sin título o *Paisaje vert*
Zao Wou-Ki
1949. Óleo sobre lienzo. 33 x 32,5 cm
Colección privada

De la pintura otra pintura de paisaje sin título del mismo año (o *Paisaje vert* ‘Paisaje verde’ . fig. 12) se podría decir lo mismo que de la obra anterior. No hay mucha perspectiva axonométrica y duras penas entendemos que hay un paisaje montañoso en la obra, gracias a la línea curva situada un poco más arriba del punto central del lienzo. Los árboles y los animales están sintetizados en figuras muy simples, como si fuesen dibujos de niños, con líneas simples, verticales y sólidas,

³³⁵ Todas las fotografías de las obras de Zao Wou-Ki están publicadas en la tesis por cortesía de Yann Handgen de la Fundación de Zao Wou-Ki. Los datos concretos de las obras de Zao Wou-Ki se basan en la información proporcionada por la Fundación Zao Wou-Ki. La entrevista realizada por el autor al director artístico Yann Handgen (email. 01/06/2022).

como troncos de los árboles, y líneas horizontales cruzadas como ramas. Los árboles están representados como si fueran símbolos extraídos del proceso de generación jeroglíficos chinos o japonés, tales como el ideograma 木 (*ki*, árbol), elaborado mediante la simplificación de la imagen del árbol. Gracias a los cuernos, podemos darnos cuenta de que los animales esbozados de manera bastante simple son ciervos. En la parte de arriba está pintado el sol, pero como mero círculo. Finalmente, podríamos decir que todos los elementos de la obra están muy simplificados y condensados en una geometría.

En 1950 el artista chino conoció a Henri Michaux, famoso pintor y poeta, que realizó la obra *Movement* en el mismo año (la obra que nos remite directamente a la caligrafía china), y ambos establecieron una amistad muy íntima por largos años.³³⁶ El poeta y pintor caligráfico entiende bien el arte del pintor chino. Por esta razón, este prestigioso poeta, en el prólogo del catálogo de las primeras litografías que Zao Wou-Ki que expone en una galería 1949, escribe: “[En las obras] circula en el aire, el aliento de vida...”³³⁷ Nos insinúa que Michaux ya detecta que surge un “aliento espiritual” en el fondo vacío que el pintor chino representa.

En 1951 en Berna, donde expuso una serie de grabados, Zao Wou-Ki se encuentra por primera vez ante la obra de Paul Klee, el pintor suizo cuyas piezas Zao había conocido solo a través de postales o revistas. Por entonces, el pintor mismo mencionó también la influencia de otro maestro clásico Paul Klee.

[En Suiza] por primera vez me enfrenté a la pintura de Klee y recordé las palabras de Michaux: *Un conjunto de signos*. Me pasé horas observando estos pequeños rectángulos de color, salpicados de líneas y signos, asombrado por la libertad del trazo y la luz, poesía cantarina que emanaba de estos pequeños cuadros, que de repente se volvían inmensos por el espacio que eran capaces de crear. ¿Cómo podía ignorar a este pintor cuyos conocimientos y amor por la pintura china eran evidentes?

³³⁶ Si se quiere contemplar la obra, véase en O bijutsukan (ed.), *Sho to kaiga tono atsuki jidai. 1945-1969*, Inshōsha, Tokio, 1992, p. 103.

³³⁷ Huser, France, *op., cit.*, p. 21.

De estos pequeños signos trazados sobre un fondo de múltiples espacios, surgió un mundo que me deslumbró [...].³³⁸

He deambulado durante largas horas por este museo, dando vueltas, sin cansarme de mirar estos cuadros para atravesar su misterio, asombrado por la transformación de las figuras en signos. Así, la pintura occidental, de la que tenía ante mis ojos un ejemplo, utilizaba una forma de ver que yo conocía muy bien y que me avergonzaba.³³⁹ El mundo de Klee, diferente, poético, permitía ver otra cosa. Era un puente hacia un mundo que yo buscaba, pero lo consideraba como un atajo para encontrar otra vía.³⁴⁰

En ese momento, lo que descubrió Zao no solo fue la belleza onírica de Klee, sino también que el pintor occidental tiene la misma manera (o bastante similar) de entender la naturaleza que en la tradición china. Una es la de la creación del signo, que nos recuerda la “coincidencia entre el poema y la pintura”. Después de observar la obra de Klee, definitivamente recupera la estética conceptual china de los signos transmisores metafísicos en la obra de arte.³⁴¹

La otra es el tratamiento del aliento vibrante como *qi*.³⁴² Zao se da cuenta de que el convencionalismo que le torturaba metafísicamente durante su juventud en China no era la

³³⁸ Wou-Ki, Zao/Marquet, Françoise, *op. cit.*, 1988, p. 103.

³³⁹ *Ibidem*, pp. 103, 104.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 104. A propósito de esto, Zao Wou-Ki comenta en una entrevista con Michel Ragon: “Cézanne es especialmente trascendente. Klee es importante para encontrar un atajo de cara a contemplar la naturaleza de un modo distinto. Mirando es como te conviertes en otro pintor. Klee me abrió el camino que me llevó a mirar la naturaleza por mí mismo.” Ragon, Michel. “Entrevista con Zao Wou-Ki”, en *Zao Wou-Ki. Obras/escritos/entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2007, p. 102.

³⁴¹ Cheng, François. “Zao Wou-Ki ron” en *Zao Wou-Ki ten, Yusai to Sumie*, Kokusai bunka koukan kyōkai, Tokio, 1981, sin paginar.

³⁴² El concepto estético de Klee es bastante similar a la enseñanza de la escuela del *tao*. Comprende el mundo de la manera siguiente. Primero existió el mundo caótico como cosmos. Presta la atención al sentido de movimiento para crear la forma más que a la forma misma. Por ejemplo, el investigador austriaco Leopold Zahn autor de la monografía *Paul Klee. Vida, Obra, Espíritu*, relaciona el concepto de Paul Klee con la filosofía de la escuela de *tao*, quien citó unos diálogos de Lāozǐ y Zhuāngzǐ. Algunos investigadores como Zahn vinculan dicho conocimiento con su conocido viaje por Túnez de 1914, que tanto interés despertó en él el color y la caligrafía. Sin embargo, aunque Asia y el norte de África estaban conectados desde hace mucho tiempo, como lo estuvo el continente europeo a través de la “Ruta de la seda”, y es posible que hubiera una filosofía o religión influenciada por la filosofía de Lāozǐ o Zhuāngzǐ en Túnez, dudo que se pueda asegurar que Klee conoció la filosofía de Lāozǐ en Túnez, salvo que se aporte el dato de que fue allí donde hiciera determinadas lecturas. Sobre el libro de Leopoldo Zahn, *Paul Klee. Vida, Obra, Espíritu*, Kiepenheuer, Potsdam, 1920, extraído el artículo de Tanaka, Akira. “Riyou sareru Klee no itsuwa. -Chunijia ryokō no kotoba wo megutte-”, en *Waseda RILAS journal (Nº1)*, Wasedadaigaku

tradición china, que consiste en copias de obras tradicionales hechas por pintores contemporáneos. Después de contemplar las obras de Cézanne, ya había empezado a recuperar esta estética, pero Klee empujó a Zao definitivamente a ello.

Cuando regresó a su taller después del viaje a Suiza, empezó a trabajar con la interpretación del arte de Klee. Quedó totalmente influenciado por el artista suizo, tal como él mismo reconoció, describiéndose a sí mismo como “sub-Klee”.³⁴³ Eso significa que está enfrentándose al peligro de la pérdida de la identidad. Se da cuenta de que utilizar esas tradiciones natales es un “atajo” para crear un arte innovador. Tal vez, como la escuela a la que iba enseñaba al joven Zao el arte de una forma “matemática”, el pintor chino creyó que la tradición del arte chino también era matemática. El mismo Zao dice:

Yo no quería la etiqueta ‘pintor chino’. Había estudiado minuciosamente la técnica de la pintura china y, particularmente, la de la tinta china. La practicaba con facilidad y no quería ese privilegio. Experimentaba un sentimiento al mismo tiempo fuerte y profundo: la tradición no me permitía experimentar.³⁴⁴

Se atisba que Zao Wou-Ki ha reflexionado sobre la tradición desde el punto de vista de la técnica anteriormente, pero eso significa que el pintor chino solo estaba teniendo en cuenta la superficie de la tradición. No fue capaz de encontrar ahí una forma de expresión innovadora.

Sougōjinbunkagaku kenkyū sentā unē iinkai, Tokio, 2013 (10), pp. 55-62. Por ejemplo, Constance Naubert-Riser escribe que Klee encuentra el “islam” en Túnez. Naubert-Riser, Constance. *Klee*, Debate, Navarra, 1992, p. 18. Sobre la influencia china en el arte de Klee, Jean Leymarie escribe: “Klee, atraído, en su necesidad de universalidad, por la literatura y las artes del Extremo Oriente (soñó con ilustrar los poemas chinos que había leído en la adaptación de Klabund, el dramaturgo expresionista alemán Alfred Henschke), logró, a su vez, la compenetración de la pintura, de la poesía y de la música, asignar o volver a dar al dibujo su función de escritura, captar la realidad en sus génesis y como un flujo continuo. Más que una manera de pintar, él enseña una manera de ver. El arte, según su profesión de fe, no reproduce lo visible, lo hace visible”. Leymarie, Jean, *op. cit.* 1980, p. 25. Sobre la idea bastante parecida a la escuela de *tao*, del pintor suizo, Klee, Paul, *Zōkeishikō (ge)* (El título original: Das Bildnerische Denken), Chikuma Gakugēbunko, Tokio, 2016, pp. 65-72.

³⁴³ Ucciani, Louis, “Zao Wou-KI”, en *Zao Wou-Ki*, Instituto Valencia de arte moderno, Valencia, 2001, p. 33.

³⁴⁴ Huser, France. *op. cit.*, p. 32.

Gracias al pintor suizo, encontró la manera de expresar el signo en el espacio vibrante donde este se genera.

Empieza a pintar paisajes, extrayendo los elementos fundamentales o esenciales de los objetos en la naturaleza para transformarlos en sus propios signos. Desarrollará lo que estaba haciendo en obras anteriores: simplificación y simbolización de los objetos, pero ahora más conscientemente, transformando las formas en signos inventados por sí mismo. Eso debió de resultarle una tarea familiar debido a su procedencia. En China el signo ha tenido un papel muy importante en la vida cotidiana. Por ejemplo, en la mitología china, el Dios creador del mundo no da a los humanos el lenguaje, sino que les deja una especie de “huella de Dios”, y esta huella se convierte en la base para crear la adivinación y la letra. Se ve esta huella en los ideogramas. La escritura china se ha desarrollado desde ahí.³⁴⁵ Eso es un motor para el desarrollo de la caligrafía en China. Además, los calígrafos empezaron a introducir un dinamismo en la obra a través de las pinceladas. Escribir los ideogramas no es un acto meramente de escritura, sino que va más allá. Trazar un signo es un acercamiento hacia el principio del cosmos. La realización del signo es acercamiento hacia lo invisible y místico.

En la tradición del zen y del *tao* las obras del pintor chino conducen de manera intuitiva a los espectadores a confirmar o contemplar las teorías cosmológicas y la existencia de ellos mismos en la gran naturaleza. Recuerdan que los ideogramas chinos son jeroglíficos, es decir, se basan en elementos esenciales de la naturaleza, y por eso, la caligrafía puede ser un elemento propio del zen o del *tao*. Para los chinos las letras no son meramente una herramienta de comunicación, sino que tienen el importante papel de representar los conceptos de la vida. La escuela del *tao* es una filosofía que rechaza el concepto de Dios, pero, respeta el principio del cosmos y admira la naturaleza como si se tratase de Dios mismo.³⁴⁶ Por lo menos, el Dios creador y la verdad del cosmos serán identificables como poder místico que sobrepasa la inteligencia

³⁴⁵ Cheng, François. *op. cit.*, 1981, sin paginar. Se pueden observar el prototipo de *I Ching* o el “jeroglífico en el caparazón de tortuga o los huesos de bestia” en el libro siguiente: Miura, Kunio. *Ekikyō*, Kadokawa sofia bunko, Tokio, 2020, p. 184.

³⁴⁶ Cheng, François. *op. cit.*, 1981, sin paginar.

humana. También para los seguidores de la escuela del *tao* debería de haber un aspecto transmisible en la historia de los jeroglíficos primitivos.

Por eso, profundizar en la creación de signos propios como los jeroglíficos también se encaja en la línea de la tradición china. Zao Wou-Ki empieza a cambiar poco a poco el estilo de su pintura para simplificarlo, como sucede con las letras jeroglíficas.



Fig. 13: *Port - 29. 04. 52.*
Zao Wou-Ki
1951-1952. Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm,
Colección privada



Fig. 14: *La terre et la mer*
Zao Wou-Ki
1952. Óleo sobre lienzo. 81 x 116 cm
Colección privada

La pieza *Port - 29. 04. 52 (Puerto - 29. 04. 52)* (fig.

13) está llena de líneas muy finas y saturadas. Aunque existen elementos figurativos, como los mástiles de los barcos, ya no se ven los cuerpos de los barcos. Como representación del barco, el pintor dibuja palos con banderas triangulares. Como el título nos indica que se trata de barcos, entendemos definitivamente que lo que el pintor dibuja son símbolos que representan barcos, pero están bastante simplificados, de tal modo que, si no hubiera ningún título, se podrían identificar como postes de electricidad, por ejemplo. La manera de simplificar el barco en la imagen de la bandera y el mástil nos inspira un momento del proceso de la generación del jeroglífico. La mayoría de las letras jeroglíficas están hechas

extrayendo algunas partes esenciales de los objetos, deformándolas.

Se podría decir lo mismo sobre la obra de 1952 *La terre et la mer* o *La terre rouge et la mer jaune* (*La tierra y el mar* o *La tierra roja y el mar amarillo*, Fig. 14). Los objetos son simplificados de forma muy arriesgada, con numerosas líneas. Si no hubiera título, nadie entendería qué es lo que se está representando, pero como sí lo hay, podemos imaginar los barcos flotando en el mar, con el reflejo del sol en la superficie del agua.

Pero el arte de Zao Wou-Ki no para de evolucionar. En 1953 sustituye los pinceles redondos que empleaba hasta entonces para sus trazos delicados y aguadas cromáticas por unas brochas muy anchas para barrer el gesto y deslizar las masas de pintura depositadas sobre el lienzo tanto

hacia el exterior como hacia el centro.³⁴⁷ En este momento Zao se convierte definitivamente en el pintor del gesto. No le interesa pintar la figuración. Las obras son fruto del movimiento de la muñeca para que todo el cuerpo se involucre en el arte, tal como los calígrafos chinos dedican su cuerpo y su mente al trabajo moviéndose de manera intuitiva, sin preocuparse de que aparezcan salpicaduras y partes borrosas. Zao Wou-Ki domina cada vez más las técnicas occidentales, mientras que al mismo tiempo conserva la pincelada de la maestría china. Ese año fue un momento de cambio muy importante.

Creando su propio soporte, la seda o el papel, el pincel de pelo suave, el arte de China ha configurado toda una metodología para emplear los materiales. Shítāo escribe sobre el movimiento de la muñeca en los capítulos VI y IX, “Los movimientos de la muñeca”, en el *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza amarga*.

Es necesario [...] trabajar con soltura, a mano alzada, y el trazo de pincel será capaz de bruscas metamorfosis. Que el pincel sea incisivo en sus arranques y en sus finales, y la forma resultará sin torpeza ni confusión; la firmeza de la muñeca permite al pincel hacer presión para penetrar profundamente, grosamente recta hace trabajar al pincel por la punta; se inclina, y el pincel trabaja el sesgo; si el pincel acelera su marcha, la pincelada gana en fuerza; la lentitud de la muñeca permite unos efectos de una naturalidad llena de espontaneidad; sus metamorfosis generan lo imprevisto y lo insólito; sus excentricidades hacen milagros, y cuando la muñeca está animada por el espíritu los ríos y las montañas desvelan su alma.³⁴⁸

³⁴⁷ Frèches, José, “La inspiración y el alma”, en *Zao Wou-Ki, obras/escritos/entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2007, p. 42.

³⁴⁸ Traducción extraída de Leymarie, Jean, *op. cit.*, p. 29. A propósito de esto, Jean Leymarie cita también las palabras de Zao Wou-Ki. “Prefiero fijar la tela sin enmarcar sobre el suelo o contra la pared. Necesito la resistencia de una superficie dura. Por el suelo me siento más a mis anchas. Me siento más próximo, tengo la impresión de penetrar en el cuadro porque puedo darle la vuelta, trabajar en él desde los cuatro costados a la vez y estar hablando con propiedad, en el cuadro.” No utiliza el caballete. La manera de poner la tela en el suelo y sus comentarios recuerdan a la caligrafía y la pintura con tinta china. *Ibidem*, p. 30. A pesar de todo, quiero llamar una atención sobre lo que quiere emplear Zao Wou-Ki de la caligrafía en su trabajo no es el material como el uso del papel o del pincel, ni la metodología, sino el efecto visual sobre los trazos caligráficos. Weitz, Ankeny. “Zao Wou-Ki and the Split-Space of Enunciation”, en *No Limits. Zao Wou-Ki, exhibition catalogue*, Asia Society Museum, New York/Colby College Museum of Art, Waterville/Yale University Press, New Haven, London, 2016, pp. 26, 28.

Al pintor chino le gusta citar, sobre todo, la parte siguiente de este capítulo de Shítāo:

La ligereza de la muñeca hará volar y danzar el pincel con una ligereza alegre. [...]

Las variaciones de la muñeca permiten efectos de una naturalidad llena de abandono; sus metamorfosis engendran lo imprevisto y lo extraño, sus excentricidades hacen milagros y cuando la muñeca está animada por el espíritu, ríos y montañas entregan su alma. [...] Al pasear el pincel sobre el lienzo, recupero las sensaciones que proporciona la caligrafía: suspensión de las impresiones de continuidad, arranques diferentes: uno, brutal; el otro, reservado y contenido.³⁴⁹

Zao Wou-Ki se convierte en un pintor occidental de estilo chino. Por el impacto de la obra de Klee, Zao se vio afectado por su influencia durante una temporada, hasta que consiguió asimilarla, y finalmente, esta transformación llegó a convertirse en obras llenas de *qi*.³⁵⁰ En representación de las cosas aparecen muchos signos que nos recuerdan a los caracteres chinos,

³⁴⁹ Hucer, Frances, *op. cit.*, p. 22.

³⁵⁰ Sobre la explicación del “vacío” que tienen las obras de Zao, José Fréches las describe como “menos zen”. En su ensayo explica el arte de Zao Wou-Ki desde el punto de vista de la religión taoísta, pero como hemos visto, en realidad si entendemos que la filosofía de Lǎozǐ es distinta a la religión taoísta, las enseñanzas del *tao* de Lǎozǐ y el *zen* son bastante similares. Sobre el “vacío”, se puede comprender igual que el *mu* de *zen*. Si no distinguimos el taoísmo religioso de la filosofía de Lǎozǐ, se produce este tipo de confusiones. Fréches, José, *op. cit.*, p. 60.



Fig. 15: *Vent*
Zao Wou-Ki
1954
Óleo sobre lienzo
195 x 97 cm
Colección Centro
Pompidou
Museo nacional d'arte
moderna.



Fig. 16
Paysage dans la lune –
11.12.54-01.55
Zao Wou-Ki
1954-1955.
Óleo sobre lienzo.
116 x 89 cm
Colección privada



Fig. 17
Hommage à Qū Yuán
- 05.05.55.
1956, Óleo sobre lienzo
195 x 130 cm
Colección privada

pero nos transmiten una sensación de pulsación sofisticada de la energía invisible. Este debió de ser el momento en el que el pintor chino definitivamente consiguió realizar una nueva interpretación de la tradición de su propio país para que su obra fuese innovadora.³⁵¹

En la obra *Vent* (*Viento*, Fig. 15) realizado en 1954, los caracteres se reúnen en dos formas lineales, como cadenas, y parece que están cayendo muy lentamente hacia abajo sobre un fondo grisáceo que da una sensación tridimensional, como si las cadenas de caracteres estuvieran precipitándose hacia un mar abismal. Las “letras” que aparecen en la obra no son las mismas que los caracteres actuales, ni tampoco son reales, pero son muy parecidas a las *jiāgǔwén* (甲骨文, escrituras en huesos oraculares). El pintor emplea caracteres inventados, inspirados por la escritura antigua, muy probablemente debido a que los caracteres antiguos mantienen las formas esenciales del cosmos basadas en el inconsciente colectivo chino o en elementos mitológicos o folclóricos chinos de la época antigua. Por eso remiten a conceptos chinos muy básicos e intuitivos. Los espectadores podrán concebir los factores fundamentales y básicos de la vida a través de los signos primitivos.

Dos cadenas de caracteres son las formas ideales para evitar producir una impresión de peso de los materiales, y acentúan sofisticadamente la sensación del inmenso vacío en la obra. Parece que estas cadenas estuvieran flotando en un espacio ingravido. El fondo se convierte en una gran tercera dimensión que se extiende más hacia lo hondo.

Las obras *Paysage dans la lune* – 11.12.54-01.55. (*Paisaje en la luna* – 11.12.54-01.55., fig. 16) u *Homenaje à Qū Yuán* - 05. 05. 55. (*Homenaje*

³⁵¹ Zao Wou-Ki consideraba que a Paul Klee le interesaban las letras chinas, que los signos de Klee estaban basados en los ideogramas chinos. Aunque no dudo del interés de Paul Klee por la escritura china, supongo que la escritura en la que Klee se basó para su arte fue la árabe, de hecho, Klee firmaba en sus obras con

a Qu Yuan - 05. 05. 55, fig. 17) son también interesantes. En la primera obra, el fondo es muy rosado, pero frente a este están formándose dos atmósferas parecidas a nubes, de color amarillo y negro en la parte superior. Dentro de esas atmósferas muchos caracteres inventados flotan en el aire como chispas de una hoguera. También se ven una especie de microorganismos hundiéndose hacia el fondo del mar. El conjunto produce una sensación de movimiento bastante sutil en el ambiente y los caracteres, pero es algo ambiguo.

El fondo azul intenso de la pieza *Homenaje a Qu Yuan* nos inspira las grandes profundidades marinas. Cuanto más profundamente contemplamos la pintura, más intenso se vuelve el azul. Aparte de eso, el hecho de que haya una parte blanca en la zona superior de la obra nos evoca una luz entrando sofisticadamente en el mar. El cuadro tiene tres dimensiones; el fondo nos da también una sensación de extensión hacia el más allá. Dentro del mar, las letras basadas en las escrituras en huesos oraculares caen paulatinamente y se acumulan en la parte inferior como hojas de otoño caídas en la calle, pero también parecen estar flotando en un espacio ingravido. Los caracteres inventados por el pintor chino nos transmiten una sensación de movimiento gracias a los trazos difuminados. Las manchas negras en la obra también transmiten también el sentido de movimiento como caligrafía.

Se puede decir que los signos de Zao producen la misma impresión que la caligrafía al estar flotando en el espacio tridimensional y aportando una sensación de ritmo gracias al movimiento del pincel. El mundo tranquilo repleto de formas primitivas de seres vivos creado por el pintor chino nos recuerda al *tao*. “Mi pintura se volvió ilegible. Naturalezas muertas, flores y animales desaparecieron. [...] Yo intentaba descubrir, con signos, algo imaginario que se inscribiera sobre fondos casi monocromos.”³⁵²

unas letras de estilo árabe. Sobre esto, véase Frontisi, Claude. “Klee en Túnez: la peregrinación a las fuentes”, en *Paul Klee*, Instituto de Valencia de Arte Moderno, Valencia, 1998, pp. 57.

³⁵² Zao, Wou-Ki/Marquet, Françoise. *op. cit.*, p. 105. En relación con esto, Emmanuel Guigon piensa que hay un cambio radical entre la obra *Viento* y las obras anteriores por la desaparición de las figuras y la aparición de signos. Si bien desconozco cuál es su verdadera intención, esa expresión me resulta superficial. La desaparición de las figuras significa el abandono del paisaje, y el tratamiento del signo primitivo es fruto de la intención del acercamiento del origen de cosmos: *tao*. Guigon, Emmanubeuel, *op. cit.*, p. 13.

Zao Wou-Ki introdujo en sus obras dos elementos de la pintura china interpretada desde su propio punto de vista: el espacio pictórico caligráfico y los trazos caligráficos.

El mundo representado en sus lienzos se puede considerar como el mundo del *tao* que da lugar a los seres; hay caos sin ninguna forma definitiva y silencio absoluto. Hay muchos conceptos expresados al estilo de ideogramas chinos. Los trazos basados en la escritura en huesos oraculares se podrían considerar como símbolos de seres primitivos.

La obra tiene un fondo medio-dorado y medio negro, como si estuviéramos en las profundidades del océano, pero la parte superior de color dorado nos da la sensación de luz entrando en el mar. El dorado y el negro están pintados de manera intuitiva; por eso, hay cierta diferencia de tono en los mismos colores de la obra y eso contribuye a producir la sensación de una tercera dimensión.

Los varios tipos de trazos, gruesos o finos, fuertes o suaves, surgen hacia la dirección de los espectadores, como si estuvieran nadando en el mar. Los trazos se parecen a la caligrafía *cǎoshū* (草書, escritura cursiva o escritura de hierba), cuyos “caracteres” se escriben muy rápidamente, produciendo una sensación de movimiento, de forma simplificada.



Fig. 18: *Nous deux*
Zao Wou-Ki
1957
Óleo sobre lienzo. 162 × 200 cm
Colección privada

La obra *Nous deux* (Nosotros dos fig. 18) tiene un fondo marrón claro, pero en el centro hay un foco redondo y rojizo, como el sol en el arrebol. La parte superior está cubierta de manchas oscuras, como si fueran sombras. La sombra produce una sensación de tercera dimensión en el fondo de esta obra.

Dentro de este fondo aparecen muchos trazos formando los caracteres antiguos chinos. Los trazos se ven como si estuviera

flotando en un espacio ingravido. Estos también se ven como cuatro signos que se generan desde más allá del fondo. Por ejemplo, la obra *Aube (aucun soir ni aucun matin)* (*Alba (ni noche ni mañana)* , fig. 19) también tiene la composición parecida.



Fig. 19
Aube (aucun soir ni aucun matin)
Zao Wou-Ki
1957, Óleo sobre lienzo
199 x 297,5 cm
National Museum of Modern Art,
Kioto

En esta época Zao viajó por muchos países y en Nueva York conoció a pintores expresionistas abstractos como Franz Kline, Hans Hofmann, Mark Rothko y Barnett Newman.³⁵³ Escribe: “Disfruté descubriendo sus trabajos. Estos cuadros estaban llenos de espontaneidad, de violencia y de frescura. Me gustaba el lado físico de los gestos de que lanzan el material sobre el lienzo, como si no hubiera un pasado o una tradición.”³⁵⁴

En Estados Unidos había empezado a desarrollarse el “expresionismo norteamericano”, bastante parecido al informalismo de París, pero Zao Wou-Ki vio que la expresión de los pintores neoyorquinos era más dinámica que el informalismo de la capital francesa, al menos bajo su punto de vista. Desde este momento, el pintor chino siempre aspira a representar “el aliento de la vida, el viento, el movimiento, la sensación de vida de la forma, la eclosión del color y su fusión (Zao Wou-Ki)”.³⁵⁵ Aunque se advierte el interés por la luz en las obras anteriores como *Viento*, en este momento Zao ha empezado definitivamente a captar de forma clara el aliento vibrante.³⁵⁶

Ante la cuestión de si lo que la obra expresa es un paisaje, en varias entrevistas el pintor chino contesta que, a pesar de la apariencia de paisaje, no quiere utilizar el término “paisaje” para describir su obra, porque si el tema fuese el paisaje, eso sería la pura representación de lo que hubiera visto en un momento concreto, pero él en realidad no quiere pintar una figura concreta de unas determinadas montañas o ríos, sino que lo que pretende es captar la dignidad de la naturaleza a la que él mismo pertenece. Está buscando un tema más general y profundo. Por ejemplo, a través

³⁵³ Zao Wou-Ki viajó por Estados Unidos, Hawái y Japón para escapar de la tristeza producida por la separación de su mujer en 1957. Fukumitsu Yōko dice que, entre las dos obras, *Alba* y *Nosotros dos*, y las obras anteriores, hay una “ruptura” definitiva sobre el tratamiento de los signos como caracteres, pero, aunque me parece también que la forma de los signos que los trazos negros producen ha cambiado mucho, la estructura general de la obra no ha cambiado. Sigue buscando el nuevo espacio pictórico bajo la combinación de los signos con el fondo. Antes que por una ruptura, es un fruto del desarrollo de *Alba* y *Nosotros dos*. Fukumitsu Yōko, “Zao Wou-Ki, Aruiwa kokyū suru kaiga”, en Bridgestone Museum of Art y Ishibashi Foundation (ed.), *Zao Wou-Ki*, Inshōsha, Tokio, 2004, p. 28.

³⁵⁴ Zao, Wou-Ki/Marquet, Françoise, *op. cit.*, pp. 111, 112.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 117.

³⁵⁶ En una mesa redonda, el profesor japonés de literatura comparada Haga Tōru dice a dos pintores que sin duda hay algo sagrado en la obra de Pierre Soulages, que este no es necesariamente religioso, que la arquitectura gótica no existe. Zao le contesta que en el mundo de la pintura china esa luz sagrada se llamaría el aliento espiritual. Zao, Wou-Ki/Soulage, Pierre/Haga, Tōru. “Souzō to dentō”, en *Sansai* (97), Sansaisha, Yokohama, 1958 (03), p. 22.

de una montaña que pensamos que lo es, el pintor chino quiere conectar con la verdad de la naturaleza, o, mejor dicho, quiere integrarse en ella como una parte de la naturaleza.³⁵⁷ Desde otro punto de vista, se puede decir que el pintor tiene el objetivo de confirmar su propia existencia. Como ya hemos visto, la noción de que los seres humanos son parte de la naturaleza es un concepto cosmológico básico de las escuelas del *tao*, el zen, y otras culturas orientales.

No me gusta la palabra “paisaje” que se utiliza al hablar de mi pintura. Evoca la idea de caer en la trampa [...] de lo que el academicismo chino enseña desde hace centenares de años [...] Prefiero hablar de la ‘naturaleza’. Evoca un universo más amplio, en el que múltiples espacios entremezclados adquieren un sentido cósmico por el que circula el aire.³⁵⁸

Después de ser consciente de lo que quiere pintar no paisajes, sino la naturaleza, sus piezas llevan solo su fecha de realización como título, aparte de algunas obras excepcionales dedicadas a homenajear a algún personaje, porque el tema de la pintura de Zao no es nada concreto, sino algo más general y común a todos los seres humanos.

Recordemos el concepto estético chino de que la forma es un tema superficial para buscar la existencia auténtica, que siempre hay algo espiritual detrás de la forma que tiene el ser. Zao Wou-Ki empieza a dar un paso más allá de la forma. Según él, su obra en esta nueva etapa “evoca un universo más amplio: múltiples espacios entrelazados adquieren un significado cósmico donde el aire, el aliento del viento, circula...”³⁵⁹

El tema que Zao pretende tratar al realizar en sus pinturas es una energía que no se ve directamente con los ojos. El tema pictórico es la búsqueda de la expresión de la luz o el viento, es decir, la expresión del *qi* mismo. Las obras empiezan a estar llenas de las sensaciones que representa el *qi*, la energía generando y moviéndose. Es la expresión del “espíritu vibrante” para

³⁵⁷ “Cuando pinto la montaña, la montaña se convierte en mí mismo”. Dice así en la entrevista de Georges Charbonnier. Extraído de Guigon, Emmanuel. *op. cit.*, p. 16.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 16.

³⁵⁹ Zao, Wou-Ki/Marquet, François. *op. cit.*, p. 81.

el pintor chino contemporáneo.³⁶⁰ Como hemos visto, los elementos constituyentes del paisaje como forma para los chinos son tradicionalmente la luz y el viento. Sin duda, cuando empieza a buscar la esencia de la naturaleza en la luz y el viento, Zao inconscientemente ha recuperado el concepto tradicional chino sobre la naturaleza de “aliento espiritual”. El pintor chino empezó a representar la existencia en la naturaleza o la verdad del cosmos en su pintura, es decir, empieza a representar el *tao* en sus piezas. Comenta:

Me horroriza la representación de la naturaleza, y me sucede que, cuando me hablan a propósito de mi trabajo, de la evocación de un paisaje, experimento un violento sentimiento de incomprendión aun cuando el interlocutor tenga toda mi confianza y mi amistad.³⁶¹

Seguro que el motivo de esto es que la representación de la naturaleza como paisaje es muy superficial. Tratar la naturaleza de manera directa es otra cosa totalmente distinta. El pintor ahora saca la expresión desde su interior propio o desde su sentido de existencia. De este modo, se puede decir que Zao expresa su comprensión del principio del cosmos y del integrarse en el *tao* a través de la trascendencia mental, pero el *tao* no es algo que pueda expresarse con la palabra, ni seguramente tampoco con la pintura. Sin embargo, él utiliza el paisaje como herramienta para llegar al fondo de la naturaleza. Sus cuadros son más complejos que una mera representación del paisaje en realidad, y lo que hace es buscar inspiración pictórica en su interior. Empieza a pintar la verdad de la “naturaleza”, proyectando su interior en ella. “El tema era el ejercicio de mi propia libertad, de mi capacidad de deshacerme de los principios adquiridos, de inventar alianzas internas. Y en este campo, no necesitaba tomar lecciones de nadie, ya que la consideraba fuerte y grandiosa.”³⁶²

³⁶⁰ El propio Zao Wou-Ki dice: “Siempre me hacía las mismas preguntas: ¿Cómo representar el viento? ¿Cómo pintar el vacío? ¿Y la luz, su claridad, su pureza? No quería presentar, sino yuxtaponer formas, unirlas para recuperar el soplo el aire sobre la calma del agua”. *Ibidem*, pp. 26, 27.

³⁶¹ Ucciani, Louis, *op. cit.*, p. 36.

³⁶² Zao Wou-Ki/Marquet, François, *op. cit.*, p. 120.

En realidad, su estilo no es el mismo que el de los artistas informalistas, que utilizan mucho las gotas fuertes y líneas muy intuitivas. Las obras no son embriagadoras ni furiosas. A pesar de su estilo muy abstracto, cuya apariencia es “informal”, las obras del pintor chino son muy tranquilas. Mientras que los informalistas pretendían transmitir el movimiento del propio pintor a través de trazos violentos, lo que expresa Zao Wou-Ki es la sensación de que la corriente del *qi* llega desde el fondo, dando lugar a los seres. Cuando empieza su obra del *Big Bang* como origen del espacio, captando algo invisible que había antes de la aparición de toda la materia, Zao Wou-Ki se convierte en un pintor del *tao*, pintor ortodoxo en el sentido de mantener el concepto estético tradicional chino en sus pinturas con tinta china, pero de estilo muy contemporáneo.³⁶³

Le interesa la esencia de la naturaleza más que el paisaje. La búsqueda de la sustancia de la naturaleza y la existencia del pintor mismo en la pintura ofrecen al pintor la expresión del *qi* en su lienzo.³⁶⁴ El hecho de que trate de pintar la luz y el viento lógicamente otorga más importancia que antes al tratamiento del espacio. El espacio pictórico de Zao se expande en la tela, produciendo una sensación de tercera dimensión inmensa e ilimitable. Además, aparece el tema de la luz que penetra en la oscuridad, probablemente por influencia de Rothko, aunque ya estaba presente en obras anteriores.³⁶⁵ La luz que ilumina la oscuridad nos inspira una existencia mística,

³⁶³ Sakazaki Otsurō escribe que la obra de Zao se puede considerar como un tipo de la caligrafía. Aunque a primera vista su obra se podría percibir como tachismo o *action painting*, esto indica que se considera que en el arte de Zao no hay muchos elementos inconscientes. Concluye que es muy similar a la manera de la pintura tradicional china. Sakazaki, Otsurō. “Kaiga. Zao Wou-Ki”, en *Kindai sekai bijutsu zenshū* (09), Shakaishisō sha, Tokio, 1964, p. 136.

³⁶⁴ Ragon, Michel. *op. cit.*, 2007, p. 102.

³⁶⁵ Hacia el comienzo de su estancia de París, viajó por las iglesias románicas de Borgoña y la parte suroeste de Francia. El artista mismo comenta: “El relieve que vi en la parte de arriba de la fachada de las iglesias o las series de esculturas en sus capiteles me “hablaron” con su propia palabra íntima y tranquila, que llega envuelta de luz. Yo sentí que estaba conociendo la verdadera grandeza, pero no el tipo de grandeza abrumadora y elocuente de las catedrales góticas. Es la grandeza que la devoción rebosante expresa de manera natural, como si cuando quisiera darme cuenta estuviera dentro de la luz por la invitación de la iglesia misma. Probablemente experimenté un sentimiento común al arte antiguo de mi país natal, como el de la dinastía Táng o Sòng.” En este comentario se asoma su interés por la luz y el espacio. Haga, Tōru. “Zao Wou-Ki san -Shiteki kaisō kara”, en *Zao Wou-Ki*, Bridgestone Museum of Art/Ishibashi Foundation, Tokio, 2004, p. 23.



Fig. 20: 17.01.66.
Zao Wou-Ki
1966, Óleo sobre lienzo
146 × 114 cm
Colección privada

generando algo en el mundo estéril, como si el mundo primitivo se estuviera originando ahora mismo.

Zao Wou-Ki finalmente llega a la obra *17. 01. 66.* (fig. 20), realizada en 1966. La luz pálida entra desde el lado derecho arremolinándose detrás del aire negro, como si fuera la luz que entra por entre las nubes negras justo después del fin de la tormenta. La pincelada es muy brusca. La obra está hecha casi por completo en blanco y negro.³⁶⁶

7-3. Conclusión

Hemos observado las obras de la trayectoria de Zao Wou-Ki, comenzando por las obras del principio de la época que influenciaron a Luis Feito. La obra del pintor chino en París estaba influida por los pintores abstractos, no solo informalistas, sino también de otros estilos, como Paul Klee, representante del arte abstracto. Desarrollando su propio estilo, Zao Wou-Ki llegó a pintar obras abstractas él mismo, aunque originalmente había sido un pintor figurativo.

Emplea pinceladas muy sueltas y bruscas, y a primera vista parece un típico informalista, pero en realidad, debajo de la composición arriesgada, asoma la influencia de su cultura natal tradicional, porque después de la experiencia de su estancia en París, pudo encontrar sus raíces chinas en sí mismo. A pesar de que llegó a París con el objetivo de abandonar la tradición china, lo que descubrió en Europa fue la tradición china que conservaba en su interior. Las enseñanzas convencionales de la escuela empujaron al joven Zao a considerar que la tradición artística de su país era muy rígida, y por eso anhelaba el arte europeo, sobre todo el parisino, pero finalmente descubrió algo que se arraigaba profundamente en su interior, y que la tradición natal es siempre interpretable de manera contemporánea. Entendió que el problema no era la tradición china, sino específicamente las enseñanzas de la escuela. Por eso, fue capaz de deshacerse de la vacilación a la hora de acercarse a la tradición de su país. Lo que oprimía al joven pintor chino era el sistema

³⁶⁶ Indago en el texto sobre la obra de Zao Wou-Ki hasta 1966 para comprender el arte del pintor chino, aunque en este año Luis Feito ya ha salido de la influencia del pintor chino, como veremos luego, porque el estilo de Zao Wou-Ki no cambiaría hasta ese año. Si se quiere leer la investigación de las las obras desde 1966, véase Fukumitsu, Yōko. “Zao Wou-Ki, Aruiwa kokyū suru kaiga”, en Bridgestone Museum of Art/Ishibashi Foundation (ed.), *op. cit.*, pp. 29-32.

educativo estricto y muy tradicional. El joven Zao daba por hecho que seguir la tradición era copiar la técnica de los maestros clásicos, pero el conservar la tradición en el propio interior no es eso. La tradición no consiste en la técnica de los maestros clásicos, sino en la metafísica. Además, se dio cuenta de que él mismo podía interpretar la tradición china a su manera.

A pesar de que el objetivo de su viaje a la capital francesa era olvidar la pintura china, lejos de olvidarla, poco a poco la recuerda y consolida su propia identidad como chino. Eso es lo que tiene en su interior. Contemplando las obras de Klee, ha alcanzado la convicción de que, aunque siga la tradición china, puede producir un arte nuevo. La creación o la evolución artística no significan simplemente abandonar la tradición. Si profundiza en lo que surja en su interior y se esfuerza por plasmarlo en el lienzo, las piezas pueden transmitir algo, aunque ese algo esté basado en la tradición china. Eso es más importante que abandonarla. Si contempla detenidamente su propio interior, puede hacer un arte nuevo, incluso basándose en la tradición y empleando la interpretación propia del artista. De esta manera, se puede heredar la tradición sin caer en la trampa del convencionalismo y el academicismo.³⁶⁷ Realizando la estética tradicional de la pintura a la tinta en la pintura occidental, intenta crear el lenguaje universal tal como el 1975 el pintor comenta que ya no hay frontera entre la pintura occidental y la pintura.³⁶⁸

Como muestran las palabras del propio Zao, empezó a buscar la cultura china muy cerca de la escuela del *tao*. El abandono de la figuración, incluso de los signos, significa no solo el cambio de estilo desde la figuración hacia lo abstracto, sino que también recuerda al concepto del *tao* mismo: la forma no es lo esencial del mundo. Aunque muchos pintores chinos

³⁶⁷ Zao, Wou-Ki/ Soulages, Pierre/Haga, Tōru. *op. cit.*, p. 22. En 1985, Zao Wou-Ki volvió a China y ocupó un puesto de profesor en la escuela donde él mismo había aprendido. Los jóvenes estudiantes de la clase de Zao esperaban empezar una clase revolucionaria con el gran pintor que ya tenía reputación mundial; sin embargo, Zao impartió una clase normal, académica. Zao cuenta a Michel Ragon que, a pesar de que algunos estudiantes pensaran que la razón del estilo pedagógico tradicional de Zao provenía del miedo a las autoridades, en realidad no se trataba de eso, sino de que ya estaba convencido de que el arte abstracto tenía que surgir de la necesidad en el interior del pintor, que es imposible enseñar el arte abstracto en la escuela como si fueran matemáticas. Le asegura que lo que hay que hacer primero para ser pintor es aprender los conceptos básicos, y que desarrollar la personalidad como pintor pertenece a una fase posterior. Ragon, Michel, *op. cit.*, 2007, pp. 107, 112.

³⁶⁸ Weitz, Ankeny. *op. cit.*, p.29.

tradicionalmente han pintado paisajes para expresar el *tao* y lo hacían a través de la figuración.³⁶⁹

Los paisajes de la pintura china son un vehículo para que hallemos el *tao*. Zao Wou-Ki intenta captar el espacio del *tao* directamente como un vacío inmenso y vibrante que se muestra en la tela. Recordemos que el *tao* es el mundo caótico, pero tranquilo y silencioso al mismo tiempo; siempre hay un movimiento del *qi*, como el viento y la luz místicos, tal como Mùqī y otros pintores de la dinastía Sòng del Sur intentan captar la luz y el viento en la pintura de paisajes.³⁷⁰ La luz y el viento son esencias de la forma en la concepción china tradicional. Zao representa el momento de la generación de los seres de manera contemporánea.

El desarrollo del arte de Zao Wou-Ki desde su llegada a París hasta la mitad de los años 60 es la historia de la evolución de la expresión del espacio aéreo y la búsqueda de la raíz de la existencia antes de aparecer la forma. Él buscaba el “aliento espiritual” para representar a los seres vivos en la obra. Intenta captar la luz misteriosa y mística del *tao* en un espacio tranquilo, silencioso y oscuro.

A pesar de todo, no hay que olvidar el desarrollo de los materiales y las técnicas. Como hemos visto, sobre el desarrollo del “aliento vibrante”, los diferentes materiales y técnicas contribuyen al avance de la expresión. Por ejemplo, en los siglos de Xiè Hè, no existía la pintura abstracta, ni muchos pigmentos como los óleos; por eso, la expresión tiene un límite. No se puede expresar tan fácilmente el movimiento de la energía invisible, pero en el siglo XX es lógico que se exigiera una forma de expresión innovadora. En este punto, Zao realiza piezas con un gran vacío y muchos trazos, pero no es meramente vacío, sino que en ellas hay sin duda algo que palpita y vibra. Además, da la sensación de que una luz mística entra en el cuadro. La obra de Zao a primera vista pertenece al movimiento de la pintura abstracta informalista de los años 50 en París, pero en realidad tiene un carácter mucho más oriental que occidental.

³⁶⁹ El crítico Claude Roy escribe que Zao Wou-Ki intenta realizar traducción de un pasaje del *Dào Dé Jīng*: “Gran pintura sin imagen”, donde Pierre Leyris traducía “gran forma sin contorno”. Ucciani, Louis, *op. cit.*, p. 37.

³⁷⁰ Considero que existe mucha similitud entre las obras de Mùqī y la de Zao Wou-Ki sobre el tratamiento del espacio y la luz, pero es poco probable que Zao estudiara las obras del bonzo chino, porque la mayoría de las obras se conservan en Japón. Es coherente considerar que las ideas de Zao coincidían con las de Mùqī por compartir la misma búsqueda. Yamashita, Yūji (Entrevistado). “Nazō no chūgokujin” *Mokkei ni tsuite oshietekudasai*, en *Geijutsu Shinchō* (48), Tokio, 1997 (01), p. 4.

En el momento en que los occidentales de la capital francesa buscaban un espacio pictórico nuevo, Luis Feito había descubierto una nueva expresión en el óleo de Zao: un gran vacío que nos da la sensación de que se expande hacia más allá del fondo, donde el *qi* palpita.

8. ANÁLISIS DE LAS OBRAS DE LUIS FEITO HASTA 1960

8. Análisis de las obras de Luis Feito hasta 1960

8-1. Desde el final de su carrera de Bellas Artes hasta su traslado a París.

Aunque ya hemos visto que Luis Feito después de su estancia en París estaba bajo la influencia de Zao Wou-Ki, sería interesante indagar en la influencia de éste en el arte de Luis Feito.

Empezaré analizando la trayectoria de Feito desde sus inicios hasta su traslado a París, porque la comparación de su obra anterior a este momento y las posteriores, ya influidas por Zao Wuo-Ki nos llevará a entender la manera en la que el maestro español captó la inspiración en otras culturas asiáticas desde las obras de Zao Wou-Ki.

Luis Feito ingresó en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en 1950 y terminó en 1954. En la época de su estancia en la escuela, realizó la pintura figurativa de manera tradicional, pero en 1952 surgió un cambio. A pesar de que mantiene la figuración, se pueden apreciar no sólo las líneas en el contorno de la figura, sino también las formas expresivas de manera propia. La figura realizada por el joven Feito aparece muy deformada y extremadamente simplificada y muy estampada. El tratamiento del fondo de las obras pierde la perspectiva axonométrica, para mostrar una perspectiva geométrica que nos lleva a intuir una obra cubista. En definitiva, se ve la influencia de las obras figurativas geométricas de Paul Klee y nos evocan un poco a Pablo Picasso.³⁷¹

³⁷¹ El pintor me comentó en una entrevista que su pintor favorito era Joan Miró, que la influencia picassiana no le había durado nada en aquella época. Entrevista por el autor. *op, cit.*, (15/01/2012). Sobre Klee, cuando entrevisté a Feito, mencionó el arte del pintor suizo, sin profundizar en ello, pero Tomás Paredes escribe: “Paul Klee, cuyos ecos eran visibles -lo que ya es significativo y premonitorio en un jovencito y en la España del momento-, en la figuración inaugural de Feito, algo que fue efímero, pero puente para desembocar en las redes de líneas no referenciales, dejó dicho que: “el arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible”, reflexión, hilo conductor de un hacer, muy en sintonía con la obra que fue realizando el autor a través del tiempo.” Paredes Romero, Tomás. *op, cit*, 2006, pp. 21, 22.

En la obra de los santos, realizada en 1952, María o Cristo están simplificados como si se tratara de objetos escultóricos de la artesanía tradicional africana. Sus gestos también están muy simplificados como en dicha escultura.³⁷² Justo después, abandonó definitivamente la figuración.

Desde el comienzo de la dictadura española, tras la victoria de Franco en la Guerra Civil en 1939, la enseñanza, incluida la del arte, generalmente estaba marcada por la tradición y el academicismo, pero en su etapa de estudiante de Bellas Artes, la creación de algunos grupos de arte abstracto como Grupo Pórtico o Dau al Set, le empujaron a convertirse en un pintor abstracto, siendo posteriormente uno de los fundadores de El Paso, grupo de los artistas abstractos.³⁷³ No quería ser un pintor académico e intentó buscar su propio mundo trazando una línea rápida. Sus obras empiezan a estar llenas de líneas finas situadas de manera intuitiva, que a pesar de que no crean ninguna forma, su conjunto nos transmite algo.

El final de la obra de este momento nos traen a la mente los garabatos realizados en un muro de cualquier edificio en la calle, raspada con una piedra por los niños a modo de *graffiti*, o los trazos de los hombres primitivos en la Edad de Piedra en las paredes de las cuevas con piedras u otros materiales a su alcance.³⁷⁴ En este momento el *graffiti* estaba en general lleno de espontaneidad, improvisación e intuición, debido a que todavía la mente de los grafiteros no está contaminada de manera alguna con los prejuicios del ser humano contemporáneo. Los primitivos realizaban el *graffiti* de manera pura, dejándose llevar exclusivamente de su intuición. Las pinturas de la cueva no son pinturas abstractas realizadas con el objetivo, por ejemplo, de ser famoso como pintor, sino que debían de tener un significado ritual o relativo a la vida misma, por ejemplo, como símbolo de deseo del éxito de la caza. Por eso los garabatos del estilo *graffiti* tienen la intensidad de transmitir o reclamar algo, se puede decir que sucedía lo mismo cuando terminó la Segunda Guerra Mundial. Los jóvenes expresaban sus descontentos, sus deseos, su

³⁷² Véase la obra de *Virgen con niño* (óleo y caseína sobre lienzo, 96×67cm, colección del artista, 1952) y *Sagrada Familia* (óleo y caseína sobre lienzo, 80×54cm, colección del artista, 1952). *Feito. Obra 1952-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), Madrid, 2002, p. 42.

³⁷³ El Grupo Pórtico es un grupo de informalistas españoles formado en 1947. Dau al Set es grupo artístico catalán formado en 1948.

³⁷⁴ Antoni Tàpies escribe sobre sus propias obras, empleando la palabra “muro” para sus obras. Además, expresa la sensación de su obra, utilizando la cosmología de *Dào Dé Jīng*. Tàpies, Antoni, Tàpies, “Comunicación sobre el muro”, en Tapie, Antoni/Valente, Ángel. *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbida, Barcelona, 1998. pp. 45-55

ideología y muchos sentimientos interiores a la sociedad o manifestaban su descontento político en la calle en los años 40 y 50. Además, París donde Feito empezaría a vivir unos años después estaba lleno de *graffiti* tal como el fotógrafo Brassai mostró en sus trabajos sobre la capital francesa. Por falta de material como el *spray*, los jóvenes trazaban sus líneas de manera muy primitiva, pero a pesar, o gracias a ello, tenían el poder de transmitir.

En la época después de la Segunda Guerra Mundial muchos jóvenes no sólo expresaban el lema o la queja política y social, sino también, todo tipo de sentimientos interiores en la calle. En un momento tan difícil de encontrar buenos materiales para expresarse apareció el *graffiti* como una de las maneras para poder expresarlo de manera fácil, por eso está lleno de improvisación e intuición. Debido a esto, el *graffiti* contiene un poder humano y místico, a pesar de que es muy primitivo. El fotógrafo Brassai escribe sobre el *graffiti* en 1958, “el muro, parecido al confesor o al psicoanalista, guarda en el anonimato sus secretos más íntimos.”³⁷⁵

Llegados a este punto nos preguntamos ¿cómo es la estética del *graffiti*?; cuando encontramos en la pared de un edificio dos concavidades, si trazamos una línea circular para que las rodeen, aparecerá una cara humana.³⁷⁶ Así como el arte de *graffiti* es muy primitivo y simple, al mismo tiempo exige al artista captar un carácter muy esencial y básico del objeto, por eso, si lo consigue, el *graffiti* resulta muy potente y gestual. Este aspecto es una de las razones por las que el pintor español estaba interesado en el arte de las líneas intuitivas.

El arte en el muro era misterioso y místico. En esta época muchos artistas sintieron gran atracción por los *graffiti*, de la calle, como Jean Dubuffet, Pablo Picasso, Henri Matisse, pero, sobre todo, Antonio Tàpies.³⁷⁷ En realidad, podríamos decir que el redescubrimiento de la belleza

³⁷⁵ Borja-Villel, Manuel J, *Comunicación sobre el muro*, en Tàpies. *Comunicació sobre el mur*, Fundación Antonio Tàpies y IVAM Centre Julio González, 1992, Valencia, p. 23.

³⁷⁶ Pablo Picasso dice: “El arte es la lengua de los signos. Cuando yo digo *hombre* evoca al hombre. No lo representa como podría hacerlo la fotografía. Dos agujeros son el signo de la cara, suficiente para evocarla sin representarla. Pero ¿no es extraño que se pueda hacer con medios tan sencillos? Dos agujeros son muy abstractos si se piensa en la complejidad del hombre. Lo más abstracto es quizás el colmo de la realidad.” Extraída de Rubio, Oliva María, “La magia de las paredes”, en *Graffiti Brassai*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, p. 15.

³⁷⁷ Michel Ragon considera que hay una similitud entre las obras de Feito y Antonio Tàpies, mientras también reconoce que hay una diferencia de la expresión y la técnica. Ragon, Michel. *Diario del arte abstracto*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992, p. 105.

es un acontecimiento histórico para los pintores de la *Action Painting*, para los calígrafos de la pintura informal y los tachistas.³⁷⁸

Muchos artistas vanguardistas probablemente sintieron la necesidad de un arte que recuperarse la función liberadora para expresar el fundamento de la existencia de los individuos y para eso el arte primitivo era muy adecuado, pues sus obras estaban ubicadas en la propia naturaleza más allá de juicios estéticos y de diletantismos.³⁷⁹

El pintor español mismo expresa su interés por el arte primitivo, sobre todo, manifestó en algunas ocasiones el interés por el arte primitivo esquimal o indio.³⁸⁰ En realidad, muchos pintores de los 50 estaban atraídos por arte de los primitivos.³⁸¹

Retomemos de nuevo la observación de las obras de Feito. En esta época la obra del pintor tiene muchas líneas finas. Aunque unas líneas sobrepasan la superficie del papel, estas principalmente no crean ninguna forma concreta, pero, como gesto en la totalidad de la obra, siempre transmiten. Mientras que calcamos las líneas, sin conciencia, creamos por nuestra cuenta algo en nuestro corazón, porque las líneas están vivas y cada línea tiene la diferencia de las amplitudes, por eso, comprobamos el ritmo del movimiento de la mano del pintor, de esta manera sentimos que nos transmiten el interior del artista. La mayoría de las líneas rectas está realizada muy posiblemente con regla, pero no son como las líneas exactamente realizadas con un

³⁷⁸ Brassai señala que no sólo para los pintores mencionados arriba, sino también para el nacimiento del cubismo y para el movimiento relacionado con Paul Klee, el redescubrimiento de la hermosura de la pared fue importante: Rubio, Oliva María, *Graffiti Brassai.*, p. 15. Para ver cómo son los grafitis del París de la época de los 50, es recomendable

³⁷⁹ Borja-Villel, Manuel J, *op, cit.*, p. 23.

³⁸⁰ Luis Feito comenta: “Me siento especialmente atraído por el arte de los esquimales, también por el de los indios de la costa Oeste de Canadá y de los Estados Unidos. Como soy un barroco, un expresionista, un expresionista total, me seduce lo opuesto: la pureza de líneas, la geometría, el rigor. Todo eso está en el arte esquimal [...] No contemplo el arte primitivo desde un punto de vista decorativo. Me impresiona que objetos creados para ciertos ritos, para ciertas funciones, posean tal carga de universalidad”. Paredes Romero, Tomás/Feito López, Luis (Mesa redonda). *op, cit.*, sin paginar. Curiosamente el artista atraído por el arte esquimal, no sólo es Feito, sino también los surrealistas como André Breton o Max Ernst también lo estuvieron. Se asoma el interés de los artistas por el arte primitivo. Varndoe, Kirk. “Chūshō hyōgen shugi”, en, Rubin, William (ed.). *20 seiki bijutsu ni okeru purimitivizumu: “Buzoku” tekinarumono to “Modan” narumono no ruiensei 2*, Tankōsha, Kioto, 1995, p. 621. (versión en inglés: “Primitivism” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern, Museum of Modern Art, New York, 1988).

³⁸¹ Para profundizar en el arte influido por el arte primitivo, véase Ragon, Michel. *op, cit.*, 1962, pp. 123-134.

ordenador, sino que se trata de líneas cálidas que nos cuentan realidades en combinación con las salpicaduras. Ese es el motor de creación del gesto en la obra de las líneas de Luis Feito.

En el conjunto de las líneas en general se ve como si los esqueletos de los seres estuvieran surgiendo o formándose, como si acabaran de empezar a tener forma. Nos da la sensación de que las líneas no sólo son meras líneas, sino que insinúan la existencia de la forma detrás de las mismas. En otras palabras, las líneas son la esencia de la existencia de los seres ocultos en la obra. El hecho de que algunas líneas sobresalgan del papel nos produce la sensación de que el espacio creado en el papel se expande inmensamente.

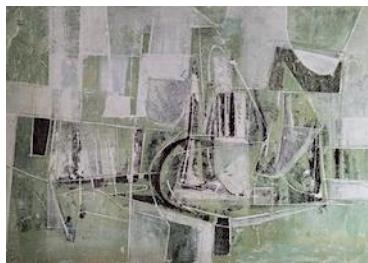
Tiene casi el mismo concepto que Paul Klee al que admiraba el joven pintor español. Feito mismo nos dice sobre sus líneas que lo más importante para crear las líneas esenciales es el dinamismo interior como un motor auténtico, mientras que Klee reflexiona que la forma que aparece en la pintura no es tan importante y que no es necesario cuidarla tanto, considerando que la “creación de la forma” como acto es más importante que como génesis de la obra: “La marcha, hacia la forma, cuyo itinerario debe estar dictado por alguna necesidad interior o exterior, prevalece sobre la meta terminal, sobre el fin del trayecto. La progresión determina el carácter de la obra consumada. La formación determina la forma y en consecuencia ella prima.”³⁸²

El fondo de la obra está básicamente pintado con un color de manera monótona, pero no con una pincelada uniforme. En algunas partes de la obra el color está borroso, mientras que en otras introduce otro color para crear la diferencia sofisticada del matiz del fondo. El fondo en general está realizado como si la obra fuera una pared enlucida y gastada durante mucho tiempo con moho o con mucha suciedad, esto se aprecia por la diferencia de los tonos en el fondo de las obras.

Los garabatos de *graffiti* en la calle en general no tienen muchas líneas, porque el raspar en la pared de un edificio es muy difícil, también incluso, en el caso de pintar en ella, el trabajo tiene que ser rápido para evitar las sanciones municipales, por eso las líneas son escasas. En este sentido, el arte de Feito es distinto, porque tiene numerosas líneas. En las obras de Feito las líneas no solo

³⁸² Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, Cacutus, Buenos Aires, 2007, p. 60.

son numerosas, sino que también están entremezcladas con un estilo muy complicado en el fondo de *matiere* áspero como la piedra. Considero que no hay diferencia la base con el *graffiti*.



**Fig. 21: Sin título
Luis Feito. 1952.
Tinta china y casería sobre papel
entelado. 49,7 x 69,8 cm
Colección del artista**

Observamos ahora las obras de Feito concretamente.

Vemos la obra (fig. 21) en 1952.³⁸³ Probablemente el pintor pintó la base de verde primero y luego trazó unas líneas negras finas y otras blancas un poco más gruesas. Además, sobre el verde, como dibujo para colorear, pintó borrosamente de color negro e interior de las imágenes geométricas que aparecen con las líneas.

La mayor parte de las líneas negras son calculadas y trazadas con una pauta y las líneas blancas tienen muchas curvas, pero no se aprecia la vacilación. La obra se ve como un mapa desde la perspectiva de un pájaro como si estuviéramos observando las “Líneas de Nazca”. Las líneas básicamente se ven como un contorno geométrico.

Las líneas negras de tinta china superpuestas sobre las líneas blancas, la diferencia de tonos entre el verde oscuro y claro y entre la parte completamente pintada y la borrosa, crean una dimensión compleja en el fondo que nos da la sensación de expandirse hacia más allá del fondo geométrico. Lo curioso es que la obra tiene un poco la sensación de la perspectiva de estilo de la caligrafía en el que la letra se ve como que esté flotando en el espacio inmenso blanco. En la obra de Feito se ve la figura geométrica de color verde oscuro como si estuviera flotando en un mundo verde claro y tridimensional.

Además de esto, podemos añadir que algunas partes son de un color borroso imitando el deterioro de la calidad de la pintura por el paso del tiempo. La sensación de contemplar una pared gastada se convierte en la característica principal de la obra.

Como hemos visto, las obras del inicio de su trayectoria profesional siempre llevan muchas líneas muy finas y rectas, pero realizadas de manera intuitiva, y estas líneas producen o nos

³⁸³ Fig. 21: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), p. 45. Todas las informaciones de los cuadros de Feito están basadas en el catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Sobre “Colección del artista”, se ha preferido mantener esta vinculación en el conjunto, si bien actualmente están en fase de adjudicación a herederos

insinúan la representación de una forma muy geométrica, aunque no muestran una apariencia definitiva. Sentimos que se genera algo detrás de las líneas.



Fig. 22: Sin título
Luis Feito.
1952, Óleo y caseína sobre papel,
32.2×50.5 cm, Colección del artista.

En la obra sin título (fig. 22)³⁸⁴ aparecen dos tipos de líneas: por un lado, blancas y finas y por otro, negras y gruesas. Los dos tipos de líneas tienen ligeramente cierto carácter del trazo caligráfico, pues contienen algunas partes borrosas. Decir además que las blancas están trazadas rectas, no como una línea fina, sino con diferencia de anchura en sí mismas, a pesar de ser muy ligera. Sin embargo, todavía tenemos que considerar que todas las líneas tienen básicamente un único objetivo y es el de crear geometrías. Las líneas mismas sólo no nos transmiten nada. Es decir, las líneas están realizadas para configurar la forma. Como las líneas negras y gruesas se realizan debajo de las blancas finas, las primeras parecen dibujos de objetos geométricos, mientras que las blancas representan sus esqueletos, como los músculos y los huesos. En las figuraciones geométricas de esta obra se ve como dos soldados que llevan armadura o dos robots que se enfrentaran para conseguir un objeto parecido a un báculo.

³⁸⁴ Fig. 22: *Ibidem*, p. 47.



Fig. 23 Sin título
Luis Feito
1952. Óleo sobre papel, 35×50 cm
colección del artista



Fig. 24: Sin título, Luis Feito
1953, Óleo y caseína sobre papel
35 × 52 cm. Colección del artista



Fig. 25: Sin título, Luis Feito
1953. Óleo sobre lienzo. 55 × 70 cm
Colección de artista

En el mismo año, 1952, realiza también la obra (fig. 23)³⁸⁵ con muchas líneas ocres sobre un fondo del mismo color. Dentro de los espacios de cada geometría pinta puntos y traza otras líneas de color negro o rojo denso calcando las líneas ocres. Aunque las densas líneas negras y rojas tienen carácter de trazos caligráficos para transmitir el movimiento de los artistas a través de su amplitud y velocidad, la función de las líneas todavía no es la de transmitir algo con las líneas mismas, sino que en principio pretende crear una forma como línea de contorno. Se deben observar todas las partes geométricas como un objeto de la pintura en su conjunto.

Por ejemplo, las piezas sin títulos (fig. 24 o 25)³⁸⁶ de esta época básicamente siguen la misma línea. Las formas que aparecen en las obras son interpretables de manera variada, porque el artista mismo no quiere penetrar en su pensamiento en el momento de su realización, ni conceptualizarlo, por la razón de que, por ejemplo, las obras mencionadas más arriba (fig. 24) se pueden interpretar también como un mapa, si concentrarmos las líneas en su conjunto.³⁸⁷ No obstante no representan el plano de una ciudad real, sino que se trata de un

mapa que irradia desde el interior del artista.

El pintor español siempre trata un tema que surge espontáneamente en su interior, sin comprenderlo exactamente, quiere plasmar su interior en el papel o en el óleo de manera directa. El mapa en general está repleto de líneas que representan las calles y los edificios donde indica

³⁸⁵ Fig. 23: *Ibidem*, p. 48.

³⁸⁶ Fig. 24, 25: *Ibidem*, pp. 53, 51.

