

El arte contemplativo Zen: los siete principios de Shinichi

Hisamatsu en acción

Contemplative Zen Art: the seven principles of Shinichi

Hisamatsu in action

Autora: Rosae Martín Peña

Director: Jose M. Prieto

Máster en Ciencias de las Religiones IUCR

Trabajo fin de Master

Curso: 2009-2010

Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones IURC

Dpto Psicología Diferencial y del Trabajo

Palabras clave: *Arte Zen, Sinichi Hisamatsu, Sesshu Toyo, Iluminación, Estado Meditativo, Vacuidad*

Keywords: *Zen Art, Sinichi Hisamatsu, Sesshu Toyo, , Enlightenment, Meditative State, Vacuity*

El arte contemplativo Zen: los siete principios de Shinichi

Hisamatsu en acción

Contemplative Zen Art: the seven principles of Shinichi

Hisamatsu in action

Resumen

El esteta Sinichi Hisamatsu, en su libro, “El Zen y las Bellas Artes” desarrolla siete características que se dan en todo Arte Zen. Un profundo estudio de un rollo del siglo XV, realizado por el pintor Toyo Sesshu, prueba como aplican estos siete principios. A través de la obra de Sesshu y de las siete características de Hisamatsu, se establece un canon que permita delimitar si estamos frente a una pintura zen, y asimismo, relacionar las diferentes prácticas del Budismo Zen, que se dan durante todo el proceso pictórico.

Abstract

The aesthete Sinichi Hisamatsu, develops in his book “Zen and the Fine Arts” the seven features that are present in all and each of the Zen artworks. A deep analysis of a XVTH century roll-painting of the painter Sesshu proves how the seven principles apply. Through Sesshu’s works and the seven Hisamatsu’s principles a standard pattern is established, in order to distinguish wheter or not an artwork is indeed a Zen painting. Also, it shows the different practices of Zen Buddhism applied during the whole pictorial process.

Índice

<u>INTRODUCCIÓN</u>	7
HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA	
<u>PRIMERA PARTE</u>	10-40
1. Vida de Sesshu	10
1.1. Como pintor	10
1.2. Como monje-pintor	11
<i>1.2.1. Sesshu en el templo de Sokoku-ji</i>	
<i>1.2.2. Actividad artística de Sesshu durante este período</i>	
1.3. Como Embajador imperial	14
<i>1.3.1. Sesshu como maestro a sus 40 años</i>	
<i>1.3.2. El viaje de Sesshu a China</i>	
1.4. El papel de la pintura china tras su retorno a Japón	19
2. Pinceladas básicas del estilo de Sesshu	22
2.1. Los tres estilos pictóricos	23
<i>2.1.1. La manera Shin</i>	
<i>2.1.2. La manera Gyo</i>	
<i>2.1.3. La manera So</i>	

2.2. Elementos que componen los paisajes de Sesshu 28

A/. Montaña/rocas

B/. Agua

C/. Árboles y hojas

D/. Figuras humanas

E/. Edificios

F/. Puentes

G/. Barcas

2.3. Paisajes versus “figuras humanas” en sus brochazos 37

2.3.1. La noción de paisaje en la pintura China

2.3.2. Montaña y agua encarnan la figura humana

2.3.3. Elementos que hacen habitables los paisajes de Sesshu

2.4. Ruptura con el dualismo en sus pinturas 40

SEGUNDA PARTE 41-65

3. Iconografía Zen: 41

3.1. De Sakyamuni descendiendo de la montaña 41

3.2. A Bodhidharma junto a un río con una zapatilla 43

4. Descripción del rollo de Sesshu	45
4.1. Personaje	46
4.2. Posible datación del rollo	47
4.3. Firma en el rollo	47
4.4. Firma en la caja	48
5. Sinichi Hisamatsu y su libro el Zen y las Bellas Artes	49
5.1. La vida de Hisamatsu en su relación con el Zen	49
5.2. El Zen y las bellas artes por Sinichi Hisamatsu	52
<i>5.2.1. Contemplación del Zen y las bellas artes</i>	
<i>A/. China: el espíritu monástico</i>	
<i>B/. La pintura Zen</i>	
<i>C/. Técnica y estilo de la pintura Zen</i>	
<i>D/. La expansión del Zen como parte integrante de la</i>	
<i>vida japonesa</i>	
5.3. El rollo de Sesshu a la luz de las siete características	56
6. Lo lleno y lo vacío en el rollo analizado de Sesshu	63
6.1. Materialización de la nada en la pintura	63
<i>6.1.1. El vacío participa de lo nouménico</i>	

6.1.2. *El vacío participa de lo fenoménico*

6.2. Lo lleno y lo vacío en el rollo analizado	65
<u>TERCERA PARTE</u>	66-72
Conclusiones	66
Glosario	69
Bibliografía	72

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA	PÁG	TÍTULO DE LA FIGURA
2.1.1.	25	Ejemplo de la “manera Shin” seguida por Sesshu
2.1.2.	26	Ejemplo de la “manera Gyo” seguida por Sesshu
2.1.3.	28	Ejemplo de la “manera So” seguida por Sesshu
3.1.	42	Ejemplo de Sakyamuni descendiendo de la montaña
3.2.	44	Ejemplo de Bodhidharma
4.	45	Monje pintado por Sesshu
4.1.	46	El kanji en japonés “Kokoro”
4.4.	48	Firma de Sesshu como barco de nive “caja y rollo”
5.3.	57	Monje-Zen realizado por Sesshu

Introducción

Este trabajo de investigación enmarcado dentro del doctorado de Ciencias de las religiones tiene el arte contemplativo Zen como marco de estudio. Se tratará de establecer si en las obras de arte zen predominan un conjunto de características que forman parte de un canon que nos permitiría hablar de arte zen en sentido estricto.

Se trata de un total de siete características establecidas como constituyentes de este arte por el filósofo de la escuela de Kioto Sinichi Hisamatsu en su libro, *el Zen y las Bellas Artes*.

Las siete características serán analizadas desde una óptica práctica. ¿Es posible aplicar estos siete principios tal y como los comenta y relaciona Hisamatsu? ¿Se podrían incluir otros elementos o características en el estudio del arte Zen? ¿Qué elementos son necesarios para que se pueda hablar del Zen en su vertiente artística? ¿Forma parte de una filosofía de vida emparentada con tareas prácticas de la vida de los monasterios Zen? ¿Juega un papel fundamental el dominio de la respiración? ¿Es la naturaleza su fuente de inspiración?

HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

Para aproximarme al tema he partido de la siguiente hipótesis: *"si el arte Zen tiene unas características acotadas, entonces estas se pueden aplicar a la obra de un autor concreto"*.

Como marco de referencia se utilizarán las características identificadas por el Profesor de la Universidad de Kioto Hosei Sinichi Hisamatsu (1889-1980) en su libro *el Zen y*

las Bellas Artes y se aplicarán a la obra concreta de un pintor japonés que era monje zen, Sesshu Toyo (1420-1506) en la historia del arte japonés, en la historia del arte zen.

El método utilizado para la investigación es la organización del trabajo en dos bloques más un tercero dedicado a las conclusiones, glosario y bibliografía.

En primer lugar se trata de una aproximación a la vida del autor en donde se tendrán en cuenta los aspectos de su vida como monje zen más relevantes, en consonancia con su labor como monje-pintor y posteriormente la figura de Sesshu como embajador de la corte imperial. Este ambiente le sirvió para absorber el mundo artístico y cultural de la época enfatizado por el espíritu de viajante que le acompañó durante toda su vida.

La segunda parte de este primer bloque tiene que ver ya directamente con la obra artística del pintor en la que se tratan de esclarecer sus puntos esenciales tales como: los tres estilos pictóricos que le acompañan durante toda su vida y que permiten establecer las influencias directas e indirectas que marcaron su estilo pictórico.

En el caso del tipo de pinturas que se dedicó hacer, se da una primacía de los paisajes pero teniendo en cuenta la significación del paisaje en la pintura china y japonesa heredada de la pintura de paisaje en China donde el binomio montaña-agua constituye el paisaje y encarna al mismo tiempo el ser humano. Así, se hará un recorrido de los elementos que conforman los paisajes de Sesshu para terminar por explicar como la pintura tiene como función sugerir el desvanecimiento del dualismo existente entre objeto contemplado y sujeto que contempla.

El segundo bloque de la investigación se refiere en concreto a la Iconografía Zen centrada en las figuras de Sakyamuni y Bodhidharma respectivamente dado que el rollo de Sesshu a analizar bajo la interpretación de Hisamatsu tiene que ver con un monje Zen. Por ello, posteriormente se procederá a analizar el rollo de Sesshu desde un punto

de vista formal al describir la posible datación de la obra, la firma en el rollo, en la caja y se tratará de desvelar la figura que Sesshu representó.

Tras haber realizado un análisis estrictamente formal se hará el segundo análisis que tiene como cometido poner en acción las siete características que Hisamatsu enumera en su libro *el Zen y las Bellas Artes*.

Por consiguiente, primeramente se expondrá brevemente la vida de Hisamatsu centrada especialmente en su relación con el Zen tanto en su forma de vida como en los estudios filosóficos, estéticos y religiosos llevados a cabo por él sobre esta forma artística. Tras aplicar las siete características de Hisamatsu al rollo de Sesshu, la investigación se cierra con al análisis del binomio vacío-lleño del mismo rollo analizado.

El tercer bloque corresponde a las conclusiones extraídas de esta investigación y anexos.

Primera parte

1. Vida de Sesshu

Sesshu quien nació en el año 1420 fue llamado Oda en su entorno familiar. A la edad de 11 años entró a formar parte del templo budista de Hofuku-ji en la provincia de Bitschu y allí pasó a ser llamado Toyo que significa “*sauce llorón*” lo cual sugería que el joven debió ser alto y delgado pero que en el fondo podría haber una interpretación más profunda.

Hofuku-ji está situado a cuatro millas cerca de Akahama y Tanaka. El templo de Hofuki-ji cuando se fundó en el año 1232 se erigió como un centro de estricta disciplina, típico de la vida ascética monástica pero en 1430 aproximadamente en la fecha en que Sesshu entró a formar parte del monasterio, un nuevo clima se extendió por los templos Zen. Así, Hofuki-ji junto con otros cinco monasterios de Kioto sirvieron como modelo en donde se desarrolló un nuevo clima cultural en expansión través de la influencia del renacer de la cultura china.

El crecimiento del comercio marítimo acrecentó las relaciones entre estos dos países y en el caso del templo de Hofuki-ji el estudio de la lengua y la cultura china hizo que disfrutara de un período de gran prosperidad en la temprana década del siglo XV.

1.1. Sesshu como pintor

La capacidad de Sesshu para manejar la tinta, el pincel ya se podían apreciar en su pronta juventud. Mientas que lo habitual era tener un profesor que guiase al alumno

en el uso del pincel, la tinta, el papel, los brochazos. Sesshu no contó con este guía pero sí con su propia naturaleza como su propia fuente de inspiración.

Uno de los paisajes que más influjo tuvieron en las pinturas de Sesshu fue el desfiladero de Gokei que se encuentra a unas cinco millas al norte del templo de Hofuku-ji.

Así, en contraposición a las superficies lisas y fanganosas de los arrozales colindantes de Okayama, cuando Toyo caminaba entre los peldaños de los precipicios de Gokei caracterizado por sus extensos kilómetros de barrancos pudo percibir la profundidad y la extensión de los mismos divisando el río como un pequeño riachuelo.

Esta concepción de la naturaleza alteró su concepción del paisaje. El pintor pudo contemplar muchas de las formas que aparecerán una y otra vez en sus pinturas, tales como: las grietas, las caras irregulares de las rocas, el río como una balsa rodeada de pedregosas formas.

Sesshú decidió convertirse en monje Zen y así poder continuar de cerca con su labor y tratar de dar vida a los aspectos más viriles de la naturaleza. El pintor recibió sus primeras lecciones directamente de la naturaleza y a la edad de 15 años tras una estancia en el extranjero se dió cuenta de que sus profesores no habían sido los hombres sino, las montañas y los ríos.

1.2. Sesshu como monje-pintor

La aceptación de su proceder como estudiante de Zen le llevó a la edad aproximada de 20 años a abandonar su templo para completar el curso de su disciplina a través de varios estudios de posgrado. Viajó a varios monasterios pero fue la llegada del joven monje de Bitcho a Kyoto en donde se encontró con el esplendor de una gran metrópoli.

Sin embargo, algo más que el esplendor separó a la ciudad de Tokio del resto de Japón. Desde 794 hasta 1185, la ciudad había sido el punto central de la cultura de la Corte. Es cierto que durante más de 150 años Kioto estuvo bajo las sombras.

Pero con la llegada del primer Shogun¹ de la familia Ashikaga se consiguió trasladar la sede central de ejército y así comenzó a resurgir la cultura de Kioto.

Durante los 20 años que Sesshu vivió en la capital, el ambiente de la metrópoli se mantuvo como una fuente de creación de ideas religiosas, políticas y artísticas. Este panorama presentó a Sesshu la posibilidad de disfrutar del mejor ambiente cultural.

1.2.1. Sesshu en el templo de Sokoku-ji

En Kioto, Sesshu vivió en el templo de Sokoku-ji, que fue el centro intelectual y artístico de Japón. Muchos de los templos Zen de la ciudad de Kioto estaban localizados a las afueras pero en concreto Sokoku-ji estaba localizado en el distrito del norte, en la avenida de Muromachi, conocida en aquella época como una de las avenidas esplendorosas de aquella época. El templo de Sokoku-ji es llamado comúnmente “*el templo del Primer Ministro del país*” y se situó a la cabeza de los cinco mejores monasterios. Sus monjes estaban preparados para prestar servicios especializados de comercio con el continente por sus bastos conocimientos de la lengua vernácula china. Así, debido al papel que jugó en el intercambio de arte y artesanía, el templo de Sokoku-ji se convirtió en un centro de producción artística en orden de posición al cargo de Shogun.

