

LA PRESENCIA DEL ARTE JAPONÉS EN OCCIDENTE

El arte zen en la obra de Prado de Fata

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

AUTORA: BEATRIZ MÚGICA ESNARRIAGA

TUTOR: ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ

**MÁSTER EN CONSERVACIÓN Y EXHIBICIÓN DE
ARTE CONTEMPORÁNEO (UPV/EHU)**

CURSO 2017/2018

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LA PRESENCIA DEL ARTE JAPONÉS EN OCCIDENTE

El arte zen en la obra de Prado de Fata

Trabajo de Fin de Máster

AUTORA: BEATRIZ MÚGICA ESNARRIAGA

TUTOR: ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ

MÁSTER EN CONSERVACIÓN Y EXHIBICIÓN DE ARTE CONTEMPORÁNEO (UPV/EHU)

CURSO 2017/2018

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar me gustaría dedicar este trabajo a Prado de Fata y agradecer su colaboración y supervisión durante la elaboración del presente proyecto, ya que sin su ayuda e información no hubiera sido posible analizar su obra, ni conocer su formación, ni aquellas facetas de su vida en las que el zen está presente. También quisiera dar las gracias a mi tutor, que fue quien me sugirió que investigara las creaciones de esta artista en concreto y porque ha sabido asesorarme cuando he tenido problemas durante la elaboración y redacción del trabajo. Por último, debo agradecer a mis padres su apoyo incondicional desde que decidí comenzar mis estudios en Historia del Arte hasta ahora.

RESUMEN

Los intercambios culturales entre Japón y Occidente a lo largo de la Historia del Arte han sido incontables; de hecho, en el arte moderno encontramos numerosos ejemplos al estudiar la obra de Édouard Manet, Vincent van Gogh, Joan Miró o Mark Tobey. Sin embargo, hay ciertos episodios en estas relaciones que han sido más estudiados como ocurre con el Japonismo; mientras que otros como el Zenismo, son más desconocidos. En este último podríamos incluir a Prado de Fata, que es quien protagoniza este proyecto. En su vida y en su obra, el zen, sus ideas y las artes vinculadas a él, han dejado una huella imborrable, que será patente en los temas, soportes, técnicas y materiales elegidos para sus creaciones. Así pues, esta artista madrileña es un ejemplo claro del hermanamiento entre Oriente y Occidente que se da en ciertos creadores y que, en esta sociedad globalizada es cada vez más habitual. No obstante, no se limita a incluir objetos nipones en sus lienzos, sino que ha logrado absorber los conceptos fundamentales que caracterizan a la estética japonesa y al mismo tiempo, transmitirlos al espectador a través de técnicas occidentales.

Palabras clave: arte contemporáneo, zen, budismo, Zenismo, Japonismo, Japón, pintura *sumi-e*, jardín zen, caligrafía, Prado de Fata.

ABSTRACT

Cultural exchanges between Japan and the West through the history of art have been uncountable; in fact, in Modern Art, we find innumerable examples when we study the works of Édouard Manet, Vincent van Gogh, Joan Miró or Mark Tobey, among others. However, there are some episodes in these relationships that have been more studied like Japonisme; whereas others like Zenism, are almost unknown. In this group we could include Prado de Fata, the artist in which this study is focused. Both in her life and in her work, Zen, its ideas and the arts related to it have left an indelible fingerprint that will be clear in the subjects, supports, techniques and materials chosen for her creations. Therefore, this artist from Madrid is a clear example of the brotherhood between East and West that is seen in some creators and that, in this globalized society, has become increasingly common. Nevertheless, she does not only include Japanese objects in her linens, but she has also achieved to absorb the most important concepts of Japanese aesthetics and at the same time, transmit them to the viewer, through western techniques.

Keywords: contemporary art, Zen, Buddhism, Zenism, Japonisme, Japan, *sumi-e* painting, Zen garden, calligraphy, Prado de Fata.

要旨

美術の歴史において日本と西洋との文化交流は多い。日本の美術に興味を持ったエドゥアール・マネ、フィンセント・ファン・ゴッホ、ジョアン・ミロ、マルク・トビーなど、名高い画家が代表例である。その日本趣味を表す流派の中で「ジャポニスム」が一番広く知られているが、「禅美術」も重要である。このレポートでは禅美術の例として挙げられるプラド・デ・ファタについて紹介する。日本美術と禅宗の教義はプラド・デ・ファタの人生と作品に影響を与えた。よって、彼女は東洋と西洋の関係を示す芸術家と言える。絵を描くときに日本のモチーフや画材を選ぶ。しかし、日本の景色やものを描くのではなく、「侘び」、「寂び」と「渋い」を利用して自分を表現する。

キーワード: 現代美術、禅、仏教、禅美術、ジャポニスム、日本、墨絵、枯れ山水、書道、プラド・デ・ファタ。

Laburpena

Japonia eta Mendebaldearen arteko hartu-emanak zenbakaitzak izan dira Artearen Historian zehar; zehatz, XX mendean garatu ziren abangoardietan islatzen da Édouard Manet, Vincent Van Gogh, Joan Miró edo Mark Tobeyren lanak arretaz aztertzean. Hala eta guztiz ere, erlazio hauetako kapitulu batzuk gehiago aztertu dira, Japoniar joera ("Japonismo" delakoa) adibidez. Beste joera batzuk; aldiz, gutxiago aztertu dira eta horren adibidea Zenismo izeneko dugu. Honen barnean, Prado de Fata artista sar genezake. Azken hau, lan honen protagonista dugu. Bere bizitzan eta artelanetan Zen izeneko filosofiak bere ideiak eta filosofia honi lotutako artelanek aztarna ezabaezina utzi dute Prado de Fataren pentsaeran. Eragin hau, aukeratutako gaietan, teknika eta materialetan nahiko argi geratu da. Izan ere artista madrildar hau, egile batzuen garatzen den Ekialde eta Mendebaldearen sortzen den lotura adibide bat da, gizarte global honetan gero eta ohikoagoa delarik. Bere artelanetan objektu japoniarrak barneratu ez ezik, mendebaldeko tekniken bitartez estetika japoniarraren oinarriko kontzeptuak xurgatu ere egiten ditu.

Hitz gakoak: Arte garaikidea, zen, budismoa, Zenismoa, Japonismoa, Japonia, *sumi-e* margolanak, zen lorategiak, kaligrafia, Prado de Fata.

1. Presentación	7
2. Introducción	9
2.1. Justificación del tema.....	9
2.2. Estado de la cuestión.....	11
2.3. Objetivos.....	14
2.4. Metodología.....	16
2.5. Marco teórico.....	19
2.6. Estructura de los contenidos.....	20
3. Contexto histórico	23
4. La influencia del arte japonés en el arte contemporáneo occidental	29
4.1. Japonismo.....	29
4.1.1. Introducción.....	29
4.1.2. Fuentes documentales.....	31
4.1.3. Fuentes artísticas.....	33
4.1.4. Artistas influidos.....	36
4.2. Zenismo.....	39
4.2.1. Introducción.....	39
4.2.2. Fuentes documentales.....	44
4.2.3. Fuentes artísticas.....	45
4.2.3.1. Arte zen.....	45
4.2.3.2. Algunos conceptos sobre la estética japonesa.....	48
4.2.3.2.1. <i>Mono no aware</i>	48
4.2.3.2.2. <i>Wabi</i>	49
4.2.3.2.3. <i>Sabi</i>	50
4.2.3.2.4. <i>Yūgen</i>	51
4.2.3.2.5. <i>Shibui y yohaku</i>	51
4.2.3.3. Características del arte zen.....	52
4.2.3.4. Manifestaciones artísticas vinculadas al zen.....	54
4.2.3.4.1. <i>Ceremonia del té (chanoyu)</i>	56
4.2.3.4.2. <i>Rojiniwa (jardín del té)</i>	57
4.2.3.4.3. <i>Ikebana</i>	58
4.2.3.4.4. <i>Haiku</i>	58

4.2.3.4.5. <i>Caligrafía (shodō) y pintura (sumi-e)</i>	60
4.2.3.4.6. <i>Jardines secos (karesansui)</i>	70
4.2.4. Artistas influidos	74
4.3. Neojaponismo	84
4.3.1. Introducción	84
4.3.2. Fuentes documentales	85
4.3.3. Fuentes artísticas	85
4.3.4. Artistas influidos	86
5. Prado de Fata.....	87
5.1. Biografía	87
5.2. Metodología	96
5.3. Materiales y técnicas.....	100
5.4. Fuentes	106
5.4.1. Fuentes artísticas	106
5.4.1.1. Occidentales.....	106
5.4.1.2. Orientales.....	108
5.4.2. Fuentes temáticas	110
5.4.3. Fuentes literarias	113
5.4.3.1. <i>Zen en el arte del tiro con arco</i> (Eugen Herrigel, 1948).....	113
5.4.3.2. <i>Mente zen, mente de principiante</i> (Shunryu Suzuki, 1970).....	114
5.4.3.3. <i>La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés</i> (Osvaldo Svanascini, 1979).....	115
5.4.3.4. <i>Zen y vedanta</i> (Arnaud Desjardins, 1996).....	116
5.4.3.5. <i>El elogio de la sombra</i> (Junichiro Tanizaki, 1933).....	117
5.4.3.6. <i>El camino del zen</i> (Eugen Herrigel, 1958)	118
5.4.3.7. <i>La sabiduría inmóvil, el camino zen</i> (Nobuko Hirose, 1992)	119
5.4.3.8. <i>El libro del té</i> (Okakura Kakuzō, 1906)	120
5.4.3.9. <i>El zen y la cultura japonesa</i> (D. T. Suzuki, 1959)	121
5.4.3.10. Otras publicaciones.....	122
5.5. Obra de Prado de Fata.....	123
5.5.1. Obra pictórica (1995-2010).....	124
5.5.1.1. <i>Sumi-e</i> (1995-2000)	124
5.5.1.2. <i>Serie Naturaleza</i> (2000-2010)	127
5.5.1.3. <i>Serie Chueca</i> (2001-2003).....	131



5.5.1.4. <i>Serie Silencio</i> (2007-2009)	133
5.5.1.5. <i>Kakemono</i> (2007-2008)	136
5.5.2. Obra gráfica (2003-2010).....	137
5.5.2.1. <i>Serie Oriente</i> (2003-2008).....	137
5.5.2.2. <i>Con piedra y pizarra</i> (2005-2010)	139
5.5.2.3. <i>Varios</i> (2006-2009).....	143
5.5.3. Obra escultórica (2012-2016).....	145
5.6. Prado de Fata y las artes del zen	147
5.6.1. Jardines zen: <i>Karesansui</i> y <i>Rojiniwa</i>	148
5.6.2. Haiku	155
5.6.3. <i>Kakemono</i>	158
5.6.4. Otras	162
6. Conclusiones	167
7. Bibliografía	171
7.1. Libros	171
7.2. Hemerografía	174
7.3. Tesis y Trabajos de Fin de Máster	175
7.4. Fuentes de Internet.....	176
7.5. Otros.....	178
8. Anexos	179
8.1. Anexo 1: Cronología.....	181
8.2. Anexo 2: Glosario	183
8.3. Anexo 3: Textos explicativos enviados por la artista	187
8.3.1. Texto 1.....	187
8.3.2. Texto 2.....	188
8.3.3. Texto 3.....	189
8.3.4. Texto 4.....	190
8.3.5. Texto 5.....	191
8.3.6. Texto 6.....	194
8.3.7. Texto 7.....	195
8.4. Anexo 4: Entrevista: Prado de Fata	197

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Prado de Fata.....	87
Figura 2: <i>Rakú</i>	89
Figura 3: Detalle de <i>Silencio VII</i>	101
Figura 4: Detalle de <i>Calma nocturna</i>	101
Figura 5: Detalle de <i>C'est la vie</i>	103
Figura 6: Detalle de <i>Natura I A</i>	103
Figura 7: Detalle de <i>Camino personal</i>	103
Figura 8: Detalle de <i>Sé como el agua</i>	103
Figura 9: <i>Bambú II</i>	124
Figura 10: <i>Acantilado</i>	124
Figura 11: firma realizada con sello en <i>sumi-e (Bambú II)</i>	126
Figura 12: firma realizada al óleo (<i>Silencio II</i>).....	126
Figura 13: <i>Brumas en la piel</i>	128
Figura 14: <i>En el pantano</i>	128
Figura 15: <i>Mundo mineral</i>	129
Figura 16: <i>Brumas</i>	129
Figura 17: <i>Melancolía</i>	132
Figura 18: <i>Fragmentos</i>	132
Figura 19: <i>Desnudo</i>	132
Figura 20: <i>Sin título gris</i>	132
Figura 21: <i>Silence in NY I</i>	133
Figura 22: <i>Silence in NY II</i>	133
Figura 23: <i>Silence in NY III</i>	133
Figura 24: <i>Silence in Bulgaria Y</i>	135
Figura 25: <i>Silence in Bulgaria W</i>	135
Figura 26: Detalle de <i>Silencio II</i>	135
Figura 27: <i>Calma nocturna</i>	138
Figura 28: <i>Pies de Buda</i>	138
Figura 29: <i>A través de la ventana</i>	138
Figura 30: <i>The way remains the same</i>	138
Figura 31: <i>Diálogos I</i>	140
Figura 32: <i>Metamorfosis I</i>	140

Figura 33: <i>Lanzarote I</i>	141
Figura 34: <i>Diálogos II</i>	141
Figura 35: <i>Metamorfosis III</i>	142
Figura 36: <i>Metamorfosis II</i>	142
Figura 37: <i>Diálogos IV</i>	142
Figura 38: <i>Lanzarote II</i>	143
Figura 39: <i>Blanco sobre negro</i>	143
Figura 40: <i>Negro sobre blanco</i>	143
Figura 41: <i>Encara-dos</i>	145
Figura 42: <i>Equilibrio I</i>	145
Figura 43: <i>Equilibrio III</i>	145
Figura 44: <i>Onda II</i>	145
Figura 45: <i>Australopithecus</i>	145
Figura 46: <i>Pausa</i>	145
Figura 47: <i>Vorágine</i>	150
Figura 48: <i>Camino de la vida</i>	150
Figura 49: <i>Stairway to silence</i>	150
Figura 50: <i>C'est la vie</i>	153
Figura 51: <i>Jardín de rocas del templo de Ryōan-ji</i>	154
Figura 52: <i>Roji</i>	155
Figura 53: <i>Haiku I</i>	156
Figura 54: <i>Haiku II</i>	157
Figura 55: <i>Kakemono Granate III</i>	159
Figura 56: <i>Silencio II</i>	159
Figura 57: <i>Sentimiento de Sumi-e</i>	163
Figura 58: <i>Sierra I</i>	163
Figura 59: <i>La sombra de la linterna</i>	164
Figura 60: <i>Linterna en Luna Llena</i>	164
Figura 61: <i>Meditación</i>	164

1. PRESENTACIÓN

A pesar de no ser uno de los temas más estudiados desde el punto de vista occidental; las relaciones entre Oriente y Occidente y más concretamente entre Japón y España han sido más frecuentes de lo que se piensa. En los últimos años en nuestro país se han celebrado sendos aniversarios que conmemoran algunos de los eventos más importantes en la Historia del vínculo entre ambos países. El primero de ellos tuvo lugar entre 2013 y 2014, y se remontaba al siglo XVI y XVII con el objetivo de celebrar el inicio de las relaciones entre ellos¹. El segundo evento conmemora en este año 2018 la firma del conocido como Tratado de Amistad, Comercio y Navegación de 1868 entre los ya mencionados países². Además, actualmente es cada vez más habitual encontrar tanto ciudadanos nipones como españoles interesados por el idioma, la gastronomía y las costumbres de sendas naciones; y que incluso se animan a viajar para vivir la experiencia a pesar de la distancia física y cultural que los separa.

No obstante, como veremos durante el desarrollo del presente proyecto, todavía queda mucho por descubrir en el campo de las relaciones hispano-japonesas. En primer lugar, veremos cómo la presencia tanto de la Historia, como de ciertos aspectos culturales de Japón en Occidente es más fuerte de lo que se pensaba en un primer momento. En segundo lugar, podremos ejemplificar este hecho mediante el estudio de algunos de los autores más importantes en cuya obra está presente esta influencia, como Vincent van Gogh o Mark Tobey, entre otros. Por lo tanto, este estudio pretende poner en el punto de mira un tema, que a pesar de que despierta el interés de ciertos sectores de la sociedad, no es uno de los más importantes entre las investigaciones publicadas en nuestro país. Para ello, la figura elegida dentro del panorama artístico contemporáneo occidental ha sido Prado de Fata, que recoge en su obra lo arriba planteado y sobre todo la idea de que no podemos seguir dejando a un lado las creaciones provenientes de Oriente porque hace años, incluso siglos, que estas se encuentran entre nosotros.

¹ <http://www.exteriores.gob.es/Embajadas/TOKIO/es/espanajapon/Paginas/inicio.aspx>, (consultado 16/05/2018)

² <http://www.es.emb-japan.go.jp/JPES150/150aniversario.html>, (consultado 16/05/2018)

2. INTRODUCCIÓN

2.1. JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

Una de las figuras clave para la introducción del zen en Occidente, D. T. Suzuki, afirma que “el amor de los japoneses a la naturaleza debe mucho (...) a la presencia del monte Fuji en el centro de la principal isla de Japón”³. Por este motivo la imagen elegida como portada ha sido la obra *Sierra I*, creada por Prado de Fata, que será la artista en la cual centraremos nuestro trabajo. Realizada al óleo sobre lienzo hacia el año 2010, sirve también para mostrar la unión entre Oriente y Occidente, porque además de compartir tema: la montaña, con muchas obras del arte japonés como las famosas xilografías de Hiroshige y Hokusai, también recoge ciertos rasgos inherentes al arte zen como los trazos del *sumi-e* o la caligrafía, pero plasmados a través de una técnica ligada a la tradición occidental como es el óleo. Asimismo, sirve para refrendar la hipótesis de que no podemos seguir negando la influencia del arte japonés en Occidente, porque, como veremos durante el desarrollo de este trabajo, está más vigente de lo que imaginamos.