³⁸⁷ Por ejemplo, François Mathey dice que es un mapa de ciudades, pero necesitamos recordar que Feito siempre intentaba plasmar su interior en el óleo, evitando que la obra fuera narrativa. Mathey, François. “Luis Feito”, en *Cimaise* (n.º 50), Cimaise, Paris, 1960 (11, 12), sin paginar.

gasolineras, restaurantes, estaciones y otras cosas necesarias para la vida, como signos basados no en la apariencia de la visión óptica, sino en características sustanciales de los edificios. Dichos signos deben tener un carácter general lo máximo posible a fin de que sean entendibles. En las obras de Feito no aparece ningún signo, sino que sólo podemos ver unos puntos o unos círculos pequeños aparte de las líneas, pero, al menos, aparecen unas geometrías realizadas con la combinación del uso de colores y líneas como si expresaran los barrios de una ciudad separados por las calles. Aunque casi no hay signos, se puede decir que se trata de un mapa simplificado o de una figura que muestra la estructura.³⁸⁸

En realidad, la geometría hecha con las líneas es imprescindible para la vida humana desde el momento en el que los humanos marcaron el suelo para delimitar su territorio, muy probablemente desde el período prehistórico: “Desde allí su territorio, hasta aquí mi territorio”.³⁸⁹ Para la vida general seguro que también se necesitaba, ya incluso en la época primitiva, la línea geométrica. Por ejemplo, para volver a la cueva como hogar desde la zona de caza, tenía una línea conceptual en la cabeza. También para expresar algún objeto, los humanos suelen usar la geometría tal como expresamos el sol con un círculo. Cuando dibujamos unos objetos, solemos reducirlos a la geometría. Seguro que incluso los humanos primitivos empleaban la geometría en la vida porque el uso de la geometría forma parte muy fundamental de la vida, no sólo en Occidente sino incluso en Oriente. Puede que Feito exprese el estado interior a través de las geometrías del mapa.³⁹⁰ Pero también se ve como la estructura básica de un objeto, porque se advierte en la obra un gesto o una representación insinuada detrás de un conjunto de líneas. Los espectadores podemos percibir el sentido de la existencia en la forma de un ser. Al menos, las obras mencionadas más arriba nos transmiten la sensación de que las líneas forman un objeto que tiene una forma compleja, que las líneas no son sólo de contorno, sino también son esenciales

³⁸⁸ Sobre el carácter del mapa o del plano, véase Ernst H. Gombrich, “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica”, en *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 163-201.

³⁸⁹ Por ejemplo, Michel Serres escribe que el historiador y geógrafo griego Herodoto (484 a. C. – 425 a. C.) ya define que el origen de la geometría es una manera de medir la tierra. Serres, Michel. *El origen de la geometría: tercer libro de las fundaciones*, Siglo XXI editores, Iztapalapa, 1996, pp. 255-273.

³⁹⁰ Aunque no puede explicarme el sentido de la geometría en su obra, me dice que la geometría siempre existe en nuestra vida, que la geometría es el esqueleto de la pintura. Entrevista de Luis Feito por el autor, *op. cit.*, (27/03/2017)

como los huesos humanos. Tal como un niño representa un coche dibujando sólo un cuadrado y dos medios círculos, pero sin duda esas líneas son esenciales del coche también. Así las líneas, en cierta forma, pueden ser muy esenciales de un ser oculto. Sean lo que sean, sus líneas nos insinúan que son esenciales.

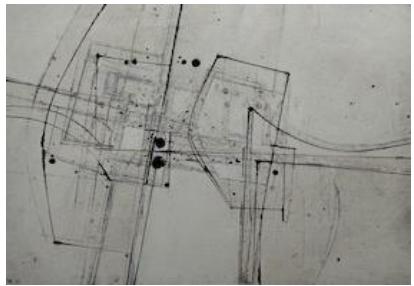


Fig. 26: Sin título, Luis Feito
1952, Collage, óleo, tinta china y caseína
sobre papel. 35 × 50 cm
Colección de artista

Por cierto, hay unas obras a las que merece la pena prestar atención en esta época como la obra sin título (fig. 26)³⁹¹. Es interesante, porque probablemente es la primera obra de acercamiento a los trazos caligráficos, en la que trazó las líneas sólo con tinta china en papel igual que en la caligrafía. Además de esto, se producen salpicaduras y las líneas están realizadas de manera intuitiva. A pesar de que algunas líneas están trazadas con regla, todas evidencian el sentido del movimiento, porque dichas líneas están formadas por una parte densa y por una parte borrosa con diferente velocidad, algo que también nos remite a la caligrafía.

Otro efecto interesante de esta obra es que produce la sensación de la tercera dimensión. Feito primero trazó muchas líneas y luego las cubrió de blanco, pero todavía, aunque borrosamente, se ven. Sobre todo ello, de nuevo, pintó las líneas negras. En un paisaje se ven más borrosas las cosas lejanas que las cercanas, generando un tipo de perspectiva. La obra produce la impresión de que la parte blanca es un gran vacío que se extiende hacia más allá del fondo. El hecho de que las líneas lleguen a todos los bordes del papel nos da la sensación de que las líneas se prolongan hacia fuera, que también el fondo, por eso las líneas no funcionan para mostrarnos formas, aunque exactamente aparecen como resultado de trazar muchas líneas. Los espectadores concentran en el sentido del movimiento de las líneas. Las líneas mismas son esenciales de esta obra, además se ve como que las líneas están en el gran vacío, de la misma forma que se produce en una obra caligráfica la sensación de que la letra está flotando en un espacio blanco, de esta

³⁹¹ Fig. 26: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op, cit.*, p. 49



Fig. 27: Sin título. Luis Feito
1953. Óleo y caséna sobre papel
32.5 x 50 cm
Colección del artista

manera podemos conocer el interés por las líneas caligráficas que va a tener en el futuro. Podríamos decir lo mismo en unas obras (fig. 27)³⁹².

Las dos obras sin título (fig. 28, 29)³⁹³ realizadas en 1953 son como una pareja debido a que comparten la misma composición. Las obras tienen líneas negras y blancas del estilo gráfico de un ordenador y son muy intuitivas. No forman ninguna figura, sino que únicamente son trazadas de manera conjunta. El hecho de que la mayoría de las líneas llegue a los bordes del papel nos da la sensación de que estas tienen continuidad fuera del papel. Provoca durante el trabajo la salpicadura de muchas gotas.

Hablamos de los tratamientos de los fondos. El del primer cuadro es ocre, mientras que el del segundo es rosa, pero los estilos de los tratamientos del fondo son mismos. Feito introduce



Fig. 28: Sin título
Luis Feito
1953. Óleo y caseína sobre papel
35 x 50 cm,
Colección del artista

manchas del color con tono distinto al fondo en ello, por esta razón se ve en el fondo la diferencia entre el color denso y el claro y finalmente eso produce el efecto como si el fondo fuera una parte de la pared con mucha suciedad, desprendido los colores. Pero también podríamos decir que depende de la interpretación ligeramente una sensación de tercera dimensión, porque Feito traza las líneas, aparece encima del fondo realizado. Las líneas se ven más cerca de los espectadores más que el fondo, como si estuviéramos observando un espacio vacío donde se están formando muchos fenómenos atmosféricos. En cualquier caso, el fondo nos da la impresión de que este se extiende sin límite. Por ejemplo, el fondo de la obra (fig. 28) se ve como la placa oxidada, mientras que otra (fig. 29) se ve como la superficie de la pared elucidada. Como las



Fig. 29: Sin título
Luis Feito.
1953. Óleo, tinta china y caseína sobre
papel. 35x50 cm
Colección del artista

³⁹² Fig. 27: *Ibidem*, p. 63

³⁹³ Fig. 28, 29: *Ibidem*, p. 58, 59.

líneas se extienden planamente, se ven las obras como segunda dimensión, pero también ligeramente el efecto de la tercera dimensión, puesto que las líneas están realizadas encima del fondo, por eso las líneas se ven más cerca de los espectadores.

El resto del trabajo de 1953 sigue más o menos el mismo estilo. Se ve claramente su interés por las líneas trazadas de *manera* intuitiva y por el gesto. Las líneas son muy geométricas y finas, por eso todavía no se puede considerar definitivamente que sean caligráficas, porque hay líneas geométricas muy rectas, pero también en otras partes aparecen las líneas muy intuitivas, hechas de golpe y produciendo muchas salpicaduras, por eso en cierto modo transmite la velocidad de la pincelada. Tiene unos caracteres comunes con los trazos caligráficos.



Fig. 30: Sin título. Luis Feito
1954. Técnica mixta sobre táblex o tableros
de fibra de madera, 49 x 60.5 cm
Colección del artista

En 1954, Luis Feito trabaja con el mismo estilo en muchas obras, pero aparece un cambio con comparación con las obras anteriores. En la obra sin título (fig. 30)³⁹⁴, reduce bastante el número de líneas y crea unos polígonos. Hasta ahora había trazado las líneas mismas sin intención de crear forma alguna. Sin embargo, parece que en esa obra también mueve el pincel intuitivamente, aunque no para realizar la

línea, sino para dibujar polígonos. Aparecen tres polígonos en la obra y la mitad del cuerpo de dos de ellos salen del táblex. Entre ellos no hay ni coherencia ni interacción. Se ve solo unos polígonos que están flotando en el vacío.

Como el fondo está pintado de rosa y presenta una materia muy gruesa y áspera, la obra se podría considerar como parte de una pared enlucida. El hecho de que parte de dos de las formas queden fuera del papel contribuye a darnos la sensación de que la supuesta pared se expande sin límite fuera de la obra. Las formas de las líneas no cobran protagonismo en esta pieza. En esta pintura, el espacio pictórico vacío se ha convertido en el tema principal. Será posible considerarlo como el comienzo definitivo de su nuevo interés por el espacio. Como Leonardo da Vinci, Feito

³⁹⁴ Fig. 30: *Ibidem*, p. 67.

ha descubierto una hermosa profundidad en la pared misma después de la contemplación de la función de las líneas.³⁹⁵



Fig. 31: N.º 14 B. Luis Feito.
1954. Óleo sobre lienzo, 48 x 100cm
Colección Galería María Blanchard



Fig. 32: Sin título. Luis Feito.
1955
Óleo, tinta china y caseína sobre papel
entelado
25,5 x 49,5 cm
Colección del artista



Fig. 33: Sin título.
Luis Feito. 1955
Óleo, tinta china y casería sobre papel
entelado. 34,5 x 49,5 cm
Colección del artista

En general, en 1954, las líneas, curvas o rectas, están realizadas de manera intuitivas en las obras como en la pieza N.º 14B (fig. 31)³⁹⁶, además, son varias. Las líneas saturadas intentan expandirse fuera de las pinturas. Las líneas son como un puro garabato realizado por los niños en una pared con algo punzante. No crean ninguna forma. Las líneas no transmiten la intención de crear formas.

Las obras sin título (fig. 32, 33)³⁹⁷ tienen los fondos verdes con muchas manchas o trazos verdes muy claros como la pared gastada o la lámina de cobre oxidado. Están realizadas de mismo estilo de las obras anteriores (fig. 28 o 29).

Hasta aquí hemos analizado el arte de Luis Feito antes de ir a París en 1956. Partiendo de las líneas finas, rectas, muy intuitivas y realizadas de golpe, se acerca poco a poco a un carácter informalista. Realizando un mapa o un esqueleto gestual de un ser insinuado debajo de las líneas, aparecen las salpicaduras de la tinta y líneas moduladas en sus distintos grosores como trazos

caligráficos. Algunas obras nos muestran específicamente el interés por el efecto de la línea sin

³⁹⁵ Leonardo Da Vinci dice, “Si observa algunos muros sucios de manchas o construidos con piedras dispares y te das a inventar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes valles y colinas de todas clases. Y aún verás batallas y figuras agitadas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrías traducir a su íntegra y atinadas forma”. Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Nacional, Madrid, 1980, p. 364.

³⁹⁶ Fig. 31: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op. cit.*, p. 69.

³⁹⁷ Fig. 32, 33: *Ibidem*, pp. 85, 87.

crear forma alguna, mientras que en otras obras no. El carácter común de las obras es que producen un espacio expansivo, dándonos la sensación de ser una parte de la pared. Además, se puede observar el brote de la creación de la expansión del espacio hacia más allá del fondo, pero sin perspectiva creada por los objetos. Se podría decir que Feito buscaba un espacio nuevo inmenso, y por casualidad, el espacio que buscaba es muy similar a los trazos de la caligrafía oriental.

8-2. Serie después de 1956

En 1956, sigue realizando el mismo tipo de trabajo, pero, obviamente el número de líneas va disminuyendo y pasan a crear formas geométricas. Unas geometrías grandes con pocas líneas finas en el fondo, que se desbordan fuera del papel, se amplían muy planamente sobre un fondo que lleva manchas de color, aunque también las obras producen suavemente el sentido de la profundidad más hacia el fondo.



Fig. 34: Sin título
Luis Feito
1956, Tinta china y casería sobre papel
49.7 x 69.8 cm
Colección del artista.

En la pieza sin título (fig. 34)³⁹⁸ se pueden ver 4 cuadrados grandes y las salpicaduras de tinta china. El fondo tiene dos colores: crema claro y oscuro. Aunque no se sabe cuál fue pintado en primer lugar, una vez pintó el fondo de un color crema y luego puso otro color crema de tono distinto. La materialidad conseguida en el soporte recuerda la piedra.

Las geometrías que se desbordan fuera de la obra producen la sensación de que esta obra es en realidad sólo la parte de una pared de piedra, pero también se puede considerar que las geometrías están flotando en un espacio, porque las líneas y las salpicaduras están puestas encima del color y por consiguiente, consigue cierta perspectiva. Además. Los dos colores del fondo producen un efecto de luz y sombra.

³⁹⁸ Fig. 34: *Ibidem*, p. 106.



Fig. 35: Sin título. Luis Feito.
1956.

Tinta china y caseína sobre papel
49,7 x 69,8 cm
Colección del artista

En 1956, la pieza sin título (fig. 35)³⁹⁹ el trabajo matérico realizado sobre el soporte ofrece un aspecto áspero como si estuviera contemplando la superficie rojiza de la roca en una cueva o una pared de ladrillo. En ella están trazadas las líneas blancas formando tres polígonos, mientras las líneas negras también aparecen borrosas, como si calcara las líneas blancas a modo de las sombras de las líneas blancas.

El hecho de que el fondo tenga dos tonos rojos distintos produce un ambiente similar a dos atmósferas que estuvieran surgiendo y entremezclándose y eso contribuye a que la obra genere una sensación espacial.

En la reiteración de los recursos empleados en las obras de esta época y en los ligeros cambios que se advierten, hay que destacar que las líneas trazadas son cada vez más escasas y se ve que su interés va desplazándose desde la creación de las líneas o las geometrías hacia la generación de un espacio indefinido.

Hasta ahora Feito había empleado el papel, pero desde 1956 aparece un cambio evolutivo en su arte, empleando el óleo y el lienzo, pinta en color oscuro o denso y de manera brusca, produciendo una capa gruesa de pigmento, incluso añadiéndole arena.⁴⁰⁰ En el informalismo ellos artistas como Emil Schumacher, Antoni Tàpies, Enrico Donati convierten el material en el elemento principal y dominante de la obra. A Feito también le interesa, por eso después de estas series, sus obras empiezan a tener un carácter definitivo como pared gastada, manchada, pared

³⁹⁹ Fig. 35: *Ibidem*, p. 107.

⁴⁰⁰ No es que haya cambiado su estilo radicalmente. Por ejemplo, en la serie anterior de las obras con las líneas de grafiti, ha probado a realizar la obra en óleo y lienzo como en la obra sin título cuyo fondo produce la sensación como si fuera el muro gastado. Para ver la obra, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *Feito: obra 1952-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, Madrid, p. 110.



Fig. 36: N.º 12. Luis Feito
1956. Óleo sobre lienzo
95 x 45 cm
Colección Gonzalo Fortea



Fig. 37: N.º 6. Luis Feito
1956. Óleo sobre lienzo.
57 x 57 cm. Colección privada



Fig. 38: Sin título, Luis Feito
1956-1957. Óleo sobre lienzo
50 x 65 cm. Galería Egam

enyesada muy gruesa o hecha de hormigón, pero también ha introducido ligeramente la sensación tridimensional creada por manchas y diferencia de los tonos.

Por otra parte, mientras van desapareciendo las geometrías hechas del contorno en la obra, aparecen círculos simulando mohos creados o cráteres de la luna con capas de pintura. Además, se observa como si unos planetas redondos estuvieran flotando en el mundo ingravido.

Lo importante es que no son los “mohos” redondos los que cobran el protagonismo, sino que el tema pictórico principal es definitivamente el espacio inmenso mismo. Como hemos visto que Antonio Saura indicó,⁴⁰¹ la búsqueda del espacio pictórico innovador es el tema común de esta época entre los vanguardistas. Fetio sigue en este camino también. Ahora veremos cómo son la nueva serie.

En la obra N.º 12 (fig. 36)⁴⁰² aparecen manchas circulares en la superficie. Estas simulan moho, líquenes, algo en crecimiento y están situados en la parte superior de la obra. Pero son elementos secundarios para producir la sensación expansiva de un espacio pictórico silencioso y expandido. Se ve como un muro antiguo, pero también por los círculos distintos de dimensiones, sobrepuertos, se ve el espacio como tercera-dimensión.

⁴⁰¹ Antonio Saura, *op, cit.*, 1959, p. 47.

⁴⁰² Fig. 36: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op, cit.*, p. 113.

El conjunto de la obra refleja la sensación de un lugar gastado por el tiempo, solitario tal como definen en la estética japonesa los términos *wabi* y *sabi* que buscan la antigüedad solemne y su expresión en la superficie matérica de las cerámicas de la ceremonia del té. En obras como *N.º 6* (fig. 37)⁴⁰³, *sin título* (fig. 38)⁴⁰⁴, *Pintura* (fig. 39)⁴⁰⁵ y el cuadro *N.º 16B* (fig. 40)⁴⁰⁶ se repiten las mismas intenciones y características: materia gruesa, áspera y no homogénea, una



Fig. 39: Pintura
Luis Feito
1957, Óleo y arena sobre lienzo
60 x 73cm. Colección Galería A. Tooth

sensación temporal, surgimiento, desaparición, vacío... Y todo procede del tratamiento dado al espacio que contiene al resto, sean esferas incandescentes, planetas en tensión gravitatoria, moho, líquenes, o corpúsculos. Todas las obras tienen un sentido inmensamente expansivo.

En la obra sin título (Fig. 41)⁴⁰⁷, como en las obras anteriores, con el trabajo de los pigmentos con arena nos da una sensación de que contempláramos la tierra a vista de pájaro. Sobre un fondo de tonos púrpuras destaca una esfera blanca, alrededor de la cual ha colocado gran cantidad de arena en los pigmentos. Hay algo de cosmológico en estas obras, pues llevan la mente del espectador a los orígenes de la creación, al ser.



Fig. 40: N.º 16B, Luis Feito.
1957. Óleo sobre lienzo. 71.5 x 101 cm
Galería Egam

Hemos visto las obras del comienzo de su trayectoria hasta el momento de su traslado a París en 1956. Después de la llegada a París, aunque sigue trabajando en la misma línea trazando líneas intuitivas que hacía antes en España, se produce en él un cambio de interés. Antes buscaba el efecto de las líneas trazadas de manera intuitiva como gesto, pero, poco a poco manteniendo el interés por el gesto, empieza a buscar un nuevo



Fig. 41: Sin título, Luis Feito.
1957, Óleo y arena sobre lienzo
50 x 73 cm
Colección del artista

⁴⁰³ Fig. 37: *Ibidem*, p. 114.

⁴⁰⁴ Fig. 38: *Ibidem*, p. 115.

⁴⁰⁵ Fig. 39: *Ibidem*, p. 117.

⁴⁰⁶ Fig. 40: *Ibidem*, p. 120.

⁴⁰⁷ Fig. 41: *Ibidem*, p. 121.

espacio pictórico expansivo sin límite. Finalmente desaparecen incluso las líneas intuitivas, mientras que empiezan a aparecer nuevamente elementos geométricos como las esferas, pero con un sentido muy distinto, puesto que la carga matérica apela al sentido del tacto, nos habla de volumen y el espacio en el que se soportan es infinito.

Basándonos en las obras anteriores llenas de líneas, nuestra hipótesis es que Feito profundiza en estas otras en la creación del espacio infinito captado intuitivamente del “aliento espiritual” que Zao Wou-Ki fue capaz de transmitir en sus obras. Lo veremos en el capítulo siguiente.

8-3. La obra en blanco y negro respondiendo a la obra de Zao Wou-Ki.

Las obras de Fetio en blanco y negro del final de 50 están realizadas por influencia de las obras de Zao Wou-Ki. Como hemos visto ya, el pintor chino introduce el “aliento espiritual”, el ambiente palpable de la energía vital, en sus pinturas. Es decir, Zao no sólo ha introducido en la obra un espacio expansivo pictórico tridimensional, sino también un sentido de movimiento como si estuviera ocurriendo algo en la superficie del lienzo. La energía vital de Zao Wou-Ki que lleva a la sensación de *Big Bang* inspira mucho al pintor español que buscaba una expresión nueva del espacio. No es nada extraño que Luis Feito, un pintor que busca el espacio pictórico innovador, se sintiera atraído por el arte de Zao. Después de conocer su pintura, las obras del maestro español empiezan a producir la impresión de que un ser nazca desde dentro de dos atmósferas en blanco y negro surgiendo en el espacio. El ambiente es muy místico, sagrado y palpable, aunque es monótono.

Sin duda, las obras anteriores tienen el sentido de extensión hacia más allá de la pintura a cierto modo, pero la dimensión pictórica es básicamente plana, pero después de conocer el arte de Zao, la obra de Feito avanza definitivamente para conseguir el sentido de la tercera dimensión sin figuración ni perspectiva.

En este sentido, merece la pena prestar atención a la arena empleada en la pintura. Desde esta época, en la obra aparecen unos círculos de arena blanca o negra hechos de manera intuitiva.



Fig. 42: N.º 157. Luis Feito.
1959, Óleo y arena sobre lienzo
73 x 92 cm
Chase Manhattan Bank

Además, mientras que, en otras obras anteriores, en general, aparecen unos círculos, lo que cobra protagonismo en la obra es el espacio. Los círculos existen para acentuar el espacio, sin embargo, en la serie en blanco y negro, el círculo se encarga de un papel importante como ser físico en el vacío, porque el círculo y su alrededor siempre lleva el material de la arena con materia gruesa. En las últimas obras de la época anterior también Feito

emplea la arena en las pinturas, pero su empleo de la arena en la pintura no es definitivo, pero este momento la arena y el círculo están vinculados en las piezas.

Se ve como que un ser concreto tangible existe en el primer plano. Las composiciones presentan una fuerte interacción entre el ser matérico de arena y las atmósferas místicas. Además, tiene el sentido de la forma por el uso de la arena en la parte circular.

Investigaremos cada obra del maestro español bajo la influencia de Zao Wou-Ki. La pieza N.º 157 (fig. 42)⁴⁰⁸ tiene un fondo grisáceo, pintando sobre él un círculo gigantesco blanco como si la luz blanca de carácter místico se emitiera desde el más allá hacia este lado. En el fondo de esta manera, en primer término, hay un conjunto de trazos negros a modo de una nube negra y pequeña con arena que contiene una esfera negra, en la parte inferior derecha. La nube negra presenta una materia muy gruesa, además justo debajo de la nube negra con arena encima de la luz blanca, hay una mancha negra como su sombra. Esta mancha también contribuye a generar una sensación espacial. Se ve en la obra como si el círculo negro con arena se desplazara hacia este lado transportando la sombra. Los trazos negros caligráficos de la espátula producen un sentido de movimiento.

La pieza sin título (fig. 43)⁴⁰⁹ es uno de los pocos cuadros de la serie en blanco y negro en el que el pintor raramente no emplea la arena, probablemente porque piensa que la ligereza del *gouache* no es adecuada para mezclar con la arena. El fondo es gris, pero lleva el tono distinto del gris denso y el claro. Eso contribuye a crear la sensación del espacio tridimensional.

⁴⁰⁸ Fig. 42: *Ibidem*, p. 129.

⁴⁰⁹ Fig. 43: *Ibidem*, p. 125.



Fig. 43: *Sint título*, Luis Feito
1958. Gouache. 41×40cm.
Colección de Le Noci



Fig. 44: N.º 158 A, Luis Feito.
1959. Óleo y arena sobre lienzo
Galería Grace Borgenicht



Fig. 45: N.º 166. Luis Feito.
1959, Óleo y arena sobre lienzo
80 × 90 cm
Galería Kaare Bertsen

En el centro de la pieza hay unos trazos negros, gruesos y rectangulares con poca capa de pigmento. Por la capa de la pintura, los trazos tienen cierto sentido de existencia, porque lleva la forma. Son nebulosas que nos remiten al origen de la creación del mundo.

En la obra N.º 158 A (fig. 44)⁴¹⁰ el fondo negro es tranquilo, silencioso y vacío. En el centro del vacío negro, se pinta una mancha blanca grande que ocupa el centro del fondo, como si se estuviera emitiendo la luz sagrada y mística. Pero muchas manchas negras como las nubes negras, que llevan la arena, tapan la mitad del foco de la luz blanca. Se ve también que están formándose unas nubes blancas. Además, por la arena empleada, las nubes negras presentan una gran densidad. La arena en sí misma, y tal como la emplea Feito, despierta el sentido de la existencia de una forma concreta.

Los trazos negros cargados de materia se asemejan a los caligráficos pues transmiten el sentido del movimiento.

Las obras N.º 166 (fig. 45)⁴¹¹ y N.º 149 (fig. 46)⁴¹² tienen composiciones parecidas a la obra anterior, pero el foco de la luz blanca mística que aparece en el fondo ocupa mucho más en comparación con la obra anterior. El fondo como vacío tridimensional está lleno de sensaciones, de atmósfera vital.

La arena ayuda a crear la impresión de que el elemento que conforma es un ser físicamente tangible.

⁴¹⁰ Fig. 44: *Ibidem*, p. 131.

⁴¹¹ Fig. 45: *Ibidem*, p. 133.

⁴¹² Fig. 46: *Ibidem*, p. 133.



Fig. 46: N.º 149. Luis Feito.
1959, Óleo y arena sobre lienzo,
60 × 80 cm
Museo de Gotemburgo



Fig. 47: Sin título. Luis Feito.
1959. Óleo sobre papel
50 × 65 cm
Colección del artista

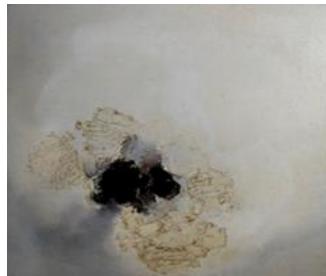


Fig 48: N.º 175. Luis Feito.
1960, Óleo y arena sobre lienzo
159,4 × 179,7 cm
Solomon R. Guggenheim
Museum.

fondo es como si fuera un mundo originalmente gris negruzco, emitiendo una luz blanca desde lo ignoto. En el centro de la pintura aparecen partes con arena, pintadas de blanco, en forma de algodones que apelan al sentido del tacto y a su fisicidad, además, encima de ellas hay unas esferas, de gris y de negro, como si fueran dos manchas de arena entremezcladas que se fueran multiplicando las existencias.

La obra sin título (Fig. 47)⁴¹³ está realizada sobre papel y sin arena. El fondo se pinta de negro, mezclado con blanco, porque pintó un círculo blanco como foco de luz brillante en el centro un poco a la derecha.

La pintura sugiere, extrae desde la oscuridad, la existencia de un espacio inmenso caótico en el que un aire enérgico invisible está vibrando. Producida con intuitivos trazos negros, sin embargo, el espacio pictórico final es silencioso y tranquilo. Unos trazos negros alrededor del círculo blanco producen el sentido del movimiento como si los planetas giraran alrededor de la luz. Podemos interpretar la luz como una vida que acabara de nacer en la oscuridad. Todavía no se ve la forma del ser, pero, sin duda, se está generando algo. Se podría interpretar que el *qi* está generando un ser vivo. Ese mundo pictórico es muy similar a la pintura de Zao lleno de “aliento vibrante”. El vacío es tranquilo, pero está moviéndose un *qi*.

La pieza N.º 175 (fig. 48)⁴¹⁴ tiene el fondo blanco, silencioso y tranquilo que lleva la sensación de un gran vacío, pero, como en el fondo los bordes de la pieza están pintados de gris negruzco, el

⁴¹³ Fig. 47: *Ibidem*, p. 134.
⁴¹⁴ Fig. 48: *Ibidem*, p. 157.

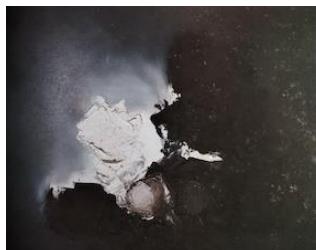


Fig. 49: N.º 179. Luis Feito.
1960. Óleo y arena sobre lienzo
130 × 162 cm
Centro Reina Sofía



Fig. 50: N.º 210B. Luis Feito
1960, Óleo y arena sobre lienzo.
97 × 146 cm.
Colección del artista.



Fig. 51: N.º 186. Luis Feito
1960. Óleo y arena sobre lienzo
185 × 235 cm
De Pictura



Fig. 52: N.º 186 B. Luis Feito
1960. Óleo y arena sobre lienzo
130 × 162 cm
Galería Egam

En la obra N.º 179 (fig. 49)⁴¹⁵ todos los elementos como la luz blanca, el círculo blanco hecho de arena realizado con un trazo, la mancha gris en la parte negruzca, son realizados de manera muy intuitiva. Por eso, los trazos que aparecen en la obra son bruscos y transmiten el sentido del movimiento en la creación misma de la obra.

En obras como la pintura N.º 210B (fig. 50)⁴¹⁶ marca la existencia de distintos planos: desde el fondo de un espacio negro inmenso vacío surge el plano de la luz, sobre él el de las masas que la ocultan parcialmente y frente a todo ello el espectador. La obra, desde una visión muy oriental, genera la impresión de que poco a poco los seres van cobrando existencia desde la luz, y las formas circulares, tanto en estas obras como en las anteriores, tienen un papel para transmitirnos cierta interacción con el espacio. En todas estas obras como N.º 186 (fig. 51)⁴¹⁷ o N.º 186 B (fig. 52)⁴¹⁸ repiten los fondos reproducen un mundo infinito, en proceso de definición, pero, bastante tranquilo y místico.

Hemos observado las obras de la época del arte en blanco y negro con arena bajo la influencia de la obra de Zao Wou-Ki. Los dos colores, negro y blanco, empleados para expresar dos atmósferas no tienen ningún simbolismo. El negro no simboliza la muerte o el infierno, ni el blanco representa la pureza. Incluso la combinación del blanco y del negro tampoco tiene un sentido negativo ni positivo, ni vivo ni muerto, y tampoco indica la relación

de cuál es el principal y cuál es el secundario. Lo seguro es que el pintor español emplea dos

⁴¹⁵ Fig. 49: *Ibidem*, p. 145.

⁴¹⁶ Fig. 50: *Ibidem*, p. 156.

⁴¹⁷ Fig. 51: *Ibidem*, p. 158.

⁴¹⁸ Fig. 52: *Ibidem*, p. 159.

colores contratantes.⁴¹⁹ Todo tiene lugar en un gran vacío que vibra y señala un ser circular. La obra en la que aparece la luz mística, está formada por dos manchas en blanco y negro hechas de arena, lo cual produce un ambiente sagrado como si las obras expresaran el drama de la aparición de un primer ser físico en el cosmos.

Pierre Restany considera que las obras de Feito de esta época reflejan el paisaje de España.⁴²⁰ Comparando el arte de Feito con la pintura de Tàpies como la pared gruesa, explica que en la obra de Feito el uso del material es la “mineralización” de la obra.⁴²¹

La palabra paisaje nos da la impresión de que se trata de un panorama concreto que hayamos visto, pero, en realidad las obras de Feito no son así.⁴²² No veo la razón de considerarlo como un paisaje de España concreto, porque a pesar de la suciedad de la materia hecha con arena como tierra seca del cuadro, la arena de sus piezas produce el sentido del movimiento, además las obras nos dan la impresión de la existencia de una tercera dimensión como si estuviéramos observando el espacio como un gran vacío inmenso. Ya abandonan el sentido de la segunda dimensión. Lo que quería pintar es algo más grande que el paisaje. Sería la esencia del cosmos mismo.

La expresión de dos atmósferas en blanco y negro muy probablemente procede del “aliento espiritual” que aprendió de la obra de Zao Wou-Ki. La expresión del aire vibrante encaja en el concepto del “aliento”, porque, la expresión del vacío de Zao Wou-Ki como un gran cosmos

⁴¹⁹ Feito dice: “Yo no comparto esta tradición contemporánea española marcada por un cierto dramatismo exterior. El verdadero dramatismo es siempre algo interior, no este componente teatral del negro como muerte. Eso es tan sólo apariencia, como el luto.” En este caso el negro como color es cosa fáctica y superficial ante el tema interior. Huici, Fernando. *Luis Feito, Ecos de una conversación*, en *Feito: mayo-julio 1988*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988, sin paginar.

⁴²⁰ “Negros de los filones carbonosos, grises de las turberas, blancos de los encalados bajo el sol, los ocres de Horta de Ebro y las arcillas de Andalucía, he aquí todas las tierras de España e incluso hasta la arena de la plaza bañada de sangre del toro muerto; en su imperiosa adhesión al terreno natal, Feito nos resucita de él la primitiva esencia, las cenizas de fatalidad, el acre perfume de humanidad campesina hecho de amor y de muerte. Restany, Pierre. “Feito”, en *Feito pinturas de 1957 a 1962*, Galería Fernández Braso, Madrid, 2013, sin página, (originalmente publicado en 1959 en Francia. Extraído para el *dossier* de la exposición de la galería Fernández Braso._Actualmente se puede leer en la página de la galería:

https://galeriafernandez-braso.com/wp-content/uploads/2021/01/Feito-Catalogo-expo_compressed.pdf

⁴²¹ “La pasta de que se sirve el artista para obtener sus efectos de espesor es una emulsión de arena y tierra fina con los colores al óleo. Por este lado con la técnica se une a toda una tendencia contemporánea de la mineralización de la materia pictórica”. *Ibidem*, sin paginar.

⁴²² Michel Ragon se refiere a la interpretación de Pierre Restany comentando que no está de acuerdo. Dice que el cuadro de Feito no nos evoca ningún paisaje concreto. Lo que hace es la evocación abstracta de un recuerdo: colores, formas vagas, estructuras indefinidas. Ragon, Michel, “XX Siècle”, en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 146.

caótico, tranquilo, inmenso y silencio, es totalmente igual que el concepto de *tao*. Se puede considerar que la expresión de las atmósferas en blanco y negro de Feito es fruto de la investigación de Feito sobre el “aliento espiritual” en el arte de Zao Wou-Ki como *qi* invisible. En este momento todavía no ha empezado la investigación de la cultura oriental, por eso, no es pensable que Feito entendiera el concepto de *tao*, pero, experimentó el concepto estético del gran vacío de Zao frente a su obra y lo interpretó a su manera.

8-4. Reflexión sobre el círculo con arena

Ahora contemplaremos el carácter del círculo de Feito que aparece constantemente en su arte. Primero, pensamos en la serie de las obras en blanco y negro. En ellas el mundo pictórico de Feito es el mundo de la tercera dimensión lleno de *qi*, que nos inspira el espacio o el cosmos. Lo que aparece en la pintura son dos atmósferas en blanco y negro y un círculo. No es que realice la pintura de manera exactamente cuidadosa, sino muy intuitiva, pero, el hecho de que el círculo siempre lleve arena nos da la impresión de que deseara con ello reflejar el mundo fenoménico.

Teniendo en cuenta que Zao Wou-Ki abordaba el “aliento espiritual” en sus obras, si interpretamos que el mundo del arte en blanco y negro de Feito expresa el *tao* como el arte de Zao, la parte de arena, sobre todo el círculo, será un ser que se genera desde el *mu*, porque la sensación táctil de la esfera con arena nos evoca la existencia de una forma. Nosotros estamos observando el momento del nacimiento del primer ser del mundo fáctico.

Como he mencionado arriba, es poco probable que Feito tuviera el conocimiento del *tao* en este momento, pero lo cierto es que vio un mundo lleno de un ambiente vibrante en la obra de Zao. Intenta captarlo en sus pinturas. Seguro que el mundo amorfo es el primer encuentro para el pintor occidental. Necesitaba un poco la forma para pintarlo. Como el pintor mismo dice, los occidentales para captar el mundo empiezan a captar la apariencia de la forma. El círculo será el arquetipo de un ser, pero, no significará meramente una cosa. Feito es un pintor que intenta desde el comienzo de su carrera proyectar lo que encuentra en su interior en la pintura. Algunos círculos aparecen más o menos en el centro de la obra, además, están realizados con arena. Son de materia

muy gruesa, por esta razón aparece la perspectiva en la que los círculos se ven más cerca de los espectadores. Se puede interpretar que el círculo representa al pintor mismo o a su “yo”.

Cuando una persona intenta contemplar su situación o su propia existencia en la sociedad en la que vive, sin pensar observa alrededor inconscientemente, colocándose a sí mismo en el centro de su mundo, aunque en realidad este punto de vista es muy relativo. En general, la gente considera que el mundo, física o metafísicamente, le rodea, aunque la persona no sea nada más que un elemento de la sociedad o del mundo.⁴²³

Además, la gente, por ejemplo, cuando va a la montaña para apreciar un paisaje, suele en esta situación reflexionar inconscientemente sobre su existencia. Probablemente le pasa lo mismo al pintor español. En frente de una expresión plena de energía vital, Feito reflexiona sobre su propio ser. Feito es un occidental, que todavía no conocía bien la cultura oriental, por eso, no puede entender el concepto del *tao*, pero, ante el espacio pictórico de la gran vacío, lleno de energía vital, no deja de confirmar su existencia como un ser que tiene una forma definitiva, porque en el mundo occidental no existe el concepto *mu*.⁴²⁴ Es posible que se considere a sí mismo como un ser físico y como mera parte del cosmos ante la grandeza del mismo cosmos.

Además, el círculo en general puede expresar la mente como un corazón o una cabeza humana. Como arquetipo del ser humano, será muy adecuado. El círculo empieza a aparecer en su obra como símbolo de su “yo”.

El otro aspecto de la pintura de Feito es el uso de los colores blanco y negro. Nos recuerda también a los asiáticos el *tàijí* (太極, taiji), por eso, investigaremos el círculo de *tàijí*, el símbolo redondo de *Yīn-yáng dào* 陰陽道.⁴²⁵ En el símbolo esférico, hay dos formas como “remolinos” en blanco y negro, separados con la línea en “S”. El negro, situado en el lado derecho, representa

⁴²³ Lurker, Manfred, *Shōchō toshiteno en*, Hōsei daigaku shuppankyoku, Tokio, 1991, p. 9. (En versión original: Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit [German Edition])

⁴²⁴ Pierre Restany escribe sobre el espacio pictórico de Feito: “Este espacio imaginario revela su dimensión espiritual al contacto de la materia tangible. El secreto de la grandeza de esta pintura reside, sin duda, en sus valores de trascendentalidad espacial. Porque, en cambio, la materia es 〈revelada〉 al contacto del espacio espiritual. La difusión de la espiritualidad a través de la materia implica la presencia de un término medio.” Además, utiliza la palabra “vacío” para el fondo. Restany, Pierre, *op. cit.*, sin paginar.

⁴²⁵ *Onmyōdō* es una cosmología esotérica, mezcla de ciencias naturales y ocultismo que está muy influenciada por la cultura china,

el *yin* (pasivo y femenino) o el *qi* bajando, mientras que el blanco situado en el lado izquierdo del círculo, significa el *yang* (positivo y masculino) y el *qi* subiendo. De esta manera expresa el concepto de *Yīn-yáng dào*, en el que la relación de los dos *qi* forma el mundo. Este símbolo es utilizado en el *I Ching* y en la filosofía de *tao*.

En China generalmente se consideran la parte negra y la blanca como dos peces. Desde la cola hasta la cabeza, los “cuerpos de las peces” se amplían. Los dos peces expresan que, cada vez que el *yin* funciona en activo después de aparecer, finalmente llega al límite de su función y empieza a desaparecer, y después de desaparecer el *ying* el *yang* se activa progresivamente. Pero luego el *yang* también finalmente llega al límite y empieza a desaparecer. El *yin* otra vez reaparece. El mundo funciona así de manera circular y la dicotomía entre el *yin* y el *yang* existe para expresar el equilibrio. Todas las cosas tienen algo contrastante como derecha e izquierda, hombre y mujer, activo y negativo, pero lo que significa el *tàijí* es que nada es superior, ni inferior a otro. Sólo significa que el mundo se forma a través del equilibrio entre dos cosas contrastantes y nada más, pero eso es el principio del cosmos.

En la parte negra hay un círculo blanco, mientras que en la parte blanca hay un círculo negro a modo de los ojos de los peces. Los “ojos” significan que en el *yang* siempre contiene el *ying*, aunque no se pueda ver y también, al contrario. Incluso cuando el *yang* funciona al máximo, en algún sitio el *ying* seguro que también está allí. Cuando el *ying* lo hace, el *yang* está allí, aunque no se vea.

Observando las obras en blanco y negro, se ve claramente que las obras de Feito no tienen una composición para mostrar el equilibrio entre el *yin* y el *yang*. Además, la función de los colores cambia en la obra. En algunas piezas el blanco sirve para expresar el fondo y el negro para expresar el ser realizado con arena, pero a veces, los papeles de los colores cambian.

La interacción de los dos colores en las piezas de Feito es muy distinta a la relación de los dos colores como símbolo de *tàijí*. Lo que realiza Feito en la obra es la sensación de la existencia de *qi* vibrante y la aparición de un ser, por consiguiente. Si bien no hay literalidad con relación al *tàijí*, si lo hay con relación al juego de tensiones y opuestos entre los elementos, sus luces y sus

sombras, y es por tanto esto lo que produce esa sensación de silencio y serenidad, propia del equilibrio entre las partes.

Desde el punto de vista formal y simbólico, las recurrentes esferas de Feito están lejos de alinearse con el *tàijí*. Ni siquiera son geometría pura. Además, hay que recordar que el símbolo *tàijí* trata el origen del mundo. El símbolo *tàijí* no es un símbolo para expresar el interior de cada individuo, además, la dicotomía del *yin* y del *yang* es para buscar el equilibrio y no el choque entre el *yin* y el *yang*, sin embargo, teniendo en cuenta la manera de hablar de su interior, siempre se enfrentan o se produce un choque entre las dos cosas. La verdad es que Luis Feito comenta que hay una dicotomía en su interior de la siguiente manera: “Yo he vivido en una situación de permanente conflicto interior, de tensiones: cielo e infierno, luz y tiniebla, negro y blanco. Para mí, eso es la vida. Mi trabajo es una consecuencia de estas tensiones internas.”⁴²⁶

El círculo realizado por Feito no se puede considerar que sea *taijisu*. El *tàijí* es el símbolo de la armonía, del equilibrio o de la paz. Los colores mismos en las piezas de Feito no tienen ningún sentido especial. Lo que realiza el pintor español no es un símbolo metafísico, ni religioso, ni *tàijí*. El círculo de arena es un ser y muy probablemente su “yo” mismo.⁴²⁷

Entonces ¿Por qué emplea sólo el blanco y el negro para la pintura? Es muy probable que tenga relación con las obras de Bokujin-kai. La verdad es que Feito tiene contacto con la cultura oriental antes de conocer el arte de Zao Wou-Ki. Conoció la asociación de los calígrafos vanguardistas llamada Bokujin-kai que observaremos detalladamente más adelante. Realizan las obras de las caligrafías, pero dando importancia a la intuición para captar su interior, abandonando la legibilidad de los caracteres en la escritura. Las obras a la vista aparecen como pinturas abstractas, pero, los trazos caligráficos, las salpicaduras y las gotas expresan un gesto en el papel. Los trazos transmiten su fuerza. El gesto de las caligrafías vanguardistas atrae a Feito, pero no

⁴²⁶ Huici, Fernando. *op. cit.*, sin paginar.

⁴²⁷ Carmen Bernárdez escribe, “La presencia de la arena mezclada con el óleo en los cuadros de Feito podrían ser entendidas como parte de la retórica matérica en la que muchos críticos veían -y seguirían viendo años más tarde- la reacción agreste y dramática de un pueblo, el español, su territorio. Pero Feito nunca consideró que sus materiales fueran protagonistas de sus cuadros, ni quiso imprimir simbolismo o analogías de ningún tipo en sus espesas masas terrosas de color. Eran sólo vehículos de formas, ni más ni menos.” Bernárdez, Carmen. “Luis Feito, entre el lenguaje y la pintura”, en *El paso a la moderna intensidad*, servicio de publicaciones Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de Castilla-la Mancha/Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-la Mancha, Toledo, 2008, p. 129.

profundiza en el interés que ha adquirido, porque, seguro que la caligrafía es para él el arte de la escritura. Vacila al hacerlo, pensando que es imprescindible aprender la escritura asiática, pero, el gesto formado por los trazos caligráficos le impresiona.⁴²⁸ Para el gesto, el color no es necesario. Además, puede que los colores impidan que el gesto de los trazos se transmitido y transmita con fidelidad. Por eso, Feito mismo empezó a eliminar los colores de sus lienzos para que los espectadores puedan captar el gesto fácilmente, hecho con los movimientos de la espátula en el caso de Feito. Si la pieza tiene la vitalidad del gesto, los colores serán el obstáculo para conectar con los espectadores. El uso en blanco y negro no proviene del *tàijí*.

8-5. Conclusión de la época de la realización de las obras en blanco y negro.

Como conclusión sobre la influencia de Zao Wou-Ki, Feito recogió una interpretación propia para crear un nuevo espacio espiritual pictórico tridimensional, el vacío inmenso sin perspectiva axonométrica desde el arte de Zao Wou-Ki. Podríamos llamarlo “aliento espiritual” de estilo Feito. En su mundo pictórico siempre se puede sentir que vibra. En China, tradicionalmente, los pintores buscaban la expresión de *qi* espiritual incluso en la pintura figurativa, es decir, había algo más importante que las expresiones de los seres de un mundo fenomenológico. Zao realiza directamente el movimiento de *qi* en su obra, porque Zao es ante todo el pintor chino que encontró el valor en la tradición estética china, a pesar servirse de la pintura occidental abstracta.

Es muy normal que un pintor occidental que intentara crear un espacio pictórico expansivo pretendiera captar la chispa desde la obra de Zao. Feito ha realizado las obras que tienen una sensación del espacio inmenso, pero de segunda dimensión. Es comprensible que Feito empezara a sentir interés por el espacio de Zao que se expande hacia más allá del fondo tridimensionalmente. Aunque en su espacio pictórico ha habido intentos de expandirse tridimensionalmente, en la serie en blanco y negro el espacio consigue definitivamente representar esa tercera dimensión. Pero

⁴²⁸ Luis Feito mismo contó a Óscar Muñoz Sánchez que el paso de la combinación del blanco y el negro, a la del rojo y el negro fue a raíz de la cuestión oriental, aunque no se refiere a la caligrafía de Bokujin-kai. Muñoz Sánchez, Óscar, *op. cit.*, p. 77.

Feito es occidental. No conocía el concepto de *mu*. La mente occidental requiera de la forma como asidero imprescindible para entender el mundo, de ahí que utilice el círculo con materia qe nos evoca una forma definitiva, por ello, se puede considerar como el “yo” del pintor.

9. BOKUJIN-KAI

9. Bokujin-kai

9-1. Fundación de Bokujin-kai

En este capítulo estudiaremos el arte de Bokujin-kai. Los miembros de Bokujin-kai pensaban que el mundo de la caligrafía estaba estancado, por lo que buscaban una nueva caligrafía. Querían formar un grupo sin cargos oficiales ni jerarquías entre maestro y discípulos o veteranos y nuevas generaciones, y por ello establecieron la norma de presentar sus obras específicamente en exposiciones colectivas bajo una mezcla de géneros en el país extranjero o la exposición *kōbo* (公募).⁴²⁹ Además de todo esto, dos profesores fueron invitados a formar parte de la asociación. Estos eran Ijima Tsutomu, profesor de Estética, y Hisamatsu Shinichi, investigador del zen. Fue invitado también Hasegawa Saburō, pintor abstracto y defensor muy entusiasta de la caligrafía que inventó el término “caligrafía de vanguardia” alrededor de 1950.⁴³⁰

La mayoría de los *kanji* se han desarrollado como jeroglíficos a lo largo de un periodo de tiempo muy extenso, como las letras sagradas egipcias, pero mientras que las letras egipcias tienen un carácter ornamental, como la pintura, el carácter de los kanji japoneses es muy estructural, basándose en trazos entremezclados; además al dibujar los trazos se produce cierto ritmo. El *kanji* mismo se ha desarrollado desde la época antigua a partir de un signo primitivo, como los jeroglíficos primitivos. Buscando la forma más conveniente y adoptando modificaciones para adecuarse a cada época, los ideogramas japoneses se han transformado y han alcanzado su imagen actual; por eso, las formas de las letras no son meras formas, sino que contienen el sentido común o el inconsciente japonés. Para crear la nueva caligrafía, los miembros de Bokujin-kai desafiaron esta premisa de la caligrafía: escribir las letras ilegibles.

⁴²⁹ Significa “exposición de las obras organizada por la convocatoria desde el público”. Es algo similar al Salón de París. A propósito de esto, en Japón tradicionalmente existen varias asociaciones de artistas y calígrafos. Estos, después de terminar Bellas Artes, suelen entrar en la asociación adecuada para su línea conceptual de arte y practican el arte bajo el maestro de la asociación. Los calígrafos de Bokujin-kai pertenecían a Kēsei-kai y eran discípulos de Ueda Sōkyū, como luego veremos. Kurimoto, Takayuki. *Bokkon*, Shinwasha, Tokio, 2018, p. 120.

⁴³⁰ Hasegawa Saburō comentaba en varias ocasiones que la caligrafía tiene la posibilidad de ser un puente entre el mundo oriental y el occidental, por eso era muy popular para los calígrafos jóvenes que deseaban innovar en la caligrafía. *Ibidem*, pp. 121, 122.

La caligrafía vanguardista de los miembros de Bokujin-kai consiste básicamente en *kanji* muy grandes dibujados con un gran pincel sobre un papel grande. Escriben los caracteres que surgen en su interior de manera intuitiva, como si vertieran el sentimiento que tienen sobre el *kanji* que quieren escribir en el papel; por eso, los caracteres japoneses solían ser bruscos e ilegibles, pero no les importaba que lo fueran, porque para los calígrafos jóvenes lo importante era representar algo interesante e innovador mediante pinceladas intuitivas. Tal como Morita Shiryū y otros miembros consideran que la caligrafía es el arte de los trazos expresivos, los trazos mismos ya pueden transmitir algo a los espectadores, por lo que no es necesario trazar los ideogramas de manera legible.

Estos artistas publican sus obras del movimiento de la caligrafía vanguardista en las revistas *Bokujin* y *Bokubi*. *Bokujin* es donde se estimulan mutuamente los calígrafos de Bokujin-kai para llegar más allá, pero la otra revista, *Bokubi*, tiene el carácter de una revista del arte de la caligrafía en general. No se especifica el género del arte que se trata en la revista; por consiguiente, mientras que sirva para desarrollar la caligrafía, trata incluso otros tipos de arte. En la estructura de la revista se refleja la iniciativa de Morita Shiryū. Bajo ese pensamiento, la revista *Bokubi* publica numerosos artículos sobre el arte abstracto occidental. En ellos aparecen muchos nombres de pintores famosos en activo en esa época, como Pierre Alechinsky, Zao Wou-Ki, Pierre Soulage, Mark Tobey, Franz Kline y muchos pintores occidentales.⁴³¹ Por ello, los pintores occidentales mismos prestan cierta atención a los calígrafos vanguardistas y establecen relaciones profesionales o personales con los calígrafos japoneses; además, algunos pintores occidentales viajaron al país oriental para tener contacto directo con la caligrafía vanguardista, por lo que las obras abstractas de la época eran bastante parecidas a las obras de Bokujin-Kai.

De esta manera, durante la década de 1950 tuvo lugar una vehemente discusión sobre el arte los calígrafos y pintores occidentales, tanto en Japón como en Occidente. En mi tesis, con el

⁴³¹ Alrededor de 1960, Bokujin-kai empieza a poner distancia con respecto del mundo de la pintura occidental abstracta; por eso, el contenido de los artículos de la revista *Bokubi* empieza a cambiar de la pintura abstracta occidental a la caligrafía clásica. Ozaki Shinichirō, "Morita Shiryū to "Bokubi" - Sho to chūshō Kaiga wo megutte", en *Morita Shiryū to bokubi*, Hyōgo Kenritsu Kindai Bijutsukan, Hyōgo, 1992, p. 6.

fin de investigar sobre la interacción entre la caligrafía vanguardista y el arte abstracto occidental, trato especialmente sobre los dos miembros que fueron más influyentes para los pintores occidentales: Inoue Yūichi y Morita Shiryū. No solo por haber sido influyentes, sino también porque, como veremos enseguida, estos dos calígrafos empezaron a oponerse a la opinión popular sobre la caligrafía contemporánea. El motivo fue simple. Debido a la similitud entre la caligrafía de Bokujin-kai y las obras informalistas, los pintores y críticos occidentales comenzaron a preguntarse si la caligrafía no sería simplemente un tipo de pintura abstracta. Por ejemplo, el crítico de arte Michel Souphor, arroja una duda sobre la obra de Bokujin-kai: “Si ya no hace falta escribir los caracteres, en realidad la obra ya no es caligrafía. ¿No se trata de pintura abstracta?”

Ante esa duda, los miembros de Bokujin-kai empiezan a perder su unidad como grupo por no poder responder a ella. La verdad es que, a pesar del impacto que produjo en el mundo de la pintura occidental, la influencia de este grupo de calígrafos duró solo unos diez años.

En Japón, la comprensión sobre la caligrafía es muy ambigua, como hemos visto. Por este motivo no solo los miembros de Bokujin-kai, sino todos los calígrafos que buscaban nuevas posibilidades en la caligrafía vanguardista tenían que enfrentarse a dicha duda para defender la originalidad de la caligrafía ante la consideración de los pintores occidentales, pero, curiosamente, las posturas de los dos grandes calígrafos, Morita Shiryū e Inoue Yūichi, eran muy distintas entre sí. Morita poco a poco empieza a poner distancia frente a los pintores occidentales abstractos, a pesar de que se aferraba a la belleza de la plástica artística de la caligrafía vanguardista como arte abstracto. Para diferenciarse del arte abstracto europeo, el calígrafo profundiza en la caligrafía desde el punto de vista del zen y teoriza sobre el concepto de caligrafía, mientras que Inoue Yūichi retorna a la caligrafía original y legible. Inoue finalmente considera que la legibilidad de la pieza es imprescindible para la caligrafía. Esa polémica surgida en el seno de Bokujin-kai es muy ilustrativa para conocer la diferencia entre la pintura occidental y la caligrafía vanguardista. Por eso, me dispongo a tratar el pensamiento estético de Morita e Inoue. Además, el concepto de la caligrafía de Morita es muy similar a la estética de Shítão. La investigación sobre el arte de Bokujin-kai nos servirá para entender qué percibía Feito en el arte de dichos calígrafos.

Dejando esto a un lado, ahora trataré de abordar el tema de la belleza de los trazos caligráficos de tres precursores de la caligrafía vanguardista: Hidai Nankoku, Ueda Sōkyū y Uno Sesson, porque el acercamiento de la caligrafía a la pintura abstracta ha empezado desde sus intentos de la innovación de la caligrafía. Los tres calígrafos abordan la creación de las obras de arte caligráficas destruyendo la escritura legible, pero el intento de los tres calígrafos no fue un camino fácil. Tuvieron que cometer muchos errores y llevar a cabo muchos ensayos y experimentos. La caligrafía vanguardista de Bokujin-kai está basada en la investigación de los movimientos de estos precursores, y por ello la investigación sobre el arte de los tres calígrafos nos servirá para entender el arte de Bokujin-kai.

9-2. Hidai Nankoku. Nacimiento del trazo de corazón “意の線”.

El nacimiento de la caligrafía vanguardista tuvo lugar con la presentación de *Den no variēshon* (電のバリエーション, *Variación del den*). El Den es un ideograma que significa “electricidad”, fig. 53)⁴³², por Hidai Nankoku 比田井南谷 (1912-1999) en 1945. Cuando Hidai era niño, ya mostraba el talento innato de la caligrafía. Justo después de la Segunda Guerra Mundial, conoció a Kado Hiroshi, un pintor de estilo occidental, y gracias a esto pudo descubrir a muchos pintores e intelectuales, lo que le permitió cultivar la comprensión de la pintura occidental.

Hidai sufría por la dificultad de hallar un camino que provocara la evolución de la caligrafía, por lo que su padre, el famoso calígrafo Hidai Tenrai, le aconsejó indagar en la caligrafía antigua. El calígrafo sacó un *kanji*, *den* (電), de un libro titulado *Shizhouopian* (古籀彙篇), editado en



Fig. 53: *Den no variēshon*
Hidai Nankoku
1945. 42,0 × 63,0 cm

China, lo deformó y lo escribió nueve veces, extrayendo la parte arriba, “雨”, de 電, cambiando las dimensiones del

⁴³² Fig. 53: Nakamura Nihei (supervisor), *Gendai no sho geijutsu. Bokushō no sekai*, Tankōsha, Kioto, 1997, p. 9.

carácter y eligiendo su ubicación de manera intuitiva.⁴³³ A primera vista es una obra que los espectadores considerarían no como caligrafía, sino como pintura abstracta. Sin embargo, aquí tenemos que prestar atención al hecho de que todavía no ha empezado la desconstrucción del *kanji* legible para el concepto del calígrafo. Lo veremos.

Hidai Nankoku se aferraba al pensamiento de que sus obras eran obras de caligrafía. La obra “La variación del *den*” está considerada como la obra precursora que posteriormente daría lugar al movimiento de la caligrafía vanguardista de letras no legibles, a pesar de que para Nankoku incluso esa obra del *den* seguía siendo una obra de carácter japonés. Para él, mientras trazara el *kanji* con la intención firme de escribir una letra, la pieza sería una obra de caligrafía incluso si al final pareciese una pintura abstracta. Este calígrafo consideraba que hay una gran diferencia entre pintar una línea como algo informalista y realizar un trazo para realizar una obra de caligrafía.⁴³⁴

¿Cuál es la esencia de la caligrafía? Para él, aunque escriba el *kanji* de manera no identificable, cuando traza una línea caligráfica expresiva con pincel chino, ya empieza a aparecer la esencia de la caligrafía. Hidai Nankoku en varias ocasiones insiste: “A pesar de que en la obra parece que el calígrafo no escribe ningún carácter, la obra puede ser caligrafía.”⁴³⁵

Actualmente no se conocen documentos que nos muestren los argumentos definitivos de su postura, pero podríamos conjutarlos. Desde la época antigua, se dice que la caligrafía expresa la personalidad del calígrafo. Si la pincelada es brusca, los espectadores captan la tosiedad, la ira, el llanto u otros sentimientos intensos del calígrafo en la obra, mientras que, si realiza la obra con una pincelada débil y tinta clara, la pieza transmite un carácter cauteloso, ansioso u otros

⁴³³ El *Shizhouopian* es el libro publicado en 1923 editado por Xu Wenjing 徐文鏡, y recoge todas las variantes de los caracteres chinos de los estilos oficiales. Recoge 32.000 caracteres.

⁴³⁴ No está refiriéndose a que se pueda ver la diferencia gracias al material. Nankoku no dice que la caligrafía sea distinta a la pintura por la tinta china y el papel. Habla del objeto y la manera de expresión. Kurimoto, Takayuki. *op. cit.*, p. 55.

⁴³⁵ Tokudaiji, Kinhide/Hidai, Nankoku/Morita, Shiryū (mesa redonda). “Naniwo dou kangaeteiruka”, en *Bokubi* (87), Bokubisha, Kioto, 1959, p. 34. A pesar de la similitud de sus obras con la pintura abstracta, Hidai Nankoku no aclara definitivamente por qué es tan importante para él considerar que sus obras pertenecen a la caligrafía. Mi opinión es que, como en esta época la caligrafía todavía mantenía su posición propia como una actividad cultural e intelectual prestigiosa, apartándose del arte general, Nankoku quería mantener su originalidad.

sentimientos tranquilos del calígrafo. Aquí reside uno de los rasgos básicos de la caligrafía. Para Hidai Nankoku, si se realiza el trazo caligráfico de la manera mencionada más arriba, esto es suficiente para decir que la obra es caligrafía.⁴³⁶ No obstante, hay otro aspecto peculiar en la caligrafía.

El calígrafo en general realiza la obra solo en el acto de “escribir” los caracteres, aunque el término final de la obra sea abstracto. Trabaja intuitivamente, sin mostrar ninguna vacilación en sus movimientos. Para conseguir esto se exige mucha práctica. Además, incluso en la caligrafía vanguardista, están presentes los *kanji* como base de la obra, y por eso las obras tienen “temporalidad”, que proviene del orden de escritura de cada trazo, el cual no es modificable, aunque la legibilidad de la escritura está bastante descompuesta en la obra final. Sería imposible entender la caligrafía de esta manera por los extranjeros, a menos que vivan mucho tiempo en Japón para integrarse en la cultura japonesa.⁴³⁷ Tendrían que asimilar la cultura japonesa hasta poder manejar la escritura y también posiblemente arraigarse en Japón mentalmente. La caligrafía es un arte muy propio de Japón, y por eso para Nankoku hay una diferencia definitiva entre “escribir” y “pintar”.

Como Nankoku realizó toda su obra de golpe de principio a fin, esta transmite la sensación de tiempo y ritmo, y cada trazo tiene su propia fuerza, aunque esos son los caracteres comunes en la caligrafía, pero en este caso el calígrafo no realiza el *kanji* colocándolo en el centro del papel

⁴³⁶ El calígrafo e investigador de la historia de caligrafía Ishikawa Kyūyō replica a Hidai Nankoku que, si el trazo caligráfico tiene una relación de identidad con la mente del calígrafo, en realidad ya no hay diferencia entre las pinturas abstractas y las caligraffías, porque Ishikawa considera que la pincelada de la pintura occidental también lleva el carácter del artista. Kurimoto Takayuki piensa que Ishikawa Kyūyō concluye que las obras de Hidai Nankoku definitivamente son pinturas, pero, lo que dice Ishikawa, investigando la técnica de las caligraffías de Nankoku, es que ese calígrafo introduce la técnica de la espátula de la pintura occidental en la caligrafía. La pincelada del calígrafo es idéntica a la pincelada del pintor. Ishikawa considera definitivamente que los calígrafos de la caligrafía vanguardista concluyen que la caligrafía es un arte. Ishikawa Kyūyō, *Kindai shoshi*. Nagoyadaigaku shuppankai, Nagoya, 2009, pp. 532-535.

⁴³⁷ A pesar de la dificultad que los occidentales tienen para entender la caligrafía, el crítico japonés de arte Segi Shinichi escribe sobre el movimiento de la caligrafía vanguardista de la manera siguiente: “Un aspecto de que los occidentales que no podían leer las letras japonesas se esforzaran para entenderlas que merece nuestra atención es que las confusiones que tienen los occidentales en el intento de comprender la caligrafía es un fruto del intento de comprenderla. Los japoneses no pueden exigir a los occidentales la comprensión sin errores. Los esfuerzos de los occidentales sobre la caligrafía son respetables y finalmente contribuyen a que los hombres de dos mundos se comprendan mutuamente”. Segi Shinichi, *Sengo Kuhakuki no bijutsu*, Shicho sha, Tokio, 1996, p. 164.

como en la caligrafía tradicional, sino que lo hace con su estilo propio, en la posición que a él le resulta adecuada. Si realizan los caracteres al azar sin armonía o coherencia, eso destruirá toda la pieza, pero los trazos y el espacio blanco tiene el equilibrio o la interacción, la obra queda maravillosa desde su punto de vista, aunque no se puedan leer los caracteres.

Además, las diferencias de tonos de la tinta y de la anchura de los trazos producen la sensación de una tercera dimensión como vacío, como si los trazos estuvieran vivos y se movieran en un espacio blanco tridimensional.

Nankoku escribe uno o varios *kanji* con el tono de siempre, pero luego lo que aparece en la obra es una imagen que nos inspira el prototipo del jeroglífico japonés. En el caso de que la obra de caligrafía tenga un carácter legible, el sentido de los *kanji*, sea mucho o poco, tendrá una importancia. Al apreciar las obras de caligrafía de escritura legible, los espectadores japoneses espontáneamente intentan captar el sentido de los caracteres. Pero cuando lo que se escribe son letras no legibles, los espectadores nos concentraremos en los trazos con facilidad y cada trazo nos transmite el sentimiento del calígrafo.



Fig. 54: *Sakuhin 58-44*
Hidai Nankoku
1958, Óleo y laca sobre lienzo,
112 × 145 cm.

Por ejemplo, la obra realizada en 1958 *Sakuhin 58-44* (作品

58-54. fig. 54)⁴³⁸ trata un *kanji*, pero este ya pierde su identidad y queda como si fuera una nota musical. La “nota musical”, situada en el lado derecho de la obra, tiene buen equilibrio con un punto negro grande en el lado izquierdo.⁴³⁹ Parece como si estuvieran mantuvieran un diálogo. Hay una interacción entre ellas.

Podría decirse que Nankoku muestra el conjunto de los trazos como una especie de signo o *kanji* inventado por sí mismo, pero que incluso los espectadores japoneses que conocen todos los modos oficiales de la escritura como “escritura clerical china” (隸書) o “escritura cursiva china” (草書) no pueden leer.⁴⁴⁰ Los calígrafos anteriores respetaban la escritura oficial e

⁴³⁸ Fig. 54: Nakamura Nihei, *op. cit.*, 1997, p. 11.

⁴³⁹ Para ver las obras, Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁴⁰ La escritura clerical china es un estilo antiguo de caligrafía que se desarrolló entre el período de los Reinos Combatientes (戦国時代) y la dinastía Qin (秦, 221 a. C. - 206 a. C.), fue dominante en la dinastía

introducían sus propias ideas o sentimientos en las piezas, pero Hidai Nankoku inventó sus propios ideogramas, marcando una distancia definitiva respecto de las letras oficiales. Nunca intentó escribir los *kanji* de manera legible, sino que se concentraba en realizar trazos expresivos para transmitir ritmo, sensación de movimiento y sus propios sentimientos.

Nankoku llamaba a los trazos que él mismo hacía “trazos del corazón 意の線（心の線）”.⁴⁴¹ A pesar de que escribe los caracteres, su objetivo no es escribir para que el texto sea leído.

Dado que lo que expresa realmente en el papel es su interior, todo lo que aparece en su obra es muy simbólico. Incluso cuando escribe caracteres legibles, estos resultan como un signo. En realidad, lo que Nankoku realiza es el gesto de los trazos de la caligrafía. Los espectadores deben no prestar atención a la obra para leerla; es más, no les hace falta leerla. Los espectadores pueden apreciar sus obras como arte abstracto. Sin embargo, como hemos visto, curiosamente este calígrafo nunca dejó de considerar que su obra fuera caligrafía.