El arte sirvió para suministrar al templo de las necesidades domésticas. Nuevos espacios fueron construidos, tanto los interiores como los exteriores fueron provistos de espacios para la decoración por parte de pintores y escultores y las estatuas de distintos maestros

¹ El Shogunato Ashikaga fue el segundo régimen feudal militar establecido por los Shogun del clan Ashikaga desde 1336 hasta 1573. También es conocido como el período Muromachi.

Zen fueron usadas como fuente de inspiración, además de seis paneles y rollos de pintura fueron creados para la colección propia de los monasterios y para el emperador.

1.2.2. Actividad artística de Sesshu durante este período

Sesshu estudió durante este período con el monje-pintor Shubun². Este pintor estuvo veinte años antes de visita en la Corte de Corea y así aumentó su reputación en la isla japonesa. Sin embargo, su fama se quedó estancada al no poder autenticar sus obras pues las que pudieron ser candidatas de elogio se encuentran sin firmar.

Este hecho es un reflejo de la modestia de Shubun. A juicio de los trabajos que tradicionalmente se le han atribuido a Shubun, estos parecen estar poseídos de una belleza de ensueño que sugieren más el Taoísmo que el Zen y que representan el tranquilo humor de la naturaleza. Supuestamente el ideal de Shubun fueron los paisajes de la dinastía de Sung del sur de china pero el arte y la naturaleza que el pintor encontró en la corte de Corea debieron haberle influido en su concepción.

En el templo Zen de Sokoku-ji, la creación de poemas, con la pintura y la caligrafía fueron de la mano. De hecho, las labores de los monjes Zen en el templo de Sokoku-ji consistieron en: el estudio del chino, composición de poemas y pinturas, bebida de té y meditación. Sin embargo, la vida lejos de estas puertas no era la misma, en las calles y en los campos se vivían las revueltas del campesinado. Grosso modo, se puede ver que durante la estancia de Sesshu en Kioto hay dos lados bien contrapuestos, pues un lado se da una extraña especulación de lujo y pobreza y al mismo tiempo los monasterios gozaban de ser una fuente de refinado esteticismo.

² Shubun y Josetsu fueron principalmente los dos maestros de Sesshu además de la propia naturaleza. El problema es que del primero su trayectoria pictórica se torna oscura tal y como se muestra en la bibliografía recogida por Fernando García Gutiérrez en su *libro El Zen y el arte japonés* y en el libro donde se estudia de manera exhaustiva la vida de Sesshu por parte de Jon Carter Covell en: *Under the seal of Sesshu*.

En cuanto a los estudios del Zen por parte de Sesshu señalar simplemente la única mención directa de sus amigos que hicieron de sus instructores: por un lado Kotoku que fue su profesor en Kioto y Gyokin Eiyo en el templo de Kencho-ji en Kamakura.

Kamakura es importante en tanto que en alguno de sus viajes desde Kioto hasta Kamakura tuvo la oportunidad de visitar el monte Fuji motivo de sus rollos de pintura en diversas ocasiones.

1.3. Como embajador imperial

A la edad de 30 años título oficial de “host the visitor”³

A los 30 años Sesshú recibió el título oficial de “*Anfitrión*” del templo de Sokoku-ji debido a su presencia social y atractiva personalidad tanto como por su excelencia artística. Esta nueva posición de Sesshu indicaba su alta valía como un artista.

Si tenemos en cuenta el papel que jugó Sesshú en Yamaguchi aunque no está del todo claro parece que su cargo principal fue el de experto en arte y consejero confidencial de sus patronos. En cuanto a su producción artística en Yamaguchi, aquí disfrutó de nuevas oportunidades debido a que estaba libre de las tradiciones de Kioto y de los ojos del maestro Shubun. Y no pudo faltar un ambiente para el estudio de su pintura en el templo de Unkoku-ji situado a una milla del exterior de Yamaguchi. El paisaje de este lugar se caracterizó por ser un precioso valle frecuentemente relleno con abundante neblina. El nombre del templo se derivó de que esta localidad Unkoku era un valle de nubes. De aquí tenemos que un amigo de Sesshu comenzó a llamarle “*Unkoku Toyo*”.

El nombre de Unkoku tuvo una importancia especial porque después de la muerte de Sesshu, una de las divisiones de sus seguidores adoptó el nombre de Unkoku para su escuela. Pero Sesshu no utilizó esta firma en sus pinturas.

³ El título de Sesshu se puede traducir como anfitrión.

Al lado del “encantador valle” estaba situado a unos veinte kilómetros de la capital de Ouchi un desfiladero como el de Gokei conocido como Chomonkyo.

Se caracterizaba por su cumbre, sus rocas deslizantes en formas irregulares, cascadas, y profundas piscinas sumergidas entre las rocas. Aquí el artista encontró un campo no desarrollado en el cual crear paisajes con otros materiales más que papeles y tinta de materias coloridas.

Con las rocas, tierra, agua, compuso jardines para sí mismo y para la vecindad del templo que mantenía Ouchi.

1.3.2. Sesshu como maestro a sus 40 años

Sesshu tenía la autorización para escribir su nombre en sus trabajos, sin embargo, la tradición prohibía la grabación del mismo antes de haber alcanzado los sesenta años. Esto era una costumbre popular en los monjes zen, la de tener seudónimos no conectados en ese momento con su nombre familiar, con una sílaba de su maestro y que era un modo de reflejar una actual o residencia imaginaria.

Aparentemente el pintor consideró ambos: Yo Shika y Yo Unkoku inadecuados. Así tenemos como el primer sonido “Setsu” era la segunda parte del seudónimo de Josetzu mientras que Shu pertenecía a la primera sílaba de su maestro Shubun. Sin embargo, ambos fueron escritos con diferentes caracteres.

Ya en el año 1465 recibió la visita importante visita de Keiho pues fue quien actuó como intermediario para persuadir al emperador chino para recibir otra delegación japonesa. Keiho se encargó de los preparativos de la nueva embajada china y probablemente esto formara parte de sus conversaciones con el monje-pintor.

Keiho consiguió finalmente la nueva delegación japonesa.

Los oficiales pertinentes fueron elegidos y aunque el nombre de Sesshu no apareciera en la lista de oficiales en el templo de Ouchi hay un documento de un estudiante que se refiere a Sesshu como el “*el monje comprador*”.

Así tenemos reflejada la experiencia de Sesshu en relaciones comerciales, su familiaridad con la lengua china y la alta cualificación en la compra de arte. La fecha exacta de cuando la delegación de Japón partió para China data entre 1485 y 1467.

Mientras tanto la guerra de Onin en Kioto estalló entre los clanes de Hosokawa y Yamana. Esta guerra acabó en 24 horas con el palacio imperial y con el templo de Sokoku-ji en donde se quemaron la mayoría de las piezas de arte que allí había.

1.3.2. El viaje de Sesshu a China

En este contexto de guerra, se estaban realizando todos los preparativos para esta aventura comercial por parte de la nueva delegación japonesa. Después de tres meses de viaje llegaron a la ciudad china de Ningpo. Ya en esta ciudad, Sesshu tuvo la posibilidad de separarse del resto del grupo pero es probable que el itinerario de la mayoría del grupo fuera idéntico porque los oficiales que fueron monjes zen tenían interés en visitar los templos que Sesshú esbozó.

Cuando Sesshu abandonó el puerto de mar, pasó a visitar los centros Zen de la vecindad de Ningpo y después se dirigió al río Yangtze, en las provincias de Chekiang y Kiangsu que fueron verdaderas tierras sagradas del cultivo del Zen. Se sabe que el pintor pasó algún tiempo en el templo de T'ien- T'ung- Shan (Tendo-Zan en japonés) un templo ubicado a unos 25 kilómetros al este de Ningpo. Eisai (1141-1215) fundador de la rama Rinzai del Zen de Japón, había visitado este templo en China y había contribuido a mantenerlo económicamente y así se erigió como un centro de peregrinaje de reconocido prestigio para los monjes Rinzai como Sesshu.

En los tiempos de la dinastía Ming, las instituciones Zen sirvieron como hoteles para los comerciantes internacionales y estos templos sirvieron para el mecenazgo de la Corte Imperial. Viajeros de todo el mundo fueron más que bienvenidos especialmente miembros de la embajada quienes aportaban dinero.

Sesshu como embajador de la Corte de Ouchi, ocupó una posición de consideración en concordancia con las costumbres establecidas en los templos Zen.

Todos los monjes zen tenían que estar sentados en la sala de meditación en orden del rango que ocupasen y en el templo de T'ien- T'ung Sesshu ocupó el "Primer Asiento".

En algún caso, esta distinción hizo que Sesshu introdujera en un gran número de sus pinturas la firma de "*ocupante del primer asiento en T'ien- T'ung*". Cerca de este templo estaba el templo de Yu-Wang que se extendía sobre la pendiente de la montaña Asoka, famosa desde la antigüedad por su conexión con el budismo y fue una de las fuentes de inspiración para sus paisajes. Otro de los escenarios en los que Sesshu se inspiró fue siguiendo el Gran Canal, situado en la localidad de Soochow conocida como la Venecia de China. Estos parajes debieron de ser de gran interés para diseñar paisajes de jardines como los que realizó Sesshu. Pero él fue el único creador famoso que estudió los originales en China y que al mismo tiempo tuvo la oportunidad de familiarizarse con el terrero.

Otra de las fuentes importantes de inspiración de esta época fue en el río Yangtze y también tuvo la oportunidad de visitar la montaña dorada.

Sesshu tardó algunos meses en llegar a Pekín y el viaje no siempre resultó pacífico y placentero pues en 1450 se recibió una mala noticia ya que el dirigente de la delegación japonesa Sekei dejó de tener buena consideración y reputación. A pesar de todo, Sesshú pasó el año nuevo en Pekín, la capital del Emperador Ming de China.

Los tejados de baldosas pintados de color amarillo, los aleros azules y verdes y el carácter monumental de los edificios de China marcaban un apreciable contraste con las estructuras de madera y de color marrón de la arquitectura de Japón.

Pero frente a la gloria arquitectónica de Pekín de la que Sesshu quedó maravillado se encontraba el círculo de pintores que copaban el mundo del arte. Este grupo se caracterizaba por carecer de iniciativa individual y su “mérito” fue el de copiar principalmente a sus maestros antiguos.

Sesshú se dio cuenta de cómo el ídolo artístico de la época era Kao Yen-Ying y cuatro años después, a su regreso a Japón, el monje-pintor creó un rollo imitando el tipo de paisaje de este maestro chino, sin embargo, esta influencia no se hizo notar en muchos de sus trabajos.

El lenguaje de la pintura china en ocasiones le resultaba vago a Sesshu, pues lo que le interesaba realmente eran los contornos principales, sugerir a través de la técnica de la tinta rota⁴.

El hecho de que Sesshú mantuviera relación con este círculo de artistas se torna incierto pues en sus pinturas tanto antes como después de su partida a China siguió utilizando los estilos pictóricos tanto de Shubun como de de Josetsu.

Por otro lado es importante destacar que durante la estancia de Sesshu en China, se dedicó a pintar pinturas religiosas para estudiantes budistas y no tanto murales para la Corte.

Otro de los paisajes que sirvieron a Sesshu como fuente de inspiración fueron las tierras del río de Yangtze. Cada pintor Zen sabía que el lago de Tung- t'ing y los lugares

⁴ Conocida como *Splashed Ink* o el término japonés de *Hatsuboku*. Así el museo nacional de Tokio y de Kioto han recopilado en el año 2002 la obra de Sesshu además de otros pintores de su época en la que se muestran los tres estilos que el esbozó durante toda su vida. Es una recopilación que se encuentra en el libro de Sesshu-master of Ink and Brush.

colindantes de la región del río Hsiao y Hsiang eran lugares de ensueño y que no podía perder la oportunidad de pintar esta región.

En el pasado, algunos escritores habían asociado el regreso de Sesshú desde China con su adquisición del nombre de barco de nieve⁵.

De acuerdo con esta teoría, el barco de Sesshú fue decorado con bolitas de nieve de papel blanco a modo de despedida para él, por eso, el nombre de “barco de nieve” iba muy bien con él. Resulta un precioso cuento, pero el famoso seudónimo ya había sido elegido antes.

Al regreso de Sesshú a Japón, su fama se había incrementado considerablemente. De todos los pintores de Japón, él sólo poseía de primera mano el conocimiento de los paisajes de la China actual. Sin embargo, el panorama había cambiado desde que el monje-pintor ya no estaba en Japón.

La ciudad de Kioto de la juventud de Sesshu ya no vivía su época más esplendorosa. La parte central de la ciudad había sido quemada y sólo permanecieron los edificios de las afueras. Las premoniciones de Sesshu de que las mejores oportunidades de prosperar se encontraban en los centros de las provincias era totalmente cierto.

1.4. El papel de la pintura China tras su retorno a Japón

Tras su regreso de China, Sesshu buscó la tranquilidad y el tiempo libre para inmortalizar con la brocha y la tinta las memorias de su viaje. Sin embargo, los movimientos exactos del maestro durante esta época no están claros, pero probablemente vivió a los alrededores de Yamaguchi clasificando y exponiendo sus adquisiciones para Ouchi. Finalmente parece que se construyó su propio estudio en Bungo, una provincia sin destruir por la guerra. Sesshú llamo a su estudio “*el cielo creó un escenario pintado*”, en tributo a la belleza de aquel escenario. Durante este tiempo,

⁵ La importancia de barco de nieve o Snow Boat tiene que ver con que el rollo que se analizará de Sesshu lleva esta misma firma.

Sesshu no sólo estuvo ocupado en sus pinturas sino que recibía a sus discípulos y a otros peregrinos ansiosos de aprender algo sobre China.