Uno de los capítulos de la Historia del Arte en el cual los expertos ya han reconocido que el arte japonés estaría presente es el conocido como Japonismo. No obstante, no podemos reducir la presencia de la cultura nipona en Occidente a unos meros objetos decorativos, kimonos o xilografías capturadas en los retratos de la clase burguesa. No debemos quedarnos en la superficie y la apariencia estética, sino que tenemos que ir más allá y profundizar en las raíces del zen y sus artes, con el fin de comprender cómo este ha afectado a innumerables artistas dentro de la tradición occidental, entre los cuales se encuentra Prado de Fata. Así pues, no nos limitaremos a establecer comparaciones formales entre las artes vinculadas al zen y la producción pictórica de esta pintora madrileña, sino que intentaremos establecer un acercamiento hacia qué es lo que se esconde detrás de ellas. A esto debemos añadir un interés personal por el conocimiento de la cultura, la Historia, el arte y las costumbres niponas, que hacen que este trabajo sirva al mismo tiempo de motivación para profundizar en estos aspectos, que suelen quedar olvidados para la mayoría de los occidentales, pero que, como veremos en el desarrollo de nuestro proyecto, tienen más relevancia de la que pensamos.

³ Suzuki, D. T. *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona: Paidós Orientalia, 1996, p. 220.

Puesto que se trata de un tema complejo y como se verá durante el desarrollo del proyecto, la presencia de Japón en Occidente es más importante de lo que se puede llegar a imaginar, se considera la posibilidad de elaborar una futura tesis ahondando aún más si cabe en las relaciones entre ambos territorios, sobre todo en el ámbito del arte. A pesar de que hay ciertos ejemplos que ya han sido estudiados y son de sobra conocidos, como Claude Monet, Vincent van Gogh, James Tissot o James McNeill Whistler, se cree necesario seguir con esta labor de investigación que otros antes ya se atrevieron a emprender. Aunque el tema concreto de la misma estaría aún por determinar, contamos con ciertos esbozos. La idea central está fijada, es decir, se pretende seguir demostrando que las relaciones entre Oriente y Occidente han sido y son más fluidas de lo que se piensa; pero todavía deberíamos pensar en cómo demostraríamos nuestra hipótesis. Como se verá en el desarrollo del presente trabajo, son innumerables los artistas cuya obra podríamos estudiar e incluso se baraja la posibilidad de emprender una labor de investigación acerca de más creadores, que bien o guarden semejanzas entre sí, o bien sean completamente distintos, pero en cuya obra esté el poso de las artes del zen y otras manifestaciones artísticas vinculadas a Japón.

Por la necesidad de concretar un tema y no excedernos en cuanto a información, en el presente no se ahondará en el Neojaponismo, pero se han podido apreciar ciertas carencias acerca del mismo, ya que apenas existen unos pocos artículos. Por lo tanto, esta también podría ser una de las líneas de investigación de una futura tesis doctoral. A pesar de que no se trate de algo mayoritario, sí que es innegable la presencia de ciertas artes visuales niponas en nuestro país, como son el manga, el *anime* o los videojuegos. Muestra de ello son los innumerables Salones del Manga en los que los aficionados a estas acuden para comprar libros, *merchandising* o incluso caracterizarse para imitar a sus personajes preferidos. Por lo tanto, sería lógico pensar que esta estética tan característica del Japón del siglo XX y XXI, también tuviera cabida en el mundo del arte, como se puede apreciar en la obra de Takashi Murakami o Yoshitomo Nara. Además, son muchos los jóvenes que en los mencionados salones comercializan sus ilustraciones vinculadas a la animación japonesa y los cómics, por lo que podemos ver que al mundo del arte de nuestro país, también ha llegado esta influencia.

2.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Uno de los problemas a los que nos hemos tenido que enfrentar a la hora de abordar la biografía y producción artística de Prado de Fata ha sido la escasez de bibliografía. Ha sido fundamental su página *web* para conocer buena parte de su obra, que además aparece organizada en técnicas y series⁴. Gracias a esta, también hemos podido conocer algunos aspectos de su carrera artística, su formación, exposiciones individuales y colectivas, premios; así como algunos artículos y críticas. A estos debemos añadir otras reseñas facilitadas por la autora, que no están disponibles en su página, pero que en ningún momento superan en extensión a las publicadas *online*, por lo que, a pesar de todo, la bibliografía acerca de Prado de Fata sigue siendo escasa.

Así pues, esta falta de información se ha suplido con la entrevista y con otros manuales acerca de los temas más frecuentes en sus creaciones, como el zen, los jardines secos, la pintura a la tinta, la caligrafía, etc. No obstante, a diferencia de la ingente cantidad de publicaciones que surgieron sobre todo en el siglo XX acerca del zen, debidas tanto a autores orientales como occidentales, entre los que debemos citar a Alan Watts (*El camino del zen*), D. T. Suzuki (*Zen y la cultura japonesa*), Okakura Kakuzō (*El libro del té*) o Junichiro Tanizaki (*El elogio de la sombra*), sin olvidarnos por supuesto de Eugen Herrigel (*Zen en el arte del tiro con arco y El camino del zen*); los manuales dedicados a las artes del zen son, por desgracia, bastante escasos. Algunos de los más importantes, son los escritos por Stephen Addis, centrados en la pintura zen, pero también se ha considerado necesario consultar el manual de Yasuichi Awakawa, *Zen Painting*; y el de Fernando García Gutiérrez, uno de los mayores expertos de arte japonés en nuestro país, que lleva por título *El zen y el arte japonés*. También se ha consultado la obra *Sumi-e, el Arte de la pintura japonesa*, de Lourdes Parente, que fue quien enseñó este arte a Prado de Fata; así como *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés* de Osvaldo Svanascini.

Acerca de las relaciones entre arte contemporáneo y zen, al tratarse de un tema bastante reciente, la bibliografía no es precisamente abundante. Normalmente se limitan a algún libro como el de Ana Crespo García, titulado *Zen en el arte contemporáneo*, o tesis doctorales como la de Sonia Andrés: *Signos de Wabi Sabi, Mono no Aware y Yūgen en el Land Art europeo de la década de los setenta. Los paseos de Hamish*

⁴ <http://www.fatagallery.com/>, (consultado 02/05/2018).

Fulton y Richard Long como ejemplo paradigmático, defendida en la Universidad Politécnica de Valencia en el año 2013. Dos años después, vio la luz en ese mismo centro la tesis de Rubén Fuentes, titulada *Influencias zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto y Rubén Fuentes*. Tampoco podemos olvidarnos de la defendida por Javier Villalba en el año 2003, en la Universidad Complutense de Madrid, *Budismo zen: repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*, en la que, después de desarrollar los orígenes de dicha secta⁵, hace un estudio pormenorizado de todas y cada una de las artes vinculadas a esta.

Respecto al resto de temas tratados en nuestro trabajo, como el Japonismo o el Neojaponismo, hay varios autores fundamentales. En nuestro país, es la Universidad de Zaragoza una de las más importantes en cuanto a estudios acerca de Japón se refiere. De hecho, existe el conocido como Grupo de Investigación Japón, del que forman parte entre otros, David Almazán y Elena Barlés, cuyas publicaciones, como podrá verse en la bibliografía del presente proyecto, han sido consultadas. Una de las más destacadas es: *Japón y el mundo actual*, que fue coordinada por ambos en el año 2011 y en la cual podemos encontrar el interesantísimo capítulo “Del Japonismo al Neojaponismo: evolución de la influencia japonesa en la cultura occidental”.

También debemos a ellos otro capítulo que se encuentra dentro de la obra *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, editada por Pedro San Ginés en el año 2006, y lleva por título “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”. A David Almazán debemos publicaciones como *Japón, arte, cultura y agua*, así como innumerables capítulos de libros como el que se encuentra dentro del catálogo que surgió gracias a la exposición *Arte japonés y Japonismo* celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre los meses de junio y septiembre de 2014, comisariada por Fernando García. Dicho texto lleva por título *El Japonismo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao* y gracias a él podemos conocer cómo el arte de Japón está presente en ciertos autores cuyas obras formarían parte de la colección de dicho museo. Otro artículo destacable de David Almazán es “Sumi-e, la pintura de inspiración zen”, publicado por la revista *Eikyo. Influencias japonesas*, en el

⁵ En el presente trabajo se empleará la palabra “secta” para hacer referencia al budismo zen, pero con el sentido de “doctrina religiosa o ideológica que se aparta de lo que se considera ortodoxo o conforme con la doctrina oficial de una religión”; no con las connotaciones peyorativas que tiene para la mayoría de la sociedad, de “comunidad cerrada, que promueve o aparenta promover fines de carácter espiritual, en la que los maestros ejercen un poder absoluto sobre los adeptos” (<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=ortodoxo> y <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=XPT7wwp>, consultado 21/04/2018)

número 13 del año 2014. Esta publicación periódica es una de las pocas que existen en el mercado, dedicadas específicamente a la cultura japonesa. Por lo tanto, gracias a ella podemos conocer distintos aspectos del País del Sol Naciente, que abarcan desde cocina, hasta Historia, costumbres, arte, literatura, cine, etc. A pesar de tratarse de una revista de carácter divulgativo, la información suele ser veraz, puesto que es frecuente hallar artículos escritos por profesores universitarios como David Almazán o Ricard Bru, que actualmente imparte docencia en la Universidad Autónoma de Barcelona y suele encargarse de la sección dedicada al Japonismo en dicha publicación trimestral.

Dos docentes de la Universidad Complutense de Madrid, cuya obra ha sido interesante en el presente trabajo, sobre todo en la parte dedicada al Japonismo son Pilar Cabañas y Eva Fernández del Campo. A la primera debemos publicaciones como *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró* y “Un puente entre la tradición y el arte contemporáneo. El jardín japonés”, que puede consultarse en el nº 12 del año 2002, de la revista *Anales de la Historia del Arte*. En esta misma, pero en el número 11 del año anterior, puede leerse otro interesantísimo artículo, en este caso debido a Eva Fernández del Campo y que lleva por título “Las fuentes y lugares del Japonismo”. Gracias a ellos, podemos constatar cómo el tema de las relaciones entre Oriente y Occidente está de actualidad en ciertas universidades españolas, aunque sigue siendo algo minoritario.

Por último, para la consulta de aquellos conceptos ajenos a nuestro idioma y sobre todo a nuestra cultura, además de los diferentes glosarios que suelen estar disponibles en los últimos capítulos de muchos libros como *Historia y arte del jardín japonés* de Javier Vives, *Zen* de Raquel Bouso o *Japón* de Rossella Menegazzo; se ha empleado el diccionario *Sakura*, dedicado específicamente a la cultura japonesa. Organizado de manera alfabética, ofrece en primer lugar los términos en japonés, pero escritos en alfabeto latino, después en *hiragana*, que es uno de los silabarios nipones y más adelante con los ideogramas que le corresponden. A continuación se ofrece una definición en castellano, seguida de otra en inglés y en algunos casos se acompaña de una pequeña fotografía. Quien publica esta obra es una de las editoriales más importantes en nuestro país en cuanto a literatura y tradiciones niponas se refiere: Satori, a la que también debemos otros títulos empleados en este estudio como la ya mencionada publicación de Javier Vives o *Japón y la Península Ibérica, cinco siglos de encuentros* coordinada por Fernando Cid.

2.3. OBJETIVOS

Una de las figuras más destacadas dentro del estudio del Japonismo en nuestro país es David Almazán, quien señala que “en tiempos en que se debate sobre conceptos como la multiculturalidad y el choque de civilizaciones, nos parece oportuno resaltar desde la Historia del Arte la extraordinaria importancia de la influencia del arte no occidental en nuestro propio discurso artístico”⁶. No obstante, no es el único que defiende esta idea ya que, para Javier Villalba:

Inmersos los seres humanos en un mundo que se pretende concebir cada vez como más “globalizado”, “internacionalizado” o “universalizado”, en el cual los medios de comunicación y transporte han hecho accesible el conocimiento de otras culturas, no parece que puedan existir excusas para profundizar en la historia del arte y en otros aspectos culturales de los países del continente asiático⁷.

Por lo tanto, el objetivo principal de este trabajo es demostrar cómo en un mundo globalizado como el nuestro, la influencia y relación con Japón es mucho más importante de lo que pensamos. Para ello se realizará una breve introducción teniendo en cuenta algunos de los capítulos claves para los intercambios entre Occidente y el archipiélago, como el Siglo Cristiano, el Japonismo, el Zenismo o el Neojaponismo. Asimismo, para apoyar dicha hipótesis, se ha elegido un ejemplo claro dentro del panorama artístico contemporáneo en el que poder apreciar tanto la huella del arte nipón, como la del occidental: la obra de la artista madrileña Prado de Fata, quien ha sabido plasmar en sus creaciones el hermanamiento entre ambas culturas mediante el lenguaje pictórico, jugando con los temas, los materiales y las técnicas de uno y otro.

Un objetivo secundario pero vinculado al anterior, sería poner el punto de mira en otros muchos artistas que, aunque tradicionalmente no se suele hacer referencia a la presencia del arte nipón en su obra, este sí que está presente en ella, como veremos en el caso de ciertos miembros del Expresionismo Abstracto Norteamericano, del Cubismo, como Picasso o del Surrealismo, como Miró, o incluso varios componentes del grupo El Jinete Azul. Todos ellos fueron más allá de la mera inclusión de objetos decorativos japoneses en su obra como hicieron otros antes y se interesaron por el estudio del arte oriental. Asimismo, se pretende ofrecer un acercamiento a ciertos aspectos fundamentales del arte nipón que en Occidente se conocen, pero en la mayoría de los

⁶ Almazán, D. “Canales y difusión del fenómeno del Japonismo en España”, en VVAA. *Congreso Nacional de Historia del Arte, modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2008, p. 567.

⁷ Villalba, J. *Budismo zen: repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003, vol. I, p. 793.

casos no se ha ahondado en las ideas que subyacen a ellos o en el motivo de su creación. Tal es el caso de ciertas artes vinculadas al zen, como los jardines secos, la pintura a la tinta *sumi-e* y el haiku. Una de las razones para hacerlo, es que estas artes están presentes no solo en la obra de Prado de Fata, sino también en la de muchos otros autores occidentales como Fernando Zóbel.

Asimismo, se pretende demostrar que en el caso concreto de la obra de Prado de Fata, está presente tanto la huella del arte nipón, como la del occidental. Después de un primer acercamiento, se pudo apreciar a simple vista cómo la presencia de grandes creadores, entre ellos Kazimir Malévich o Barnett Newman, era evidente. No obstante, esto requiere una labor de investigación, es decir, no se puede afirmar sin más, que en una pieza hay ciertas características, que nos remiten a estos u otros autores, sino que, puesto que se trata de una artista viva, se deberá tener en cuenta su opinión. De esta manera, Prado de Fata podrá confirmarnos o bien desmentirnos dichas influencias, relatando algunos de los pasos más importantes dentro del camino de su vida.

Para finalizar, me gustaría destacar aquí un último objetivo, de carácter personal, vinculado a mi formación como historiadora del arte. Después de graduarme sentí la necesidad de completar mi preparación en un ámbito para mí desconocido y que suele ser dejado de lado por la mayoría de planes de estudios universitarios de nuestro país. Por lo tanto, este proyecto me ha servido para, de manera totalmente autodidacta, profundizar en la Historia, cultura y costumbres de un archipiélago, que, al igual que a Prado de Fata, me ha atraído desde niña, pero sin saber explicar el porqué. Después de haber indagado en distintos aspectos que abarcan desde el manga, hasta la cocina nipona, sus costumbres o incluso el idioma que actualmente continúo cursando, atraída como la mayoría de los occidentales por los ideogramas o *kanji*; me vi en la necesidad de emprender una labor de investigación que me permitiera hablar del arte japonés y su Historia sin miedo, con la seguridad que da el tener ciertos conocimientos del mismo.

2.4. METODOLOGÍA

La metodología del presente estudio ha sido en primer lugar, bibliográfica, para poder conocer más acerca de los primeros intercambios entre Japón y Occidente, así como del zen y las artes vinculadas a él, ya que de otro modo no nos sería posible adentrarnos en la obra de Prado de Fata. Así pues, la bibliografía elegida no solo ha sido la publicada en castellano, sino que también ha sido necesario consultar publicaciones en otros idiomas como inglés, francés o alemán, porque de esta manera suplíamos la escasez de fuentes ante la cual nos tuvimos que enfrentar⁸. En cuanto a los manuales empleados, para los capítulos dedicados al Japonismo se han consultado tanto obras de carácter general acerca de la stampa japonesa y su influencia en Occidente, como otros más concretos sobre la presencia del arte nipón en algunos autores determinados como Pablo Picasso o los miembros de El Jinete Azul. Entre los manuales más importantes, cabe destacar los elaborados por David Almazán y Elena Barlés, como *Japón y el mundo actual*; o los de Fernando Cid, como *¿Qué es Japón?, introducción a la cultura japonesa* o *Japón y la península ibérica, cinco siglos de encuentros*.