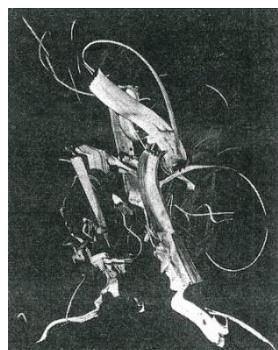


Fig. 55: *Sakuhin 57-8*
Hidai Nankoku, 1957.
Óleo en lienzo
91 × 73cm
Colección individual

Su postura no cambia incluso cuando realiza la obra *Sakuhin 57-8* (作品 57-8, *Obra 57-8. fig. 55*)⁴⁴² en 1957, una obra de estilo muy informalista, como las de los pintores occidentales de los años 50. Para él, realizar los trazos en la caligrafía para escribir los *kanji*, identificables o no, sigue siendo básicamente muy distinto a pintar

líneas.

Ishikawa Kyūyō dice sobre las caligrafías de Hidai Nankoku: “Ha transformado los trazos o los elementos constructivos de los caracteres en los trazos para crear la figura o en las figuras mismas, enteras o una parte.”⁴⁴³

Han y permaneció en uso hasta los períodos de la dinastía Wei (魏, 220 d. C. - 265 d. C.) y Jin (晋, 265 d. C. - 420 d. C.). La escritura cursiva china es un estilo de escritura utilizado frecuentemente en la caligrafía china y japonesa. La caligrafía cursiva es el estilo más rápido de escribir. Funciona principalmente como una especie de estilo caligráfico abreviado. Hay otros estilos de escritura oficiales y actualmente en general el público solo puede entender la escritura regular llamada 楷書, aunque se conocen como imágenes la escritura clerical o la escritura cursiva.

⁴⁴¹ Hidai, Nankoku, “Shinsen no umareru made”, en Nisikawa, Yasushi/Andō, Kōsei/Katō, Jun/Horie Tomohiko (eds.). *Shodō kōza 7, gendaibun, zenēsho*, Nigensha, Tokio, 1969, pp. 136, 137.

⁴⁴² Fig. 55: Kurimoto, Takayuki. *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴³ Ishikawa Kyūyō. *op. cit.*, 2009, p. 532.

A pesar de todo, sería difícil apreciar las obras de Hidai Nankoku como pintura, al menos para los japoneses, porque todavía se ve que el calígrafo realiza sus obras extrayendo los elementos estéticos de los caracteres, a pesar de que los modifica mucho. Esto nos hace pensar en que, como dice el propio calígrafo cuando insiste en que sus obras son caligrafías, estas están basadas en los caracteres japoneses. De hecho, los japoneses, cuando leemos el título, intentamos identificar inconscientemente los caracteres dentro de la obra. Además, como hemos visto, las obras de caligrafía y los caracteres japoneses mismos llevan el concepto de “temporalidad” implícito en la propia caligrafía. Los japoneses intentan seguir el movimiento temporal del pincel, buscando el carácter original de la obra de Nankoku, y por esta razón, pueden apreciar su obra como caligrafía, poco o mucho, a pesar de que la apariencia sea la de un puro gesto. El problema es, ¿cómo reaccionaron los occidentales ante las obras de Nankoku?

En “The origins and evolution of Japanese calligraphy” en el libro *Eloquent Line: Contemporary Japanese Calligraphy*, publicado en 1993, Cecil H. Uyehara trata *La variedad de “den”* de Hidai Nankoku de igual manera que la pintura *Movements* (1952), de Henri Michaux, es decir, sin distinguir la caligrafía de la pintura informalista occidental. No dice por qué piensa que puede comparar la obra de caligrafía con la obra pictórica occidental, y solo realiza un comentario sobre la pieza de Michaux, sin mostrar ninguna argumentación ni análisis sobre las obras de Nankoku. Lo obvio es que Uyehara no presta atención a la diferencia entre ambas artes sobre sus conceptos o procesos de realización.⁴⁴⁴ El famoso crítico japonés Takiguchi Shūzō comenta:

Hay muchas obras de los calígrafos vanguardistas que no son figurativas [en el sentido de que no son como los caracteres oficiales y legibles], que la mayoría de las piezas ya no nos inspira el carácter japonés, pero por otro lado existen obras en las que podemos ver la huella de los *kanji*. [...] De todas maneras, creo que hay una diferencia en el sentido de la demanda de las obras caligráficas vanguardistas entre

⁴⁴⁴ H. Uyehara, Cecil. “The origins and evolution of Japanese calligraphy”, en Hanzel Carla (red.), *Eloquent line: contemporary Japanese calligraphy*, International sculpture center, Washington D. C., 1993, p. 15.

los occidentales y los orientales. Nosotros (los japoneses) estamos hartos de la repetición rutinaria de la caligrafía de la escritura oficial [por eso los calígrafos japoneses buscan una caligrafía vanguardista], mientras que los occidentales buscan una letra metafísica (en el sentido de que muchos pintores informalistas occidentales inventan sus propios signos para expresar a través de ellos lo que hay en su interior) en la caligrafía vanguardista, pero los orientales y los occidentales siempre pueden entenderse finalmente.⁴⁴⁵

Takiguchi considera que, mientras que los japoneses quieren desarrollar una caligrafía innovadora, los europeos informalistas buscan una nueva posibilidad de crear letras o signos propios en sus obras para expresar lo que hay en el interior del artista, y por eso ambos prestan atención a la caligrafía vanguardista. No obstante, Takiguchi considera que finalmente el objetivo de fundar una caligrafía vanguardista de los calígrafos japoneses y el interés por la caligrafía vanguardista de los artistas occidentales conducen a todos los artistas al mismo objetivo: la búsqueda o la creación del signo metafísico.

Tal vez, como los occidentales buscaban un código mental propio que fuese adecuado para registrar su existencia en la época de la decadencia después de dos guerras mundiales, estaban interesados por el gesto de la caligrafía que da lugar a los *kanji* deformados en las obras como un símbolo cristalizado del interior de los calígrafos. Por ejemplo, muchos críticos japoneses indican que las figuras humanas realizadas por Henri Michaux en la serie *Movements* dan la impresión de ser mitad caracteres mitad objetos surgidos en el proceso de creación del jeroglífico japonés.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Takiguchi Shūzō dice también en el mismo artículo que en el caso de las obras de caligrafía vanguardista en las que se ve las huellas de las letras originales (entre las obras de la caligrafía vanguardista), las obras dan la impresión de “la búsqueda del tesoro” a los espectadores, y por eso tienen desventaja. No habla más concretamente sobre eso, pero por el contexto sin duda lo que quiere decir es que los espectadores, sin pensar, se concentran primeramente para descubrir cuál es el *kanji* original, olvidando captar el interior del calígrafo expresado en el papel. Takiguchi, Shūzō. “Sho ka, e ka - touzai sho no kouryū”, en periódico *Yomiuri* (periódico, diario de la mañana), Tokio, 1955, 07, 27, p. 8. El mismo Takiguchi Shūzou es famoso también como pintor surrealista y conocía a Henri Michaux personalmente. Takiguchi realizó una obra llena de líneas rítmicas e impulsivas, al estilo del automatismo, y se la regaló a ese artista. Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴⁶ Takiguchi Shūzou, “Abusutorakuto a-to undō - sho to gendai kaiga”, en (redactores) Nisikawa,

Hidai Nankoku también realiza una bonita obra que parece un garabato hecho por un niño: la pieza *Sakuhin 67-3* (作品 67-3, *Obra 67-3*) de 1967 (fig. 56)⁴⁴⁷, en la que se ve una figura humana, una cara boquiabierta mirando una nube.



Fig. 56: Sakuhin 67-3
Hidai Nankoku
1967, Caligrafía pintada
con acrílico sobre papel
torinoko
103 ×73 cm
Colección del artista

La figura humana aparece en la obra de Hidai Nankoku de manera natural. En un primer vistazo a la obra de Henri Michaux, sentiremos que Michaux también escribe las “letras” que se asemejan a caracteres chinos antiguos, pero sus “letras” llevan implícito el sentido de movimiento, como si las figuras humanas estuvieran bailando. Incluso el artista abstracto americano famoso por el *action painting* Jackson Pollock incluyó inconscientemente la figura humana en su obra. Ese hecho nos muestra la posibilidad de que haya un signo o código común en la inconsciencia colectiva; por lo tanto, no es extraño que los pintores occidentales encuentren un código inventado moderno en la obra caligráfica.⁴⁴⁸

Lo cierto es que Hidai Nankoku buscaba la posibilidad de una nueva caligrafía que expresase lo que había en su interior mediante el acto de “trazar una línea” o en el “trazo trazado, no pintado” mismo.

Yasushi/Andō, Kōsei/Katō, Jun/Horie Tomohiko, *op. cit.*, 1955, p. 85. Ōoka, Makoto investiga la pintura de Michaux, titulada el “Alfabeto (1927)”, explicado que Michaux está “escribiendo” los signos. “Henri Michaux - sonzai no arufabetto no tankyū”, en *Henri Michaux ten zuroku*, Seibu bijutsukan, Tokio, 1983, p. 20.

⁴⁴⁷ Fig. 56: Kurimoto, Takayuki, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁴⁸ Kurimoto Takayuki indica que hay una figura que nos recuerda al ser humano en el *Movement* de Henri Michaux, el *Sakuhin 67-3* y una obra de Jackson Pollock (1912-1956). A pesar de la diferencia del concepto y el estilo, el arte es fruto de la observación de uno mismo. Kurimoto Takayuki asegura que la figura humana es una imagen que todos los humanos tienen en su interior, y es interesante que la figura humana aparezca en muchas de sus obras. Se ven también imágenes humanas en las obras de Zao Wou-Ki; por ejemplo, en la obra *Viento*, que hemos visto ya, se ven unos jeroglíficos que nos remiten a figuras humanas en una cadena de *kanji*. En la obra de Feito, como también veremos luego, aparecen figuras que nos recuerdan a la figura humana. Por ejemplo, en la obra *Sin título* (tinta china y el papel (26 × 35 cm, 1965, colección de artista, que luego veremos) hay algo que me recuerda a la figura humana. Allí podemos encontrar una clave para que los occidentales puedan sintonizar con las caligrafías vanguardistas japonesas, aunque no puedan entender los caracteres japoneses. Así pues, no habrá mucha diferencia entre Occidente y Oriente sobre las maneras de expresar el arquetipo de la figura humana. Por ejemplo, si se dibuja un círculo, luego se traza una línea vertical justo debajo del círculo y se añaden cuatro líneas a modo de brazos y piernas, tanto el occidental como el oriental considerarán que se trata de una figura humana. Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 64, 65. Kamel, Pepe. “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hams Namuth”, Varnedoe, Kirk/Karmel, Pepe. *Jackson Pollock*, The department of publication (The Museum of Modern Art), Nueva York, 1998, pp. 107, 108, 120.

Sin duda en su caligrafía siempre están presentes las letras en las que el calígrafo se basaba para realizar la obra, y por eso Nankoku siguió considerándose a sí mismo como calígrafo, no obstante, su obra *La variación de den*, realizada con letras no-legibles, es, sin ninguna duda, precursora de la caligrafía vanguardista, y produjo un gran interés en Europa en los años 50, impulsando a otros calígrafos a crear nueva caligrafía, además de que supondría para los pintores occidentales una ocasión de acercarse a la caligrafía metafísicamente, pues ya no les haría falta leer los *kanji*. Además, en la caligrafía vanguardista los occidentales podían buscar un código común al de los japoneses.

9-3. Ueda Sōkyū (1899-1968)

9-3-1. La visión de Sōkyū

Nadie podría negar que *La variación de den* de Hidai Nankoku es precursora de la caligrafía vanguardista, pero el intento de crear una caligrafía vanguardista ya había aparecido anteriormente en el trabajo de la asociación de caligrafía Shodō Geijutsu-sha, fundada en 1933 por Hidai Tenrai. Sus miembros estudiaban los conceptos del arte occidental para relacionarlo con la caligrafía japonesa y llevaban a cabo muchos trabajos experimentales. Evitaban el uso de términos básicos de caligrafía como *kankakekkou-hou* 間架結構法, que se refiere a la metodología de la caligrafía para escribir correctamente los caracteres al estilo ortodoxo —cómo tiene que tomarse la distancia entre el punto y el trazo o entre los trazos—, y empleaban intencionadamente términos de la pintura occidental como “realismo”, “romántico”, “simbólico”, “volumen”, “deformación”, “plástico” y otras palabras técnicas pictóricas. Obviamente, la razón de este cambio en los términos de la caligrafía es que los miembros de Shodō Geijutsu-sha querían introducir una nueva visión influida por el arte occidental en la caligrafía y, además, deseaban sobrepasar la regularidad de la caligrafía tradicional, que se había convertido en una acción rutinaria en aquel momento.

Tenemos que prestar atención a un calígrafo de esta asociación, Ueda Sōkyū, para seguir la creación de la caligrafía vanguardista, porque su reto de crear una caligrafía vanguardista nos ayuda a entender la historia de Bokujin-kai. Hidai Tenrai enseñaba caligrafía a Ueda Sōkyū

insistiendo en que debía centrarse en aprender la teoría más que la técnica.⁴⁴⁹ Podríamos interpretar su consejo como que el calígrafo debiera tener sus ideas propias, lo que es más importante que aprender la metodología.

En realidad, Ueda Sōkyū estudió exhaustivamente la teoría y las obras de los maestros clásicos y practicó escribiendo los caracteres incontable número de veces para crear la base de la caligrafía de su nuevo estilo. Este calígrafo fue quien se arriesgó a establecer los conceptos o principios teórico de la caligrafía vanguardista para la nueva etapa que comenzaba.

Naturalmente, no es fácil abrir un nuevo horizonte. Tuvo que enfrentarse a algunos problemas. El proceso de realizar la caligrafía será el siguiente, como hemos visto ya: calmarse frente al papel antes del trabajo, buscando el estado mental *mu*, mover el pincel intuitiva e inconscientemente sin tener en cuenta la técnica de la pincelada, y escribir de golpe. Todo tiene que hacerse en un solo acto coherente; además, este debe ser instantáneo. La caligrafía no es corregible. El trabajo de la caligrafía exige a los calígrafos una buena intuición, pero el problema fundamental es que la intuición no es adecuada para la teorización. El mismo Ueda Sōkyū escribe que los calígrafos tienen que ensimismarse en el trabajo.⁴⁵⁰ Pero el “ensimismamiento” no encaja bien con la teorización.

Ueda Sōkyū intenta resolver este problema, proponiendo su teoría de que los elementos importantes de caligrafía son los siguientes: “buena composición”, “belleza del trazo”, “belleza de la fluidez”, “belleza de la parte en blanco” y “belleza de la tinta china”. La belleza de la caligrafía es la del gesto que se hace con la tinta china, que transmite el ritmo con una fluidez que recorre todo el carácter japonés, desde el primer trazo hasta el último, y que no es un ritmo mecánico o monótono, sino muy humano. Es evidente que la caligrafía está más cerca de la

⁴⁴⁹ Ueda, Sōkyū, *Semi no koe (dai 5 han)*, Kyōiku tosho kenkyū-kai, 1982, Tokio, pp. 130, 131. Ueda Sōkyū posteriormente publicó un libro, *Rinsho kenkyū*, para expresar sus ideas sobre *rinsho*, la práctica de copiar la caligrafía de los grandes maestros para aprender este arte. La base de la estética de Ueda Sōkyū está formada sin duda por la investigación de las obras de los maestros clásicos a través de *rinsho*. Pero el *rinsho* para él no solo es la práctica para aprender la técnica o la metodología tal como en general se lo considera. Kurimoto Takayuki afirma que Ueda es un calígrafo vanguardista que buscaba la teoría para universalizar la nueva caligrafía, aprovechando los términos de la pintura occidental. Quería crear la caligrafía innovadora, basando en *rinsho*. Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 69. Para conocer mejor la teoría de *rinsho* de Ueda Sōkyū, es recomendable la lectura del libro: Ueda, Sōkyū. *Rinsho kenkyū (Jō y Ge)*, Kōbunsha, Tokio, 1940,

⁴⁵⁰ Ueda, Sōkyū, *Shodō nyūmon*, Sōgensha, Tokio, 1964, p. 28.

esencia de la música o el baile. Sin duda, hay una diferencia entre la música y la caligrafía. La caligrafía, una vez terminado el trabajo, nos deja una obra física, mientras que el baile y la música no.⁴⁵¹

9-3-2. Características de la teoría de Sōkyū

El movimiento de la caligrafía vanguardista es el movimiento de crear una nueva caligrafía para sobreponer las restricciones de escribir el *kanji* de forma oficial y legible; por eso, aunque algunos calígrafos consideraban que lo importante de ese movimiento era únicamente investigar la esencia de los trazos, Ueda Sōkyū introdujo el concepto de la composición en la caligrafía vanguardista, buscando algo más que la esencia de los trazos caligráficos.

Tradicionalmente no se había estudiado mucho la composición en el mundo de la caligrafía, porque la caligrafía básicamente consistía en escribir todas las letras al mismo tamaño, ya fuera horizontal o verticalmente. No hay mucho margen para discutir sobre la composición estética en la caligrafía; por esa razón, los calígrafos se habían concentrado en la expresión del sentimiento que los caracteres o los trazos mismos expresasen. No reflexionaban mucho sobre la composición entre el vacío blanco y los trazos negros, o entre las letras mismas.

Por ello, Ueda Sōkyū investiga la composición y considera que la composición de la caligrafía no consiste meramente en la ubicación de las letras, sino que comienza desde que se traza la primera línea en la obra. Afirma que incluso la manera de poner un punto puede cambiar la construcción de toda la letra.⁴⁵²

Lo interesante de la concepción de la caligrafía de Sōkyū es que, como Hidai Nankoku, insistía en que la caligrafía es escribir, no pintar. Mientras que Hidai Nankoku acabó con la legibilidad de los caracteres japoneses desde la caligrafía, Ueda Sōkyū siguió escribiéndolos de manera más o menos identificable. Respetando el sentido o el ambiente que produce la legibilidad de los caracteres, deformó la escritura para expresar sus sentimientos, sus ideas o cualquier cosa en su interior. El propio calígrafo comenta:

⁴⁵¹ Ueda Sōkyū, *Sho wo aisuru hito e - Ueda Sōkyū shoron shū*, Tenrai-shoin, Tokio, 1995, pp. 37, 38. Ueda Sōkyū escribe sobre la similitud entre la caligrafía y la música o el baile, tal como muchos críticos y calígrafos señalan este aspecto.

⁴⁵² Ueda, Sōkyū. *op. cit.* 1964, p. 14.

Los calígrafos deben conocer cuál es la fuerza de la pincelada adecuada para cada obra; además, deberían deformar los caracteres de modo que estos puedan expresar el sentimiento del calígrafo en la pieza. [...] Para expresar el sentimiento de los calígrafos mediante los caracteres, estos tienen que estar deformados, del mismo modo que el gesto humano cambia según el sentimiento sea de alegría, enfado, tristeza o disfrute. Incluso cuando inconscientemente escriben los caracteres a su gusto, los calígrafos los deforman de manera espontánea. Por consiguiente, aparece la personalidad del calígrafo en ellos. El calígrafo siempre deforma los caracteres. [...] Los caracteres japoneses sin deformar no pueden ser arte.⁴⁵³

Por eso, Ueda Sōkyū propone lo siguiente. Bajo las restricciones de la escritura legible, escribe lo más libremente posible, buscando hacer algo innovador con su trabajo. No hace falta que el carácter de la caligrafía sea bonito y esté bien hecho. A pesar de que un carácter de la obra pierda equilibrio por su deformación, mientras que la obra en su totalidad tenga el sentido de equilibrio, esta se puede considerar como una buena obra de caligrafía vanguardista.

Además, la composición, incluida la parte en blanco, sirve para la expresión de la intención del calígrafo según la idea de Sōkyū. Este pensaba que la caligrafía era un arte plástico abstracto que transmitía la emoción que el calígrafo recibía de la naturaleza a través de los jeroglíficos japoneses como *Shakkē* (借景, paisaje prestado).⁴⁵⁴ Recordemos que la mayoría de las “letras” japonesas son originalmente ideogramas. Los caracteres japoneses son los signos basados en elementos de la naturaleza modificados. Para trasmitir la emoción en la naturaleza, los jeroglíficos japoneses son muy adecuados.

⁴⁵³ *Ibidem*, pp. 7, 8. El texto resumido por el autor de la tesis.

⁴⁵⁴ El “paisaje prestado” es un término de jardinería, que se refiere a “incorporar el paisaje natural del entorno directamente en la composición de un jardín”, concepto que se encuentra en el diseño tradicional de los jardines orientales.

Bajo este concepto, Sōkyū considera que el hecho de encuadrar la composición es, sin duda, una “creación” artística, porque en la caligrafía, sobre todo la ortodoxa, no se profundiza mucho sobre la composición creada por los caracteres, ya que, como he mencionado anteriormente, en general el calígrafo escribe los caracteres del tamaño establecido según las normas, y siguiendo el orden de arriba abajo y de derecha a izquierda o viceversa, aunque cuida en general la composición de cada carácter en sí mismo. Por eso, Sōkyū reflexiona sobre la composición de los caracteres dentro de las pinturas. Para él, encuadrar la composición es una nueva manera de expresar los pensamientos, ideas o intenciones que se encuentran en el interior del calígrafo, sin intervención de ningún suplemento, bajo una coherencia, de manera muy natural.⁴⁵⁵

9-3-3. Piezas de Ueda Sōkyū

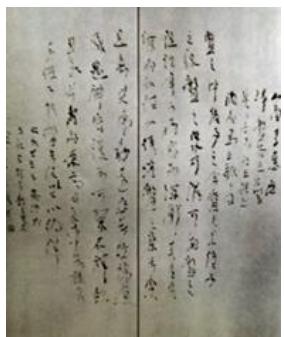


Fig. 57: *Sankō*
Ueda Sōkyū
1948, de Ueda, 138 × 86 cm

La primera obra en la que Sōkyū es consciente de la composición caligráfica será *Sankō* (山行, *Disfrutando del senderismo*. fig. 57)⁴⁵⁶ en 1948. El calígrafo escribió el poema chino colocando los textos en forma de una cruz gruesa. La forma de la cruz está torcida, como si estuviera afectada por una fuerza centrípeta.

Al realizar la pieza *Ikuni keini yorazu* (行不由徑, *No pasar por callejuela*. Es metáfora de vivir equitativamente, fig. 58)⁴⁵⁷ en 1951,

Sōkyū cuidó la composición más que antes, tal como es evidente en la obra. Los trazos son más finos que en las obras anteriores y el gran vacío en blanco cobra protagonismo, mientras que los caracteres se asemejan a las imágenes borrosas de las águilas volando en el inmenso cielo. Las



Fig. 58: *Ikuni keini Yorazu*
Ueda Sōkyū
1951, 81 × 150 cm

“águilas” se encargan de acentuar el espacio en blanco en la obra. En ella es muy difícil identificar las letras escritas sin ayuda del título de la pieza. Las letras están a caballo entre lo

“legible” y lo “no-legible”. Tal vez, la mayoría de los

⁴⁵⁵ Ueda, Sōkyū. “Kouzu no kenkyū”, Andō Kōsei/Horie, Tomohiko (eds.), *Kyō no shodō*, Nigensha, Tokio, 1954, p. 262.

⁴⁵⁶ Fig. 57: Kurimoto, Takayuki. *op, cit.*, p. 81

⁴⁵⁷ Fig. 58: Nakamura Nihei, *op, cit.*, 1997, p. 83

japoneses tendrí dificultad al leer los *kanji* de esta obra, buscaría el título y seguiría la “temporalidad” de la pincelada para confirmar si el título está realizado. Los caracteres han sido escritos en un instante, y además parece como si estuvieran muy apretados desde arriba hacia abajo. Quedan muy aplazados. El hecho de que la pincelada sea claramente muy prudente para ser caligrafía nos hace pensar que el calígrafo realizó la pieza como una pintura, pensando la composición como si fuera un paisaje celeste con unas águilas, es decir, probablemente Ueda Sōkyū realizase esta obra teniendo en la mente la imagen ur-figuración de dicho paisaje. Había estado preparándose antes del trabajo. Se puede pensar que el propio calígrafo quería pintar las águilas empleando los caracteres japoneses.

La obra no tiene mucho del sentido de ritmo que debe tener la caligrafía ortodoxa. Es muy probable que el calígrafo mismo pensase que su caligrafía era bastante cercana a la pintura, porque después de realizar esta obra inmediatamente abandonó el estilo *Ikuni keini yorazu*, dejó de emplear el vacío blanco como una parte de la composición, y empezó a realizar obras en las que la letra con pincelada brusca daba de lleno en el papel.



Fig. 59: *Yū*,
Ueda Sōkyū
1957, 54 × 75 cm.

Por ejemplo, en la obra *Yū* (幽, fig. 59)⁴⁵⁸ escribió un carácter grande en el papel, que no deja ver apenas el espacio en blanco. Ese carácter tiene el sentido de “borroso” o “el más allá”, tal como se emplea para escribir las palabras *yūrei* 幽靈 (fantasma) y *yūgen* 幽玄 (misterioso sofisticado y profundo).



Fig. 60: *Shishikō*
Ueda Sōkyū
1964. 132 × 80 cm

Sōkyū escribió el carácter japonés con tinta muy clara y diluida (estoy hablando del tipo o carácter de la tinta. Hay la tinta muy adhesiva y también hay tinta como agua. Quiso poner la segunda), y por eso su escritura misma queda borrosa, parece como si fuera un fantasma.

Por otra parte, la pieza *Shishikō* (獅子吼, *El león leyendario ladra*ndo, fig. 59)⁴⁵⁹, de 1964, está realizada con tinta amasada y muy densa,

⁴⁵⁸ Fig. 59: Kurimoto, Takayuki. *op, cit.*, p87

⁴⁵⁹ Fig. 60: *Ibidem*, p. 87

empleando una pincelada vigorosa. La forma de los *kanji* en el papel sugiere a los japoneses el *shishimai*, la danza del león legendario, llamado *shishi*, que se celebra al comienzo del año, como si el león legendario estuviera bailando desenfrenadamente.⁴⁶⁰

Lo que tenemos que pensar es qué expresa el calígrafo en dichas obras. La pieza *Yū* la escribió borrosamente, como si él mismo fuera un fantasma. Es muy probable que el calígrafo no realizase la obra para expresar sus propios sentimientos o su propio interior, sino el concepto o la imagen general de ese *kanji* que tienen los japoneses en la vida cotidiana. Esa obra será la esencia de la imagen del fantasma que tenemos los japoneses. Las letras de otra obra, *Shishikō*, nos remiten al baile de *Shishimai*. Tiene unas fuertes salpicaduras, que sin embargo no rompen el equilibrio de la obra. Lejos de romperlo, gracias a las salpicaduras nos evoca intensamente la imagen del *Shishi* bailando apasionadamente la danza *shishimai*, desparramando sudor, pero se puede decir lo mismo sobre *Yū*. La obra está basada en la inconsciencia colectiva o un sentido común japonés, por consiguiente, puede transmitir a los espectadores japoneses algo, a través de sus experiencias comunes o sus sentimientos personales sobre la cultura japonesa, pero, para transmitir a los occidentales, no sólo puede emplear la inconsciencia colectiva de los japoneses. Tenía que buscar algo más para expresar el interior de sí mismo a los occidentales. Sería muy difícil decir que el calígrafo expresa su sentimiento propio.⁴⁶¹ Sentía que a su estilo de *Shishikō* le faltaba algo.

Recordemos que Ueda Sōkyū escribía los caracteres de manera más o menos identifiable. Cuando los calígrafos escriben las letras de manera legible, los espectadores espontáneamente piensan qué significan dichas letras leyéndolas. Los ideogramas japoneses se han empleado desde hace aproximadamente 1,500 años para comunicarse y son una parte imprescindible de la vida diaria. Si hay caracteres legibles en la obra, es casi imposible evitar que los espectadores presten

⁴⁶⁰ El baile *shishimai* es una costumbre japonesa que se lleva a cabo en celebraciones o rituales para evitar la llegada de diablo. Probablemente procede de China. Actualmente se puede ver solo en las celebraciones de Año Nuevo.

⁴⁶¹ Ishikawa Kyūyō también subraya este problema, indicando que, aunque expresaba su sentimiento, en realidad lo que el calígrafo trata es la imagen estereotipada que los japoneses tienen sobre lo que la letra signifique. Ishikawa, Kyūyō. *Shudai eno toi - Ueda Sōkyū no sho*, Sumi (71), Geijutsu shinbunsha, Tokio, 1998, p. 44.

atención a su significado. Aunque finalmente aparezca el sentimiento del calígrafo en la obra terminada, el punto de partida de la interpretación de las obras por parte de los espectadores tiene que ser la lectura de los caracteres que representan un concepto común entre los japoneses; por eso, si se escriben *kanji* identificables, será imposible que los extranjeros entiendan la obra a la perfección. Aunque el calígrafo explique a los espectadores extranjeros el significado de los caracteres, quedará la duda de si se puede decir que sea arte una obra que obliga al calígrafo explicar a los espectadores lo que está escrito en el papel. El arte de Ueda Sōkyū, aunque ofrece la imagen de una nueva caligrafía, todavía no puede llegar al mundo occidental del mismo modo que al japonés por la necesidad de requerir comprender el significado de lo escrito.

Después de la realización de las obras mencionadas arriba, Ueda Sōkyū empieza a buscar un aspecto innovador de la caligrafía en el uso de una tinta china especial de color azul o del *iwaenogu*, un pigmento de la pintura japonesa que utiliza cola animal como aglutinante. Ese cambio seguramente proviene de las críticas sobre la falta de intensidad de sus obras como piezas de arte, porque el movimiento de la caligrafía vanguardista había avanzado hacia el dogma de abandonar la legibilidad de los caracteres para expresar el interior personal del calígrafo.⁴⁶² Los críticos y los calígrafos de la época debieron de considerar que las obras de Ueda Sōkyū estaban desviándose del camino por el que la caligrafía vanguardista tenía que ir y no estaban contentos con la postura de Sōkyū de expresar la imagen basándose el sentido común del ideograma japonés que tenemos los japoneses en nuestro inconsciente colectivo. Ueda Sōkyū intentó responder a las críticas negativas a través del empleo del nuevo color, pero no pudo convencer a los críticos hasta el último momento.

9-4. Uno Sesson (1912-1995)

Uno Sesson es un calígrafo que llegó a ser el líder de la asociación Kēsei-kai en 1969, después de Ueda Sōkyū. Sistematizó el trabajo de Ueda Sōkyū y lo estableció como una forma de caligrafía. El estilo de Uno Sesson consistía en no escribir letras identificables, sino en reducir

⁴⁶² Por ejemplo, el crítico Arita Mitsuho así lo indica. Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 89.

las letras lo más posible a motivos geométricos y después jugar con estas geometrías para crear signos que evocasen algo en su interior.



Fig. 61: *Syō*
Uno Sesson
1970, 176 × 98 cm

Por ejemplo, en 1970 Uno Sesson simplificó el *kanji* “*Syō* 昱” (fig.

61)⁴⁶³ en dos formas geométricas: redujo la parte de arriba de la letra hasta convertirla en un círculo grande, y la parte inferior de la letra, en un triángulo a la inversa.⁴⁶⁴ Desde este trabajo, Sesson empezó a profundizar más en la manera de simplificar o condensar las letras en motivos geométricos como unidad mínima.

Cuando en una mesa redonda el moderador pregunta a Sesson por qué emplea la geometría y, sobre todo, el círculo, que suele tener un sentido importante en la caligrafía vanguardista, Uno Sesson le responde de siguiente manera:

[...] desde 1935 más o menos pensaba que la base principal de la expresión de la caligrafía es el mundo de la “suspensión de expresión” o la “expresión de manera más simple”. Pensaba que la condensación [de la letra] era la auténtica caligrafía suprema. Además, [...] me atraían el pensamiento o las ideas orientales a través de libros como *El elogio de la sombra*, de Tanizaki Junichirō. [...] Esta situación en la época de la Segunda Guerra Mundial retorció mi mente. Para un joven como yo, eso influyó para pensar la caligrafía.⁴⁶⁵

⁴⁶³ Fig. 61: Kurimoto, Takayuki. *op, cit.*, p. 92

⁴⁶⁴ “*Syō*” es el título original. En Japón, a veces, para expresar algo se utiliza el alfabeto latino como *rōmaji*. Seguro que “*Syō*” para la letra “昱” actualmente no se usa, sino “*shō*”. Según la época el modo de transcripción fonética ha cambiado. Pero como el título lo puso el calígrafo, mantengo el título original.

⁴⁶⁵ Uno, Sesson/ Kaneda, Sekijō (mesa redonda). “Zenē sho no saizensen wo yuku kaitakusha”, en *Kaneda Sekijō, Gendai Shoka Taiwashū I*, Nichibōshuppansha, Tokio, 1973, p. 68. El libro de *El elogio de la sombra* es un ensayo sobre el concepto de la sombra en la vida japonesa, escrito por Tanizaki en 1933. En él el escritor argumenta que en Occidente la belleza siempre ha estado relacionada con la luz, el brillo y lo blanco, y que lo oscuro, lo opaco y lo negro siempre han tenido una connotación negativa. Pero menciona que en Japón la sombra no tiene una connotación negativa, sino que es una belleza. Esta obra fue alabada como material para difundir las ideas orientales en la época fascista en Japón durante la Segunda Guerra Mundial. Miyagawa, Daisuke. *Kage no bigaku*, Nagoya daigaku shuppankai, Nagoya, 2019, pp. 203-206.

Uno Sesson pone otro ejemplo, el libro de estética de Yamaguchi Yūsuke, *Mu no Geijustu*, por lo que está claro que se basaba en la estética japonesa: el *mu* o “no expresar detalladamente”.

El presentador empieza el coloquio comparando el círculo dibujado por Sesson con el *ensō*, un dibujo redondo realizado por los bonzos del zen para expresar el estado *mu* al que han llegado. El círculo del *ensō* en sí mismo es un símbolo de *satori*. No se trata de una simplificación ni condensación de un significado. Pero los japoneses suelen sentir algo al ver el círculo, tal como el mismo calígrafo dice. No obstante, en el caso de la obra que estamos observando, hay un triángulo a la inversa en la parte inferior. Considero que su obra no es fruto de una tradición japonesa *ensō*, sino que procede de la condensación de crear un jeroglífico de estilo propio.

Los trazos de sus obras están realizados sin vacilación y en unas piezas son muy robustos, mientras que en otras obras dibujó los trazos como líneas fluidas al estilo de Kandinsky, y existe incluso una obra en la que realizó una figura sencilla, como un dibujo de un dragón, al estilo de Joan Miró.⁴⁶⁶ Nos damos cuenta de que la caligrafía vanguardista se ha acercado bastante a la pintura, aunque todavía hay una diferencia definitiva entre su caligrafía y la pintura occidental.

Otra de las ideas de Uno Sesson sobre la caligrafía procede de una duda: “¿Se puede decir que el único trabajo del calígrafo es escribir bien los caracteres?”⁴⁶⁷ Para responder a la pregunta, el calígrafo hace una distinción entre la buena escritura dedicada a la lectura y la caligrafía creada puramente para el arte, tal como sucedió después del siglo X, cuando empezó a evolucionar la tecnología de impresión en China, y surgió la separación de los caracteres en dos tipos, para el arte y para la lectura.

Como conclusión, lo que tiene que hacer el calígrafo ya no es simplemente escribir bien las letras. El calígrafo debería empezar a crear un nuevo tipo de la caligrafía como arte puro. Aquí aparece el dilema, porque los calígrafos de esta época ya eran conscientes de que la nueva

⁴⁶⁶ La obra del estilo Kandinsky: *Uno Sesson, Jun no hairetsu* (Disposición de *jun*, 1951, 68.5×85.5cm, pegado en un panel, Gotō-bijutsukan)”, la obra del estilo Joan Miró: *Uno Sesson, Ryū no po-zu*, (Pose del dragón 1952, 74 × 65,5cm, pegado en un panel, Gotō-bijutsukan)” véase Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁶⁷ Uno Sesson, *Nyūmon shodō zenshū*, Jitsugyō no nihonnsha, Tokio, 1973, p. 7.

caligrafía tenía que poder trasmisir sensaciones incluso a los occidentales, pero sin perder las características de la cultura oriental. Lo que Sesson hace es extraer los elementos básicos del *kanji* y reorganizarlos mediante puntos y trazos. Pasó mucho tiempo hasta que el *kanji* pudo establecerse en la vida japonesa después de muchas historias, y, por eso, cada *kanji* mantiene su forma equilibrada para servir como “letra” oriental para todos los hombres del país, de la sociedad o de la comunidad. El calígrafo probablemente prestó atención a este aspecto para condensar el *kanji* en una forma geométrica. Manteniendo la esencia de los *kanji*, Sesson los reconstruye.

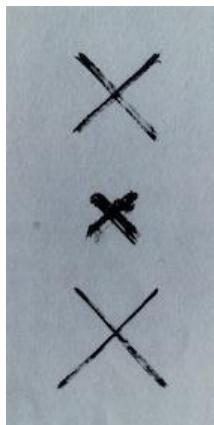


Fig. 62: *Kō*.
Uno Sesson
1979, de Uno, Tinta
china y papel pegado
en panel,
139 × 70 cm

El calígrafo realizó el carácter *Kō* 交 (fig. 62)⁴⁶⁸ en 1979, que tiene el significado de “cruzar”. Es obvio que su objetivo no es producir una buena escritura que pueda ser leída, porque, después de observar la parte baja de ese *kanji*, lejos de escribir un carácter legible, el calígrafo extrae la parte “X” para escribirla tres veces en el papel como si fuera un signo marcado por un niño en la tierra al jugar a la búsqueda de algún tesoro, o el signo marcado para mostrar una “prohibición”. Las líneas son muy rudas, sin embargo, se aprecia que los signos transmiten algo, muy probablemente porque la forma “X” se emplea en muchos sitios, en Occidente o en Oriente, para significar “rechazo” o “marcar un punto importante”.⁴⁶⁹ Es un signo utilizado en la vida cotidiana.

Desde este punto de vista, podríamos decir que las obras de la caligrafía de Uno Sesson son como imágenes básicas que se extraen desde el proceso de creación de los *kanji*, regresando hacia el origen del *kanji* desde las letras ya creadas. También se ve como que, inspirado por los *kanji* actuales, él mismo intenta crear un signo primitivo, y por eso su caligrafía es fácil de aceptar para los japoneses como una nueva caligrafía, aunque sea muy abstracta. Además, los japoneses sentimos que los trazos de Uno Sesson no son meramente líneas frías y sin vida, sino que son bastante caligráficos.

⁴⁶⁸ Fig. 62: Kurimot Takayuki, *op. cit.*, p. 105.

⁴⁶⁹ Shirakawa Shizuka escribe que se pone la “X” en el pecho de los difuntos como símbolo de la negación de la muerte y la regeneración de la vida. Shirakawa, Shizuka. *Mojishōyō*, Hēbonsha raiburari-, Tokio, 1994, pp. 289, 290, 295.

Por consiguiente, las geometrías simplificadas como los caracteres de Uno Sesson son una expresión muy condensada de un concepto de la vida japonesa. Es muy fácilmente transmitible a los espectadores. Por eso, los espectadores japoneses aceptaban sus obras con admiración.

Uno Sesson comenta también lo siguiente. En la caligrafía hay tres maneras de llevar a cabo la lectura: observar “la belleza de la forma”, “la belleza de los trazos” y “la belleza de la mente” introducidas en la letra.⁴⁷⁰ Por esta razón, el propio Uno Sesson concluye sobre la caligrafía vanguardista que ya no hace falta escribir un texto identificable, sino que si se expresa algo como signo o código propio transmisible, es suficiente. En su obra, ya no hay concepto, ni significado, ni historia que las letras produzcan, pero vibran los sentimientos japoneses. El aspecto importante de la caligrafía en el tiempo actual consiste en la subjetividad del calígrafo y los espectadores. La caligrafía ha empezado a transformarse para pasar de ser un arte para leer a ser un arte para mostrar. Considero que el arte de Uno Sesson significa la aparición del arte del signo en el mundo caligráfico, pero todavía quedan dudas sobre a qué nivel esto es comprensible o apreciable por los occidentales.

9-5. Bokujin-kai

9-5-1. Fundamentos de su pensamiento

Como ya hemos visto, la aparición de Bokujin-kai comienza en el momento en que se reúnen los cinco calígrafos que anhelaban la revolución de la caligrafía.

Morita Siryū buscó los fundamentos del pensamiento de la nueva caligrafía para que el arte de Bokujin-kai se estableciera en el contexto del zen, basándose en la interpretación del zen de Hisamatsu Shinichi, quien interpreta la caligrafía zen comparándola con la talla directa del escultor:

El espacio vacío es *mu* desde mi punto de vista, es decir, el “yo”. El “yo” que no tiene la forma expresa su interior a través del carácter. La manera de expresar el

⁴⁷⁰ Uno Sesson, “Atrarasii sho”, en *Gendai shodo kyoushitsu. Uno Sesson*, Chikuma shobō, Tokio, 1970, p. 7.

carácter es una consecuencia necesaria. La obra resulta irreprochable. Es igual en la escultura. Si el escultor auténtico trabaja, él mismo tiene que ser el espacio (hablando del trabajo de la escultura de la talla directa). No debe haber un espacio vacío como objeto del esculpir⁴⁷¹

La frase es bastante metafórica, pero se puede interpretar que el espacio vacío es un “yo” de *musō*. En el caso de la escultura, la obra del arte es una expresión del “yo” del momento del trabajo formado por el “yo” del *musō*; por eso, aunque aparezca una hermosa escultura como forma, si no aparece la coherencia de la parte “vacía” alrededor de la obra, ésta no está completa. En otras palabras, aunque la imagen de la obra misma esté torcida, si mantiene una coherencia o el equilibrio con la parte “vacía”, la obra transmite algo. Para conseguirlo, el escultor debería tener el objetivo absoluto de conseguir la integración con el espacio. Es decir, la escultura y su alrededor forman un espacio identifiable como el estado mental *mu* del escultor, y eso es una obra total. Mientras que esculpe el material, aparece una obra física identifiable como “yo” del escultor, que ha tomado una forma en el momento del trabajo, pero si no hay armonía con el vacío, como obra de arte todavía falta mucho por hacer.

Hisamatsu considera que la verdad es que el escultor expresa un espacio llamado “yo” de *musō* en el mundo fenoménico a través de la obra. La obra escultórica no solo consiste en el material esculpido, sino que incluye el espacio vacío que aparece en el material después de esculpirlo. Por eso, para Hisamatsu, el escultor es el artista del “espacio vivo”.⁴⁷²

Hisamatsu piensa lo mismo sobre la caligrafía. La obra consiste no solo en las letras, sino en la totalidad de lo que hay sobre el papel, incluido el “vacío”. El “vacío” tiene que recurrir a las letras. Hisamatsu considera que la caligrafía realizada en este proceso expresa el “yo” del *musō*, llamado por el propio Hisamatsu “forma sin forma”, porque, aunque hay una forma conceptual como un “yo” ante “los demás”, ese “yo” abandona toda dicotomía y no tiene forma.

⁴⁷¹ Hisamatsu, Shinichi. *Zen to Bijutsu*, Bokubisha, Kioto, 1958, pp. 80, 81.

⁴⁷² Ibídem, pp. 80, 81.

Hisamatsu considera que la esencia de la caligrafía consiste en expresar el *musō* a través de la escritura de las letras. Es decir, el calígrafo tiene que escribir su “yo” de *musō*. La mente *musō* sale directamente desde el interior del calígrafo hacia el papel sin intervención del pensamiento. El vacío blanco del papel es símbolo del *musō*. Dentro del estado *musō*, el “yo” maneja el pincel y escribe las letras como expresión del propio calígrafo en el mundo fenoménico en el momento del trabajo.

También Hisamatsu explica de otra manera su visión sobre el arte zen. El zen es una enseñanza para profundizar en la mente y llegar a la sustancia humana. A simple vista, los humanos existen en el mundo fenoménico en una gran variedad. Pero cuando llegamos al estado mental *musō*, entendemos que en realidad no hay ninguna separación en el mundo. Los humanos son “uno” en tanto que el “yo” del *musō* ha podido abandonar la separación sujeto-objeto o la forma, aunque en el mundo fenoménico son “muchos”, como sujetos que se aferran a no ser solo “uno”. El zen nos enseña que somos parte del cosmos. Tenemos que darnos cuenta de que somos uno con el cosmos y abandonar el yo como individuo.

El profesor de zen suele poner el ejemplo del agua de un pozo. Normalmente consideramos que el agua de los pozos tiene ciertas características dependiendo de la condición del pozo, y sin embargo, si excavamos mucho la tierra, descubrimos que el agua es siempre la misma. Esta agua no tiene ninguna distinción de calidad o sabor. Esta agua corre por cauces subterráneos como “una”, pero cuando sale a través de los pozos, dependiendo de las condiciones empieza a tener un carácter que la distingue de las demás. El agua subterránea es la sustancia, mientras que las aguas de cada uno de los pozos pertenecen al fenómeno. El zen es la enseñanza para buscar el agua subterránea y cuando podemos entender eso, los humanos se convierten en sujetos activos de *mu*. Como hemos visto en otras ocasiones, el *mu* no es literalmente “nada” en el zen y el objetivo de la caligrafía es manifestar artísticamente el “yo” del *musō* en la obra. En el momento de escribir los caracteres, aparece el “yo” de *musō* del calígrafo como *mu* en el papel blanco. Por eso,

Hisamatsu concluye que la misión de la caligrafía no consiste en escribir caracteres legibles, sino en llegar más allá de la letra buena para la lectura.⁴⁷³

Morita investiga las ideas de Hisamatsu y afirma:

Los calígrafos no deberíamos dejarnos dominar por los caracteres a la hora de escribir. Deberíamos ser los calígrafos que nunca pierden la iniciativa en el trabajo. No es que nosotros dominemos los caracteres. Ellos y nosotros vivimos juntos, formando uno. Los caracteres viven y nosotros también vivimos en la caligrafía.⁴⁷⁴

Se puede interpretar que, si los calígrafos tienen una imagen bella e ideal del carácter en su mente antes de comenzar el trabajo, esto produce tensión, y lejos de poder escribir bien el carácter, se producirán fallos porque los calígrafos están condicionados por las normas de escritura o, quizás, por el apego a escribir una imagen perfecta. Pero si espontáneamente surge en el interior del calígrafo el carácter japonés que quiera escribir, puede realizar la obra de caligrafía de dicho carácter sin apego, porque ningún apego, como el deseo de realizar una buena escritura, impide a los calígrafos escribirla tranquilamente.

Teniendo en cuenta lo mencionado arriba, lo que quería Morita era destruir la estética tradicional japonesa para “expresar el sentimiento o el encanto que asoma en la superficie del corazón (Morita Siryū)” —se refiere a la estética japonesa *yūgen* 幽玄, la expresión de mostrar la esencia del objeto realizado en la pieza no de manera directa, sino de manera insinuante, mística, misteriosa o metafórica—.⁴⁷⁵ En Japón, debido a la influencia de esa estética japonesa, si los calígrafos escriben los caracteres sin expresar su interior de manera directa, pero insinuándolo de manera sofisticada, las obras suelen ser fácilmente aceptadas por el público. A pesar de todo, lo que Morita desea en la caligrafía es inscribir firmemente la huella del artista mismo en la obra, expresando su existencia como calígrafo. Para conseguirlo, el calígrafo tiene que olvidar el

⁴⁷³ Hisamatsu, Shinichi. “Sho to toyō seishin”, en *Bokubi* (48), Bkubisha, Kioto, 1955 (09, 10), pp. 6, 7.

⁴⁷⁴ Morita, Shiryū. *Sho - Ikkata no katachi*, Nihon Housōkyoku, Tokio, 1968, p. 135.

⁴⁷⁵ Morita, Shiryū. “Sho, kaite kangaete 60nen” en *Morita Siryū to “Bokubi”*, Hyōgo kenritsu bijutsukan, Hyōgo, 1992, p. 8.

concepto del “acto de escribir el carácter con objetivo definitivo”.⁴⁷⁶ Tradicionalmente los caracteres japoneses dominan a los calígrafos, y Morita busca otra manera de plasmar sus ideas en la caligrafía encontrando la clave en la caligrafía de *bokuseki* al estilo de Hakuin o Ryōkan.⁴⁷⁷

Basándose en la interpretación del zen propuesto por Hisamatsu, Morita Shiryū consideraba que la caligrafía era un fruto del movimiento dinámico de la vida del calígrafo que saltó al exterior desde el interior en el acto de escribir como lugar, poniendo como meta de la caligrafía superar la restricción impuesta por las normas de escritura. Es decir, hay que escribir, pero no dando importancia a la forma para que los caracteres sean legibles, sino escribiéndolos como un medio para expresar y transmitir algo metafísicamente al espectador.

Resumiendo todo lo mencionado arriba, se puede concluir que la idea de Morita es que la caligrafía vanguardista es el acto de expresión de nuestra existencia a través de la escritura de los caracteres.

Morita teoriza para conseguir la caligrafía del estilo ideal mencionado justo arriba:

⁴⁷⁶ Morita Shiryū, *op. cit.*, 1968, p. 163.

⁴⁷⁷ Morita admiraba mucho a los artistas de *Bokuseki* como Sengai, Hakuin, Tōrei Bien y Ryōkan. Hakuin (白隱, 1686-1769) es un bonzo zen de la escuela Rinzai que trabajó para difundir el zen entre el público y realizó más de diez mil obras de la pintura zen. Tōrei Jien (東嶺慈円, 1721-1792) es un discípulo importante de Hakuin. Ryōkan (良寛, 1758-1831) es un bonzo de la escuela de Sōtō, poeta, calígrafo y pintor. Morita Shiryū critica positivamente a los artistas de *bokuseki* como Hakuin, Jien o Tōrei. Morita, Shiryū. “Sho to bokushō”, en *Kindai no bijutsu* (28), Shibundō, Tokio, 1975, p. 2. También los interesados por Bokujin-kai respetan en general mucho a los artistas de *bokuseki*. Por ejemplo, Ijima Tsutomu y Hisamatsu Shinichi manifiestan mucho su admiración por Jien o Hakuin en *Bokubi*. Hisamatsu, Shinichi/Yugawa, Hideki/Hirayama, Ryoutarō/Ijima, Tsutomu/Yoshikawa, Ituji (Mesa redonda). “Ba wo kataru”, en *Bokubi* (41), Bokubisha, Kioto, 1955 (01), p. 43. Yoshihara Jirō elogia la obra de Nakahara Nantenbō. La crítica de Yoshihara sobre las obras de Nakahara Nantenbō (1839-1925) en dicha mesa redonda es muy interesante. Después de comentarles que desconocía la autoría de la obra de Nantenbō al observar su obra por primera vez en un templo, manifiesta que sintió que el arte nuevo que los artistas de este momento buscaban aparecía de repente enfrente de él. Les explica que era innecesario ver su obra como caligrafía. Insiste en que hay una sustancia auténtica del arte plástico que los artistas de la época anhelan. Añade que no podía dejar de sentir que las salpicaduras funcionan como nervio, mientras que la composición es muy arriesgada. Luego los participantes reconocen que la obra de Nantenbō manifiesta perfectamente el carácter del calígrafo. Nadie habla sobre si es una buena letra o no, sino sobre si está apareciendo el interior del calígrafo. También debemos tener en cuenta la crítica de Yoshihara, porque no prestaba atención a la legibilidad de la letra, sino al gesto y la belleza del arte plástico en totalidad de la obra. Prácticamente ya contempla la obra de Nantenbō como una pintura. Yoshihara, Jirō/Suda, Kokuta/Shunken, Rōshi/Asano, Keizō/Yamada, Yosaburō/Morita, Shiryū/Arita, Mitsuho (Mesa redonda), “Nantenbō no sho”, en *Bokubi* (N. 14), Bokubisha, Kioto, 1952, pp. 5, 6.

Tratar de “escribir los caracteres” como lugar, eso es una condición necesaria para la caligrafía. El movimiento coherente y específico del momento en el trabajo nace directamente desde el interior del calígrafo y ese proceso forma el carácter propio de la caligrafía. Si el calígrafo escribe la letra tratándola solo como “lugar”, entonces suele pensar en la letra con inteligencia. Desde la deformación hasta la reconstrucción de la letra, la caligrafía resulta un trabajo de la inteligencia, y por eso el trabajo de la caligrafía queda amputado por el pensamiento de cada momento y se produce una pérdida de expresión del interior de manera natural, aunque eso sea el “tesoro de la caligrafía.”⁴⁷⁸

Lo interesante es que Morita considera que la caligrafía es una expresión del interior del calígrafo, coherente, no repetible, que se produce de golpe, en el acto de escribir como el “lugar”. La caligrafía es la creación del “yo” mismo de *muso*. La base de la concepción de la caligrafía de Morita consiste en que el calígrafo tome un paisaje místico de su interior, uniéndose con el pincel como si el pincel mismo fuera la propia mano del calígrafo.

El calígrafo y el pincel forman uno en el momento de escribir, como si el pincel se moviera por voluntad propia; es decir, durante el trabajo el calígrafo no piensa en absoluto en el pincel. Tiene que mover el pincel de manera espontánea, dejando que lo que surja en su interior se transmita directamente al pincel. El pincel y el calígrafo viven como uno en el acto de la caligrafía como “lugar”.⁴⁷⁹ Para llevar a cabo una caligrafía vanguardista, nunca hay que observarse a uno mismo desde fuera de sí, como un objeto sacado de la investigación científica.

⁴⁷⁸ Morita Shiryū, *op. cit.*, 1992, p. 8. Morita emplea “lugar” en muchas ocasiones para explicar sus ideas sobre la caligrafía. Como anteriormente he mencionado, el uso de “lugar” de Ijima proviene de la filosofía de Nishida Kitaro, pero para el tema de esta tesis no es necesario ahondar en este término. Puede leerse como “en el momento de escribir”.

⁴⁷⁹ Morita contrajo una grave enfermedad cuando tenía 24 años. En ese momento la fiebre alta le hizo quedar semiinconsciente, pero se esforzó para encontrar la manera de escapar del dolor y del sufrimiento con toda la fuerza que quedaba en él. Un día se dio cuenta de que no hay diferencia entre respiración e inspiración, que lo que hay es el cambio de dirección de una respiración muy larga. No es que haga muchas respiraciones, sino que en realidad lo que hace es solo una respiración muy larga que contiene el cambio de ritmo como expiración e inspiración. Cuando respira al máximo, de manera espontánea el cuerpo se prepara para inspirar, y a la inversa. Morita empieza a controlar la respiración realizando ejercicios respiratorios y adoptando un ritmo tranquilo. Eso suaviza el dolor y le sirve para recuperar la tranquilidad. Este ritmo y la manera de respirar son equiparables al ritmo de mover el pincel. El pincel debe tener dos

Es decir, el calígrafo no debe pensar cómo trabaja en dicho momento. Si lo hace, el calígrafo empieza a preocuparse por el desarrollo del trabajo. Por ejemplo: “Tengo que revisar la primera parte que he hecho para avanzar con la segunda parte.” Si empieza a pensar así durante el trabajo, olvida la misión verdadera de “realizar lo que surja en su interior” la pieza pierde la capacidad de transmitir por falta de la expresión directa del interior. El calígrafo debería contemplarse a sí mismo desde dentro de sí mismo. Si puede situarse dentro de sí mismo en el momento de realizar la caligrafía, ya no hace falta que se preocupe por la técnica o el resultado de la obra; además, ya no hay ninguna frontera entre el “yo” y el pincel.

A lo que tenemos que prestar especial atención sobre la teoría de Morita es a que, introduciendo la teoría del zen de Hisamatsu Shinichi, considera que la sustancia de la caligrafía no consiste en los *kanji* escritos, sino en el acto de escribir en sí mismo. Eso es la caligrafía. La caligrafía vanguardista tiene un carácter bastante similar al informalismo en este sentido.

Por ello, Morita, desea como calígrafo mantener la originalidad de la caligrafía como peculiaridad del arte oriental.

9-5-2. La actividad de Bokujin-kai

Para conseguir el objetivo propuesto por el líder, los calígrafos de la asociación utilizaban una hoja de papel y un pincel de gran tamaño, puesto que esto les servía para expresar lo que había en su interior. El peso del pincel mojado con tinta china no les permitía trabajar con facilidad, y tampoco las grandes dimensiones del papel, por esto no adoptaban la postura tradicional japonesa sentada, llamada *seiza*. En general, trabajaban poniendo el papel en el suelo y

movimientos: la presión y el aflojamiento durante una respiración larga, incluida la inspiración. Otro descubrimiento de Morita durante su enfermedad es que el dolor que le tortura es una parte de sí mismo. Llega a observar filosóficamente que el dolor es él mismo. La sensación del dolor es donde ahora tiene que estar, razón por la cual Morita empezó a intentar “entrar en el dolor”. Cuando piensa que el dolor es una parte de sí, puede olvidar el dolor, aceptándolo como su estado natural. Cuando considera que el dolor es un síntoma procedente del exterior de sí que ha llegado para torturarlo, lo sufre. El calígrafo a veces tiene que diluir la tinta china durante muchas horas, cosa de la que los jóvenes se quejan, porque es un trabajo pesado y aburrido, y por eso los calígrafos consideran este trabajo como trabajo de fuera de sí mismos, como si fuera un trabajo obligado que les haya sido impuesto, pero Morita manifiesta que, si pueden considerar que el trabajo de amasar la tinta es una parte del calígrafo, podrán llevarlo a cabo sin aburrimiento. En la estética oriental, la respiración es un factor importante. Además, el artista no debe ser consciente del material. El artista tiene que trabajar como si los materiales mismos se incorporasen en el cuerpo del artista. *Ibidem*, pp. 5-7.

escribiendo de pie. En caso de que dudasen sobre el movimiento del pincel, el fino papel sin duda se rompería; por eso, estos dos materiales, el papel grande y el pincel gigantesco, eliminaban toda posibilidad de pensar en la técnica durante el trabajo. En la caligrafía tradicional también suele pasar eso, pero ahora esta posibilidad aumenta. Lo único que pueden hacer sobre la inmensa hoja de papel es mover el pincel intuitivamente,⁴⁸⁰ no tiene tiempo para prestar atención a la técnica de la caligrafía; por eso, a través del movimiento o la costumbre del calígrafo, aparece el carácter del propio calígrafo. Las letras escritas no son identificables, pero eso es fruto de la aparición del estado mental *mu* que no tiene forma. Para los calígrafos vanguardistas, la forma deconstruida del carácter es fruto del estado de zen. Para los miembros de Bokujin-kai no es importante tomar la postura tradicional, porque no adoptar la postura *seiza* para realizar la obra caligráfica puede significar el abandono el formalismo, y eso es justo un rasgo del zen.

Para avanzar en este sentido, Morita y otros miembros de Bokujin-kai intentaron buscar la inspiración artística fuera del mundo caligráfico. Empezaron a publicar la revista *Bokubi*, heredera de la revista *Sho no bi*, de las asociaciones Kensē-kai y Shodō Geijutsu-in. En ella dedicaron primeramente una parte al arte abstracto occidental, llamada *Alpha-bu*, y presentaron a los lectores el arte de Piet Mondrian, Isamu Noguchi, Jean Arp, y también de pintores japoneses de estilo abstracto oriental como Suda Kokuta y otros, dejando al pintor japonés Hasegawa Saburō que trabajara en la selección de las obras y la publicación de críticas. En realidad, los calígrafos estaban influidos por el arte abstracto europeo en cierta medida. La asociación publicó una versión especial de *Bokubi* con un resumen en francés para distribuir en Europa, de modo que los artistas europeos podían conseguir la revista, y si Bokujin-kai trataba el arte de algún artista europeo, los artistas occidentales les mandaban los catálogos de sus obras de arte como agradecimiento. Algunos artistas viajaron a Japón y debatieron con los miembros de Bokujin-kai.

⁴⁸⁰ En realidad, la razón del inicio de este estilo era que los calígrafos necesitaban obras de dimensiones gigantescas para exponer las pinturas grandes. Los calígrafos empiezan a participar en exposiciones colectivas con pintores, sobre todo en Genbi, como luego veremos, y Morita estaba preocupado por la posibilidad de que los espectadores pensaran que las obras de caligrafía eran inferiores a la pintura por la diferencia de las dimensiones de unas y otras, ya que la caligrafía es de papel fino y sensible solo a la tinta china negra. La pintura se realiza sobre un lienzo policromado y, además, algunas obras están realizadas con densidad matérica. Pero el nuevo estilo de Morita también encajaba totalmente en su concepto. Takikawa, Ena. “Bokujin, sho to chūshōkaiga no hazama de”, en *Jinbun Ronkyū* (52kan (2gō)), Nishinomiya, 2002, p. 106.

Constantemente se publicaban ambiciosos artículos para buscar el nuevo arte caligráfico.⁴⁸¹

Además de pedir a Ijima Tsutomu y a Hisamatsu Shinichi colaboración para *Bokubi*, los calígrafos vanguardistas tuvieron relación con muchos intelectuales de otros campos, como químicos, físicos, filósofos, etc., a través de la revista, y fueron inspiración unos de otros a través de muchas actividades como mesas redondas o críticas en la revista. El colaborador más importante era Yoshihara Jirō. Yoshihara recomendó a los calígrafos participar en el salón o la exposición de Gendai Bijutsu Kondankai, llamada comúnmente Genbi.⁴⁸² Eso también ayudó a Bokujin-kai a profundizar en su relación con los artistas de otros géneros.

9-5-3. Bokujin-kai, desde Japón al mundo

Bokujin-kai tenía el objetivo de crear una caligrafía que se pudiera transmitir a todo el mundo, no solo a los orientales, y por eso sus miembros mantenían contacto con artistas occidentales. Estos, sobre todo los artistas informalistas y con otros estilos afines, encontraron similitudes entre sus obras y las de Bokujin-kai, por ejemplo, en el aspecto de transmitir el movimiento humano a través de trazos caligráficos o gotas intuitivas. Al mismo tiempo, el conjunto de los trazos, incluidas las salpicaduras, en realidad un carácter, transmite el concepto a los occidentales que no saben leer el japonés de ser gestos humanos; por eso, muchos artistas occidentales prestaron atención a la caligrafía vanguardista después de la llegada de sus obras a la capital francesa, donde se había producido el gran fenómeno del zen en la década de 1950.⁴⁸³

⁴⁸¹ La portada del primer número de *Bokubi* es la foto de una obra de Franz Klein, y además se publica un artículo del pintor estadounidense. Esta anécdota expresa bien el carácter ambicioso de la revista en relación con el intento de encontrar un concepto estético innovador desde el arte abstracto europeo. Hasegawa, Saburō. “Fransu to Amerika kara no tayori (Frui toyō to atarasii seiyō ni kansuru zuisō)”, en *Bokubi* (1), Bokubisha, 1951 (01), Kioto, portada y pp. 33-39.

⁴⁸² “Genbi” es la asociación de la investigación de arte fundada por Yoshihara Jirō en 1952. En Japón normalmente los artistas solían pertenecer a un grupo o asociación de artistas cuya línea de arte encaje en el estilo del artista, aunque la situación ha ido cambiando poco a poco. En aquella época, esta tradición funcionaba estrictamente. Cuando querían presentar sus obras al público, los artistas tenían que mandar la obra a la exposición organizada por el grupo al que pertenecieran, por lo que esta tenía que pasar por la evaluación del grupo. Además, la ocasión de conocer a los artistas, incluso para el propio artista, era muy limitada. Por eso, Genbi eliminó todos los obstáculos para que pudieran conocerse los artistas y les ofrecía la ocasión de tener relación con ceramistas, artistas de *ikebana* y calígrafos. Genbi es un salón totalmente innovador. Kokuritsu Shin Bijutsukan, *Gutai: Nippon no zenē 18 nen no kiseki*, Kokuritsu Shin Bijutsukan, Tokio, 2012, p. 92.

⁴⁸³ El crítico francés Michel Ragon analiza el carácter común de los pintores en París en los años 50 a través del uso del negro y la tendencia monocromática. Estos caracteres son comunes a la caligrafía japonesa. Michel Ragon, *op. cit.*, 1962, pp. 186-188.

Los trazos del trabajo de Bokujin-kai no forman letras ortodoxas. Artistas como Hidai Nankoku o Uno Sesson buscan una caligrafía ilegible y la introducción de la expresión metafísica de los trazos. Eso es la base del concepto, pero entre los miembros hay ciertas diferencias en cuanto a su concepción de la caligrafía. A continuación, observaremos las piezas de dos calígrafos, Morita Shiryū y Inoue Yūichi, porque ambos desarrollan obras de caligrafía vanguardista y consiguen fama internacional, y sin embargo, los dos se distancian finalmente y empiezan a recorrer caminos distintos ante la duda sobre la caligrafía vanguardista que les surge al confrontarse con el mundo europeo y estadounidense. Si estudiamos el arte de estos dos calígrafos, podemos entender la comprensión de los occidentales sobre la caligrafía vanguardista y el problema que tenía el arte de Bokujin-kai.

9-5-4. El arte de Morita Shiryū



Fig. 63: *Sei, shi, bi, ken*. Morita Shiryū
1941.
35×135 cm. Cortesía de Shibunkaku 思文閣

La primera pieza con la que Morita Shiryū aborda la caligrafía abstracta es con la obra *Sei, shi, bi, ken* (静思微見, título formado por cuatro *kanji*: *tranquilidad, pensamiento, sutileza, ver*, fig. 63), realizada en 1941. Corta la mitad del papel para caligrafía y

lo coloca horizontalmente. En la parte derecha, traza cuatro *kanji*, y pone su sello, en el que se puede leer “Shiryū realiza esta obra”, mientras que en la parte izquierda dibuja siete puntos de manera intuitiva. La obra resulta como si ambas partes estuvieran pegadas: una pieza de caligrafía y una pintura abstracta.