La pasión de los viajes de Sesshú seguía viva, de hecho, su vida le llevo posteriormente a vivir en Bungo ya que aunque terminase la guerra y Tokio volviese a la calma de nuevo, el templo donde Sesshu había residido durante largo tiempo antes de su viaje a China, como por ejemplo el templo de Sokoku-ji y otros templos Zen no volvieron a dominar más el campo del arte del modo en que lo hicieron antes de que fueran destruidos. Algunos pintores, en verdad, se reunieron alrededor del empobrecido Yoshimasa e intentaron revivir los antiguos estilos. Sin embargo, Sesshu fue más allá al mezclar las tradiciones pictóricas, con las nuevas destrezas adquiridas de su contacto personal con China.

El estilo preferido de pintar de Sesshu fue el de movimientos angulares y robustos, aunque le añadía a sus pinturas una nota de austeridad en contraste con el humor refinado de las sedas comunes usadas en las ricas tierras de China. Si algo caracteriza a los pintores Zen es que exaltaban la pobreza de los materiales dentro de una estética del deleite.

En el año 1486 cuando Sesshu contaba con la edad de 60 años estuvo viviendo de nuevo cerca de Yamaguchi. Aquí estableció de nuevo un estudio con el mismo nombre de “*el cielo creó un escenario pintado*” y este escenario resultaba ser muy similar al lugar en donde vivió antes de su viaje a China llamado el valle de las nubes de Unkoken. Aquí, rodeado de sus discípulos pintó un rollo de aproximadamente 16 metros de largo y aunque ya cerca de los 70, Sesshu no había perdido sus habilidades.

El maestro-pintor raramente creó composiciones horizontales ya que además es conocido justamente por sus pinturas en formato vertical.

La fama de Sesshu con la edad iba aumentando, tal es el hecho de que cada vez más nobles y estudiantes iban a visitarlo y en muchas ocasiones le otorgaban con un presente.

Aún con sus 70 años, Sesshu siguió con su estilo bohemio de vida y los asuntos de la capital tenían poco sentido para Sesshu en aquellos momentos. Las razones, en su mente estaba más China y eso se muestra en las pinturas de aquel tiempo como por ejemplo la Montaña de Oro.

Con el advenimiento de los 70 años, Sesshu se fue haciendo poco a poco consciente de su venerable edad y el Taoísmo comenzó a florecer en su producción artística. De esta época se han datado seis paneles que continen emblemas relacionados con la temática de la longevidad e incluso algunos retratos del Dios de la longevidad, Fukurokuju.

Durante esta época destacar el uso del estilo rápido en sus paisajes y utilizó la técnica de la tinta rota. Estas pinturas también eran reflejo de la experiencia del tiempo vital.

La creatividad de Sesshu durante sus seis últimos años de vida se torna desconcertante.

Hay distintas versiones, por un lado algunos estudios modernos lo localizan en el templo de Jofuku-ji y creen que Sesshu permaneció en Suo viviendo bajo el Samurai Ouchi hasta su muerte, pero por otro lado, algunos estudios históricos previos señalan que el artista pasó los últimos años de su vida bajo la protección de Masuda.

Pero dondequiera que el monje-pintor viviera, él creó las más grandes de sus pinturas religiosas a la edad de 83 años de acuerdo con la firma de "Daruma". Su muerte tuvo lugar el 8 de Agosto de 1506 a la edad de 87 años. Tras la muerte de Sesshu los ideales de la cultura china y bajo el estímulo del Zen que el ejemplificó quedaron eclipsados.

Kioto pasó a ser un colax en ruinas. Los propios monjes Zen empezaron a propagar el Neo-confucionismo, en ese momento muy popular en China. El comercio en el continente no fue ya un importante modo de transmisión de ideales estéticos pero lo que

sí está claro es que la pintura de Sesshu constituyó un importante factor para interpretar a China y gradualmente se fue convirtiendo en un símbolo y en una leyenda.

2. Pinceladas básicas del estilo de Sesshu

Diversos documentos que reconstruyen la trayectoria pictórica de Sesshu recogen que el monje-pintor pintó prácticamente cada día de su vida desde los 12 años hasta su muerte a los 87. Su época más creativa se data en la década que va desde sus 57 hasta sus 67 años. El estilo de Sesshu es complicado de delimitar porque el artista no estuvo adscrito a un estilo determinado. Sin embargo, la temática estuvo algo más clara pues en los tiempos de Sesshu, los paisajes fueron la materia favorita de ambos países en los que estuvo: China y Japón.

Si nos centramos en los estilos que marcaron su vida no haciendo un estudio estrictamente lineal podemos decir que se diferencian tres modos de pintar que a su vez tienen que ver con estilos de caligrafía:

7. *Shinsho*: que se caracteriza por ser exacto y angular.
8. *Gyosho*: que se caracteriza por el movimiento y cuyos trazos se presentan redondeados.
9. *Sosho*: que se caracteriza por la búsqueda de la abstracción, la no-nitidez de sus trazos.

En este orden, el progreso va desde una lenta a una rápida ejecución, desde lo lúcido y detallado a lo vago y sugestivo y desde lo formal a lo libre. Estas tres maneras hacen referencia en muchas ocasiones a la posición de las pinturas en estilos rápidos de escribir con el pincel.

Haciendo una analogía, las pinturas pueden dividirse entre *Shin*, *gyo* y *so* en concordancia a la formalidad o la libertad en la ejecución.

Se desconoce en la actualidad si Sesshu clasificó consciente o inconscientemente sus propios paisajes de este modo.

Sin duda, lo que si está claro es que Sesshu se caracteriza por haber escogido su propio modelo dentro de estas tres tradiciones generales del tratamiento de la tinta.

Su estilo resultó ser una cierta mezcla de ideas originales caracterizado por el uso de varias tendencias nativas mezcladas con la tradición china tan pronto como éstas fueron asimiladas por Japón en el siglo XV.

Resultaría un absurdo dar crédito a que sólo un artista chino o japonés siguiera el desarrollo gradual de estas tres formas como su propio desarrollo, ya que, en el siglo XV exponentes de las tres corrientes florecieron en China simultáneamente, pero cada artista individualmente se especializó en un estilo.

Sin embargo, en los trabajos de Sesshu, se establece un modelo y una moda en cada campo. Por esta razón, hay que entender los esfuerzos de Sesshu en las diferentes técnicas que tuvieron como efecto un cambio en las técnicas de la pintura japonesa seguida de sus trabajos.

2.1. Los tres estilos pictóricos

A continuación se tratará de caracterizar los tres estilos que tienen que ver con las tres “*maneras*” de la pintura de Sesshu utilizados a lo largo de su trayectoria pictórica.

2.1.1. La manera Shin

La mayor parte de los paisajes de Sesshu que ahora continúan siendo realizados pertenecen a la llamada “*manera shin*” con la que en la mayoría de las ocasiones fue asociado Sesshu apelándolo erróneamente como “*el estilo de Sesshu*”.

Una de las características más importantes y por la que se reconoce este estilo pictórico es por su inconfundible claridad en la representación de los elementos. Incluye al contrario que los otros dos estilos considerables detalles de líneas y colores.

Excepto en raras ocasiones, los contornos de las líneas delimitan todas las formas, sus interiores son suavemente teñidos de color. Sin embargo, el color es empleado no como un fin en sí mismo o para oscurecer la estructura lineal, sino más bien los diferentes tonos de color limitan la atención de la forma de la línea que normalmente está pintada con tinta.

La manera Shin se practicó en los templos del Shogunato de Ashikaga cuya tradición está emparentada y descende de este modo de la línea y de los colores tradicionales que habían emergido ya antes en la pintura china.

En el caso concreto de Sesshu en relación directa con el estilo Shin decir que el monje-pintor miró la tradición de la Corte Sung, en la que la lucidez se daba como una combinación de la firmeza lineal del pincel y la variedad del ancho de los tonos que fueron los máximos representantes de este medio de expresión.

Sesshu admiró particularmente los exponentes de esta manera tales como Li T'ang, Hsia Kuei, Ma Yuan de los siglos XII y XIII que se caracterizaban todos ellos por el uso de líneas angulares.

La peculiaridad e individualidad de la manera que tuvo Sesshu de manejar el estilo Shin tuvo que ver con una extremada acentuación del contorno de las líneas, su respiración, sus rasgos angulosos y también los frecuentes e irregulares tiempos.

Para apreciar la exagerada angularidad de las pinturas de Sesshu y su impulso para dar brochazos directos y fuertes uno debe examinar por turnos los elementos individuales que aparecen en sus composiciones tales como: montañas, agua, árboles y los signos de vida humana y animal.



Figura 1. Ejemplo de la “manera Shin” seguida por Sesshu

Fuente: <http://www.ackland.org/art/conservation/before.jpg>

2.1.2. La manera Gyo

El estilo de pintura Gyo o el llamado “caminando” en el ámbito de la caligrafía están a medio camino entre la acuciante y angular rigidez de la manera Shin y la vaguedad que se muestra hacia el impulso formal que caracteriza al estilo So.

El estilo Gyo está a medio camino entre el carácter lineal y la inclusión de detalles y la rapidez en la ejecución de los trazos. Las pinturas al estilo Gyo en algunas ocasiones son atribuidos a la escuela de la pintura del sur de *Nanga*⁶.

Son los rollos de Sesshu datados en el año 1474 los primeros trabajos pintados en esta manera. La manera Gyo reniega normalmente del color como signficante de falta de sutileza, además se prefiere el brochazo seco al húmedo, el uso de un movimiento ondular y curvo frente a las líneas angulares que caracterizan el estilo Shin.

⁶ Pintura de Nanga o también conocida como Bunjinga (pintura letrada) escuela de pintura japonesa que floreció en el periodo de Edo, en el que muchos artistas se consideraban letrados y pintaban obras con tintes monocromáticos negros mostraban gran admiración por las tradiciones de la cultura de China.

De este modo, la claridad de la línea y el carácter blando de la tinta del Shin son trasladados al pincel. La unidad del conjunto de la pintura deriva de la repetición de sustituir los modos de pintar con los resultados de los brochazos en diferentes direcciones.



2.1.2. Figura: Ejemplo de la “manera Gyo” seguida por Sesshu

Fuente: <http://www.pitt.edu/~asian/week-12/j-sesshu.jpg>

2.1.3. La manera So

Las pinturas que en paralelo a la caligrafía luchan por la abreviación extrema, por la rapidez y la sugestión son llamadas p’o mo en China y esta manera informal recibe el tratamiento de *hatsuboku* (splashed-ink) o *haboku* (broken-ink) en la tradición japonesa. El momento exacto desde cuando comienza esta tradición en el continente no está del todo claro pero se sabe que el mayor exponente en el siglo XIII de la pintura Zen en Japón fue Yu-Chien.

Sin embargo, no hay paisajes realizados a través de la técnica del splashed-ink autenticada como un producto de un pintor japonés antes de Sesshu. Por ello, Sesshu es considerado el padre principal de la tinta rota en Japón.

Sus trabajos en este estilo promocionaron un modelo que ha sido imitado durante 500 años.

Destacar que muchos estetas japoneses consideran este modo como el máximo exponente del arte. La oscuridad de sus resultados junto con el tratamiento curvo de sus líneas prueba la sensibilidad del observador, la habilidad para cooperar con el artista porque lo no-pintado está expresado en lo pintado. La niebla y la bruma eliminan las texturas superficiales, los detalles locales y el color.

Sin embargo, estas pinturas están ejecutadas con muy pocos brochazos/pinceladas, pero cada una contiene un significado más profundo. Los pintores que siguen esta manera no pretenden representar al modo mimético y su calidad real consiste en que buscan una sugestión imaginativa y espiritual⁷ de un orden muy elevado.

Estas pinturas no son los paisajes que se conocen en occidente, pero funcionan como un arquetipo de la naturaleza que puede ser percibido en momentos de entendimiento o fusión con lo Eterno. Estos pintores al mostrar una parte, muestran el todo. Parece un sistema que intenta insinuar la armonía de la unidad del universo.

⁷ En occidente la informalidad como búsqueda de lo espiritual se da por vez primera con el pintor Wassily Kandinsky, tal y como él lo recoge en su libro: *Sobre lo espiritual en el arte*. Kandinsky es considerado el padre del expresionismo abstracto.



2.1.3. Figura: Ejemplo de la “manera So” seguida por Sesshu

Fuente: <http://www.international.ucla.edu/media/images/sesshu%20habokucropped.jpg>

2.2. Elementos que componen los paisajes de Sesshu

La palabra paisaje⁸ en chino y también en japonés está formada por la unión de los pictogramas de montaña y agua a lo cual se les suma algunos signos evidentes de vida humana tales como: figuras humanas, edificios, puentes y barcos.

Las pinturas de maestros zen japoneses, tal y como lo es el caso de Sesshu se nos presenta como paradigmático pues normalmente incluía los cuatro elementos: montaña, agua, árboles y signos⁹ de vida humana.

Antes de pasar a examinar la pintura de Sesshu, uno debe entender la función y el significado de cada uno de estos elementos esencialmente, pues deben ser considerados por separado, con especial mención en la posición que ocupan en la pintura paisajística de China y Japón tal y como Sesshu la recoge.

⁸ La pintura Zen en Japón bebe de la noción de paisaje que se tiene en China como agua y montaña que encarnan al hombre. François Cheng lo recoge en su libro: *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*.

⁹ Los elementos del paisaje (montaña-agua) son *signos*, representan la figura humana y por otro lado tienen formas que tratan de expresar estados de ánimo del ser humano. Hay formas de representar las montañas que nos pueden parecer calmadas, a veces tienen la forma de una espina dorsal. Tratan de representar el “movimiento interior”. Los ejemplos se encuentran en el libro *the way of Chinese Painting. Its ideas and technique*. Vintage Books. (New York, 1956).