En el apartado dedicado al zen y las artes vinculadas a él, los manuales empleados han sido tanto de carácter introductorio acerca de las ideas de este movimiento; como monográficos de cada una de las artes, es decir, la pintura *sumi-e*, la caligrafía o los jardines. Los elegidos para adentrarnos en el zen y conocer más acerca de este, han sido sobre todo escritos por autores occidentales, porque son el medio por el que este se conoce en Occidente. Algunos de ellos, como ocurre con los publicados por Alan Watts, D. T. Suzuki, Eugen Herrigel, Okakura Kakuzō o Junichiro Tanizaki, son claves para muchos creadores occidentales, entre ellos la artista que nos ocupa: Prado de Fata. En este capítulo, al igual que en el dedicado al Japonismo, también ha sido necesario consultar manuales tanto acerca del Zenismo, como acerca de autores concretos como Fernando Zóbel o Joan Miró, entre otros.

Sin embargo, uno de los problemas ante los que nos hemos tenido que enfrentar a la hora de consultar estas publicaciones, son las traducciones. Sobre esta cuestión, nos gustaría señalar una cita del autor de *El libro del té*, Okakura Kakuzō, quien afirma, recogiendo las palabras de un escritor de la época Ming, que “la traducción (...) en el

⁸ Cuando se cite de manera literal algún fragmento en otro idioma, se hará en su versión traducida al castellano. A pie de página se ofrecerá el texto original, acompañado de la correspondiente referencia bibliográfica, junto a la aclaración “Trad. a.”, es decir, traducido por el autor.

mejor de los casos solo puede ser el reverso de un brocado: todos los hilos están presentes pero falta la sutileza del color y el dibujo”⁹. A pesar de todo, si se ha decidido elegir las obras traducidas frente a las versiones originales es por varias razones. La primera de todas tiene que ver con la dificultad inherente a la comprensión de ciertos aspectos vinculados con el zen, que harían que la lectura en las lenguas originales fuera aún más compleja que en castellano; y el segundo, con la imposibilidad de leer algunas publicaciones en japonés. Por lo tanto, a la dificultad añadida de la complejidad de los temas tratados en obras como *El camino del zen* de Alan Watts o la homónima de Eugen Herrigel, debemos añadir en muchos de los casos, la problemática ante la que se enfrentaron sus traductores. Asimismo, en muchas de ellas no hay conformidad en cuanto a la traducción de ciertos términos se refiere, por lo que esto obstaculiza aún más su lectura. Por este motivo, en nuestro proyecto hemos preferido mantener los términos relativos al arte y la estética zen en su idioma original, es decir, el japonés y se ha elaborado un glosario que puede consultarse en el anexo.

No obstante, la metodología seguida para la elaboración del presente trabajo no solo ha sido bibliográfica, sino que dada la escasez de información acerca de la artista, cabe destacar la labor de investigación que se ha debido realizar, para la cual han sido fundamentales varios textos explicativos facilitados por ella; aunque también ha sido necesario elaborar una entrevista, que junto con estos se encuentra en el anexo. Dichos escritos fueron enviados por la artista al mismo tiempo que ciertas imágenes, que por su calidad eran notablemente mejores respecto a las de su página *web* y permitían un análisis pormenorizado de las mismas. Así pues, son estas las que han sido elegidas para ilustrar el trabajo, además de algunas disponibles en su *web*¹⁰. Por lo tanto estas, unidas a los textos explicativos, fueron fundamentales para un primer acercamiento hacia las creaciones de la artista. No obstante, como ya hemos comentado, fue de vital importancia elaborar una entrevista, para lo cual fue necesaria la lectura previa de ciertos manuales cuyas referencias bibliográficas fueron facilitadas por Prado de Fata, con el objetivo de elaborar una entrevista que ahondara en el zen y su relación con la obra y la vida de esta creadora; y no se quedara en la superficie del mismo.

⁹ Kakuzō, O. *El libro del té*, Barcelona: ediciones Martínez Roca, 1999, p. 80.

¹⁰ En su página *web* también se han consultado los datos relativos al tamaño y técnica de las obras estudiadas. En cuanto a las imágenes que aparecen en el trabajo, se ha adjuntado al proyecto un CD para que puedan ser consultadas y ampliadas, con el objetivo de que el lector pueda apreciar los detalles de las mismas.

Las respuestas, que fueron enviadas por la autora durante los primeros días del mes de abril, han sido plasmadas en nuestro estudio de manera literal, porque condensan su filosofía y manera de trabajar de un modo claro y conciso. Es por este motivo por el que no se ha considerado oportuno reescribirlas, para no perder su esencia. La razón por la cual decidimos decantarnos por una entrevista escrita y no oral, fue la dificultad de responder ciertas preguntas que, al tratar de temas complejos como el zen, requerían una reflexión pausada por parte de la creadora. También se ha preferido hacerlo de esta manera, para facilitar dicha tarea a la autora, que normalmente suele estar bastante ocupada con su obra y exposiciones. Como podrá consultarse en el anexo, en el cuestionario se trataron temas tan diversos como la presencia del zen en la vida y creaciones de la artista, las influencias de autores tanto occidentales como orientales, sus fuentes de inspiración temáticas y literarias, su metodología de trabajo, los materiales y técnicas empleados o incluso sus preocupaciones acerca de la conservación y la exhibición de sus obras.

2.5. MARCO TEÓRICO

Para desarrollar el cuerpo de este trabajo, sobre todo los capítulos dedicados a la obra de Prado de Fata, se ha elegido como marco teórico el budismo zen, sus enseñanzas, las artes vinculadas a él y las bases que lo fundamentan. Así pues, se considera necesario desarrollar en primer lugar las ideas más reseñables de dicha escuela, para lo cual se ha elegido de entre toda la bibliografía disponible, la obra de algunos de los autores más conocidos entre los lectores occidentales interesados por el zen, como Eugen Herrigel, Alan Watts, D. T. Suzuki, Junichiro Tanizaki u Okakura Kakuzō. Más tarde, nos centramos en las artes que nacen en paralelo a las enseñanzas de dicha vertiente budista como son los jardines secos, la caligrafía, la pintura *sumi-e*, la poesía haiku, etc. Por lo tanto, serán estas las que servirán para estructurar el análisis de la obra de Prado de Fata. También se aplicará al método de trabajo de esta creadora, el empleado por los artistas zen, que vacían su mente mediante la meditación antes de plasmar sus sensaciones sobre el soporte pictórico. Asimismo, serán fundamentales las enseñanzas del budismo zen, que aboga por la transmisión de conocimientos sin palabras, es decir, de corazón a corazón.

Por consiguiente, serán todas estas herramientas las empleadas para demostrar nuestra hipótesis de que el arte japonés está más presente en Occidente de lo que pensamos; tomando para ello como ejemplo la producción artística de una creadora en concreto: Prado de Fata. Por este motivo, se considera necesario explicar en primer lugar las enseñanzas del zen, sobre todo las recogidas por los citados autores puesto que son estas las que conocemos en Occidente; así como las formas artísticas vinculadas a esta vertiente del budismo, centrándonos en aquellas que guardan más relación con la obra de la artista que protagoniza nuestro estudio. Solo una vez conocidas estas artes y sobre todo, la base teórica que se esconde tras ellas, junto con la metodología seguida por sus creadores, será posible analizar y desarrollar los lienzos y grabados de Prado de Fata.

2.6. ESTRUCTURA DE LOS CONTENIDOS

El presente trabajo se organiza de la siguiente manera. En primer lugar se dedican unas páginas a contextualizar los distintos episodios dentro de la Historia occidental en los que los intercambios entre Japón y Occidente han sido reseñables e incluso claves para el surgimiento de ciertos movimientos artísticos. Tal es el caso del Siglo Ibérico o Siglo Cristiano, el Japonismo, el Zenismo o el Neojaponismo. Más tarde, pasamos a desarrollar estos tres últimos, puesto que son los que entrarían dentro de la Historia Contemporánea. Para ello empleamos la misma estructura en los tres, esto es: introducción, fuentes documentales que permitieron el surgimiento de cada movimiento (cuáles fueron los eventos y publicaciones más destacados en la difusión del arte y la cultura oriental) y fuentes artísticas, es decir, qué manifestaciones dentro de la Historia del Arte nipón fueron claves, como la xilografía *ukiyo-e*, las creaciones de inspiración zen, los jardines secos, la caligrafía, el ikebana y el haiku, entre otras; o las artes gráficas contemporáneas (manga y *anime*). Por último nos detenemos en algunos de los artistas que se han visto influidos por Japón en cada una de las épocas. Entre ellos encontramos, por ejemplo a Vincent van Gogh, Édouard Manet, Paul Gauguin o Pablo Picasso durante el Japonismo; Fernando Zóbel, Antonio Saura y Antoni Tàpies en el Zenismo; y al grupo Puni Puni o Annelore Parot en el Neojaponismo.

Después, una vez conocidos los antecedentes históricos dentro de los intercambios artístico-culturales entre Japón y Occidente, podemos pasar a desarrollar la biografía y producción artística de la creadora que protagoniza nuestro estudio: Prado de Fata. Para ello, dedicamos unas líneas a su vida, sobre todo a aquellos capítulos en los que el zen y la cultura japonesa han ejercido una mayor influencia, como su etapa de formación y sus inicios dentro de la cultura nipona; el zen, la meditación y las artes vinculadas a dicha secta; puesto que serán fundamentales para comprender su producción artística. Asimismo, también hablamos de su método de trabajo y su taller, así como las técnicas y materiales más frecuentes y llamativos en su obra, algunas de las cuales están ligadas a la tradición occidental como el óleo; mientras que otras tienden a Oriente, como el *sumi-e* o los *kakemono*. Más tarde, nos centramos en todas aquellas fuentes que inspiran a la autora, tanto artísticas (orientales y occidentales), como temáticas y literarias, donde nos detenemos en algunas de las publicaciones más influyentes para la artista: *El camino del zen* (Eugen Herrigel, 1958), *El elogio de la sombra* (Junichiro Tanizaki 1933), *El libro del té* (Okakura Kakuzō, 1906), *El zen y la*

cultura japonesa (D. T. Suzuki, 1959), *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés* (Osvaldo Svanascini, 1979), *La sabiduría inmóvil, el camino zen* (Nobuko Hirose, 1992), *Mente zen, mente de principiante* (Shunryu Suzuki, 1970), *Zen en el arte del tiro con arco* (Eugen Herrigel, 1948) y *Zen y vedanta* (Arnaud Desjardins, 1996).

A continuación, se ofrece un comentario de toda su obra, razonado y estructurado de manera cronológica y siguiendo la clasificación que aparece en su página *web*. No obstante, el orden ha sido modificado respecto al que aparece en esta, después de que la artista nos facilitara las fechas de cada una de las series. Por lo tanto, primero, dentro de su obra pictórica comentamos los *sumi-e* (1995-2010), ya que marcaron un antes y un después en la carrera artística de Prado de Fata. Más adelante, continuamos con el resto de sus pinturas que abarcan, en orden cronológico, las series: *Naturaleza* (2000-2010), *Chueca* (2001-2003), *Silencio* (2007-2009) y los *Kakemono* (2007-2008). A continuación, se desarrolla su obra gráfica, que incluye las series: *Oriente* (2003-2008), *Con Piedra y Pizarra* (2005-2010) y *Varios* (2006-2009). Para finalizar, se dedican unas líneas a su obra escultórica (2012-2016), pero no se volverá a hacer mención de la misma, puesto que nuestro estudio se centra en piezas bidimensionales. Para ordenarlas, se ha tomado la fecha de inicio de las mismas, pero se debe tener en cuenta que, como podemos apreciar, en muchas de ellas trabaja de manera simultánea como puede verse en el caso de las series *Silencio*, *Kakemono* o *Varios*.

Una vez conocida toda la producción artística de esta autora, así como las artes de inspiración zen, podemos establecer una comparación entre ambas. Siguiendo un esquema propuesto por la artista, que se centra en distintos aspectos vinculados al País del Sol Naciente, hablamos de los jardines zen, los haikus, los *kakemono* y cómo estos se manifiestan en la obra de Prado de Fata, ya bien sea por el soporte elegido como ocurre con los *kakemono* o por el tema representado, como vemos en los haikus y jardines zen. En este capítulo también encontramos ciertas obras que, aunque guardan relación con el zen, no pueden englobarse dentro de un grupo concreto. Nos referimos a las piezas que se han visto inspiradas por las linternas de piedra o *ishidōrō*, o las creaciones que llevarían por título *Mantra, Meditación* (Figura 61) o *Sierra I* (Figura 58), en la que puede apreciarse la presencia de trazos caligráficos. Asimismo, debemos destacar que, en prácticamente todos los apartados dedicados a la vida y obra de la artista, la fuente primordial de nuestro proyecto ha sido la entrevista, así como ciertos textos explicativos remitidos por ella, sobre todo en el caso de su trabajo.

Por último, el lector puede encontrar las conclusiones extraídas tras la elaboración del estudio, así como la bibliografía, organizada en libros, revistas, Tesis, Trabajos de Fin de Máster, fuentes de internet, los escritos facilitados por la artista y la ya mencionada entrevista. Será ahora cuando podrán consultarse en los anexos los siguientes apartados: cronología, glosario, textos explicativos enviados por la autora y la entrevista. La primera ha sido pensada, para que al igual que el glosario sirva como consulta, ya que el método empleado en Japón para dividir su Historia difiere del utilizado en nuestro país, tanto en nombres de los periodos como en fechas. En el caso de los extranjerismos con los que podemos toparnos durante la lectura, se tratará de aportar una explicación de los mismos, pero para las sucesivas ocasiones en las que se mencionen, se podrá consultar el Anexo 2, donde se ofrece una breve definición de algunos de los términos más importantes y cuya traducción es compleja o inexistente, como *wabi*, *sabi*, *kanji*, *zenga*, etc. De esta manera se pretende facilitar la lectura de nuestro trabajo, ya que de otra manera sería confusa. Para finalizar, podrán leerse tanto los textos facilitados por la artista para favorecer la comprensión de su obra y las motivaciones que le llevaron a crearla, así como la entrevista en su totalidad, que se organiza de acuerdo a la siguiente estructura: experiencias, inspiración temática, influencia literaria, influencias (otros artistas), metodología, técnicas y materiales, elección de los temas, significados de las obras, conservación y exhibición.

3. CONTEXTO HISTÓRICO

En los últimos años, a causa de la globalización, cada vez son menores las diferencias entre el arte occidental y japonés. De hecho, es frecuente que se pierdan las referencias al país de origen del artista debido, entre otros motivos, a las influencias recíprocas entre naciones¹¹. A pesar de la distancia que separa al continente asiático del europeo, los intercambios tanto económicos como culturales, han estado más presentes en la historia de ambos territorios de lo que pensamos. Según David Almazán, “desde la Antigüedad, Oriente sedujo a Europa a través de la Ruta de la Seda”¹². En el siglo XIII el archipiélago aparece citado por primera vez como Cipango, por Marco Polo¹³. A partir de los primeros encuentros, ha habido varios episodios claves en las relaciones entre Europa y Japón.

El primero de todos sería la llegada de los misioneros portugueses al archipiélago. Fue fundamental el descubrimiento del cabo de Buena Esperanza en 1487, puesto que implicó que las relaciones comerciales entre Asia y Occidente se estabilizaran¹⁴. Algunos expertos han denominado al primer contacto entre Japón y Europa como el Siglo Ibérico de Japón (1543-1643), ya que fueron los españoles¹⁵ y portugueses los protagonistas del mismo; o el Siglo Cristiano, por la aparición de esta religión en el archipiélago¹⁶. La historia de la relación entre España y Portugal con Japón comenzaría en 1543, cuando un navío luso se distancia del recorrido que debía realizar, debido a una adversidad climática y debe acercarse a las costas niponas¹⁷. En él van Francisco Zeimoto, Antonio Peixoto y Antonio Mota. Su llegada a la isla de Tanegashima en el sur de Japón, hizo que a partir de entonces se denominara a los portugueses y españoles como *Nanbanjin* o “bárbaros del sur” debido también a que los

¹¹ García, F. “Influencias mutuas entre el arte japonés y el occidental”, en Gómez, A. (ed.). *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla: Aconcagua Libros, 2016, p. 25.

¹² Almazán, D. “Canales y difusión...”, en VVAA. *óp. cit.*, p. 567.

¹³ Gruber, A. “Artes decorativas en Europa II: del Neoclasicismo al Art Decó”, *Summa Artis*, tomo XLVI, vol. II, Madrid: Espasa Calpe, 2000, p. 298.

¹⁴ Araguás, P. “Arte y cultura de Japón en Italia”, en Barlés, E. y Almazán, D. *Japón y el mundo actual*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011, p. 574.

¹⁵ Durante el Siglo de Oro, los encuentros entre Japón y España son, en la mayoría de las ocasiones, indirectos y rara vez directos, en forma de sendas embajadas en 1581 y 1613. (Pazó, J. “Shusaku Endo y la reconstrucción de un vacío histórico: El samurái”, en Zamora, M^a. J. (coord.). *Japón y España: acercamientos y desencuentros*, Gijón: Satori, 2012, p. 181).

¹⁶ Almazán, D. “Relaciones artísticas hispano-japonesas en el Siglo de Oro”, en Zamora, M^a. J. (coord.). *óp. cit.*, p. 31.

¹⁷ Pazó, J. “Shusaku Endo...”, en Zamora, M^a. J. (coord.). *óp. cit.*, p. 182.

japoneses dividían el mundo en humanos y bárbaros¹⁸. El término *namban* también se emplea para referirse al arte que representaba a los occidentales pero mediante las técnicas niponas y al que intentaba imitar el europeo, usando métodos de trabajo occidentales para representar temas nuevos¹⁹.