La parte abstracta causa una gran polémica, porque no es fácil identificar el orden de lectura de los puntos.⁴⁸⁴ En la caligrafía tradicional siempre hay un orden o corriente temporal para escribir: básicamente de arriba abajo, y de derecha a izquierda. Los lectores siguen inconscientemente este orden. También a la hora de ser leída, la caligrafía tiene una “temporalidad”. Sin embargo, la parte izquierda de esta obra no posee dicha “temporalidad”. Se

⁴⁸⁴ Posteriormente aparecen poco a poco las opiniones favorables sobre esta obra. Ishikawa Kyūyō considera que es muy parecida a las rocas del jardín de la piedra de estilo zen en un templo zen, que hay belleza de estilo tradicional japonés detrás de las obras de Morita. Ishikawa, Kyūyō. *op, cit.*, 2009, p. 566.

puede sentir la interacción entre los puntos como si observásemos la constelación de Septentrión (El Carro). La parte izquierda ya está convertida en la pintura abstracta, porque Morita empieza a romper la temporalidad. Aunque el mundo de la caligrafía de la época reacciona de manera negativa ante la obra de Morita, obviamente estamos ante un brote del interés por introducir el espacio pictórico en la caligrafía.



Fig. 64: Sō.
Morita Shiryū
1956. Tinta y papel
130 × 65 cm
Kokusai kokuritsu
bijutsukan.
Cortesía de Sōryū sha
蒼龍社

En 1954 Morita realiza *Sō* (蒼, *imagen azuleada*, fig. 64).⁴⁸⁵ Supongo

que los japoneses pueden intuir cuál es el carácter representado, aunque el *kanji* tiene trazos muy gruesos, un poco superpuestos, hechos con un pincel gordo, de modo que resulta como si todos los trazos estuvieran hinchándose. El *kanji* tiene una forma casi cuadrada, pero nos da la impresión de que la relación entre el *kanji* y la parte blanca sin tinta guarda cierto equilibrio. Cuando Morita escribe un carácter, lo realiza en el sitio donde la letra tiene que estar en la caligrafía general, y seguramente por eso la obra mantiene el sentido de equilibrio en el papel.

La obra *Datsu* (脱, escapar, fig. 65)⁴⁸⁶ está realizada sobre un papel muy poco absorbente, que permite que la tinta china se expanda lo máximo posible, produciendo distintos tonos de negro claro y oscuro. En esta obra ya nadie puede identificar la letra representada. En este sentido, ya no es caligrafía, casi es una pintura. Morita expresa no el *kanji* *Datsu*, sino un mundo interior a través de su visión peculiar empleando el carácter *Datsu*. Morita pinta la obra abstracta empleando trazos caligráficos, pero se ve también como un remolino. Se acerca a la pintura china de paisajes como el bambú del corazón.⁴⁸⁷



Fig. 65: Datsu. Morita Shiryū
1962. 57 × 94 cm.
No se sabe la ubicación actual
Cortesía de Sōryūsha
蒼龍社

⁴⁸⁵ Fig. 64: Inada, Sōsai. (ed). “Morita Shiryū zen sakuhin zenshū, 1952-1998”, Sōryū sha, 2019, p. 15, Catálogo razonado: XVI-694.

⁴⁸⁶ Fig 65: *Ibidem*, p. 62. Catálogo razonado: XVII-325.

⁴⁸⁷ Ishikawa Kyūyō analiza el mundo de Morita como “vista y movimiento que tiene la naturaleza” para Morita. Ishikawa, Kyūyō. “Douseki to bokuseki eno kaitai -Morita Shiryū”, en *Nihonshogaku taikei kenkyūhen dai 9 kan, Kindaisho no ayumi*, Douhōsha shuppansha, Kioto, 1989, p. 264.

Pero, al menos, la materialidad de la tinta china de la obra de Morita nos da la impresión de que se trata de una caligrafía rompedora, que no una pintura abstracta, porque en la pincelada se ve aún el trazo de la caligráfico. Recordemos que la caligrafía es el arte de realizar trazos muy vivos. Además, la salpicadura y la parte emborronada producen también la impresión de ser fruto



Fotografía 66: Shakunetsu
Morita Shiryū
1955, de Morita, tinta china y papel, 90 × 180 cm, Kokuritsu kokusai bijutsukan
Cortesía de Inada Sōsai
稻宗宗哉



Fig. 67: Tō. Morita Shiryū
1957, Tinta china y papel, 69 × 137 cm
Kioto Kokuritsu Kindai Bijutsukan
Cortesía de Sōryū sha
蒼龍社



Fig. 68: Kanzan
Morita Shiryū
1965, Pigmento, esmalte y papel
90 × 180 cm
Kioto Kokuritsu Kindai Bijutsukan

del azar, pero también fruto de un acto coherente y espontáneo. Está claro que todavía hay un carácter caligráfico independiente en la obra de Morita.

Las obras famosas del líder de Bokujin-kai, como las piezas *Shakunetsu* (灼熱, *Candente*. fig. 66), *Tō* (凍, *Frío*. fig. 67)⁴⁸⁸ o *Kanzan* (寒山, *Montaña invernal*. fig. 68), están realizadas mediante pinceladas gruesas y bruscas, y los trazos recuerdan a manchas de sangre. Tienen muchas salpicaduras y gotas, y ya no hay un carácter identificable, aunque podemos ver las huellas después de leer los títulos.

Morita parece que sigue respetando la parte blanca de la misma manera que la caligrafía tradicional a través de las ubicaciones de las letras.

En la obra *Chū* (中, fig. 69)⁴⁸⁹ realizada en 1965 el *kanji* está “flotando” sobre un fondo dorado. Sin duda, la letra se convierte totalmente en expresión pictórica. Nos da la impresión de que Morita pinte tres rocas. Además, ya no se ve como un *kanji*, se ve como si fuera un biombo de Rinpa.⁴⁹⁰ Los trazos están situados en la posición adecuada,

⁴⁸⁸ Fig. 67: Inada Sōsai (ed.), *op. cit.*, p. 23. Catálogo resonado: XVII-244.

⁴⁸⁹ Fig. 69: Hyōgo kenritsu bijutsukan (ed), *op. cit.*, 1992, p. 30.

⁴⁹⁰ Rinpa es una de las escuelas más importantes de la pintura japonesa. Surgió en el siglo XVII con los artistas Tawaraya Sōtatsu (?-circa 1640) y Honami Kōetsu (1558-1637). Cincuenta años después, el estilo se estableció gracias a Ogata Kōrin (1658-1716). Los artistas de Rinpa realizaron muchas obras en biombo con fondos de pan de oro. Ifukube Takahiko escribe que esa obra de Morita es un “plagio” a Rinpa. Ifukube Takahiko, *Shō to gendai*, Mokujisha, Tokio, 1965, pp. 251, 252.



Fig. 69: *Chū* Morita Shiryū
1965, pigmento, esmalte y papel
166 × 312 cm
Kiyoshikōjin Seichō ji

tal como los *kanji* están situados en el centro del papel, manteniendo un equilibrio con el vacío, y nos muestran un paisaje de la estética japonesa tradicional.

Nos damos en cuenta de que los elementos de la obra están muy cercanos a la pintura tradicional japonesa. Sin duda, los caracteres ya van perdiendo su identidad para convertirse en un conjunto de figuras abstractas. Aunque rompe con la restricción de realizar una escritura legible, lo cierto es que Morita respeta profundamente los principios procedentes de la estética tradicional oriental.

Simultáneamente a la obra *Chū*, desde los años 60, el arte de Morita comienza a presentar cambios. Hasta aquí el gran calígrafo se concentraba en la destrucción o la modificación del carácter de manera intuitiva. Pero desde los 60 poco a poco empieza a buscar el paisaje interior que el carácter le inspira. En *Shakunetsu*, *Tō* y *Kanzan* todavía son reconocibles los caracteres, a partir de los 60, los caracteres que escribe ya no solo son ilegibles, sino que se han convertido en elementos que forman un paisaje interpretado por Morita.

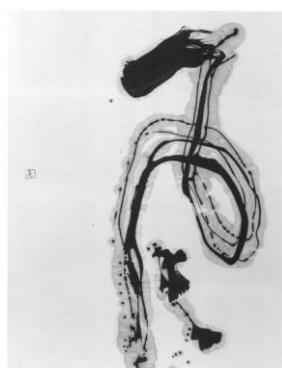


Fig. 70: *Kaze*
Morita Shiryū
1975. 90 × 69 cm
Colección privada
Cortesía de Sōryū sha
蒼龍社

En la obra *Kaze* desaparece el esqueleto del carácter japonés *kaze* (風, Viento. fig. 70).⁴⁹¹ Cuando vemos la escritura en la obra después de leer el título, los japoneses entendemos que Morita escribe dicho carácter como si una parte del *kanji* estuviera echada hacia atrás por el viento. Los trazos suaves de la letra nos inspiran una tela ondeando en la brisa.

Esta obra tiene algunos aspectos similares a los de la pintura china, porque nos recuerda al *hatsuboku* (撥墨), técnica que hemos visto ya. Primero se vierte la tinta en el papel y luego el calígrafo la extiende en un instante para crear un panorama sobre el papel, pero no tiene la intención de realizar un cuadro realista. Lo que hace es pintar un paisaje abstracto para transmitir

⁴⁹¹ Fig. 70: Inada Sōsai (ed.), *op. cit.*, p. 434. Catálogo resonado: XVI-839

espontáneamente su mundo interior o su interpretación de la naturaleza a través del ideograma.⁴⁹²

Morita presenta el paisaje que ha surgido en el interior de sí mismo, utilizando la salpicadura y la mezcla de tonos de tinta china. Se sugiere cuáles son las imágenes de la naturaleza que Morita tiene en mente.

Hay que recordar que la concepción sobre la caligrafía de Morita es tener que “vivir” por iniciativa propia en el acto de escribir el carácter. El escribir el carácter correctamente no es la caligrafía para él. La caligrafía tiene que estar viva a través del acto de escribir como “lugar”. La obra tiene que contener la subjetividad del calígrafo. La letra no es meramente un objeto que sale del interior gracias al esfuerzo del artista. La escritura realizada sobre el papel es el calígrafo mismo. Tiene que aparecer él mismo en la caligrafía. La concepción de Morita no es dualista como en el arte occidental, entre el sujeto “pintor” y el objeto “obra”, sino se sumerge en el monismo oriental.

¿Qué produjo el cambio de su estilo empleando el *hatsuboku*? Considero que proviene de la polémica que surgió entre los pintores occidentales sobre la obra de Bokujin-kai. Supongo que buscó diferenciarse de la pintura abstracta occidental introduciendo aún más que antes un aspecto identificado como plenamente oriental en la caligrafía.⁴⁹³

9-5-5. Cuestionamiento de los occidentales.

A pesar de la admiración que sentían por las obras de Bokujin-kai, los críticos y los artistas europeos empezaron a cuestionar dichas obras como plenamente caligráficas al no apreciar la distancia existente entre caligrafía o pintura, al dejar el ideograma de ser legible.

Michel Seuphor (1901-1999), crítico y pintor belga, mostró a Ijima Tsutomu una obra de Morita Shiryū, *Ha* (破, romper), y le preguntó si podía leerla. Ijima le respondió que no. Cuando el crítico belga le comentó a Ijima Tsutomu que, si no se podía leer la letra de las obras, ya no

⁴⁹² Honma Masayoshi escribe que *hatsuboku* ha servido el desarrollo de la expresión objetiva para expresar el estado mental en el que el artista se incorpora en la naturaleza, apartándose del realismo. Honma, Masayoshi. “Kindai no suibokuga. Chūgoku to nihon”, en *Kindai no suibokuga. Chūgoku to nihon*, Kokuritsu kokusai bijutsukan, 1980, sin paginar.

⁴⁹³ El historiador del arte Bert Winther-Tamaki indica que este cambio ya apareció en los 50 en la serie de la obra de *Ryū* (龍, dragón). Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 139.

hacía falta considerarlas como obras de caligrafía, y que podía llamarlas “obras abstractas”. El profesor japonés tuvo que explicarle al crítico que los calígrafos no pensaban que estuvieran practicando una forma de arte abstracto, sino que su subconsciente era el que escribía la letra japonesa. Le dijo que por casualidad aparecía algo que podía interpretarse como arte abstracto.

Michel Seuphor le pidió que explicara la diferencia entre el arte abstracto y la caligrafía. Ijima le mencionó dos aspectos: uno es que la caligrafía es el arte que procede del acto de escribir el carácter. Otro es que la caligrafía es el arte de los trazos.

El profesor de estética le confesó que al principio no había podido leer el carácter de Morita Shiryū, pero que, cuando este le dijo qué había escrito en el papel, le pareció que estaba claro. La forma que aparece en el papel insinúa el carácter original a través del título o del comentario del calígrafo.

Morita había escogido ese carácter por una motivación, una chispa, o algo que surgió en su interior para escribir el *kanji* de esa manera, y por eso se puede decir que la forma de la escritura tenía que ser tal y como Morita la había realizado. Ijima concluyó que la preocupación del calígrafo por el carácter no consistía en que no pudiera identificarse como tal, sino que, aunque no pudiera leerse lo que había escrito, no había otro *kanji* a partir del cual pudiera realizarse la misma obra. La obra caligráfica siempre procede de un carácter. Según Ijima esa es una diferencia entre el arte abstracto y la caligrafía.

El crítico europeo tenía otra pregunta. Los europeos no podían leer ningún carácter japonés, pero él, por ejemplo, con el *Ha* de Morita había sentido una fuerza, como si algo explotara en su interior. Para el crítico la caligrafía de Morita ya era igual que la pintura abstracta.

Ijima le dijo que lo importante de la contemplación de la obra era captar o tener la interpretación, la influencia o la emoción de la obra de manera instintiva, por lo que consideró que la identidad del carácter japonés no era importante. Ijima le respondió que sentir algo es el objeto principal en la contemplación por parte de los espectadores; sin embargo, cuando se trata de la investigación más profunda de las piezas, nadie puede dar la espalda a la identidad del carácter.

Seuphor entendió las palabras de Ijima, pero también le indicó que había calígrafos que querían realizar sus obras como si se tratase arte abstracto, concentrándose únicamente en alcanzar la belleza plástica.⁴⁹⁴ Entre las obras de los calígrafos vanguardistas, había dos tipos: las que venían del carácter japonés y las de los que querían hacer arte abstracto de estilo caligráfico, apartándose del carácter japonés. El belga dijo que los europeos no podían distinguir estos dos tipos, que ambos eran igualmente interesantes, tal como dijo en la presentación de Morita Shiryū como calígrafo: “Actuó desde 1938 en el movimiento que concibe a la caligrafía como arte plástico”.⁴⁹⁵ Sin embargo, Ijima le insistió de nuevo en que la caligrafía no era arte abstracto.⁴⁹⁶ Ijima protege la originalidad de la caligrafía como parte de la cultura asiática. Ese es el punto de partida de la polémica.

La gente no puede vivir sin escribir. Es un elemento imprescindible y tiene un papel especial para todo el mundo. Además, la gente suele sentir emociones con la escritura. De esta manera, así explicó Morita el valor de escribir. El profesor japonés consideraba que los calígrafos que creaban una obra artística nunca pensaban que estaban haciendo caligrafía, sino otra cosa. Para Ijima, sigue siendo importante el acto de “escribir” en el concepto de la caligrafía.⁴⁹⁷

Así surgió la polémica sobre si las obras de Bokujin-kai eran caligrafía o no. Incluso dentro de la asociación de calígrafos vanguardistas este se convirtió en un gran tema que creyeron imprescindible abordar.

9-5-6. Opiniones de Morita Shiryū, Inoue Yūichi y Yoshihara Jirō

Morita aspiraba a hacer de la caligrafía un arte universal, y por eso deseaba llevar a cabo un intercambio cultural con la pintura occidental a través de revistas como *Bokubi*, exposiciones y otras actividades. Sin embargo, Morita insistió en la importancia de la enseñanza del zen de

⁴⁹⁴ Por ejemplo, Ueda Sōkyū, “Ai” (1951, 171 × 194 cm). Ueda Sōkyū dice que expresa la forma del amor modificando la forma de la letra 品 (shina). La letra misma no tiene nada que ver con su interior. Se ve una separación de la letra y el interior del calígrafo. Si se quieren conocer otros ejemplos, véase Nakamura Nihei, *Bokushō Gendai no sho geijutsu - Bokushō no sekai*, Tankōsha, Kioto, 1997, p. 22.

⁴⁹⁵ Seuphor, Michel. *op. cit.*, p. 219

⁴⁹⁶ Se refiere a otro calígrafo japonés vanguardista de misma época, Tsuji Futoshi, en el mismo libro de la siguiente manera: “Expuso con el Instituto de caligrafía como arte, en 1950 (...).” *Ibidem*. 274.

⁴⁹⁷ Sobre la conversación de Ijima Tsutomu con Michel Seuphor, para leerla más detalladamente, véase Ijima, Tsutomu. “Sho wo sashihasandeno tōzai no kōryū Yo-roppa ryokou no hitokoma”, en *Bokubi* (58), Bokubisha, Kioto, 1956 (09), pp. 6-12.

Hisamatsu Shinichi por su empeño en mantener la peculiaridad de la caligrafía. Morita quería difundir la caligrafía asiática, pero lo que no quería es que los occidentales la aceptaran como un tipo de arte abstracto.

Por este motivo, profundizó conceptualmente en la caligrafía. En su opinión, lo importante de la caligrafía es dejar que la vida del calígrafo tome la iniciativa en el momento de la realización de la pieza, y que este no se preocupe por la identidad del carácter que aparezca en el papel, porque si se aferra a ella tenazmente, eso significará que el calígrafo está apegado y atrapado por la forma del carácter, es decir, en la superficie del mundo fáctico.⁴⁹⁸

A pesar de la admirable estética de las obras de Morita y de la base oriental de su metodología, el gesto de la tinta china que se muestra sobre el papel y la pérdida de legibilidad de la escritura empujaron a la caligrafía hacia la proximidad con la obra abstracta occidental.⁴⁹⁹ Como Morita intentó abogar por la originalidad del arte de Bokujin-kai solo de manera conceptual, y para los occidentales la concepción del zen sobre la caligrafía era difícil de entender. Por eso, la gran distancia que los japoneses establecían entre caligrafía y pintura abstracta era percibida como algo mínimo por los occidentales que lo acogieron como una aportación más al arte abstracto que había tenido como punto de partida la caligrafía. De este modo, en Europa y en Estados Unidos, la caligrafía de Bokujin-kai, lejos de independizarse, contemporizó espontáneamente con el arte abstracto afín al informalismo y al expresionismo.

Inoue Yūchi empezó a caminar en una dirección distinta a la de Morita ante la polémica sobre la identidad del carácter japonés. Cuando fundó Bokujin-kai junto con Morita y otros miembros, escribía desatinadamente trazos muy bruscos con esmalte sobre el *kent* o un tipo de papel de dibujo de buena calidad, sin ni siquiera tener en cuenta el equilibrio entre la parte pintada y el vacío.

⁴⁹⁸ Morita siempre utiliza la palabra “vida”. Teniendo en cuenta el contexto, podríamos comprenderla como el alma. Sobre el uso de la palabra “vida”, ver Morita Shiryū, *op. cit.*, 1992, p. 8.

⁴⁹⁹ Kimura, Shigenobu, “Taidan. Gendai bijutsu no doukō to sho. Michel Seuphor, Ijima Tuyosi” en *Bokubi* (58), Bokubisha, Kioto, 1956 (09), pp. 15, 16.



Fig. 71: *Sakuhin No. 9*
Inoue Yūichi
1955, Esmalte sobre papel kent
Cristalmedium (producto químico para
que la superficie sea mate)
100 × 133 cm
Kyoto kokuritsu kindai bijutsukan,
Cortesía de UNAC



Fig. 72: *Gutetsu C*
Inoue Yūichi
1956, Konesumi, 187×176 cm,
Kokuritsu Kokusai Bijutsu-
kan
Cortesía de UNAC TOKYO



Fig. 73: *Muga A*
Inoue Yūichi
1956, Nikawa sumi y washi
185×142,5 cm
Kyoto Kokuritsu Kindai
Bijutsu-kan
Cortesía de UNAC TOKYO

Por ejemplo, en el año 1955 Inoue realizó la obra *Sakuhin No. 9* (作品 No. 9, Pieza 9. fig. 71), en la que obviamente desde el principio no tenía ninguna intención de escribir una palabra en japonés. Lo que realizó el calígrafo era un conjunto de trazos y nada más. Dibujó con pinceladas bruscas y gruesas, como si fueran coágulos sangrientos en el escenario de un asesinato. En esta pieza ha desaparecido toda composición, lo que nos recuerda a la obra de Mathieu. Es muy tachista y la pincelada nos transmite la pasión del calígrafo.⁵⁰⁰

A pesar de que las obras informalistas de Inoue habían conseguido un gran respeto del público fuera de Japón, el artista pasó por una mala racha. Después, en la bienal de Sao Paulo de 1957, presentó tres obras similares a la escritura de imprenta: *Gutetsu C* (愚
徹, *Obstinado*, fig. 72), *Muga A* (無我 A, *Mente vacía A*, fig. 73) y *Fushigi* (不思議, *Extraño*, fig. 74). Seguramente no se pueda

considerar que los caracteres son identificables, pero si los espectadores son japoneses, entenderán más o menos qué es lo que hay escrito, y si ven el título, este los convencerá sobre la identidad de las letras.

Quisiera recordar que la mayoría de las “letras” o *kanji* son jeroglíficos, cada uno de los cuales representa un concepto y objeto. Inoue decidió recuperar el sentido de los caracteres en la obra e introducir su interior en la escritura legible. Recordó que la lectura de lo que hay escrito por parte de los espectadores es un factor importante de la

⁵⁰⁰ Inoue Yūichi escribe en un apunte; “Escribes de estilo ilógico. Escribe de estilo disparatado. Vuelcas todo de golpe...”. Inoue, Yūichi. “Ō, Shunretsu no kaze yo fuke – ‘1955, Soshite ima’ Kaijō aisatsu”, Unagami, Masomi. (ed.), *Inoue Yūichi zenbun shū hibi no zeppitsu zouban, sho no kaihō towa*, Geijutsu shinbunsha, Tokio, 1996, pp. 101, 102.



Fig. 74: *Fushigi*
Inoue Yūichi
1956, Nikawa sumi, Washi, 97x187 cm
Kioto kokuritsu kindai bijutsu-kan
Cortesía de UNAK TOKYO

caligrafía. Hisamatsu Shinichi comenta en *Bokubi* que el carácter japonés no tiene flexibilidad ni originalidad, y que sería problemático si las tuviera, ya que el carácter tiene que servir para transmitir un sentido a todas las personas que conforman la sociedad. Los caracteres son una herramienta establecida para crear una conexión entre los

seres humanos, por esto considera que la caligrafía funcional en el sentido más estricto, suelen carecer de carácter artístico, mientras que la caligrafía vanguardista rompe la legibilidad del carácter a favor de lo artístico.⁵⁰¹

No obstante, Inoue Yūichi encontró un aspecto artístico en los caracteres oficiales de su época. Pero no le interesaba escribir los caracteres de forma antigua tal como muchos calígrafos lo hacen, aunque los caracteres jeroglíficos antiguos resulta atrayente contemplarlos. Pero, para Inoue, que considera que tiene la misión de crear un nuevo arte contemporáneo, los caracteres antiguos están ya muertos, mientras que los caracteres oficiales han ido evolucionando en la sociedad japonesa. No es que los caracteres oficiales surgen de repente, sino que han ido creándose y modificándose según la conciencia social, hasta que finalmente han llegado a tener su aspecto actual. Se trata de una larga historia. El calígrafo considera que los caracteres oficiales de ese momento son fruto de la historia, de la conciencia colectiva japonesa y del sentido común japonés. Además, el propio calígrafo también emplea los caracteres actuales. Sin duda, los caracteres usados hoy día contienen muchas emociones o recuerdos personales del propio calígrafo. Asegura que por eso merece la pena dedicarse a la caligrafía de los caracteres oficiales con todas sus fuerzas.⁵⁰²

Sin embargo, no se trata de que Inoue simplemente escribiera las letras al modo de la caligrafía convencional. Por ejemplo, el calígrafo cortaba el papel después de realizar la obra. Le daba igual el equilibrio entre el vacío y la letra, como sí importa en la caligrafía tradicional. Las

⁵⁰¹ Hisamatsu, Shinichi/Yugawa, Hideki/Hirayama, Ryoutarō/Ijima, Tsutomu/Yoshikawa, Ituji (Mesa redonda). *op. cit.*, p. 39.

⁵⁰² Inoue, Yūichi. *Kanji to watashi*, en *Sho no kaihō towa (Hibi no zeppitsu zōho shinban)*, Geijutsu shinbunsha, Tokio, 1989, p72.

piezas mencionadas más arriba también están cortadas. Las partes inferior y superior de la obra *Gutetsu* han desaparecido, y por eso la obra nos da la sensación de que el autor escribió la letra llenando todo el papel, pero lejos de perder la armonía estética, consecuentemente el gesto de la obra tiene el sentido del movimiento gracias a los trazos caligráficos intuitivos y fuertes, como si las dos letras formaran un ser que camina hacia los espectadores. En la obra *Fushigi* se produce la sensación de que las letras se están hinchando como globos en un espacio pequeño como una caja. Además, después de la realización de estas obras, Inoue afrontó muchos nuevos retos en la caligrafía. Por ejemplo, cambió el orden de los trazos de los caracteres o la dirección de las pinceladas para darnos el efecto irracional rompiendo la temporalidad de los caracteres, escribió las letras sobresaliendo por el papel de periódico que servía de base al papel y presentó esta obra con el papel de periódico incluido.⁵⁰³ Hay que destacar que no escribió la letra de forma normal.

Inoue está por tanto en contra de la enseñanza de Hisamatsu Shinichi de que la nueva caligrafía tenía que superar la restricción de la forma de la letra y caminar contra la corriente de los tiempos del momento. Pero se puede considerar que Inoue entiende que el arte zen permite utilizar las cosas del mundo fáctico, porque para conectar con otra persona hay que atravesar el mundo fáctico.

No hay que dejarse atrapar por cosas como la búsqueda de la exactitud o la estética de la letra, porque producirán en la mente humana muchas preocupaciones y detendrán el movimiento del pincel. Pero pueden expresarse los frutos que se hayan conseguido intuitivamente a través de las cosas superficiales en el mundo fáctico, como hemos visto en el poema de Matsuo Bashō en el capítulo sobre el *haiku*. Inoue se da cuenta de que puede realizar una caligrafía vanguardista aun escribiendo los caracteres. Poco a poco fue haciendo que los caracteres fuesen legibles, pero eso no significa que se pusiera de parte de la caligrafía tradicional para resaltar sus virtudes, ni tampoco que se olvidara del zen.

⁵⁰³ El trazo vertical del *kanji* siempre se mueve desde arriba hacia abajo, y el horizontal desde la izquierda hacia la derecha.

Por otro lado los lemas de Yoshihara Jirō eran: “Nunca hay que imitar a otros artistas” y “Aborda lo que nunca haya hecho nadie antes”.⁵⁰⁴ Yoshihara fue un gran colaborador de Bokujin-kai y precursor de la pintura abstracta en Japón. Su opinión destaca bien el dilema que tenía la asociación de calígrafos vanguardistas.

Yoshihara estaba convencido de que la caligrafía tiene un fundamento común con el arte abstracto debido a su concepción de la plástica. Yoshihara siempre prestaba atención a la forma de los caracteres como pura belleza plástica, incluido el encanto de los matices de la tinta china o el sentido del movimiento del pincel, y consideraba que mantener la legibilidad de los caracteres no era importante.

En la mesa redonda de *Bokubi*, Yoshihara insistió frente a los participantes, incluido Morita Shiryū, en que los calígrafos podrían llevar aún más allá la destrucción de la forma del carácter, que no era necesario escribirlo de la manera típica.⁵⁰⁵ Yoshihara insiste en la importancia de hacer avanzar el arte hacia la “universalidad”, tal y como Morita aspiraba conseguir. Pero hay ciertas diferencias entre su opinión y la del líder de Bokujin-kai. Yoshihara buscaba una creación totalmente libre de la obra del arte en cualquier campo y deseaba que todo el arte japonés pudiera tener una relación libre con el arte del resto del mundo, atravesando las fronteras y trascendiendo la denominación por áreas geográficas. Para Yoshihara, la misión más importante de la caligrafía es buscar y alimentar lo que tiene de común con el arte abstracto para que su expresión tenga la capacidad de llegar a todos los rincones del mundo. Mientras que Morita Shiryū buscaba la universalidad propia de la caligrafía japonesa como arte independiente y original, manteniendo y defendiendo la peculiaridad oriental de la caligrafía.

⁵⁰⁴ Sus conceptos son expresados en el manifiesto sobre el arte de Gutai, *Gutai Bijutsu Sengen*, de 1956. Yoshihara Jirō, “Gutai-Bijutsu Sengen”, en *Gutai Shiryo shū, Dokumento Gutai 1954-1972*, Ashiya shiritsu bijutsukan, Ashiya, 1993, pp. 6, 7.

⁵⁰⁵ Suda Kokuta/Nakamura Makoto/Yoshihara Jirō/Ōsawa Gakyū/Morita Shiryū/Arita Mitsuho, (Mesa redonda), “Sho to chūshō kaiga”, en *Bokubi* (26), Bokubisha, Kioto, 1953 (08), pp. 15, 16. Suda, Nakamura y Yoshihara son pintores, mientras Morita y Ōsawa son calígrafos. Arita, el crítico de caligrafía, es el presentador. Discuten sobre los trazos de las obras de artistas occidentales como Soulages, la pintora islandesa Nina Tryggvadóttir, Pierre Alechinsky, Jackson Pollock, Mark Tobey y otros. Despues abordan el tema de los trazos de la caligrafía vanguardista.



Fig. 75: *Hin*
Inoue Yūichi
1954, Sumi en *Fusuma*
104 × 83 cm,
Desaparecida por incendio
Cortesía de UNAK TOKIO

Ahora veremos las opiniones de tres personajes sobre la caligrafía. Inoue presentó la obra *Hin*, (*貧, pobre*, fig. 75) en 1954 para el salón Genbi. La forma del *kanji* de esa pieza no es estéticamente correcta, ya que el *kanji* se encuentra inclinado, pero la letra *hin* tiene una forma humorística, como de personificación. Este carácter nos da la sensación de que estuviera andando. Justo después de la Segunda Guerra Mundial, los japoneses eran muy pobres. Inoue Yūichi también lo era. Pero la gente aceptaba la situación y vivía de manera constructiva, con esperanza en el futuro. Sin duda, el calígrafo deseaba que la gente siguiera así, porque algún día saldrían de la pobreza. La obra *Hin* puede que fuera un autorretrato o un retrato de los japoneses. Yoshihara rechazó exponer esta obra en Genbi. Comentó que, a pesar de la buena calidad de la caligrafía, la obra *Hin* no le atraía. Para el fundador de Gutai, no era arte vanguardista. Consideraba que gran parte de la calidad de esta obra consistía en el sentido del carácter, que el carácter *Hin* no superaba la restricción de ser letra.⁵⁰⁶ Yoshihara apostó siempre por la belleza plástica de la tinta china en la caligrafía, y por eso admiraba el trabajo de Morita Shiryū. Sin embargo, Morita, ante la posibilidad de que la caligrafía se convirtiera en pura pintura, se distanció de los pintores abstractos, criticándolos porque los pintores abstractos de la época realizaban sus obras solo para sorprender a los espectadores a través de una “obra muy peculiar que nadie había visto antes”.⁵⁰⁷ Morita no expresó directamente de quién estaba hablando, pero teniendo en cuenta el contenido del texto, sin duda criticaba el movimiento de Gutai.

⁵⁰⁶ Kurimoto Takayuki, *op. cit.*, p. 165, 166.

⁵⁰⁷ Morita Shiryū empezó a marcar una clara distancia con Yoshihara Jirō, rompiendo la colaboración con Gutai. Morita declara oficialmente: “La idea de realizar una obra que antes no haya existido o que sobrepase el sentido común [...] es muy superficial, que es muy comprensible fácilmente para todos por su superficialidad que, si el artista trabaja así, el término de la obra es superficial también. Es cierto que llamó la atención de la parte del gran público en aquellos momentos. [...] Pero si realiza la obra por una idea ocurrida bajo este concepto, el artista no puede ser un humano completamente libre. A través de la realización de esta manera, el artista no puede profundizar filosóficamente su vida. Las obras de los artistas que se realicen de esta manera resultarán todas similares y no expresarán la vida del artista. Las obras mismas que quedan actualmente lo cuentan.” Morita, Shiryū. “Sho to ningen”, Imaoka, Norio (ed.). *Bokujin 40 nen*, Bokujin-kai, Gifu, 1991, pp. 338, 339. A pesar de que no señala directamente a Gutai, muchos investigadores consideran que la frase es una despedida hacia Gutai, porque Yoshihara siempre insistía a los miembros de Gutai en que realizaran una obra que no hubiera existido antes. Takikawa Ena, *op. cit.*, p. 113.

Morita intentó establecer la base conceptual de la caligrafía vanguardista como fruto del surgimiento de la vida de los calígrafos, considerando por incomprendión, que los pintores abstractos buscaban primero la forma pictórica innovadora antes de que surgiera algo desde el interior. El problema es que para los occidentales resultaba muy difícil captar la idea de Morita, porque aparentemente, formalmente para ellos, el arte abstracto del momento y la caligrafía eran bastante parecidos, y además la concepción de Morita resultaba incluso bastante exótica.

Mientras tanto, Inoue, como ya hemos apuntado, después de que surgiera la crítica de que la obra de Bokujin-kai no es caligrafía, empezó junto a otros a buscar un camino para mantener la originalidad de la caligrafía, creyendo necesario poner distancia con respecto de los pintores abstractos europeos de los años 60. Así, el movimiento de la caligrafía vanguardista se alejó de los pintores occidentales de la época aceleradamente, con el temor de que se produjera una pérdida de identidad. París pronto comenzó a olvidar a Bokujin-kai.

9-5-7. Conclusión

¿Hay diferencia entre la caligrafía vanguardista japonesa y el arte abstracto informalista?

Lo que ha ocurrido en Europa ante las caligrafías vanguardistas es muy simple. Surgió cierta similitud entre la caligrafía vanguardista y la pintura informalista occidental. Lo cierto es que, cuando los calígrafos dejaron de escribir el carácter, éste desapareció de la obra, y eso para los calígrafos vanguardistas puso en tela de juicio el riesgo de la desaparición de la caligrafía misma. Por esta razón los miembros de Bokujin-kai buscaron el sentido de la existencia de su arte como caligrafía, una teoría caligráfica que le permitiera distinguirse de la pintura abstracta de estilo occidental. Morita Shiryū intentó definir la caligrafía desde la concepción del proceso de realización, proponiendo una idea: “La caligrafía es fruto de la aparición directa del movimiento dinámico de la vida”, basándose en las ideas del zen.⁵⁰⁸ Bajo este lema, intentaba destruir la forma original del *kanji*. A pesar de todo, la caligrafía japonesa y el informalismo eran demasiado parecidos en el sentido de que la obra no expresa significado y de que era un acto humano. Los

⁵⁰⁸ Morita Shiryū, *op. cit.*, 1992, p. 8.

espectadores justifican el arte a través de la apariencia de la obra sin intentar llevar a cabo la lectura del concepto que hay detrás de ella.⁵⁰⁹

Por otra parte, Inoue Yūichi fue en contra del pensamiento de Morita. Sin duda, este calígrafo abandonó la legibilidad del *kanji* en el momento de la fundación de Bokujin-kai, pero sintió las limitaciones del estilo de Morita Shiryū. De repente se aproximó a la escritura legible, a pesar de que los caracteres Inoue todavía mantenían cierta libertad de orden y legibilidad, pero se acercaban al *kanji* original más claramente. Inoue aparentemente empezó a caminar en otra dirección, y Bokujin-kai empezó a desintegrarse ante la dificultad de responder a una polémica sobre la originalidad de la caligrafía basada en la razón y no en la experiencia vital del calígrafo.

Aunque los artistas occidentales se aproximan a los conceptos del arte zen, lo que observan los pintores occidentales son semejanzas formales. A pesar de *boom* del zen que estaba teniendo lugar para los occidentales era difícil entender lo qué sustentaba la actuación y ejecución de los calígrafos. Anteriormente los occidentales no habían estado demasiado entusiasmados por la caligrafía, si bien le prestaron cierta atención. Pero, cuando percibieron una afinidad entre el arte abstracto informalista y encontraron un cierto eco familiar en las caligrafías de Bokujin-kai, se produjo el acercamiento. Es cierto que la caligrafía se presentaba para los occidentales como un palimpsesto, y ellos sólo tenían la posibilidad de acceder a las capas más superficiales; sin embargo, el misterio que se les escondía, que se les resistía era un gran aliciente en su fascinación. Cuando el significado abstracto de la “figuración” del ideograma desaparece también para los japoneses, entienden que, desde la perspectiva occidental, se disuelven las fronteras entre pintura abstracta y la caligrafía sin posibilidad de lectura.

Por otro lado, aunque Morita afirma que no hay que dejarse atrapar por la forma del carácter y que hay que escribir el *kanji* tal como la vida misma mueve el pincel, considero que el calígrafo

⁵⁰⁹ Henri Focillon escribe en su ensayo “La vida de las formas”: “La obra de arte no existe más que como forma. En otras palabras, la obra como actividad no consiste en la traza o la cueva del arte, sino que es el arte mismo; la obra no es designa, lo engendra. La intención de la obra de arte no es la obra de arte. La más rica colección de comentarios y escritos de artistas imbuidos de su arte, los más hábiles en *pintar* con palabras, no puede sustituir la más insignificante obra de arte.” Henri Focillon trata la “intención” del pintor, pero se puede decir lo mismo sobre el “concepto” que tenga el artista. Por cierto, la frase del filósofo de la historia de arte “la obra no es huella del arte como acto” está en contra del informalismo, pero el año de publicación de este libro es 1934. Todavía, a pesar del brote del informalismo que ha aparecido, no está muy en activo. Focillon, Henri, *op. cit.*, p. 10.

está apegado a la idea de tener que saltarse la restricción de escribir los *kanji* oficiales, como si esto fuera la gran premisa del cambio que exigía su posicionamiento de vanguardia. Considero que, según el zen, si en la mente del calígrafo surge un *kanji* identificable, finalmente el calígrafo puede escribir la letra oficial identificable. Mientras surja un carácter legible en su mente *mu*, no debe de haber problema.

A la vista está que en las obras de Morita Shiryū, aunque permite al cuerpo moverse según sus propias intuiciones, al final, los caracteres están situados en el sitio donde deberían estar. Por ejemplo, la obra de Franz Kline tiene líneas gruesas y fuertes que traspasan de un lado a otro de la obra de manera violenta sin formar ninguna figura, mientras que las obras de Morita muestran las huellas de los *kanji* mismos, porque, aunque intenta destruir los caracteres, sigue respetando las normas de escritura.

En cambio, Inoue empezó a elegir libremente la forma de los caracteres originales. Aunque lo que hizo no era literalmente “escribir” las letras oficiales, recuperó la legibilidad de los caracteres, porque consideraba que el ser de la caligrafía residía en la letra, al menos para él.

Como hemos visto, ante la consideración de la caligrafía vanguardista como pintura abstracta, Morita empezó a poner distancia respecto de los pintores abstractos de la pintura occidental, mientras que Inoue también lo hizo al escribir los caracteres originales. La interacción entre los pintores informalistas y los calígrafos vanguardistas acabó por terminarse. La influencia de Bokujin-kai duró más o menos 10 años, a pesar del admirable papel que Bokujin-kai jugó en la historia de arte.

Lo seguro es que el abandono de la legibilidad de los caracteres es el antojo para que la caligrafía vanguardia llegue al mundo. Ante el abandono de la legibilidad los artistas abstractos occidentales consideraron que los calígrafos japoneses empezaban a practicar el mismo tipo de arte que ellos. Por eso, los pintores abstractos, incluidos los japoneses, intentaron involucrar la caligrafía en el arte abstracto como un tipo de arte abstracto innovador y oriental, por esto no es nada extraño que para los calígrafos significase la pérdida de la peculiaridad oriental en la caligrafía. Pero transmitir la potencia que tenía la legibilidad de los ideogramas de la caligrafía a los occidentales parecía ser un gran obstáculo, y más aún hacerles entender que si éste estaba

desfigurado o simplemente había servido de punto de partida e inspiración, el ejercicio desplegado seguía siendo caligráfico.

Las opiniones de Feito sobre Bokujin-kai son cuando menos sospechosamente contradictorias. En ocasiones, me comentó que a pesar de que conocía las obras de Bokujin-kai, en ese momento aún no era capaz de interesarse mucho por la obra del grupo, mientras que en otro momento afirmó que “el gesto que tienen las obras de la caligrafía vanguardista me llamaba la atención.”⁵¹⁰ Por otro lado, Feito parecía muy consciente de lo que distanciaba la caligrafía de Asia Oriental y nuestra abstracción informalista: “La caligrafía china y la pintura gestual nuestra no tienen nada que ver. En la apariencia, simplemente. Pero es que el chino siempre parte de una frase, de una palabra, y eso lo estiliza; pero hay un punto de partida; mientras que lo nuestro es la pintura del gesto, no salimos de una imagen de un objeto.”⁵¹¹

Las palabras del maestro español no solo señalan la diferencia entre ambos tipos de arte, sino también la imposibilidad o la dificultad de comprender la caligrafía para los europeos, pero lo cierto es que al pintor español le interesaba en cierto modo la caligrafía vanguardista, ya que en mi entrevista, cada vez que yo utilizaba la palabra “letra” para referirme a su obra, repetidamente me corregía diciendo que sus obras no consistían en letras, sino que eran puro gesto. De ello deduzco que el pintor español consideraba que a pesar de que aquellas caligrafías tuviesen la misma apariencia que las obras informalistas, en la obra de Bokujin-kai se partía del ideograma, mental, material o inspirador. Mientras que muchos artistas europeos intentaban tratar la caligrafía vanguardista como un tipo oriental de informalismo debido a su apariencia similar al arte abstracto. Feito sentía que había algo oriental en el fondo y, debido a su falta de conocimiento sobre las letras, intentó no profundizar en ella por el momento. Aunque el resultado final de la obra es igual que la pintura abstracta, Feito suponía que la obra de Bokujin-kai era fruto de la deformación intuitiva de las letras y que para practicarla tendría que aprender las letras japonesas, del mismo modo que Mathieu señaló sobre el arte de Bokujin-kai que todavía estaba restringido por las normas caligráficas, que no es libre su expresión. La diferencia entre estos dos artistas

⁵¹⁰ Entrevista de por el autor. *op. cit.*, (27/03/2017).

⁵¹¹ Muñoz Sánchez, Óscar. *op. cit.*, 2018, p. 77.

occidentales es que para Mathieu la caligrafía estaba atrapada por la restricción, mientras que Feito advertía un concepto muy oriental bajo la escritura.

Había algo que obstaculizaba todavía el acercamiento definitivo entre Feito y la caligrafía, pero en este momento sin duda entendió que el trazo del pincel chino puede expresar mucha humanidad. Los calígrafos japoneses luchaban para desarrollar la expresión del pincel. Eso se ve obviamente si estudiamos las obras de la trayectoria de Feito, porque ya durante casi toda su vida el pincel chino o el trazo caligráfico realizado con espátula se convierten en elementos imprescindibles en su arte, como veremos luego. El interés por la caligrafía de Bokujin-kai fue un brote de orientalismo.

10. SUGAI KUMI

10. Sugai Kumi

10-1. Introducción

En este capítulo analizaremos las obras de Sugai Kumi (1919-1996), pintor japonés que residía ya en París en el momento de la llegada de Luis Feito en 1956. Trabajó muy activamente en esa época en la capital francesa y consiguió una reputación muy elevada y prestigiosa entre los pintores japoneses parisinos a través de obras de signos muy caligráficos, inventados por él mismo. Luis Feito reconoce que tuvo cierta influencia del pintor japonés. El arte de Feito evolucionó a partir de la serie del “aliento espiritual” por influencia de Zao Wou-Ki, sin embargo, quien le facilitó la pista artística fue Sugai Kumi. A pesar de que Feito tampoco pudo conocer a Sugai personalmente, cada vez que Sugai realizaba una exposición de su obra en París, Feito la visitaba para contemplar sus obras.⁵¹² Tras entrar en contacto con su arte, el pintor español empezó a utilizar la geometría en sus obras trabajando con la espátula, haciendo una simulación de los signos de la obra de Sugai. Sin embargo, la diferencia entre ambos artistas es clara ya que, mientras que Sugai realiza una geometría de signos estampados y sugerentes, inventados desde un estilo próximo a los ideogramas, mientras que el maestro español lo hace con una geometría muy viva en rojo y negro.

Probablemente Sugai, pintor que siempre expresa su interior en la pintura de manera directa, encontró la manera de hacerlo a través de la realización de signos propios, gracias a los ideogramas japoneses que muy bien conoce, plasmándolos en sus telas como si estuviera escribiéndolos. Los ideogramas asiáticos surgieron como expresiones gráficas de los objetos, por eso, los signos de Sugai también deben de ser transmitibles.

Para comprender el arte de Sugai, empezaremos la investigación con el estudio de sus obras desde el comienzo de su trayectoria hasta que se produjo un cambio de estilo alrededor de 1963, posteriormente, investigaremos las obras de Feito entre 1961 y 1963, bienio en el que fue influido por el arte de Sugai, y estableceremos una comparación entre los dos grandes artistas.

⁵¹² Entrevistadel autor. *op. cit.*, (27/11/2012).

10-2. Análisis de la obra de Sugai

Sugai comenzó la carrera profesional como pintor en 1947, año en el que abandonó la actividad laboral en la empresa de ferrocarril donde trabajaba. Sobre su actividad artística sabemos que, hasta ese momento era conocido como diseñador de carteles de propaganda para la empresa donde trabajaba. Cuando tenía 8 años, los adultos se dieron cuenta de su talento artístico y decidieron para potenciar su talento, permitiéndole formarse como profesional del arte. En la época previa a la Segunda Guerra Mundial, pintaba obras de carácter surrealista con influencia de Koga Harue (1895-1933), pintor japonés surrealista,⁵¹³ sin embargo, no se conservan documentos suficientes para conocer la obra de aquella época.

En 1937 empezó a formar parte de la plantilla en la empresa privada de ferrocarril Hankyū-Dentetsu y comenzó pintando carteles para la empresa. Poco a poco y gracias a estos carteles Sugai Kumi empezó a ser conocido como un artista talentoso en medios especializados. También en esa época empezó a participar en varias exposiciones colectivas y en certámenes donde con mucha frecuencia sus obras quedaban finalistas.

Los carteles trataban temas de la cultura y tradiciones japonesas, sin embargo, su estilo se aproximaba al diseño gráfico de los cómics occidentales, con un toque japonés en el tratamiento de los objetos.⁵¹⁴ Por ejemplo, en la obra *Cerezo, Takarazuka, Minō, Arashiyama, Sakamoto, Gion* (impreso offset, Hankyū-gakuen Ikeda Bunko, 74.61×53.10 cm, 1947), plasmó el árbol del cerezo, pero deformando su tronco de manera humorística como un árbol gordo y flores de cerezo muy redondas. Su estilo nos recuerda a los japoneses manga, cómics infantiles. Al primer vistazo, se trata de un cartel de estilo occidental, pero sin duda subyace una fuerte raíz japonesa. Con esto sirve para nos daros cuenta de que este pintor desde el principio mantiene un interés claro por la tradición y la cultura japonesa. Incluso, cuando se desplaza a la capital francesa lo hace para buscar sus raíces japonesas como luego veremos. En sus pinturas busca o intenta reflejar su cultura natal. Aquí reside la característica personal de Sugai Kumi como pintor, artista que realiza

⁵¹³ Kitagawa, Furamu/Sugai, Kumi (Coloquio). “Mirai kara hassha suru kaiga”, en *Sugai Kumi. Ichiokunin kara hanarete tatsu ibō no gaka Sugai Kumi no Seka*, Gendai Kikakushitsu, Tokio, 1982, p. 127.

⁵¹⁴ Para conocer los carteles de esta época, véase en *Sugai Kumi ten*, Hyōgokenritsu kindai bijutukan (ed.), 2000, Tokio, pp. 132-137.

la pintura occidental bajo la estética y la sensibilidad japonesas. Finalmente abandonó la empresa en la que trabajaba, porque ya no se sentía satisfecho realizando carteles publicitarios. Seguramente llegó el momento en el que deseaba realizar su obra artística bajo su propia idiosincrasia.

Ese mismo año, entró en el taller de Nakamura Tēi.⁵¹⁵ El hecho de que eligiera como primer maestro a un pintor tradicional japonés era muy interesante. La verdad es que, a pesar de que Sugai es un representante de la pintura occidental, constantemente le obsesionaba una cuestión: ¿qué es la pintura japonesa? ¿Qué es la estética japonesa?⁵¹⁶ Quería resolver sus dudas, y no encontró respuestas en el taller de Nakamura. En realidad, el mundo de la pintura japonesa en aquel momento estaba muy estancado, por ello, el joven pintor, lejos de evolucionar en su arte a través del conocimiento de la pintura japonesa, acabó decepcionado.

En el mundo del arte japonés, como he mencionado anteriormente, existía la tendencia a fundar asociaciones de maestros y si una vez se entraba en el taller, los discípulos tenían que seguir la línea establecida por cada maestro en dicha asociación, por eso, aunque intentaran crear un estilo nuevo, los artistas japoneses solían mantener finalmente la base del concepto artístico de la asociación en toda su trayectoria.

Cuenta Sugai Kumi:

Cada vez que pintaba obras, se las llevaba [para pedir la opinión al maestro del momento], pero, mientras que escuchaba su crítica sobre mi pintura, sentía que este mundo era demasiado aburrido. Lo que pensé es que en Japón es imprescindible

⁵¹⁵ Nakamura Tēi (1900-1982) fue pintor de *nihonga* (pintura japonesa). Cuando tenía 19 años, entró en el taller de Kitano Tsunetomi (1880-1947, pintor y grabador de *ukiyo-e*) y en 1924 su obra fue seleccionada en la exposición conocida como Inten (院展), un importante certamen público. Luego siguió trabajando activamente y ganó uno de los premios más importantes en Japón, *Nihon geijutuin shō* con su obra *La mujer del vestido azul con el gato siamés* (1965).

⁵¹⁶ Sin los nombres de los redactores. “Sugai Kumi Nenkan”, en *Sugai Kumi sakuhin-shū*, Bijutsu shuppansha, 1976, p. 154.

separar el arte en dos partes, la pintura japonesa y la occidental, puesto que, si no lo hiciéramos, la pintura japonesa no podría sobrevivir.⁵¹⁷

Sugai se dio cuenta de que su intento de descubrir la esencia de la pintura japonesa o el alma del arte japonés no tenía sentido, porque, en realidad, si quería realizar la obra para transmitir algo, no tenía ninguna importancia el género o el estilo del arte. Cualquiera que sea, si la obra conecta a los espectadores, se considera como una obra de arte. Aunque la pintura sea occidental, incluso un pintor japonés debe de poder comunicar a los espectadores, si el trabajo está bien hecho. Por esta razón, abandonó el taller de Nakamura después de permanecer allí durante un año y empezó a acercarse a Yoshihara Jirō, que posteriormente sería el fundador de Gutai en 1954, para pedirle que le enseñara. Lo que intentó conseguir fue la creación de una nueva pintura utilizando *iwaenogu*, pigmentos de la pintura japonesa tradicional hechos con partículas de minerales pulverizados con aglutinante de cola animal.

El nuevo camino que comenzó bajo la enseñanza de Yoshihara fue que, abordando los motivos muy propiamente japoneses, realizó obras muy refinadas y simples de formas y estructuras. Los materiales los trabajaba de forma muy cuidadosa y detallista, fruto de sus indagaciones sobre la pintura japonesa, y esta belleza fue algo que los pintores occidentales nunca llegaron a copiar, porque los europeos consideran que se puede observar “el mito primitivo de los tiempos antiguos de Japón” en el matiere de las obras de Sugai.⁵¹⁸ Sugai impregnó de encanto japonés la pintura occidental.

⁵¹⁷ Ino, Tomohiro. “Sugai Kumi ‘Hankō no seishin’ Ushinawanai zettaishugisha”, en *Nikkei A-to* (10), Nikkei Plaza & Service. Tokio, 1989 (07), p. 35.

⁵¹⁸ Es una frase usada para expresar el matiere de Sugai en la crítica publicada en Francia. Kaidō, Hideo. “Sugai Kumi no shigoto, Nihon kodai no soboku na shinwa”, en *Bijutsu techō* (103), Bijutsu shuppansha, Tokio, 1955 (12), Tokio, p. 43.



Fig. 76: Mori no bannin
Sugai Kumi
1951. 80.3 × 60.6 cm
Iwaenogu en papel
Museo de Bellas Artes de
Ashiya



Fig. 77: Mori no bannin (det.)



Fig. 78: El autor de la tesis
Observando la obra de Sugai en el
Museo Ashiya Shiritsu Bijutsukan.
Cortesía del Museo Ashiya Shiritsu
Bijutsukan

sacando y abstrayendo los elementos esenciales de los objetos. El pintor japonés simplifica los objetos de la misma manera.

La diferencia de la dimensión entre la luna, los dos árboles y el pájaro, produce poca perspectiva, porque en general las cosas lejanas se ven muy pequeñas, pero la perspectiva en esta

La obra *Mori no bannin* (森の番人, *El guardia del bosque*, fig.

76)⁵¹⁹ ya no tiene una perspectiva axonométrica. Lo que pinta como tema es pintado de manera plana y el papel de la base de la obra tiene forma alargada. Manteniendo la composición simétrica, arriba aparece pintada la luna en cuarto creciente, pero a la inversa como un paraguas, dos árboles justo debajo de la luna, y la cabeza y el ojo de un búho.⁵²⁰ Aunque se pintan las patas del búho, las partes de debajo de la cabeza y el ojo del búho se puede considerar también como los troncos de los árboles.

Entre los ideogramas japoneses hay un carácter *hayashi* (林) que significa “arbolido”. Si escribimos sólo 木, significa “árbol”. Si escribe 林, “dos árboles”, el *kanji* significa una arboleda como “bosque pequeño”. Si se escribe 森 como tres árboles, significa el “bosque”. Se aprecia en la obra el interés de Sugai por los ideogramas japoneses, consciente o inconscientemente. Se puede decir lo mismo sobre la descripción del búho minimalista que también tiene el mismo sentido. Gracias a la forma del pico, comprendemos que es un búho. Si se saca su elemento esencial o peculiar, aunque no esté pintada la imagen total del búho, entendemos que lo es. En general los ideogramas están hechos de la misma manera. Los caracteres están realizados,

⁵¹⁹ Fig. 76: *Sugai Kumi ten*, Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), Tokio, 2000, p. 34.

⁵²⁰ La curadora del Museo Ashiya Shiritsu Bijutsukan (Ashiya city museum) Otsuki Akimi me indica que el ojo del búho tiene el mismo estilo del ojo de una chica en un cartel suyo de la empresa ferrocarril. Nos inspira que el pintor mantiene la misma base de la época del cartelismo. Para ver la obra del ojo de la chica: *Ibidem*, p. 137.

obra no es tradicional, porque los objetos no están superpuestos para crear la perspectiva, sino que están colocados en el mismo nivel, transformados en signos. Se ve como si perteneciera a una fase del proceso de simplificación y abstracción para crear un *kanji*, basándose en los árboles, la luna y los dos búhos.

Desde este momento, las obras de Sugai se vuelven acentuadamente alargadas en vertical y los objetos representados se muestran en una composición en la que se pueden dividir más o menos en tres partes: superior, media e inferior. Los motivos de la pintura están realizados de una manera deformada como si se tratara de un signo sacado desde el mismo proceso de la creación del jeroglífico. Se puede considerar que *Mori no bannin* fue el punto de partida del comienzo de Sugai Kumi como “pintor del signo”.

Otro carácter interesante es que se ve claramente en esa pieza la influencia de Yoshihara Jirō, el pintor que ya había realizado antes una obra titulada *Tori to shoujo* (鳥と少女, *Un pájaro y una chica*. 1950. Museo Ōsaka ichiritsu kindai bijutsukan Kensetsu jumbishitsu),⁵²¹ en la que aparecen un pájaro, una chica deformada y un ojo. El pájaro de Yoshihara no sólo está deformado, sino dividido en tres partes: La cabeza está situada en la parte superior del cuadro, el cuerpo en el centro y los pies en la parte inferior de la pintura. Frente al cuerpo del pájaro, se ve un ojo del pájaro, igual que en la obra de Sugai y también una chica. La diferencia entre los dos maestros es que, mientras que Sugai pinta una obra poética o folclórica, Yoshihara la pinta mística y trágica. Por esta razón, mientras que al fondo de la obra de Sugai hay una imagen nocturna, el negro del fondo de la obra de Yoshihara refleja la oscuridad del futuro. Su negro se ve como una oscuridad totalmente profunda.

Todos los elementos de la pintura de Yoshihara fueron dispuestos en el cuadro como si estuvieran flotando en el aire. El ojo en la cabeza está cerrado, con sensación de ensimismamiento. La chica también cierra los ojos. Se ve el pájaro y la chica, como si fueran las representaciones de las almas de los muertos. Teniendo en cuenta el año de trabajo que le llevó, seguramente tiene

⁵²¹ Para ver la obra: *Ibidem*, p. 30.

relación con recuerdos de la Segunda Guerra Mundial. Se podría decir que la expresión del ojo del pájaro es triste.



Fig. 79: *Estanque*
Sugai Kumi
1951, Técnica mixta,
110.0x90.0cm,
Ashiya Shiritsu Bijutsu-
hakubutsukan

En la obra “Ike” (池, *Estanque*. fig. 79)⁵²² de 1951, aparece en la parte izquierda de la pieza un cisne muy simplificado de una manera arriesgada, geométrica y estampada. Sobre el pájaro, de color blanco, la forma del pico y un punto negro como un ojo en su silueta nos ayudan a entender que se trata de un cisne. Si no existiera la parte torcida y el punto negro en su silueta, se podría decir que es un jarrón. Se ve que el pintor emplea elementos simples, pero significativos, esenciales y mínimos para identificar el cisne.

El fondo no tiene la perspectiva axonométrica, pero podemos entender gracias al título que el fondo geométrico representa el estanque, en un tono gris monótono, y las cuatro hierbas flotantes en la parte inferior de la obra, posiblemente sean nelumbios, también muy simplificados con una línea recta vertical.

Justo antes de ir a París en 1952 en la prensa apareció esta declaración de Sugai:

Si es posible, quedándome en París más o menos dos años, quiero abrir un nuevo horizonte al mundo de la pintura japonesa considerado como bastante estrecho, a través de la búsqueda de la manera de introducir en la pintura japonesa la abstracción y el surrealismo que considero un trabajo de toda una vida. Además de esto, quiero descubrir las ventajas para un japonés de vivir en un país exótico. Pienso abordar un arte muy japonés como si fuera una pintura de tinta china.⁵²³

El comentario es muy interesante, porque el pintor japonés declara que va a Europa para confirmar sus raíces japonesas. Aunque se cansó del mundo de la pintura japonesa y no quería

⁵²² Fig. 79: *Ibidem*, p. 35.

⁵²³ Artículo del periódico sin autor, *Akogare no Pari e - Seinen gaka e Nisē josē no koui*, en el periódico Mainichi Shinbun Kōbe-ban, 10, 02, 1952.

profundizar en la pintura occidental como tal, estaba muy motivado para introducir la cultura japonesa en las pinturas occidentales, por consiguiente, no pudo encontrar la clave a pesar de dominar perfectamente la técnica de la pintura occidental. Lo que tenía que hacer era observar sus propias raíces japonesas, por eso, quería ir a París. Es muy normal que, si convivimos en otro país con una cultura bastante distinta de la nuestra, podemos descubrir más fácilmente las propias características, por eso, la estancia en los países extranjeros nos ayuda a entender nuestras raíces.

Confiesa también que quería ir a Estados Unidos donde vivían Jackson Pollock y Alexander Calder, dos artistas a los que admira en este momento, pero su estado económico obliga al joven pintor japonés a elegir París como destino. Esta anécdota también nos hace ver que fue a París no por interés por el informalismo, ni por otro tipo de los nuevos “ismos” que se habían generado en la capital francesa.⁵²⁴ Sin duda el propósito principal era confirmar su identidad como japonés, ubicándose en una cultura muy distinta a la japonesa.

Por eso, después de la llegada a París, no cambia su estilo adoptando los movimientos del arte parisino. Básicamente siguió en la misma línea con la que había trabajado en Japón, pero, la obra poco a poco iba evolucionando. La manera de deformar los objetos en la pieza es bastante arriesgada y más simple que antes, con lo que mantiene la esencia de la cultura japonesa. Ni siquiera intenta someterse al ambiente artístico occidental. Sólo confirmando y destacando los caracteres japoneses que tenía, trabajaba solitariamente en su taller.⁵²⁵

La simplificación de los objetos en las piezas que nos recuerdan el *manga* o las viñetas de los niños, cada día iba siendo más refinada después de la llegada a la capital francesa. Una ocasión para empujar al pintor japonés hacia la simplificación de los objetos en la obra debió de ser el descubrimiento del arte de Paul Klee, tal como lo indican los críticos del arte al hablar de la obra de Sugai de esta época.⁵²⁶

⁵²⁴ Hirai, Shōichi. “1940-1957”. en, Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), *op, cit.*, p. 31.

⁵²⁵ Muchos críticos escriben acerca de la vida solitaria de Sugai en París. Ōoka Makoto dice que tal vez quería profundizar específicamente sólo en el tema propio del pintor. Ōoka Makoto, *Me. Kotoba. Yo-roppa: Ashita no geijutsu*, Bijutsushuppansha, Tokio, 1965, pp. 56 - 62.

⁵²⁶ André Pieyre de Mandiargues considera que es Paul Klee el pintor que influyó a Sugai para darle la chispa para pintar la obra desde el punto de vista del arte primitivo: “Son numerosos los pintores modernos que, antes de Sugai, han adoptado el punto de vista de los primitivos o de los niños, y entre ellos los más grandes son Klee y Miró (habiendo ayudado el primero al segundo), los cuales a menudo se toman como precursores del arte japonés”. “Por otra parte, es conocido que la pintura de Klee recuerda en más de un

Pero, no sólo Paul Klee, el descubrimiento de CoBrA también le empujó a la profundización de su estilo artístico primitivo reforzando la línea de la simplificación.⁵²⁷ El arte de CoBrA está inspirado en el arte primitivo de los niños o en el arte folclórico, por considerarlos como artes auténticamente libres y originales frente al arte académico. Los motivos realizados en la obra están simplificados y deformados de manera arriesgada como si hubieran sido pintados por los niños. Los pintores del grupo CoBrA nunca dieron importancia a la realización detallada y realista de los objetos.

punto a las artes de Oriente y de Extremo Oriente, o que está impregnada de cierto espíritu oriental. Probablemente por eso todos los pintores japoneses o chinos de los últimos años, que empezaron a realizar el arte occidental, parecen haber pasado por la escuela de *El Jinete azul*. (Paul Klee tenía una simpatía por *El Jinete Azul* y mandó su obra a la exposición de *El Jinete Azul*)”. Pero también dice, “Cuando Sugai se acostumbra a París y a las exposiciones, se da cuenta con cierta inquietud de que sus pinturas mostraban un parentesco excesivo con las del pintor germano-suizo. Entonces se aleja voluntariamente de Klee, buscando un arte más cargado de potencia y virilidad.” Piere de Mandiargues, André. *Sugai. Le Musée de Poche*, París, 1960, pp. 26, 27.

⁵²⁷ El Grupo “CoBrA” es un grupo artístico fundado en París en 1948 y disuelto en 1951. El nombre es el acrónimo de «Copenhague, Bruselas, Ámsterdam», ciudades de origen de los fundadores del movimiento. Los miembros del movimiento editaron 10 números de su propia revista llamada también CoBrA. Sus otras referencias aparte del arte primitivo son el folclore nórdico, el expresionismo y el automatismo surrealista. Sugai tenía contrato con la galería de Guillaume Cornelis van Beverloo, miembro de CoBrA y compartía la opinión con él sobre el arte. Lambert, Jean-Clarence, *Sugai*, Polígrafa, Barcelona, 1991, pp. 17, 18.



Fig. 80: *Le Femme*
Sugai Kumi
1952, 90.9 x 65.2 cm
Óleo en lienzo,
Okawa Museum of Art



Fig. 81: *Adam et Eva*
Sugai Kumi
1952, 117.5x81.0 cm
Óleo en lienzo
Colección privada



Fig. 82: *Vache*
Sugai Kumi
1953, 81.0x54.0cm
Óleo en lienzo,
Museum of
Contemporany art,
Tokyo

d Después de conocer el arte de CoBrA, desaparece la complejidad en las telas de Sugai en cuanto a númer o de elementos y empieza pausadamente la búsqued a de la simplificación con sólo uno o unos pocos objetos, destacando los elementos esenciales desde un punto de vista subjetivo.

En el cuadro *Le Femme* (女, *La mujer*, fig. 80)⁵²⁸ los dos trazos caligráficos verticales del cabello nos evocan a los japoneses la imagen femenina *miko*, sacerdotisa del templo sintoísta, vestida con hábito blanco, en combinación con un círculo dorado en la frente de la chica como *saishi*, correspondiente a la ornamentación sintoísta de *miko*. A partir de este momento la realización del fondo también empieza a cambiar. El fondo de la obra lo pinta de gris, pero introduciendo manchas de color negro en él de manera uniforme e intuitiva. Ya no realiza el fondo como un espacio realista. No pinta nada en él, semeja una pared con manchas.

La obra *Adam et Eva* (アダムとイヴ, *Adam y Eva*. fig. 81)⁵²⁹ trata dos formas muy simplificadas basadas en los dibujos de los órganos sexuales masculino y femenino, hechas con líneas finas y simples. A primera vista, la imagen izquierda es simplemente un hombre sentado en el suelo que está mirando hacia arriba, carece de brazos y su forma nos recuerda al genial masculino. En la parte derecha de la obra aparece otra figura y descubrimos los dos pies de una mujer, realizada basándose en unos contornos simples. Entre sus piernas una mancha blanca alargada alude a una vagina. Ambas figuras son pura línea con gran poder de sugerencia. El cuadro tiene el fondo de color crema, mezclando manchas con los colores negro y rojo con el fin de producir el efecto de estar ennegrecido y oxidado.