A). Montañas/rocas

Siempre se ha remarcado la pintura de montañas. Paisajes sin la inclusión de montañas se han producido en China pero son realmente casos excepcionales. Debido a la gran variedad geográfica incluida dentro de las 22 provincias de China, muchas de ellas se presentan como vastos ámbitos rocosos mientras que otras son extremadamente montañosas presentándose como una fuente de inspiración para numerosos artistas.

Japón también posee una gran cadena de montañas que atraviesa el centro de los países al modo de una espina dorsal. Grosso modo, la naturaleza asume aspectos más dulces y revela un aspecto más acuoso en el país insular que en el continente chino.

Por otro lado destacar que completamente desaparecido el que fue el ideal de los primeros pintores de que la abstracción sugería la esencia de montañas y rocas. Los trabajos de Sesshu se situaron a medio camino dentro de esta evolución.

Sesshu realizó a juicio individual una selección, distribución de estas abstracciones. Sin embargo, el nunca se alejó de los modelos de trabajo de su predecesores. En efecto, el tradicionalismo del este no podría ser sancionado ni asimilado por Sesshu ya que él había desarrollado completamente un nuevo lenguaje cuando él representaba montañas y otras formas. Ecléctico pudo ser él pero no individual o experimental con lo que fueron las tradiciones alardeadas durante siglos.

Destacar como los elementos más estables del paisaje como lo son las montañas y las rocas adquieren un aspecto dinámico en los trabajos de Sesshu.

Para llevar a cabo este efecto, Sesshu lo que hacía era no definir con precisión los contornos de la línea del cielo a través de la disposición de los bordes de manera irregular, rompiendo esta misma línea o mismamente solapando el punto de distorsión. Entonces hay que tener en cuenta como se comporta la mano del pintor al retumbar a través del modo en que da las pinceladas de tinta.

Si vamos desde el modo de pintar de Sesshu desde su estilo Shin hasta la manera Gyo uno observa que las rocas no pueden ser divididas de manera frontal y además tanto la cumbre como las otras caras de las montañas todas ellas aparecen tranquilamente en cualquiera de sus dimensiones con volúmenes más bien redondeados en vez de planos angulares.

En el caso de las montañas pintadas al modo So, el color no funciona como finalidad en sí mismo y la fórmula tanto para las montañas como para las rocas tiene que ver con las complicaciones que se tornan al intentar distinguirlas por la niebla. Además se une que la línea que separa el borde y el interior del plano aparece como inexistente.

En comparación con la silueta de las cadenas de montañas pintadas al modo Shi. Las cadenas montañosas se tornan borrosas en el modo Gyo y las distancias entre la cumbre de la montañas aparecen como ocultadas por una niebla densa.

Estas montañas permiten al pintor tener libertad para crear pinturas que le permitan realizar sus excentricidades lejos de las maneras formales. Aquí Sesshu tuvo la libertad de utilizar la técnica de la tinta rota.

B/. Agua

En principio, en la pintura china, la representación del agua no tuvo una profunda significación, no más que como elemento prácticamente decorativo. Sin embargo, con la expansión del comercio marítimo fue adquiriendo cada vez una mayor importancia.

En el caso de Sesshu, el monje-pintor raramente representó el agua en su vertiente más violenta o turbulenta. Al principio pensó que el agua no le serviría realmente para sugerir el movimiento de las rocas en sus cuadros. Pero está claro que cada elemento de la naturaleza no puede ser siempre presentado de manera animada, debe existir por lo tanto, un elemento de comparación. Así tenemos que frente a las rocas y a las ramas de

los árboles las cuales se nos presentan como en movimiento, el agua aparece como calmada.

Sesshu prefirió pintar el terreno a través de la calma de las aguas, ya que él mismo piensa que esa es la naturaleza inherente del agua. Por lo tanto, tenemos como elementos presentes en sus pinturas: lagos majestuosos y ríos cuyas aguas transcurren en calma.

Si tenemos en cuenta los paisajes pintados por Sesshu al modo Shin decir que el monje-pintor sugiere extensos espacios de agua a través de la creación de un espacio pintado en un tono azul claro o con la tinta al esparcirla sobre la superficie para sugerir tímidamente el oleaje.

El agua en la manera So se insinúa a través del papel blanco, a través de la aguada o con pequeños trazos curvados de tinta. En el estilo So es más difícil de delimitar pues el arrollo y la orilla no están claramente delimitados.

Cl. Árboles y hojas

En las primeras pinturas paisajísticas del temprano oriente los árboles aparecen principalmente como una variedad del jardín a través de arbustos florecientes y árboles frutales o bien conforman elementos exóticos prestados desde India a través del Budismo.

Sin embargo, entrada ya la dinastía China de Sung los pintores chinos rompieron con la fórmula de presentar la naturaleza a través de la representación de jardines en favor de plasmar los elementos constituyentes del paisaje. De este modo, centraron su atención en un número limitado de especies asociadas de manera poética, particularmente de los ciruelos y los pinos.

De este modo, entrado el siglo XIII los pintores chinos consiguieron sugerir de manera abstracta los diversos estudios de cambios estacionales de estas especies de árboles.

Esta fue la tradición que Sesshu y otros pintores japoneses heredaron. Ellos se familiarizaron con el alfabeto técnico de la tradición Sung. Este método abstracto permitía inferir las características esenciales del pino o el fresno en contraste con el ciruelo.

En el caso de Sesshu el modo de representar los árboles ponen en consonancia sus dos filosofías. Sesshu se encuentra dividido entre su lealtad a los ideales Sung y por otro lado a su propia naturaleza. En contraste con los paisajes de los pintores chinos, los árboles de Sesshu simulaban algo de la complejidad de la realidad, especialmente en su agrupación. Sesshu veía en los árboles los elementos con más fuerza de la naturaleza. De hecho, el significante que tenían para él era el de ser una cualidad dinámica de la naturaleza del mundo.

La ejecución de los árboles de Sesshu fue más rápida y menos terminada en apariencia que la de los artistas de la dinastía Sung, una impresión que se intensifica por parte de Sesshu a través del uso del color más que el de la seda como medio.

En el caso de la manera en la que Sesshu tiene al manejar las ramas es a través de un golpe seco y rotundo. Para la pintura del follaje, el monje-pintor utiliza de manera cuidadosa el color y normalmente aplica un embadurnamiento de color sobre el grupo de hojas más que el motivo de las conmovedoras hojas individuales con tan sólo un punto de color.

En el caso del tipo de árboles más pintados por Sesshu tenemos: los pinos, coníferas, ocasionalmente cerezos, sauces, bambú y arces.

Si tomamos el modo en que Sesshu pinta los árboles dentro de sus tres estilos tenemos que en la manera Shin, Sesshu empleó dos tipos de fórmulas una de ellas basada en la solidez de la forma y la otra en la delimitación de los contornos con líneas marcadas.

En los trabajos pintados al modo Gyo, las hojas no están separadas como en los trabajos a la manera Shin. En cuanto al follaje de las hojas se diferencia a través de dos o como mucho de tres toques de tinta que se hayan o bien al comienzo, en el medio o en la parte trasera de un grupo de árboles, lo cual hace que estos parezcan más redondos cercanos a un realismo visual.

En los trabajos de tinta rota la masa de la tinta es la que indica un conglomerado de árboles junto con los trazos oscuros de tinta que sugieren la madera de los troncos y de los ramajes. En el caso del follaje la tinta combina el cielo con los troncos y las rocas y da la impresión de que toda la naturaleza es una.

D/. Figuras humanas

Mientras que el hombre y la naturaleza están separados como categorías en la mente occidental. En el caso de oriente la figura humana ocupa el mismo espacio que los elementos que constituyen la naturaleza. La gran demostración de rocas, árboles, agua eclipsan la figura humana y le otorgan un papel menor en el universo al identificarle con la naturaleza pero lejos de que esta sea dominada. La figura humana contribuye a hacer sentir la presencia humana en los paisajes pero raramente se centra en ella. Sesshu hereda de la tradición Zen el que la figura humana se idealice dejando de lado la referencia directa a personas actuales.

Si analizamos las figuras humanas en cada uno de sus modos de pintar tenemos como el monje-pintor restringe el uso de la figura humana y las especies de árboles. Su elección es fruto de la influencia del Zen y de sus ideales Taoístas que provienen de los modelos chinos.

Así tenemos que las figuras más representadas en sus trabajos son: Monjes Zen viajando, porteros, congregaciones, pescadores y agricultores.

La figura más popular que Sesshu utiliza es el monje Zen o el filósofo. Este hombre se presenta con la cabeza destapada, sus ropajes están sueltos, de mangas anchas, la toga holgada y con materiales previstos para escalar. Casi siempre coloca la figura humana en proceso de ascensión o en descenso de una montaña. Esto simboliza la búsqueda de la Iluminación. En las pinturas con formato horizontal el viaja generalmente en progresión hacia la izquierda y al mismo tiempo refuerza el movimiento de la composición. (A menudo un chico le acompaña en el viaje).

Cuando las masas son pintadas aunque de manera no muy frecuente por parte de Sesshu se distingue a las gentes de los monjes a través de las vestimentas, claramente de las togas sueltas, los pantalones, las cargas pesadas y las posturas serviles indican los peones y sirvientes.

E/. Edificios

Al igual que ocurre con las figuras humanas en los paisajes de Sesshu, los edificios sólo tienen la función de sugerir la habitabilidad de un espacio. Por lo que los edificios que se introducen en estas pinturas están muy cercanos a la naturaleza, la humildad y en su mayoría son altos.

Del mismo modo que Sesshu utiliza determinados tipos de figuras humanas. Sesshu restringe los edificios a: templos o monasterios en ocasiones con Pagodas, posadas, Casetas de verano, cabañas de grupos de pescadores y agricultores.

Los templos budistas siempre se encuentran en posiciones elevadas cuando es posible, así montañas y monasterios están firmemente asociados en las mentes de los pintores Zen de paisajes. Sesshu se mostró partidario de colocar instituciones religiosas en sus montañas al pintar al modo Shin, especialmente templos ubicados en precipicios esbozados en un espacio abierto o nublado.

La apariencia estructural de los templos en china de Sesshu en comparación con la pintura de sus contemporáneos se atribuye a sus memorias visuales de los edificios actuales.

En el caso de las estructuras pintadas al modo Shin destacar que los detalles tales como las formas semi-acampanadas de las ventanas o las diminutas campanas que cuelgan desde el alero de la Pagoda se pueden discernir con claridad. En cuanto los elementos que más predominan en los templos chinos son los tejados.

Sesshu utiliza la fórmula de dejar el tejado ligeramente inclinado al final del mismo. Así, los bordes del tejado se inclinan hacia arriba y los aleros secundarios cumplen la función desde abajo de soportar el tejado principal. En el caso de los paisajes pintados a los modos Gyo y So, el monje-pintor introduce los edificios pero en la distancia ya que los detalles dejan de ser necesarios y resultan menos compatibles con estas dos maneras. En el caso de la representación de posadas, no están limitadas, Sesshu las representa en lo alto de las montañas y también a lo largo de las zonas ribereñas. Las posadas fueron edificios ordinarios utilizados para los diversos encuentros de ocio junto con un símbolo esclarecedor, una bandera espiritual amarrada a un poste. La bandera tiene su importancia porque Sesshu la utilizaba para sugerir el viento.

Las posadas en la tradición Gyo aparecen frecuentemente ocultas por colinas onduladas o por grupos de árboles, sólo el gablete del tejado y la bandera son mostrados por Sesshu.

En el caso de la manera So todo está reducido al mínimo detalle y de hecho, el tejado y el propio contorno de la posada aparece como ausente. Son sólo dos pinceladas para el estandarte y el resto del edificio se suplen por la imaginación.

Las casetas de verano están situadas en la mayoría de los casos en escenarios estratégicos para poder disfrutar de la belleza natural.

Estas estructuras son abiertas pues consisten solamente en un tejado con soportes verticales en las cuatro esquinas. Mientras que los pintores chinos representan las casetas de verano llenas de ocupantes, en el caso de Sesshu están vacías y así consigue invitar al espectador a entrar y a disfrutar de las vistas. Las cabañas de los pescadores se encuentran cerca del agua y en el caso de los agricultores los ubica en el interior generalmente. Ambos son simples, edificios cuadrados y sus tejados son de paja o cubiertos con madera al modo de baldosas.

Los edificios en los paisajes de Sesshu se representan en perspectiva nunca paralelos o de manera plana. Para evitar la monotonía los ángulos raramente se presentan uniformes.

F/. Puentes

Como otros pintores de paisajes de la escuela Zen, Sesshu fue acuoso a la hora de representar sus paisajes pues el puente es un elemento casi indispensable en cada escena.

Tanto en los paisajes chinos como japoneses inspirados en la tradición China, el puente fue el motivo para introducir figuras dentro de la escena para realzar su silueta. Un puente sin figuras próximas fue inconcebible. Las figuras que suelen aparecer atravesando el puente puede ser un joven inocentemente o bien un labrador con alguna carga pesada.

En el caso de Sesshu, los puentes forman una parte importante de la composición en la manera Shin. En el modo Gyo las distorsiones a través de los trazos menos delimitados comienzan a hacer más complicado la definición de los puentes. Y si tenemos en cuenta los puentes pintados al estilo *haboku*, estos son prácticamente indiscernibles pues cada delimitación del agua no es aconsejable ya en este tipo de pintura.

G/. Barcas

Las barcas de pesca y los equipos indican los propósitos del hombre. De hecho, tal como recoge el pintor Kuo Hsi, los paisajes están llenos de barcas como evidencia de la actividad humana. En los trabajos de Sesshu raramente emplea cascadas pero para representar el agua si se centra en vastos lagos y ríos que contienen barcas cuya fuente de inspiración parte de los maestros chinos.