Entre 1549 y 1551 Francisco Javier estuvo evangelizando en las islas, después de haber entrado en el país por Kyūshū²⁰. Sin embargo, en 1587 los misioneros fueron expulsados del archipiélago y el cristianismo prohibido en 1613²¹. Las relaciones internacionales se vieron interrumpidas por el cierre del país en 1638, por orden del régimen Tokugawa. El cristianismo se vio como una amenaza a Japón, por lo que se erradicó brutalmente del archipiélago a comienzos del siglo XVII²². Así pues, fueron los holandeses los únicos europeos que mantuvieron comercio con el país, tras el cierre de este durante el periodo Edo (1603-1868 d.C.)²³. Muchos expertos consideran que esto ralentizó la modernización del archipiélago, aunque en realidad supuso la “maduración de una cultura propia y autóctona de los japoneses”²⁴.

El segundo capítulo tuvo lugar entre el siglo XIX y XX; y es conocido en la Historia del Arte como Japonismo. A mediados del siglo XIX, EEUU buscaba puertos en los que poder refugiar sus barcos, en sus viajes a China. En 1853, el Comodoro Matthew Calbraith Perry (1794-1858) llegó a la bahía de Uraga y logró que se firmara un tratado, después de que el sogún²⁵ se viera obligado a consultar al emperador tras

¹⁸ Walker, B. L. *Historia de Japón*, Madrid: Akal, 2017, p. 100.

¹⁹ El término “*namban*” también se refiere a aquellos objetos suntuosos realizados con técnicas japonesas, con el objetivo de comerciar sobre todo con españoles y portugueses. Las piezas más identificativas de este son los *namban byōbu*, biombos creados según la técnica nipona, pero representando motivos occidentales, como barcos portugueses en el puerto, con navegantes, misioneros, sirvientes, etc. (Gruber, A. *óp. cit.*, p. 304). En el caso de España, muchos de los objetos importados de Japón creados mediante la técnica de la laca *urushi*, tenían como destino servir al culto religioso (Abad, J.C. “Un encuentro entre el arte ibérico y el japonés: lacas namban”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 11, 2013, p. 5).

²⁰ Pazó, J. “Shusaku Endo...”, en Zamora, M^a. J. (coord.). *óp. cit.*, p. 182.

²¹ Gruber, A. *óp. cit.*, p. 304.

²² Walker, B. L. *óp. cit.*, p. 108.

²³ *Ibidem*, p. 109. El motivo fue que, al contrario que los españoles, los ingleses y holandeses “ofrecieron relaciones comerciales con Japón sin exigir a cambio la aceptación de religiosos, con lo cual Japón llevó a cabo una fuerte política anticristiana desde 1614 y en 1624 cesó todo tipo de relaciones con España y en 1649 con Portugal”. (Tronu, C. “Mercaderes y frailes españoles en el Japón del Siglo de Oro”, en Zamora, M^a. J. (coord.). *óp. cit.*, p. 265).

²⁴ Hara, Y. “El castillo de Azuchi y la visualización de los ideales políticos de Oda Nobunaga”, en Zamora, M^a. J. (coord.). *óp. cit.*, p. 123.

²⁵ Sogún: genéricamente, jefe militar supremo, pero se aplica al gobierno establecido en la ciudad de Kamakura, cuyo primer sogún fue Minamoto Yoritomo (1147-1199). (García, F. (comis.). *Arte japonés y Japonismo: Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 10 de junio-15 de septiembre de 2014), Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014, p. 569). “Título de los personajes que gobernaban Japón, en representación del emperador”. (<http://dle.rae.es/?id=YF493Kz>, consultado 20/04/2018); “Gobernante militar cuyo régimen dominó la política en gran parte de la historia del país

sentirse en inferioridad de condiciones ante la presencia de los cañones estadounidenses²⁶. En Shimoda se abrió un consulado americano y más tarde, otros países como Rusia, Inglaterra y Holanda firmaron tratados con el País del Sol Naciente²⁷.

Una fecha clave para las relaciones entre Europa y Japón fue 1868, ya que con la llegada del emperador Meiji al trono, el país sufrió profundos cambios²⁸. Se rompió el aislamiento al que había estado sometido el archipiélago y dejó de ser un país feudal. Otra de las novedades fundamentales fue el hecho de que el emperador tuviera poder, es decir, que no quedara en manos de la familia Tokugawa, mientras el soberano se quedaba recluido en un monasterio dedicándose a la poesía y la caligrafía. El emperador Meiji subió al trono con tan solo quince años, después de la dimisión del último según de la familia Tokugawa²⁹.

La apertura de Japón al mundo supuso la aparición del Japonismo en Occidente y el interés por el arte extremo-oriental³⁰. Será ahora cuando veamos un auge del coleccionismo del arte nipón que quedará reflejado en los retratos de miembros de la burguesía, así como en las creaciones de numerosos artistas como Vincent van Gogh o Édouard Manet. Fundamentales para la difusión de este arte serán tanto las Exposiciones Universales como las publicaciones periódicas en las que se mostraban reproducciones de grandes obras del arte oriental, como la famosa *Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie*, editada por Samuel Bing. Algunos de los creadores que más influirán en Occidente serán Hokusai e Hiroshige, cuyas estampas *ukiyo-e*, gozarán de fama en el París de finales del siglo XIX.

entre 1192 y 1867” (Flath, J., Orenge, A., Rubio, C. y Ueda H. *Sakura, diccionario de cultura japonesa*, Gijón: Satori, 2016, p. 247).

²⁶ García, H. *Un geek en Japón*, Barcelona: Norma Editorial, 2012, p. 11.

²⁷ Fueron las compañías navieras americanas quienes animaron a su Gobierno a que negociara con Japón, para que abriera sus puertos, ya que los necesitaban a modo de refugio en sus viajes a China. Consiguieron que se abrieran los puertos de Shimoda y Hakodate. Unos años más tarde, se abrió el de Nagasaki. (Gutiérrez, F. “Arte del Japón”, *Summa Artis*, tomo XXI, Madrid: Espasa Calpe, 1999, p. 485).

²⁸ El emperador Meiji falleció en 1912 y le sucedió el emperador Taisho hasta 1926. A este último le sucedería el emperador Hirohito, que reinaría hasta 1989, año en que le sucede el actual: Akihito, por lo que comienza la era Heisei. (Hane, M. *Breve historia de Japón*, Madrid: Alianza Editorial, 2016, pp. 203 y 365).

²⁹ García, H. *óp. cit.*, p. 11.

³⁰ No obstante debemos tener en cuenta que culturalmente veremos cómo “se trataron de asimilar por ambas partes todos los elementos culturales que se podían intercambiar, aunque esto sucedió demasiado deprisa—al ritmo de los avances de la sociedad occidental—, con la consiguiente pérdida de discernimiento y, por tanto, de una adecuada valoración” (Villalba, J. *óp. cit.*, vol. I, p. 10).

A España, la moda del Japonismo llegó a mediados del siglo XIX a través de París, considerada la capital de dicho movimiento; y finalizaría con la Guerra Civil española³¹. Sin embargo, no llegó con la misma fuerza que a otros lugares del continente, ya que la situación en el siglo XIX era agitada³². A pesar de no existir comercio directo con Japón, el mundo del arte sí se fijó en la cultura del archipiélago. Asimismo, fueron frecuentes los objetos tradicionales japoneses, los libros acerca del arte nipón, los anuncios con reminiscencias orientales, las tiendas de objetos exóticos, etc.³³ Por su cercanía con Francia, fue Cataluña un lugar privilegiado para el conocimiento de la cultura nipona, motivo por el cual en el País Vasco, también encontramos cierta asimilación del Japonismo³⁴. Aunque en un primer momento no se profundizó en exceso en la cultura nipona, esto ha ido cambiando desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, cuando ha crecido exponencialmente el interés por el archipiélago³⁵.

Tal y como afirma Ana Crespo “estos escarceos formales y conceptuales en el arte del Extremo Oriente, han abonado el camino, o han sembrado el germen, para lo que será una explosión apasionada del zen, en el arte occidental de los años 40”³⁶. Así pues, al Japonismo le siguió el Zenismo, que se dio sobre todo durante el siglo XX, puesto que fue después de la Segunda Guerra Mundial cuando los intercambios se hicieron más frecuentes, llegando a convertirse en “la ideología de la contracultura”³⁷. En un primer momento, los artistas europeos se acercaron al arte zen, pero solo se

³¹ Almazán, D. “Arte japonés y Japonismo en España”, en Cid, F. (coord.) *Japón y la Península Ibérica: cinco siglos de encuentros*, Gijón: Satori, 2011, pp. 250-251. Parte de las noticias de lo japonés, llegaban de París a España a través de Hispanoamérica, gracias a la obra de Juan Tablada o Rubén Darío entre otros. Tampoco podemos olvidarnos de Filipinas, cuya independencia en 1898 supuso un distanciamiento con los países del Oriente asiático. No obstante, España ya tenía cierto bagaje cultural exótico, gracias a la presencia islámica, los mantones de Manila, etc. (*Ibidem*, p. 251).

³² Sabemos que en la década de 1870 se celebró la primera exposición pública de estampas japonesas en nuestro país. Sin embargo, no será hasta 1881 con el Pabellón Imperial Japonés de Carles Maristany, y la Exposición Universal de 1888 celebrada en Barcelona cuando el arte nipón y el Japonismo entren con fuerza en la península. Además, serán frecuentes las exposiciones de estampas y otros objetos japoneses, organizadas por particulares (Bru, R. “Primeras exposiciones de Ukiyo-e en España”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 09, 2013, pp. 16-17). En cuanto a la situación de España, no podemos olvidarnos de los cambios políticos que tuvieron lugar en esta época, la pérdida de las colonias, levantamientos carlistas, Revolución de 1868, cambios dinásticos, proclamación de la república, etc. (Barlés, E. “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama*, nº 18, 2003, p. 40).

³³ De la Cuesta, C. “Santiago Rusiñol y el arte japonés”, en Almazán, D. (coord.). *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 105.

³⁴ Almazán, D. “Canales y difusión...”, en VVAA. *óp. cit.*, p. 569.

³⁵ Barlés, E. *óp. cit.*, pp. 24-25.

³⁶ Crespo, A. *El Zen en el Arte Contemporáneo: la Realidad y la Mirada*, Madrid: Mandala Ediciones, 1997, p. 12.

³⁷ *Ibidem*, p. 82 y Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 794.

quedaron con la gestualidad de los trazos del pincel y no tuvieron en cuenta todo lo que subyace detrás de cada creación vinculada al zen³⁸. Comenzaron a interesarse por la caligrafía y a incorporarla en sus creaciones³⁹. Así pues, poco a poco, los artistas dejarán de limitarse a imitar estéticamente el arte japonés y ahondarán en el conocimiento del zen y sus manifestaciones artísticas, sobre todo las artes del pincel (pintura y caligrafía), jardines secos, etc. Asimismo, gracias a ciertos autores como Eugen Herrigel o D.T. Suzuki, cuyos textos serán populares en Occidente, podrán adentrarse en las teorías del zen.

En los últimos años vemos lo que algunos autores han denominado como Neojaponismo y está protagonizado por la cultura visual como medio para hacer llegar las costumbres niponas a nuestro continente⁴⁰. Hoy en día, a diferencia de lo que ocurrió hace dos siglos, es a través del manga, el *anime* y los videojuegos como nos acercamos a la cultura japonesa. Cronológicamente podríamos situarlo desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días. Además, es en esta época cuando el país se internacionaliza y aumenta el número de japoneses que decide formarse en el extranjero⁴¹. La clave de este factor reside en el hecho de que son una fuente primordial para dar a conocer su cultura, costumbres y arte en Occidente.

³⁸ Wichmann, S. *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*, Londres: Thames & Hudson, 1999, p. 402.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo: evolución de la influencia japonesa en la cultura occidental”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 871.

⁴¹ Clavería, L. “Mitsuo Miura: una aproximación a su trayectoria desde 1966 hasta 1982”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 601.

4. LA INFLUENCIA DEL ARTE JAPONÉS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

4.1. JAPONISMO

4.1.1. Introducción

A finales del siglo XIX nace el Japonismo. El término fue utilizado por primera vez por Philippe Burty en la revista *Renaissance littéraire et artistique* en 1872⁴², aunque también fue empleado casi al mismo tiempo por Baudelaire y Zola⁴³. Tampoco está del todo clara la fecha en la que se considera que nace el movimiento. Para unos sería 1853, año en el que el comodoro Matthew C. Perry llegó a Japón, mientras que para otros sería 1856, cuando aparece en Washington el relato oficial de dicha expedición. La que sí está clara es la fecha en la cual concluye: 1912, ya que es en la que finaliza el periodo Meiji con el fallecimiento del emperador Mutsuhito⁴⁴.

El término aludía en un principio a la “moda de lo japonés” que también abarca lo proveniente de Asia Oriental⁴⁵. No obstante, hoy se usa para referirse a aquel periodo de finales del siglo XIX y comienzos del XX, en el cual ciertos artistas residentes en París y Londres mostraron su gusto por lo japonés en algunas de sus obras. Según David Almazán, “se originó una renovación del arte europeo por la influencia del arte nipón, especialmente a través de lacas, pinturas, esculturas, porcelanas, pero sobre todo por los atractivos *ukiyo-e* en color”⁴⁶. Por lo tanto, no podemos entender el Japonismo sin las famosas xilografías japonesas, objeto de colección en la época⁴⁷.

⁴² Schlombs, A. *Hiroshige*, Colonia: editorial Taschen, 2007, p. 86.

⁴³ Fernández del Campo, E. “Las fuentes y lugares del Japonismo”, *Anales de Historia del Arte*, nº 11, 2001, p. 329.

⁴⁴ Gruber, A. *óp. cit.*, p. 236.

⁴⁵ Fernández del Campo, E. *óp. cit.*, p. 329.

⁴⁶ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 872. El método que permitía la creación de estampas en distintos colores era el *nishiki-e*, que se creó a mediados del siglo XVIII. (Almazán, D. y Barlés, E. “La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones”, en San Ginés, P. (ed.). *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, nº 1, Granada: editorial Universidad de Granada, 2006, p. 527).

⁴⁷ Los soportes más habituales para el *ukiyo-e* eran los grabados en madera (*hanga*) y los libros ilustrados (*e-hon*). Antes de ser descubiertos en Occidente, muchos de estos creadores no fueron reconocidos en su país de origen. (*Ibidem*, p. 527). Algunos de los temas que más gustaron fuera de Japón fueron los paisajes y los retratos de mujeres bellas (*bijin-ga*). Este último contribuyó a crear la figura idealizada de la mujer japonesa como geisha. (Almazán, D. “El Japonismo en el Museo de Bellas Artes de Bilbao”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 51).

No obstante, algunos autores como por ejemplo Mariko Takagi, consideran que deberíamos distinguir entre “Japonería” y “Japonismo”⁴⁸. En cambio, según Myung-Seon Oh, podemos diferenciar ocho fases en la adopción de los rasgos japonistas por parte de los artistas occidentales. La primera sería la inclusión de objetos japoneses en sus pinturas. La segunda, retratar a las figuras vestidas según la moda japonesa. La tercera, daría un paso más e implicaría incluir modelos japoneses. Después, copiarían obras de arte niponas, para más adelante, pintar inspirándose en ellas. Las últimas tres fases implicarían el uso de materiales artísticos japoneses y la inclusión parcial de elementos tomados del arte nipón. En la fase final, los artistas, que ya tienen un conocimiento profundo del arte japonés, extraen las ideas de este y las aplican en su obra creando su propio estilo⁴⁹.

⁴⁸ La primera se refiere a las obras de arte que contienen los clichés relacionados con el arte japonés, como el monte Fuji, mujeres vestidas con kimonos y abanicos como si fueran geishas, samuráis, etc. En este caso, el acercamiento a la cultura japonesa sería meramente superficial. En cambio, en el caso del Japonismo, los artistas occidentales han profundizado en el estudio del arte nipón, por lo que ahora conocen sus características estéticas, tomando como referencia sobre todo el *ukiyo-e*. (Takagi, M. *Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie*, Tesis doctoral, Universidad de Artes Visuales de Braunschweig, 2013, pp. 149-150). Algo similar a lo que afirma esta autora, lo defiende Cristina de la Cuesta cuando señala que el arte japonés influyó al europeo por dos vías. La primera se basaba en la apariencia, por lo que los artistas se limitaban a incluir objetos japoneses en sus obras o a realizar creaciones “a la oriental”. La segunda vía requiere un mayor grado de conocimiento del arte japonés, una profundización. Así pues, toman características como el vacío, el uso del blanco y el negro, colores planos delimitados con una fina línea, valoración del trazo, uso de asimetría o las líneas de horizonte elevadas. (De la Cuesta, C. “Santiago Rusiñol...”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 105).

⁴⁹ Oh, M. S. *Der Blaue Reiter und der Japonismus*, Tesis doctoral, Universidad de Múnich, 2006, p. 162.

4.1.2. Fuentes documentales

Fueron claves para el conocimiento del arte nipón las Exposiciones Universales que tuvieron lugar en Londres y París en 1862 y 1867 respectivamente⁵⁰. Estos eventos, que se celebraban de manera periódica en distintos puntos del globo “eran una muestra de la producción industrial y artística de las distintas naciones del mundo, con el fin de potenciar las exportaciones y las ideas del progreso científico y mercantil”⁵¹. Desde 1851 y por iniciativa de la capital británica, nació la primera Exposición Universal. En un principio estaban protagonizadas por el gusto hacia lo chino e indio, pero en 1862 fue cobrando importancia el arte nipón⁵². En el caso de España, no podemos olvidar la Exposición Universal de Barcelona de 1888, en la que fue destacada la presencia de Japón⁵³. Este evento hizo que los coleccionistas conocieran a Tadamas Hayashi, que se convertiría en “el principal comerciante de *ukiyo-e* en Europa”⁵⁴ y supuso una gran oportunidad para que el arte japonés pudiera darse a conocer en nuestro país⁵⁵.