⁵²⁸ Fig. 80: Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), *op. cit.*, p38.

⁵²⁹ Fig. 78: *Ibidem*, p. 39.



Fig. 83
Chien, poisson, oiseau
Sugai Kumi
1953, 81,0 × 60,0 cm
Óleo en lienzo
Museum of
Contemporary Art



Fig 84. *Oiseau*
Sugai Kumi
1954c.
131,8 × 99,0 cm
Óleo en el lienzo
Colección privada

En obras como *Vache* (牛, Vaca, fig. 82)⁵³⁰ o *Chien, poisson, oiseau* (犬, 魚, 鳥, Perro, pez, pájaro, fig. 83)⁵³¹ nos muestra una extrema simplificación. Pero son obras como *Oiseau* (鳥, Pájaro, fig. 84)⁵³² las que evidencian que la obra de Sugai tiende de la simplificación al signo, al ideograma. En ella se ve que entre los pies del pájaro hay un pez enganchado, pero su cuerpo está realizado sólo como un trazo naranja.

Se pinta solo la espina del pez. Probablemente el pájaro se lo ha comido ya. Curiosamente la composición del pájaro y la espina del pez, incluidos los pies del pájaro, crean un signo que nos inspiran a los japoneses la forma del *torii*, la entrada a un santuario sintoísta. En japonés se escribe 鳥居 cuyo primer carácter significa “pájaro”, mientras que el segundo significa “establecerse”.⁵³³ Seguro que los japoneses entendemos que el pintor jugó con el doble sentido de “pájaro” y “torii”. En este sentido la manera de crear el signo de Sugai es parecida a los ideogramas japoneses, sacando algunos elementos del objeto y reduciéndolos a geometrías.

Deabajo de los dos pies del pájaro hay un pedestal lleno de signos como son las insignias de familia de estilo japonés, llamadas *mon* 紋. Estos tienen un carácter muy gráfico y estilizado, semejante a los logos actuales. La manera de Sugai sobre la deducción, la simbolización y la deformación de los objetos en el signo procede de la tradición japonesa y el inconsciente colectivo de los japoneses.

Contemplando las obras de Sugai desde casi el principio de su carrera en la pintura occidental, podríamos mencionar también la composición de sus obras, porque esta invita a los espectadores a apreciarlas de arriba a abajo dentro de un lienzo alargado, en la dirección en la que

⁵³⁰ Fig. 82: *Ibidem*, p. 42.

⁵³¹ Fig. 83: *Ibidem*, p. 43.

⁵³² Fig. 84: *Ibidem*, p. 44.

⁵³³ No se sabe de dónde procede el nombre “Torii”. Una teoría es la siguiente. Proviene de una leyenda de que, cuando la Diosa del sol Amaterasu Ōmikami está encerrada en la cueva Amano-iwato, para pedirle salir, le llevaron el canto de un pájaro legendario. Su alcáñara se convirtió en la puerta del templo sintoísta, recibiendo el nombre *torii* que puede significar “el lugar para que el pájaro descance”.

se debe contemplar una caligrafía vertical. El empleo de este formato también nos demuestra que el pintor japonés mantiene la estética japonesa en la capital francesa.



Fig. 85: *Un dueu du vent*
Sugai Kumi
1954. Óleo en lienzo
100 × 80,5 cm
Osaka city museum of
Modern Art.

En la obra *Un dueu du vent* (風の神, *Un dios del viento*. Fig. 85)⁵³⁴

Sugai no realizó la imagen entera del dios del viento, sino que pintó sólo tres triángulos a la inversa a modo de colmillos, con un ambiente que nos recuerda una viñeta de los *cómics* infantiles.

El colmillo exagerado y humorístico está situado en la parte superior de la obra. En el centro aparece pintado un posible vehículo volador que nos recuerda la alfombra voladora de *Las mil y una noches*. En el folclore japonés el dios del viento se mueve, montado en una nube que le sirve de vehículo.⁵³⁵

En Japón se cuenta una leyenda sintoísta del dios de viento *Fūjin*. Es uno de los dioses más antiguos que aparecen en dos escritos: *Kojiki* (editado en 712) y *Nihonshoki* (en 720). Según dicha leyenda es el dios que libremente maneja el viento, que tiene una apariencia de *oni*, ogro japonés, siempre pintado sobre la nube con una bolsa sagrada para producir el viento. Normalmente en el mundo oriental es pintado junto a *Raijin*, el dios del trueno. La obra de Sugai es confusa a la hora de identificar cuál es el protagonista de la pieza de Sugai, *Raijin* o *Fūjin*, pero *Raijin* normalmente se pinta con un tambor con el que produce los truenos.

En la parte inferior de la pintura, hay una montaña que interpretamos como el monte Fuji. Los japoneses suelen pintar el monte Fuji como un trapecio con una línea horizontal para separar la parte inferior, azul, con la superior, blanca, tal como aparece en la obra, porque el monte Fuji mantiene la nieve en la cima casi todo el año.⁵³⁶ Como el monte aparece pintado en un tamaño pequeño, mientras que los colmillos del dios son grandes, se produce una perspectiva suave como

⁵³⁴ Fig. 85: Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), *op, cit.*, p. 46.

⁵³⁵ Se puede ver las imágenes arquetípicas de dos Dioses del Viento y el del Trueno en la obra clásica de biombo *Fūjin y Raijin-zu* realizado por Ogata Kōrin (164.5×181.8cm, 1711 (?), pintado en papel con pan de oro, Tokyo Nacional Museum). Nakamachi Keiko, *Ogata Kōrin*, Shinchōsha, Tokio, 1996, sin paginar.

⁵³⁶ Por ejemplo, se puede ver la imagen típica del monte Fuji en una obra “La gran ola de Kanagawa (estampa, 25.7×37.9cm, entre 1831 y 1833, Tokyo Nacional Museum)” de la serie “Treinta y seis vistas del monte Fuji” realizada Katsushika Hokusai (1760-1849). La parte superior de la montaña Fuji aparece cubierta por la nieve.



Fig. 86: *Le tonnerre*
Sugai Kumi
1954, Óleo en lienzo
95,0 x 65,0 cm
Hyōgo Prefectural
Museum of Modern Art

si estuviéramos al mismo nivel del dios del viento cuando miramos el monte Fuji hacia abajo, pero podríamos decir que la manera de la expresión de cada objeto en la obra básicamente guarda la misma línea de las obras anteriores.⁵³⁷ En su obra *Le Tonnerre* (雷鳴, Trueno, fig. 86)⁵³⁸ sigue un esquema y soluciones similares a las ya descritas.

En 1956 pinta *Kemono* (獣, Bestia, fig. 87)⁵³⁹. La obra resulta muy caligráfica. Lo que aparece en la pintura es una figura, pero se trata casi de un carácter caligráfico. Después de ver el título, se advierte que Sugai interpreta la parte izquierda del ideograma *kemono*. La parte superior derecha del carácter la realiza verticalmente para crear la sensación de que es una bestia lo que aparece en la figura, aunque ya no se puede leer como un carácter oficial. En la parte superior de la pintura hay dos trazos caligráficos sueltos negros que llevan muchos tonos distintos creando una forma triangular a modo del cabello femenino.

Su pincelada, anteriormente muy sofisticada y cuidadosa, poco a poco se hace brusca e intuitiva tal como los niños pintan, además, a veces el pintor deja una huella en la obra a modo de arañazo, por eso las obras tienen aspecto de materia tosca, lo que nos recuerda el “primitivismo” o la “tosquedad” de las estéticas del arte *zen*, *wabi* o *sabi*. Sugai ya había establecido la reputación como artista del “pintor de arte primitivo”, considerado así por muchos críticos de la capital francesa.⁵⁴⁰



Fig. 87: *Kemono*
Sugai Kumi
1956, 131,8 x 99,0 cm
Óleo en lienzo,
Colección privada

⁵³⁷ Como hemos visto, Sugai investiga mucho la pintura japonesa, por eso, seguro que su estudio de la pintura japonesa contribuye a la evolución del arte del pintor japonés. Siempre presta atención al arte de la época antigua y al mismo tiempo al contemporáneo. Y el pintor, con mucho entusiasmo, solía hablar con la gente de su alrededor sobre la sensación del volumen y el peso de la obra de Ogata Kōrin. Kaidō, Hideo. *op, cit.*, p. 48.

⁵³⁸ Fig. 86: Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), *op, cit.*, p. 47.

⁵³⁹ Fig. 87: *Ibidem*, p. 45.

⁵⁴⁰ “[sobre las obras de Sugai] están llenas del primitivismo creado por una pincelada sofisticada pictóricamente. Sugai debe de ahondar más en esa sofisticación [...] Los fondos de las obras están adheridos a los panes de oro o de plata (*Comba*, 04, 12, 1954).” “Las obras de Sugai son el 60% y el 40% surrealistas. Aunque su pincelada es moderna, introduce los símbolos tradicionales japoneses. Además de esto, la pincelada, el uso de material, todas las características pictóricas de Sugai son orientales y delicadas. (*ART*, 15, 04, 1954).” “Las obras de Sugai tienen un primitivismo sofisticado. Sobre todo, el *matiere* es muy rico (*Les Lettres Françaises*, 15, 04, 1954).” Todas las citas son extraídas de Fujii, Aki/Chinzei, Yoshimi. *Nenpu*, en *Sugai Kumi ten*, Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), 2000, Tokio, p. 196. Un crítico francés escribió el

Por cierto, sus obras nos inspiran el pensar que Sugai está inventando su propio *kanji*, extrayendo los elementos esenciales, reproduciendo los pasos necesarios dados en otros tiempos para generar el ideograma, pero en cierto modo desde una perspectiva inversa, desde el ideograma hacia el objeto. Observando un ideograma, busca o interpreta un objeto.

El arte de Sugai fue muy admirado en la capital francesa donde los informalistas estaban muy activos. Seguro que la mayor parte de los artistas occidentales en general no entendían los caracteres japoneses, tampoco podían identificar los caracteres que el pintor japonés trataba, pero, como el arte de Sugai tiene unos trazos muy vivos que pueden transmitir, fueron atraídos por el gesto de las obras de Sugai por asimilación al arte caligráfico.

De la misma forma que sus carteles de la empresa ferrocarril se basan en las formas establecidas y tipificadas dentro de la cultura japonesa, como en el comentado caso del árbol del cerezo, las obras de Sugai se fundamentan en las imágenes arquetípicas de los objetos, establecidas bajo la influencia de la inconsciencia colectiva japonesa.

Hasta ahora hemos visto las obras de Sugai desde la época de su estancia en Japón hasta los primeros años del comienzo de su estancia en París. Ahora veremos las series presentadas a partir de 1958. Aunque la serie presentada a partir de este año es coherente con la línea artística de las obras anteriores, Sugai consigue evolucionar hacia un estilo más propio. Se podría decir que inicia una nueva etapa desde este momento. Lo que Sugai realiza en el lienzo desde este año es un conjunto de geometrías hechas con trazos caligráficos gruesos: círculos, cuadrados, triángulos y todo tipo de figuras geométricas. Ahora las figuras abstractas siguen remitiendo a los ideogramas que los títulos de las obras nos indican.

A simple vista, incluso no llegamos a entender el significado del signo geométrico, pero después de leer los títulos podemos percibir que hay algo detrás de la figura geométrica. Se ha perdido el sentido del humor, el primitivismo, y la obra se acerca al signo puro.

artículo, comparando la pintura de Sugai con el arte de Zao Wou-Ki, descubriendo los caracteres comunes entre dos pintores asiáticos como la influencia de Paul Klee. Touno, Yoshiaki, “Sugai Kumi. Ashita wo tsukuru hito 5”, en *Geijutsu Shinchō* 10 (5), Shinchōsha, Tokio, 1959 (05), p.190

Los trazos caligráficos hechos de golpe, también son muy vivos.⁵⁴¹ Aunque aparezca alguna parte imprecisa debido a la pincelada rápida o, aunque aparezca alguna parte mezclada de otros colores, Sugai no se preocupa por ello, porque para el pintor japonés lo más importante es la vida, la vibración y el carácter del gesto. La parte imprecisa del trazo, como hemos analizado, sin duda es un elemento importante de la caligrafía. Sus obras se aproximan mucho a la caligrafía vanguardista.

Por otro lado, Sugai siempre pinta el signo lo más grande posible llenando con él un lienzo de dimensiones considerables. Gracias a los trazos caligráficos, a pesar de que son suaves, los signos geométricos siempre transmiten un cierto sentido del movimiento.

En la serie geométrica, el fondo suele ser blanco, pero nunca está pintado de manera uniforme, sino de manera brusca e intuitiva, como en las obras anteriores, además, produce una sensación de tercera dimensión con las manchas introducidas de colores distintos en el fondo a modo de sombras, como si el signo geométrico estuviera flotando en el aire.

Sugai selecciona el blanco más adecuado para cada obra, sobre todo, para destacar el signo geométrico realizado.⁵⁴²

El crítico de arte Kaidō Hideo escribe que un crítico francés comentó sobre Sugai que su toque, materiales y color son delicados, que el término de la obra es bonito como la pared gastada de un edificio antiguo oriental. También escribe que en la revista *Les Lettres Françaises* se decía que, aunque Sugai no realiza un arte innovador, su arte tiene el “salvajismo sofisticado” de alto nivel.⁵⁴³ El filósofo Yanaihara Isaku escribe que los elementos para crear el mundo propio de Sugai en la pintura son, sin ninguna duda, la materia en sí misma y la belleza de los colores, que, sobre todo, la manera del empleo del rojo, el blanco y el negro no es comparable a ningún artista. Además, añade que la materia sofisticada de Sugai, aunque no es gruesa, es lustrosa y lleva el sentido del peso. Lo admira, diciendo que esta está recitando un poema. Su sensibilidad es técnica

⁵⁴¹ Andrés Pieyere de Mnadiargues considera que el éxito de la retrospectiva organizada en 1958 le da al pintor confianza para hacerle evolucionar en su arte. Pieyere de Mandiargues, André, “Sugai Kumi ron - 1959 nen no shigoto wo megutte”, en *Suagi Kumi: sakuhinshū 1952-1975*, Bijutsu Shuppansha, Tokio, 1976, p. 127.

⁵⁴² Sobre el trabajo del blanco de Sugai, véase Lambert, Jean-Clarence, *op, cit.*, 1991, pp. 65-71.

⁵⁴³ Kaidō, Hideo. *op, cit.*, 1955 (12), p. 48.

son [...] fruto de la investigación en París. [...] No es el carácter ornamental de la cultura japonesa, sino fruto del estudio para dar la vida al carácter ornamental japonés en la pintura.⁵⁴⁴



Fig. 88: *Hibiki*
Sugai Kumi
1958. Óleo en lienzo
161,6 × 129,5 cm
Colección privada

En la obra *Hibiki* (響, *Resonancia*. fig. 88)⁵⁴⁵, realizada en 1958, plasma un hexágono grande colocado horizontalmente, formado con trazos caligráficos azules. Otro trazo caligráfico gordo y negro está atravesando horizontalmente el hexágono por su mitad, dividiendo el cuerpo en dos partes; la superior y la inferior. Un círculo del trazo negro está pintado en la parte inferior del hexágono. El círculo está dibujado lo más grande posible, ocupando la mitad inferior del hexágono de la misma forma en la parte superior del círculo está sobrepuerta encima del trazo negro horizontal y eso produce un cierto sentido de movimiento como si el trazo horizontal estuviera apretando el círculo de la parte inferior del hexágono para que no saltara.

Gracias a la sensación del movimiento del círculo que intenta saltar y de la barra horizontal que quiere apresarlo, el sentido del peso está suavizado. Finalmente resulta equilibrado como si fuera un ideograma caligrafiado.

⁵⁴⁴ Yanaihara, Isaku. "Sugai Kumi no Tōan (ashita wo tsukuru hito 5)", en *Geijutsu Shinchō* (10), 1959 (05), pp. 197.

⁵⁴⁵ Fig. 88: Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), *op. cit.*, p. 54.



Fig. 89: *Kagura*
Sugai Kumi
1958. Óleo en lienzo
138,5 × 115,5 cm
Colección privada



Fig. 90: *Kumo*
Sugai Kumi
1958. Óleo en lienzo
146,0 × 114,0 cm
Museum of
Contemporary Art, Tokyo

Un carácter similar encontramos en las pinturas tituladas *Kagura* (神楽, *Música y danza sagrada sintoísta*. 1958, fig. 89)⁵⁴⁶ o *Kumo* (雲, *Nube*. 1958, fig. 90)⁵⁴⁷. En esta primera los trazos nos hacen recordar el cuerpo humano como una totalidad del signo. En la obra aparece una figura danzante y el color naranja hace alusión a los coloridos trajes de este tipo de baile ritual. Al igual que en la caligrafía, se ve como si el signo estuviera flotando en un vacío blanco.

Mientras, en la segunda pieza, *Kumo*, el signo se configura con una esfera circular negra y dos trazos azules verticales a modo de paréntesis. Alrededor del círculo negro, hay una mancha negra muy borrosa que se dilata más allá del fondo. Aparece sentido de la existencia de un gran vacío inmenso expansivo sin límite alguno.

Los dos trazos doblados y un punto circular negro nos dan la impresión de que mutuamente se comunican a través de una energía invisible, como una resonancia producida por atracción magnética.

El signo que está realizado en la obra nos da la sensación de que está flotando en un espacio blanco.⁵⁴⁸ El crítico japonés Ōoka Makoto expresa:

⁵⁴⁶ Fig. 89: *Ibidem*, p. 55.

⁵⁴⁷ Fig. 90: *Ibidem*, p. 59.

⁵⁴⁸ Jean-Clarence Lambert escribe: "Tanto en las caligrafías como en las pinturas de Hakuin y Sengai aparecen numerosos triángulos, círculos y cuadrados trazados sobre el papel con un gesto sumamente espontáneo del pincel." Sin duda, Sengai realizó una obra reputada "Círculo, triángulo, cuadrado." y los *ensō*, los círculos que expresan el estado mental de *satori*. Hakuin también realizó unos *ensō*. Sin embargo, no he podido encontrar, aparte de la obra mencionada justo arriba, ninguna obra del triángulo de dos bonzos japoneses. La obra del cuadrado tampoco. El *ensō* es el símbolo de *satori*, pero yo dudo que puedan expresar el *satori* en un triángulo o un cuadrado también, porque el *zen* es la religión que busca el estado sin forma. Mientras que el círculo nos puede inspirar algo sin forma definitiva como una pelota que se hunde si la empujamos, el triángulo, el cuadrado tienen una forma definitiva. Por eso, sospecho de si el cuadrado y el triángulo pueden expresar el *karma* o la plenitud del universo como sustancia del *zen*. Por lo menos, no he podido encontrar otra referencia para decir eso. Supongo que Jean-Clarence Lambert estuvo un poco confundido sobre lo de la palabra de Ōoka. Pero existen las obras de Hakuin que trata el trazo largo. Por ejemplo, pintó la pintura de tinta china, *La barra de hierro* (鉄棒, *Tetsubo*), y realizó la caligrafía en la que una parte de la letra intencionadamente está alargada como un trazo vertical a modo de una obra *Kokujī*. Seguro que quería introducir la fuerza de la vida que tenía en el trazo largo. Lambert, Jean-Clarence, *op. cit.*, p. 60. Para observar las obras de un trazo largo de Hakuin: Yoshida, Shōkin. *Hakuin. Zen to sino geijutsu*, Mokujisha, Tokio, 1985, pp. 170, 171, 177, 185. Kurt Brasch dice que esta manera de la expresión (introducir toda el alma que tenga en un trazo) proviene del *zen*. Kurt, Brasch. *Zenga to nihon bunka*, Mokujisha, Tokio, 1975, p. 117.

Las formas circulares y triangulares trazadas espontáneamente por los monjes zen pueden interpretarse [en términos terrenales] como expresión de la realización y de la plenitud del universo o *karma*; recordemos que Sugai desarrolló estas formas simples, desde un principio, con la meditación del cuerpo humano para finalmente llegar a los signos. Eso da al arte de Sugai un valor universal. [...] No hay pintura más auténticamente japonesa que las obras de Sugai".⁵⁴⁹



Fig. 91: *Eiyū*
Sugai Kumi
1959, Óleo en lienzo
129,5 × 96,5 cm
Colección privada



Fig. 92: *Yorokobi*
Sugai Kumi
1959, óleo en lienzo
127,0 × 101,5 cm
Chiba City Museum of
Art

Algo similar ocurre con la pieza titulada *Eiyū* (英雄, Héroe. fig. 91)⁵⁵⁰ Esta serie del signo geométrico inmediatamente evoluciona a otro tipo de signo. Hasta ahora el signo lo ha realizado partiendo de los ideogramas, pero, Sugai empieza a crear la geometría como signo en sí mismo. Aunque mantiene los trazos de tipo caligráfico estos crean una geometría matemática, no parece haber un ideograma de origen, sino que juega a lo Kandinsky con las formas, el color y su impacto en el espectador.

La obra *Yorokobi* (歓喜, Alegría. fig. 92)⁵⁵¹ en 1959 responde a estos nuevos presupuestos. El signo nos sugestiona, pero incluso los japoneses ya no podríamos racionalmente buscar entre los trazos su significado específico o el objeto de referencia. El pintor sigue poniendo el título en japonés directamente a las piezas sin traducirlo al francés, aunque empleó *rōmaji*, las letras latinas utilizadas para expresar el japonés fonéticamente. Como él no convive con sus amigos en Francia, sino llevando una vida solitaria y aislada junto a su mujer, apartándose del

mundo de arte, cabe la posibilidad de que no hable bien el idioma francés por falta de práctica,

⁵⁴⁹ Las frases Ōoka Makoto, crítico japonés de arte y poeta japonés. Extraído de Lambert, Jean-Clarence. *op, cit.*, 1991, pp. 60, 62. Por cierto, la explicación de Ōoka Makoto me sugiere la interpretación de Suzuki Daisetz de la obra de Sugai sobre la obra "Círculo. Triángulo. Cuadrado" que he mencionado.

⁵⁵⁰ Fig. 91: Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), *op, cit.*, p. 56.

⁵⁵¹ Fig. 92: *Ibidem*, p. 58.



Fig. 93: *Oni*
Sugai Kumi
1958, Óleo en lienzo
146,0 x 114,0 cm
Museum of
Contemporary Art
Tokio



Fig. 94: *Samurai*
Sugai Kumi
Óleo en lienzo
195,0 x 130,0 cm
Colección privada



Fig. 95: *Diablo Brun*
1961, Óleo en lienzo,
162,0 x 130,0cm,
Yokohama Museum of
Art

por lo que por ello no quiere arriesgarse a poner el título en francés, pero, teniendo en cuenta que el pintor japonés va a París para confirmar su raíz japonesa, muy probablemente ponga el título a la obra en japonés para mantener la raíz japonesa en sus obras.

A veces en esta época vuelve a realizar las pinturas basadas en *kanji* como *Oni* (鬼, ogro, fig. 93)⁵⁵². Sugai modifica los ideogramas para crear los signos en sus pinturas, buscando los elementos esenciales del objeto que los ideogramas significan. Después de leer los títulos, los japoneses, pueden entender que los signos de Sugai están basados en *kanji*.⁵⁵³

Pero, la línea básica de su trabajo de este momento es pintar una pieza en la que trata un conjunto de geometrías, profundizando más en la interacción entre las geometrías y el espacio. En la obra *Samurai* (侍, *Samurái*, fig. 94)⁵⁵⁴, se entrelazan tres elementos geométricos apreciándose el orden de ejecución: primero un triángulo inferior, luego otro triángulo y finalmente un círculo. La estructura de la obra invitará a los espectadores a contemplarla desde arriba hacia abajo. Eso nos recuerda también la base de la estructura de las obras anteriores de los pintores japoneses en general. Sugai realizó los motivos geométricos con sus característicos trazos caligráficos.

⁵⁵² Fig. 93: *Ibidem*, p. 61.

⁵⁵³ Sugai comenta que entre tres alfabetos japoneses lo que le gusta más es el *katakana*, porque, si intenta escribir la frase con *katakana*, tiene que pensar bien para redacción de la frase para transmitir exactamente a otra gente lo que quiera decir. El crítico Nakahara Yusuke critica sobre las obras de Sugai alrededor de 1957 que son poemas escritos con *katakana*. El pintor dice que su expresión está muy acertada. Mi opinión es que, por ejemplo, la obra *Oni* está influido por el *katakana*. Considero que el signo de Sugai es el modificado *kanji*, para crear el propio *katakana*. Por cierto, el *katakana* nació en la modificación del *kanji*, basando en la inconsciencia colectiva japonesa en la historia, por eso, aunque *Oni* es el *katakana*, no infuye a la teoría de la tesis. Sugai, Kumi. “Tuyoi ishi ga utsukushis wo tsukuru”, en *Sekai* (257). Iwanami shoten, Tokio, 1967 (04), p. 244.

⁵⁵⁴ Fig. 94: *Ibidem*, p. 63.



Fig. 96: *Gris*
Sugai Kumi
1962, Óleo sobre lienzo,
161,5 x 130,0cm
Hyōgo Kenritsu
bijutsukan
Yamamura Collection



Fig. 97: *Nesumi-iro* (det.)
Una parte de *Nesumi-iro*.
Se ve que una parte de los
trazos negros está
borrada por el blanco.
Foto: Autor de la tesis

En la pieza *Diablo Brun* (茶色の鬼, *Ogro marrón*, fig. 95)⁵⁵⁵, podemos apreciar una figuración a modo de puerta gigantesca situada en la muralla de una ciudad medieval. El fondo blanco y la puerta marrón están realizados con una pincelada muy intuitiva, además, hay muchos trazos caligráficos blancos realizados con el *matiere gordo* en la puerta marrón. No están pintados de manera uniforme. Al detenernos en la puerta nos da la sensación de que está abierta hacia el fondo, abierta a una calle más allá del fondo.

En 1962 realizó la pieza *Gris* (鼠色, *Gris*, fig. 96)⁵⁵⁶. En la obra, un círculo grande ocupa la parte central de la pintura y la esfera tiene el sentido del movimiento. Los trazos realizados son muy caligráficos como si usara un pincel especialmente grande de Bokujin-kai, pero los trazos no son líneas trazadas de una vez, sino que los trazos contienen gestos en sí mismos: gruesos o finos, negros densos o de un negro grisáceo.

Sugai comenta sobre el color: “No me interesa mucho, cualquier color vale para la obra, a menos que cambie el tono de la obra dependiendo de la luz.”⁵⁵⁷ Los colores implican un tema superficial, al menos, para Sugai, una opinión muy propia de los calígrafos y de los pintores de paisaje a la tinta. Son muy valiosos a este respecto los comentarios de Jean-Clarence Lambert que escribe:

El negro: Sugai, nacido en un país donde se aprecia la tinta, siente que la litografía es un juego de valores, y que en el principio está el negro, el cual, aunque juegue con la familia de los grises, debe continuar reinando. Una verdadera litografía no debe cargarse de colores, como ocurre con demasiada

⁵⁵⁵ Fig. 95: *Ibidem*, p. 64.

⁵⁵⁶ Fig. 96: *Ibidem*, p. 65.

⁵⁵⁷ Sugai además comentó a un crítico japonés sobre el color que seleccionaba uno que no tuviera varios tonos porque no quería preocuparse por el tono del color. Nakahara, Yūsuke. “Meikai sa wo mezashite - 1960nendai ikō no Sugai Kumi”, en *Sugai Kumi: Sakuhin-shū 1952-1975*, Bijutsushuppan sha, Tokio, 1976, p. 140.

frecuencia cuando los artistas hacen de ella una especie de *gouache*. Gracias a su conocimiento del arte caligráfico, y sobre todo a la seguridad de su gesto, nada de eso sucede con Sugai. Además, desde los primeros minutos sabe si la litografía será o no factible. No es hombre de rectificaciones; prefiere empezar de nuevo. Después de pasar el pincel, el rascador no es utilizado para retirar la tinta, sino para diferenciar los planos, para permitir una circulación de espacio y luz.⁵⁵⁸

Sugai mismo dice que “no conviene fatigar las litografías”⁵⁵⁹. Sin duda, Sugai tiene mucho conocimiento de la pintura a la tinta china, y tal como dijo al periodista que quería practicarlo en París. Sugai utilizaba una tabla de piedra para la litografía, no una tabla de aleaciones de aluminio como en la actualidad, para ello, debe de tener también el conocimiento sobre el tratamiento de la piedra. Teniendo en cuenta el carácter pétreo de algunos de sus fondos, las pinturas de Sugai como piedra, se podría decir que las pinturas de Sugai reflejan sus conocimientos de la litografía.

Lo que realiza Sugai es técnicamente una pintura occidental al óleo, pero en sus propuestos, en sus planteamientos, en la expresión y en la composición tiene mucho de caligrafía. De hecho, la función del blanco de sus fondos nos ofrece con sus habilidades técnicas una tercera dimensión que permitiendo a las formas flotar en el aire como *mu*, aunque la función del blanco también es elemento para crear el *matiere* brillante como la pintura de los pintores occidentales en general. Jean-Clarence Lambert escribe: [el *matiere* es] “la materia viva: el material en sí mismo, el pigmento de color, al que el pintor, “que parte de la nada”, se lo exige “todo”: existencia, presencia, afirmación individualizada que califica la obra.”⁵⁶⁰ Es fruto de la investigación del *matiere* blanco un color del pintor japoneses que mantiene las raíces orientales en la capital francesa.

⁵⁵⁸ Lambert, Jean-Clarence, *op. cit.*, 1991, pp. 54, 56.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 56

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 66



Fig. 98: El autor de la tesis está observando la obra de Sugai en Hyōgo Kenritsu bijutsukan.

Permiso de la fotografía:
Hyōgo Kenritsu
bijutsukan

Como hemos visto el proceso de la creación de la obra del arte de Sugai en orden cronológico, se puede decir que Sugai es un pintor que intenta la simplificación de los objetos para convertirlos en signo, sacando los elementos esenciales desde su propio punto de vista. Para eso, se basa en la cultura de la ilustración tradicional japonesa o en el proceso de la generación de los ideogramas, estampados en el subconsciente colectivo de los japoneses. Pero, eso no significa que Sugai pintara para los orientales sólo, sino que trabaja, extrayendo y resumiendo la esencia de la cultura oriental, empleando el signo como vehículo para conectar no sólo a los públicos orientales, sino también a los occidentales. Sugai creaba el matiere propio en su pintura, mezclada la idea *mu* en el concepto de la pintura occidental.

Alrededor del 1965, Sugai arriesgadamente abandona todo el estilo que ha desarrollado y profundizado en París. Desde este momento, empezó a realizar un signo de trazos limpios y definidos, propios de un logo. Ya no queda nada de los trazos caligráficos, son líneas que emplea para crear el signo son muy frías y exactas, propias de un diseño gráfico. El signo de Sugai se vuelve muy plano y matemático.⁵⁶¹

Se considera que ese cambio radical procede de un viaje realizado a Alemania, un país inmerso en el racionalismo total en la vida general que conoció durante un viaje que Sugai nunca había visto en la vida de la capital francesa.⁵⁶² Después de la experiencia de pasar por este país, obsesivamente convive con una duda que ha surgido en su interior. ¿Por qué las obras de un artista tienen que ser distintas? Para responder a esa duda propia, el pintor cambia totalmente su estética y su estilo. Los signos de Sugai realizados con trazos caligráficos son en realidad escrituras

⁵⁶¹ En los años posteriores Sugai mismo comenta que, directamente nunca ha utilizado el sentido de la forma o la balanza de los ideogramas *Kanji*, que, aunque intentaba rechazarlo, surge espontáneamente este sentido de la balanza o el equilibrio en la obra. Añade que el ideograma es el colmo de la simplificación de los objetos, que sus obras se pueden poner en la misma línea del jeroglífico. Opina que, si no utiliza la simetría, el término de la obra quedará muy primitivamente absurdo, que nos sentiremos inquietos al apreciar sus obras. Usami, Keiji/Kumi Sugai (mesa redonda). “Tsuyosatoiukoto”, en *ACRYLART* (05), Holbein kōgyō, Tokio, 1987 (11), pp. 6, 7. Jean-Clarence Lambert dice que Sugai analiza y busca objetivamente la función del *Kanji*, citando la frase de Ōoka Makoto; “desglosan la unidad de la poderosa alusión y la abstracción del ideograma”. Lambert, Jean-Clarence, *op. cit.* 1992, p. 78.

⁵⁶² Sugai, Kumi/Hara, Hiroshi. “Ichiokunin kara hanarete tatsu”, en *Ichiokunin kara hanaretetatsu Ibou no gaka Sugai Kumi no sekai*, Gendai Kikakushitsu, Tokio, 1982, p. 59.

propias para comunicarse con los espectadores, pero después del cambio de estilo, el signo inventado se ha convertido en un signo puro, aparentemente sin nada que a la vista revele algo particular.⁵⁶³ Por consiguiente, en París, en la meca del informalismo donde se vive el boom de *zen*, perdió la popularidad de los coleccionistas e inmediatamente fue ignorado por el mundo del arte parisino, mientras que los coleccionistas nórdicos y alemanes empezaban a prestar atención al arte de Sugai.⁵⁶⁴

En el año 1960, después de leer los libros de *zen*, Luis Feito empezó a pintar la obra geométrica en rojo y negro, con similitud a los signos geométricos de la obra de Sugai, sobre todo, a *Nezumi-iro*. No es casual que Feito empezara a realizar las obras de los signos, porque además, anteriormente había conocido el mundo de la caligrafía.

La oportunidad que tuvo Feito de conocer las obras de Sugai le invitó a realizar la obra del signo de los trazos caligráficos. Se dio cuenta de que, aunque no podía escribir los caracteres asiáticos, los trazos caligráficos y el signo geométrico podían ser vehículo de transición, con un estilo occidental e introduciendo la interpretación subjetiva del maestro español.

Para Luis Feito las piezas de Sugai serán “caligrafía pintada”.

⁵⁶³ El pintor mismo comenta que los signos de sus obras no tienen un significado peculiar, sin embargo, también dice que quiere que conecten con los espectadores. Explica que, si una mesa funciona sólo basándose en su función de mesa, la mesa tiene una belleza funcional, que, si la mesa no tuviera una belleza funcional, nadie colocaría un jarrón con flores sobre ella. Aunque los europeos le dicen que, si la gente sólo busca la belleza funcional como Sugai piensa, la gente se va a volver loca. Pero Sugai asegura que se trata de que el ser humano descubre una nueva diversión en la vida, y no de que nadie se vuelva loco. Sugai quiere dar con eso. Hara, Kōji/Sugai, Kumi. “Ichioku nin kara hanarete tatsu”, en Gendai Kikaku shitsu (ed.), *op, cit.*, p. 76. En otro momento, dice que la pintura debe tener una función social, que, si no la tiene, pierde la misión de la pintura en el mundo actual. *Pari no Sugai Kumi shi*, Nishinihon-shinbun (Periódico regional), 19, 04, 1966. También Ogawa Masataka, *Sugai Kumi - Kenchiku kūkan ni idomu*, en *Bijutsu techō* (21)(311) [170], Culture Convenience Club Co., Ltd., Tokio, 1969, p. 159.

⁵⁶⁴ Luis Feito me comentó que Sugai había desaparecido en los años 60 de repente en el mundo del arte de París. Entrevista por el autor, *op, cit.*, (21/06/2016).

11. EL ARTE DE FEITO BAJO LA INFLUENCIA DE SUGAI KUMI (1960-1963)

11. El arte de Feito bajo la influencia de Sugai Kumi (1960-1963)

11-1. Desde 1960

Luis Feito descubre el arte de Sugai Kumi en torno a 1960, y su arte evoluciona a partir de los signos del pintor japonés, al mismo tiempo que comienza su investigación sobre el zen. Aunque aún no está sumergido definitivamente en la cultura asiática, Feito ya ha entrado en contacto con la estética oriental a través de Zao Wou-Ki o Bokujin-kai. Para el pintor que acaba de conocer el zen, las pinturas del signo y los trazos caligráficos debieron resultarle interesantes.

De este modo, Feito empieza a incorporar la geometría en su pintura como hacía Sugai, pero manteniendo el tratamiento del fondo para intentar dotar a sus obras del “aliento espiritual”. Sin embargo, incorpora el signo geométrico de una manera muy peculiar. Sugai pinta con trazos gruesos con la intención de crear los ideogramas como los caracteres *kanji*: aunque estos trazos caligráficos tengan formas un poco bruscas, la geometría en un signo tiene el sentido del equilibrio, lo sitúa en el centro de la obra, como la caligrafía ortodoxa. En cambio, Feito desarrolla esta geometría a partir de un círculo, dos trazos verticales negros y un fondo rojo, con unas formas bastante deformadas y realizadas con un movimiento de la espátula bastante intuitivo y brusco. La fuerza y el movimiento violento de la espátula evocan la imagen del trabajo del pintor como un golpe sin vacilación. Si no tuviera la determinación de pintar la obra y no fuera sincero consigo mismo, no podría golpear la espátula sin miedo de ensuciar la obra.

Además, aunque en un principio los signos mantenían la simetría, inmediatamente se perdió, así como el sentido del equilibrio, como si cada signo se moviera. Por esta razón los signos geométricos tienen un gesto distinto en cada obra.

Otra característica de los signos de las obras de Feito es que el círculo de trazo negro aparece sobre la arena pintada de rojo, por eso esta parte tiene una materia gruesa y tangible, y da la impresión de que el círculo rojo interno de arena sea un cuerpo físico como un ser que tiene



Fig. 99: N° 281
Luis Feito
1962. Óleo y arena sobre lienzo
130 x 162 cm



Fig. 100: N° 280
Luis Feito
1962, Óleo y arena sobre lienzo
114 x 162 cm
Colección del artista



Fig. 101: N° 372
Luis Feito
1962. Óleo sobre lienzo. 114 x 116 cm
Colección de Antonio Prates

dos trazos como brazos o piernas.⁵⁶⁵ Los trazos, realizados con la espátula, son caligráficos y marcan el movimiento; además, la figura no siempre aparece en el centro del lienzo.

Además, en el fondo rojo se mezclan las manchas negras de la geometría, y algunas partes quedan un poco negruzcas; por consiguiente, el fondo tiene un degrado entre rojo claro y el negruzco en sí mismo. Esto genera la sensación de una tercera dimensión en el fondo.

Las obras no tienen otros colores aparte del rojo y el negro, como la serie anterior en blanco y negro, los colores no tienen un sentido simbólico. Aunque en unas obras el rojo nos inspira la vida o la sangre, no procede del carácter originario del color rojo.

Las piezas, N° 281 (fig. 99)⁵⁶⁶, N° 280 (fig. 100)⁵⁶⁷ y N° 372 (fig. 101)⁵⁶⁸, sugieren la simpatía de Feito por el signo geométrico del pintor japonés. El cuadro del maestro español muestra un alto grado de similitud con la pieza de Sugai *Nezumi-iro* (gris), una obra que consta de un círculo grande y dos trazos verticales. Esta similitud se aprecia en las obras N° 280, N° 372, y en otras. Aunque el signo geométrico de Sugai marca el camino del maestro español, es obvio que los conceptos de los signos geométricos son distintos en los dos pintores. Mientras que la obra de Sugai buscaba el signo estampado propio para sugerir a los espectadores, en las obras de Feito los signos están muy vivos, como si empezara a moverse, ya que los trazos caligráficos producen sentido de movimiento. Lo importante para Feito es el gesto de los trazos realizado de manera intuitiva.

verticales. Esta similitud se aprecia en las obras N° 280, N° 372, y en otras. Aunque el signo geométrico de Sugai marca el camino del maestro español, es obvio que los conceptos de los signos geométricos son distintos en los dos pintores. Mientras que la obra de Sugai buscaba el signo estampado propio para sugerir a los espectadores, en las obras de Feito los signos están muy vivos, como si empezara a moverse, ya que los trazos caligráficos producen sentido de movimiento. Lo importante para Feito es el gesto de los trazos realizado de manera intuitiva.

⁵⁶⁵ Jean Ballancher describe la obra de Feito de esta época, considerando los trazos negros como “brazos”. Ballancher, Jean, “Características gráficas de la obra y retrato del pintor” en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), pp. 211-212.

⁵⁶⁶ Fig. 99: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op, cit.*, p. 179.

⁵⁶⁷ Fig. 100: *Ibidem*, p. 188.

⁵⁶⁸ Fig. 101: *Ibidem*, p. 186.

No es que Feito haya llegado hasta aquí directamente tras conocer la obra de Sugai. La influencia de la estética caligráfica de Sugai fue progresiva, por eso comienzo la investigación de las obras y el proceso del cambio en Feito en la última época de las obras en blanco y negro.

La obra N° 195 (fig. 102)⁵⁶⁹ tiene la misma composición que la serie en blanco y negro, tan solo cambia el color. Todavía no aparece el círculo de trazo negro con la arena roja. El fondo está pintado de un rojo negruzco, pero en la parte superior izquierda emerge un gran círculo rojo claro como el sol. De esta manera, el fondo sugiere la inmensidad del espacio. El carácter físico de la arena contribuye a que la mancha negra se asemeje a un ser con forma.



Fig. 102: N° 195
Luis Feito
1960. Óleo y arena sobre lienzo
81 x 100 cm
Henie Onstad Kunstsenter

En la obra sin título (fig. 103)⁵⁷⁰ el sentido de la existencia física generado por la materia de la arena nos da la impresión de que emergen unos seres con formas.

La obra puede verse como el fuego de la hoguera en la oscuridad nocturna o como el cráter de un volcán. La composición de las cuatro esferas que aparecen sobre la mancha roja es la misma que la serie anterior en blanco y negro. Evocan los seres generados de la inmensidad del vacío.

El hecho de emplear un nuevo color, el rojo, puede deberse a una evolución artística, pero de nuevo pinta las piezas en blanco y negro. Por ejemplo, en la obra Sin título (fig. 104)⁵⁷¹ se asoma un poco este cambio. En comparación con las obras en blanco y negro que ya hemos visto, el fondo gris está bastante simplificado y es muy limpio, pero en el centro se superpone el blanco como un foco que emanara una luz muy espiritual. Sobre la mancha del



Fig. 103: Sin título
Luis Feito
1960. Óleo y arena sobre lienzo
89 x 116 cm, Colección privada



Fig. 104: Sin título
Luis Feito
1960. Óleo sobre papel
35 x 48, 5 cm
Colección del artista

⁵⁶⁹ Fig. 102: *Ibidem*, p. 163.

⁵⁷⁰ Fig. 103: *Ibidem*, p. 164.

⁵⁷¹ Fig. 104: *Ibidem*, p. 166.



Fig. 105: Sin título
Luis Feito
1960. Tinta china sobre papel japonés.
54 x 75 cm.
Colección del artista

color blanco, hay tres esferas muy grandes: dos con las capas gruesas negra y marrón, otra de una mancha gris negruzca.

Pese a que no emplea la arena, los círculos tienen una capa gruesa de pintura, por eso las esferas tienen un peso físico. Además, los trazos pintados intuitivamente bajo los círculos aportan el sentido del movimiento. Es obvio que las esferas cobran protagonismo en las piezas como ejemplos de existencia.

El fondo sigue siendo un vacío inmenso, pero la expresión de vacío se ha cambiado. La expresión de la serie de las obras anteriores, como si los humos en blanco y negro estaban formándose ahora mismo, desaparece, pero mantiene la sensación luminosa que emana del fondo.

No es que el pintor haya perdido el interés por generar la sensación de aire vivo. Nada más lejos, sigue manteniéndolo. Pero ha cambiado la manera de producir esta energía vital.

El carácter de la obra se transforma al cambiar el soporte y los pigmentos. El papel y la tinta china



Fig. 106
Cuaderno de bocetos con las
pinturas de Feito

parecen animar a una mayor espontaneidad. En sin título de 1960 (Fig. 105)⁵⁷² define dos círculos y unos trazos caligráficos con manchas y salpicaduras ejecutados de manera intuitiva, otorgando importancia al gesto. La obra vive del gesto a través de los trazos caligráficos, aunque sin formar ningún ideograma ni signo. En esta obra, curiosamente muestra la similitud a la serie en el cuaderno de bocetos, realizada con los pinceles orientales durante el viaje de Japón en 1962 (fig. 106)⁵⁷³.

Se ve que el foco de interés de Feito no sólo da a la expresión del espacio, sino también el círculo, tal como Feito emplea el rojo específicamente para el círculo en el cuaderno de los bocetos. Ese cambio en el protagonismo de su pintura, se ha producido tras

⁵⁷² Fig. 105: *Ibidem*, p. 168

⁵⁷³ Este cuaderno es de la propiedad del autor. Luis Feito regaló después de la entrevista (21/06/2016). Le pregunté este momento por qué realizaba el círculo. Sólo me respondió que había surgido en Japón de manera espontánea. Por cierto, este cuaderno tiene la forma de *orihon*. El *orihon* consiste en una larga tira de papel con escritura en un lado que luego se compacta doblando en zig-zag. El estilo de plegado es similar al de los fuelles de aire de un acordeón, por consiguiente, cada página escrita se enfrenta a otra página escrita cuando el libro está cerrado. Feito pintó los bocetos en cada dos páginas.

conocer el arte de Sugai. Pasando el proceso mencionado arriba, llega a la expresión de la geometría del círculo con dos “brazos”, interpretando las obras de Sugai. Pero, el signo de Feito muestra evolución de manera distinta al de Sugai.

Simultáneamente a la realización del signo mencionado arriba, también se producen en las obras algunos cambios en otras obras. Son las que podemos seguir apreciando que el trabajo del pintor fue decisivo, intuitivo y sin vacilación. Como en obras anteriores, el movimiento decidido de la espátula introduce en la figura el sentido vital.



Fig. 107: N° 343
Luis Feito
1962. Óleo sobre lienzo. 114 x 146 cm
Colección privada



Fig. 108: N° 374
1962. Óleo sobre lienzo. 130 x 162 cm
Patrimonio Nacional



Fig. 109: N° 370
1962. Óleo sobre lienzo. 130 x 162 cm
Colección del artista

Vemos como surgen obras como la N° 343 (fig. 107)⁵⁷⁴ donde abandona definitivamente la simetría con un círculo unido a dos trazos verticales. De este modo, dos “brazos” empiezan a moverse libremente. En la composición de esta obra hay un círculo rojo sobre un fondo también rojo, con una abundante capa de pigmento en vez de arena sobre la superficie, pero su función es la misma. Produce la impresión de que existe una forma circular de un ser. Arriba y abajo del círculo rojo hay dos trazos gruesos negros y horizontales.

Desde la perspectiva del signo y el ideograma, los trazos en círculo sugieren una figura humana, cuya cabeza es el círculo rojo. Los trazos simbolizan los dos brazos, el tronco y las piernas. Se podría considerar a esta figura como una bailarina que arquea su cuerpo.

La pieza N.º 374 (fig. 108)⁵⁷⁵ tiene un círculo de un rojo muy vivo en su parte izquierda y de nuevo el conjunto sugiere una figura humana que levantara su brazo izquierdo. Podríamos decir lo mismo sobre N.º 370 (fig. 109)⁵⁷⁶, N.º 287

⁵⁷⁴ Fig. 107: Museo Nacional de Centro de Arte Reina Sofía (edi.), *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷⁵ Fig. 108: *Ibidem*, p. 185.

⁵⁷⁶ Fig. 109: *Ibidem*, p. 187.



Fig. 110: N° 287
Luis Feito
1962. Óleo y arena sobre lienzo
150 x 150 cm
Colección del artista



Fig. 111: N° 286
Luis Feito
1962. Óleo y arena sobre lienzo
150 x 150 cm
Colección del artista

(fig. 110)⁵⁷⁷ o N.º 286 (fig. 111)⁵⁷⁸. El movimiento de los trazos hechos con la espátula transmite una sensación de vida en el gesto geométrico; por eso, este gesto se asemeja la imagen humana que ladea su cabeza hacia derecha y alza su mano izquierda para saludar a alguien.⁵⁷⁹

En todas estas obras se aprecia como a Feito le atrajeron, no solo las obras de Sugai Kumi, sino también sus planteamientos, porque le atraía el signo y el gesto de los trazos caligráficos. Un interés que se sumaba al ya despertado en su interior al contemplar las piezas de caligrafía vanguardista de Bokujin-kai.

Feito consideraba que la caligrafía era bastante oriental para un pintor occidental que no conocía el ideograma japonés. El mismo me confirmó que para él, la obra de Bokujin-kai no era de “letra”, sino de gesto, pero, para crear la obra caligráfica, aunque no fuera legible como un término, considera que necesita el

conocimiento de la escritura japonesa. Hay una diferencia entre apreciar las obras y realizarlas. Por eso en un primer momento no prestó artísticamente tanto interés a la obra de Bokujin-kai. Pero luego conoció el arte de Sugai y comenzó a manejar el trazo caligráfico, además del zen mismo a través de los libros. Aunque éste era un pintor de técnica occidental, descubrió en él obras caligráficas muy japonesas, y lo acercó a la cultura oriental. Feito empezó a interpretar la geometría desde su propio punto de vista, empleando trazos muy caligráficos.

⁵⁷⁷ Fig. 110: *Ibidem*, p. 190.

⁵⁷⁸ Fig. 111: *Ibidem*, p. 189.

⁵⁷⁹ Se ve que el círculo rojo es una cabeza. Por ejemplo, Aniela Jaffé escribe que el círculo puede simbolizar la mente humana, e incluso Platón define la mente como una esfera, mientras que el cuadrado simboliza las sustancias como lo físico o la realidad. Se podría considerar también que el círculo simboliza la cabeza. La mente normalmente se ubica en el corazón, pero si pensamos que la mente caracteriza espiritualmente a los humanos desde el interior, la cabeza también es muy importante. Además, como veremos otras obras, el círculo rojo está situado en el lugar considerado como la cabeza. Jaffé, Aniela. “El simbolismo en las artes visuales” en Gustav Jung, Carl/L. Henderson. Joseph/M. L. Von Franz/Jaffé, Anila/Jacobi, Jolande. *El hombre y sus símbolos*. Aguilar s a de ediciones, Madrid, 1966, p. 249.

Es probable que se diera cuenta de que los trazos caligráficos pueden transmitir el sentido de la vida. Para Feito, el signo geométrico se mueve como un ser vivo, mientras que Sugai busca el sentido de equilibrio en el signo como *kanji*, a pesar del uso del trazo caligráfico. Muy probablemente la diferencia en el tratamiento de los signos proviene del conocimiento del ideograma. Feito presta atención a la potencia de la expresión de los trazos, mientras Sugai trata de inventar su propio ideograma. Feito tiene una semántica totalmente distinta a la de Sugai. Feito, en esta época, estaba obsesionado por conocer bien el gesto y el efecto de los trazos de la caligrafía.

11-2. Círculo rojo

Como ya he mencionado, en general Feito ha sido considerado como un “pintor del círculo” y la época de las obras en rojo y negro como el comienzo de su obsesión por el círculo. La aparición de esta figura coincide con su época del descubrimiento del zen, por eso es bastante probable que ambos hallazgos estén relacionados.

Pero, en realidad, cuando Feito abordaba el concepto de vacío como “aliento espiritual” en la pintura en blanco y negro, el círculo ya había empezado a surgir con firmeza, aunque todavía ajeno al mundo oriental. Ya vimos que en la época en blanco y negro el círculo se interpretaría como el “yo” mismo del pintor, como si estuviera ensimismado en la contemplación de sí mismo en la gran naturaleza del mundo *mu*. Podemos observar el interés de Feito por convertir el círculo en una expresión simbólica de “yo” mismo.

La serie de las obras en rojo y negro inspiradas por el arte de Sugai muestra el interés principal de Feito por la geometría como signo para la sugerión y el gesto. Las formas geométricas de Feito, como el círculo con dos trazos de esta época, toman muchas posturas distintas de seres vivos, aunque los signos de Feito mantienen la simetría y el sentido del equilibrio de principios de esta época. Los círculos con dos brazos siempre se mueven, y por ello cada obra representa un gesto distinto. Además, por los trazos intuitivos que producen el sentido de movimiento, en algunas piezas las formas geométricas parecen figuras humanas, mientras que en otras se asemejan a un monstruo o una araña. La arena roja aplicada en el círculo aporta el

sentido tangible. Además, el círculo rojo aparece en el centro o en el punto principal del signo geométrico, como una cabeza. Esto se debe a que el color rojo originariamente inspira la vida, pues es el color de la sangre. La geometría está pintada en el vacío *mu*. La geometría es un ser vivo que nace en el mundo *mu*. Pero, teniendo en cuenta que el objetivo del maestro español es plasmar su interior en la pintura, es muy probable que el signo exprese su estado mental.

Aunque el pintor mismo reconoce que nunca ha entendido qué es el *satori*, teóricamente en este momento ya conocía que el zen es una religión de la contemplación a si mismo para descubrir en nosotros la verdad de la existencia. Además, hay que tener en cuenta que Feito siempre intenta sacar el interior en la pintura para expresarlo de manera directa. La geometría viva del estilo Feito será la expresión de sí mismo. La esfera roja siempre da la sensación de representar el núcleo, donde se considera que se forman las personalidades. Es muy adecuado para expresar el “yo”. Esa consideración puede ser coherente con la interpretación de la serie anterior de las obras en blanco y negro.

Como Sugai, Feito pinta como si escribiera un carácter de su invención, pero lo que realiza no es meramente el signo, sino la figura geométrica viva. Le interesara la expresión de los trazos caligráficos, más que “escribir el signo”. Se da cuenta de que, por ejemplo, el trazo intuitivo carga el sentido de la vida. Los trazos mismos tienen muchas maneras de expresar el interior del artista. Los gestos de las obras en rojo y negro son fruto de los trazos vivos. Desde entonces, los trazos caligráficos se convierten en uno de los elementos fundamentales del arte de Feito.

En el mundo del zen existe un círculo que simboliza el *satori*. Es el círculo de un solo trazo que expresa el estado mental del bonzo que ha conseguido la iluminación. Los calígrafos japoneses generalmente introducen el sentimiento, el pensamiento o algún interior metafísico de sí mismos aprovechando estos trazos caligráficos. Si el calígrafo puede introducir su interior en el trazo con tinta china, aunque realice solo un círculo, consigue transmitírnoslo. Así es como aparece el arte de *ensō* de los bonzos, un círculo para expresar el estado interior de *satori*. Esto lo descubre Feito en sus lecturas e investigaciones y queda incorporado a su bagaje intelectual y

pictórico.⁵⁸⁰ Si el círculo del maestro español simboliza la expresión de sí mismo, se puede decir que el círculo con dos brazos de Feito es un *ensō* de estilo Feito.

Cuando conoce el arte de Sugai, Feito descubre la manera de expresar su propio “yo” a través del signo en la geometría. Hay un hecho significativo. Feito expone las obras en la Tokyo Gallery de Japón en 1962. En esta ocasión Feito viaja por Japón con los galeristas japoneses con el libro de cuaderno para bocetos que ya vimos anteriormente. En él encontramos las esferas ejecutadas con trazo caligráfico.

Además, en 1960 realiza con materiales orientales la obra sin título, en la que pinta un círculo y dos trazos. Esta serie está influenciada por la cultura oriental. En la obra utiliza el pincel chino en vez de la espátula que suele emplear y la tinta china, por eso el acabado es similar a la pintura de tinta china. Esta obra es parecida a los bocetos del cuaderno de notas del viaje a Japón de 1962. Feito pareció asociar el círculo como prototípico de la cultura japonesa por el significado que esta le otorgaba.⁵⁸¹

Podríamos pensar en el círculo también como un *tàijí* taoísta, sin embargo, no existe ninguna referencia que pueda señalar a este tipo de círculo. Otro ejemplo de forma circular notoria en Asia por parte del budismo es el mándala, que se trata de una representación de la visión del mundo budista a través de la llegada de Buda al *satori*. Su función ritual principal es la de servir a la meditación. El problema al compararlo con el círculo de Feito es que, como en el caso de *tàijí*, el círculo del mándala es muy geométrico y calculado. Además, el mándala incluye más figuras geométricas además del círculo, como el cuadrado y el triángulo, de un modo muy complejo. Intencionadamente, el mándala produce un mundo en segunda dimensión. Al carecer de perspectiva tradicional, la sensación de profundidad se logra a través del uso de líneas diagonales, puesto que el mándala expresa un mundo perfecto distinto al humano. La geometría

⁵⁸⁰ Por ejemplo, el catálogo de la exposición de Sengai tiene la explicación de la obra del *ensō*, aunque no trata este término. El *ensō* es el tema básico del zen que muchos escritores tratan, como Suzuki Daisez. *Sengai (1750-1837): Exposición*, Dirección general de Bellas Artes, Madrid, 1962 (no pone el año de la publicación en el libro, pero teniendo en cuenta de la exposición de Madrid, pongo 1962, pero la Biblioteca Nacional de España trata este catálogo como publicado “1963?”), sin paginar (lámina 43).

⁵⁸¹ No me refiero a que el círculo mismo es un símbolo de la cultura oriental, porque, en realidad, el círculo simboliza muchas cosas incluso del mundo occidental. Sin embargo, el tratamiento occidental es distinto del oriental.

calculada es imprescindible en el mándala. Desde este punto de vista, es obvio que no se puede comparar el círculo de Feito con un mándala, pues sus trazos y el círculo están muy vivos. Además, no incluye cuadrados ni triángulos. En algunas obras, las figuras geométricas se mueven cerca de los bordes de la tela. Tampoco está estampada como el mándala. Es bastante diferente al mándala.

El círculo que Feito plasma en torno 1960 es como un gesto vivo, como si tratara de exclamar algo. El fondo está pintado de un rojo muy brillante que expresa el gran vacío, y destaca su gesto con dos trazos caligráficos. Su arte, por tanto, posee un carácter muy distinto al mándala. Además, como ya hemos indicado en el caso anterior, Feito trata de plasmar su propio interior directamente en la pintura. El círculo surge, por tanto, fruto de esta intención artística, de su interior, por lo que concluimos que el carácter de su obra no encaja tampoco en el perfil del mándala.

Hay otro círculo famoso en esta época. Hubo una exposición de la obra del pintor zen Sengai Gibon (1750-1837), que itineró por muchas ciudades, entre ellas Madrid y París en 1962. La exposición contenía obras de *ensō*, pero la más famosa era la conocida como *Círculo, triángulo y cuadrado*, a la que Pierre Alechinsky realizó un homenaje y que fue fuente de inspiración para muchos artistas. Feito mismo me reconoció que vio la obra mucho antes, aunque no pudo recordar cuándo.

Suzuki Daisetz interpreta que el círculo es “infinito”, que es la base de todo. Pero el “infinito” no tiene forma. El círculo es la figura más adecuada para expresar esta idea, pues nos recuerda la “circulación sin parar”. Sin embargo, los humanos siempre buscan la forma. La sensibilidad y la inteligencia humanas exigen que, como sujetos, los humanos busquen la forma de vivir tranquilamente en el mundo fenoménico. El triángulo aparece como la forma primitiva o prototipo de un ser. El cuadrado es la suma de dos triángulos. Si unas formas triangulares se juntan, pueden producir los numerosos seres que el cuadrado simboliza. Por eso este cuadro de

Sengai representa todo el cosmos: desde la verdad del cosmos, pasando por la generación de un ser, hasta el mundo fenoménico de los seres.⁵⁸²

Pero Feito pinta las figuras geométricas del círculo y las dos barras como si fueran una cabeza con dos brazos. Forman un conjunto representativo de un ser vivo, es algo más tangible, más fenoménico. Pero la parte sustancial de la representación geométrica es, sin duda, el círculo de arena. El efecto de esta arena roja produce una sensación más fuerte que otras partes de la existencia; si estuviera influido por Sengai, aparecerían las tres figuras geométricas con el mismo significado, tal como aparece en la obra homenaje de Alechinsky. Considero que la obra de Feito no está influida por la de Sengai.

Feito me comentó que para él esta obra es de “inteligencia” y no de “sentimiento”. Así, cierra la puerta a una posible influencia de Sengai, pues el pintor español piensa que la pintura surge de plasmar el interior de manera intuitiva, y no de la inteligencia (véase la entrevista II (21/06/2016) en el apéndice).

Después de todo lo expuesto concluyo que su círculo es un tipo de *ensō* que probablemente procede de la octava imagen de la serie *jyūgyū-zu*.⁵⁸³ Tras su creación, esta forma redonda se

⁵⁸² Mi opinión es que Suzuki Daisetz explica el cuadro de Sengai, empleando la idea de Lǎozǐ, que no se difundió mucho en Japón, aunque el zen, tras su llegada a Japón, inmediatamente dominó la vida de los japoneses en el país de Extremo Oriente. Auqnue es un bonzo de zen, Sengai pintó la obra *Lao-tsé sobre un buey* (“Lao-tsé” es una manera de escribir “Lǎozǐ” en el catálogo de la exposición de Sengai), que probablemente tenía conocimiento de la escuela de *tao*, por eso se puede interpretar el cuadro a partir de la teoría de la filosofía de *tao*. En mi tesis presento la teoría de Suzuki Daisetz porque cuando se difundió el cuadro de Sengai se explicó bajo su teoría, aunque actualmente hay otras teorías más poderosas. Sobre otras teorías de la obra de Sengai, véase Nakayama, Kiichirō, capítulo “Dai 6 shō, ○△□ wo Ryouri suru.”, en *Sengai no ○△□, Muhō no zenga wo tanoshimu hou*. Genshobō, Fukuoka, 2008, pp. 158-184. Sobre la explicación en español de las obras *El Universo y Lao-tsé sobre un buey*: Dirección General de Bellas Artes (ed.), *op. cit.*, sin paginar.

⁵⁸³ *Jyūgyū-zu* significa, literalmente, *Diez imágenes sobre la vaca*. Se trata de un tema alegórico, formado por una serie de cuadros que abordan el proceso de búsqueda del *satori*. Estas diez imágenes representan una historia, la de un niño que desea alcanzar el auténtico *satori*, transformando su mente para ser como Buda. Para ello, comienza localizando una vaca —debemos recordar que la vaca es un animal sagrado en la India, lugar de origen del budismo—, que utilizará como medio para alcanzar la iluminación. No obstante, el niño es incapaz, pese a sus esfuerzos, de lograrlo. Será posteriormente, cuando se siente a reflexionar y se olvide del animal y de sus preocupaciones, cuando logre alcanzar su ansiada meta. Pese a que las diez imágenes que forman el *jyūgyū-zu* tienen forma de circunferencia, es la octava —que simboliza el estado *mushin*— la que se representa únicamente mediante un círculo vacío. Pero en el *jyūgyū-zu* no existe la libertad necesaria que permita la presencia de otras formas, porque la presencia única del círculo es necesaria para combinar las imágenes y crear una parábola. Por definición, es una serie de cuadros que forman una historia con una moraleja bajo una forma estética determinada, que sirva para ofrecer a los espectadores un dogma budista. Es difícil pensar, pues, que este sea el modelo en el que se basó Feito para crear su propio círculo: su perfil alegórico y la rigidez de su estética no encajan con obras de tan libre

independizó, convirtiéndose en el círculo que los bonzos, o bonzos, realizan para simbolizar que se ha alcanzado el *satori*.

A la hora de caracterizar el círculo en la obra de Feito, el elemento más interesante es, sin duda, este *ensō*,⁵⁸⁴ pese a que la procedencia sea en realidad distinta a la obra de Feito. El *ensō* significa “la imagen de un círculo”, pero ese término ya es independiente de la propia serie. Se trata de uno de los motivos típicos de la caligrafía japonesa, y no uno cualquiera para el calígrafo, ya que el *ensō* trata de representar el horizonte mental del *satori*. Por ello, lógicamente solo monjes budistas pueden plasmarlo en la caligrafía, pues son los que han practicado la suficiente meditación como para alcanzar la iluminación o, por lo menos, conocer profundamente las doctrinas relacionadas. Para estos bonzos, el *ensō* es la representación de la iluminación, la fuerza, el Universo y el estado de *mushin*, y expresa lo conseguido por medio del empleo de la estética japonesa.

Respecto al modo de plasmarlo sobre el papel, y en consonancia con el arte de la caligrafía, el círculo debe realizarse mediante una única pincelada. No es fruto del capricho ni de la casualidad. Se trata de una obra que los bonzos realizan instantáneamente para expresar el estado mental después de llegar a *satori*, y que a veces les ayuda a ejercitar su espíritu. El *ensō* es el resultado de un momento en el que la mente es libre, en el que ha abandonado el deseo de los logros más mundanos, como la riqueza, la reputación social o la preocupación por terminar la obra, dejando simplemente que cuerpo y espíritu trabajen en armonía, entrando en el ya mencionado estado de *mushin*.

Este se alcanza cuando la persona aleja de sí las ideas de miedo, ira y ego durante el combate o la vida diaria. Mediante este método se anula el pensamiento discursivo y el juicio, de modo que la mente es totalmente libre de actuar y reaccionar sin la demora causada por tales

expresión. Para conocer mejor el arte *jyūgyū-zu*, véase Ueda, Shizuteru. “Ensō to jyūgyū-zu”, Sugiura Kōhei (red.), “Ensō no geijutsu kōgaku”, Kōsakusha, Tokio, 2003, pp. 258-281.

⁵⁸⁴ En *El hombre y sus símbolos*, Aniela Jaffé dice que el *ensō* simboliza la iluminación o la perfección humana, citando el comentario de un bonzo que habla del *ensō* de Sengai. Pero cada *ensō* produce un ambiente distinto. Con frecuencia el *ensō* lleva un san, un comentario para el apoyo de la comprensión del sentido del círculo. Además, el zen es algo instintivo, y el satori es, más o menos, saber la construcción del cosmos, abandonando las dudas sobre algo. A mi opinión eso no puede significar la perfección humana. Considero que esta perfección humana no encaja en la definición general del *ensō*. El comentario de este bonzo será, probablemente, para alguna obra específica. Jaffé, Aniela. *op. cit.*, p. 241.

pensamientos. En este caso, la persona no confía en su pensamiento consciente o lo que “piensa” que debería hacer, sino en su reacción natural entrenada o lo que “siente” que debería hacer, guiado por la intuición. No es un estado de relajación ni de inactividad; más bien al contrario, la mente trabaja a muy alta velocidad, pero sin intención, plan o dirección, sino solamente su propia capacidad de adaptación a su entorno⁵⁸⁵. De esta manera, el trabajo realizado por el artista plasma el movimiento expresivo del espíritu en un momento dado. Es muy distinto al arte abstracto occidental porque, de forma general, este es el resultado de una concienzuda investigación, y no de un instante de inspiración.