Dada las influencias que recibe Sesshu al haber pasado gran parte de su vida con la familia de Ouchi quien fue la mayor potencia marítima del momento.

El artista tuvo la oportunidad de pasar temporadas recorriendo diversas zonas del océano. Al contrario que sus contemporáneos que no viajaron tanto, Sesshu llenó sus paisajes con representaciones de barcos además de que el monje-pintor conocía muy bien los propósitos de estos barcos.

Las representaciones más conocidas de navíos por parte de Sesshu tienen lugar en sus paisajes pintados al modo Shin y ocupan el primer plano. En el caso de los barcos pintados al estilo Gyo la precisión se va perdiendo en proporción a la distancia que ocupa en el plano que ya no es la primera.

En el caso de los paisajes con navíos al estilo So, tan sólo de una a cuatro líneas son suficientes para sugerir la existencia de un navío.

2.3. Paisajes versus figuras humanas en sus brochazos

2.3.1. La noción de paisaje en la pintura china

La noción de paisaje que se desarrolla en el Zen se toma originariamente del chino. Así tenemos que la expresión montaña-agua significa por extensión paisaje y la pintura paisajista se denomina "*pintura de montaña-agua*". La montaña y el agua suponen para los chinos los dos polos de la naturaleza; están cargados de esa fecunda significación. Destacar una frase de Confucio que dice así: "*el hombre de corazón se*

encanta con la montaña; el hombre de entendimiento disfruta de la sensibilidad humana¹⁰”. Los chinos establecen en muchos casos ciertas correspondencias entre las virtudes de las cosas de la naturaleza y las virtudes humanas.

2.3.2. Montaña y agua encarnan la figura humana

De lo que se trata es que el hombre interiorice el mundo exterior, este no se encuentra delante, sino que es visto desde adentro y se transforma en las expresiones mismas del hombre. De aquí la importancia otorgada a las “actitudes”, los “gestos” y las “relaciones mutuas” cuando se pintan grupos de montañas, de árboles o de rocas. En este contexto pintar la montaña y el agua es retratar al hombre, no tanto su retrato físico sino más bien el de su espíritu: su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, sus temores, su alegría sosegada o exuberante, sus deseos secretos, sus sueños de infinito. Así la relación montaña y agua encarnan las leyes fundamentales del universo macrocósmico, que mantiene vínculos orgánicos con el microcosmos que es el hombre.

De este concepto vital surge el significado profundo de la montaña-agua, por la riqueza en su contenido, por la relación de contraste y de complementariedad que mantienen, montaña y agua se convierten en *las figuras principales de la transformación universal*. La idea de transformación se fundamenta en la convicción de que las dos entidades, a pesar de su aparente oposición tienen una relación de devenir¹¹ recíproco.

¹⁰ Frase célebre de Confucio tomada del libro de François Cheng: *vacío y plenitud*. Pág.: 69.

¹¹ Esta idea de devenir recíproco basada en los opuestos es la que Nietzsche otorga en su obra el origen de la Tragedia griega con las figuras de Apolo y Dionisio o en el caso de Martin Heidegger en su teoría estética la relación entre también el “abrazo mortal” de la tierra y el mundo. Se habla de dos principios totalmente complementarios a pesar de su aparente oposición.

2.3.3. Elementos que hacen habitables los paisajes de Sesshu

Frente a la manera de concebir un espacio habitado por parte de las pinturas en occidente nos encontramos con elementos que nos remiten indirectamente a lo humano en oriente.

¿Cómo consigue Sesshu generar o más bien integrar en todo momento los elementos de la naturaleza? Entendida esta al modo en que se entendió el macrocosmos y el microcosmos griego.

Por un lado tenemos como se comentó más arriba el binomio montaña-agua que encarna la figura humana y que cuyos trazos, modos de pintar, sugieren los estados de ánimo de las personas. Por otro lado, se encuentra la capacidad para inferir lo habitable a través de los elementos más simples y naturales creados para co-actuar con la naturaleza. Los cuadros de Sesshu están habitados a través de edificios, puentes o barcas. En muchos casos no hay rastro de figura humana pero está el sello, la marca, ya que estos edificios, puentes o barcas nos invitan a imaginar que la mano del hombre está presente o lo estuvo en su día.

Así, lo que se produce es una integración de todos los elementos no a través de la representación figurativa de los mismos sino a través de sugerencias.

Es una relación más bien de efecto a causa que de causa a efecto. Tenemos las obras realizadas por la mano del hombre, por lo tanto, el hombre está presente de algún modo, formando un todo con la composición pero no se le convierte en el centro de la representación sino en un objeto más de la naturaleza y sobretodo sin ningún matiz que nos lleve a pensar que el hombre tiene poder sobre ella.

2.4. Ruptura con el dualismo en sus pinturas

La pintura Zen busca un acercamiento a la comprensión del universo y el lugar que el hombre ocupa en él. De hecho, no se da una concepción dualista¹² del ser humano frente a la naturaleza porque se trata de encontrar como una especie de destello revelador que revele la unidad de todo el fenómeno. Seres humanos y animales, rocas y árboles, montañas y agua, aire y espacios profundos, todos estos elementos forman parte igualmente del corazón de Buda, de la naturaleza inherente de la creación.

Por esta razón Sesshu se dedica en todo momento a conocerse a si mismo y a la naturaleza. De hecho, lo que el manifiesta en sus cuadros tiene que ver con lo que el siente y así puede manifestar la esencia de la vida. Por este motivo, el regresa una y otra vez a representar escenas e incidentes, es esto que el no esbozó fotográficamente pero pinto desde el interior al exterior.

¹² Tanto en la pintura como en el pensamiento Zen se rompe con el llamado dualismo o lo que es lo mismo la brecha entre objeto y sujeto. Se da una integración de todos los elementos. VV.AA. Sesshu Toyo Kodansha. 1957.

Segunda parte

3. Iconografía Zen:

3.1. De Sakyamuni descendiendo de la montaña

Sakyamuni descendiendo de la montaña constituye uno de los iconos más ilustrativos dentro de la Iconografía¹³ Zen. La lectura de esta imagen no es única. De hecho, la vida de Sakyamuni junto con otros episodios individuales de su vida ha formado parte de la tradición Iconográfica budista desde el inicio de la misma. Entre los diversos episodios de la vida de Buda descritos en los Sutras, el momento de este pasaje representa el momento de la iluminación o Nirvana¹⁴.

Quizás, esta no sea la representación más famosa sino la de la imagen en la cual aparece debajo del árbol (Bodhi tree) donde el demonio Mara (demonio) a pesar de que pretendía distraerlo de la meditación, Sakyamuni consiguió alcanzar la Iluminación.

Si vamos avanzando en el tiempo, ya en el budismo Ch'an (o lo que es lo mismo Zen en Japón y occidente) del periodo Song en China el Icono se centró en la representación sobretodo de Sakyamuni¹⁵ descendiendo de la montaña. Ya que la montaña en la tradición zen tiene un sentido mitológico, los monasterios están en las montañas y en las cimas se alcanza la Iluminación, y se desciende a compartir con los allegados el mensaje. Aunque se debe de tener en cuenta que esta escena en la que él abandona la montaña de manera austera no se había encontrado nunca explícitamente ni en las escrituras del Mahayana ni en las biografías de Buda. Lo que si está claro es que este

¹³ Se han utilizado dos libros para estudiar el tema de la Iconografía Zen. Por un lado, el volumen escrito por varios autores: *Awakings. Zen figure painting in Medieval Japan*. Japan Society.2007. Por otro lado, el estudio del autor Stephen, Addiss: *The art of Zen*. Abrams. (New York, 1989).

¹⁴ Alcanzar la Iluminación en el Budismo se denomina Nirvana en el Zen se trata de alcanzar el Satori.

¹⁵ A partir de mediados del siglo XIX, al entrar occidente y los dibujos cristianos se produce una simbiosis en la figura de Sakyamuni que se occidentaliza, su barba es más judía que china.

Icono y manera de representar a Sakyamuni tiene que ver con la esfera del budismo zen. Sin embargo, la diferencia de estilo por parte de la tradición Budista y la Zen son diversas pues las representaciones de esta última corriente sitúan a Sakyamuni como un ser demacrado, atrofiado que va descendiendo lentamente de la montaña a través de un sendero pedregoso. Sakyamuni aparece como en estado de trance, cansado y su rostro sugiere la resignación por no haber alcanzado la Iluminación aunque se sugiera la búsqueda de la misma a través de una profunda mirada introspectiva. El descenso de Sakyamuni por parte del Budismo zen rompe con la clásica narrativa del despertar del patriarca sino que se da una perfecta ambigüedad a través de la configuración de los elementos.



3.1. Figura: Ejemplo de Sakyamuni descendiendo de la montaña por Liang Kai

Fuente: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Liang_Kai-Shakyamuni_Emerging_from_the_Mountains.jpg

3.2. A Bodhidharma junto a un río con una zapatilla

Bodhidharma¹⁶ o también llamado Da Mo fue un monje de origen Indio que llegó a China bajo el reino del emperador Wu del Liang (502-549 d.c.) para expandir el Budismo zen.

La historia que se cuenta de manera resumida es la siguiente: tras un tiempo en el que el Budismo estaba atravesando un período de rápido crecimiento, el abad mayor del monasterio colocó un cartel en la puerta principal del monasterio con motivo de expandir el Budismo en China. Da Mo se ofreció voluntario y se decidió por arrancar el cartel. El Abad permitió a Da Mo llevar a cabo tal cruda tarea. La descripción del monje es: cejas¹⁷ ligeramente pobladas, ojos grandes, pómulos prominentes, cara afilada, con barba y bigote, grandes aretes en sus oídos, normalmente con sus pies descalzos y apoyados en un junco mientras cruza un río.

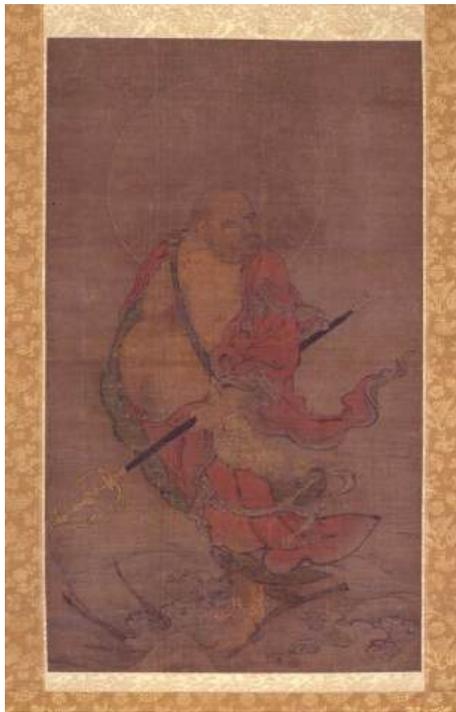
El episodio que nos interesa es Bodhidharma con una zapatilla al lado de un río que tiene que ver con la siguiente narración: tres años después de la muerte de Bodhidharma, el Embajador Songyun del norte de Wei se dice que vio a Bodhidharma caminar en posesión de una sandalia en los Altos del Pamir. Songyun le preguntó a Bodhidharma que hacía dónde se dirigía a lo que Da Mo respondió: “*me voy a casa*”. El embajador le volvió a hacer otra pregunta: “*¿por qué llevas colgando sólo una sandalia?*” A lo que Bodhidharma esta vez respondió: “*lo sabrás cuando alcances el templo Shaolin*”. Cuando Songyun llegó a Shaolin¹⁸ los monjes le informaron de que Bodhidharma había muerto y que estaba enterrado en una colina detrás del templo.

¹⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Bodhidharma>

¹⁷ Las cejas de Bodhidharma suelen estar muy pobladas y los párpados han desaparecido. Es símbolo de sus largas meditaciones cuyos párpados cayeron en la tierra y dieron lugar a la planta del té. Este es el origen mítico por tanto del cultivo del té en el Zen.

¹⁸ El monasterio de Shaolin significa: “*El monasterio del bosque joven o nuevo*”. Se trata de un templo budista, situado en la provincia de China

Al exhumar la tumba se dieron cuenta que había solo un sandalia. Entonces los monjes dijeron: “*el maestro ha vuelto a casa*” y se arrodillaron tres veces.



3.2. Figura: Ejemplo de Bodhidharma

Fuente:

<http://aboutjapan.japansociety.org/resources/category/2/0/4/3/images/bodidharma1.jpg>

El hecho de que se haya hecho referencia a estos dos ejemplos dentro de la iconografía Zen tiene que ver con la relación que entraña con el rollo que vamos a analizar ya que aunque no se pueda fijar exactamente de quién se trataba por las descripciones, lugar en el que se encuentra, el modo en el que se haya vestido se puede decir que entabla una relación muy directa con estas dos figuras comentadas.

4. Descripción del rollo de Sesshu



4. Figura: Monje pintado por Sesshu.

Fuente: Foto de la colección de rollos de arte Taoísta y Zen de China y Japón donados a la Complutense por J.M. Prieto

4.1. Personaje

La figura representada en este rollo tiene que ver con uno de los personajes más representativos de la Iconografía Zen. Así tenemos a un monje de camino que baja meditativo a encontrarse con la vida cotidiana. Si hacemos referencia al contexto en el que se mueve decir que aparece como una figura aérea que sabemos que va en proceso de descenso por cómo se encuentran los elementos en la composición, las ropas en movimiento, las cuales dan expresión de movimiento y al mismo tiempo los pies en dirección descendiente. El hecho de que sea una figura aérea nos remite a un personaje que entronca con el viaje, las peregrinaciones e incluso como un recuerdo por su pequeño tamaño para discípulos y otras gentes. De otro modo, también este tipo de rollos se utilizaron como medios para que el discípulo recordara al maestro. De hecho, lo que se produce es una simbiosis entre lo que el maestro quiere decir algo al discípulo y el discípulo que conecta con el maestro. Es lo que se llama el culto a la personalidad del maestro que tanta fuerza tiene en China como en Japón. Es un modo de crear escuela por parte de los discípulos. Destacar que la figura del monje tiene la forma del kanyi del corazón que corresponde con la palabra kokoro japonesa. La palabra kokoro en japonés hace referencia al corazón, a la mente y a los sentimientos.