Estas muestras fueron fundamentales ya que acercaban el arte y la cultura japonesa al público general, que de otra manera puede que no lo conocieran. Asimismo, hicieron que las familias burguesas adquirieran objetos de cerámica, sombrillas o abanicos como decoración para sus casas⁵⁶. Las piezas presentadas en las Exposiciones Universales, solían ser de pequeño tamaño, puesto que eran más fáciles de transportar y vender⁵⁷. La mayoría de los objetos nipones que se coleccionaban en Occidente, ya no gustaban en el Japón Meiji (1868-1912 d.C.), que estaba empezando a occidentalizar sus casas y su vestimenta⁵⁸. En Occidente, el coleccionismo fue una moda, que entre las clases burguesas era símbolo de buen gusto y cosmopolitismo. Fue entre estos

⁵⁰ Gracias a la celebrada en la capital inglesa, en la que se expusieron objetos traídos por los diplomáticos ingleses sir Rutherford Alcock y el capitán F. Howard Wyse, artistas del grupo *Aesthetic Movement*, diseñadores y arquitectos, se animaron a coleccionar arte nipón. Lo mismo ocurrió en París, donde Édouard Manet, Félix Bracquemond y James Tissot, entre otros, pudieron conocer el arte de dicho país. (Gruber, A. *óp. cit.*, p. 322).

⁵¹ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 880.

⁵² Fernández del Campo, E. *óp. cit.*, p. 354.

⁵³ De la Cuesta, C. “Santiago Rusiñol...”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 106.

⁵⁴ Bru, R. *óp. cit.*, p. 16.

⁵⁵ Almazán, D. “Arte japonés...”, en Cid, F. (coord.). *óp. cit.*, p. 252.

⁵⁶ Las casas burguesas se vieron invadidas de objetos y costumbres niponas como la ceremonia del té, los kimonos y el uso de abanicos o cajas de laca. (De la Cuesta, C. “Santiago Rusiñol...”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 104).

⁵⁷ Así pues, en el caso japonés fueron habituales las estampas *ukiyo-e*, y otros pequeños objetos como los *inrōs* y *netsukes* (que se colocaban en el cinturón del kimono y servían de bolsillo y tensor respectivamente). (Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, pp. 107 y 188).

⁵⁸ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 49.

coleccionistas donde surgieron los primeros investigadores de arte japonés⁵⁹. La mayoría de los coleccionistas en el siglo XIX y comienzos del XX, eran artistas que conocían el ámbito parisino⁶⁰. Además de en las Exposiciones Universales, también podían adquirir obras de arte nipón en los comercios que habían abierto sus puertas en ciudades como París o Barcelona⁶¹.

En 1883 se pudo ver en la capital francesa una exposición que recopilaba lo hasta entonces conocido del arte japonés y que había sido organizada por Louis Gonse. Titulada *L'Art Japonais*, contó con la participación de Tadamas Hayashi y Samuel Bing⁶². También favoreció la difusión del arte nipón la galería L'Art Nouveau que estos dos últimos abrieron en París en 1895⁶³. A través de ella y de la revista que el propio Bing publicaba de manera mensual, titulada *Le Japon artistique: documents d'art et d'industrie*, artistas como Vincent van Gogh pudieron conocer xilografías y otras formas de arte provenientes del País del Sol Naciente⁶⁴. Esta publicación permitió que el arte nipón se diera a conocer entre los creadores europeos⁶⁵. Sin embargo, esta no fue la única obra importante para la difusión del arte japonés, ya que los hermanos Edmond y Jules de Goncourt escribieron en su *Journal* entre 1851 y 1870 sobre Japonismo⁶⁶. Tampoco podemos olvidarnos de los libros de viajes que alcanzarán en la Era Meiji (1868-1912 d.C.) su época de mayor esplendor, sobre todo en el caso de los relacionados con la vinculación entre Japón y Occidente⁶⁷.

⁵⁹ Almazán, D. "El Japonismo...", en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 45.

⁶⁰ Entre los coleccionistas de nuestro país podemos destacar a José Palacio, cuya colección se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. (Pereda, A. "José Palacio, coleccionista de arte oriental", en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 38).

⁶¹ Rossel, D. "Japonismo: la fascinación por el arte japonés", *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 11, 2013, p. 22. En París, cabe destacar *La puerta china*, el local que Madame Desoye tenía en la calle Rivoli. Inaugurado en 1862, a él acudían Claude Monet, Charles Baudelaire o Émile Zola. (Monforte, G. "El arte japonés visto por los hermanos Goncourt", en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 82).

⁶² *Ibidem*, pp. 79-80.

⁶³ Fernández del Campo, E. *óp. cit.*, p. 335. Tadamas Hayashi llegó en 1878 a París como intérprete para la Exposición Universal, pero se estableció en la capital francesa y trabajó como marchante de arte japonés. (Gruber, A. *óp. cit.*, p. 278).

⁶⁴ Schlombs, A. *óp. cit.*, p. 88.

⁶⁵ Fernández del Campo, E. *óp. cit.*, p. 330.

⁶⁶ Al igual que otras publicaciones coetáneas, el tema más habitual dentro del arte nipón era el grabado, que habían podido conocer en 1861, gracias a la muestra que el doctor Philipp Franz von Siebold había ofrecido a la localidad de Leiden (Países Bajos), que "fue durante mucho tiempo la única colección pública del arte japonés en Europa" (Gruber, A. *óp. cit.*, p. 314).

⁶⁷ Almazán, D. "Del Japonismo al Neojaponismo...", en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 884-887. Fueron más habituales las revistas ilustradas, como el *Semanario pintoresco, La Ilustración Española y Americana* o *La Ilustración Artística*; e incluso llegaron publicaciones extranjeras como *Le Japon Artistique*. (Almazán, D. y Barlés, E. "La huella de Hokusai en España...", en San Ginés, P. (ed.). *óp. cit.*, pp. 533-541).

4.1.3. Fuentes artísticas

Las influencias de la cultura nipona en Europa fueron tanto literarias como artísticas, y fueron claves para el nacimiento del Art Decó y del Art Nouveau. También fue una clara inspiración para movimientos como el Impresionismo, los Nabis o incluso las vanguardias de comienzos del siglo XX. La principal fuente artística para los pintores, además de algunos objetos decorativos, era el *ukiyo-e*, un género pictórico que agrupa las xilografías que se realizaron sobre todo durante el periodo Edo (1603-1868 d.C.) aunque la técnica ya se conocía con anterioridad, concretamente desde el periodo Momoyama (1573-1603 d.C.)⁶⁸. Suelen representar escenas idealizadas protagonizadas por figuras enmarcadas con finos contornos. No era un género demasiado valorado en el Japón de la época, ya que permitía su reproducción y por lo tanto el arte perdía su carácter individual y único, algo muy valorado en el “gran arte” tradicional japonés⁶⁹. Además, representaba a una nueva clase burguesa que se había enriquecido durante el periodo Edo (1603-1868 d.C.). Para Osvaldo Svanascini, “la stampa japonesa es el resultado más singular de una transformación social que, sin embargo, no puede desembarazarse del refinamiento y la perfección implícitos en el pasado estético de ese país”⁷⁰.

El color debe su transparencia al aglutinante: agua. Las estampas se hacían sobre papel japonés, con tantas planchas como colores fueran necesarios, algo que no comenzó a realizarse hasta el siglo XVIII. También se las denomina como “estampas del mundo que fluye o flotante”, por su expresividad y los temas que narran: mujeres hermosas, actores de teatro *kabuki*, paisajes, escenas históricas, eróticas, etc. Asimismo, hace alusión a la banalidad y frivolidad que caracterizaba a la burguesía de la época⁷¹. La temática tiene su origen en el periodo Momoyama (1573-1603 d.C.), concretamente

⁶⁸ Svanascini, O. *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés*, Buenos Aires: editorial Kier, 1979, p. 61.

⁶⁹ Fernández del Campo, E. *óp. cit.*, p. 332. No obstante, sobre esta afirmación me gustaría señalar que Yayoi Kawakura afirma que “en Oriente, las obras maestras pueden ser perfectamente obras de un maestro artista-artesano, que repite hasta la saciedad los mismos gestos” (Kawakura, Y. “El tesoro viviente. Aportación japonesa en el nuevo camino del patrimonio de la humanidad”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 561). Por lo tanto, la capacidad para la repetición de las técnicas heredadas de los maestros, que conlleva la pérdida de la individualidad, es también valorada en el arte nipón (*Ibidem*). Además, tal y como afirma Basil Hall Chamberlain era bastante frecuente en Japón que se fundaran escuelas, puesto que “se valoraba tan poco la originalidad, que se esperaba que los descendientes o los pupilos de un hombre eminente, hasta la generación vigésima, siguieran haciendo el mismo tipo de trabajo que su ancestro había hecho”. (Hall, B. *Cosas de Japón. Apuntes y notas del Japón tradicional*, Gijón: Satori, 2014, p. 65).

⁷⁰ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 39.

⁷¹ Fernández del Campo, E. *óp. cit.*, p. 332.

en las obras que las clases altas encargaban para supervisar la vida cotidiana de los ciudadanos. Algunas de las características formales más habituales son “la simplicidad, la asimetría, las composiciones en diagonal para obtener una dinámica sensación de profundidad, el desinterés por la perspectiva arquitectónica (...), la ausencia del claroscuro, la aplicación de intensos colores planos sin degradar, la presencia de fondos neutros que resaltan las figuras”⁷², las líneas curvas dibujadas con movimientos rápidos y precisos, contrastes por la alternancia de línea y mancha, figura y fondo, papel blanco e impreso, etc.

A pesar de no estar bien consideradas por ciertos expertos japoneses de la época, tal y como afirma Osvaldo Svanascini “curioso destino es el que estaba reservado a Europa, quien reconoció el valor perdurable de este arte que resumía el refinamiento de una manera popular, mientras que en el mismo Japón la estampa era resistida o aceptada solamente como artesanía”⁷³. Así pues, algunos de los artistas más influyentes en el Viejo Continente fueron Katsushika Hokusai (1760-1849) o Utagawa Hiroshige (1797-1858)⁷⁴. El primero comenzó a trabajar en 1779 y probó distintas técnicas hasta encontrar su estilo propio. Será con los grabados de paisaje con lo que alcance la fama⁷⁵. Su obra más famosa es *36 vistas del monte Fuji* (1823-1832), en la que se encuentra su estampa más conocida *El Fuji visto desde Kanagawa*⁷⁶, que ha sido reproducida en numerosas ocasiones, como es el caso del músico Claude Debussy, quien usó la “ola” de Hokusai como portada de su sinfonía *La mer*, en 1905⁷⁷.

También debemos a Hokusai la serie de quince libros con distintos diseños de animales, plantas y personajes, conocidos como *Manga*, publicados entre 1814 y 1878, cada volumen estaba ilustrado con xilografías de tinta negra, rosa y gris⁷⁸. Estos “bocetos” sirvieron de inspiración para numerosos pintores y fue una de las creaciones de Hokusai que más llamó la atención en Occidente⁷⁹. Estos dibujos fueron muy populares en Francia y dieron un nuevo impulso al modo de representar la figura

⁷² Almazán, D. y Barlés, E. “La huella de Hokusai en España...”, en San Ginés, P. (ed.). *óp. cit.*, p. 542.

⁷³ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 39.

⁷⁴ Fahr-Becker, G. *Grabados japoneses*, Colonia: Taschen, 2012, p. 21.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 21.

⁷⁶ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 129.

⁷⁷ Poletti, F. *El siglo XX, vanguardias*, Editorial Electa, Barcelona, 2006, p. 26.

⁷⁸ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 131.

⁷⁹ Almazán, D. y Barlés, E. “La huella de Hokusai en España...”, en San Ginés, P. (ed.). *óp. cit.*, pp. 528-532. De hecho, llama la atención que en el prólogo del primer tomo, el calígrafo Hanshu Sanjin, afirmara que “aquellos que realmente deseen aprender a pintar no pueden hacer nada mejor que tomar este libro como guía” (Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 134).

humana a finales del siglo XIX; por primera vez el lenguaje corporal en sus acciones cotidianas, se vio como merecedor de entrar en el mundo del arte⁸⁰.

Otra figura destacable es Utagawa Hiroshige, que al igual que algunos de sus coetáneos hizo paisajes, tal y como vemos en sus series *Cien famosas vistas de Edo* y *53 estaciones de Tōkaidō* (1833-1834)⁸¹. En esta última serie refleja las cuatro estaciones del año y cómo la vida de los japoneses cambia en función de cada una de ellas. A diferencia de otros autores supo sentir “la naturaleza, el lirismo de los cambios de estación, la función medida del paisaje, esa suerte de devoción que el ojo aprehende asimilando el equilibrio entre los árboles y el mar, la montaña y las lejanías, la distancia y el vacío”⁸². La obra de este artista destaca sobre todo por su composición refinada y su visión romántica del paisaje⁸³. Por lo novedoso de estas últimas xilografías, consiguió atraer a pintores como James McNeill Whistler o Vincent van Gogh⁸⁴.

⁸⁰ Wichmann, S. *óp. cit.*, p. 63.

⁸¹ Fahr-Becker, G. *óp. cit.*, pp. 21-22.

⁸² Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 169.

⁸³ Fahr-Becker, G. *óp. cit.*, p. 22.

⁸⁴ Schlombs, A. *óp. cit.*, pp. 87-89.

4.1.4. Artistas influidos

Algunos autores afirman que “el Japonismo se diluyó en la pintura moderna de tal modo que resulta difícil justificar la influencia japonesa directa si no hay fuentes documentales, pues los principios de la estampa japonesa fueron desde finales del XIX, (...) plenamente integrados en el paisaje, la pintura de género, ilustración gráfica y cartelismo”⁸⁵. Por este motivo, resulta difícil muchas veces demostrar qué artistas muestran influencias japonesas en su obra. No obstante, algunos de los creadores influidos por el arte nipón o en cuyas creaciones encontramos rasgos japonistas o japoniserías son:

Édouard Manet (1832-1883), que fue criticado por pintar siguiendo el estilo de las xilografías japonesas, pero el escritor Émile Zola salió en su defensa en el artículo que aparece en el retrato que el pintor realizó para él y en el que también vemos una estampa *ukiyo-e* y un biombo⁸⁶; Henri Toulouse-Lautrec (1834-1914), que realizó un grabado titulado *Mujer en la cama* (1896), con una clara influencia japonesa por el color y por ser un tema de burdel⁸⁷; James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), que creó en 1864 *Sinfonía en blanco n°2*, en la que retrata a Joanna Heffernan con un abanico japonés y mirando algunos objetos decorativos orientales⁸⁸; y *Capricho en morado n°2: el biombo dorado* en 1864, en la que cabe destacar: el kimono de la modelo, las estampas de Hiroshige de la serie *Vistas famosas de las sesenta provincias* y el biombo dorado con escenas del *Genji monogatari*⁸⁹.

También podemos citar a Edgar Degas (1834-1917) y sus desnudos de mujeres aseándose que se basaban en grabados japoneses de los *Manga* de Hokusai y que se inspiran en la obra de Kitagawa Utamaro⁹⁰. Claude Monet (1840-1926), que creó series

⁸⁵ Almazán, D. y Barlés, E. “La huella de Hokusai en España...”, en San Ginés, P. (ed.). *óp. cit.*, p. 542.

⁸⁶ Schlombs, A. *óp. cit.*, p. 88. Ferviente defensor del Japonismo, Zola afirmó: “la influencia del Japonismo era lo que necesitábamos para salir de la oscura tradición y conocer la luminosa belleza de la naturaleza...No hay duda de que nuestra oscura pintura, nuestra pintura al óleo se vio gratamente afectada y continuó estudiando esos horizontes transparentes, y el vibrante colorido de los japoneses” (Trad. a.) “the influence of Japonisme was what we needed to deliver us from the black tradition and to show us the bright beauty of nature...There is no doubt that our dark painting, our painting in oils was greatly impressed, and pursued the study of these transparent horizons, this beautiful vibrant colouring of the Japanese” (Wichmann, S. *óp. cit.*, p. 24).

⁸⁷ Fahr-Becker, G. *óp. cit.*, p. 32.

⁸⁸ Lambourne, L. *Japonisme: cultural crossings between Japan and the West*, Londres: editorial Phaidon, 2005, p. 34.

⁸⁹ Considerada la primera novela de la historia de la literatura japonesa, fue escrita en el siglo XI por una cortesana, Murasaki Shikibu, de la emperatriz Shōshi y narra la vida sentimental del príncipe Hiraku Genji. (García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 568).

⁹⁰ Lambourne, L. *óp. cit.*, p. 39 y Fernández del Campo, E. *óp. cit.*, p. 344.

de paisajes como los de Hiroshige, pero inspirándose en su jardín japonés; y retrató a su esposa con kimono de fiesta rojo adornado con un guerrero, ante un fondo repleto de abanicos japoneses de bambú, en 1876⁹¹. Mary Cassat (1844-1926) quien, influida por la exposición organizada en 1890 por Samuel Bing, realizó una serie de diez aguatinas, entre las que encontramos *La carta*, que recuerda a *La cortesana Hinazuru en Keizetsuru* de Kitagawa Utamaro, perteneciente a la serie *Comparando los encantos de las mujeres bellas* (c. 1794-5)⁹².