Para ser considerado un *ensō*, la obra debe tener fondo blanco, como medio para lograr un mejor contraste con el trazo negro del círculo. Tampoco puede quedar parte de papel sin pintar, por lo que, con el mencionado contraste, el fondo se convierte en un espacio sin límite. Si lo reducimos hasta convertirlo en su mínima expresión, el círculo pasa a ser un punto o, dicho en otras palabras, en un punto que es el punto de partida para crear un círculo. Para que este esté realizado correctamente, el artista debe extender la circunferencia desde ese punto hacia fuera, igual que la persona misma, quien para ser apacible debe tener conocimientos, así como amabilidad y una buena relación social con los demás.

Para que el círculo muestre la representación justa de los bonzos que han logrado alcanzar el *satori*, no debe haber desequilibrio en los sentimientos del artista. Además, los círculos considerados *ensō* deben tener una relación simbólica relativa con el fondo, suponiendo que este es, de algún modo, símbolo del mundo real.⁵⁸⁶ De este aspecto, lo más importante es que la línea que lo forma no significa un límite o una frontera del mundo del monje con el resto del mundo.

⁵⁸⁵ En la escuela de esgrima llamada *Shinkage-ryū*, cuando el practicante recibe el certificado final al alcanzar el máximo nivel, en este papel solo hay un *ensō*. Se supone que representa un espejo brillante, completamente libre, limpio, sin mancha, como símbolo de la mentalidad clara, sin deseo, egoísmo, cálculo intelectual, etc. En el certificado se exige al samurái tener la mente *mushin*. Suzuki, *op. cit.*, 2010, pp. 68-69 y 86.

⁵⁸⁶ Suzuki Daisetz lo interpreta de la siguiente manera: “el ‘yo’ es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es *sūnyata*, vacío. Pero es también el centro de este círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo. El ‘yo’ es el punto de subjetividad absoluta que puede expresar el sentido de inmovilidad o tranquilidad. Pero como este punto puede moverse hacia donde queramos, a puntos infinitamente variados, no es realmente un punto. El punto es el círculo y el círculo es el punto. Este milagro aparentemente imposible tiene lugar cuando la dirección que sigue la ciencia es invertida y vuelve al zen. El zen es, en verdad, el realizador de este imposible...”. Suzuki, Daisetz. “Conferencias sobre budismo zen”, en Suzuki, Daisetz/Fromm, Erich. *op. cit.*, p. 35.

Si existe un punto en el centro del círculo, puede existir el círculo mismo, aunque la circunferencia no sea visible.⁵⁸⁷ El *ensō* contiene el concepto estético japonés *wabi* porque, pese a que se trata de una única pincelada, el círculo nos transmite una gran cantidad de conceptos e ideas.

Hemos visto algunos ejemplos, como pueden ser el mándala o el *tàijí*, en los que aparece con un claro efecto místico y teológico. Un círculo perfecto que simboliza el mundo no terrenal. Pero es conveniente concluir que ninguno de ellos encaja con el círculo de Feito, porque, según el autor en una frase repetida en numerosas ocasiones por la importancia que tiene, la obra debe proceder del interior. Y por esa misma razón, la tipología que mejor se adapta a su forma de pensar es el *ensō*, un círculo de libre expresión, representante del concepto del artista que ha logrado alcanzar la iluminación o *satori*.

Bien es cierto que los monjes budistas practican durante muchos años para la consecución de este objetivo, y que Feito jamás ha conocido el *satori* ni el “inconsciente cósmico”, pero también es cierto que, como artista, puede haber logrado un estado de relajación y concentración suficiente como para olvidar sus preocupaciones y sus malos deseos y haber contemplado la imagen de su “yo” mismo.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado, podemos pensar que el círculo en las obras en rojo y negro es una especie de *ensō* de estilo occidental.

⁵⁸⁷ Un monje budista zen compuso un *tanka*, una clase de poema japonés formado por veintiséis sílabas, cuya traducción sería: “*aunque una cubeta antigua pierda el fondo por la edad, si hay un ensō en el mundo Sankai, donde la persona transmigra, es suficiente*”. [Nótese que las cubetas en Japón tienen forma redonda]. Con su composición, apela a la importancia del *ensō*, pero no como imagen figurativa, sino como símbolo mental. Shibayama, Zenkyō. *Zenga no ensō*, Shunjūsha, Tokyo, 1969, p. 7.

12. DESPUÉS DE LASERIE EN ROJO Y NEGRO

12. Después de la serie en rojo y negro

12-1. Desde 1963 hasta 1966

12-1-1. Juegos de tinta

Observaremos aún el proceso de desarrollo del pintor español después de conocer la obra de Sugai, porque se acerca aún más a la caligrafía. Lo primero que Feito hizo fue repetir el círculo en el papel con tinta china, como si fueran aguadas *sumie*. Se produce un cambio en los materiales utilizados, pero aparte de eso, lo que hace es lo mismo que en la serie en rojo y negro: obra gestual con el elemento geométrico circular y el empleo de trazos irregulares e intuitivos.

Lo interesante de la serie de “*sumie*” es que, aunque las obras tienen composiciones similares, las obras nos muestran gestos distintos por rapidez del movimiento del pincel o el grosor de los trozos. Como hemos visto anteriormente, el pincel chino puede expresar muchos sentimientos y considero que Feito experimenta las claves del movimiento del pincel durante la realización esta serie de las obras.

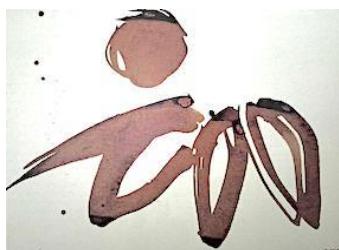


Fig. 112: Sin título
Luis Feito
1963, Tinta china sobre papel
22 x 30 cm
Colección del artista

En la obra sin título (fig. 112)⁵⁸⁸ advertimos que todos los elementos están hechos de golpe, es decir, con estilo caligráfico. La obra lleva las salpicaduras de tinta china y eso se ve como la rociada de agua. La obra está hecha con tinta china clara, por eso cuando el pintor cambia la dirección del movimiento, aparece la acumulación del color negro más intenso. Cuando mueve el pincel

rápidamente, se separa la cabeza de la espiga del pincel y en el trazo aparece la parte blanca. Los trazos del pincel de la caligrafía reproducen un ritmo. Cuando se separa la cabeza de la espiga, en la caligrafía académica se considera que la pinçelada es mala, pero esa limitación no la conoce el pintor español, y además no le importa. Lo relevante para él es la expresividad del ritmo formal y el impacto del conjunto de la obra.

⁵⁸⁸ Fig. 112: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op. cit.*, p. 202.



Fig. 113: Sin título
1963, Tinta china sobre papel
22 × 30 cm
Colección del artista

La obra de sin título (fig. 113)⁵⁸⁹, nos transmite mayor velocidad en la pincelada. Esto equivale a una mayor seguridad, a una mente consolidada e intuitiva se reúnen sin vacilar para crear la belleza de los trazos.

En todos estos ejemplos, el círculo situado en la parte superior no tiene el sentido del movimiento y nos recuerda la esfera solar.

Estabilidad frente a las líneas caligráficas en la parte inferior que transmiten dinamismo porque permiten recrear el sentido de movimiento del pincel cuando fueron ejecutados los trazos.

Podríamos compararlo con su sentido de tensión y movimiento con una obra figurativa como el conocido grabado de Hokusai, *La gran ola de Kanagawa*, donde el monte Fuji, impertérrito contempla la agitación de las aguas.

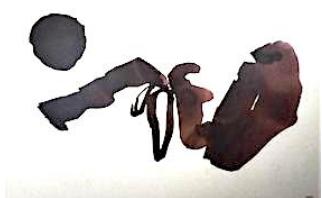


Fig. 114: Sin título
Luis Feito
1963. Tinta china sobre papel
30,5 × 45 cm
Colección del artista

En la obra sin título (fig. 114)⁵⁹⁰ presenta una tinta distinta, mientras que en la otra obra sin título (fig. 115)⁵⁹¹ una pincelada distinta. Parece experimentar con otras dinámicas de tinta, presión y movimiento del pincel, e incluso otro tipo de pincel, puesto que la pincelada resulta más plana y gruesa. O quizás es simplemente la posición ladeada del pincel para pintar. Se aprecia una mayor torpeza en el movimiento del pincel, puesto que este se engancha y detiene muchas veces al realizar un trazo. Esto revela torpeza en el manejo de la técnica, porque resulta un trazo pesado y lento, que deviene de una falta de claridad mental o bien de dominio de la tinta y el pincel. El gesto pierde el sentido de movimiento que han producido las tres piezas anteriores da la impresión de pesadez, y al tiempo poseen una cierta monumentalidad. Ante ese sol o esa

inmensa luna, podríamos imaginar la quietud de un paisaje de montañas.

⁵⁸⁹ Fig. 113: *Ibidem*, p. 204.

⁵⁹⁰ Fig. 114: *Ibidem*, p. 205.

⁵⁹¹ Fig. 115: *Ibidem*, p. 203.

Puede suponerse que en este momento, el pintor espontáneamente empieza a captar la sensibilidad de la línea caligráfica como la “línea de corazón”, tal como la abordaban los miembros de Bokujin-kai y sus precursores. Ya está enterado de que la diferencia de tono, fuerza y velocidad de la pincelada caligráfica puede expresar muchas cosas. Cuando contempla las obras de los miembros asociación Bokujin-kai, todavía no ha entendido bien la caligrafía japonesa. La no comprensión de los *kanji* le supone un obstáculo.⁵⁹² Sin embargo, los trabajos de Sugai, hechos siguiendo el sistema de generación de ideogramas, se convierten en el puente entre la caligrafía y el informalismo para Feito.⁵⁹³ Seguro que el arte de Sugai empujó a Feito a profundizar en el arte de estilo oriental, y a aproximarse más a la caligrafía.

Las obras abordadas de este capítulo son frutos de experimentar con la gestualidad del pincel y la tinta oriental, y de observar sus caligrafías, ya fuera a través de las publicaciones de *Bokubi* o en las exposiciones del grupo.

Sobre el *sumie*, en 1965, vuelve a abordar la serie de obras caligráficas cogiendo el papel, la tinta china y el pincel, de modo que ahora, pasando el orden cronológico, observaremos las obras de la serie de *sumie* de 1965. Esta vez pinta el círculo negro en la parte arriba superior, garabatea numerosas líneas, muy rápidas e intuitivas con un pincel fino en torno al círculo negro

⁵⁹² Óscar Muñoz Sánchez escribe: “De 1962 y 1963 datan las primeras tintas y acuarelas de Feito consistentes en sencillos ejercicios de trazo y precisión, de juego con el giro y el movimiento de la muñeca que guía el pincel, a mano alzada, manejando la presión. Variables de las cerdas -pintura y laterales- sobre el papel, evocando las elegantes evoluciones de la caligrafía china.” El entrevistador está consciente del texto de Shítão. Pero Feito dice: “La caligrafía china y la pintura gestual nuestra no tenían nada que ver. En la apariencia, simplemente. Pero es que el chino siempre parte de una frase, de una palabra, y eso lo estiliza; pero hay un punto de partida; mientras que lo nuestro es la pintura del gesto, no salimos de una imagen de un objeto.” Muñoz, Óscar. *op, cit.*, p. 36.

⁵⁹³ Henri Focillon escribe lo siguiente. “El signo, mientras que la forma se significa. Y desde el momento en que el signo adquiere un valor formal eminent, esta última actúa fuertemente sobre el valor del signo como tal, puede vaciarlo o desviarla, dirigirlo hacia una vida nueva, ya que la forma está rodeada de un halo. La forma es estricta definición del espacio, pero también sugerencia de otras formas. Continúa y se propaga por el mundo de la imaginación, o más bien la consideramos como una especie de grieta por la que podemos introducir en ámbito incierto, que no es la extensión ni lo pensado, un enjambre de imágenes que aspiran a nacer. Así se podrían explicar, quizás, todas las variaciones ornamentales del alfabeto y, más particularmente, el sentido de la caligrafía en las artes del Extremo Oriente. El signo trazado según ciertas reglas, a pincel, con trazo grueso o fino, con raíces o lentitud, con adornos o de manera abreviada -existen diversas modalidades-, es capaz de acoger una simbología que se superpone a la semántica y, además, de fraguar y consolidarse, hasta el punto de convertirse en una semántica nueva. El flujo de estos intercambios, de estas superposiciones de la forma y el signo nos daría, con el trazado ornamental del alfabeto árabe y con el uso que ha podido hacer el arte cristiano de Occidente de los caracteres cíficos, un ejemplo más próximo a nosotros.” Los jeroglíficos *kanji* no son meramente signos, sino una manera de expresar la forma abstracta del objeto. Focillon, Henri. *op, cit.*, pp. 10, 11.

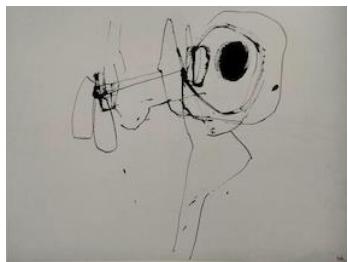


Fig. 116: Sin título
Luis Feito
1965. Tinta china sobre papel
26 x 35 cm
Colección del artista

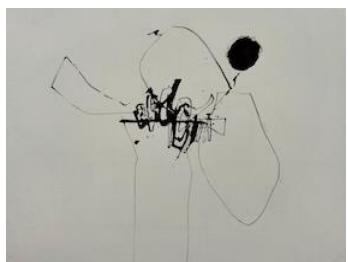


Fig. 117: Sin título
Luis Feito
1965. Tinta china sobre papel
26 x 35 cm
Colección del artista.



Fig. 118: Sin título
Luis Feito
1965. Tinta china sobre papel
26 x 35 cm
Colección del artista

y debajo de él. A diferencia de la serie anteriormente ejecutada en tinta china sobre papel, aquí no se aprecia una intención de experimentación técnica, de observación de color, velocidad y diferencia del gesto. Lo que pretende aquí es dejar que el pincel se mueva libre e inconsciente, y se nos presentan como el esqueleto estructural de las pinturas vistas anteriormente, porque la esencia de sus líneas nos permite una contemplación menos distraída del gesto. Se trata de obras en las que podemos intuir que Feito llega a descubrir la esencialidad de la caligrafía. La materia enmascara la realidad.

Las obras de esta nueva serie tienen todas la misma densidad de tinta y las líneas siguen la misma forma de trazo, cambiando únicamente la composición. Cada obra transmite una impresión distinta.

La obra sin título (fig. 116)⁵⁹⁴ nos hace imaginar una figura humana que levanta dos brazos para mostrar la molestia a otra persona situada fuera de la pintura, como si dijera que no se acercara más.

Ante obras sin título (fig. 117)⁵⁹⁵ la imaginación de quien ha leído siempre la realidad desde el signo, no puede dejar de ver

un pájaro encima de un apoyo, donde el círculo negro es la cabeza, la forma del ocho son las alas abiertas y el triángulo es la cola. El conjunto de las líneas un poco gruesas correspondería al cuerpo del pájaro. Las dos líneas verticales expresan el árbol donde está el pájaro. Consciente o inconscientemente Feito nos habla de la realidad de la existencia a través de su esquematización.

⁵⁹⁴ Fig. 116: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (edi.) *op, cit.*, p. 240.

⁵⁹⁵ Fig. 117: *Ibidem*, p. 238.



Fig. 119: N.º 461 B
Luis Feito
1964. Óleo sobre lienzo.
97×130 cm. Colección privada



Fig. 120: Sin título
Luis Feito
1964, Óleo sobre lienzo.
130 × 195 cm
Colección Palacio Navarro



Fig. 121: N.º 451
Luis Feito. 1964. Óleo
sobre lienzo 130 × 97 cm
Colección privada



Fig. 122: N.º 467
Luis Feito. 1964.
Óleo sobre lienzo
146 × 114 cm
Colección del artista.

En la pieza (fig. 118)⁵⁹⁶ podemos plantearnos si son líneas inconscientes trazadas por azar intuitivo, o si es una japonesa en quimono intentando abrir su paraguas. El título no da muchas pistas porque intencionadamente el autor huye de lo referencial y no desea más que establecer un juego de significantes, pero de lo que no cabe duda es de la aproximación de Feito al mundo del ideograma y al signo caligráfico, que resulta más fácil de percibir en las huellas sobre el papel.

12-1-2. Redensificación del trazo

Volvemos al orden cronológico. Después de las primeras pinturas a la tinta de 1963, en 1964 encontramos un conjunto de obras en las que el negro y el rojo vuelven a ser los colores protagonistas. Grandes manchas, alta densidad matérica, círculos y trazos ejecutados con espátula. La pintura N.º 461B (fig. 119)⁵⁹⁷ o la pieza sin título (fig. 120)⁵⁹⁸ son unos buenos ejemplos de las obras de este conjunto. La ejecución con la espátula, retiene el movimiento que se aprecia más lento que en las obras anteriores, pero manifiesta la experiencia y comprensión del trazo caligráfico de las obras anteriores.

Las obras como N.º 451 (fig. 121)⁵⁹⁹ y N.º 467 (fig. 122)⁶⁰⁰ se acercan de modo notable a trabajos concretos de Sugai Kumi, como *Nezumi-iro*, si bien es cierto que los fondos de Feito en estas obras se han aligerado, no son mundos matéricos, ni muros que soporten sus ideogramas.

Se podría pensar que la simplicidad de las estructuras es la razón de ser de sus concomitancias, pero el primitivismo, los rasgos, el carácter de

⁵⁹⁶ Fig. 118: *Ibidem*, p. 239.

⁵⁹⁷ Fig. 119: *Ibidem*, p. 220.

⁵⁹⁸ Fig. 120: *Ibidem*, p. 221.

⁵⁹⁹ Fig. 121: *Ibidem*, p. 222.

⁶⁰⁰ Fig. 122: *Ibidem*, p. 223.



Fig. 123: N.º 447
Luis Feito, 1964. Óleo sobre lienzo 130×162 cm
Colección del artista



Fig. 124: N.º 429
Luis Feito
1964. Óleo sobre lienzo
146×114cm
Colección
Jesús de la Fuente



Fig. 125: Sin título
Luis Feito, 1965. Acrílico sobre papel
50 x 65,5 cm
Colección del artista



Fig. 126: N.º 497
Luis Feito, 1965. Óleo sobre lienzo
130 x 162 cm
Colección del artista

los trazos, la pretensión de generar sus propios signos en torno a un universo íntimo y personal y la admiración de Feito por Sugai, nos empujan a considerar que se han encontrado en el mundo ideo gráfico de la caligrafía de Asia Oriental.

En las obras N.º 447 (fig. 123)⁶⁰¹ y N.º 429 (fig. 124)⁶⁰² abandona los trazos lineales que Jean Ballancher describió como brazos, y que de alguna manera anclaban la composición al soporte pictórico y se concentra en una masa circular concéntrica. Hay densidad matérica, pero la arena ha sido totalmente descartada porque ya no estamos únicamente ante mundos en creación que emergen del vacío, sino ante signos que expresan una existencia, contenida en el interior del artista y expresada mediante los trazos restregados de la espátula. La tensión matérica establecida entre forma y fondo y la direccionalidad de los gestos de la espátula consiguen trasmitir movimiento y suspensión a la esfera.

En algunas obras de 1965 como la obra sin título (fig. 125)⁶⁰³ y N.º 497 (fig. 126)⁶⁰⁴, introduce el color amarillo que confiere mayor dimensionalidad a la representación. Mas, a pesar de todo, podríamos decir que su interés sigue siendo la creación del gesto basado en el carácter geométrico del círculo.

12-1-3. La aparición de los diápticos

Según propia confesión de Feito, a partir de 1965 se aparta del mundo oriental, intenta poner distancia con la estética asiática.⁶⁰⁵ Pero, esta se manifiesta desde un punto de vista distinto.

⁶⁰¹ Fig. 123: *Ibidem*, p. 224.

⁶⁰² Fig. 124: *Ibidem*, p. 225.

⁶⁰³ Fig. 125: *Ibidem*, p. 235.

⁶⁰⁴ Fig. 126: *Ibidem*, p. 233.

⁶⁰⁵ Entrevista del Feito por el autor, *op, cit.* (27/03/2017)

Curiosamente, desde este momento la obra toma el formato díptico. Según el propio autor, en esta época necesitaba el díptico para pintar la dicotomía existente en su interior. Entre ellos considera que hay una contradicción y lucha, pero, a mi opinión, en realidad, lo que hay es una interacción.⁶⁰⁶



Fig. 127: N.º 563
Luis Feito
1966. Óleo sobre lienzo
205 x 146 cm (díptico)
Musée Cantini



Fig. 128: Sin título
1968. Óleo sobre lienzo
220 x 300 cm. Colección privada

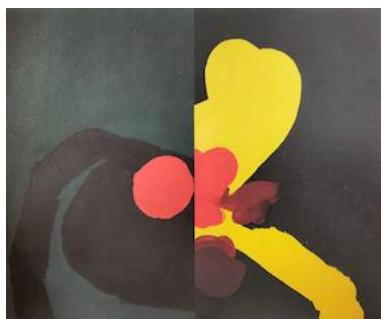


Fig. 129: N.º 615
Luis Feito
1968. Óleo sobre lienzo
163x194cm (díptico)
Colección Arte Contemporáneo.
Museo Patio Herreriano

En el díptico N.º 563 (fig. 127)⁶⁰⁷ presenta las tablas una encima de otra, y la parte superior del díptico es monocromática, totalmente fucsia. Es un mundo totalmente en calma y nos transmite el vacío. La tabla inferior tiene 4 colores, el rojo, el amarillo, el negro y el gris.

Aunque no usa la arena, Feito realiza el punto rojo con una capa densa de pigmento en la mancha grande roja, por eso nos da la impresión como si algo se estuviera generando y tomara una forma en el aire que expresa la mancha roja. Esta capa roja nos insinúa la existencia de un ser.

La pieza sin título de 1968 (fig. 128)⁶⁰⁸ presenta dos paneles alargados colocados uno al lado del otro. El fondo se cubre de un amarillo vibrante cargado de energía y en ambos pinta la figura de un signo negro con un círculo rojo. Ambos parecen una parte del mismo elemento, en el de la derecha visto a menor distancia y en el de la izquierda visto con una cierta perspectiva.

La manera de los gestos es muy tranquila y cuidadosa, por eso no produce el sentido de movimiento.

En el mismo año pintó N.º 615. (fig. 129)⁶⁰⁹ La tabla izquierda tiene el fondo verde oscuro con la presencia de un círculo rojo sobre trazos negros. El otro panel tiene el fondo

⁶⁰⁶ *Ibidem*, (entrevista)/Huici, Fernando. *op, cit.*, sin paginar.

⁶⁰⁷ Fig. 127: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (edi.), *op, cit.*, p. 245

⁶⁰⁸ Fig. 128: *Ibidem*, p. 246.

⁶⁰⁹ Fig. 129: *Ibidem*, p. 247.



Fig. 130: N.º 721
Luis Feito, 1969. Óleo sobre lienzo.
130 × 194 cm (díptico)
Colección del artista



Fig. 131: N.º 714
Luis Feito, 1969. Óleo sobre lienzo.
146×228 cm. Colección Galería Egam.



Fig. 132: N.º 715
Luis Feito, 1969, Óleo sobre lienzo.
146 × 229cm (díptico)
Colección Fundación Juan March

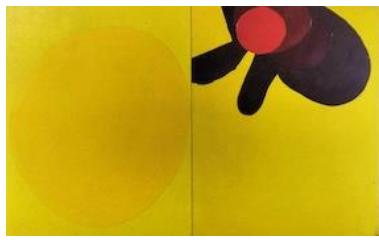


Fig. 133: N.º 702B
Luis Feito, 1969. Óleo sobre lienzo
162 × 260 cm (díptico)
Colección del artista

totalmente negro y encima del fondo, hay dos masas amarillas muy potentes.

El color de los fondos, en los que domina la uniformidad con alguna evanescencia está pintado de manera uniforme. El color en sí no tiene valor simbólico. Le sirve para crear un mundo silencioso en el que no hay nada aparte de las figuras protagonistas que emergen en el vacío.

En obras del estilo de N.º 721 (fig. 130)⁶¹⁰, N.º 714 (fig. 131)⁶¹¹ o N.º 715 (fig. 132)⁶¹², las figuras como las letras de una caligrafía flotan en una dimensión tridimensional, inmensa, sin límite.

En la obra N.º 702 B (fig. 133)⁶¹³ el panel izquierdo tiene un gran círculo amarillo un poco denso sobre un fondo del mismo color más claro. Este juego nos recuerda el cuadro de Malévich, *Blanco sobre blanco*. A primera vista la tabla está sólo pintada de amarillo, el sentido de la existencia. El panel derecho mantiene la continuidad del color del fondo, pero una forma negra que soporta en su interior un círculo rojo establecido una relación de tensión con el círculo amarillo.

En general, en esta serie, emplea la manera de pintar el fondo de un color monocromo de manera uniforme, pero ningún color del fondo es simbólico. El pintor lo selecciona por coherencia plástica con el resto de colores elegidos. La función del fondo es, como en la caligrafía, darnos la percepción de una

⁶¹⁰ Fig. 130: *Ibidem*, p. 251.

⁶¹¹ Fig. 131: *Ibidem*, p. 248.

⁶¹² Fig. 132: *Ibidem*, p. 249.

⁶¹³ Fig. 133: *Ibidem*, p. 250.

existencia en un espacio indefinido e interminable, donde nada existe y a la vez todo existe en la energía del vacío. Feito se mueve en un mundo pictórico bastante silencioso.

A pesar del cambio de la composición, si las comparamos con las series anteriores, sigue advirtiéndose el poso de los trazos caligráficos.

En estas obras no parece existir una relación directa entre los dos paneles. La coherencia viene dada por la técnica y el tratamiento pictórico. No existe la continuidad de la composición entre un panel y otro. Únicamente la esfera roja pequeña por la ubicación o por la combinación de otros colores, cobra protagonismo de manera sofisticada. El mundo pictórico de esta serie es bastante tranquilo, pero genera un sentido de la existencia de una cosa o un ser indefinible.

13. FEITO DE LA DÉCADA DE LOS SETENTA

13. Feito de la década de los setenta

13-1. El círculo al estilo de Malévich, 1970 y 1974

En esta época, Feito pinta un círculo grande de un único color sobre un fondo del mismo color en muchas de sus obras, abandonando el formato de diptico. En realidad, ya había hecho esto en el diptico N.^o 702 B que hemos visto, pero entre 1970 y 1974 Feito se concentra en pintar obras en las que hay un círculo grande muy similar al color del fondo. Este recurso nos remite a la obra del pintor ruso Kazimir Malévich, *Blanco sobre blanco*, y a sus obras en las que el círculo, como perfecta figura geométrica, acaparó, a la manera de un nuevo ícono de la estética del arte moderno, protagonismo en su obra.⁶¹⁴ Feito reveló en las entrevistas un profundo respeto por el pintor ruso, y de hecho la estética de Malévich tiene casi la misma construcción que la filosofía del *tao*.⁶¹⁵ Investigaremos *Dios no ha caído. El arte, la iglesia, la fábrica* (1922), escrito por el propio pintor ruso para desgranar el concepto de suprematismo.⁶¹⁶

⁶¹⁴ El propio Malévich comenta sobre la obra “El cuadrado blanco sobre fondo blanco”: “El suprematismo en su evolución histórica ha tenido tres etapas. La del negro, la del color y la del blanco. [...] Los tres cuadrados suprematistas son la plasmación de visiones y construcciones del mundo muy precisas. El cuadrado blanco, aparte del movimiento puramente económico de la forma de su construcción, absolutamente nueva, del mundo blanco, aparece todavía como la impulsión hacia los fundamentos de la construcción del mundo. [...] En la vida común estos cuadrados tienen aún significado: el cuadrado negro como signo de la economía, el cuadrado rojo como señal de la revolución y el cuadrado blanco como puro movimiento.” Fauchereau, Serge. *Malévich*, Polígrafa, Barcelona, 1992, p. 43.

⁶¹⁵ Sobre la simpatía de Feito con Rothko, hay muchas referencias. Por ejemplo, Serraller, Calvo. Francisco, *Un maestro del informalismo español*, en la revista suplementaria *Artes* del periódico *El País*, Madrid, 1988 (21, 05), p. 6. También Paule, Gauthier, en *Les Lettres Françaises*, París, 18 de marzo de 1970. Extraído Museo Nacional de Arte Centro Reina Sofía (edi.), *op. cit.*, p. 253. Juan Manuel Bonet escribe sobre Rothko y Malévich: “Rothko es sin duda el que, a nosotros, espectadores (...) más nos interesa. Poco tiene que ver el sistema rothkiano con el de Feito de aquellos años, y sin embargo se entiende muy bien el porqué de la elección de este y no de otro de los miembros de la Escuela de Nueva York: A Rothko se le ama o se le detesta, no puede dejar indiferente, es el mejor símbolo de un compromiso, a vida y muerte, con la pintura. En otra entrevista más tardía, la que le hizo Laurence Toussaint para su libro sobre “El paso y el arte abstracto en España” (Madrid, Cátedra, 1983), Feito hacía referencia, curiosamente, a una admiración rusa: la que siente por el Malévich más radical, el de “Cuadro blanco sobre fondo blanco”. Escribe que aunque da los nombres de los pintores más admirados por Feito, Poliakoff, Fautrier, Hartung y Rothko, en otra entrevista, Juan Manuel Bonet asegura que para contemplar la obra de Luis Feito, el pintor más interesante es Mark Rothko. Bonet, Juan Manuel. “El pintor esencial”, en *Luis Feito cerca 1960*, Galería Jorge Mara, 1995 (01), sin paginar. Feito comenta sobre Rothko en la entrevista realizada por Juan Manuel Bonet: “Lo que hizo Rothko es un horizonte difícil de superar. Rothko, Newman, Sam Francis y gente así; he ido creyendo que después no ha surgido nada más de importancia. Después se produjo la llegada al arte del mundo de las modas. El tiempo ha fijado todo eso. [...]”. Bonet, Juan Manuel, *Feito*, Casa de Monte, Madrid, 1991, sin paginar.

⁶¹⁶ Carmen Bernárdez Sanchís, aunque reconoce la influencia de Malévich en el arte de Feito, considera la influencia del pintor ruso sobre el español se refleja en el dibujo de la época anterior (las obras de 1953 o 54): “Intensas líneas y otras secundarias menos marcadas actúan sobre fondos que tienden a ser cada vez

El pintor ruso escribe que todo fenómeno, como la sociedad real de los humanos, es fruto del “estímulo” entendido como el comienzo del mundo fenoménico. Cuando andamos por la montaña, inevitablemente recibimos muchos estímulos para definir la circunstancia en la que estamos: las piedras, los animales, los árboles, el río u otras cosas. Por ejemplo, la montaña ya tiene el fundamento científico para existir como montaña, pero, en realidad, eso es fruto del pensamiento humano como resultado del estímulo que recibe. Consciente o inconscientemente, siempre recibe un estímulo que empuja a los seres humanos a llevar a cabo el acto de intentar captar lo que vemos a través de darle la forma que la conciencia capte. Después de recibir el estímulo, los seres humanos empiezan a captar el estado como una realidad tal como es. A través de los ojos, los oídos, la nariz y a veces la boca, reciben numerosos estímulos; por ejemplo, de que hay una cosa allí. Luego reflexionan sobre qué es eso. Así aparecen las cosas concretas en el mundo fenoménico. El pensamiento no es nada más que el fruto del proceso puesto en marcha por un estímulo. El pensamiento es una parte de la actividad incognoscible del estímulo. En este sentido, se podría decir que nosotros estamos en el mundo en una realidad incognoscible en su totalidad, mientras que en el mundo fenoménico los humanos piensan en general que comprenden todas las partes del mundo. Intentan captar el mundo a través de los objetos. Normalmente no somos conscientes de los estímulos como origen del mundo fenoménico. Por eso, los humanos inventan el concepto de “Dios” como “perfección absoluta”, pensando que tienen que llegar allí a través de la religión expresada como “iglesia” por Malévich, puesto que quieren dominar el mundo tal como Dios lo hace. Por otra parte, demuestran la validez del materialismo en el sentido de que los humanos quieren dominar las cosas, por ejemplo, construyendo la “fábrica”. A primera vista ambos son conceptos opuestos, pero para Malévich estos dos conceptos son similares, porque son construidos bajo el “prejuicio” de “llegar a la perfección” de Dios. El pintor ruso

más neutros, buscando el blanco y los colores claros y planos. Este interés por la depuración directa en la pintura hasta años más tarde, y que remite posiblemente a su admiración por la abstracción geométrica, especialmente Malévich, aunque Feito nunca llegaría al radicalismo del “Cuadrado blanco sobre fondo blanco”. Pero yo considero que las obras de dicha época son fruto del interés por las líneas intuitivas y la búsqueda del nuevo espacio pictórico, lo que da muestras de que la influencia de Malévich está presente en esta época. Bernárdez Sanchís, Carmen, “El dibujo como un camino abonado: Los dibujos de Luis Feito”, en (edi.) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, p. 34.

insiste en la identidad entre la religión y el materialismo para justificar que la mente humana está vinculada con los materiales.

Malévich propone que el mundo del cosmos o la naturaleza primitiva está más allá, que es un mundo “sin-objeto” basado en el “estímulo” como único principio, pero la perfección del mundo “sin-objeto” no es captable para los humanos. Para el fundador del suprematismo Dios no es nada, es decir, el *mu* es Dios para el pintor ruso. La naturaleza como Dios mismo nunca piensa sobre la perfección, mientras que el pensamiento humano siempre busca el objeto concreto y en la sociedad humana se entremezclan “estímulo” y “pensamiento”, tal como sucede en la realidad. Los seres humanos tienen la tendencia de buscar la corrección y la perfección de la información. Por eso, por ejemplo, en el mundo fenoménico los humanos ponen reglas en la sociedad, pensando en la conveniencia para la convivencia o la vida cotidiana, pero siempre resultan insuficientes y tienen que repetirlas, modificarlas y eliminarlas para poner otras nuevas. Aunque por un momento creen dominar todo a la perfección, en el futuro aparece la necesidad del cambio, porque las reglas provienen de la manera de dominar los elementos exteriores. Si la condición de las cosas cambia, las reglas también tienen que cambiar. A pesar de que dominan las cosas durante un momento, esto no es eterno.

En realidad, el estímulo siempre existe en el cosmos, sin que el estímulo mismo busque un objeto concreto. Se emiten por todas las partes en todas las partes, mientras que los seres humanos, movidos por el estímulo y el pensamiento, intentan alcanzar la perfección de la vida. Sin embargo, la naturaleza nunca se preocupa por conseguir la perfección tal como los humanos lo hacen. El cosmos o la naturaleza se mueve infinitamente sin pensamiento. Si hablo figuradamente, el pensamiento de la naturaleza es “sin-objeto” y no tiene el concepto de “separación” entre las cosas, mientras que el pensamiento de los humanos siempre se mueve con el “objeto” o busca el “objeto”.⁶¹⁷

⁶¹⁷ Sobre el concepto del pintor ruso, véase, Malévich, Kazimir. *Dios no ha caído. El arte, la Iglesia, la Fabrica* en *Escritos Malévich*, Síntesis, Madrid, 2007, pp. 423-437.

Antes de la aparición de la forma ya ha existido la naturaleza. En la naturaleza no hay ninguna forma. No hay ningún objeto cognoscible. Lo que propone el pintor ruso es parecido al gran caos que Lǎozǐ llama *tao*.⁶¹⁸

Los seres humanos aceptan directamente, sin modificación ni confirmación, la realidad que vemos como tal. Nuestras mentes ya están contaminadas por muchos prejuicios o por los datos científicos. Es decir, en la vida general vemos y aceptamos todas las cosas tal como son. Esta aceptación directa de manera inconsciente de las cosas en la vida fáctica, sin comprender o conocer la esencia de la existencia de las cosas, es fruto del pensamiento producido por el estímulo.

Sin embargo, el suprematismo intenta captar lo absoluto de la emoción o la sensación pura en el arte plástico. Se podría decir que es estímulo artístico. Malévich intenta realizar la emoción en el mundo sin objeto. Pero el suprematismo busca eliminar al máximo posible el objeto.⁶¹⁹ Por ejemplo, la obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco* es la primera expresión directa del estímulo, mientras que el blanco: “Estaba lleno de la ausencia de cualquier objeto; estaba lleno de vida (Malévich)”.⁶²⁰

⁶¹⁸ Serge Fauchereau escribe: “En su *Carta a Alexander Benois* Malévich define el cuadrado como ‘un ícono totalmente desnudo y sin marco’, el ícono de su tiempo o, utilizando la expresión de Khelbnikov, ‘la cara del tiempo’. Esta voluntad de representar el *Cuadrado negro* como un nuevo ícono había sido evidenciada al colgarlo en un ángulo superior de la sala, a la manera del ‘rincón sagrado’ donde se encuentra el ícono, al que uno se vuelve para santiguarse cuando se entra en casa de una familia ortodoxa. No obstante, hay que guardarse de atribuirle un sentido simbólico. Independientemente de que Malévich lo conociera o no, tal vez no esté demás citar aquí, junto a otros comentaristas, a Uspensky cuando se refiere a Lǎozǐ en su *Tertium Organum*: ‘El *tao* es un gran cuadrado sin ángulos, un sonido que no puede percibirse, una gran imagen que no tiene forma.’ No es emblema místico o anárquico, por más que Malévich no pudiera dejar de pensar en su cuadrado cuando escribió a propósito de la bandera anarquista: ‘A pesar de que tenga en su estandarte negro la idea de la liberalización de la personalidad como algo aislado y único, su idea debe pasar al blanco en tanto que sustancia sin diversidades, inmutable en todos sus aspectos.’ Si se le quiere encontrar un sentido a toda costa se cae en un simbolismo que Malévich condena. Como cualquier otra obra suprematista, el *Cuadrado negro* no tiene más sentido que el de lo que es, en sí mismo y en el contexto de la producción de Malévich, su desarrollo, su economía. No obstante, hay que decir que se ha llegado a presentar el *Cuadrado rojo* como un signo revolucionario y la *Cruz negra* como un signo de su propia muerte, prueba de que es difícil no caer en las asociaciones de ideas convencionales ligadas a las formas y los colores. Pero hay que insistir en que, a priori, el *Cuadrado negro* no significa nada. Es.” Fauchereau, Serge. *op. cit.*, p. 38.

⁶¹⁹ Malévich, Kazimir. *Dai2bu Suprematism*, en *Mutaishō no sekai. Bauhausē sōsho. 11. Chuō kōron bijutsu shuppan*. Tokio, 1992, pp. 65, 74. (Versión en alemán. Malewitsch, Kashimir. Die Gegenstandslose welt, Bauhausücher)

⁶²⁰ Scharf, Aaron, “Suprematismo”, en *Conceptos del arte moderno*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000, p. 143.

El mundo fáctico, lleno de objetos y formas, es insignificante para el suprematismo. Lo importante es el intento de captar el sentido metafísico de la existencia totalmente independiente del mundo fáctico y captar el estímulo que nos empuja a crear la forma o la sensación producida por el estímulo. Por eso, lo que quiere el suprematista no es una figura. Aunque demuestre que tiene una buena técnica para representar la figura de las cosas, para el pintor ruso una figura en la tela ya no tiene ninguna importancia. Lo que tiene que abordar es el estímulo o la emoción misma creada por el estímulo que produce la figura en su cerebro. Para el arte no hay nada más importante que la sensación que produce la forma en la obra.

En la obra suprematista de Malévich *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913), el blanco del fondo representa el mundo vacío y el cuadrado negro es la forma dada por conveniencia para los espectadores, es decir, un fruto del estímulo. Y el propio Malévich expresa que la parte blanca del *Cuadrado sobre blanco* es *mu*.⁶²¹

Malévich planteaba que el único camino para expresar el mundo del estímulo o la sensación en el óleo era crear una obra que solo contuviera una forma. En este caso la forma está entendida como unidad mínima de composición y la utilización de una economía cromática básica. Además de eso, no es posible sentir una distancia definitiva entre los espectadores y el círculo. El fondo funciona como espacio infinito sin límites, como vacío grande y nada más, y por eso el cuadrado puede ser un objetivo lejano, como si se estuviera viendo la luna con un telescopio, mientras que el círculo puede ser un microbio redondo en el mar. No entendemos a qué distancia está el cuadrado de los espectadores. Lo que podemos captar con certeza es únicamente el sentido de existencia de un cuadrado. “Allí hay un cuadrado”. Por eso, el cuadrado es puro cuadrado y nada más. No puede tener más sentido, no ha de tener más sentido. Lo que nos muestra es que hay un cuadrado en el óleo.

Finalmente, en 1918 realiza la obra *Cuadrado blanco sobre blanco*. Ha desaparecido completamente el peso de la forma, no hay masa. La forma pictórica llega a su fase final. El concepto de Kazimir Malévich tiene cierto carácter similar a la filosofía heideggeriana en el

⁶²¹ Misaki, Yurina. “Kaiga kūkan no imi to sono kanōsei”, en *Kyōto zōkei geijutsu daigaku kiyō (Genesis)* N 13, Kyōto zōkei geijutsu daigaku, Kioto, 2008 (13), p. 152.

sentido de no dar importancia a la forma que vemos en el mundo fenoménico, estando muy próximo al concepto de la escuela del *tao*.⁶²² En la filosofía de Lǎozǐ y Zhuāngzǐ está presente el *tao* como caos ontológico, como verdad de lo cósmico antes de todo. El *tao* no tiene forma ni nombre. Es un caos, pero desde allí se generan todos los seres. El símbolo del *tao* es sin duda la gran naturaleza. Pero los seres humanos viven ya fuera de la naturaleza, introduciendo la dicotomía entre sujeto y objeto en la vida fáctica. Ya hemos visto que la escuela del *tao* es una filosofía cuya enseñanza es abandonar esta dicotomía para volver lo más posible al estado de naturaleza. Si los humanos viviéramos en la naturaleza, regresando a la vida primitiva, perderíamos la importancia del concepto de segmento o volumen. Las ideas de la filosofía de Lǎozǐ aparecen como vacío en la obra. Malévich intenta captar el mundo de la sensación o el estímulo que vibran en el mundo “sin-objeto” o el vacío.⁶²³ Aunque algunos investigadores se refieren a la influencia de Mark Rothko en estas series realizadas entre 1966 y 1975, desde mi perspectiva, esta es mínima en estas obras, pero se acentúa en el periodo siguiente.

⁶²² Jean-Claude Marcadé escribe: “*Dios no ha sido destronado. El arte, la iglesia, la fábrica*” (Vistebsk, 1922) es el último folleto publicado en vida del fundador del suprematismo. Se trata de uno de los textos filosóficos más trascendentales del siglo XX. Malévich, que carecía de formación académica, supo desarrollar, gracias a su talento, y a partir de conocimientos adquiridos aquí y allá (es probable que del *Tertium Organum* (1911) del teósofo Pitor Uspensky tomara las ideas procedentes de Grecia, la India o Extremo Oriente), un pensamiento complejo orientado hacia el cuestionamiento del ser, en busca de una nueva figura de Dios y de la nueva espiritualidad. Marcadé, Jean-Claude. “La aventura pictórica y filosófica de Kashimir Malévich”, en *Kashimir Malévich*, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona, 2006, p. 27.

⁶²³ El filósofo Emmanuel Martineau comenta en su libro *Malévich y la filosofía*: “La verdad de ser (y no la esencia de lo que es) como inobjetividad; la inefabilidad divina y la purificación posible de la relación entre el hombre y lo divino; las condiciones de un comunismo superior al humanismo del joven Marx; sobre todo: la libertad propia de la Nada, de una Nada en la que el hombre tiene que aprender a volar libremente. En otras palabras: el objetivo del pensamiento suprematista es exactamente el mismo que la fenomenología heideggeriana llevará más tarde a la palabra. Y resulta más sorprendente aún que, resumiendo de este modo las enseñanzas del pintor, no hayamos añadido nada a sus enunciados, ni ornado ni embellecido nada: pese a una más que probablemente escasa formación filosófica, pese a su desconocimiento de las condiciones históricas que concitaron la eclosión de la meditación de Heidegger, Malévich, consiguiendo lo máximo de lo mínimo, encuentra en diez años de reflexión solitaria el nombre propio de la cuestión suprema: la ‘Nada liberadora’”. Sin duda Malévich tiene ideas similares a la filosofía heideggeriana, pero su descripción de la Nada, donde el hombre tiene que aprender a volar libremente, nos remite a la filosofía del *tao*. Sobre la nada de Malévich, *Ibidem*, p. 27. Además, no debemos olvidar las voces de quienes hablan como Víctor Hugo Hayden de “El Tao de Heidegger”. *A Parte Rei: revista de filosofía*, N°. 57, A Parte Rei, Madrid, 2008, pp. 1-6.

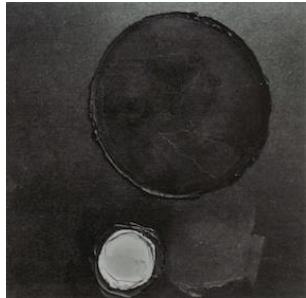


Fig. 134: *Pintura n.º 879*
Luis Feito. 1971. Óleo sobre
lienzo,
80 × 80cm

Colección Schlesinger



Fig. 135: *Pintura n.º 818*
Luis Feito
1970, Óleo sobre lienzo.
130 × 97cm

La obra *Pintura n.º 879* (fig. 134)⁶²⁴ de Luis Feito tiene el fondo negro. En la parte superior flota una esfera negra grande y justo debajo de la esfera negra, flota otra esfera blanca muy pequeña. Los colores no tienen ningún simbolismo. El cuadro está dominado por el silencio, la soledad y la tranquilidad, y las dos esferas existen en la obra, pero ambos círculos aislados no tienen sentido ni valor. Entre ellos se establece una interacción, pero nada más. Lo que nos transmite la obra en su conjunto de forma unitaria y sofisticada es el sentido de su existencia: "hay esferas". La forma ya no tiene en realidad ninguna importancia. Lo que podemos percibir de la pieza es una sensación de que hay algo en el espacio negro que da la impresión de una tercera dimensión, como un gran vacío. El mundo negro representado en la obra es totalmente el mundo "*mu*".⁶²⁵ Cuando contemplamos el mundo pictórico de esta obra,

los espectadores mismos quedarán en el vacío.

La obra *Pintura n.º 818* (fig. 135)⁶²⁶ tiene el fondo totalmente negro, y en la parte inferior derecha de la pintura hay cuatro manchas redondas superpuestas: las dos negras apenas perceptibles, un óvalo rojo y un círculo amarillo. Los contornos de esos círculos se ven ya de



Fig. 136: *Pintura n.º 932*
Luis Feito. 1972.
Óleo sobre lienzo
160 × 130 cm

manera bastante borrosa.

El negro del fondo lleva implícito el sentido de espacio tridimensional, tal como a primera vista se ve las manchas, amarilla y roja, serán los arquetipos de los seres que aparezcan en el *mu*.

En las piezas *Pintura n.º 932* (fig. 136)⁶²⁷ y *Pintura n.º 933* (fig. 134)⁶²⁸ advertimos la presencia de un círculo grande y negro sobre un

⁶²⁴ Fig. 134: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op. cit.*, p. 256.

⁶²⁵ Jean-Jacques Leveque escribe en 1972 sobre las obras de esta época: "Hay también en la pintura de Feito una idea de soledad. Todo ser poderosamente habitado, aunque fuese tan sólo por una idea fija, no es otra cosa que el ser más solo. El hallarse así tan profundamente alimentado por una fuerza interior es lo que vuelve difíciles los contactos con los otros..." Leveque, Jean-Jacques. sin título, extraído de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op. cit.*, p. 258.

⁶²⁶ Fig. 135: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op. cit.*, p. 256.

⁶²⁷ Fig. 136: *Ibidem*, p. 257

⁶²⁸ Fig. 137: *Ibidem*, p. 257



Fig. 137: *Pintura n.º 933*
Luis Feito.
1972. Óleo sobre lienzo
162 × 130 cm



Fig. 138: *Pintura n.º 990*
Luis Feito. 1973.
Óleo sobre lienzo.
150 × 150 cm



Fig. 139: *Pintura n.º 997*
Luis Feito. 1973.
Óleo sobre lienzo
175 × 153 cm

fondo negro, que son casi el mismo. Si se contempla bien, la esfera negra tiene una mayor densidad matérica que le hace identificable en medio de la oscuridad del fondo. Como en la obra anterior, el círculo negro en sí mismo no transmite nada. Son las relaciones que se establecen con el fondo y los otros pequeños elementos que emergen del borde inferior del cuadro lo que da sentido al conjunto, remitiéndonos como en la obra anterior al vacío creador.

En la *Pintura n.º 990* (fig. 138)⁶²⁹ se establece un juego de relaciones similar, si bien Feito elige otro de sus colores favoritos para el gran círculo, el fondo y el color rojo. La escasa diferencia de tono entre el color del fondo y el del círculo nos revela su existencia concreta, y precisamente gracias a este recurso, solo recibimos el estímulo del existir. De nuevo nos revelan la existencia en sí misma y las relaciones casi magnéticas, gravitatorias o de relación que se establecen en la creación precisamente para su poder existir. El mundo, como el ser humano, es un ente en relación.

En la *Pintura n.º 997* (fig. 139)⁶³⁰ una esfera de color blanco muy claro está flotando en la parte superior y levemente hacia la izquierda sobre un fondo vacío de color crema. En la parte inferior derecha de la pieza, hay una figura geométrica hecha con tres trazos

negros, y ambos dos extremos están levantados hacia arriba en una forma similar a “U”. El trazo negro central ha pillado parte de la base de dos círculos rojos pequeños, algo más matéricos, como revelando una existencia más tangible, que parecen orientados hacia la esfera grande. El carácter más anecdótico de estos elementos rebaja la sensación de misterio e indefinición de las obras anteriores, si bien puede resultar visualmente más atractiva.

⁶²⁹ Fig. 138: *Ibidem*, p. 259

⁶³⁰ Fig. 139: *Ibidem*, p. 259.

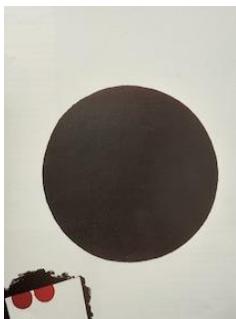


Fig. 140: N.º 1094
Luis Feito.
1974, Óleo sobre lienzo
150 × 200 cm
Artium de Álava

En la obra N.º 1094 (fig. 140)⁶³¹ un círculo grande negro flota en el centro del vacío blanco, y trae hasta nosotros la imagen del *Círculo negro* de Malévich. En la parte inferior izquierda, frente a la rotundidad del círculo parece asomar un cuadrado blanco cuyos lados están definidos por trazos negros gruesos, limpios y definidos en el interior y hechos a restregones en el exterior. No aparece toda la figura, sino que da la sensación que ha comenzado aemerger desde el borde inferior. En su interior, como en la obra anterior, hay pisados por el trazo dos pequeños círculos rojos. El propio círculo parece contemplar el origen de otras formas. El cuadrado busca la relación con el círculo grande.

El concepto es el mismo de obras anteriores a pesar del contraste entre el color del fondo y de la forma. Nos muestra únicamente el existir, pero quizás también en esta obra en concreto la conformación de dicha existencia, el origen de la multiplicación de los “diez mil seres” de los que habla la escuela del *tao*.

En estas obras no percibimos una referencia dimensional. Podríamos imaginar grandes planetas, como microscópicos elementos celulares. En realidad, el mundo que estamos contemplando en la pintura de Feito es bastante ambiguo, está por definir. Sin duda, hay una forma circular, pero es mera forma. El cuadro nos estimula a través del sentido de la existencia. Pero ¿cómo capta la forma? Eso depende del pensamiento de los espectadores. Tomando el estímulo, creamos la forma.

El mundo pictórico de Feito de esta época nos recuerda al mundo del *tao*. No hay sonido, ni nombre, ni siquiera forma a primera vista, pero recibimos el estímulo de que algo existe en el espacio de la obra, como si captáramos el momento de la generación de un ser. El círculo grande tiene una forma geométrica perfecta; por esta razón, no puede ser nada más que un círculo. No puede ser símbolo de unos ojos, ni del corazón de un ser vivo, como podría suceder en otras obras,

⁶³¹ Fig. 140: *Ibidem*, p. 260.

ni tampoco un *ensō*, porque no aparece el trazo caligráfico que pueda transmitir el sentido de movimiento. El círculo está trabajado en plano, pura geometría.

Pero, gracias a la pequeña forma geométrica que aparece en un borde de los cuadros, la esfera grande tiene algo de sentido, porque entra en relación.

Esos caracteres nos inspiran en gran medida el arte suprematista de Malévich, como *Blanco sobre blanco* (1918). Los espectadores no captan la forma definitiva del cuadrado, sino que perciben el sentido de la existencia. Luego, se puede encontrar el cuadrado como una forma. Pero, en realidad, la forma no nos da mucha información concreta.

No es nada extraño que Feito estuviera atraído por el arte realizado por Malévich, que trata el gran vacío. En nuestras propias búsquedas nos sentimos atraídos por aquello que buscamos y con lo que encontramos afinidad. Para el pintor español, que anteriormente ha representado un mundo pictórico lleno de *aliento espiritual*, el universo pictórico del pintor ruso debió de resultarle bastante familiar, porque las obras de Malévich dan la sensación de estar en el *mu*. Ambos, Malévich y Feito se encuentran en su atracción por los conceptos de la escuela del *tao*, aunque sin duda el artista español no sabía que Malévich estaba influido por esta filosofía.

Esta etapa artística de Feito nos muestra que el pintor empieza a buscar el auténtico sentido de la existencia más allá de la forma a través de su simpatía con el arte de Malévich. A simple vista, en comparación con las obras ejecutadas con la mirada puesta sobre Zao o Sugai, las obras de esta época se ven muy distintas, si bien se mantienen unidas por un hilo de oro. Si bien el propio Feito en las entrevistas parece indicar que aparece la influencia de Malévich y de Rothko, cuando intenta evolucionar y no quedarse anclado en el orientalismo todo el tiempo.⁶³² Aunque a la vista toma una dirección aparentemente distinta en comparación con las series anteriores, la base sigue siendo la misma.

Feito reconoce que, aunque ha intentado entender el mundo oriental, siempre tiene la parte occidental establecida en su interior en el momento de hablar de las obras posteriores. Ha vivido durante tiempo sin el concepto de *mu*. El mundo desde su perspectiva occidental siempre está

⁶³² Entrevista por el autor *op, cit.* (27/03/2017)

lleno de cosas, es decir, formas. Las formas para él son imprescindibles para crear el mundo. La figura geométrica con dos círculos que aparece a lado del círculo grande será la parte occidental del propio pintor, que vivía en el mundo occidental, donde la forma tiene importancia en la vida fáctica. Para tener la mente equilibrada, el pintor necesitaba alguna forma: “No hay nada más que la pincelada. Los pintores orientales lo hubieran dejado así [indicando la parte de los trazos caligráficos en una obra expuesta sobre una mesa redonda], pero yo soy occidental. Tuve que meter mi raya para tener equilibrio y sentido.”⁶³³

Como conclusión, se puede decir que en la época del círculo grande al estilo Malévich, aunque aparentemente se apartó del orientalismo, en realidad, puesto que Malévich estaba influido por el vacío del *tao*, Feito todavía sigue estando en la órbita gravitatoria de la cultura oriental.

13-2. La obra entre 1975 y 1978, fondos rothkianos

En los años siguientes, entre 1975 y 1978 Feito ha dejado de lado la representación de un círculo grande sobre un fondo monocromo, aunque mantiene la misma línea conceptual que antes. En esta nueva etapa, Feito pinta el fondo vacío de un solo color y de manera uniforme, tranquila, silenciosa y solitaria. Sobre el fondo, aparecen pintados dos círculos pequeños con un trazo o un conjunto geométrico, pero son muy pequeños y están cerca del borde de la tela.

Es aquí donde en mi opinión aflora más su interés por la obra de Mark Rothko. Mark Rothko, aunque influido por la cultura primitiva, fue testigo del protagonismo que la filosofía zen, estaba teniendo en Estados Unidos, por lo que posiblemente su carácter tenga muchos aspectos comunes con la cultura del *zen*. Recuérdese que los dos conceptos fundamentales de la estética del *zen* son *wabi* y *sabi*, y que buscan la belleza en la pobreza. Además, en mi opinión, el carácter del arte de Mark Rothko presenta concomitancias con el arte de Zao Wou-Ki, que representó la luz mística en sus obras, o al arte de Sugai Kumi, que pintaba signos en el óleo como una pared de hormigón gastada. No he podido encontrar ninguna referencia de que Mark Rothko

⁶³³ *Ibidem*. (Entrevista). Las obras a las que Feito se refería este momento son más posteriores y las que tienen la barra fria geométrica, pero mi opinion es que su descripción se encaja en esta época.

tenga relación “directa” con la cultura oriental, pero el arte de Rothko recuerda a muchos investigadores la cultura budista. Por ejemplo, Grace Glueck en 1970 escribió:

Los lienzos tranquilos y contemplativos del Sr. Rothko, a menudo descritos como ‘pintura sobre lo sublime’, contrastan fuertemente con la turbulenta imaginería de la mayoría de sus contemporáneos. Los críticos conservadores calificaron de ‘vacío’ el contenido tenue del arte de Rothko; los que están a favor admirán su calma de otro mundo. [Mucho antes] En 1957, el crítico londinense Robert Melville escribió sobre el trabajo del Sr. Rothko: ‘Es desconcertante y misterioso en su simplicidad, y sé que muchas personas lo consideran un insulto a su inteligencia; pero si por algún milagro la actitud de Rothko hacia la pintura predominase, todos estaríamos en camino de convertirnos al budismo *zen*’.⁶³⁴

Y Egawa Kazuhiko subraya que, puesto que Rothko busca algo a través de no dibujar y reflexiona sobre la “infinitud”, se ve que tiene cierta relación con la cultura oriental.⁶³⁵

En las obras que vamos a analizar, el hecho de que los círculos estén trabajados con capas gruesas de pintura produce la sensación de un ser concreto tangible, como en la serie anterior. Aparte de los pequeños motivos geométricos, no habrá nada en el mundo al óleo de Feito. Además, las figuras geométricas presentan partes difuminadas por el color del fondo, como si estuvieran envueltas por una gran atmósfera coloreada. Se ve también como si una figura geométrica con dos círculos estuviera saliendo hacia el lado de los espectadores desde dentro de la atmósfera que conforma el fondo. Las pequeñas figuras geométricas en la obra nos transmiten el sentido de amplitud del inmenso vacío en el fondo. Además, nos da la impresión de que las formas que acaban de aparecer desde el fondo vacío existen para transmitir la sensación impactante de sumergirnos en una gran dimensión.

⁶³⁴ Glueck, Grace. *Mark Rothko, Artist, A Suicide Here*, The New York Times, 26, 02, 1970, p. 1.

⁶³⁵ Egawa, Kazuhiko. *Gendai Kaiga no naka no oriento* (2), en *Sansai* (177), Sansaisha, Tokio, 1964 (09), pp. 53, 54.



Fig. 141: *Pintura n.º 1400*
Luis Feito. 1975, Óleo sobre
lienzo
130 × 162 cm



Fig. 142
Pintura n.º 1077 B
Luis Feito.
1975, Óleo sobre lienzo
162 × 130 cm



Fig. 143
Pintura n.º 1213
Luis Feito. 1975.
Óleo sobre lienzo
130 × 97 cm

Feito comienza entonces a pintar el fondo de manera desigual, introduciendo manchas de color de un tono distinto al del fondo. Eso también crea una sensación de tercera dimensión en el fondo, porque la mancha de color introducida en este produce sensación de luz y de sombra. Se ve como si se emitiera una luz desde más allá del fondo hacia el lado del espectador.

Si tomamos como ejemplo la *Pintura n.º 1400* (fig. 141)⁶³⁶, sobre la profundidad de su fondo rojo, aparecen unos cuadrados grandes sobrepuertos, uno de un rojo más oscuro que el fondo y otro de un rojo del mismo color, se asemejan a un juego de papiroflexia en la parte inferior derecha de la obra. Desde el interior de esos papeles doblados, asoman dos esferas amarillas.

La *Pintura n.º 1077 B* (fig. 142)⁶³⁷ tiene también el fondo rojo. Encima de la parte inferior derecha de la obra hay dos cuadrados pequeños sobrepuertos, cuyos medios cuerpos están saliendo de la tela: uno tiene el interior recubierto de negro, con las líneas del contorno amarillas y gruesas, y el otro tiene dos medios óvalos negros y rojo parduzco, y también una parte amarilla. Una mancha negra sobresale por detrás de los cuadrados incompletos por la parte superior. Parece que hay una mancha negra grande justo debajo de los cuadrados. Todo ello parece soportado por un fondo en el que juega con manchas rojas más oscuras intentando generar distintos planos de profundidad.

La *Pintura n.º 1213* (fig. 143)⁶³⁸ tiene el fondo amarillo. En ambos laterales del lienzo, hay dos trazos negros realizados mediante un movimiento brusco de la espátula en dirección ascendente. Además, ambos trazos contienen pequeños círculos rojos. Se ve exactamente dos elementos enfrentados, sin poder saber si se atraen o se mantiene a distancia por juegos

⁶³⁶ Fig. 141: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (edi.). *op. cit.*, p. 264.

⁶³⁷ Fig. 142: *Ibidem*, p. 264.

⁶³⁸ Fig. 143: *Ibidem*, p. 264.



Fig. 144: N.º 1094
Luis Feito. 1975
Óleo sobre lienzo
130 × 162 cm
ARTIUM de Clave



Fig. 145: Pintura n.º 1076 B
Luis Feito. 1976.
Óleo sobre lienzo.
130 × 162 cm



Fig. 146
Pintura n.º 1207
Luis Feito.
1976, Óleo sobre lienzo
146 × 114 cm



Fig. 147: Pintura n.º 1509
Luis Feito
1977, Acrílico sobre lienzo
130 × 195 cm

de tensiones y de relación. Los restregones de la espátula, a modo de trazos, confieren a las formas geométricas un sentido de movimiento.

En la pieza N.º 1094 (fig. 144)⁶³⁹ sobre el centro del borde inferior del cuadro, aparecen dos cuadrados, uno negro y otro purpúreo, apoyados sobre uno de sus lados, sobre los que hay dos círculos, rojo y rojo oscuro, pero solo se ve una parte de ambos. Los cuadrados están inacabados. Su perímetro no está del todo definido, y su interior tampoco se ha pintado del todo, y se aprecia las huellas del pincel en ello. Esto provoca nuestra imaginación y nos da la impresión de que la atmósfera amarilla estuviera cubriendo y erosionando ambos cuadrados, o bien que hubieran comenzado a definirse a partir del vacío. El fondo amarillo está trabajado de tal manera que produce el efecto de la existencia de una luz que se emitiera desde más allá del fondo.

Las obras *Pintura n.º 1076 B* (fig. 145)⁶⁴⁰ y *Pintura n.º 1207* (fig. 146)⁶⁴¹ tienen el fondo amarillo, pero en estos cuadros el fondo no está pintado de manera uniforme, sino introducidos unos tonos amarillentos distintos. Las cuatro esquinas de dos obras están pintadas de un amarillo más oscuro, casi naranja, y el resto del fondo de la obra es de color amarillo más claro. Por este motivo, la obra da la sensación de que un sol amarillo emitiera luz desde el interior del cuadro. Sin duda, el tratamiento de los fondos de algunas de sus obras en las que genera la presencia de una luz mística mira hacia Rothko.

⁶³⁹ Fig. 144: *Ibidem*, p. 265.

⁶⁴⁰ Fig. 145: *Ibidem*, p. 266.

⁶⁴¹ Fig. 146: *Ibidem*, p. 266.

Los fondos llevan implícita una tercera dimensión, como si se tratase de un gran vacío inmenso y tranquilo. No se puede sentir ningún ruido.

La *Pintura n.º 1509* (fig. 147)⁶⁴² tiene el fondo gris claro, pero sobre este se introducen manchas negras por los laterales del lienzo a modo de nebulosas que aumentan la sensación espacial, que parecen traducir los vacíos de las aguadas de los paisajes *sumie*. La existencia de lo fenomenológico viene dada por las formas geométricas, un triángulo rojo y dos medios óvalos, curiosamente uno blanco y otro negro.



Fig. 148: n.º 1508
Luis Feito. 1977
Acrílico sobre lienzo,
130 × 195 cm

En el caso de la *Pintura n.º 1508* (fig. 148)⁶⁴³, en el fondo rojo claro se introduce ligeramente el rojo oscuro, y eso nos da la sensación de la perspectiva: el rojo oscuro parece estar más cerca, mientras que el rojo claro estaría lejos, como un cielo con nubes. El fondo parece tridimensional, como si se expandiera sin límite. En el medio del lateral izquierdo aparece un triángulo rojo, parte de cuyo cuerpo se halla todavía fuera del lienzo. En el lateral opuesto de la pintura hay dos semiovales, negro y rojo, que como en el caso del triángulo parecen tener su otra mitad más allá del espacio pictórico. En el centro del cuadro no hay ninguna geometría. Solo el espacio inmenso expandiéndose

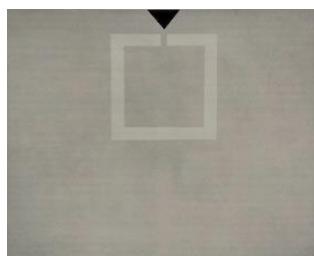


Fig. 149: N.º 1163
Luis Feito
1978, Óleo sobre lienzo
130 × 162 cm
Colección del artista

La pieza *Pintura n.º 1163* (fig. 149)⁶⁴⁴ tiene un cuadrado blanco cuya línea superior horizontal está abierta sobre un fondo gris muy claro. Encima de la apertura de la línea del cuadrado, debajo del borde superior de la pintura misma, hay un triángulo negro invertido cuya punta indica la apertura de la línea superior del cuadrado blanco. El cuadro está muy silencioso. La pieza no reclama nada, aunque hay dos formas geométricas. Dos formas geométricas no significan nada.