4.1. Figura: el kanji en japonés “kokoro”

Fuente: <http://www.doku-zen.de/images/bokuseki/603.jpg>

4.2. Posible datación del rollo

La datación exacta del rollo no es posible pues para ello hace falta saber en primer lugar cuando Sesshu utilizó la firma de *barco de nieve* exactamente o bien si hubiera tenido un estilo lineal en su trayectoria pictórica sería más fácil delimitar y datar. Pero estos dos hechos no se dan con simultaneidad dado que si la firma de barco de nieve tiene que ver con su regreso de China a Japón estaríamos hablando entorno al año 1450 pero también cabe la posibilidad de que dicha firma pudiera ser utilizada antes de esta fecha. La datación de la misma se torna difusa. En el caso de datar el rollo en función del estilo seguido por Sesshu tampoco es de gran ayuda pues Sesshu fue alterando sus tres estilos a lo largo de su vida pero sin duda se encontraría a medio camino entre la manera Gyo y la So.

4.3. Firma en el rollo

Como se ha comentado anteriormente al hacer una descripción pormenorizada de la vida de Sesshu. Recordar que en un momento de su vida Sesshú adquiere el nombre de “*Snow boat*” “*barco de nieve*” que tiene que ver con un homenaje que le hicieron antes de partir de nuevo hacia Japón desde China. El homenaje consistió en arrojarle barquitos de papel de color blanco. De este modo adquirió el nombre de *barco de nieve* que es justo el nombre que aparece en el rollo en la parte superior derecha del mismo. Sin embargo, no es posible fijar una datación exacta pues hay fuentes que atestiguan que dicho nombre fue utilizado antes de su viaje a China. Otro aspecto importante a destacar es que la caligrafía está muy bien hecha y él no era un experto calígrafo. Por lo tanto, una explicación plausible es que el rollo lo pintó Sesshu pero la caligrafía la escribió un discípulo suyo en la caja y en el rollo. Con frecuencia las caligrafías son de uno y los dibujos de otro.

4.4. Firma en la caja

El rollo de Sesshu va acompañado de una caja de madera en la que aparece la misma firma que en el rollo, la de barco de nieve. La caligrafía y la firma es la misma. De este modo se puede atestiguar que varios elementos iban juntos. Lo que no queda de todo claro a pesar de que el paquete fuera junto si pudo ser de él o de alguien de su taller.



4.4. Figura: Firma de Sesshu como barco de nieve con la misma caligrafía en el rollo y en la caja

Fuente: Foto de la colección de rollos de arte Taoísta y Zen de China y Japón donados a la Complutense por J.M. Prieto

5. Sinichi Hisamatsu y su libro el Zen y las Bellas

Artes

En este apartado se tendrán en cuenta los puntos esenciales que nos ilustran la vida de Hisamatsu en su relación con el Zen para luego adentrarnos en el que es nuestro objeto de estudio que es su libro sobre el Zen y las Bellas Artes¹⁹ en donde se encuentran las siete características que Hisamatsu señala como constituyentes y esenciales para que se pueda hablar del arte Zen en sentido propio.

Antes de enumerar las características se hará un breve repaso del origen del Zen en su relación con el arte. Para ello habrá que dirigir la mirada primero a China y luego a Japón. Tras este breve repaso de elementos pasaremos a poner en acción estas siete características en el rollo de Sesshu.

5.1. La vida de Hisamatsu en su relación con el Zen

Hisamatsu²⁰ nació en una elevada y devota familia y ya desde su niñez tuvo la oportunidad de acceder a los libros de profesores budistas, escuchar sermones pero sobretodo lo que le caracterizada era la firme confianza en si mismo. Sin embargo, esta situación cambió en el tercer o cuarto año cuando estaba en la escuela secundaria cuya confianza en sí mismo comenzaba a desvanecerse.

Este hecho fue la consecuencia de que poco a poco sintiera la necesidad de ir más allá y desarrollar un sentido crítico unido el anhelo de alcanzar una autonomía de espíritu y todo ello con un avanzado conocimiento científico. Así, años después el desarrollaría el despertar de un moderno humanismo para poder desarrollarse interiormente.

¹⁹ Hisamatsu, Sinichi: Zen and the fine arts. Kodansha Internacional LTD. 1971.

²⁰ <http://www.fas.x0.com/writings/hisamatsu/memoirofacademiclife.html>

Pero tal tarea no resulto ser tan fácil bien por el momento que pasaba Japón y el cual era una pieza más de un panorama también desolador junto con sus crisis religiosas. Hisamatsu buscaba en la filosofía una vía de escape para luchar contra los dogmas, las iglesias, las escrituras religiosas e incluso alejarse de los conceptos de Dios y de Buda tenidos por sagrados e inviolables.

Tras su graduación en la escuela secundaria el profesor Hayashi Hachizo le recomendó entrar en el departamento de la Universidad de Kioto en la que se encontraban profesores jóvenes y vigorosos, entre ellos el filósofo Nishida Kitaro, quien en esos momentos no era del todo muy reconocido, (fue y es en nuestros días uno de los filósofos más valorados e integrantes de la llamada Escuela de Kioto). La primera edición de uno de sus más importantes libros “*un estudio de Dios*²¹” (Zen no Kenkyu, A study of Good) fue publicado mientras Hisamatsu se encontraba allí estudiando filosofía. Sin embargo, Hisamatsu tuvo problemas para entenderlo a pesar de intentarlo buscando al mismo tiempo apreciaciones más profundas. Tras un entendimiento del libro de Nishida, pudo opinar que se trataba de un gran pensamiento y de aquí su admiración hacia el filósofo.

Ya siendo estudiante en el departamento de Filosofía de la escuela de Kioto pudo atender a clases de profesores jóvenes con gran energía y fuerza para transmitir valiosos conocimientos tanto de filosofía oriental como occidental y también en otros campos.

Cuando ya tuvo clase con el profesor Nishida el tuvo aún más claro que la Filosofía no era especulación de una persona acerca de un vasto campo de información o sobre el conocimiento objetivo sino que era una completa fusión entre el saber y el vivir. Este pensamiento se forjó profundamente en Hisamatsu. En ese preciso instante sintió que realmente este era el tipo de filosofía que él había estado buscando.

²¹ El libro más conocido de los filósofos de la escuela de Kioto y que hace un estudio transversal del nihilismo occidental y la concepción de la vacuidad es el llevado a cabo por Nishitani, Keiji en *la religión y la nada*. Ediciones Siruela (Madrid, 1999).

Sin embargo, al mismo tiempo él veía que la vida académica tanto por parte de la Filosofía como en los estudios religiosos tenían siempre la tendencia al estudio objetivo de cualquier hecho, estaban de algún modo apartados de la vida por lo que nuevas preguntas le surgían en todo momento entorno a este hecho. A colación de este sentimiento Hisamatsu deja de tener fe férrea en la Filosofía y sigue las instrucciones del profesor Nishida quien le concierta una cita con el maestro Zen Ikegami Shozan en el monasterio Zen de Myoshinji.

Para Hisamatsu esta visita fue reveladora pues comprobó que en este ambiente había una unidad inseparable entre lo que es vivir en unidad con un saber último, que es lo que había estado buscando.

Sin embargo, Hisamatsu sufrió poco después una terrible crisis humana en la cual sólo se daban dilemas, agonías y todo formaba un conjunto inseparable y que se convirtió para Hisamatsu en toda una fuente de sufrimiento.

Pero fue su encuentro con el Zen esa forma de verdadera religión que le supuso a él el llamado despertar de él mismo, el despertar del hombre posmoderno. Este constituye el núcleo más importante de su relación con el Zen.

Tras su vida monástica en el templo de Myoshinji, Hisamatsu pudo establecer un punto de vista original a su filosofía que consistía en una fusión de la filosofía oriental (principalmente del Budismo Zen) y la filosofía occidental²². Tras su doctorado entre los años 1943 a 1949 se dedicó a enseñar filosofía y estudios religiosos en la universidad de Kioto en donde pudo establecer relación y discusiones con Suzuki en el templo Shunkoin donde Hisamatsu vivió. (Destacar que Hisamatsu se convirtió en el profesor de un importante profesor budista de estudios comparados de religiones sobre todo en lo que concierne a las relaciones de Cristianismo y Budismo).

²² Hisamatsu mantuvo en varias ocasiones conversaciones sobre el arte y en concreto sobre el concepto de Tao en el arte con Martin Heidegger. Estos encuentros los recoge Carlo Saviani en su libro: el oriente de Heidegger. Herder. (Barcelona, 2004).

Hisamatsu fue el fundador de la llamada sociedad FAS (FAS Society) acompañado de alguno de sus estudiantes de la Universidad de Kioto bajo su supervisión. El propósito de esta sociedad era extender el punto de vista de la importancia que tenía el propio despertar de toda la humanidad.

5.2. El Zen y las bellas artes por Sinichi Hisamatsu

Llegamos a unos de los puntos centrales de la investigación con el libro del Zen y las Bellas Artes de Hisamatsu para nuestro estudio y para ello se cuenta con una descripción grosso modo del libro.

Primero se datará el origen del Zen, para pasar posteriormente a la aplicación de las siete características al rollo comentado anteriormente.

5.2.1. Contemplación del Zen y de las bellas artes

A/. CHINA: EL ESPÍRITU MONÁSTICO

El complejo de las formas culturales que aquí se consideran en torno al Zen, aparecieron gradualmente después de que el Zen emergiera en China en torno al siglo seis y comenzase de hecho a florecer como la manifestación de una actividad, la llamada actividad del Zen la cual contiene en sí mismo lo que significa: la renovación por analogía comparable con la primavera, el movimiento, el dinamismo, la compasión, el impulso, la fuerza, la espontaneidad y la inmediatez.

A lo que se le llama la actividad Zen (Zen-ki) ha encontrado su vehículo de expresión, por ejemplo, en palabras, tales como los diálogos Zen; en movimientos y gestos; y en el uso de utensilios tales como el bambú, la espátula; en las formas arquitectónicas se da en la construcción de monasterios, pilares erosionados, vallas o muros y en la naturaleza su expresión son: las montañas en diferentes colores, el sonido del agua, los árboles, las flores, pájaros... La actividad del Zen se manifiesta así misma en cualquier tiempo, espacio y a través de cualquier objeto.

Otro de los elementos muy importantes y decir que esenciales en el Zen es la de la forma a priori. Esta cualidad básica del Zen es importante pues es más concreta que la expresión de la actividad Zen ya que solo a través de la presencia de la forma está actividad cobra significado. Parece haber una paradoja dentro de lo dicho pero que será aclarada posteriormente al ir hilando cabos respecto a lo que es considerado la actividad del Zen, la forma a priori en relación a como se manifiestan de manera concreta.

B/. LA PINTURA ZEN

El Zen como hemos visto se manifiesta en casi todos los aspectos prácticamente de la vida. Pero el caso que nos ocupa ahora mismo es la pintura.

Comenzar diciendo que el Zen se distingue del Budismo en rasgos esenciales tales como que el llamado budismo Zen difiere totalmente de la forma ordinaria de la pintura budista. Normalmente la pintura budista conecta con la comunidad budista o con la representación de Buda tal y como se describe en los Sutras. La pintura Zen, sin embargo, se aleja enormemente de la representación sagrada de Buda. Raramente se conserva algún tipo de figura que se puede decir que forma parte de la llamada Iconografía Zen como lo es el retrato de Sakyamuni o los arhats²³

Pero la pintura Zen si por algo se caracteriza es por representar la naturaleza de un modo animado ya sean montañas, ríos, flores, pájaros, monos, bueyes, fruta...

De igual modo, el Zen busca representar varios sucesos asociados con el despertar pero que no tienen que ver con los escritos budistas. El significado y los modos de alcanzar la iluminación contrastan fuertemente con las descripciones míticas y formales que aparecen en los Sutras, los textos sagrados del Budismo.

El despertar en el caso del Zen puede tener lugar en cualquier ocasión: hablando, en silencio, a través de una emoción física o mismamente cualquier elemento de la

²³ En el Budismo, el arhat o arahant es alguien que ha ganado el entendimiento profundo sobre la verdadera naturaleza de la existencia.

naturaleza nos puede ayudar a alcanzarla. El despertar se consigue a través de numerosas vías en el Zen.

Así se tiene que los periodos de China desde la época T`ang a través de la Sung y llegando a la Dinastía Yuan todos estos pre-requisitos enumerados fueron conseguidos y la atmósfera propicia de estos periodos. Sin embargo, gradualmente flaqueó durante las dinastías Ming y Ch`ing. Al mismo tiempo mientras esto ocurría, el Zen se comenzó a expandir hacia Japón durante el periodo de Kamakura y continuó en expansión a través de los periodos de Muromachi y Momoyama.

Destacar que el arte Zen no es realista, ni impresionista pero si expresionista. Pero una expresión diferente de la forma, esto quiere decir que es la propia expresión de la no-forma misma. La unidad de las características de la pintura Zen tiene su origen justamente aquí.

Como ya se ha resaltado anteriormente, la fuente religiosa del Zen es estar libre de los dogmas y los escritos ya sean estos sagrados o míticos.

Para el Zen, la libertad actual es lo que interesa, eso quiere decir que la expresión verdad de la propia no-forma se convierta en la vivencia de las escrituras de la vivencia inmediata.