En cuanto a la obra de Paul Gauguin (1848-1903), atisbamos algunas pinturas influidas por el arte japonés, como *El taller de Schuffenecker*, en cuyo fondo aparece una estampa japonesa⁹³. También se han visto similitudes entre bocetos del *Manga* de Hokusai y algunas poses de figuras como en *Lavanderas de Arlés* o *Visión después del sermón*, ambas realizadas en 1888⁹⁴. Tampoco podemos olvidarnos de Vincent van Gogh (1853-1890), quien retrató en 1887 a Agostina Segatori, propietaria del café Le Tambourin, tal y como vemos en *Mujer en Le Tambourin*⁹⁵. En los retratos que el pintor hizo de Julien-François Tanguy, colocó como telón de fondo las estampas japonesas de su colección⁹⁶. También copió dos xilografías de Hiroshige que representan el puente Ōhash y el jardín Kameido⁹⁷.

Pablo Picasso (1881-1973)⁹⁸ después de su éxito en la Exposición Universal de París de 1900, retrató a la actriz Sada Yacco⁹⁹. Además sabemos que, al igual que Edgar Degas, Gustav Klimt, Auguste Rodin o Aubrey Beardsley, coleccionó estampas eróticas

⁹¹ Schlombs, A. *óp. cit.*, p. 88 y Gruber, A. *óp. cit.*, p. 276.

⁹² Lambourne, L. *óp. cit.*, pp. 41-43.

⁹³ Almazán, D. “El Japonismo...”, García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 66.

⁹⁴ Concretamente, es en la lucha entre Jacob y el ángel que aparece en la obra *Visión después del sermón*, donde encontramos la influencia del *Manga* de Hokusai, puesto que toma dos luchadores de sumo como modelo para representar este enfrentamiento (Wichmann, S. *óp. cit.*, pp. 45-46).

⁹⁵ Lambourne, L. *óp. cit.*, pp. 44-47.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁹⁷ Schlombs, A. *óp. cit.*, p. 89.

⁹⁸ El propio Picasso afirmó en más de una ocasión que él no tenía interés por el arte japonés, pero hay estudios y referencias hacia el artista que muestran lo contrario, como la exposición *Imágenes Secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa*, celebrada en el museo dedicado a él en Barcelona, entre el 5 de noviembre y el 14 de febrero de 2010, comisariada por Ricard Bru y Malén Gual, y gracias a la cual surgió el catálogo homónimo.

⁹⁹ El Japonismo había empezado a perder relevancia y dar paso a nuevas tendencias, pero la presencia del arte japonés en esta Exposición Universal de 1900 fue destacada. (Bru, R. “Ukiyo-e y Japonismo en el entorno del joven Picasso”, en Gual, M. y Bru, R. (comis.). *Imágenes Secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa* (Museu Picasso, 05 de noviembre de 2009 al 14 de febrero de 2010), Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2009, p. 38). La obra que Picasso debía realizar para Sada Yacco era un cartel para el nuevo espectáculo de la actriz. El motivo del encargo, fue el reciente éxito cosechado por parte del malagueño en la exposición celebrada en la galería Vollard. Él quiso “transmitir la seductora fuerza de los gestos, el baile y la interpretación dramática de la actriz”. (*Ibidem*, p. 39).

japonesas (*shunga*)¹⁰⁰. En 1903 reprodujo, en una tarjeta del establecimiento de los hermanos Junyer-Vidal, una famosa estampa de Hokusai que representa un episodio de la leyenda de *Taishokan*, en el que se narra un encuentro sexual entre una buceadora y dos pulpos¹⁰¹. Menos conocido es el caso del grupo Der Blaue Reiter (El jinete azul), que a pesar de que no ha sido muy estudiado, hay autores como Myung-Seon Oh, que han hallado vínculos entre el Japonismo y la obra de algunos de sus miembros¹⁰². Aunque no nos detendremos en explicar detalladamente uno por uno, sí podemos afirmar que ciertos rasgos del arte nipón, como las composiciones, la asimetría o las figuras cortadas, están presentes en las creaciones de estos artistas¹⁰³. Por lo tanto, vemos influencias tanto directas, como indirectas en Franz Marc (1880-1916), Wassily Kandinsky (1866-1944), August Macke (1887-1917), Paul Klee (1879-1940), Alekséi von Jawlensky (1864-1941), etc.¹⁰⁴

Algunos creadores en los que podemos apreciar influencias del arte nipón o que incorporaron objetos japoneses en sus retratos, pero en cuya obra no nos detendremos son: Alfred Stevens (1823-1906), Odilon Redon (1840-1916), George Hendrick Breitner (1857-1923), James Tissot (1866-1902), Alfred Kubin (1867-1959) o Edouard Vuillard (1868-1940). En España encontramos a Mariano Fortuny (1838-1874)¹⁰⁵, Eduardo Zamacois (1841-1871), Raimundo Madrazo y Garreta (1841-1920)¹⁰⁶, Adolfo Guiard (1860-1916), Ramón Casas (1866-1932)¹⁰⁷, etc.

¹⁰⁰ Según Diana Widmaier, Picasso poseía unas sesenta estampas la mayoría del siglo XVIII, entre las que encontramos algunas de artistas renombrados como Utamaro. (Widmaier, D. *Picasso: Art Can Only Be Erotic*, Nueva York: editorial Prestel, 2005, p. 9).

¹⁰¹ Bru, R. “Tentáculos de amor y muerte: de Hokusai a Picasso”, en Gual, M. y Bru, R. (comis.). *óp. cit.* pp. 68-69.

¹⁰² Para más información acerca del tema consultar: Oh, M. S., *óp. cit.*

¹⁰³ *Ibidem*, p. 161.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 165.

¹⁰⁵ Cabe destacar el retrato que en 1874 hizo de su esposa, *Adelaida del Moral*, vestida con kimono, delante de un biombo dorado. Sin embargo, una de sus obras más conocidas dentro del Japonismo es *Los hijos del pintor, María Luisa y Mariano, en el salón japonés* de 1874 (Almazán, D. “Arte japonés...”, en Cid, F. (coord.). *óp. cit.*, p. 256).

¹⁰⁶ A él debemos el lienzo *El taller de Mariano Fortuny en Roma* (1874), en el que aparece una armadura japonesa propiedad de Fortuny. Otra obra de inspiración nipona es *La japonesa* (1879), en la que retrata a una dama ataviada con kimono, flores exóticas, etc. (*Ibidem*, p. 256). También podemos ver la influencia nipona en *La siesta*, realizado entre 1880 y 1885; y en *La lectura* (1880-1885), que tiene reminiscencias japonistas, como vemos en los cojines de la cama. (Diez, J. L. *La lectura (Aline Masson)*, <http://carmenthyssenmalaga.org/obra/la-lectura-%28aline-masson%29>, consultado 07/11/2017).

¹⁰⁷ Trabajó en la reforma que el arquitecto Lluís Domènech i Montaner realizó en la Fonda España, en Barcelona. En ella Ramón Casas, decoró uno de sus salones con diseños de temática marina basados en un libro de Matsuzaki Hanzō de 1180, propiedad del arquitecto. Para la cenefa que remata el conjunto, se inspiró en *La gran ola de Kanagawa*, de Hokusai (Bru, R. “La Fonda España de Lluís Domènech i Montaner, un Japonismo de libro”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 22, 2016, pp. 6-8). También realizó

4.2. ZENISMO

4.2.1. Introducción

Antes de pasar a explicar cómo el zen ha influido en el arte nipón, en el occidental contemporáneo, tanto en EEUU como en Europa y hasta en la obra de la artista que protagoniza el presente trabajo, Prado de Fata, daremos unas pinceladas acerca de qué es y en que consisten las artes vinculadas a este, porque tal y como afirma Javier Villalba: “antes de referirse a un asunto, especialmente si se trata de algo tan ajeno a nuestra tradición, resulta conveniente ponerse de acuerdo sobre la cosa de la que se habla”¹⁰⁸. No obstante, se trata de un tema complejo, por lo que debemos tener en cuenta el aforismo que recoge Eugen Herrigel en *El camino del zen*, que afirma que “serían necesarias muchas vidas para comprender toda la verdad del zen”¹⁰⁹. Por lo tanto, lo que haremos a continuación será tratar de explicar los rasgos fundamentales, ideas y enseñanzas de dicha vertiente del budismo.

Zen es “la pronunciación japonesa de un carácter que en chino se pronuncia «ch’an», que fue utilizado para transcribir en chino escrito la primera sílaba del sánscrito *dhyana*, que significa una mente centrada o meditación en la que los opuestos se tornan uno”¹¹⁰. Es considerada la vertiente del budismo que más tiende a la abstracción, aunque sin dejar de lado el mundo sensible, puesto que parten de él para alcanzar la primera¹¹¹. Para conocer el origen del zen, que es una de las ramas del budismo Mahāyāna, debemos viajar a China¹¹². Tras el paso del budismo por este país, surgieron nuevas escuelas: Ch’an, Tiantai, Huayan y Jingtú o Tierra Pura¹¹³.

El fundador del budismo zen, Bodhidharma vivió entre los siglos V y VI d.C. Fue el vigésimo octavo patriarca budista, que comenzó con el discípulo de Buda Shakyamuni: Mahakashyapa¹¹⁴. Bodhidharma es conocido en China como Ta-Mo y en

sendos retratos a la actriz Sada Yacco y su marido Kawakami Otojirō. (Bru, R. “Ukiyo-e y Japonismo...”, en Gual, M. y Bru, R. (comis.). *óp. cit.* p. 30).

¹⁰⁸ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. I, p. 35.

¹⁰⁹ Herrigel, E. *El camino del zen*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1980, p. 94.

¹¹⁰ Sargent, J. *Zen, 108 preguntas y respuestas sobre la filosofía y la práctica de esta antigua tradición*, Barcelona: ediciones Oniro, 2002, p. 175.

¹¹¹ García, F. *El zen y el arte japonés*, Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1998, p. 28.

¹¹² Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 10. Las tres grandes corrientes del budismo son: Theravāda (en Tailandia, Sri Lanka, Myanmar y Camboya), Mahāyāna (China, Vietnam, Corea y Japón) y Vajrayāna (sobre todo en Bután y Tíbet). (Bouso, R. *Zen*, Barcelona: Fragmenta Editorial, 2012, p. 15).

¹¹³ *Ibidem*, p. 40.

¹¹⁴ Sargent, J. *óp. cit.*, p. 175.

Japón como Daruma¹¹⁵. Llegó de la India a Cantón en el año 520 d.C., pero un momento clave en su vida tuvo lugar cuando se estableció en el monasterio de Shao-lin¹¹⁶, donde permaneció meditando durante varios años mirando hacia una pared¹¹⁷. No queda del todo claro el hecho de si viajó a Japón o no, pero lo cierto es que su figura fue conocida en el archipiélago¹¹⁸. Uno de sus textos más importantes es el *Tratado de Bodhidharma* y una de sus enseñanzas fundamentales fue que no es posible explicar las doctrinas de Buda mediante las palabras, sino que solo se comprenderán practicando la meditación¹¹⁹.

El zen llegó a Japón a comienzos del periodo Kamakura (1185-1333 d.C.)¹²⁰, gracias a distintos monjes chinos y japoneses y actualmente se divide en tres escuelas: Rinzai, Sōtō y Ōbaku¹²¹. No obstante, definir qué es el zen es una tarea compleja. Alan Watts afirma que “para saber lo que el zen es, y especialmente lo que no es, no hay otra que practicarlo”¹²². Una de las principales dificultades ante las que nos enfrentamos como lectores occidentales es que “el budismo zen es un camino y concepción de la vida que no pertenece a ninguna de las categorías formales del pensamiento occidental moderno. No es una religión ni una filosofía; no es una psicología o cierto tipo de ciencia”¹²³. Sin embargo, podemos aventurarnos a dar algunas claves para comprenderlo. En primer lugar podemos empezar explicando qué no es y aquello en lo que no cree. No se trata de una filosofía, ni de una religión¹²⁴. No conoce dios, ni culto,

¹¹⁵ López, A. *Tratado de Bodhidharma (Los textos fundacionales del budismo Zen)*, Palma: José J. de Olañeta, 2013, p. 7.

¹¹⁶ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 10 y López, A. *óp. cit.*, p. 10.

¹¹⁷ Watts, A.W. *El camino del zen*, Barcelona: Edhasa, 1980, p. 110.

¹¹⁸ López, A. *óp. cit.*, p. 14.

¹¹⁹ García, F. *óp. cit.*, p. 41.

¹²⁰ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 135.

¹²¹ La primera fue fundada por Lin-tsi e introducida en Japón por el monje Myoan Eisai (1141-1215) (Bouso, R. *óp. cit.*, p. 56). Este introdujo el zen en Japón en el año 1191 (García, F. *óp. cit.*, p. 42). En un principio se afirmaba que la escuela Rinzai estaba relacionada con la nobleza, y además fue la encargada de combinar el zen con algunas formas artísticas tradicionales niponas, como la caligrafía, la poesía, el arte del té; que generalmente solían ser ejercitadas por las clases altas (Sargent, J. *óp. cit.*, p. 177). Durante la época Muromachi (1333-1573 d.C.) a los templos Rinzai acudían “artistas, intelectuales, guerreros y ricos mercaderes, y la literatura zen vivió un gran apogeo” (Bouso, R. *óp. cit.*, p. 60). El introductor de la escuela Sōtō en Japón fue Dōgen Kigen (1200-1253), en 1227. A diferencia de la Rinzai, esta era más influyente dentro de las clases más bajas de la sociedad, así como en las áreas rurales del país. La última de las escuelas fue fundada en 1653 por el monje chino Igen. En realidad, surgió dentro de la Rinzai, gracias a los discípulos del monje chino Yinyuan Longchi (J. Ingen Ryuki, 1592-1673), que quisieron crear una escuela nueva. (*Ibidem*, p. 57-63 y Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 10).

¹²² Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 13.

¹²³ *Ibidem*, p. 21.

¹²⁴ Lanzaco, F. “Valores estéticos de la cultura clásica japonesa: esbozo de un perfil equilibrado de personalidad”, en Cid, F. (ed.). *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, p. 518.

ni inmortalidad del alma¹²⁵. Se trata de una experiencia contemplativa que tiene por objetivo alcanzar la iluminación o *satori*¹²⁶. Según D. T. Suzuki, “sin *satori* no hay zen”¹²⁷. En castellano en cambio solemos emplear la palabra iluminación para referirnos a estos hechos, que además suelen marcar un antes y un después en quien lo experimenta¹²⁸. En general se afirma que para llegar a ella, tal y como señala Fernando García Gutiérrez, se debe dejar todo atrás, para lo cual se utiliza la meditación¹²⁹. D.T. Suzuki definió el *satori* y dijo: “es como la experiencia común y cotidiana, pero unos diez centímetros por encima del suelo”¹³⁰. Para Eugen Herrigel, es una sensación brusca, un choque, un hecho difícil de describir que supone la aparición de la claridad en la mente de quien medita; y que hace que cambie su forma de ver el mundo y las ideas que tenía hasta el momento¹³¹.

La sala en la que los monjes practican la meditación es conocida como *zendo* y su decoración es bastante austera, puesto que nada debe romper la concentración de los practicantes¹³². Aunque hoy en día también se aceptan otras posiciones, la meditación o *zazen*, suele practicarse en la conocida como postura del loto en la cual debe colocarse cada pie sobre el muslo opuesto, las manos juntas, la espalda recta y los ojos abiertos, ya que debemos mantenernos atentos¹³³. Fundamental durante el *zazen* es la respiración, que suele ser pausada, parte del vientre y “actúa sobre la conciencia como un fuelle, dándole la claridad tranquila y brillante”¹³⁴. Contrariamente a lo que se suele entender por meditación, no consiste en simplemente sentarse y vaciar la mente, sino que es “una quieta conciencia (...), una sensación muy vívida de “no diferencia” entre uno mismo y el mundo exterior (...) que viene sola cuando estamos sentados y atentos sin ningún propósito en nuestra mente”¹³⁵. Para intentar alcanzar el *satori*, Arthur Waley explica que si una persona se encuentra meditando en una habitación, deberá eliminar de su mente en primer lugar todo excepto la ciudad en la que se encuentra. Después, todos y

¹²⁵ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 10.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹²⁷ Suzuki, D. T. *óp. cit.*, p. 148. El término deriva del verbo japonés *satoru*, que se traduce como despertar o abrir los ojos (Sargent, J. *óp. cit.*, p. 28).

¹²⁸ Suzuki, D. T. *óp. cit.*, pp. 28-29.

¹²⁹ García, F. *óp. cit.*, p. 31.

¹³⁰ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 41.

¹³¹ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, pp. 106-112.

¹³² Suzuki, S. *Mente zen, mente de principiante, charlas informales sobre meditación y la práctica del zen*, Madrid: Gaia Ediciones, 2011, p. 154.

¹³³ Sargent, J. *óp. cit.*, pp. 62-70.

¹³⁴ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 188.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 187.

cada uno de los edificios de su localidad, salvo el monasterio en el que esté practicando la meditación, hasta terminar eliminando todos los objetos presentes en la habitación y prácticamente todas las partes de su cuerpo¹³⁶. Con el objetivo de alejarnos de lo que nos rodea, pero al mismo tiempo manteniendo los ojos abiertos, debemos centrar la vista focalizada hacia un punto concreto, preferiblemente bajo¹³⁷. Así pues, este será uno de los temas que aparezcan en ciertas obras de Prado de Fata, como veremos en la *serie Silencio* o en sus *Kakemono*. De hecho, estos últimos nacieron como fruto de su experiencia practicando *zazen* en un *zendo*.