Nos muestran sólo forma. El negro del triángulo y el blanco del cuadrado generan una perspectiva

⁶⁴² Fig. 147: *Ibidem*, p. 267.

⁶⁴³ Fig. 148: *Ibidem*, p. 267.

⁶⁴⁴ Fig. 149: *Ibidem*, p. 269.

en la que ambas formas están más cerca de los espectadores, y que, detrás de todo, se expande un espacio gris.

Una vez más en *Pintura N.º 1137* (fig. 150)⁶⁴⁵ y *n.º 1138* (fig. 151)⁶⁴⁶ percibimos cómo de elemento significativo y definitorio de esta serie tenemos la importancia otorgada a los fondos. Las formas han perdido protagonismo frente al tratamiento espacial monocromático de la tela, si bien siempre introduce pequeños elementos geométricos como elementos de referencia. Los fondos de tres piezas están introducidos suavemente los tonos diferentes, pero el estilo no es igual que el de la serie en blanco y negro en la que dos atmósferas diferentes se estén entremezclando. Los fondos nos transmiten la inmensidad y la quietud del mundo vacío aparte de unas geometrías.

A modo de conclusión sobre este periodo de la década de los setenta del siglo XX, podemos afirmar que en esta época lo que Feito hace es una purificación de las obras de las series anteriores, en las que aparece un círculo grande, pero con un color similar al del fondo. Han desaparecido las formas caligráficas gestuales. Ya no hay mancha o salpicadura violenta en los cuadros. Lo que podemos contemplar en las piezas es una forma muy geométrica que no tiene ningún efecto



Fig. 150: *Pintura n.º 1137*
Luis Feito. Acrílico sobre lienzo
130 × 162 cm

gestual. Las obras son frías. Las geometrías no son nada más que las formas en sí mismas. Aparecen en el gran espacio. Podemos tener un “estímulo” para sentir que hay algo, pero nada más. En algunos cuadros aparecen en un lado formas geométricas pequeñas cuyos medios cuerpos salen de la tela. No está la imagen entera del



Fig. 151: *Pintura n.º 1138*
Luis. Feito.
1977. Acrílico sobre lienzo
162 × 130 cm

elemento, lo que acentúa la inmensidad del fondo. En otras obras aparecen formas geométricas cuyas partes están difuminadas sobre el color del fondo, como si estuvieran envueltas por el ambiente del fondo. Lo importante es la inmensidad del vacío. La forma no tiene importancia. El cuadro nos transmite la inmensidad del *tao* en pleno proceso de generación de los “diez mil seres”.

⁶⁴⁵ Fig. 150: *Ibidem*, p. 268
⁶⁴⁶ Fig. 151: *Ibidem*, p. 268

Otra parte interesante del tratamiento del fondo es que este se ve como el espacio vacío como *mu*, emitiendo una sensación de luz espiritual al estilo rothkiano. A pesar de la desaparición del círculo grande, el concepto no cambia.

Feito solo realiza figuras geométricas pequeñas y muy simples, pero la función de la geometría pequeña en la obra es la misma que el círculo grande del estilo Malévich: destacar la inmensidad del fondo, vacío y silencioso, y la insinuación del sentido de la existencia del ser o la aparición de una forma primitiva. La forma es lo secundario ante el vacío. El mundo pictórico de Feito es un “sin-objeto” donde los humanos acaban de empezar a detectar el “estímulo” para crear la idea de la forma.

Por ello, la geometría pequeña de Feito consistirá en formas muy prototípicas hechas por el pensamiento humano ante el cosmos caótico. Feito busca la relación entre el *mu* y la forma, entre el estímulo y la cognición del objeto, y entre el “sin-objeto” y el “con-objeto” a través de la expresión del fondo vacío sin límite y la geometría concreta.

Recordamos la consideración del propio pintor:

Los artistas orientales no buscaron la mera representación, sino la presencia del tema que se proponían. Un oriental no pinta una manzana, sino la esencia, el alma de una manzana. [...] la pintura en Occidente giró hacia lo referencial, hacia la reproducción de un modelo. Esa dicotomía entre lo natural y lo artificial disfrazada de pseudo realismo.⁶⁴⁷

Expresando el *mu*, Feito, como pintor occidental, necesita la forma para representarlo.

⁶⁴⁷ Feito López, Luis. *op. cit.*, 1998, pp. 10, 11

14. CONCLUSIONES CONCLUSIONS

結論

14-1. Conclusiones

Tras un análisis detallado de sus declaraciones y de su obra, podemos afirmar que el pintor español Luis Feito es un artista que busca la expresión libre para manifestar su interior de manera directa en el lienzo o en el papel, sin intervención alguna de inteligencia, sin tener en cuenta lo referencial de la forma, ni tampoco la belleza, sino empleando su propia intuición. Lo que el pintor español buscaba en sus piezas desde su juventud era el gesto como vehículo para transmitir su interior a los espectadores. Por eso, desde el inicio de su carrera profesional, Feito se dedicó a crear el gesto a través de trazos intuitivos. Su obra se mueve totalmente en la abstracción, porque según él, le permite una expresión mucho más libre. Para conseguir eso, inmediatamente antes del trabajo, el pintor se preparaba mentalmente. Para plasmar un trabajo de intuición, el artista debe tener la mente serena, pura, tranquila y firme. Lo que le motivó para profundizar en este aspecto de la escuela budista zen.

En 1956 el joven Feito se trasladó a París y empezó a estudiar el zen y el arte zen de manera autodidacta. Después de conocerlo, el zen se convirtió en el pilar del propio trabajo de Feito, pero curiosamente, cada vez que cumplía años, iba surgiendo una duda en su cabeza: ¿Puede que tenga la influencia de *tao* o de China más que del zen? Aunque admitía la influencia oriental en su arte, el pintor mismo tenía dudas sobre la manera en que esta había permeado sus creaciones. No es que el pintor estudiara la filosofía oriental de manera rigurosa como haría un creyente ortodoxo, ni tampoco practicó la meditación del zen asiduamente y por mucho tiempo. Se limitó a leer muchos libros, a contemplar el arte de los artistas orientales y a visitar Japón y China. No obstante, lo que sí es seguro es que metafísicamente supo captar lo más esencial de la cultura asiática.

No se quedó en lo anecdótico o en la superficie de lo planteado por Buda o Lǎozǐ, sino que Feito conectó el fondo de su interior con la cultura oriental, del zen o de la filosofía de Lǎozǐ metafísicamente hablando, por eso, es comprensible que el mismo Feito no pudiera describir esa influencia del zen. Esto nos ha dado pie a investigar la influencia oriental en su arte, para buscar la esencia de sus pinturas, y observar desde el fondo la superficie de sus obras.

Las claves de esta investigación se han sustentado de un modo relevante en el libro escrito por un bonzo, pintor y crítico, Shítão, titulado *Discurso acerca de la pintura por el Monje Calabaza Amarga*. Feito lo consiguió en 1990 y después haberlo leído, quedó alucinado, puesto que en este libro están incluidos todos los temas que había conocido a través de su propia investigación sobre la cultura asiática. Por consiguiente, si analizamos este libro, podremos captar la base de las ideas de Feito, que para él quedaban resumidas en el “trazo único del pincel”. Shítão propone que, si los pintores consiguen el trazo único del pincel, pueden pintar el cosmos, porque este trazo es el fruto de la comprensión de la verdad del cosmos. Después de entender la esencia de la naturaleza, se puede poseer el trazo único. Y a eso dedicó Feito la mayor parte de su existencia.

Si se realiza este trazo desde el principio en una pintura, de manera natural, se genera la regla -en este caso, significa la “verdad del cosmos”- y de esta manera el pintor puede expresar, además y espontáneamente toda la verdad de la naturaleza en *shānshuǐ*. Si puede dominar el trazo único del pincel, los pintores pueden crear un estilo propio. En este libro encontró Feito respuestas a su búsqueda de base conceptual. Shítão llevó a cabo en su obra una singular mezcla de las tres enseñanzas: confucianismo, filosofía de la escuela del *tao* y budismo zen, participando del fenómeno filosófico que decía que las “tres enseñanzas que forman una”. Aunque aparentemente todas las enseñanzas son distintas, desde hacía mucho tiempo los chinos intentaban crear una amalgama de las tres.

El trabajo realizado en esta tesis ha sido el inverso para diferenciar qué había absorbido Feito de cada una. Siendo el zen y la escuela de *tao* básicamente enseñanzas para abandonar la dicotomía, para saber que nosotros no somos nada más que una parte del cosmos, Feito halló en ellas el modo de integrar las distintas partes de su yo. Ambas filosofías recomiendan a los practicantes volver a integrarse en la naturaleza tal como lo estuvieron los hombres primitivos, es decir, abandonando todo tipo de apego. ¿Por qué las dos enseñanzas son similares? El zen es una escuela del budismo indio modificado, adoptando los elementos de la cultura de la escuela de *tao* en sí mismo para que los chinos puedan entender y aceptar el budismo fácilmente. Eso es el zen. Por eso, las dos enseñanzas son bastante parecidas, aunque hay ciertas diferencias entre ellas, por

ejemplo, mientras que la escuela del *tao* recomienda a los seguidores vivir sin actos intencionados, el zen recomienda a los practicantes buscar la trascendencia de su interior.

Shítão nos propone que el trazo único emana del corazón. Para conseguirlo, recomienda a los pintores andar mucho tiempo en la naturaleza hasta conseguir una conexión con ella. Se podría decir que exige la trascendencia del interior que nos inspira el *satori*, para conocer la verdad de la naturaleza. Entre las tres enseñanzas, la que da más importancia a la trascendencia del corazón para conocer la verdad del cosmos es el *zen*. Las otras dos enseñanzas abordan el corazón desde otro punto de vista. Se puede considerar que el concepto de Shítão “trazo único del pincel” está basado en el *zen*, y surge de manera natural desde el corazón que haya conseguido alcanzar el *satori*.

El hecho de que Shítão escribiera el texto bajo la idea del *zen*, nos hace considerar que Feito también absorbió la base conceptual del *zen*. Eso aparece en sus trazos caligráficos. Feito después de conocer el *zen* empieza a realizar trazos rebosantes de fuerza y de intuición con la espátula. La fuerza de los trazos intuitivos puede transmitir una mente decidida, clara y serena que intentaba adoptar justo antes de trabajar. Para la realización de este trabajo no puede haber duda alguna en la mente, aunque sea mínima. El resultado será el fruto de la trascendencia del corazón. La preparación mental se realiza exactamente como para alcanzar el *satori*. Los practicantes del *zen* tienen que abandonar toda dicotomía, tienen que abandonar la búsqueda de la belleza opuesta a la fealdad, por esta razón y por todo lo mencionado más arriba podríamos concluir que el *zen* fortaleció conceptualmente y también formalmente el arte de Feito.

Por otro lado, hemos advertido concomitancias entre los planteamientos de Feito y su admirado Malévich. Según el propio pintor, considera que él está apartado del orientalismo por la evolución del arte, pero la verdad es que Malévich tiene la influencia de la filosofía de *tao*.

La comprensión del mundo de Malévich a partir del vacío está muy influida por la enseñanza de Lăozǐ. El pintor ruso considera que el cosmos está lleno estímulos a partir de los cuales el hombre crea las formas, y aparece así el mundo fenoménico. Malévich intenta captar este estímulo en el arte, por eso, por ejemplo, en *Blanco sobre blanco*, la obra precursora del suprematismo, muestra un círculo blanco sobre un fondo blanco. La forma está escondida en el

fondo del mismo color, que a primera vista se vislumbra muy borrosa, por eso, en esta obra, lo que los espectadores pueden captar en primer lugar es el sentido de la existencia de la forma, es decir, el estímulo de la forma. El pintor ruso muestra el principio del mundo fenoménico, captando el momento de la aparición de la forma.

Feito sintió empatía con el círculo de Malévich. Empezó a pintar un círculo monótono en el fondo. Aunque en la obra de Malévich contiene la expresión de una forma, el tema es un espacio considerable como *mu* y un estímulo que invita a los espectadores a crear un ser. El círculo de Feito también como el de Malévich emite en primer lugar el sentido de la existencia. Después de captar esta sensación, los espectadores captan la forma. Para pintar el estímulo que hace a los espectadores crear las formas, el círculo de Feito tiene que ser geométrico y puro. Para el pintor español que realiza sus obras con líneas y trazos intuitivos, abandonando las figuras para pintar piezas abstractas, el universo del pintor ruso debió de ser sorprendente y comprensible. En realidad, Malévich estudió la escuela de *tao*. Como hemos visto, el zen y la escuela de *tao* son similares, por eso, será una conclusión lógica decir que si Feito se siente atraído por el arte de Malévich es porque resuenan en él los mismos principios de la filosofía *tao*.

La similitud entre las dos filosofías, *tao* y *zen*, es también una razón de la confusión de Feito. No es nada extraño que un occidental confunda la influencia oriental entre el *zen* y la escuela *tao*. Las dos filosofías tienen la misma visión para contemplar el cosmos como un vacío sin forma, aunque las maneras de acercarse al cosmos son distintas. Además, en China a donde viajó tres veces Feito, la escuela del *tao* y el *zen* permearon la vida cotidiana. Pero después de la investigación de su arte, del *zen* y de la filosofía *tao*, se puede concluir que el pintor español tuvo una influencia del *zen* durante casi toda su vida y durante algún tiempo recibió la influencia de la escuela *tao*, lo que no significa que sufriera un cambio de rumbo en su trayectoria, sino que por la afinidad de ambas, mantuvo una coherencia durante toda su vida.

En relación directa con los conceptos taoístas y del *zen* y su expresión en la obra podemos concluir lo siguiente:

- Aunque Feito recuerda claramente el año 1960 como aquel en el que empezó a investigar el zen, tenemos que remontarnos a 1956, al momento de su traslado a París, en plena difusión del fenómeno informalista en el contexto del existencialismo. Los artistas deseaban expresarse directamente en la pintura a través de los trazos intuitivos que puedan evocar el acto para crear la obra de los artistas al público. Los informalistas estaban muy entusiasmados no por “pintar”, sino por dibujar trazos o “escribir” signos. Simultáneamente el zen también estaba de moda en la capital francesa como una especie de existencialismo oriental. En el mundo del arte, este fenómeno generó interés por sus expresiones, la pintura a la tinta y sobre todo, por la caligrafía. Pero la caligrafía que les atrajo, y a la que más acceso tenían en aquel momento no era ortodoxa, sino la de los calígrafos japoneses vanguardistas, que escribían con trazos intuitivos, abandonando la legibilidad de los caracteres. Las obras de la caligrafía vanguardista son muy gestuales y muy próximas al arte informalista, por eso, los pintores abstractos occidentales y los calígrafos vanguardistas se estimularon mutuamente y discutían para profundizar en su arte.
- Feito prestó atención a los trazos caligráficos, y se dio cuenta de que los trazos caligráficos creados por el gesto expresan el movimiento del interior de los artistas, pero, el pincel chino es bastante blando. Servía mucho para el papel y la tinta china, pero, para los materiales de la pintura occidental, no era adecuado, por lo que Feito sustituyó el pincel por la espátula, de la que consiguió magníficas calidades, muy similares a las del pincel. Desaparecen entonces las líneas finas que había empleado con anterioridad. Los trazos gruesos, intuitivos y bruscos, con arrastres por la velocidad de la espátula, que marcaban diferencia de anchura en sí mismos, empezaron a ser los protagonistas en sus obras.

Curiosamente, la caligrafía no le influyó de manera inmediata puesto que partía de la escritura japonesa y no era pintura a pesar su apariencia abstracta. Feito estableció una diferencia

definitiva entre los dos géneros, y por eso no intentó ahondar en la caligrafía para hacer evolucionar su propio arte y consideró que, mientras que no estudiara la escritura japonesa, no podría captar la esencia de su caligrafía. Respetaba la cultura asiática a su manera, a pesar del interés por el gesto que le despertaba la caligrafía.

- Le interesa la austereidad en el color, dado que el color es el tema fenoménico. Blanco, negro y rojo se convierten en los colores dominantes en su obra.
- En las exposiciones y galerías del París de la época descubrió otra cultura oriental en la pintura de Zao Wou-Ki. Un pintor chino, nacionalizado francés, que consiguió a través de la abstracción representar el aliento espiritual del que habla la escuela del *tao*, un término utilizado por la estética tradicional china para expresar la energía vital del vacío. Es un concepto vinculado con la idea de la creación del mundo y el *mu* de Laozi. En la obra de Zao, Feito comprende como del vacío surge el *qi*, tal y como se expone en el *Dào Dé Jīng*, sinónimo de aquel estímulo del que hablaba Malévich. El objetivo es expresar este *qi* en el vacío que refleja el aliento espiritual.

Feito descubre en las pinturas de Zao Wou-Ki la nueva posibilidad de hacer valer la expresividad del fondo. Inmediatamente, empleando los trazos caligráficos hechos de la espátula, empieza a expresar el sentido de la expansión de la energía vital hacia cualquier parte. El nuevo espacio de Feito genera un gran sentido tridimensional expansivo, sin límite y muy espiritual. Siempre hay una sensación de luz espiritual que emana desde el fondo.

- Exactamente, en 1960, Feito empezó a estudiar de manera autodidacta el zen gracias a los libros que le había facilitado su médico. En ese momento descubrió el arte de Sugai Kumi, pintor japonés que realizó el signo geométrico con trazos caligráficos utilizando la técnica occidental del óleo. Los signos del pintor japonés son invenciones propias. Pero, como la creación de los signos está basada en la

investigación de los *kanji*, los signos de Sugai son sugerentes. En realidad, lo que Sugai hace se acerca al arte de Bokujin-kai, pero hay una diferencia definitiva entre los dos artes. Mientras que los calígrafos de Bokujin-kai realizan sus obras escribiendo con los caracteres japoneses, a pesar de resultar ilegibles, Sugai no escribe los ideogramas, aunque los investiga para crear un signo propio. Se sirve de la geometría, que existe no sólo en el mundo oriental, sino también en el mundo occidental. Es decir, Feito, gracias a Sugai, encuentra la manera de hacer la caligrafía gestual sin necesidad de escribir los ideogramas japoneses.

La diferencia del tratamiento del signo entre los dos pintores procede de los caracteres de los artistas. Sugai conoce mucho la cultura japonesa, incluida la caligrafía. Está acostumbrado a la escritura, por eso realiza una pintura que tiene la característica de la escritura, pero Feito es un pintor puro. La pintura del signo de Sugai inspira el arte de Feito.

- Feito empieza a utilizar el círculo en sus obras, un elemento que prácticamente de manera constante va a estar presente en todas sus series. Por eso a Feito se le conoce como el pintor del círculo. La cuestión es la siguiente: ¿qué significa el círculo? ¿La persistencia del círculo del pintor tiene que ver con el zen?

En cuanto empieza a conocer el zen, comienza a dibujar el círculo de manera intuitiva. Este hecho nos recuerda el *ensō*. El pintor nunca había practicado el zen ni había llegado al *satori*, pero el hecho de que el círculo revele el interior de los bonzos que habían llegado al *satori* es muy significativo, porque Feito mismo decía que el objeto de su pintura era “sacar el interior y tirarlo” sobre el lienzo. Para extraerlo, era necesaria la intuición, no la inteligencia. Basándonos en sus palabras, se puede considerar que el círculo representa su “yo” interior. Si consideramos ampliamente que el *ensō* es el símbolo del interior de los practicantes de zen, el círculo de Feito también es considerado como un tipo de *ensō*.

- Pero en otras ocasiones utiliza la esfera, que en la época de la influencia de Sugai lleva arena en su materia y en su forma. Es una esfera con un sentido de lo tangible como si fuera un ser concreto. Feito es occidental, por consiguiente, tiene el concepto de la existencia vinculado, no con el *mu*, sino con el mundo fenoménico, es un pintor que ha vivido bajo el concepto de las formas. Mientras, las obras expresan una presencia incipiente en un mundo vacío, y esto es algo que se mantendrá a lo largo de su trayectoria.
- Feito básicamente es el pintor de los trazos violentos e intuitivos realizados bajo mucha concentración. No aparece la belleza, pero siempre hay un gesto potente que transmite un impulso vital. El zen le enseñó el abandono de la forma y también el abandono de la dicotomía entre sujeto-objeto. Por ello, el zen le dio confianza sobre lo que estaba buscando en la pintura y le motivó durante casi toda su vida. Feito no buscó en ningún momento la belleza sino la esencia del cosmos, el *mu*. En las obras lo que expresa no es la belleza estética, sino el concepto de la vida.
- Feito manejó las publicaciones del grupo Bokujin-kai, y pudo ver obras de grandes maestros del pasado como Nantenbō quien expresa su mundo del *satori*, empleando trazos caligráficos gruesos y violentos. El arte de Feito es similar al de Nantenbō, porque, antes de trabajar se calma. Una vez empieza a realizar los trazos, empleando la espátula, lo hace de golpe y de manera intuitiva. Así examina su interior con toda sinceridad.

Las obras revelan una dicotomía en su interior entre poso oriental y su cultura de fondo occidental. Pero a lo largo de su trayectoria las obras van revelando una mayor integración entre ambas partes, hasta considerarlas, no opuestas, sino parte de una unidad, y lejos de producir una contradicción le ayuda a construir un arte internacional. Sería posible decir que Feito es el pintor contemporáneo del *bokuseki* capaz de conmover tanto a los orientales, como a los occidentales.

14-2. Conclusions

After a detailed analysis of his statements and his work, we can affirm that the Spanish painter Luis Feito is an artist who seeks free expression in order to express his inner self directly on canvas or on paper, without any intervention of intelligence, without taking into account the referential aspect of the form or beauty, but using his own intuition. What the Spanish painter had been seeking in his works since his youth was the gesture as a vehicle for transmitting his inner self to the viewer. For this reason, from the beginning of his professional career, Feito devoted himself to creating gesture through intuitive strokes. His work moves entirely in abstraction, because, according to him, it allows him a much freer expression. To achieve this, immediately before the work, the painter prepared himself mentally. In order to condensate intuition in the work, the artist must have a serene, pure, calm and firm mind. This motivated him to delve deeper into this aspect of the Zen Buddhist school.

In 1956 the young Feito moved to Paris and began to study Zen and Zen art in a self-taught way. After coming in contact with it, Zen became the mainstay of Feito's own work, but curiously, as he turned older, a doubt would arise in his mind: could it be that he was more influenced by Tao or China than by Zen? Although he admitted the oriental influence in his art, the painter himself had doubts about the way it had permeated his creations. It is not that the painter studied Eastern philosophy rigorously as an orthodox believer would, nor did he practise Zen meditation assiduously and for a long time. He limited himself to reading many books, contemplating the works of oriental artists and visiting Japan and China. What is certain, however, is that metaphysically he was able to grasp the essence of Asian culture.

He did not remain anecdotal or on the surface of what Buddha or Lǎozǐ had to say, but Feito connected the depths of his inner self with Eastern culture, with Zen or the philosophy of Lǎozǐ metaphorically speaking, so it is understandable that Feito himself could not describe the influence of Zen. This has led us to investigate the oriental influence on his art, to look for the essence of his paintings, and to observe the surface of his works from the background.

The keys to this research have been underpinned in a relevant way by the book written by the bonze, painter and critic Shítāo, titled Sayings on Painting from Monk Bitter Gourd. Feito got hold of it in 1990 and after reading it, he was amazed, as this book contains all the topics he had learned about through his own research on Asian culture. Therefore, if we analyse this book, we can grasp the basis of Feito's ideas, which for him were summed up in the "single stroke of the brush". Shítāo proposes that if painters achieve the single stroke of the brush, they can paint the cosmos, because this stroke is the fruit of the understanding of the truth of the cosmos. After understanding the essence of nature, one can possess the unique stroke. And this is what Feito devoted most of his life to.

If this stroke is employed from the beginning in a painting, in a natural way, the rule is generated - in this case, it means the "truth of the cosmos" - and in this way the painter can express, in addition and spontaneously, the whole truth of nature in shānshuǐ. If he can master the unique stroke of the brush, painters can create a style of their own. In this book Feito found answers to his search for a conceptual basis. Shítāo carried out in his work a unique blending of the three teachings of Confucianism, the philosophy of the Tao school and Zen Buddhism, participating in the philosophical phenomenon known as "three teachings forming one". Although all the teachings are apparently different from one another, the Chinese had long been trying to create an amalgamation of the three.

This thesis research has been carried out in the opposite direction, in order to differentiate what Feito had absorbed from each. Zen and the Tao school are basically teachings that show us that we are nothing but a part of the cosmos, and Feito found in them the way to integrate the different parts of his self. Both philosophies recommend practitioners to integrate themselves back into nature as primitive people were, i.e. by abandoning all attachments. Why are the two teachings similar? Zen is a modified school of Indian Buddhism, adopting elements of the culture of the Tao school into itself so that the Chinese can easily understand and accept Buddhism. That is Zen. Therefore, the two teachings are quite similar, although there are certain differences between them; for example, while the Tao school recommends its followers to live without intentional acts, Zen recommends practitioners to seek transcendence from within.

Shítāo suggests that the unique stroke emanates from the heart. To achieve this, he recommends painters to walk for a long time in nature until they achieve a connection with it. It could be said that he demands the transcendence of the inner self that inspires satori, in order to get to know the truth of nature. Among the three teachings, the one that gives most importance to the transcendence of the heart in order to know the truth of the cosmos is Zen. The other two teachings approach the heart from another point of view. The concept developed by Shítāo known as "single stroke of the brush" can be considered to be based on Zen, and arises naturally from the heart that has attained satori.

The fact that Shítāo wrote the text under the idea of Zen makes us consider that Feito also absorbed the conceptual basis of Zen. This appears in his calligraphic strokes. After learning about Zen, Feito began to make strokes full of strength and intuition with the palette knife. The strength of the intuitive strokes can transmit a determined, clear and serene mind, an attitude that he tried to adopt just before working. For the creation of this work there can be no doubt in the mind, even if it is minimal. The result will be the fruit of the transcendence of the heart. The mental preparation is done exactly as for attaining satori. Zen practitioners have to abandon all dichotomy, they have to abandon the search for beauty as opposed to ugliness; for this reason and for all the above mentioned we could conclude that Zen strengthened conceptually and also formally Feito's art.

On the other hand, we have noted concomitances between Feito's approaches and those of his admired Malevich. According to the painter himself, he considers that he is distanced from Orientalism by the evolution of art, but the truth is that Malevich is influenced by the philosophy of Tao.

Malevich's understanding of the world being based on emptiness is strongly influenced by the teachings of Lǎozǐ. The Russian painter considers that the cosmos is full of stimuli from which man creates forms, and thus the phenomenal world appears. Malevich attempts to capture this stimulus in art, which is why, for example, in White on White, the forerunner of Suprematism, he depicts a white circle on a white background. The form is hidden in a background of the same colour, which at first glance appears very blurred, so that in this work what the viewer can grasp

in the first place is the sense of the existence of the form, i.e. the stimulus of the form. The Russian painter shows the beginning of the phenomenal world, capturing the moment of the appearance of form.

Feito felt a deep connection with empathy with Malevich's circle. He began to paint monochrome circles in the background of his works. Although Malevich's work contains the expression of a form, the subject is a space that can be considered as mu and a stimulus that invites the viewers to imagine a being. Feito's circle, like Malevich's, also expresses in the first place the sense of existence. After grasping this sensation, the viewers can grasp the form. In order to paint the stimulus that makes the viewers create the forms, Feito's circle has to be geometrical and pure. For the Spanish painter, who creates his works with intuitive lines and strokes, abandoning figures to paint abstract pieces, the Russian painter's universe must have been surprising and comprehensible. In fact, Malevich studied the school of Tao. As we have seen, Zen and the Tao school are similar, so it would be a logical conclusion to say that if Feito is attracted to Malevich's art it is because the same principles of Tao philosophy resonate in him.

The similarity between the two philosophies, Tao and Zen, is also a reason for Feito's confusion. It is not at all strange for a Westerner to confuse the Eastern influence between Zen and the Tao school. The two philosophies have the same tendency to contemplate the cosmos as a formless void, although the ways of approaching the cosmos are different. Moreover, in China, where Feito travelled three times, the Tao school and Zen permeated everyday life. But after researching his art, Zen and Tao philosophy, it can be concluded that the Spanish painter was influenced by Zen for almost all his life, and for some time he was also influenced by the Tao school, which does not mean that he underwent a change of direction in his career, but that due to the affinity between the two, he maintained a coherence throughout his life.

In direct relation to Taoist and Zen concepts and their expression in his work, we can conclude the following:

- Although Feito clearly remembers 1960 as the year when he began to investigate Zen, we have to go back to 1956, to the time when he moved to Paris, at the peak of the spread of the Informalist

phenomenon in the context of Existentialism. The artists wished to express themselves directly in painting through intuitive strokes that could evoke the activity of the artists in the creation of the work to the public. The Informalists were very keen not to "paint", but to draw strokes or "write" signs. Simultaneously Zen was also fashionable in the French capital as a kind of Eastern existentialism. In the art world, this phenomenon generated interest in its expressions, ink painting and, above all, calligraphy. But the calligraphy that attracted them, and to which they had most access at the time, was not orthodox, but that of the avant-garde Japanese calligraphers, who wrote with intuitive strokes, abandoning the legibility of the characters. The works of avant-garde calligraphy are very gestural and very close to Informalist art, which is why the Western abstract painters and the avant-garde calligraphers stimulated each other and discussed how to deepen their art.

- Feito paid attention to calligraphic strokes, and realised that calligraphic strokes created by gesture express the movement of the artist's inner self, but the Chinese brush is rather soft. It was very useful for Chinese paper and ink, but it was not suitable for Western painting materials, so Feito replaced the brush with the palette knife, from which he achieved magnificent qualities, very similar to those of the brush. The fine lines he had previously used disappeared. Thick, intuitive and abrupt strokes, dragged by the speed of the palette knife, which marked a difference in width in themselves, began to take centre stage in his works.

Curiously, calligraphy did not immediately influence him as it was based on Japanese writing and was not painting despite its abstract appearance. Feito established a definite difference between the two genres, and therefore did not attempt to delve into calligraphy in order to develop his own art and considered that, as long as he did not study Japanese writing, he would not be able to capture the essence of its calligraphy. He respected Asian culture in his own way, despite the interest in gesture that calligraphy aroused in him.

- He is interested in austerity in colour, since colour is the phenomenal subject. White, black and red become the dominant colours in his work.
- In the exhibitions and galleries of Paris at the time, he discovered another part of Eastern culture

in the painting of Zao Wou-Ki. A Chinese painter, naturalised French citizen, who managed through abstraction to represent the spiritual breath of which the school of Tao speaks, a term used by traditional Chinese aesthetics to express the vital energy of emptiness. It is a concept linked to the idea of the creation of the world and Lǎozi's mu. In Zao's work, Feito understands how qi emerges from emptiness, as it is expressed in the Dào Dé Jīng, synonymous with the stimulus of which Malevich spoke. The aim is to express this qi in the emptiness that reflects the spiritual breath.

Feito discovered in Zao Wou-Ki's paintings the new possibility of bringing out the expressiveness of the background. Immediately after using the calligraphic strokes, he begins to express the sense of the expansion of vital energy towards any part, taking the spatula. Feito's new space generates a great sense of three-dimensional expansiveness, limitless and very spiritual. There is always a sense of spiritual light emanating from the background.

- Exactly in 1960, Feito began to study Zen in a self-taught way thanks to the books his doctor had given him. At that time he discovered the art of Sugai Kumi, a Japanese painter who created geometric shapes with calligraphic strokes using the Western technique of oil painting. The Japanese painter's shapes are his own inventions. However, as the creation of these shapes is based on research into kanji, Sugai's signs are suggestive. In fact, what Sugai does is close to the art of Bokujin-kai, but there is a clear difference between the two forms of art. While the calligraphers of Bokujin-kai produce their works by writing Japanese characters, even though they are illegible, Sugai does not write the ideograms, although he researches them to create signs of his own. He uses geometry, which exists not only in the Eastern world, but also in the Western world. In other words, Feito, thanks to Sugai, finds a way of making gestural calligraphy without the need to write Japanese ideograms.

The difference in the treatment of the sign between the two painters comes from the artists' characters. Sugai was very familiar with Japanese culture, including calligraphy. He is accustomed to writing, which is why he produces paintings that have the appearance of writing, but Feito is a true painter. The painting of the Sugai sign inspired Feito's art.

- Feito began to use the circle in his works, an element that was to be present almost constantly in all his series. This is why Feito is known as the painter of the circle. The question is: what does the circle mean, and does the painter's persistence of the circle have anything to do with Zen?

As soon as he begins to know Zen, he starts drawing the circle intuitively. This fact reminds us of the ensō. The painter had never practised Zen and had never reached satori, but the fact that the circle reveals the interior of the bonzes who had reached satori is very significant, because Feito himself said that the object of his painting was to "draw out the interior and throw it" on the canvas. In order to extract it, intuition, not intelligence, was necessary. Based on his words, the circle can be considered to represent his "inner self". If we broadly consider the ensō to be the symbol of the inner self of Zen practitioners, Feito's circle is also considered to be a type of ensō.

- But at other times he uses the sphere, which at the time of Sugai's influence has sand in its material and form. It is a sphere with a sense of the tangible as if it were a concrete being. Feito is a Westerner, therefore, his concept of existence is linked, not with to mu, but to the phenomenal world; he is a painter who has lived under the concept of forms. His works express an incipient presence in an empty world, and this is something that will be maintained throughout his career.

- Feito is basically a painter of violent and intuitive strokes carried out with great concentration. Beauty does not appear, but there is always a powerful gesture that transmits a vital impulse. Zen taught him the abandonment of form and also the abandonment of the dichotomy between subject-object. Therefore, Zen gave him confidence about what he was looking for in painting and motivated him for most of his life. Feito never sought beauty but the essence of the cosmos, the mu. What he expresses in his works is not aesthetic beauty, but the concept of life.

- Feito came in contact with the publications of the Bokujin-kai group, and was able to see works by great masters of the past such as Nantenbō, who expressed his world of satori using thick, violent calligraphic strokes. Feito's art is similar to Nantenbō's, because, before working, he calms down. Once he begins to make the strokes, using the spatula, he does it all at once and intuitively. In this way he examines his inner self in all sincerity.

The works reveal a dichotomy within him between his Eastern influences and his Western background culture. But throughout his career the works reveal a greater integration between both

parts, until he considers them not as opposites but as part of a unity, and far from producing a contradiction, it helps him to construct an international art. It could be said that Feito is the contemporary bokuseki painter capable of moving both Easterners and Westerners.

14. 結論

フェイトが与えてくれたキーワードをもとに彼の作品の分析をし、我々は画家ルイス・フェイトは知性が入れ込むことなく、またなにか具象にヒントを求めるということもなく、美しさということにも関係なく、ただ直観というものを使って自己を表現し続けた画家であると結論付けることができた。このスペイン人画家が若いころから模索していたものは見る者へ何かを伝えることができるへストである。だからこそ、画家として歩み始めた時からフェイトは直観的な線を通してへストを作り上げることに勤しむのである。彼の作品は完全に抽象画の範疇の中で進化しつづけた。彼にとつて抽象画こそが自由な表現を許してくれるものだからである。画家は抽象画を描くために仕事に取り掛かる前、精神面を整える。直観を作品の中に凝縮するには、芸術家は厳肅で、落ち着いた、そしてしっかりと揺れ動かない精神を整えることが要求される。その点を深めてくれたのが禅であったのだ。

1956年若きフェイトはパリに引っ越し、そこで禅にであり、禅と禅美術を独学で勉強した。禅はフェイトの制作の際の基本方針となった。しかし、興味深いことに、毎年年を重ねるごとに、疑惑に捉われる。　もしかしたら私は禅よりも中国や老莊の哲学から影響を受けているのではないか？

彼はアートの中にオリエンタリズムの影響を認めているが、画家は制作を通してこのような疑問を抱き続けたのである。画家は東洋哲学の正式な信者として厳しい修業を積んだことはないし、何度も座禅を繰り返すということを経験したこともない。本を読み、オリエンタルなアートを鑑賞し、日本や中国に行つただけである。にもかかわらず、彼がアジア文化の本質をつかんだことだけは確かのことである。

佛陀や老子によって提示された哲学について、些末なことや表面上のことに捉われたりはしなかった。フェイトは形而上学的にアプローチしながら、彼の内面の奥で禅や老莊の哲学とコンタクトをとったのである。そのため、フェイトは禅の影響を具体

的に述べることができないことは理解できることだ。だがそれこそ我々が彼の内面の本質を研究したり、出来上がった作品の奥底にあるものを鑑賞したりするため、彼の作品の中のオリエンタルな影響を研究する意義があるのである。

この研究で重要なのは禅僧で、画家、評論家の石濤の著した「苦瓜和尚画語録」の中に存在する。1990年フェイトはこの本を手に入れ、読んだ後魅了されてしまう。なぜならこの本の中には独自の研究で東洋文化から学んだことがすべて詰まっていたからである。したがって、この本を研究すれば、フェイトの基本理念が分かるはずである。石濤はその理念を「一画の理」というものに凝縮した。石濤は一画の理をつかんだものの筆線は、宇宙を描くことが出来るという。なぜならこの筆線は宇宙の真理を理解することによって得られるものであるからだ。フェイトはその生涯をそれにつぎ込んだ。

一画の理、その理を筆で実現する者は、そこから絵画の中に「法」——この場合「宇宙の真理」——が生まれいざる、そのうえ、自然と山水画の中に自然の本質を描き出すことができるというものだ。フェイトは基本思想なるものを探している際に、この本の中に必要としているものを見つけたのだ。ところで石濤は儒教、老荘の哲学、それに禅の三つの教えを混ぜて、一つにしたのである。当時隆盛だった三教一致説の影響を受けていたのである。一見三教は全く違うもの、だが中国人はその三教をかなり昔から一つにして扱ってきたのだ。

この論文で行うことはその逆で、何をそこから吸収したものを解析するために、フェイトのオリエンタリズムを三教に分解することである。基本的にフェイトの基本コンセプトは二項対立の概念を捨て去り、宇宙の我々は宇宙の一部にすぎないことを確かめるための禅と老子の道教であり、フェイトはそれぞれ違う視点からそれらの中に身を置いたのである。両哲学は共に追随するものに、もう一度原始の人間のように自然の中に身を置いてみることを勧める。つまり、それは人間的欲求を捨てて生きよということである。ところでなぜこの二つの教えはあまりにも似ているのだろうか。禅

はインド仏教が中国に着いた際に中国人が簡単に受け入れやすいように老莊の哲学の要素を取り入れながら、みずからデフォルメしたものである。それが禅であった。そのために、二つの教えは、たとえば禅が内面の形而上学的超越を模索するのに対し、老莊が無為自然に生きることを教える、など両者間に決定的に違いがあるけれども、それでも両者はあまりにも似ているのである。

ところで石濤は一画の理は心から発せられる、と説明する。だがそれを得るために自然と本当のコネクションを得られるまで、自然の中に実際に身を置き、歩き続けることを提唱する。それは自然の真理を知るため、悟りを思わせる内的超越を要求していると見做すことができる。三教の間では、宇宙の真理を探るために心の超越に最も重きを置くのが禅である。ほかの二つの教えは違う観点か内的超越を扱うのである。石濤の一画の理は禅に根差しているといえる。悟りに達することができた心から自然と浮き上がるものなのである。

石濤は禅を基礎に上記の書を書いたということはフェイトが禅を基本に持っていると我々に推察させるのに十分である。そのことはフェイトの絵画にはカリグラフィーな線として現れる。フェイトは禅に出会ってから、刷毛を使って直観的に、且つ力いっぽいに描かれた汚い線を使うようになる。だが同時にその直観的な筆の力は、制作の前に得た迷いのない、清らかな、それでいて落ち着いた精神を見るものに伝えてくる。それは心の超越を得た成果だ。精神的準備は悟りに達するのと同じ様に行われる。禅の鍛錬は、醜に対する美の模索を捨て去らなければならぬように、すべての二項対立概念を捨て去ることにある。ここに述べていることすべてのことから、禅こそがコンセプチュアル的にも形式的にも、フェイトのアートの基本概念であると結論付けることができる。

一方、フェイトのアートと彼が尊敬するマレビッチのアートの間にも同一性を見つけることができる。画家独自の言葉によると、画家はオリエンタルの影響からいった

ん離れ、マレビッヂの影響を受け入れたということだが、実はマレビッヂのアートには老莊の影響があるのである。

このロシア人画家は宇宙は人間がフォルムを作り、そしてそこから実社会を作り出す刺激に満ちているとする。マレビッヂは例えば、スプレマティズムの記念碑的作品、白の背景の中に白い円を提示する“白の上の白”の作品で試みたように、その「刺激」をつかみ取ろうとしたのである。フォルムが同じ色の背景の中に埋め込まれ、一見するとぼんやりとしている。だがだからこそ見るものがつかみ取るものは第一にフォルムの存在感だ。言い換ればフォルムの「刺激」といっていい。ロシア人画家がフォルムの出現の瞬間をつかみながら、現実世界の原則を提示したのである。

ところで二つの哲学、老莊と禪との間に存在する類似点はフェイトを混同させるのに十分だった。禪と老莊の間で西洋人が混乱することはなにも不思議ではない。目的に近づく方法としては違いがあるにせよ、フォルムのない「空」としての宇宙を見つめることは両者同じである。そのうえ、フェイトが3回も旅行したという中国では、儒教を含めた三教が実生活の中で共存している。しかし、やはり結論としては禪、老莊、そして儒教を研究したのち、その人生のほとんどを禪の影響下で過ごし、あるとき老莊の影響をうけたがその軌跡の中で「空」や「一画の理」の表現という方向性を外れたことはない。両哲学の類似点が彼の人生の中で首尾一貫性をもたらしていたのである。

老莊の哲学と禪の関係を具体的には次のように結論づけることができる。

- フェイトが禪を研究をし始めた年は 1960 年と明確だが、この研究では彼が當時実存主義の拡散に伴い生まれてきたアンフォルメルのアートが隆盛だったパリに引っ越した 1956 年に遡らなければならない。アンフォルメルのアーティストは自身の制作活動を見るものに想起させる直観的な線を通して、絵画の中で直接自分を表現しようとした。アンフォルメルのアーティストたちは描くのではなく、線を引いたり、記

号を「書いた」りしていた。それと並行して、禅がオリエンタルな実存主義の一つとして大変流行っていた。アートの世界ではそれは自己の表現として、山水画と何といっても書道への興味として現れていた。だが当時は彼らを惹きつけ、多くの西洋画家が注目したのは一般的なアカデミックな書道でなく、文字の可読性を失った、ヘストが強調された前衛書道だった。前衛書道作品はヘストが重要で、アンフォルメルにとても近かったのである。だからこそ、アンフォルメルの西洋抽象画家と前衛書道家がお互いに刺激しあい、互いの技術を深めるために議論し始めたのである。

- フェイトはカリグラフィーな線に注目し、ヘストを作り出すカリグラフィーな筆線が画家の内面の動きをダイレクトに表現してくれることに気が付いた。だが書道の筆は柔らかい。紙や墨のためには適しているが、西洋絵画のマテリアルとしては適当ではない。そのためフェイトは筆の代わりに刷毛を手にしたが、カリグラフィーな線と同様の高いレベルでの表現豊かな線を生み出した。その折から以前使っていた細い線は消え、刷毛で激しく、同じ線の中でも太さに部分で差が出たりするカリグラフィー筆線を作品に使いだし、それが作品の骨子をなすようになる。

だが興味深いことに書道はすぐにはフェイトに影響を与えたなかった。なぜなら前衛書道も日本の文字から始まっていることに間違いはなく、抽象絵画に見えても実際は絵画ではなかったからである。そのために自身の芸術を深めるために書道を掘り下げることはあえてしなかった。日本の文字を勉強しない間は書道の本質を理解することはできないと考えていたからだ。前衛書道のヘストに惹きつけられ、興味を持っていたけれども、このような形で日本文化に敬意を表しつつ距離を保った。

- 色については多色を好まなかつた。なぜなら色というテーマは現象的なものであるからだ。白、黒、赤が彼の作品での主要な色となつた。
- フェイトはパリ滞在中に画廊の展覧会でザオもう一つのオリエンタル文化をザオ・ウーキーの絵画の中に発見する。のちにフランスに帰化する中国人画家は道家の哲学が語る、抽象的に表現される「空」に溢れるエネルギーを表現するための中国の

伝統的審美学である氣韻生動を絵に実現させた。老子の世界創生と無の観念に關係したコンセプトでもある。フェイトは、ザオの作品で道徳經にあるように気が湧いてくる世界を考えた。それはマレビッチの刺激の觀念とも似ている。ザオの絵画の目的は氣韻生動を反映した「空」の中の気の表現であった。

こうしてフェイトはザオの絵の中に背景表現の中に大いなる新たな可能性を見出すのである。そして彼は刷毛を使ったカリグラフィーな線を使用しながら画面のそこら中に存在するエネルギーが拡散している感覚を表現し始める。そのフェイトの新しい空間は靈性があり、限りなく広がる強烈なまでの三次元の感覚を生んでいる。そしていつもそこには奥の方から神秘的光が射している。

- 1960年医者がフェイトに手渡した禅の本のおかげで、独学ながら禅に触れ始めた。その際に出会ったアートが西洋絵画のテクニックを使いながら、カリグラフィーな筆線を使って幾何学的記号を描き出す日本人画家菅井汲のアートである。菅井の記号は自分で作り上げたものである。しかし、その作成に当たっては日本の漢字の研究がベースになっていて、その記号は非常に暗示に富んでいる。実際菅井は墨人の作品に近い。しかし両者の間には決定的な違いがある。墨人会の書道は最終的には読めないものになっているものの、日本の文字を書いているのに対し、菅井は文字を研究したはずだが、それでも文字を書いてはいない。幾何学記号は東洋世界にも西洋世界にも存在する。フェイトは菅井のおかげで日本文字を学ぶ必要なく、カリグラフィーなベストに満ちた線のアートを見つけることができたのである。

二人の画家の間の記号の扱いの違いは二人のアーティストの特徴からきている。菅井は書道を含めた日本文化を知り抜いている。当然日本文字もしりぬいている。そのため、文字の性格をもった記号の絵画を描くのであるが、フェイトは画家である。記号に文字性はない。とにかく菅井の記号はフェイトのアートに着想を与えた。

- フェイトは作品の中で円を描く。それは彼の一連の作品の中でコンスタントに存在して、実際彼の絵画での重要な要素となった。そのため、フェイトは円の画家と

しても知られている。だが疑問が浮かぶ。その円は何を意味しているのか？画家の円の執着は禅と関係があるのか？

フェイトは禅を知った際、直観的に円を描き始めている。そのことは我々に円相を思い出させる。画家は禅の修行に従事したことはないし、悟りに達した経験もないが、しかし、円が悟りに達した禅僧の内面を表すものであることは意味深い。なぜならフェイト自身がキャンバスに「内面を抜き出し、投げつける」ように描くことが彼にとって絵を描くことだと言っているからである。それを実現するには直観力が必要だ。知性はいらない。彼の言葉を考慮して円は彼の内面を実現しているといえるだろう。もし円相が禅の修練を積んだ者の内面の反映であると広くとらえれば、フェイトの円は円相の一種とみることができる。

- 菅井の影響下にある際には作品の中で円は一種の形態をとったうえで、砂というマテリアルを有している。一種の具体的なそこにある存在のような、触ることでのきる感覚の円だ。フェイトは西洋人であり、したがって元来無と関連した実存のコンセプトを有せず、何か確たる存在が必要な現象世界とダイレクトに結びついて生きている。フォルムに囲まれた生活をしてきた画家だ。一方で、作品は無の空間の中に現れたばかりの存在を表しているといえ、それは彼の生涯を通して続くことでもある。
- フェイトは基本的に極度の集中力を発揮しながら激しく、直観的な筆線の画家である。美しさは現れない。だがいつもそこには何か脈打つもの伝えてくる力強いへストがいつも存在する。したがって、禅は絵画の中で模索しているものについて、革新を与え、且つ一生涯画家の生活の中でもモチベーションとなったのである。フェイトは全く美を搜索しようとはせず、宇宙の真理である無の世界を描こうとしたのである。審美学的価値観は作品ではなく、命のコンセプトがあるのである。
- フェイトは墨人会の出版物を所有していた。南天棒のような、激しく、直観的なカリグラフィーな線を使って、悟りの世界を表現する南天棒のような過去の偉大な作家を見ることができた。フェイトの作品は南天棒のそれと非常に似通っている。と

いうのは制作前に、気持ちを落ち着け、一度刷毛をとって制作を始めたら、一気に直観的に制作する。自分をさらけ出す率直さをもって内面を見直すのである。

彼の作品はオリエンタルなものとオクシデンタルな文化との間で二つ物が存在することを示して言う。しかしその画家とのとしての軌跡を通して、作品は二つの世界の同化を果たし、両者に敬意を表し、相反することなく、見事に合体している。矛盾を生み出すどころか、見事に洋の東西を超えたアートを作り上げることになった。フェイド西洋人だけではなく東洋人の心も動かす、現代によみがえる墨跡の画家と呼べるだろう。

15. BIBLIOGRAFÍA

15. Bibliografía

- Aoki, Yūko. “Katachi naki katachi -chūgoku bigaku ni okeru “ishō” ni tsuite-, en *Jinbun kagaku* (17).
- Daitō bunka daigaku jinbun kagaku kenkyūjo, Tokio, 2012 (03).
- Arias Estévez, Matilde Rosa/ Cabañas Moreno, Pilar. *Zen, Tao y Ukiyoe*, Satori Arte, Gijón, 2020.
- Arita, Mitsuho. Kindai Nihon ni okeru shoron no tenkai, en *Bokubi* (182), Bokubisha, Kioto. 1968 (09).
- Ballancher, Jean. “Características gráficas de la obra y retrato del pintor” en *Feito. Obra 1952-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), Madrid, 2002.
- Barthes, Roland. *El imperio de los signos*, Seix Barral, Barcelona, 2007.
- Bernárdez Sanchís, Carmen, “El dibujo como un camino abonado: Los dibujos de Luis Feito”, en *Feito. Obra 1952-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), Madrid, 2002.
- Bernárdez Sanchís, Carmen. “Luis Feito, entre el lenguaje y la pintura”, en *El paso a la moderna intensidad*, servicio de publicaciones Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía de Castilla-la Mancha/Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-la Mancha, Toledo, 2008.
- Borja-Villel, Manuel J, *Comunicación sobre el muro*, en *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, Fundación Antonio Tàpies y IVAM Centre Julio González, 1992, Valencia.
- Brasch, Kurt. “Zenga ni miru ‘ensō’ no ga”, en *Zen Bunka* [6](21), Zenbunka kenkyūjo, Kioto, 1961 (01).
- Brion, Marcel. *Chūshōgeijutsu*, Kinokuniya-shoten, Tokio, 1975, (Versión en francés: *Art abstrait*, Albin Michel, París, 1956).
- Cabañas Moreno, Pilar. “Antonio Saura, Luis Feito y Gustavo Torner: sus obras como ejemplos de la presencia del arte de Asia oriental en España”, en Cabañas Bravo, Miguel. *El arte foráneo en España, presencia e influencia*. Madrid: Departamento de Historia del Arte, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Serraller, Calvo. Francisco, *Un maestro del informalismo español*, en *Artes* en el periódico *El País*, Madrid, 1988 (21, 05).
- Cheng, François. *Vacío y plenitud*, Siruela, Madrid, 2005.
- Cheng, François. “Zao Wou-Ki ron” en *Zao Wou-Ki ten, Yusai to Sumie*, Kokusai bunka koukan kyōkai, Tokio, 1981, sin paginar.
- Chilvers, Ian. *Diccionario de arte*. Alianza editorial, Madrid, 1992.
- Chō, Genen (Zhāng Yānyuǎn). *Rekidai meiga-ki*, Touyōbunko, Tokio, 2004.

- Chun Chun Wang (王 俊鈞, Wáng Jùnjūn), “Sekitō no 「ikkaku」 ron ni tsuite”, en *Tama bijutsu kenkyū* (6), Tamabijutsu daigaku daigakuin bijutsukenkyūkai, Tokio, 2017.
- Ciancio, Stéphane. “El cuerpo de la pintura: entrevista con Luis Feito” en *Arte, Individuo y Sociedad* (16), Departamento de Didáctica de la Expresión Plástica/Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Confucio (Kǒngzǐ). *Analectas*, EDAF, Móstoles, 2019.
- Dawn, Ades. “Dadá y el surrealismo”, en Stangos, Nikos. (coord.). *Conceptos del arte moderno*. Destino, Barcelona, 2000.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, Nacional, Madrid, 1980.
- Dōtsu, Ayano. “Gazenicchi setsu ni taisuru ichikousatsu”, en *Komazawa daigakuin Bukkyō-gaku kenkyū nenpō* (30), Komazawadaigaku daitakuin bukyyō kenkyūkai, Tokio, 1997 (07).
- Ebina, Atsuko. “Sekitō no geijutsu kan -Seiratsu chū ni Hasai no sō wo motomu wo megutte”. en *Gējutsu bunka* (4), Tōhoku geijutsu bunkagakkai, Natorihi, 1997 (07).
- Egawa, Kazuhiko. “*Gendai Kaiga no naka no oriento* (2)”, en *Sansai* (177), Sansaisha, Tokio, 1964 (09).
- Ernst H. Gombrich, “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica”, en *La imagen y el ojo*, Alianz, Madrid, 1987.
- Fauchereau, Serge. *Malévich*, Polígrafa, Barcelona, 1992.
- Fréches, José. “La inspiración y el alma”, en *Zao Wou-Ki. Obras/Escritos/Entrevistas*, Polígrafo, Barcelona, 2007.
- Feito López, Luis. “Discurso del exmo. Sr. D. Luis Feito López”. En *Notas sobre un itinerario*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988.
- Fromm, Erich. “Psicoanálisis y budismo zen.” en Suzuki, Daisetz/Formm, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Fondo de cultura económica, Madrid 1979.
- Focillon, Henri. “La vida de las formas”, en el mismo autor, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Xarait Ediciones, Madrid, 1983.
- Frèches, José, “La inspiración y el alma”, en *Zao Wou-Ki, obras/escritos/entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2007.
- Frontisi, Claude. “Klee en Túnez: la peregrinación a las fuentes”, en *Paul Klee*, Instituto de Valencia de Arte Moderno, Valencia, 1998.
- Fujii, Aki/Chinzei, Yoshimi. *Nenpu*, en *Sugaī Kumi ten*, Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), Tokio, 2000.

- Fukumitsu, Yōko. “Zao Wou-Ki, Aruiwa kokyū suru kaiga”, en *Zao Wou-Ki*, Bridgestone Museum of Art/Ishibashi Foundation (ed.), Tokio, 2004.
- Fukunaga, Mitsuji. Rōji, Asahishinbunsha, Tokio, 1997.
- Fukunaga, Mitsuji, en Geijutsu ronshū 14, Asahishinbunsha, Tokio, 1971.
- Fukunaga, Mitsuji/Kōzen, Hiroshi. *Soji. Gaihen*, Chikuma Gakugēbunko, Tokio, 2013.
- Fukunaga, Mitsuji/Kōzen, Hiroshi. *Sōji. Naihen*, Chikuma Gakugēbunko, Tokio, 2013.
- Glueck, Grace. *Mark Rothko, Artist, A Suicide Here*, The New York Times, 26, 02, 1970, p. 1.
- Guigon, Emmanuel. “Trayectoria de Zao Wou-Ki”, en *Zao Wou-Ki*, Instituto de Valencia de Arte Moderno, 2001, Valencia.
- H. Uyehara, Cecil. “The origins and evolution of Japanese calligraphy”, en Hanzel, Carla (red.). *Eloquent line: contemporary Japanese calligraphy*, International sculpture center, Washington D. C., 1993.
- Haga, Tōru. “Zao Wou-Ki san -Shiteki kaisō kara”, en *Zao Wou-Ki*, Bridgestone Museum of Art/Ishibashi Foundation, Tokio, 2004.
- Hara, Kōji/Sugai, Kumi. “Ichioku nin kara hanarete tatsu”, en Sugai, Kumi. *Ichiokunin kara hanarete tatsu ibō no gaka Sugai Kumi no Sekai*, Gendai Kikakushitsu, Tokio, 1982.
- Hariu, Ichirō. “Sengo no Nihon no Zenēsho”, en Amano, Kazuo (coord.). *Sho to kaiga no atsuki jidai, 1945-1969*. O-Bijutsukan, Tokio, 1992.
- Hasegawa, Masahiro. “Chugoku garon ni okeru zen no eikyo”, en, *Indo gaku bukkyo kenkyu 42 (2)*, Nihon indogaku bukkyo gakkai, Tokio, 1994 (03).
- Hasegawa, Saburō. “Fransu to Amerika kara no taylori (Frui toyō to atarasii seiyō ni kansuru zuisō)”, en *Bokubi* (1), Bokubisha, Kioto, 1951 (01).
- Heidegger, Martin, *¿Qué es metafísica?*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1967.
- Hidai, Nankoku, “Shinsen no umareru made”, en Nisikawa, Yasushi/Andō, Kōsei/Katō, Jun/Horie Tomohiko (ed.). *Shodō kōza 7, gendaibun, zenēsho*, Nigensha, Tokio, 1969.
- Hirai, Shōichi. “1940-1957”. en, *Sugai Kumi ten*, Sugai Kumi ten jikkō iinkai (ed.), Tokio, 2000.
- Hisamatsu, Shinichi. “Muisiki to Mushin”, en Hisamatsu, Shinichi. *Tōyōteki mu (Hisamatsu shinichi zenshū n.º1)*, Risōsha, Tokio , 1975.
- Hisamatsu, Shinichi. *Sadō no tetsugaku*, Kōdansha, Tokio, 2014.
- Hisamatsu, Shinichi. “Sho to toyō seishin”, en *Bokubi* (48), Bokubisha, Kioto, 1955 (09, 10

- Hisamatsu, Shinichi. “Yūgen-ron”, en *Zen no ronkō: Suzuki Daisetz hakase kiju kinen ronbun shū*, Iwanami bunko, Tokio, 1949.
- Hisamatsu, Shinichi. *Zen to Bijutsu*, Bokubisha, Kioto, 1958.
- Hisamatsu, Shinichi. “Zen to zen bunka”, en Hisamatsu, Shinichi. *Zen to geijutsu*, Risōsha, Tokyo, 1972.
- Hisamatsu Shinichi/Yugawa Hideki/Hirayama Ryoutarō/Ijima Tsutomu/Yoshikawa Ituji (Mesa redonda). “Ba wo kataru”, en *Bokubi (41)*, Bokubisha, Kioto, 1955 (01).
- Honma, Masayoshi. “Kindai no suibokuga. Chūgoku to nihon”, en *Kindai no suibokuga. Chūgoku to nihon*, Kokuritsu kokusai bijutsukan, 1980.
- Hugo Hayden, Victor. de “El Tao de Heidegger”, en *A Parte Rei: revista de filosofía*, N°. 57, A Parte Rei, Madrid, 2008.
- Huici, Fernando. *Luis Feito, Ecos de una conversación*, en *Feito: mayo-julio 1988*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1988.
- Huser, France. “La conquista de la luz”, en *Zao Wou-Ki*, Instituto de Valencia de Arte Moderno, Valencia, 2001.
- Ifukube, Takahiko, *Sho to gendai*, Mokujisha, Tokio, 1965.
- Ijima, Tsutomu. “Shogeijutsu ni okeru kūkansei ni tsuite”, en *Bokubi (21)*, Bokubisha, Kioto, 1953 (02).
- Imamichi, Tomonori. *Tōyō no bigaku*, TBS puritaka, Tokio, 1986.
- Ijima, Tsutomu. “Sho wo sashihasandeno tōzai no kōryū. Yo-roppa ryokou no hitokoma”, en *Bokubi (58)*, Bokubisha, Kioto, 1956 (09).
- Ino, Tomohiro. “Sugai Kumi ‘Hankō no seishin’ Ushinawanai zettaishugisha”, en *Nikkei A-to* (10), Nikkei Plaza & Service. Tokio, 1989 (07).
- Inoue, Yūichi. *Kanji to watashi*, en *Sho no kaihō towa (Hibi no zeppitsu zōho shinban)*, Geijutsu shinbunsha, Tokio, 1989.
- Inoue, Yūichi. “Ō, Shunretsu no kaze yo fuke – ‘1955, Soshite ima’ Kaijō aisatsu”, Unagami, Masomi (ed.), *Inoue Yūichi zenbun shū hibi no zeppitsu zouban, sho no kaihō towa*, Geijutsu shinbunsha, Tokio, 1996.
- Ishikawa, Kyūyō. “Douseki to bokuseki eno kaitai -Morita Shiryū”, en *Nihonshogaku taikei kenkyūhen dai 9 kan, Kindaisho no ayumi*, Douhōsha shuppansha, Kioto, 1989.
- Ishikawa, Kyūyō. *Kindai shoshi*, Nagoyadaigaku shuppankai, Nagoya, 2009.
- Ishikawa, Kyūyō. *Sho to wa douiu geijutsu ka*, Chūkō shinsho, Tokio, 1995.

- Ishikawa, Kyūyō. *Shudai eno toi - Ueda Sōkyū no sho, Sumi* (71), Geijutsu shinbunsha, Tokio, 1998.
- Jaffé, Aniela. “El simbolismo en las artes visuales” en Gustav Jung, Carl/L. Henderson. Joseph/M. L. Von Franz/Jaffé, Anila/Jacobi, Jolande. *El hombre y sus símbolos*. Aguilar s a de ediciones, Madrid, 1966.
- Kaidō, Hideo. “Sugai Kumi no shigoto, Nihon kodai no soboku na shinwa”, en *Bijutsu techō* (103), Bijutsu shuppansha, Tokio, 1955 (12), Tokio.
- Kakei, Nanako. *Jackson Pollock kenkyū, sono sakuhin ni okeru keishō to sōshousei*, Getuyōsha, Tokio, 2019.
- Kamel, Pepe. “Pollock at Work: The Films and Photographs of Hans Namuth”, Varnedoe, Kirk/Karmel, Pepe. *Jackson Pollock*, The department de publication (The Museum of Modern Art), Nueva York, 1998.
- Jean-Paul, Sartre. *El ser y la nada*, RBA colecciónables, Barcelona, 2004.
- Kamata Shigeo, *Chūgoku no zen*, Kōdansha, Tokio, 1980.
- Kamata Shigeo (trad.), *Houzō*, “Shūkegon-osuhimon-jingēkan (Kan1)” (修華嚴奧旨妄尽還源觀 卷 1), en *Kokuyakuissaikyō Wakansenjutsubu Shoshūbu* (國譯一切經 和漢撰述部 諸宗部) 4 kaiteiban, Daitō-shuppansha, Tokio, 2011.
- Kamata Shigeo, *Wayaku Kegonkyō*, Tokyōbijutsu, Tokio, 1995.
- Kanaya, Osamu. *Kanpishi (dai3satsu)*, Iwanami bunko, Tokio, 2020.
- Kanaya, Osamu. *Rongo*, Iwanami shoten, Tokio, 2018.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Kenchōji Daihonzan. *Hajimete no zen*. Gakken Publishing, Tokyo, 2011.
- Kimura Kiyotaka, *Kōenkai repōto*. https://zenken.agu.ac.jp/zen/lecture/h13_01.html, Aichi daigaku zen kenkyūjo (The institute for Zen of studies Aichi Gakuin University).
- Kimura, Kiyotaka. “Sankaiyuishin kō -mono, kokoro, inochi eno bukkyōteki shiten”, en *Indo tetsugaku bukkyō kenkyū* (09), Tokyodaigaku daigakuin jinbunshakaikei kenkyūka indo tetsugaku bukkyō kenkyūshitsu, Tokio, 2002 (09).
- Kimura, Shigenobu. “Taidan. Gendai bijutsu no doukō to sho. Michel Seuphor, Ijima Tsutomu” en *Bokubi* (58), Bokubisha, Kioto, 1956 (09).
- Kitagawa, Furamu/Sugai, Kumi (Mesa redonda). “Mirai kara hassha suru kaiga”, en *Sugai Kumi. Ichiojun kara hanarete tatsu ibō no gaka Sugai Kumi no Seka*, Gendai Kikakushitsu, Tokio, 1982.
- Klee, Paul, *Teoría del arte moderno*, Cacutus, Buenos Aires, 2007.

Klee, Paul, *Zōkeishikō (ge)*, Chikuma Gakugēbunko, Tokio, 2016. (El título original: Das Bildnerische Denken)

Kobayashi, Taichirō. *Chūgoku kaigashi ronkō*, Kyoto ōyasushuppan, Kioto, 1951.

Kobayash, Ichitarō. “Touyō geijutsu ni okeru kūkan no igi to hyōgen - tokuni 2, 3 no sō gen-ga nitsuite”, en *Bokubi (21)*, Bokubisha, Kioto, 1953.

Kohara, Hironobu. *Garon*, Meitoku shuppansha, Tokio, 1995.

Kohara, Hironobu. ““Sekitō gagoroku’ ni tsuite”, en *Tōkyō-shina gakuhō*, Tokyō shinagakkai, Tokio, 1964 (06).

Kokuritsu Shin Bijutsukan. *Gutai: Nippon no zenē 18 nen no kiseki*, Kokuritsu Shin Bijutsukan, Tokio, 2012.

Kurimoto, Takayuki. *Bokkon*, Shinwasha, Tokio, 2018.

Kurt, Brasch. *Zenga to nihon bunka*, Mokujisha, Tokio, 1975.

Lambert, Jean-Clarence, *Sugai*, Polígrafa, Barcelona, 1991,

Lecea, María Paz. *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, Universidad de Granada, Granada, 2012.