Acorde a esto mismo, la pintura Zen se aleja de pintar retratos de Budas, pero si el despertar de los hombres y de sus actividades. El Zen ha roto con los límites usuales de las pinturas budistas y ha buscado nuevos derroteros mediante los cuales desarrollar un nuevo modo de expresión libre.

C/. TÉCNICA Y ESTILO DE LA PINTURA ZEN

La técnica y el estilo de la pintura Zen no persiguen el detalle sino que lo que se busca es una expresión directa e inmediata. La dirección conjunta de percepción y expresión no van de la mano sino que la dirección es de la multiplicidad a la unidad, de

la diferencia a lo único, de lo complejo a lo simple, desde la forma a la no-forma. No es que la multiplicidad se expresa así misma en la complejidad o la forma en la no-forma sino que lo uno se expresa así mismo en la variedad, la no-forma en la forma.

Tenemos de esta forma que en estilo ortodoxo lo que sea da totalmente es un estudio escrupuloso de los detalles en consonancia con el método en el que se pinta que es el método de la tinta seca en el que todo está delimitado y esbozado al completo. En el caso del Zen una de sus características fundamentales es que ese todo está pintado en un sólo trazo y con una sola respiración, con la respiración abdominal. El despertar inmediato del Zen va desde el despertar de la no-forma externa de uno mismo a la expresión creativa subjetiva.

En cuanto a los colores utilizados en la pintura Zen destacar el papel fundamental de la tinta china en color negro o en japonés que se llama sumi. La importancia de la tinta negra radica en que el negro incluye todos los colores. Se dice que el color negro “*posee los cinco matices*”. El llamado método sumi japonés se conoce también como “broken in” o “splashed ink” que es la tinta rota. En cuanto a las formas que componen la composición se debe destacar la importancia que cobran las formas irregulares.

El resultado de la combinación de estos elementos es que se da un tipo de técnica muy utilizada y que va en consonancia con todo el pensamiento Zen que es el estilo libre de estándares porque es un estilo totalmente diferente al utilizado por los pintores ortodoxos chinos que utilizaban la técnica de la tinta seca.

D/. LA EXPANSIÓN DEL ZEN COMO PARTE INTEGRANTE DE LA VIDA JAPONESA

En el siglo diecisiete se produce en Japón la llamada época dorada del Zen Japonés. La formación de esta cultura Zen se centró en Kamakura durante los siglos trece y catorce y en Kioto desde el siglo quince hasta aproximadamente el siglo

diecisiete. Primeramente los focos del Zen se centraron en las llamadas “cinco montañas de Kamakura” pero en Kioto también se construyeron otros cinco largos monasterios y se los llamo también “*las cinco montañas de Kioto*” que fueron construidos junto con los templos de Daitoku-ji, Myoshin-ji y otras numerosas instituciones Zen. Destacar que cada monasterio tenía construido un jardín al estilo peculiar Zen.

En relación al Zen y las bellas artes en Japón decir que en este país se dio este movimiento como una forma integral de la vida tanto en la arquitectura como en los jardines, la ceremonia del Te, la caligrafía, la pintura, los edificios, los monasterios Zen. Se estableció por así decirlo un sistema que comprendía el Zen y las llamadas bellas artes.

5.3. El rollo de Sesshu a la luz de las siete características

En este apartado se aborda uno de los puntos cruciales de esta investigación en dónde los dos autores estudiados convergen. Por un lado contamos con el rollo del monje-pintor Sesshu y por otro lado se tienen las siete características expuestas por Hisamatsu como constituyentes y constitutivas del arte Zen.

La manera de llevar a cabo el análisis será enumerar cada una de las siete características y realizar un análisis de los elementos para ver si realmente se recogen las siete características enumeradas por Hisamatsu como tal. Las siete características son: asimetría, simplicidad, austeridad o vetustez, naturalidad, profundidad, desapego o informalidad y tranquilidad.



5.3. Figura: Monje-Zen realizado por Sesshu

**Fuente: Foto de la colección de rollos de arte Taoísta y Zen de China y Japón
donados a la Complutense por J.M. Prieto**

1. Asimetría

Para entender la asimetría hay que fijarse en la figura número 4 para hacernos una idea clara del rollo completo. La figura está encuadrada en el cuadrante inferior derecho. Los trazos de la figura no están emparejados, y la figura está desplazada hacia la espalda y se desplaza a la izquierda por el bajo exterior derecho de la túnica. La curva que hace la espalda y el arco que hace el pliegue del hombro y las manos son asimétricas pero complementarias en términos geométricos. La curva del cráneo es completamente opuesto al de la espalda. No hay pliegues paralelos y los puntos de los ojos son asimétricos del mismo modo que sus cejas. La coronilla está bastante desarrollada.

Los pies son trazados de manera desigual debido también al modo de utilizar la técnica de la aguada. La cual se encuentra más fija en las líneas que contornean la figura y más difuminadas en los elementos que ya están sugeridos. Además de los elementos que componen la figura que nos dan elementos para calibrar la asimetría tenemos el modo en que está pintado. Las ropas del monje parecen bailar, así se ve justo el ropaje situado directamente encima del pie más alejado del punto de fuga. Las manos en vez de redondeadas se presentan puntiagudas y son más sugeridas a través de un trazo esbozado que del golpe seco de la gran curva que nos dibuja la figura.

2. Simplicidad

El número de trazos con lo que se ha contado para esbozar la figura son mínimos, y los que más presencia tienen son los dos grandes curvas que se superponen en la parte derecha que son los encargados de moldearnos la figura y que conforman la túnica, sin así como una curva más amplia en la parte más derecha de la figura junto con otra media curva más prolongada en la parte más baja justo encima de los pies los que nos dan en principio el esqueleto de la figura. Tras estos dos primeros “brochazos” los

trazos que dan forma al brazo y a la postura de la mano son cinco y marcan así la su medio doblez para poder sostener algún utensilio que lleva en las manos. La otra gran curva que Sesshu remarca muy tímidamente es la que se encuentra en la parte baja del lado izquierdo casi a la altura de los pies y junto con los pies, el resto de los trazos son vagos por el uso de la aguada. Destacar el modo en que Sesshu consigue esa forma de las zapatillas a través de un borrón y una línea. Así para el fleco delantero dinámico de la túnica dibuja una v. La cabeza y sus elementos están trazados con muy poquitos trazos nítidos y de hecho se nos presentan borrosos. Las manos están totalmente conseguidas con una exquisita finura. El retrato de Sesshu se sitúa lejos de los retratos a pluma de la tradición europea, por no decir, que parece más un primer esbozo que una pintura terminada. El otro aspecto que tiene que ver directamente con la simpleza es el uso solamente del blanco y el negro, del rollo como pintura monocromática.

3. Austeridad

La clave de esta característica está en el papel y en el modo en cómo está enmarcado el dibujo. La seda que hay es muy básica y no tiene colgantes a juego, sólo dos líneas verticales.

El papel tiene apresto y es rugoso, además da la sensación de la textura de la madera junto con un color algo amarillento. La sensación que puede provocar es la de viejo, el paso del tiempo que ha oscurecido al material o más bien que los elementos utilizados tienen esa misma cualidad. Del mismo modo resaltar que no hay ningún rasgo distintivo honorífico en la figura tal como: adornos, brocados, flores... la figura se nos presenta tal cual, sin un accesorio, sin elementos superfluos. Tan sólo el borrón de lo que transporta en las manos que más que ser una cosa en sí, se sugiere a través del trazo difuminado y que sabemos que lo transporta por la nitidez con la que si esboza los trazos de la mano izquierda.

4. Naturalidad

La imagen que Sesshu toma del monje que camina da la impresión de ser una fotografía instantánea en la cual el sujeto fotografiado no es consciente de su fotografía, pues no posa.

Los elementos importantes que denotan esta cuarta característica tienen que ver con los pliegues que son naturales al movimiento propio del cuerpo humano que avanza, atento, con un objetivo y que lleva algo de la mano como en posición de ofrenda. De hecho, sus ropas son las apropiadas para el comienzo de una ceremonia. Junto con la su postura de los pies que avanzan a pasos pequeños pues la separación de los mismos es más bien como si se tratara de un ritmo más bien lento y pausado que no forzado.

La figura no llega a ser una caricatura y todo lo sugerido cae de su propio peso. La figura parece estar a lo que tiene que estar por cómo su mirada se inclina a mirar o está fijada en lo que lleva entre las manos. Es otro signo de naturalidad.

5. Profundidad

La profundidad en la imagen se consigue con las aguadas difuminadas que son dos. En concreto una justo en la manga de la túnica muy ligera y que sugiere el volumen de lo que es la manga y por otro lado en la línea imaginaria que va desde las manos hasta el pie más adelantado, cercano a la uve que crea el otro pliegue de la vestimenta del monje está la otra aguada que es mucho más leve.

Con la disminución en los tamaños relativos de ciertos puntos, tal cómo: el borrón de los pies y la única línea por debajo del borrón provoca esa dimensión, el objeto que lleva en las manos es otro borrón al que tan sólo coloca dos pinceladas más gruesas y dos puntos pequeños que ya nos sugieren de nuevo una profundidad de campo.

Junto a estos trazos más anchos se dan los inexistentes y que ayudan al mismo tiempo a reforzar la composición y la profundidad. Es así en los espacios que están vacíos como el espacio en blanco del hombro (derecho para el observador), no hay un cuello dibujado sino que el hueco es quien nos lo sugiere, la ausencia de una de las manos, la derecha en concreto que por sentido común debe estar al otro lado sosteniendo el material que lleva entre las manos. Del mismo modo por el punto de fuga de la imagen. Otro elemento que puede pasar inadvertido pero que cumple aquí la función de introducirnos en la escena es la del chorro de tinta en la parte inferior derecha. Si nos centramos en la cara el elemento que más sugiere la profundidad son los dos ojos, trazados tan sólo como dos puntos asimétricos, la oreja se difumina como prácticamente toda esa porción de la cara, son sólo esbozos no-terminados, incompletos. La figura debido a su posición no estática, da sensación de movimiento y es así como también se consigue la profundidad de campo. Lejos se está del tenebrismo aunque aquí también se juega con el claro-oscuro la técnica no es manchar, embadurnar la pintura con el negro sino dejar que el papel cumpla su función a través del hueco en el juego de lo lleno (la tinta) con lo vacío (el papel-espacio-no pintado).

6. Desapego, informalidad

No se trata en ningún momento de una composición cerrada pues las líneas están abiertas en el dibujo. No hay nada que esté ceñido, o aparezca encorsetado. Los pliegues fluyen con la energía del cuerpo y del medio (ki²⁴), anda suelto sin agarrotamiento, sin pose. No se da importancia. Pasa como en sigilo, como si no pasase nada. Se aleja de todo formalismo pues se sitúa sin situación lejos de las coordenadas espacio-temporales.

²⁴ Ki en japonés o qi en Chino es un principio activo que forma parte de todo ser vivo. El término occidental es energía vital (vitalismo).

Flota pero al mismo tiempo parece estar firme pues le sigue el ritmo de sus pies acorde al movimiento acompasado de sus ropas. Mira atentamente a lo que lleva entre las manos, la mirada está fijada en un punto. En ese momento tiene los sentidos en lo que está, pues no hay elementos que le distraigan. La figura se encuentra en las reglas de su libre juego trazado y sin trazar. No hay más que lo que ahí se muestra.

7. Tranquilidad

La figura está equilibrada aunque transmita movimiento por el juego de los pies. Transmite la sensación de serenidad, de ecuanimidad. Es una persona en paz consigo misma y con la persona que se pone a contemplar la figura. La tranquilidad se transporta al receptor a través de la muestra de una figura no agitada, no hay sonrisa burlona en el retrato como tampoco hay rasgos de seriedad ni en su mirada ni en el borrón que esboza la sonrisa. La tranquilidad también se da de nuevo en las manos, en cómo sustenta lo que lleva, no es una posición incómoda y el receptor capta a través de los trazos que no hay desequilibrio, no hay desfiguración que nos produzca desasosiego pues la postura del monje no es rígida y tampoco está encorvada, es una posición cómoda, por lo tanto que nos transporta a la dimensión del tiempo y a una de las máximas del Zen y que esta íntimamente unida a esta característica. “El descanso en movimiento²⁵”.

²⁵ “*Rest amid motion*”

6. La concepción de lo lleno y lo vacío en la pintura Zen

Los pintores zen le dieron a la naturaleza una orientación metafísica al recrear en sus cuadros sus motivos pero desprendiéndolos de su aspecto material. Por ello se da una renuncia generalizada al uso de colores llamativos en favor del uso del blanco y del negro. El punto crucial de la pintura Zen tiene que ver con el juego del vacío. Es justamente esta tendencia a reducir los elementos a la mínima expresión la que se encuentra en estrecha relación con su carácter evocador. El Zen logra por este medio poner al espectador en contacto no con los detalles exteriores sino con la interioridad encerrada en ellos. La importancia de los espacios vacíos es la materialización de la nada detrás de la que se encierra todo.

El autor Eugen Herrigel dice lo siguiente al respecto:

“El espacio en la pintura del Zen está siempre inmóvil y, sin embargo, en movimiento; parece que vive y respira; no tiene forma y está vacío y, sin embargo, es la fuente de toda forma; no tiene nombre, y es la razón por la que todo tiene un nombre. Por causa de él las cosas tienen un valor absoluto, son todas igualmente importantes y llenas de sentido, exponentes de la vida universal que fluye a través de ellas. Esto explica también el profundo sentido que tiene en la pintura del Zen el dejar las cosas por decir. Lo que no se sugiere, lo que no se dice, es más importante y expresivo que lo que se dice²⁶”.

6.1. Materialización de la nada en la pintura

El vacío en la pintura es lo más representativo en muchos de los rollos o pinturas zen. Se comprueba porque el vacío ocupa hasta los dos tercios de la tela. Y al mismo tiempo esta materialización del vacío en la pintura de paisajes se divisa de manera muy clara en la conexión de la montaña y el agua.