Shunryu Suzuki defiende que no debemos intentar frenar todo lo que pase por nuestra mente, sino dejar que se vaya por sí solo, porque con el tiempo se tranquilizará¹³⁸. Para otros autores, como Nobuko Hirose esto no debe ser intencionado porque “cuando piensas en quitar de tu mente los pensamientos, ese mismo pensamiento se convierte en un obstáculo”¹³⁹. Por lo tanto, lo que se debe hacer es no pensar en nada, porque solo así se irá por sí sola cualquier preocupación que ronde nuestra mente¹⁴⁰. Tal y como dijo Bodhidharma, “el zen es una transmisión especial fuera de las escrituras, sin dependencia en las palabras: una señal directa a la mente humana, y la realización de la iluminación”¹⁴¹. Aunque los *sūtras* suelen ser empleados en el estudio del budismo zen, no son algo fundamental y lo cierto es que en realidad “se trata de una experiencia de tipo individual, que no puede transmitirse mediante palabras (...), sino sugerirse por medio de símbolos”¹⁴². Por lo general no se suele recurrir a los textos, pero “sigue el camino trazado por algunos *sūtras* budistas, que le ayudan a dar este salto en el vacío”¹⁴³. Otras herramientas empleadas por los maestros para conducir a sus alumnos hacia el despertar son los *mondō* y *kōan*¹⁴⁴. Existen hoy en día recopilaciones de *kōan*,

¹³⁶ Waley, A. *Zen Buddhism and Its Relation to Art*, Londres: Luzac and Co., 1922, p. 12.

¹³⁷ Sargent, J. *óp. cit.*, p. 71.

¹³⁸ Suzuki, S. *óp. cit.*, p. 45.

¹³⁹ Hirose, N. *La sabiduría inmóvil. El camino zen. Las enseñanzas de Soho Takuan*, Barcelona: Editorial Thassàlia, 1996, p. 60.

¹⁴⁰ *Ibidem*, pp. 60 y 229.

¹⁴¹ (Trad. a.) “Zen is a special transmission outside the scriptures, with no reliance on words and letters a direct pointing to the human mind, and the realization of enlightenment” (Addis, S. y Daido, J. *The Zen Art Book, The Art of Enlightenment*, Boston: Shambhala, 2009, p. 8).

¹⁴² Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 10.

¹⁴³ García, F. *óp. cit.*, p. 28.

¹⁴⁴ *Mondō*: “«pregunta-respuesta»: conversación histórica imaginaria entre maestro y discípulo, especialmente en el budismo zen”. (Flath, J., Orenge, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 177-178). *Kōan*: “Proposición o acertijo usado en el budismo zen de la escuela Rinzaï como ayuda para la meditación y la iluminación”. (*Ibidem*, p. 147). No se trata de una adivinanza, sino que “hace referencia a un texto breve, normalmente un diálogo, que condensa una enseñanza budista concreta o que caracteriza las enseñanzas de un sacerdote determinado. La práctica con *kōan* empezó en China durante la dinastía Tang (618-907)”

por lo que la realidad es que el budismo zen no solo ha compuesto infinidad de tratados, sino que también se ha apoyado en los textos tradicionales para la difusión de sus ideas¹⁴⁵.

A pesar de todo, el zen sigue expresándose contrario al uso de las palabras y hace hincapié en una vivencia inenarrable, por lo cual considera que la teoría, sin la práctica puede no resultar suficiente o incluso ser contraproducente¹⁴⁶. Así pues, todos estos escritos son prácticos como apoyo a la hora de lograr un estado mental concreto y tendrán que ser dejados cuando ya no sean necesarios, con el objetivo de que el individuo alcance la sabiduría por sí mismo¹⁴⁷. Es más, algunos autores como Shunryu Suzuki defienden que “cuanto más sepas sobre el zen, más te echarás a perder. Tu mente estará llena de basura; tu mente estará manchada”¹⁴⁸. Por lo tanto, el término zen hace referencia a la escuela budista que enseña que la iluminación se consigue por la percepción directa de la propia mente a través de la práctica de la meditación¹⁴⁹. También “considera la contemplación como única vía de relación igualitaria entre el hombre y la naturaleza”¹⁵⁰, ya que “el instante en que el hombre contempla la naturaleza, es el instante en que la naturaleza se hace consciente de sí misma”¹⁵¹. No obstante, la forma de ser del pueblo japonés y su tendencia a la contemplación, así como otros rasgos provenientes del zen, ya estaban presentes en el sintoísmo, religión nativa del archipiélago¹⁵².

(Sargent, J. *óp. cit.*, pp. 24-26). El término se suele traducir también como “frase sin aparente conexión lógica entre sus términos, que tiende a bloquear el pensamiento dual y el raciocinio para que termine brotando un conocimiento supraconceptual” (García, F. *óp. cit.*, p. 42). Según Stephen Addis, la solución a este enigma solo sería lograda con largos periodos de meditación (Addis, S. *The art of zen: Paintings and Calligraphy by Japanese monks 1600-1925*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1989, p. 17).

¹⁴⁵ Sargent, J. *óp. cit.*, p. 17.

¹⁴⁶ Bouso, R. *óp. cit.*, pp. 88-91.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 92.

¹⁴⁸ Suzuki, S. *óp. cit.*, p. 105.

¹⁴⁹ Flath, J., Oenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 292.

¹⁵⁰ Arias, M. R. “Japón y Occidente, interrelaciones de trazos, formas y texturas”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 985.

¹⁵¹ Crespo, A. *óp. cit.*, p. 11.

¹⁵² García, F. *óp. cit.*, p. 34. El diccionario de la RAE define el término sintoísmo como “religión tradicional japonesa, de carácter politeísta”. (<http://dle.rae.es/?id=XzwQjuW>, consultado 27/03/2018).

4.2.2. Fuentes documentales

Raquel Bouso afirma que “de las tradiciones espirituales asiáticas, el zen seguramente es, junto con el budismo tibetano, la más conocida en Occidente”¹⁵³. Aunque ya se tenía noticia en los siglos anteriores de las religiones practicadas en Oriente, a finales del siglo XIX resurgió el interés por estas, gracias a la Sociedad Teosófica y al Parlamento Mundial de Religiones que tuvo lugar con motivo de la Exposición Universal de Chicago de 1893¹⁵⁴. El representante del budismo japonés fue el monje Shaku Sōen (1858-1919)¹⁵⁵, a quien debemos la colaboración entre su discípulo, D.T. Suzuki y el editor Paul Carus, con el objetivo de traducir al inglés ciertos textos budistas¹⁵⁶. Suzuki también publicó varios escritos, acerca del zen y la iluminación, así como la influencia de las enseñanzas de dicha secta en la cultura nipona, que han supuesto una base fundamental para entender la presencia del zen en Occidente¹⁵⁷. Será durante la segunda mitad del siglo XX cuando las enseñanzas de esta vertiente del budismo penetren con fuerza en Occidente¹⁵⁸.

Según Javier Villalba existen tres formas de conocer el zen para un occidental: la directa, es decir, a través de la práctica en un monasterio, la artística, a través de obras de arte zen, o la literaria¹⁵⁹. Dentro de esta última algunos de los libros fundamentales para conocer esta escuela budista en Occidente y que fueron populares entre los artistas de posguerra norteamericanos fueron *El libro del té* de Kakuzō Okakura, las obras de D. T. Suzuki o Alan Watts, que fueron leídos por Robert Motherwell, Ad Reinhardt o Mark Tobey, entre otros; y la de Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*¹⁶⁰, que fue leída por Joan Miró, Luis Feito, Yves Klein o Antoni Tàpies¹⁶¹.

¹⁵³ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 9.

¹⁵⁴ Sargent, J. *óp. cit.*, p. 15.

¹⁵⁵ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. I, p. 13.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹⁵⁷ Kashiwahara, Y. y Sonoda, K. (ed.). *Shapers of Japanese Buddhism*, Tokio: Kōsei Publishing Co. 1994, pp. 244-246.

¹⁵⁸ Sargent, J. *óp. cit.*, p. 15.

¹⁵⁹ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 860.

¹⁶⁰ Clarke, D. J. *The Influence of Oriental Thought on Postwar American Painting and Sculpture*, Nueva York: Garland, 1988, citado en Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 821. Las citadas publicaciones serán explicadas cuando hablemos de Prado de Fata, en el capítulo dedicado a los libros que la autora ha leído y que han sido claves para su vida y su obra. Estas son: *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés* de Osvaldo Svanascini, *Zen en el arte del tiro con arco* de Eugen Herrigel, *Zen y vedanta* de Arnaud Desjardins, *Mente zen, mente de principiante* de Shunryu Suzuki, *El elogio de la sombra* de Junichiro Tanizaki, *El libro del té* de Okakura Kakuzō, *El camino del zen* de Eugen Herrigel, *La sabiduría inmóvil, el camino zen* de Nobuko Hirose y *El zen y la cultura japonesa* de D. T. Suzuki.

¹⁶¹ Cabañas, P. “Saura, París, zen, informalismo”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 148. Llama la atención el hecho de que la popularidad de *Zen en el arte del tiro con arco*, fuera tal que impresionara al

4.2.3. Fuentes artísticas

4.2.3.1. Arte zen

Eugen Herrigel afirma que en Japón “la naturaleza, la vida y el arte se integran; el arte no es el reino de la apariencia, al margen y por encima de la naturaleza y de la vida, sino que es su coronación”¹⁶². Los orientales tradicionalmente han mostrado una predisposición clara a la hora de apreciar hasta los más mínimos detalles de la naturaleza, como puede verse en el sintoísmo o en el zen; llegando incluso a considerarla como un todo en el que el individuo es tan solo uno de los elementos que la componen, motivo por el cual suele ser un tema elegido por los artistas zen¹⁶³; y lo será también para Prado de Fata. No obstante, en un primer momento, los japoneses vieron la naturaleza como algo amenazante y aprendieron de ella que todo lo que nos rodea es mutable, imperfecto e inconcluso¹⁶⁴.

La relación entre el arte zen y esta es tal, que “se considera que la obra de arte no solo representa la naturaleza sino que ella misma es una obra de la naturaleza, pues ya la técnica implica el arte de la ausencia de artificio (...) de modo que los cuadros se pintan con la misma naturalidad como las rocas y pastos que ellos representan”¹⁶⁵. Tanto en el arte japonés, como en la obra de Prado de Fata, sus creadores no se limitan a retratar de

mismísimo D.T. Suzuki (Yamada, S. “The Myth of Zen in the Art of Archery”, *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 28, nº 1-2, 2001, p. 27). No obstante, algunos autores como Shōji Yamada rebaten la veracidad de las teorías expuestas por Herrigel y la vinculación del zen con el arte del tiro con arco en la que el filósofo alemán hace hincapié. Para él, la obra es interesante si es vista como una interpretación personal de la cultura japonesa o como relato de su experiencia durante el aprendizaje del tiro con arco, pero está lejos de ser considerado un tratado de dicho arte. De hecho, señala que Awa Kenzō, maestro de Herrigel, no llegó a practicar el zen, por lo que no logra explicarse por qué defiende fervientemente la vinculación entre el arte del tiro con arco y dicha secta, aunque en ningún momento niega que tuviera influencias de esta última. (*Ibidem*, pp. 3- 27). Uno de los motivos puede ser el hecho de que por la diferencia lingüística entre maestro y discípulo, debían entenderse gracias al también profesor Komachiya Sozo (1893-1979), y es a él a quien debemos “la inclusión de ciertos conceptos familiares a la doctrina zen ante los insistentes pedidos de Herrigel de que le ampliara algunas lacónicas respuestas de Awa” (Herrigel, E. *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires: editorial Kier, 2008, p. 175). Herrigel se apoyaba en la obra *Ensayos sobre Budismo Zen* de D.T. Suzuki, quien según él “ha podido demostrar que la cultura japonesa y el zen están íntimamente interrelacionados, de suerte que las artes japonesas, la actitud espiritual del samurái, el estilo de vida del japonés, su forma de vida moral, estética y hasta cierto punto incluso la intelectual, deben su peculiaridad a ese fundamento zenista” (*Ibidem*, p. 26). No obstante, Shōji Yamada discute en su artículo la credibilidad de algunos de los pasajes relatados por Herrigel, mediante ciertos relatos concretos de la obra que pueden haberse debido a malentendidos, puesto que la comunicación entre el maestro y el alumno solía hacerse mediante un intérprete, que no siempre estaba presente. (Yamada, S. *óp. cit.*, p. 19). Para más información acerca de la credibilidad y veracidad de la obra de Herrigel, consúltese el citado artículo de Shōji Yamada.

¹⁶² Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 44.

¹⁶³ García, F. *óp. cit.*, p. 36.

¹⁶⁴ Koren, L. *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Barcelona: ediciones Renart, 1997, pp. 46-50.

¹⁶⁵ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 207.

manera fotográfica la naturaleza, sino que la estudian detenidamente hasta lograr captar la esencia de su atractivo y lo reflejan en sus obras mediante la abstracción y el uso de los mínimos elementos, llegando incluso a retratar el sentir momentáneo de esta¹⁶⁶. Lo que buscaban los adeptos del zen, era alcanzar la esencia de la naturaleza, por lo que debían despojarla de todo lo accesorio, para lo cual los artistas mostraron predilección por las pinturas monocromáticas de tinta¹⁶⁷.

En un principio podría pensarse que el zen no tendría por qué recurrir al arte como medio de expresión puesto que “el fin que pretende es entrar en contacto con la *Naturaleza Universal*, a través de la percepción de la nada más absoluta”¹⁶⁸. No obstante, con el paso del tiempo dicha secta se vio en la necesidad de buscar un lenguaje que le permitiera transmitir sus ideas a sus discípulos y ayudarles durante la contemplación y el camino al *satori*¹⁶⁹. En palabras de Eugen Herrigel, lo que se desea lograr a través de las artes que nos sirven para adentrarnos en el zen, es “un relajamiento del ser corporal y psíquico, que permita una transformación interior”¹⁷⁰.

Así pues, quisieron exponer las complejas ideas del zen mediante los mínimos elementos, pero cuando esto no sea suficiente harán uso de otro elemento que veremos constantemente en la obra de Prado de Fata: el vacío, cobrando este último más importancia que las líneas que lo delimitan¹⁷¹. No obstante, cabe precisar cómo conciben el espacio los orientales. Tal y como apunta Eugen Herrigel en *El camino del zen*: “no es (...) el espacio de los occidentales con sus medidas, su ambiente homogéneo dentro del que se yerguen los objetos, y que los rodea y los separa unos de otros. (...) El espacio del pintor zen, por el contrario es eternamente inmóvil y sin embargo dinámicamente activo”¹⁷². Es más, este espacio encierra más de lo que pensamos, ya que en él se halla todo oculto a la espera de poder surgir o no a la superficie¹⁷³. Asimismo, el arte zen lo emplea como representación de la “nada”, dentro de la cual se

¹⁶⁶ García, F. “Características generales del arte japonés”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 18.

¹⁶⁷ Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 93.

¹⁶⁸ García, F. *óp. cit.*, p. 35.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 75.

¹⁷¹ García, F. *óp. cit.*, p. 38.

¹⁷² Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, pp. 47-48.

¹⁷³ Desjardins, A. *Zen y vedanta, comentario del Sin-sin-ming*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997, p. 57.

encuentra todo¹⁷⁴. Otro rasgo frecuente tanto en el haiku como en la obra de Prado de Fata, es el silencio, que al fin y al cabo es otro tipo de vacío y algunos autores como Takuan, defienden de él que es dinámico y sereno al mismo tiempo¹⁷⁵.

No obstante, no es fácil, sobre todo para un occidental, explicar en qué consiste el arte zen y cuáles son sus características principales. Tal y como afirma Stephen Addis, “todavía no se ha logrado marcar la diferencia entre las obras ejecutadas por monjes, las que tratan temas de vinculación zen o las que siguen un estilo zen. Por lo tanto, no está del todo claro si algunas de las piezas que se han creado siguiendo la tradición zen, pueden ser consideradas *zenga*”¹⁷⁶. Para Haga Kōshirō, “en el caso del *arte zen*, la condición mínima exigible para que pudiera otorgarse tal denominación a una obra sería, justamente, que se produjera una manifestación del *satori*”¹⁷⁷. No obstante, Javier Villalba no cree que ni los materiales, los temas, las técnicas, el hecho de que haya sido creada por un monje zen, de que exprese el *satori* o que cumpla las siete características dictadas por Hisamatsu deben ser requisitos para que una obra de arte sea considerada zen¹⁷⁸, sino que él cree que podríamos considerar arte zen todas aquellas acciones que un individuo hace en un estado de concentración, empleando esa tarea como herramienta de apoyo en el *zazen*, que le pueda allanar el camino hacia el *satori*, por lo que afirma que “el arte zen podría ser definido como la expresión artística de la práctica de la meditación en un proceso que “puede” conducir a sus practicantes hacia la iluminación espiritual”¹⁷⁹.

¹⁷⁴ García, F. *óp. cit.*, p. 39. Sin embargo, tal y como señala Arnaud Desjardins, el vacío ya era importante para los taoístas para quienes es un concepto que “reviste un sentido tan fuerte como la expresión «Reino de los Cielos» para los cristianos” (Desjardins, A. *óp. cit.*, pp. 29-30).

¹⁷⁵ Hirose, N. *óp. cit.*, p. 27.

¹⁷⁶ Addis, S. *óp. cit.*, p. 206, nota 1.

¹⁷⁷ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 246.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 249. Estas siete características son: asimetría, sencillez, contracción o sequedad, naturalidad, profundidad o reserva, insumisión y paz interior. (Para conocer más acerca de estas, véase pp. 52-54).

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 250.

4.2.3.2. Algunos conceptos sobre la estética japonesa

No obstante, para una correcta apreciación de las artes vinculadas con el zen, debemos tener primero unas ciertas nociones acerca de la estética japonesa. Algunos de los conceptos más frecuentes son: *mono no aware*, *wabi*, *sabi*, *yūgen*, *shibui* y *yohaku*¹⁸⁰. Según Alan Watts, los cuatro primeros términos designan a “los cuatro estados de ánimo fundamentales de (...) la atmósfera general del “gusto” zen”¹⁸¹. Por este motivo se tratarán de explicar a continuación estos extranjerismos intraducibles con el objetivo de poder comprender mejor la estética zen, puesto que es clave para conocer a fondo la obra de Prado de Fata.