Leveque, Jean-Jacques. sin título, extraído de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), *op. cit.*

Lǐ Zéhòu (李沢厚), *Chūgoku no dentō bigaku*, Hēbonsha, Tokio, 1995.

Lurker, Manfred, *Shōchō toshitenō en*, Hösei daigaku shuppankyoku, Tokio, 1991.

Malévich, Kazimir. *Dai2bu Suprematism*, en *Mutaishō no sekai. Bauhause-sousho. 11. Chuō kōuron bijutsu shuppan*. Tokio, 1992.

Malévich, Kazimir. “Dios no ha caído. El arte, la Iglesia, la fábrica” en *Escritos Malévich*, Síntesis, Madrid, 2007.

Manuel Bonet, Juan. “El pintor esencial”, en *Luis Feito cerca 1960*, Galería Jorge Mara, 1995 (01).

Manuel Bonet, Juan, *Feito*, Casa de Monte, Madrid, 1991.

Marquet, Françoise (doc.), *Biografía*, en Leymarie, Jean, *Zao Wou-Ki*, Polígrafa, Barcelona, 1980.

Marcadé, Jean-Claude. “La aventura pictórica y filosófica de Kashimir Malévich”, en *Kashimir Malévich*, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona, 2006.

Marquet, Françoise/Handegen Yann. “Nenpu”, en *Zao Wou-Ki*, Bridestone Museum, Tokio, 2004.

Mathey, François. “Luis Feito”, en *Cimaise (n.º 50)*, Cimaise, Paris, 1960 (11, 12).

Merino Estebaranz, Aitana. “¿Caligrafía o abstracción? El papel internacional del Sho en las exposiciones de posguerra”, en *Anales de la historia del arte* (Vol. 23), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

Merton, Thomas. *El camino de Chuang Tsu*, Lumen, Argentina, 1996.

Misaki, Yurina. “Kaiga kūkan no imi to sono kanōsei”, en *Kyōto zōkei geijutsu daigaku kiyō (Genesis) N 13*, Kyōto zōkei geijutsu daigaku, Kioto, 2008 (13).

Miura, Kunio. *Ekikyō*, Kadokawa sofia bunko, Tokio, 2020.

Miyagawa, Daisuke. *Kage no bigaku*, Nagoya daigaku shuppankai, Nagoya, 2019.

Morita, Shiryū, *Sho - Ikkata no katachi*, Nihon Housōkyoku, Tokio, 1968.

Morita, Shiryū. “Sho. Kaite Kangaete 60nen”, en *Morita Shiryū to “Bokubi”*, Hyōgokenritsu Kindai Bijutsukan, Hyōgo, 1992.

Morita, Shiryū. “Sho to bokushō”, en *Kindai no bijutsu* (28), 1975, Shibundō, Tokio, 1975.

Morita, Shiryū, “Sho to ningen”, en Imaoka, Norio (ed.). *Bokujin 40 nen*, Bokujin-kai, Gifu, 1991.

Muñoz Sánchez, Óscar. “Luis Feito: pintura y misterio”, en Diputación provincial de Zaragoza (ed.), *Luis Feito. Pintura y dibujo 2002-2018*, Diputación provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2018.

Murakami, Hitoshi/Ijima, Tsutomu/Sonohara, Tarō (mesa redonda). “Muisiki no naiyō”, en *Bokujin* (61), Bokubisha, Kioto, 1952 (12).

Nakagawa, Taka. *Rokuso dankyō*, Tachibana kyōyō bunko, Tokio, 1995.

Nakamachi Keiko, *Ogata Kōrin*, Shinchōsha, Tokio, 1996.

Nakamura, Nihei. “Atogaki”, en Gantner, Joseph. *Kokoro no ime-ji*, Tamagawa-daigaku shuppanbu, Tokio, 1983.

Nakamura, Nihei. *Tōzai bijutsushi - kōryū to sōhan*, Iwasakibijutsusha, Tokio, 1994.

Nakamura Shigeo, *Sekitō – Hito to Geijutsu*, Tokyōbijutsu, 1985, Tokio.

Nakata, Yūjirō. “Sekitō no “Gagoroku” en *Bunjingasuihen Sekitō dai8kan*, Chūōkōronsha, 1976, Tokio.

Nakahara, Yūsuke. “Meikai sa wo mezashite -1960nendai ikō no Sugai Kumi”, en *Sugai Kumi: Sakuhinshū 1952-1975*, Bijutsushuppan sha, Tokio, 1976.

Nakayama, Kiichirō. *Sengai no ○△□, Muhō no zenga wo tanoshimu hou*. Genshobō, Fukuoka, 2008.

Naubert-Riser, Constance. *Klee*, Debate, Navarra, 1992.

Nishida, Kitarō. “Jobun”, en *Hataraku mono kara mirumono e*, Iwanami shoten, Tokio, 1949.

Noma, Seiroku. “Sumi no geijutsusei”, en *Bokubi* (52), Bokubisha, Kioto, 1956 (2).

- Ogawa, Hiromitsu. “Mokkei no shōgai”, en Gotō-bijutsukan (ed.), *Mokkei, doukei no suibokuga*, Nippon shashin insatsu kabushikigaisha, 1996, Tokio, p. 96.
- Ogawa Masataka, “*Sugai Kumi - Kenchiku kūkan ni idomu*”, en *Bijutsu techō (21)(311) [170]*, Culture Convenience Club Co., Ltd., Tokio, 1969.
- Ōoka, Makoto. “Hanri Michaux - sonzai no arufabetto no tankyū”, en *Henri Michaux ten zuroku*, Seibu bijutsukan, Tokio, 1983.
- Ōoka Makoto, *Me. Kotoba. Yo-roppa: Ashita no geijutsu*, Bijutsu shuppansha, Tokio, 1965.
- Otto, Rudolf. *Mística de Oriente y Occidente; Sankara y Eckhart*, Trotta, Madrid, 2014.
- Ozaki Shinichirō, “Morita Shiryū to “Bokubi” - Sho to chūshō Kaiga wo megutte”, en *Morita Shiryū to bokubi*, Hyōgo Kenritsu Kindai Bijutsukan, Hyōgo, 1992.
- Paredes Romero, Tomás/Feito López, Luis (Mesa redonda), en, *Feito, 1990-1997*, Caja de Ahorros de la Inmaculada Sala Luzán, 1997.
- Paule, Gauthier. en *Les Lettres Françaises*, París, 18 de marzo de 1970. Extraído de *Feito. Obra 1952-2002*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ed.), Madrid, 2002
- Pellegrini, Aldo. Nuevas tendencias en la pintura, Muchnik editores, Buenos Aires, 1967.
- Pieyere de Mandiargues, André, “Sugai Kumi ron -1959 nen no shigoto wo megutte”, en *Suagi Kumi: sakuhinshū 1952-1975*, Bijutsu Shuppansha, Tokio, 1976.
- Piere de Mandiargues, André *Sugai*. Le Musée de Poche, París, 1960.
- Preciad Idoeta, Iñaki. *Tao Te Ching. Los libros del Tao*, Trotta, Madrid, 2018.
- Ragon, Michel. *Bi no zenē tachi*, Bijutsushuppansha, Tokio, 1962 (Versión en francés: Ragon, Michel. La peinture actuelle, Librairie Arthème Fayard, 1959).
- Ragon, Michel. *Chūshōkaiga no bōken*, Kinokuniya-shoten, Tokio, 1957.
- Ragon, Michel. “Entrevista con Zao Wou-Ki”, en *Zao Wou-Ki. Obras/escritos/entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2007.
- Ragon, Michel. *Diario del arte abstracto*, Ediciones Destino, Barcelona, 1992.
- Restany, Pierre. “Feito”, en *Feito pinturas de 1957 a 1962*, Galería Fernández Braso, Madrid, 2013. (https://galeriafernandez-braso.com/wp-content/uploads/2021/01/Feito-Catalogo-expo_compressed.pdf).
- Rodríguez, Ramón. “Hermenéutica y metafísica: la cuestión del sujeto”, en González Valenzuela, Juliana/Trías Sagnier, Eugenio. *Cuestiones metafísicas*, Trotta/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2003.

Romero Paredes, Tomás, “A más demás, menos porqués”, en *Feito. Fuerza interior*, Real Casa de la Moneda, Madrid, 2006.

Rubio, Oliva María, “La magia de las paredes”, en *Graffiti Brassai*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

Saura, Antonio. “Espacio y gesto”, en *Papeles de Son Armadans* (Año IV, Tomo VIII, Número XXXVII), Palma de Mallorca, 1959 (04).

Sakazaki, Otsurō. “Kaiga. Zao Wou-Ki”, en *Kindai sekai bijutsu zenshū* (09), Shakaishisō sha, Tokio, 1964.

Scharf, Aaron, “Suprematismo”, en *Conceptos del arte moderno*, Ediciones Destino, Barcelona, 2000.

Segi, Shinichi. *Sengo kūhakuki no bijutsu*, Shichōsha, Tokio, 1996.

Serra Simó, Cristóbal (trad.), *Chuang-tzu. Obra completa*, Cort, Palma de Mallorca, 2005.

Serres, Michel, *El origen de la geometría: tercer libro de las fundaciones*, Siglo XXI editores, Iztapalapa.

Seuphor, Michel. *Pintura abstracta*, Kapelusz, Buenos Aires, 1964.

Shabayama, Zenkyō. *Zenga no ensō*. Tokyo: Shunjūsha, 1969.

Shirakawa, Shizuka. *Mojishōyō*, Hēbonsha raiburari-, Tokio, 1994

Hǔ kèngshēng (許抗生, Shui, Kanshon). *Rōshi. Touyō shisō no taiga. Dōka, Dōkyō. Bukkyō*, Chiyūsha, Tokio, 1993.

Sòngshì Yánshòu (宋釋延壽, Es otra manera de llamar al bonzo escritor. En la biblioteca nacional japonesa, está registrado de esta manera.), *Sugyō-roku 100kan* [2], 1642, Publicada en la página de la biblioteca nacional: <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2559663>

Suda, Kokuta/Nakamura, Makoto/Yoshihara, Jirō/Ōsawa, Gakyū/Morita, Shiryū/Arita, Mitsuho (Mesa redonda). “Sho to chūshō kaiga”, en *Bokubi* (26), Bokubisha, Kioto, 1953 (08).

Sugai, Kumi. “Tuyoi ishi ga utsukushis wo tsukuru”, en *Sekai* (257). Iwanami shoten, Tokio, 1967 (04),

Sugai, Kumi/Hara, Hiroshi. “Ichiokunin kara hanarete tatsu”, en *Ichiokunin kara hanaretetatsu Ibou no gaka Sugai Kumi no sekai*, Gendai Kikakushitsu, Tokio, 1982.

Suzuki, Daisetz. “Conferencias sobre budismo zen”, en Suzuki, Daisetz/Fromm, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Fondo de cultura económica, Madrid, 1979

Suzuki, Daisetz. *El zen y la cultura japonesa*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010.

Suzuki, Daisetz. *Introducción al budismo zen*, Mensajero. Bilbao, 1992.

Suzuki, Daisetz. *Mushin toiukoto*, Kadokawa bunko, Tokio, 2009.

Suzuki, Daisetz. *Tōyōteki na mikata*, Shunjūsha, Tokio, 2001.

Suzuki, Daisetz. *Sengai (1750-1837): Exposición*, Dirección general de Bellas Artes, Madrid, 1962.

- Takada, Shinji/Gotō, Motomi (trad.). *Ekikyō (ge)*, Iwanami bunko, Tokio, 1993.
- Takeuchi, Yoshio. *Rōshi no Kenkyū jō*, Kaizōsha, Tokio, 1940.
- Takiguchi, Shūzō, “Sho ka, e ka - touzai sho no kouryū”, en periódico *Yomiuri* (periódico, diario de la mañana), Tokio, 1955.
- Takikawa, Ena. “Bokujin, sho to chūshōkaiga no hazama de”, en *Jinbun Ronkyū (52kan (2gō))*, Nishinomiya, 2002.
- Tanaka, Hidemichi. “Kinsei no ‘garon’ to kiinseidō. Touzai no bijutsu hyōka ni tsūtei surumono”, en Yamamoto Yūzō sensei koki kinenkai (ed.), *Nihon kaigashi no kenkyū*, Yoshikawa Kōbunkan, Tokio, 1989.
- Tanaka, Akira. “Riyō sareru Klee no itsuwa. -Chunijia ryokō no kotoba wo megutte-”, en *Waseda RILAS journal (Nº1)*, Wasedadaigaku Sougōjinbunkagaku kenkyū sentā unē iinkai, Tokio, 2013 (10).
- Tanaka, Toyozō. “Kiinseidō ni tusite”, en *Chūgoku bijutsu no kenkyū*, Nigensha, Tokio, 1964.
- Tapiez, Antoni/Valente, Ángel. *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbida, Barcelona, 1998.
- Toda, Tēsuke. *Mokkei Josetsu, Mokkei. Gyokukan. Suiboku bijutsu taikē dai3kan*, Kōdansha, Tokio, 1978.
- Tokudajii, Kinhide/Hidai, Nankoku/Morita, Shiryū (mesa redonda). “Naniwo dou kangaeteiruka”, en *Bokubi (87)*, Bokubisha, Kioto, 1959.
- Touno, Yoshiaki. “Sugai Kumi. Ashita wo tsukuru hito 5”, en *Geijutsu Shinchō 10 (5)*, Shinchōsha, Tokio, 1959 (05).
- Ucciani, Louis, “Zao Wou-KI”, en *Zao Wou-Ki*, Instituto Valencia de arte moderno, Valencia, 2001.
- Ueda, Shizuteru. “Ensō to jyūgyū-zu”, Sugiura Kōhei (red.), *Ensō no geijutsu kōgaku*, Kōsakusha, Tokio, 2003.
- Ueda, Sōkyū. “Kouzu no kenkyū”, en Andō Kōsei/Horie Tomohiko (ed.), *Kyō no shodō*, Nigensha, Tokio, 1954.
- Ueda, Sōkyū. *Semi no koe (dai 5 han)*, Kyōiku tosho kenkyūkai, 1982, Tokio, pp. 130, 131.
- Ueda, Sōkyū. *Shodō nyūmon*, Sōgensha, Tokio, 1964.
- Ueda, Sōkyū. *Sho wo aisuruhito e - Ueda Sōkyū shoron shū*, Tenrai shoin, Tokio, 1995.
- Uno, Sesson. “Atrarasii sho”, en *Gendai shodo kyoushitsu. Uno Sesson*, Chikuma shobō, Tokio, 1970
- Uno, Sesson. *Nyūmon shodō zenshū*, Jitsugyō no nihonnsha, Tokio, 1973.
- Uno, Sesson/Kaneda, Sekijō (mesa redonda). “Zenē sho no saizensen wo yuku kaitakusha”, en *Kaneda Sekijō, Gendai Shoka Taiwashū I*, Nichibōshuppan sha, Tokio, 1973.

- Usami, Bunri. *Chūgoku Kaiga Nyūmon*, Iwanami shoten, Tokio, 2014.
- Usami, Bunri. “‘Katachi’ ni tsuite no shoukō”, en *Chūgoku bungaku hō* (73), Kyōto daigaku bungakubu chūgoku gogaku chūgoku bungaku kenkyūshitsu, Kioto, 2007 (04).
- Usami, Bunri. “‘Katachi’ to Kishō”, en, *Tetsugaku kenkyū* (593), Kyōto Tetsugakukai, Kioto, 2012 (04).
- Usami, Keiji/Kumi, Sugai (mesa redonda). “Tsuyosa toiukoto”, en *ACRYLART* (05), Holbein kōgyo, Tokio, 1987 (11).
- Yamashita, Yūji (Entrevistado). “Nazo no chūgokujin” Mokkei ni tsuite oshietekudasai”, en *Geijutsu shincho* (48), Tokio, 1997 (01).
- Yanaihara, Isaku. “Sugai Kumi no Tōan (ashita wo tsukuru hito 5)”, en *Geijutsu Shincho* (10), 1959 (05).
- Yonezawa, Yoshiho. “Kiinseidō-kō”, en *Kokka*, Kokka sha, 1988 (01), Tokio.
- Yoshida, Shōkin. *Hakuin. Zen to sino geijutsu*, Mokujisha, Tokio, 1985.
- Yoshihara, Jirō. “Chūshō kaiga no yohaku”, en *Bokubi* (21), Bokubisha Kioto, 1953.
- Yoshihara, Jirō. “Gutai-Bijutsu Sengen”, en *Gutai Shiryo shū, Dokumento Gutai 1954-1972*, Ashiya shiritsu bijutsukan, Ashiya, 1993.
- Yoshihara, Jirō/Suda, Kokuta/Shunken, Rōshi/Asano, Keizō/Yamada, Yosaburō/Morita, Shiryū/Arita, Mitsuho (Mesa redonda). “Nantenbō no sho”, en *Bokubi* (N. 14), Bokubisha, Kioto, 1952.
- Yū, Jiānhuá (俞劍華). “Zengen”, en *Sekitō gagoroku*, Nippon bijutsu shinpōsha, Tokio, 1977.
- Varnedoe, Kirk. “Chūshō hyōgen shugi”, en, Rubin, William (ed.). *20 seiki bijutsu ni okeru purimitivizumu: “Buzoku” tekinarumono to “Modan” narumono no ruiensei* 2, Tankōsha, Kioto, 1995. (versión en inglés: “Primitivism” in 20th century art: affinity of the tribal and the modern, Museum of Modern Art, New York, 1988).
- Vázquez de Praga, Ana. “Tal como eran: El Paso 1957-1960” en *El Paso 1957-1960*, Marlborough, Madrid, 2004.
- Weitz, Ankeny. “Zao Wou-Ki and the Split-Space of Enunciation”, en *No Limits. Zao Wou-Ki, exhibition catalogue*, Asia Society Museum, New York/Colby College Museum of Art, Waterville/Yale University Press, New Haven, London, 2016.
- Westgeest, Helen. *Zen in the fifties. interaction in art between East and West*, Waanderes publishers/Cobra Museum voor moderne Kunst, 1996, Zwolle y Amstelveen.

Wú, Chángpéng (吳長鵬). “Geisan no kaiga to bungaku tono kankei”, tesis doctoral de la Universidad Daitō Bunka Daigaku, publicada específicamente para leer en el ordenador de la Biblioteca Nacional Japonesa, Kokkai-toshokan.

Zao, Wou-Ki, *Fransu ni kikasuru chūgokugaka no shuki*, en *Geijutsu shincho* 9 (3), Tokio, 1958 (03).

Zao, Wou-Ki/Marquet, François. *Autorretrato*, Fayard, Condé-sur-l'Escaut, 1998.

Zao, Wou-Ki/Soulage, Pierre/Haga, Tōru. “Souzō to dentō”, en *Sansai* (97), Sansaisha, Yokohama, 1958 (03).

[Sin nombres de los escritores o los supervisores]

“Akogare no Pari e - Seinen gaka e Nisē josē no koui”, en el periódico *Mainichi Shinbun* Kōbe-ban, 10, 02, 1952.

“El Paso, paso a paso” en *El Paso 1957-1960*, Marlborough, Madrid, 2004.

“Pari no Sugai Kumi shi”, *Nishinihon-shinbun* (Periódico regional), 19, 04, 1966,

“Sugai Kumi Nenkan”, en *Sugai Kumi sakuhin-shū*, Bijutsu shuppansha, 1976.

16. APÉNDICE

16. Apéndice

16-1. Entrevista I a Luis Feito en su taller. (15/01/2012)⁶⁴⁸

L: Hice la exposición en Tokio en 1962 más o menos y estuve más de un mes allí. Vivía en París. En aquellos momentos todos los galeristas venían a París para encontrar los pintores buenos. En Tokio estuve sólo con los japoneses. [...]

S: Ya hablamos del arte. ¿Su arte está influido por la cultura japonesa o la cultura china?

L: Al principio pensaba que tenía la influencia japonesa. Aquí abarcamos todo. Aunque aquí no distinguimos mucho [dos culturas]. Luego, durante la última vez que estuve en China, pensé que China [le influye más que Japón.]. Pero en realidad no puedo distinguirlos.

S: En el catálogo de la exposición de la galería Fernando Fernán Gómez, se refiere al zen. Cuando estuvo en Japón o en China, experimentó el zen.

L: [...] No me daba el tiempo para meterme en el mundo de zen, ni en la vida oriental. En el viaje de Japón estuve con sólo los japoneses, así que un poco sí, pero en China no. A China, iba con mis amigos occidentales. Éramos verdaderos turistas clásicos. O sea que, no me da tiempo de meterme en el zen. Lo que he hecho del zen es lo que he leído en Europa, pero allí no.

S: Despues del regreso conoció el zen.

L: No. Lo conocí hace mucho tiempo. El año 1960 tuve un problema físico y psicológico. Trabajaba siempre en el suelo [en el sentido de que ponía la tela en el suelo para pintar]. Una postura que afecta a la columna. Tuve que ir al médico. El médico, para que volviera la columna a su sitio, me hizo hacer unos movimientos, hacer una respiración. Iniciarme el zen. Me dio los libros como *Tiro de arco*. Así conocí el zen mucho antes de ir a Japón, pero en París, ya había un grupo de los pintores, 4, 5 pintores, que trabajaban con esa influencia oriental.

S: Para usted, ¿qué es el zen?

L: Es una buena pregunta. [...] Yo trato mi influencia oriental a mi manera. Aunque a veces no se ve en la pintura, está en mi mentalidad. La manera de afrontar la pintura, la tela, ahí está.

⁶⁴⁸ Se ha utilizado para escribir el artículo en la revista del mercado de arte: publicado: 01/11/2012, “Eru paso, Sorewa ato kakumei nokiroku”, en *ART MIND (170)*, Japan ato sha, Tokio, 2012 (01). pp1-13.

Sentirme con esa pureza, esa virginidad, dejar que por la mano fluya todo lo que uno lleva dentro.

Eso es mi verdadera influencia oriental. Es mi manera de ser.

S: ¿Hay diferencia del trabajo entre antes de conocer el zen y después de conocer el zen en sus obras?

L: Sí, pero suavemente. No se puede cortar una parte de repente [lo que hacía] por descubrir el zen y no se puede ser ya el pintor de zen, no. Poco a poco madurando consciente o inconscientemente. Le va influenciando y le va saliendo poco a poco.

S: ¿Cuándo empezó a hacer el arte?

L: Yo ingresé en Bellas Artes de Madrid en el 1949 o 50. La enseñanza es muy tradicional. Nadie va a enseñarte el arte. Lo único que puede enseñar es el oficio. [...] Me di cuenta enseguida. El estudio de la naturaleza penetra bien. Color, espacio, volumen, todo. Aprendí todo en la naturaleza. Aprender a manejar el oficio. Pensaba que era importante dominar el oficio tengo que aprender el oficio. El escritor tiene que saber escribir, ¿no? [...], pero pensar, dominar, dominar, dominar completamente [el oficio], no domina. [...] Si aprendes el oficio una vez, ya puedes olvidarlo. Es olvidable. Cuando trabajo, yo no pienso en el oficio. El oficio tiene que salir sólo. Intuitivamente lo que ya llevo dentro sale sólo. No pienso si este color es sucio o no, ni en la proporción. Ya sale sólo. Hay que olvidar el oficio, Hay que salir del oficio con naturalidad completa sin pensar en él. Para que lo que tu sientes, si quieres plasmarlo en la obra, salga verdaderamente, puro sin intervención, sin intelectualidad sobre la técnica, sobre el oficio.

S: ¿Aquella época había una presión política del régimen en el mundo de arte?

L: Nunca. Ni entonces, ni después. En mi vida nunca. No le interesaba nada al régimen. [...] Por una parte está muy bien, pero, por otra parte, no, porque no le interesaba nada del arte contemporáneo. No le interesaba nada. Incluso en 60, cuando el mundo entero tuvo interés por el arte de los jóvenes españoles, se dice que eso sirvió para la propaganda del régimen, pero es mentira. Lo único que pasaba es que los museos empezaron a pedirnos la exposición. Esto se hizo por un trabajo de un señor muy listo, nada más. Sacó las pinturas fuera [de España]. Toda la gente estaba sorprendida [por calidad del arte español contemporáneo]. [...] Es Luis González Robles.

Una vez nombraron el comisario de la bienal de Venecia [...] y vio lo que está haciendo lo que hace todo mundo y todos los pabellones. Vea que España tiene los pintores mejores. El año siguiente nos llevó. Es espectacular. No se habla de nada más que el pabellón español. [...] desde allí a los pintores jóvenes españoles nos llevaron al mundo entero. Desde MOMA, en Guggeheim. [...] Eso en el 58. [...] Se pensaba ver las obras de los españoles que hay bodegón, pintura de paisaje retrato, pero las obras de la línea del arte contemporánea, pero con las particularidades españolas: [...] una cierta austereidad del color, una cierta espiritualidad, un cierto misticismo, era sobre todo eso...

S: ¿Entonces desde el principio de su carrera realizaba el arte contemporáneo?

L: Yo dibujé en la academia.” [Me lleva a su taller que tiene muchas obras anteriores expuestas. Me muestra el autorretrato y la última obra figurativa.] Después me acerqué a la abstracción. Aquello es muy chino. Puse un sello que me hicieron en China. Hay muchas obras de la caligrafía con sellos. [...] En China el sello no está puesto al azar. Siempre jugando con el conjunto de la pintura. Es elemento de la pintura.

S: ¿Cuándo conoció a los miembros de El Paso?

L: Ya éramos amigos antes de El paso. Fui amigo de Millares, Canogar, luego, Saura.... Saura se fue a París, interesado por el grupo surrealista francés. ¿Por qué no hacer grupo nosotros para que las cosas se movieran en este país? Intentaba traer su grupo para que se moviera las obras en España. Millares, Canogar, teníamos la misma mentalidad, pero luego no queríamos ser 4 gatos. Buscamos la gente que tiene el mismo espíritu que tiene la misma línea. Pero no es de la tendencia, cada uno tiene la tendencia, es de la mentalidad dentro del arte contemporáneo. El Paso nunca ha sido la tendencia.

S: ¿El objetivo de El paso es activar el arte en España? [...]

L: No. Nosotros queríamos que estos (indicando las obras del arte abstracto) se moviera en el mundo de la pintura, que el mundo se moviera. Abrir toda la puerta, toda la ventana hacia la pintura contemporánea para dejar entrar el aire. Los pintores de la generación siguiente nos siguieron. [...] Esa es la aportación más importante de El Paso. [...] Sin intención política.

S: ¿Se fundó en París? Me parece que aquello momento todos los artistas estaban París.

L: No. Como El Paso, expuso en España. Después sí, en París. Muchos artistas se iban allí. No sólo por el arte contemporáneo, sino también el arte tradicional, porque ¿en España dónde se puede ver el arte oriental? ¿Dónde se puede ver el arte griego? ¿Dónde se puede ver el arte egipcio? Tiene que verse todo en París. Además, por el arte contemporáneo que pasaba allí. Pero quedarse allí era difícil. Había tres artistas que tenían dinero de sus familias, que podían mantenerse allí, en París, pero la gente como yo, es difícil mantener una vida allí. [...] Fue muy duro vivir allí, pero pensé que valía la pena [quedarse allí]. Si volviera a España, estaría acabado como pintor.

S: [A pesar del problema físico] sus obras están llenas de fuerza.

L. Cuando trabajo, se va todo [del problema físico].

S: Por ejemplo, Eduardo Arroyo pensaba que los artistas españoles tienen que criticar al régimen, pero ¿no hicieron [usted y los miembros de El Paso]?

L. Yo, nada. Es que Eduardo Arroyo ha sido pintor muy político. Desde su principio. A mí no me interesa esa cuestión. No me interesa ilustrar ninguna idea, sea lo que sea, en la pintura. La ilustración de una idea es para mí únicamente pesada. Arroyo desde principio estuvo metido en la política. Nosotros [los miembros de El Paso] no. Cada uno pensamos, pero ante todo era la pintura. Si tienes algo que decir, sale en la pintura sin discurso antes, porque la pintura es lo que dueles. Tarde o temprano lo que dueles sale en la pintura. La cierta mentalidad es lo que sale en la pintura. No hace falta discurso antes.

S: Por ejemplo, Dalí mostraba el comercialismo.

L: Bueno. Dalí es especial. A mí no me gusta su pintura. Nunca me ha interesado. Hasta que el día cuando veo la televisión a Dalí hablando de los artistas jóvenes que le interesan dice “Millares y Feito”. Este momento cambió la visión para Dalí [carcajada]”. Dalí jugó con los surrealistas, con el régimen. Es un personaje muy especial. [...]

S: ¿Tenía contacto directo con él?

L: No. [Al único artista al que le interesaba como artista, y con el que tenía contacto directo] Es Miró.” [...] Miró venía a mis exposiciones de París. Me invitó a sus exposiciones de París.

Siempre una admiración total. Con Dalí, no. [...] Sobre el contacto directo, ¿Picasso?] con Picasso, nunca. La influencia de Picasso pasa rápidamente. [...]

S: ¿Hasta qué año estuvo en París?

L: hasta 81. Justo cuando Mitterrand se proclama el presidente de la república, cogí el avión. Estaba harto ya. He aprendido mucho. [...] Culturalmente París es fabuloso. [...], pero me cansó y quería respirar otra cosa. Luego me voy a Montreal [...] y luego a Nueva York.

S: ¿Nueva York le influyó en su arte?

L: Ummmm..... Todo me influye, aunque es inconsciente. Pero, la vida más que la pintura. [...] Ya conocía mucho la pintura americana contemporánea, mucho antes, arte lírico, Rothko, etc. [...] Como pintura, ya no me interesa. Todo lo que viene después fue una operación comercial. Ya no tenía que ver con la pintura. Luego, hiperrealismo, pero ya no me interesaba. [...]los artistas estadounidenses] Primeramente, decretaron que después de Picasso en Europa ya la pintura no existía. [Lo que sucedía en Estados Unidos en la época de su llegada] Era completamente la operación comercial, [...] porque unos años antes los estadounidenses no hacen caso a los artistas estadounidenses abstractos líricos. Todos los coleccionistas venían a Europa para comprar la pintura. Por eso en la Bienal [de Venecia] de 62 o 64 [...] hacen la campaña gigantesca sólo por los estadounidenses, "después de Picasso las pinturas europeas contemporáneas no existen los que existen son ellos [Los artistas estadounidenses como Jasper Johns, Andy Warhol y compañía]. [...] hicieron una gran exposición de todos ellos a través de los museos de Europa [...] Fue un gran empujón. A partir de ahí conocimos a los grandes pintores estadounidenses. [...] Eso no me interesa. [...]

S: ¿Después de la estancia en Estados Unidos, ya regresó a España?

L: En 1990, pero ya durante 8 años lo que hacía era ir y venir entre dos ciudades.

[Después, Me contaba la vida profesional de Nueva York, sin meterse en el mercado, concentrado en su trabajo como un periodo sabático. Luego empieza a hablarme de la integración en Madrid]

L: Costó mucho volver a exponer, volver a meterme en las galerías, volver a meterme en la vida que hacía como artista. [...]

S: Finalmente intentó retirarse del mundo de arte el año pasado, ¿no? [Esta pregunta proviene del comentario de un español que me había dado. Como la última exposición estaba titulada “Canto del cisne”, ese señor español estaba seguro de que Feito iba a retirarse, pero fue error]

L: No, no. Retirarme, Nunca. Esta profesión no es trabajo, sino pasión. [...] Era una broma [sobre el título de la última exposición]. Para mí el arte es apasionante. Es descubrir lo que uno no ha visto nunca. Creando las cosas te sorprendes. Son cosas nuevas para ti. [...] Eso es lo más apasionante, lo más difícil. Pero es lo que merece la pena. Si no hay eso, [el arte] es fabricar un cuadro como una silla, lámpara, pero no. Si no hay esa necesidad, no me pongo a pintar así. [...] Tengo que tener esa necesidad absoluta de sentir que tengo que ir a por ello. [...] Crear algo que no ha existido antes que tú. [...]

S: ¿Piensa que los pintores que hayan tenido aceptación tienen que criar a los jóvenes?

L: Es imposible criarles. Pero tenemos que dejar que vean, que absorban [desde sus artes], que, si les interesa la pintura, sigan sus caminos. [...] Si se equivocan, tienen que equivocarse. Todos nos hemos equivocado. Eso es malo, eso es bueno, eso no. No hay camino perfecto. He hecho muchas cosas malas.” [...] La gente cree que cuando el pintor está en su taller, es el pintor, pero luego te vas, ya no eres el pintor. ¡No! Eres pintor hasta durmiendo, porque todo trabaja en ti. Comiendo, andando, durmiendo, tienes que materializar. [...] Lo que hay en el último estado de creación. Tienes que materializar lo que has vivido. [...] La última etapa es más difícil. El materializar es difícil, pero vale la pena. [...]

[Cambiando el tema de la conversación. Apreciando la última obra de este momento]

S: ¿Eso es *dripping*?

L: No. [después de contar la manera similar de *dripping* que hacía, me explicó que había dejado de poner la tela en el suelo por el problema físico, pero este momento también trabaja horizontalmente, aunque ponga la tela encima de la mesa. No ves bien la totalidad del cuadro. Si está en vertical, ves todo y tienes la tentación de hacer las cosas en el cuadro. Sin intervención intelectual. Por eso trabajo horizontalmente. Después de todo, lo pongo verticalmente y veo si me sirve. Ya es la tela la que me habla. [...]

S: ¿Cuándo quiere cambiar el estilo, eso surge por el exterior o en el interior?

L: Nunca quiero cambiarlo. Es muy natural. Toda la naturalidad. [...]

16-2. Entrevista de Luis Feito II

hablando de Sugai Kumi y Zao Wou-Ki (21/06/2016, en la casa

16-3. Entrevista de Luis Feito III

F: Kumi Sugai. Mayor que yo, pero me gustó mucho.

Lo conocí en París. [Indicando unas obras de la época de las caligrafías desde 1955 del catálogo de la retrospectiva de Sugai Kumi en Japón.] Fue ya bastante el pintor conocido. No sé qué pasó, de repente desapareció del mapa. [Sobre las piezas posteriores del catálogo de Sugai] Mucho menos interesantes.

S: “Ha cambiado su estilo”

F: “Es interesante y bueno. Me gustó mucho la primera época.” [Satoru explica el cambio del estilo de Sugai Kumi, desde el estilo caligráfico, en el estilo mecánico como hemos visto en la tesis]

S: Ahora es mecánico. Menos humano.

F: No es humano, aunque veo algo oriental. [Sobre las piezas de la segunda época de Sugai Kumi] Me interesa menos, aunque hay algunas cosas que me interesa. [...aunque no le interesa mucho la segunda época del arte de Sugai] es un buen pintor. [...]

F: “Era gran pintor. No volvió a París ya. Desapareció.”

S: “Creo que todavía siguen en vigor la influencia de la caligrafía. Las piezas son muy más personales. [Comparando las obras de la etapa posterior como señales de tráfico.] Hay algo vivo. [Luego hablamos de las galerías que Feito expuso en los 50, incluido Tokio Gallery].

S: “¿Fue con mucha frecuencia a las exposiciones de la caligrafía?”

F: No.

S: Michel Tapié introdujo en París un grupo de la caligrafía.

F: Sí, pero más que caligrafía. La caligrafía en Oriente es una palabra que puede estar formada. [...]Los pintores en general en París] No se inspiraban en la escritura, sino que era el



Fig. 152: Feito en el salón de su casa.
Las foto de este capítulo : por el autor de la
tesis
En el momento de la entrevista II
(21/06/2016)

gesto. Lo que cogieron es gesto. Fuera caligráfico. Se parecía mucho. Yo mismo usé mucha tinta [En el arte occidental de aquella época], pero No entienden el significado de la caligrafía [sobre Degotex, Matiue, Hantai, Rugsosky].

S: ¿He visto la caligrafía vanguardista? ¿Se acuerda de Morita Shiryū?

[Como el artista individual, no se acuerda del nombre de Morita Shiryū, pero después de la entrevista, me pasó unas revistas de *Bokubi* y *Bokujin*... Luego, hablamos de Satō Kei, el pintor japonés residente en París en los 50 al que el maestro conoció]

S: ¿Habló con Sugai personalmente?

F: No. Sugai fue famoso y yo era un joven sin nombre [...en el mundo de arte]. Había otro pintor oriental, pero chino. Es Zao Wou-Ki. Consiguió éxito enseguida. [...]

S: ¿Antonio Saura no le presentó nadie a usted? Parece que era un pintor muy activo.

F: [...] nada. [...]. Salí más con Tàpies. Antonio Saura es más literario más que pintor. Escribía. [...] Intentó traer el grupo de los surrealistas, Bretón y toda la pesca.

S: ¿Finalmente Saura entró en ese grupo?

F: No. finalmente, no. Creo que porque había mucha diferencia de generación.

S: Por cierto, en 1956 más o menos, hubo una gran exposición de Sengai. ¿La vio?

F: No. [Satoru le muestra la obra de *círculo, triángulo y cuadrado*.] Ah, me dice mucho.

Sí, lo he visto. [...]

S: ¿Qué le inspira?

F: Es interesante intelectualmente, pero pictóricamente..., para nosotros los que tenemos



Fig. 153: Luis Feito en el taller con su ayudante

la tradición occidental, chocaba un poco, pero no es nuestro gusto. Es cerebral, es muy intelectual. [...] No me impresionó mucho.

S: En su obra aparecen muchos círculos. En las obras de Sugai también. Sugai dependiendo de la obra utiliza el triángulo también. [Feito habla del otro pintor chino que pertenece al grupo de Tapié, pero a Feito mismo no le interesa.]

F: Zao es el pintor oriental que tuvo más éxito en Europa, sobre todo, en París. Asimiló muy bien todo quedándose muy oriental, muy chino, pero con toque europeo importante. Estaba muy bien armonizada la mentalidad occidental con la china.

S: ¿Las obras de Sugai para Luis Feito son orientales?

F: Sí. Por supuesto, pero al principio está influenciada por la pincelada occidental. Después de los 60, el tema es oriental, pero el tratamiento es occidental. [Indicando las páginas de las piezas de la época caligráfica de París del libro de Sugai] esta época es como Zao Wou-Ki, quedándose profundamente oriental, pero el tratamiento era occidental. [...]

La caligrafía igualmente existe, en Occidente y Oriente. Pero, Occidente no considera la caligrafía como arte importante. [...]En el Oriente] sacaba algo importante de la caligrafía. Mientras que, en Europa, la apariencia sí [es la caligrafía], pero no realiza la frase, ni letras. Gesto nada más. La influencia de Occidente siempre es gesto. En Oriente el gesto, también, pero tiene que tener sentido caligráfico. Occidente [Hablando de los grupos de arte de Michel Tapié] también escribe maravillosamente, pero, nunca se ha llegado eso. [...]

[Los artistas occidentales] Son sólo gestual. No tienen el sentido de la caligrafía. (Satoru habla de las revistas de Bokujin-kai, pregunta a Feito si las obras de la caligrafía vanguardista son orientales u occidentales.) Son occidentales, porque eso es lo que hago yo, pero después del conocimiento de la cultura oriental. Yo no me inspiro de ella, pero como todos, las cosas que te interesa o que te gustan, sale eso. [...]

S: ¿En París apreció la caligrafía normal o la vanguardista?

F: La caligrafía gestual, jamás. Porque [sobre la caligrafía vanguardista] [sobre la caligrafía vanguardista] jamás se nombraba caligrafía. La caligrafía es la escritura, pero [La caligrafía vanguardista] no es de la escritura.

S: ¿Le interesaba mucho la caligrafía gestual?

F: Sí, me interesaba mucho. Aquella época [los artistas gestuales] tuvieron mucho éxito. Mathieu fue considerado, por ejemplo. [Feito imitando la pincelada violenta.] Pero, la gente puede



Fig. 154: Luis Feito mostrándome su colección del budismo.

pensar que es la caligrafía. Pero no tienen nada que ver con la caligrafía. La obra de Sugai no ha hecho nunca caligrafía. Pero Zao en una época mete las frases en las obras.

S: [indicando las obras del signo de Sugai con trazos gordas caligráficas] Por ejemplo, para esa obra, es muy caligráfico.

F: Sí, pero [sobre el toque] totalmente está occidentalizada. [apreciando las obras de más o menos el fin de los 50] el fondo es occidental, pero tiene la influencia del fondo la caligrafía.



Fig. 155: Luis Feito y su obra en su casa.

Fotografía: el autor de la tesis

16-3. Entrevista de Luis Feito III

Coloquio de Feito y el autor de la tesis en la galería El taller de Prado. Una parte fue publicada en la página de Japan Art Week en Facebook. <https://www.facebook.com/japanartweek/> **(Fecha de la publicación: 27/03/2017)**

Esta conversación es la celebrada en la galería Taller de Prado en el evento cultural Japan Art Week. Redacto la conversación con el maestro español, pero, aquello momento el autor de tesis no conocía la escuela de *tao*. Además, no sabía que Malévich está influido por la cultura oriental. Feito tampoco, por eso, alguna parte se ve que no tiene la coherencia con mi tesis, pero eso ocurre por ignorancia de Feito y del autor sobre la filosofía de *tao*. Esta mesa redonda tenía como centro fundamental el tema del zen en el arte de Luis Feito.

S: Hablando la historia de París de la época de la llegada de Feito a París en 1956 como introducción. Luego, pregunta a Feito: ¿Cómo fue el zen aquel momento en París en 1956?"

L: "Ya aquello momento 4 o 5 pintores estaban destacando. Tenían esa tendencia [del zen] . La obra cubierta de la influencia del arte oriental. Prácticamente [su arte] es el gesto. [...] Me familiaricé con el zen como la literatura, como la pintura, o una manera de civilización oriental. En aquel momento me di cuenta de que el zen coincidía mucho con lo que quería, pero eso lo desarrollo años, años, años, más tarde. Toda la cultura oriental sale poco a poco la influencia, la pintura gestual. [...]

Aquí hay un ejemplo de la caligrafía oriental. [...] La caligrafía que nos interesaba mucho son los calígrafos orientales jóvenes japoneses. Salen de la caligrafía tradicional. Para hacer las caligrafías libres, es espontánea y muy moderna, pero siempre es caligrafía. Es la palabra más o menos formada. Es una frase. Lo que nosotros [los artistas occidentales] hacemos es gesto. No intentamos decir una frase como ellos. Es gesto, espontaneidad. Expresión que sale directamente del individuo. Sin retoque, sin influencias intelectuales. [...] Lo llaman la pincelada única. La

caligrafía japonesa es una caligrafía. Es una la frase. Nosotros no. Nosotros el gesto. No hay que buscar la frase. Expresar por lo que salía profundamente sin que el gesto diga nada. El gesto mismo dice todo por él mismo. Nos interesaba ese gesto. Esa manera de ponerse delante de la tela de creándose, estando, preparándose. Es la influencia.”

S: ¿Aquella época habló mucho sobre el zen con algún pintor famoso?

L: “Los franceses, sí, pero ya estaba Pierre Soulages, Hantai, Rubansky... Habían descubierto el gesto. No se puede retocar el arte. Si sale, sale, si no sale, no sale.”

S: ¿En qué año fue a Japón?

L: 62. Invitado por la galería de Tokio. Pasé un mes y medio. [...]

S: ¿Conoció a los pintores japoneses?

L: a pocos. [...]

S: ¿Qué tal la experiencia? ¿Era muy distinto a lo que había pensado?

L: Tenía poco conocimiento, además, es muy distinto aprender la cultura de un país en casa a visitarlo conociendo a la gente de allí. Cambió totalmente todo. [...]

S: ¿Cómo pensó sobre la cultura zen en directo, por ejemplo, el jardín del templo del zen?

Expresa el espíritu del zen. Es una cosa especial, porque representa el espíritu japonés y oriental.

Al volver a París, ha cambiado su mente.

L: No. [...]

S: ¿Ha practicado la meditación del zen?

L: Sí, pero, para adoptar la cultura de otro país, tiene que integrarse. [Aunque la pratique en España], no puedo pintar como los japoneses. [...]

S: ¿Cómo conoció la cultura china?

L: Había muchos chinos. Chinos, había más que los japoneses. Tenían mucho éxito como Zao Wou-Ki.” “Hay una impresión de que China crea las grandes cosas, que Japón las coge de la propia manera. Japón las absorbe y transforma. Japón también es creador, de otra manera.

S: ¿Se ve en su obra la influencia oriental por sí mismo? O ¿en su vida?

L: En mi vida, no. Pero, tengo el libro de la cabecera: *Discurso de la pintura del Monje calabaza amarga*. Me lo han regalado [Imitando trazar los trazos] lo cojo y lo leo. [Este libro] es

válido para toda la cultura, no sólo para China. Es una cosa sorprendente. En la China el paisaje es así, tal como el libro lo describe. Lo descubrió. Es una cosa sorprendente. El pintor chino no pinta la manzana, pinta el alma de la manzana.

S: ¿Los japoneses también pintan la manzana o el alma de la manzana?

L: Sí, pero de a su manera.

S: [Indicando la obra que tiene en blanco y negro con materia, en la que aparece el círculo] ¿Es el paisaje interior?"

L: No me gusta hablar del paisaje. Es una pintura simplemente. La gente puede ver el paisaje, incluso la biblia, el universo. Luego pinta la obra en rojo y negro. Hay materia también. Eso es el arte que expongo en Japón.

[Satoru Yamada muestra una obra con la materia arena en rojo y negro]

L: 62 o 63.

S: Desde esta época más o menos constantemente aparece el círculo en su obra. En esta obra también hay un círculo material. Ese círculo se convierte en el arte de Luis Feito. ¿Piensa que es el símbolo del orientalismo que encontró?

L: Puede ser. Es curioso. Yo no pienso [al trabajo]. Tengo ganas de ponerme allí [en el lienzo]. Círculo o triángulo, hay algo que se del corazón de la obra. [Pasando mucha época con el círculo] Hasta que desaparece, pero por fin, gracias a Dios, desaparece, porque estaba harto [produjo la risa entre los espectadores]. No pienso en la pintura. Hay que quitarlo, tengo que ponerlo, eso no. Sale así, tiene que ser así. No voy a traficarlo. Para mí, la pintura es el agua. El agua baja y se va con toda la naturalidad. [Hablando del Tokio de la época de la exposición de Feito, me cuenta que Tokio no tenía mucha información del arte occidental, etc.] La exposición de Tokio tuvo mucho éxito 1962.

S: En esta obra, hay vacío en el fondo o lo pinta de blanco como si fuera el vacío. ¿Ese concepto del fondo es la expresión del Oriente o del zen?

L: No, [...] pero hay cierta coincidencia. La búsqueda de la espontaneidad de sacar lo que hay verdaderamente profundo íntimo sin que esté manipulado, sin que esté intervenido

intelectualmente. Cuando se vive en una sociedad como en la que vivimos en el Occidente, no se puede hacer la vida verdaderamente del zen. [...].

[Satoru Yamada muestra la obra de más o menos 67 o 68, un tríptico]

L: Hay una época en la que una tela no me satisface como expresión. Entonces empiezo a unir dos telas. Pero siempre hay una contradicción, una lucha. [...] Siempre hay una contradicción, una lucha, por unirlo, pero no se puede unir. Unirse es otra cosa, pero se establece el diálogo entre dos telas. Al final la totalidad de las telas están compuestas por dos elementos siempre conflictivos.

[Satoru, mostrando un tríptico cuyo fondo es amarillo]

L: Una parte muy trabajada, otra parte totalmente virgen. Empieza a ser invadida. Hay una gran forma. Lo que me interesa en esta época es enriquecer la dualidad, conseguir que no se entienda, somos animales de la contradicción. Los hombres son contradicción pura. Eso es nuestro fondo.”

S: En esta época, usted habla en la entrevista sobre el arte de Mark Rothko o Kazimir Malévich. ¿Está un poco alejado del concepto oriental?⁶⁴⁹

L: Sí. En esta época no hay mucho orientalismo. Alejado del espíritu oriental. Si no evoluciona, la pintura está parada. Si no evoluciona, la pintura no existe. [...] hay que avanzar dejando las cosas hechas atrás.

S: Se mudó a Montreal después de esta serie. Es una ciudad canadiense.

L: Eso es un paréntesis en mi vida. ¡Viví tantos años en París! y necesito oxigenarme. Hice una exposición allí y tenía un marchante. Pero no me fui a pintar. Para mí (los años de la estancia de Montreal) fueron unas vacaciones maravillosas [...].

[Satoru Yamada muestra la obra de 75, la obra del fondo rojo que recuerda a un mandala.]

L. Yo mismo nunca he evolucionado. Si pudiera exponer las obras de toda la vida, se vería de una época a otra época, completamente una continuidad. No hay nunca la ruptura. [...]

⁶⁴⁹ Esta pregunta viene de la ignorancia del orientalismo de Malévich. Aunque Feito y yo nos había hablado de la influencia de Malévich, en este momento no sabíamos que Malévich tenía influencia oriental. Como el coloquio está enfocado en la influencia del zen, no intenté profundizar este tema.

S: ¿Por qué surgió la geometría compleja?

L: Ni idea. No pienso [al pintar]. [Realiza] Lo que me apetece. Sólo surgió la mezcla de la geometría este momento. [...] Pero, a propósito de la geometría, pienso que la geometría siempre existe. [...] Siempre hay una geometría que es un esqueleto de la pintura. Si no hay geometría, no hay pintura. Pienso. En lo que yo he hecho siempre ha habido un esqueleto. Inconscientemente que lo que da orden al caos. Pero, eso [el fondo rojo con la geometría y la capa de la pintura dorada] puede ser muy oriental. Muy japonés.

S: Para mí. El rojo es chino, el oro es japonés y la geometría es mándala, de India. Es muy oriental.

L: [...] Aquí hay una influencia oriental. Usted, un oriental, ha visto la influencia oriental desde el principio. En el color y la forma. Pero lo que he hecho estaba en mí. Es lo que sale.

S: ¿Cuánto tiempo había estado en Nueva York?

L: 5 años, pero no aguanté más, porque ya había estado mucho. [El maestro y Satoru Yamada hablamos del estilo de la vida de Nueva York. No profundizamos el tema de arte.]”

S: ¿En qué año volvió a Madrid?

L: 88, pero ya antes iba y venía entre Nueva York y Madrid.

S: Esa serie ya es de Madrid, ¿no?

[Mostrando la obra después de la vuelta a Madrid]

S: Esa obra la pintó después de volver a Madrid, ¿verdad? ¿Había ocasión de que su obra se vuelva caligráfica?

L: No. Para mí, fue duro volver. [su exposición del museo mía es buena, las críticas buenas, pero...] Después de estar tanto fuera de España, tener que meterme en el mundo de arte, las galerías, los coleccionistas, etc., fue duro. Tenía que comer. Tengo que tener el diálogo con la sociedad donde vivo y volver a integrarme. Fue duro en el mundo. Pero esta pintura no tiene nada que ver, porque anteriormente ya ha salido. Es el principio del final. Es el gesto oriental. Es concretamente la teoría de la pintura de mi maestro, Pintura de la Calabaza amarga. “Pincelada única [obviamente habla del “trazo único del pincel”]”. Sabe eso, ¿no? He trabajado en este sentido mucho. No hay nada más que la pincelada. Los pintores orientales hubieran dejado así

[indicando la parte del trazo caligráfico en una obra expuesta en el local de la mesa redonda.], pero yo soy occidental. Tuve que meter mi raya para tener equilibrio y sentido.

S: ¿La obra de esta época es distinta a las obras más antiguas de los trazos caligráficos?

L: Sí. Sobre la apariencia estoy más cerca de la caligrafía oriental. Es muy gestual. Pero [La obra que sale en la pantalla] es muy occidental. Es muy europea.

S: Cito la frase de Shítāo para finalizar. Por lejos que vayas, por mucho que vayas, has de dar un simple paso, así la pincelada única lo abarca todo.

L: En este momento trabajo en este sentido. Me lo pasó muy bien.S: Muchas gracias.

16-4. Entrevista a Inada Sōsai

Sobre Bokujin-kai y Morita Shiryū (en su oficina en Kioto en 28/05/2022).

[Mostrando los libros que Inada editó sobre Morita Shiryū]

I: [La conversación de las anécdotas de Morita etc.] Por ejemplo, este libro tiene las obras de Morita de *rinsho* (臨書) [mostrándome un libro de *rinsho* de Morita Shiryū]⁶⁵⁰. Este calígrafo daba mucha importancia a *rinsho*.

S: No lo imaginaba, porque la caligrafía vanguardista me impresiona demasiado.

I: Tener la base. Conocer el movimiento del pincel, sobre todo el movimiento del pincel adecuado al físico humano. Se debe tener la base. No hay que hacer la caligrafía imprudentemente.

S: Un galerista de las obras de la caligrafía o las caligráfica me dice que, aunque los calígrafos jóvenes hagan trabajo como la caligrafía vanguardista, se ve claramente si tienen la base o no.

I: Claro. En un vistazo ya.

S: ¿Cuándo entró en el taller de Morita Shiryū?

I: Llevé primera vez la obra a la convocatoria de la exposición colectiva de Bokujin-kai. Se convierte en su discípulo en el mismo año. Pero antes ya participaba en la concentración del ensayo de Bokujin-kai. Cuando tenía 20 y pico años.

S: ¿Por qué en el taller de Morita? ¿Tenía intención de practicar la caligrafía vanguardista o *rinsho*?



Fig. 156
Demostración de la
caligrafía vanguardista
de Inada Sōsai en su taller
después de la entrevista.
Foto: Autor de la tesis

⁶⁵⁰ *Rinsho* es el término de la caligrafía. Es una manera de la práctica de la caligrafía, observando y copiando las obras de los maestros para aprender la base de la caligrafía. El libro que Inada Mostró al autor de la tesis es uno de la serie de los libros de las obras de *rinsho* de Morita. Serie de los libros: *Morita Shiryū Rinsho sen. I, II, III*. Souryūsha. Kioto, 2003 (I), 2004 (II), 2005 (III).

I: Antes de nada, *rinsho*. Es lógico. [Después me explica que un alumno más antiguo de la universidad introdujo la caligrafía de Morita en el club de la caligrafía de su universidad. Inada entró en este club. Luego tenemos la charla de su época universitaria.] Morita vino al club universitario de la caligrafía en la Universidad Ritsumeikan al que pertenecía. Era maestro bastante sereno. No pude acercarme a él ligeramente.

Aquello momento todavía no tenía intención de practicar la caligrafía vanguardista. Desde este momento, empezó a enseñar la caligrafía a los discípulos de mane de manera severa.

S: ¿Cómo le enseñó la caligrafía?

I: decía a todos que lo que tenemos que hacer es Rinsho. Por ejemplo, Inoue Yūichi siempre decía, “da igual Rinsho”, pero escribe buena letra [caracteres ortodoxos]. En realidad, creo que sólo quería decir que no hay que hacer la caligrafía bastante convencional.

S: Inoue, justo cuando entró en Bokujin-kai, realizaba las obras abstractas fuertes, pero finalmente volvió a escribir los caracteres. Ahora entiendo que para Inoue también es muy importante rinsho. [...] Yo aprendí la metodología teórico, llamado kohō, la metodología antigua. Allí, pero eso a veces funciona como restricción, por eso, aparece en Bokujin-kai el estilo de Inoue o de Morita.

Cuando llegó las obras de Bokujin-kai a Europa, los occidentales empiezan a tener una duda. ¿Es la caligrafía o la pintura? ¿Cómo pensaba Morita mismo ante esta duda de los europeos?

I: Morita escribe en Bokujin que, aunque consideren sus obras como la pintura, está bien.

S: Para los japoneses, la caligrafía nunca ha sido meramente la técnica para escribir buena letra. Pensamos que está vinculada nuestra la mentalidad japonesa o nuestros valores molares. Pero, Morita empieza la caligrafía vanguardista y los occidentales presta mucha atención a su trabajo, pero finalmente Morita misma pone la valla entre sus trabajos y las pinturas occidentales. Tal vez pensaba las cosas distintas en cada momento.

I: Desde mi punto de vista, no. Morita escribe “Sho to chūshō kaiga” en el libro *Tetsugaku*.⁶⁵¹ Para mí, todo el pensamiento de Morita es ese. [trata su concepto “La caligrafía es fruto de salto de la vida en el acto de escribir como *ba*.”. Véase en el texto de la tesis.].

S: Pero Morita pidió a Hasegawa Saburō escribir la crítica de las pinturas abstractas. Me da la impresión de que tenía la intención de acercarse a la pintura abstracta.

I: Pues, no sé. Morita publicó Bokubi para crear la caligrafía nueva. En el primer período de las publicaciones de Bokujin, había las páginas de rinsho. Inoue escribía las críticas allí, aunque desde su mirada peculiar. La portada es la pintura abstracta, pero, creo que no podemos olvidar que Morita publica el artículo especial de la historia de la caligrafía.

S: ¿Su intención del acercamiento de la caligrafía a la pintura es superficial, manteniendo la esencia de la caligrafía?

I: La caligrafía tiene la originalidad. Para Morita, la caligrafía es el fruto del movimiento del interior del calígrafo en el acto de escribir como *ba* [lugar]. Hubo una época del gran acercamiento entre la caligrafía vanguardista y la pintura abstracta, llamada “Época ardiente entre la caligrafía y la pintura abstracta”. Pero la caligrafía siempre lleva las letras, aunque Inoue una temporada realiza las piezas muy abstractas.

S: Un trabajador de UNAC⁶⁵² piensa que Morita se acercó demasiado a la pintura abstracta.

I: No estoy de acuerdo.

S: ¿Entonces el intento de Alpha-bu de Bokubi para tener estímulo desde las pinturas abstractas no era juego peligroso? [en el sentido de que puede perder la originalidad de la caligrafía].

I: A mi opinión, como conclusión, fue fracaso. Sin fruto, a pesar de que hay muchos calígrafos que practican la caligrafía vanguardista despreocupadamente. Pero las obras no tienen la esencia. [...] ellos no escriben el carácter. Pinta. Las obras sólo tienen la sensación. No tienen raíces. [hablando de la tendencia de la copia de Bokujin-kai] Bokujin-kai investiga mucho la

⁶⁵¹ Morita, Shiryū. “Sho to chūshō kaiga”, en *Tetsugaku XIV Gējutsu*, Iwanami shoten, Tokio, 1971, pp. 197-224.

⁶⁵² Es una galería que fundó Unagami Masaomi (1931-2019), el patrón de Inoue Yūichi.

técnica ortodoxa, el movimiento de los humanos. Después de tener la base, las obras tendrán la intensidad.

S: Morita y Inoue en los últimos años de Bokujin-kai tienen los rumbos bastante distintos. Imaginé que 5 fundadores en realidad no habían tenido el consenso de cómo crear la caligrafía vanguardista.

I: No. respetaban mutuamente cada pensamiento. Cada calígrafo busca el camino. Respetaban cada característica. Por ejemplo, Inoue sustituye la tinta por esmalte. Luego retornó a los caracteres legibles. Pero todavía no hay crítica profunda a su trabajo. [...] Yo opino que cambiaba sólo su estilo de apariencia. No veo la idea para profundizar la caligrafía. Es genio que tenía esta habilidad. En el caso de Morita, mantenía coherencia de la postura: el calígrafo tiene que vivir en cada carácter. [significa mismo que la frase: la caligrafía es fruto del movimiento de la vida en el acto de escribir como ba.] Morita investiga la verdad del pincel y su interior en cada pieza. Podríamos decir que Morita intenta vivir en la historia de la caligrafía de unos miles años. Es decir, Morita escribe sólo los caracteres. Pero, está bien. Inoue mantiene su estilo y Morita hace lo mismo. En la hisotria de Bokujin-kai, hubo una época cuando otros miembros están influidos por los dos grandes maestros demasiado.

S: Volemos a mismo tema anterior. Los occidentales consideraban las obras como pintura por no poder leer las letras japonesas. Entonces ¿Morita mismo pensaba que era fracaso ante la crítica de los occidentales? ^

I: Yo pienso que Morita nunca prestaba atención a Alpha-bu. Sólo quería transmitir sus obras fuera de Japón.⁶⁵³

S: Quería llevar sus obras fuera, ¿verdad? Tenía ambición de eso, ¿no?

I: Sí, pero por trasfondo de la época cuando empezó a llevar las obras fuera.

S: Inada, usted mismo expone las obras en Leon hace unos años. ¿Los espectadores consideraban las obras como caligrafía o como pintura?

⁶⁵³ Mi opinión es que, a pesar de la opinión de Inada Sōsai, Morita estaba motivado para acercarse a la pintura occidental mucho en el intento de crear Alpha-bu en *Bokubi* en los 50. Veo que Morita estaba buscando la manera para difundir la caligrafía oriental internacionalmente.

I: Creo que todos miraban mis obras como caligrafía. La época actual es muy distinta a la de Morita. [Hablando de las exposiciones de las obras de copia de los trabajos de Bokujin-kai, etc.] En los últimos años Morita trata Hakin como la caligrafía reflejada sus vidas. En Bokubi. Ryōkan etc, también. Dice, la caligrafía es la expresión de la vida, al mismo tiempo, es una encarnación de sí mismo. Mucha gente expresa la opinión de Morita, positivo o negativo, pero, desde mi punto de vista, nadie puede escribir las obras ni siquiera de *rinsho* como Morita. [...] Respetaba mucho a Hidai Tenrai. Morita estaba orgulloso mucho de que Hidai Tenrai había admirado el *rinsho* de Morita.

S: ¿Sobre Ueda cómo pinesa? A mi opinión, Ueda se acercó mucho a la pintura abstracta.

I: Es un hombre muy generoso, porque, aunque abandona su grupo Keisei-kai, mantenía la relación con Morita sin rencor. Sus obras están entre la pintura y la caligrafía. [...] Me interesa sus obras en las que investigó la forma antigua de los caracteres, más que las obras en las que hay un carácter grande.

S: Yo tengo duda. ¿Cuál quería hacer Ueda Sōkyū, la pintura o la caligrafía? Yo siempre dudo sobre Sōkyū. [Un poco la charla de la personalidad Ueda.] ¿Por qué de repente muchos calígrafos empezaron a buscar el nuevo estilo?

I: Porque la Segunda Guerra Mundial corta la historia. Los japoneses de esta época pierden todo y tuvieron que empezar todo desde cero, pero también es buena ocasión empezar algo nuevo.

S: ¿También porque los japoneses ya no quieren el pincel por la difusión de la cultura occidental como pincel?

I: [...] Es muy probable. [Un poco charla del mundo actual de la caligrafía.]

S: Para Morita, ¿la caligrafía empieza a elegir los caracteres para la obra o daba igual los caracteres, porque lo más importante es la expresión sobre su interior a través de los trazos caligráficos?

I: Los caracteres tiene 3 formas: forma misma, pronunciación y significado. Morita repitió escribir “dragon”. Pero no lo escribe para expresar el significado, sino para mostrar su vida.

S: Entonces ¿cualquier carácter vale?

I: No. Lo contrario. La relación entre el calígrafo y un carácter es imprescindible para la caligrafía. La forma de esta relación es cambiante incluso durante un trabajo. También Morita pensaría cómo escribir “dragón”. Pero, después reflexionaría que no había que tener la intención, porque la intención se convertiría en la intención. De todas maneras, cada carácter que la historia larga genera y la manera de vivir del calígrafo forman una obra. [charla de la de Inada Sōsai mismo]

S: Escuchando sus diálogos, vuelvo a dudar... para los occidentales, la caligrafía resulta incomprensible, ¿no?

I: Otro calígrafo Tejima Yūkei escribió *Hōkai* (崩壊, Desplome) para presentar al bienal de San Paulo. Un crítico expresa que sintió como si algo estuvieran cayéndose. Tejima consiguió una confianza sobre lo que hacía. Morita también escribió *Niji* (虹, Arco iris) y *Hashi* (橋, Puente) para exponer las obras en el país extranjero. Hasi de arco iris se usa como metáfora para expresar una conexión para dos cosas lejanas. En este caso, Morita intenta expresar que su obra va a ser el “puente” para conectar el occidente con el oriente.]

S: ¿Las obras transmiten a los occidentales?

I: el esqueleto de los caracteres o la pincelada. Pienso que hay elementos para transmitir [incluso a los occidentales]. El *dripping* de Jackson Pollock no tiene *ba*, pero los calígrafos tienen los caracteres como *ba* (lugar).

S: Pollock durante el trabajo para y poniendo la distancia a la tela, confirma la obra. Por ejemplo, si aquí falta las goteas, ponía las goteas allí.

I: Pollock tiene intención de llenar los huecos. Lo que hace es repite pintar, pero la caligrafía es un trabajo de sólo un momento. [...] El trabajo de Pollock y el trabajo del zen son distintos.

S: Yo observé el círculo de Yoshihara Jirō. Obviamente repitió pintar. No sé si puedo llamarlo *ensō*.

I: Es cuestión de los observadores. Por ejemplo, para mí es una obra influida por la caligrafía, pero no es la obra como *ensō*.

S: Aparte de si es buena o mala, hablé con el profesor Hirai de esta pieza de Yoshihara.

I: Tienes que discutir de eso. Entonces tú está atrapado por el concepto de que el círculo caligráfico es ensō. Los espectadores tienen que sólo contemplar la obra. Los miembros de Bokujin-kai siempre comprendemos la caligrafía de esta manera.

I: [Después de la charla sobre Gutai] Shiraga realiza las obras vigorosas, pero hay unas partes en sus obras, porque tiene que empujar pigmento para crear el matiere. Está pintando. Aparece en la tela o el papel las partes para recubrir con colores, pero los calígrafos de Bokujin-kai expresa la vida del calígrafo. Tiene que vivir en el acto de escribir un carácter. Hay una diferencia clara entre la caligrafía y la pintura. Moria finalmente empieza a rechazar Gutai. [...]

I: [Charla sobre la disolución de Bokujin-kai. Por ejemplo, sobre la razón de uno de los fundadores, Eguchi Sōgen, o las opiniones opuestas de Unagami Masaomi y Morita Shiryū, etc. Después de la entrevista, desplazamos a casa/taller de Inada Sōsai. Observé la demostración del trabajo y las obras de Morita Shiryū y de Inada Sōsai.]