²⁶ Dicha aclaración entorno al concepto de la materialización de la nada se encuentra en el libro del autor: Herrigel, Eugen: Der Zen Weg. Otto Wilhelm Barth Verlag GMBH, Maanchen Planegg, 1958. Pág. 45.

Ambos elementos no se presentan de manera antagónica. El vacío es el que hace que se fundan la una con la otra. Tenemos así que gracias al vacío que trastoca la perspectiva lineal se puede comprobar esa relación de devenir recíproco, por una parte, el hombre y la naturaleza dentro de un cuadro, y entre el espectador y el cuadro en su conjunto, por otra.

6.1.1. El vacío participa de los nouménico

Para entender el concepto mismo de vacío nos tenemos que retrotraer a la ontología taoísta. Para el taoísmo frente al “horror vacui”, antes del cielo y la tierra, es el no-haber, lo nada, el vacío. El vacío está vinculado al Tao, la vía. Lo interesante es el Tao como una manifestación del vacío.

6.1.2. El vacío participa de lo fenoménico

Sin embargo, este vacío que tiende hacia la plenitud tiene una representación concreta que es el valle.

Esta imagen del valle está ligada a la del agua. El agua, al igual que el aliento, aparentemente inconsciente, penetra por doquier y lo anima todo. Lo lleno constituye lo visible de la estructura, sin embargo, el vacío estructura el uso.

Tenemos, por lo tanto que la oposición lleno-vacío no es sólo de índole formal, ni un procedimiento para crear la profundidad en el espacio. Frente a lo lleno, el vacío constituye una entidad viviente. Motor de todas las cosas, interviene en el seno mismo de lo lleno, insuflando en él los alientos vitales. Por su acción, rompe el desarrollo unidimensional, suscita la transformación interna y genera el movimiento circular. La realidad del vacío se ha de comprender efectivamente, a partir de una concepción original del universo.

6.2. Lo lleno y lo vacío en el rollo analizado

El juego de lo lleno y lo vacío en el rollo es continuo. Es así, el no-abuso por parte de Sesshu de las líneas nítidas lo que llenan el espacio de la pintura. Lo no-dicho dice más que lo dicho. El cuello no-pintado, la sugerencia de una parte de la oreja pero no la exposición completa de la misma, la mano pero no lo que transporta entre ellas. Los borrones de los pies pero no el detallismo de los mismos, la profundidad a través de su ropaje pero no el detallismo preciosista o simplemente una línea completa que traslade la figura al plano de lo real. Las aguadas aunque pocas dan el volumen y los pocos trazos nítidos nos confeccionan la figura para saber a golpe de vista de que se trata. Es la expresión reducida prácticamente al mínimo detalle pero cuyos detalles están presentes.

Es el vacío materializado en dejar al papel en su libre juego el que nos pone en comunión con el ki interno y externo, con la fuerza, el espíritu, la energía.

No hay bordes que nos pongan barreras, sólo los del papel, la figura no está ubicada en un espacio sino más bien en ese vacío que es llenado por la figura. No hay limitaciones de dentro-afuera. Las proporciones blanquecinas son ascendentes y aunque la figura esté ubicada en la parte baja de los dos/tercios restantes del cuadro da la sensación de llenar todo el espacio. ¿Cómo con tan sólo estos pocos trazos se haya conseguido llenar un espacio que a simple vista aparece cómo hueco? El papel y la tinta se han fundido en uno y han hecho del vacío²⁷ un espacio lleno y vacío al mismo tiempo.

²⁷ El vacío, o más bien en el hueco se produce un feedback. Una comunicación a modo de retroalimentación entre lo interno y lo externo.

TERCERA PARTE

CONCLUSIONES

Las conclusiones que he extraído de este proyecto de investigación se pueden agrupar en dos grupos. En el primer caso tiene que ver de manera más específica con la hipótesis trazada al principio de la investigación: *“si el arte Zen tiene unas características acotadas, entonces estas se pueden aplicar a la obra de un autor concreto”*. La segunda conclusión tiene que ver con esquemas generales que tenía antes de haber realizado esta investigación relacionada con cuestiones pictóricas dentro del arte contemporáneo y a las que ahora le puedo dar una segunda lectura.

A). Las características desarrolladas por Hisamatsu en su libro *el Zen y las Bellas Artes* son todas ellas elementos presentes en el rollo analizado pero esto no implica que siempre se den del mismo modo. Es decir, por mucho que el propio Hisamatsu determine que donde se da una se dan todas, dependiendo de la obra que se trate se dará una primacía más de una sobre la otra (aunque siempre estén incluidas las siete). Recoger que Hisamatsu en reiteradas ocasiones tiene en cuenta la característica de la asimetría como pilar en el cual se engloban todas las demás. Esto es un hecho innegable puesto que se ha podido demostrar al analizar el rollo de Sesshu y se puede comprender perfectamente si se ha entendido el término en su justo medio. Por otro lado, tengo que destacar que hay una característica que no la toma como tal que es la noción de vacío o hueco, ese papel se le otorga a la característica de la profundidad ya que se alcanza a través del juego entre lo lleno y lo vacío pero no lo clarifica como tal.

Aunque se haya analizado sólo el rollo del monje, la idea ha sido seguir toda la trayectoria del pintor Sesshu con sus diferentes estilos para demostrar que aún cuando él pinta paisajes (que es su especialidad) estas siete características se dan de igual manera en sus tres estilos.

Este hecho es el que me lleva a determinar la conclusión de la valía de las siete características enunciadas por Hisamatsu con el inconveniente que he comentado más arriba de que no siempre se dan del mismo modo aunque se presenten todas ellas.

B/. Esta segunda conclusión resulta de un apunte más personal y que fue el que me llevó al arte Zen y a querer saber en qué consistía a través de la búsqueda de sus características más básicas, sus pilares fundamentales. La clave se encuentra en el arte contemporáneo y en concreto en todo el arte abstracto desde los comienzos de Kandinsky con su búsqueda de lo espiritual en el arte. El que el arte abstracto o minimalista haya revolucionado el panorama del arte occidental hasta el punto de ser rechazado por parte de una gran capa de la sociedad tiene que ver con esa noción que en occidente no está presente. La noción del vacío que se materializa a través del hueco. O en términos generales la sugestión y no la mera representación o materialización del objeto. La pérdida de un centro de atención, de una figura que nos detalla y nos ordena espacio-temporalmente, es lo que se busca. En contraposición con esta noción de la pintura en occidente se encuentra el Zen cuya finalidad es una vez más la sugerencia, no la representación, el principio de identidad se eleva a un universal en todos los momentos pues las figuras, los paisajes no se concretan, no tiene un referente único.

Pero la pintura occidental contemporánea no ha resuelto “la papeleta” de la representación y eso es lo que me ha quedado claro tras llevar a cabo esta investigación.

Por mucho que los pintores occidentales mirasen a oriente, a los paisajes de China y Japón se olvidaban que el vacío se materializa a través del papel no-pintado. Claro es el ejemplo de todas las listas de monocromas creadas por pintores occidentales.

Trataron metafóricamente de generar el hueco pero lejos de lo que se hace en oriente pues el hueco se consigue justamente con el papel y no pintando el mismo.

Dichas diferencias no las podría haber entendido sin esta investigación. Del mismo modo que otras de las características del arte Zen que se dan y que en occidente o se malinterpretan o muy pocos saben y es que la respiración abdominal es una constante dentro de la pintura Zen. Por lo que por mucho que las monocromas de Yves Klein quieran funcionar a modo de mantra²⁸ cromático, se olvida de la importancia una vez más de que el vacío no se pinta y que lo que se pretende es romper esa dualidad entre objeto que pinta y sujeto que observa. La eterna barrera del sujeto y objeto como dos realidades opuestas se pierden en el arte Zen.

Sin embargo, esta concepción que Yves Klein como otros pintores tenían del vacío no puede ser la misma por razones teóricas, ya que sus sustentos teóricos están basados en la corriente nihilista donde lo que se toma no es tanto el concepto de vacío o hueco sino de la nada. Tal vez en el fondo no sea como una vez más el eterno retornar del error del lenguaje.

²⁸ Silaba, palabra, frase, texto largo o en este caso una pintura monocroma que al verla repetidamente va llevando a la persona a un estado de profunda concentración.

GLOSARIO

Arhat: se dice de alguien que ha ganado el entendimiento profundo sobre la verdadera naturaleza de la existencia, que ha alcanzado el nirvana y en consecuencia, no volverá a nacer de nuevo.

Bodhidharma: primer patriarca del budismo Chan o Zen dentro del Mahayana. (TAMO en China y Budai-Daruma-Daishi en Japón).

Budismo: religión no-teísta perteneciente a la familia dhármica. Su fundador fue Siddhartha Gautama alrededor del siglo V a.c. Su autoridad radica en los Sutras. Textos sagrados.

Escuela de Kyoto: nombre acuñado al movimiento filosófico que se centró en la Universidad de Kyoto y que asimiló la filosofía occidental junto con las ideas y la moral del pensamiento asiático de corte Zen. Destacar las figuras de: Nishida Kitaro, Hajime Tanabe, Keiji Nishitani, Masao Abe, Shizuteru Ueda.

Iluminación: en el Budismo equivale al despertar pero está Iluminación que aquí se llama Nirvana en el Zen tiene el nombre de Satori.

Kokoro: caligrafía o kanji japonés que hace referencia al corazón, la mente y los pensamientos.

Nada: concepto fundamental en el budismo pero que el Zen se materializa a través de la noción de hueco. Otro sinónimo en el Zen sería frente a lo lleno lo vacío. La nada además en el Zen recibe el nombre de Sunyata que designa la vacuidad.

Neo-confucianismo: los confucionistas de la Dinastía Song en China (960-1279) solían estudiar las obras clásicas de su credo, pero también estaban familiarizados con las enseñanzas budistas. Por lo que se da una simbiosis entre el pensamiento de Confucio y el pensamiento budista.

Pagoda: edificio de varios niveles y que es común en varios países asiáticos tales como: China, India, Japón, Tailandia y Corea. La mayoría de las pagodas se construyen con fines religiosos, principalmente como parte del budismo y se localizan generalmente en montañas o desfiladeros.

Paisaje en oriente: la conjunción de los elementos de montaña y agua que al mismo tiempo encarnan la figura humana.

Rinzai: se trata de una de las tres escuelas Zen japonesas. Fue el monje Myoan Eisai que tras su regreso a China en 1191 implantaría esta escuela. (La otra rama que ha influido en Japón del budismo Zen además de la tradición Rinzai está la del Soto fundada por Zenji Dogen).

Sutras: o también llamados Suttas son mayoritariamente discursos dados por Buda o alguno de sus discípulos más próximos. Constituyen los textos sagrados del Budismo.

Taoísmo: sistema filosófico basado en las escritura de Lao Tzu en el Tao Te Ching. El término Tao o Dao puede ser interpretado como “vía”, “camino” pero también puede entenderse como: “intuición, sensibilidad, espontaneidad, vida”.

Zen: nombre en japonés de una tradición del budismo Mahayana (el Gran vehículo), cuya práctica se inicia en China bajo el nombre de Chán y que deriva en Japón con el nombre de Zen. Es una de las escuelas del budismo más conocidas en Occidente. Las principales escuelas del budismo Zen propiamente japonés son Rinzai, Soto y Obaku. Se distinguen sobre todo por su especialización en técnicas de meditación como el Koan o el Zazen.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía citada:

Carter Covell, Jon: *Under the seal of Sesshu*. Hacker Art Books. (New York, 1941, 1975)

Cheng, François: *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Monte Avila Editores. 1985.

García Gutiérrez, Fernando: *El Zen y el arte japonés*. Guadalquivir Ediciones. (Sevilla, 1998).

Herrigel, Eugen: *Der Zen Weg*. Otto Wilhelm Barth Verlag GMBH, Maanchen Planegg, 1958. Pág. 45.

Hisamatsu, Shinichi: *Zen and the fine arts*. Kodansha Internacional LTD.1971.

Kandinsky, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. Paidós. (Barcelona, 2006)

Nietzsche, Friedrich: *El origen de la tragedia*. Espasa-Calpe . (1980).

Nishitani, Keiji: *La religión y la nada*. Ediciones Siruela. (Madrid, 1999).

Saviani, Carlo: *El oriente de Heidegger*. Herder. (Barcelona, 2004).

Stephen Addiss: *The art of Zen*. Abrams. (New York, 1989).

Sze, Mai-Mai: *The way of Chinese Painting. Its ideas and technique*. Vintage Books. (New York, 1956).

VV.AA: *Sesshu Toyo*. Kodansha. 1957.

VV.AA: *Sesshu-Master of Ink and Brush*. Catalogue Tokyo y Kyoto Museo Nacional. 2002.

VV.AA: *Awakenings. Zen figure painting in Medieval Japan*. Japan Society. 2007.

Bibliografía consultada:

Barthes, Roland: *El imperio de los signos*. Mondadori España. (Madrid, 1991).

De Unamuno, Miguel: *San Manuel Bueno Mártir*. Alianza Editorial. (Madrid, 1971).

García Crespo, Ana: *La realidad y la mirada. El Zen en el arte contemporáneo. Mandala Ediciones*. (Madrid, 1997).

Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Reclam. (Stuttgart, 1960).

Suzuki, Daisetz T: *El Zen y la cultura japonesa*. (Barcelona, 1996).

Tse-Lao: *El libro del Tao*. RBA, Coleccionables. (Barcelona, 2006).

VV.AA: *Zen_ der wahre Weg*. Tandem Verlag GMBH. 2009.

VV.AA: *Japonisme. Cultural Crossings between Japan and the West*. Phaidon. (New York, 2005).