4.2.3.2.1. *Mono no aware*

Si traducimos cada término por separado, sería algo así como “sorpresa o estupor (*aware*) por las cosas (*mono*), suele ir unido a una sensación de pesar provocada por la belleza que nos rodea, sobre todo la que encontramos en la naturaleza”¹⁸². El concepto de *mono no aware*, “indica un deleite estético junto a la tristeza de la belleza percedera aceptada. Es pues, un refinado sentimiento complejo de elegancia, melancolía y resignación”¹⁸³. Asimismo, para Sonia Andrés “puede resumirse en un refinamiento placentero, una aristocrática sensibilidad estética y un ensalzamiento de lo extraño o lo curioso”¹⁸⁴. Alan Watts afirma que el término puede emplearse para designar a aquello que provoca una fuerte nostalgia, vinculada al otoño y la impermanencia de todo aquello que nos rodea, aunque no debe confundirse con la melancolía entendida como deseo de regresar a un tiempo anterior, sino que simplemente es el reflejo o el poso que ha dejado ese pasado¹⁸⁵.

¹⁸⁰ Respecto a los conceptos de *wabi* y *sabi*, suele ser frecuente tratarlos de manera conjunta ya que “los significados (...) se mezclaron tanto que actualmente la línea que los separa es realmente borrosa” (Koren, L. *óp. cit.*, p. 22).

¹⁸¹ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 216.

¹⁸² Menegazzo, R. *Japón*, Barcelona: Electa, 2008, p. 375.

¹⁸³ Salafranca, F. *Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*, Madrid: Verbum, 2003, p. 59, citado en Andrés, S. *Signos de Wabi Sabi, Mono no Aware y Yūgen en el Land Art europeo de la década de los setenta. Los paseos de Hamish Fulton y Richard Long como ejemplo paradigmático*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2013, p. 22.

¹⁸⁴ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 24.

¹⁸⁵ Watts, A.W. *óp. cit.*, pp. 216-221.

4.2.3.2.2. *Wabi*

Durante los periodos Kamakura (1185-1333 d.C.) y Muromachi (1333-1573 d.C.) nacerán los términos *wabi*, *sabi* y *yūgen*. Para Sonia Andrés, el arte de estética *wabi* y *sabi*, debe semejarse a la naturaleza con sus imperfecciones e impermanencia características¹⁸⁶. Para Leonard Koren, estos abogan por una idea romántica de la naturaleza, libre, que no puede ser dominada¹⁸⁷; y formalmente, lo que refleja la estética *wabi-sabi*, suele ser cálido y sombrío¹⁸⁸. A pesar de que *wabi* es un concepto difícil de traducir por la imposibilidad de encontrar un equivalente en nuestro idioma, podemos afirmar que “en términos artísticos (...), se encuentra en las cosas simples, sin adornos, imperfectas e irregulares”¹⁸⁹. Shozo Sato lo define como “esa cualidad profunda y misteriosa que es sentida intuitivamente, la esencia de la belleza creativa que ha sido purificada para crear el *sūmmum* de la elegancia y dignidad”¹⁹⁰.

El *wabi*, es también un principio estético y moral que subraya el disfrute de la vida tranquila libre de preocupaciones mundanas; apreciación estética y activa de la pobreza; insinuación de belleza a través de la ausencia; estado que no está de moda; contentamiento con la vulgaridad aparente¹⁹¹. Además, este concepto encierra “una tendencia a despojar de lo ficticio a la belleza que se encierra detrás de todo. Así conseguimos un contacto directo con la belleza esencial”¹⁹². Es definido también como una relación estrecha con el “estado de vida”, es pobreza, simplicidad, despojar a la belleza que se encierra en el interior de cada cosa de todo aquello innecesario, que le impide relacionarse con la naturaleza universal. Así pues, según Fernando García Gutiérrez, “cuando se logra expresar la belleza con la máxima economía de recursos materiales, parece que se deja el paso más libre a la belleza espiritual”¹⁹³.

¹⁸⁶ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 26.

¹⁸⁷ Koren, L. *óp. cit.*, p. 26.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸⁹ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 26.

¹⁹⁰ “*Yūgen* is that deep and mysterious quality which is intuitively felt, the essence of creative beauty which has been refined to create the ultimate in elegance and dignity” (Sato, S. *The art of sumi-e. Appreciation, Techniques and Application*, Tokio: Kodansha International, 1984, p. 297).

¹⁹¹ Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 279.

¹⁹² García, F. *óp. cit.*, p. 18.

¹⁹³ García, F. “Características...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, pp. 16-17.

4.2.3.2.3. *Sabi*

Para D.T. Suzuki, el *sabi* quedaría patente en el momento en que a la pobreza característica del *wabi*, se le añade la antigüedad¹⁹⁴. Por lo tanto, es la belleza que revela el paso del tiempo; la belleza de la soledad y desolación; pátina elegante, refinamiento tenue, simplicidad reposada¹⁹⁵. Fernando García afirma que “en todo el auténtico arte de Japón (...), existe esta tendencia a la sugerencia con absoluta economía de elementos, en donde el espectador tiene también una parte activa: descubrir lo que en la obra de arte no está más que insinuado”¹⁹⁶. Ejemplo de ello son los *karesansui* o jardines secos, que son despojados de color y ornamentos innecesarios. Es un modo de contactar con la belleza esencial y “el paso definitivo hacia un desligamiento de los fenómenos que promulga la secta budista zen”¹⁹⁷. Para Fernando Rodríguez-Izquierdo sería algo así como una sensación calmada de aislamiento y tranquilidad¹⁹⁸.

Alan Watts afirma que empleamos el término *sabi* para referirnos a algo que transmite sensación de calma, como la que podemos experimentar al escuchar cómo la nieve suaviza la intensidad de los sonidos¹⁹⁹. También puede traducirse como rústico, pero aludiendo a algo sin artificios, sencillo. Asimismo se refiere a la capacidad de apreciar los más pequeños detalles. En este término tienen cabida lo incontrolable, los materiales toscos, las formas orgánicas e imprecisas, la ausencia de decoración, etc.²⁰⁰ Sonia Andrés expone que el *sabi* es “la reducción de elementos a su mínima expresión envuelta en un halo de soledad rústica y profunda”²⁰¹.

¹⁹⁴ Suzuki, D. T. *óp. cit.*, p. 26.

¹⁹⁵ Flath, J., Orenge, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 217.

¹⁹⁶ García, F. *óp. cit.*, p. 18.

¹⁹⁷ García, F. “Características...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 16.

¹⁹⁸ Rodríguez-Izquierdo, F. “El haiku, poesía de la sencillez”, en Cid, F. (ed.). *óp. cit.*, p. 386.

¹⁹⁹ Watts, A.W. *óp. cit.*, pp. 216-220.

²⁰⁰ Lorenzo, T. “Visiones sobre el diseño industrial en el Japón actual”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 673.

²⁰¹ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 27.

4.2.3.2.4. *Yūgen*

En cuanto al concepto del *yūgen*, Sonia Andrés lo define como “un profundo misterio, algo que se oculta tras unos contornos poco definidos”²⁰². Otra acepción posible es “sensación de una belleza profunda y misteriosa; atmósfera de oscuridad, elegancia, serenidad y tristeza”²⁰³. Se refiere a algo suspendido en un halo de misterio, que no está ni presente ni ausente, sino más bien sugerido²⁰⁴. Así pues, añade que uno de sus rasgos más llamativos, y que encontraríamos en algunas manifestaciones artísticas, sería el hecho de que incita a penetrar en la obra de arte, “a imbuirse en su atmósfera, en definitiva, a traspasar el umbral del mundo paralelo al que representa”²⁰⁵.

4.2.3.2.5. *Shibui y yohaku*

Otro concepto clave es *shibui* o *shibusa*, que hace referencia a todo aquello que tiende a lo incompleto e imperfecto, por lo tanto se refiere también a lo tosco o rugoso; se relaciona con la belleza que podemos encontrar en el día a día, por lo que alude a algo concreto y tangible, no a una belleza abstracta y lejana; y encierra los términos *wabi* y *sabi*²⁰⁶. Además, al carecer de ornamentos externos, se da más importancia a la belleza interior, por lo que al tratarse de modos sencillos de reflejar la belleza, nos permiten adentrarnos en la naturaleza e incluso lograr “una total identificación con ella, que es el fin que persigue el zen”²⁰⁷. Por último, el concepto de *yohaku*, designa a la delicadeza del espacio en blanco²⁰⁸.

²⁰² Andrés, S. *óp. cit.*, p. 33.

²⁰³ Flath, J., Orega, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 288.

²⁰⁴ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 33.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 107.

²⁰⁶ García, F. “Características...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, pp. 16-17.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 18.

²⁰⁸ Lanzaco, F. “Valores estéticos...”, en Cid, F. (ed.). *óp. cit.*, p. 521.

4.2.3.3. Características del arte zen

Para algunos autores como Helen Westgeest, “resulta imposible especificar características que sean aplicables a todas las pinturas zen, puesto que los estilos varían”²⁰⁹; mientras que para otros como Shin’ichi Hisamatsu, los rasgos de la pintura donde la presencia del zen sería manifiesta son siete: asimetría, sencillez, contracción o sequedad, naturalidad, profundidad o reserva, insumisión y paz interior²¹⁰. Difíciles de aplicar a veces al arte de influencia zen, no se forzará el vínculo entre ellas y el arte de Prado de Fata, salvo en casos muy evidentes. Estos siete rasgos, con una fuerte vinculación entre sí, fueron dictados en la obra *Zen and the fine arts*, en la que Hisamatsu afirma que “estas características emanaron espontáneamente en el arte oriental, tanto en la pintura, como en la caligrafía, la ceremonia del té, el tiro con arco, el arreglo floral, la arquitectura y la jardinería”²¹¹.

El motivo de que los artistas zen prefieran la asimetría por encima de la perfección se debe al hecho de que, según ellos esta última supone “un obstáculo en la vía a la sabiduría superior, por lo que debe derribarse”²¹². En la obra de Prado de Fata, no podemos afirmar que sea algo frecuente si tenemos en cuenta las piezas de series como *Silencio* o los *Kakemono*, pero sí es patente en muchas otras como los *sumi-e*, los *Caminos* o los *Haikus*. En cambio, sí que es más clara la presencia de la sencillez, que es entendida por Hisamatsu como el empleo del mínimo de elementos para lograr el objetivo del artista²¹³; y en algunas de las artes como una huida respecto del uso excesivo del color²¹⁴. La contracción o sequedad hace referencia al paso del tiempo y la pátina que este imprime sobre los objetos²¹⁵. Asimismo está vinculada con eliminar todo lo innecesario en el arte quedándose solo con la esencia²¹⁶. La naturalidad suele ir vinculada a la honestidad e implica dejar que los elementos se manifiesten tal y como

²⁰⁹ Westgeest, H. *Zen in the fifties: Interaction in art between East and West*, Tesis doctoral, Rijksuniversiteit, Leiden, 1996, citada en Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 862.

²¹⁰ Fahr-Becker, G. (ed.). *Arte asiático*, Barcelona: editorial Könemann, 2000, pp. 508-510.

²¹¹ Fuentes, R. *Influencias zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto y Rubén Fuentes*, Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia, 2015, p. 14.

²¹² Fahr-Becker, G. (ed.). *óp. cit.*, p. 508.

²¹³ Andrés, S. *óp. cit.*, pp. 113-117.

²¹⁴ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 25.

²¹⁵ Fahr-Becker, G. (ed.). *óp. cit.*, p. 509.

²¹⁶ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 32.

son, aunque para ello es necesario que el artista practique durante mucho tiempo antes de que esta pueda surgir libremente²¹⁷.

Así pues, Rubén Fuentes afirma:

El artista tiene que olvidarse de sí mismo para que la creación pueda manifestarse a través de él. De este modo el arte no se crea, el artista no puede vanagloriarse ni inflar su ego con el resultado de su obra, sino que solamente puede decir que descubre un orden o armonía que no le pertenece, pero del cual es padre indiscutible. Para entrar en este (...), el creador habrá de hacerse una sola cosa con la creación²¹⁸.

La profundidad se alcanza mediante la creación de representaciones inconclusas, que obligan al espectador a completar el significado de las piezas²¹⁹. En línea con esta idea, Okakura Kakuzō afirma que “una gran obra maestra atrae su atención de una manera irresistible, hasta que llega a tener la sensación de que usted mismo forma parte de ella. La obra de arte presenta un vacío para que usted penetre en él y lo llene de emoción estética”²²⁰. En las creaciones de Prado de Fata, al ser el vacío un elemento constante, podemos afirmar que sus pinturas invitan a entrar en ellas por lo que la profundidad estaría presente. No es tan claro el caso de la rebeldía, que en línea con el pensamiento zen, deja a un lado las normas y otorga al artista libertad creativa, sobre todo una vez que el creador ha alcanzado un alto nivel de maestría en su técnica²²¹. No obstante, sí que podemos afirmar que haya ciertos rasgos de esta, puesto que Prado de Fata practicó la técnica del *sumi-e* durante varios años, hasta que decidió dejarla a un lado buscando un medio de expresión que le permitiera representar Oriente y Occidente en una misma obra.

La última característica es la paz interior, que primero deberá sentir el artista para poder así crear, estableciendo antes un vínculo con la naturaleza de lo que desea representar²²². Por lo tanto, deberá “vaciar el alma y desligar el pensamiento de todo, (...) solo en este estado puede la mano ser conducida directamente por el espíritu”²²³. Asimismo, dada la importancia que se otorga a la tranquilidad que debe alcanzar el artista a la hora de ejecutar su obra de arte, podemos considerar el acto de pintar como

²¹⁷ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 113-117 y Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 33.

²¹⁸ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 38.

²¹⁹ Andrés, S. *óp. cit.*, pp. 113-117 y Fahr-Becker, G. (ed.). *óp. cit.*, p. 510.

²²⁰ Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 89.

²²¹ Andrés, S. *óp. cit.*, pp. 113-117 y Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 48. El artista zen siempre ha sido considerado un rebelde, al margen de los estilos académicos que se daban en China. No obstante “su rebeldía no es un juego, sino que parte de la propia disciplina del corazón”. (Crespo, A. *óp. cit.*, p. 31).

²²² Andrés, S. *óp. cit.*, pp. 113-117.

²²³ Fahr-Becker, G. (ed.). *óp. cit.*, p. 510.

*zazen*²²⁴. Rubén Fuentes afirma que por la vinculación del zen con la meditación “sin tranquilidad, sin serenidad, no puede haber algo que se considere arte zen”²²⁵. Quizás de las siete características dictadas por Hisamatsu, sea esta última una de las más evidentes en las creaciones de Prado de Fata por varios motivos. El primero de ellos es que por influencia del *sumi-e*, medita antes de empezar a trabajar, por lo que vacía su mente de todo aquello que es ajeno a la obra y de esta manera logra plasmar su tranquilidad en el soporte pictórico. Otro motivo sería la gran cantidad de creaciones de esta autora que llevan en su título la palabra “silencio” y que de hecho conforman una serie homónima.

4.2.3.4. Manifestaciones artísticas vinculadas al zen

En Asia, por influencia del taoísmo, las artes son valoradas por su función tanto estética como religiosa²²⁶. De hecho en Japón existe el término *geidō*, que se traduce como “vía del arte”²²⁷. Esta “vía” hace referencia, entre otras cosas, al camino que debe recorrer el artista hasta lograr el grado de maestro, que implica la práctica de la meditación y alcanzar el despertar; asimismo, se considera necesario que el espectador tenga cierta vinculación con la práctica del zen, ya que estas manifestaciones artísticas han sido creadas desde tal ámbito²²⁸. El motivo es claro, quien practica la meditación zen se guía por una serie de pautas aplicables tanto a la ejecución de una obra de arte

²²⁴ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 58.

²²⁵ *Ibidem*, p. 53.

²²⁶ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 67. Según Alan Watts “el taoísmo es (...) el camino de liberación original de China que se combinó con el budismo Mahāyāna de la India para producir el zen” (Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 48). Con la llegada del budismo a China en el siglo II d.C., vemos las primeras relaciones entre esta religión y el *tao*, que después influiría al zen. El *tao* según Ana Crespo es una vía de liberación pero al mismo tiempo, vinculada a lo terrenal. Una de sus claves fundamentales es el desarrollo espontáneo sin un origen ni fin determinados. No obstante, “el *Tao* no puede ser explicado (...). Para entender el *Tao* es preciso fluir con el *Tao*, al mismo ritmo que el *Tao*, ser el *Tao*, sin desear ser el *Tao*. *Tao* es identificar el destino y fluir con el destino” (Crespo, A. *óp. cit.*, pp. 18-20). En el caso concreto de la pintura, aparecen influencias tanto estéticas como temáticas del taoísmo. Sin embargo hay otros rasgos que quedarán fuera de la pintura zen, como el detallismo, algo lógico si tenemos en cuenta el gusto por la simplicidad inherente a la estética de esta vertiente del budismo, que busca impactar al receptor. El motivo de esta presencia del *Tao* en las manifestaciones artísticas vinculadas al zen, se debe a que esta última surgió de la unión entre el budismo y el taoísmo. Al primero debemos la parte trascendental, mientras que al segundo la parte terrenal y la calma. Asimismo, en el zen japonés también tenemos influencias del sintoísmo, caracterizado por su amor a la naturaleza, llegando incluso a considerarla sagrada (*Ibidem*, pp. 21-22).

²²⁷ El sufijo “-*dō*”, puede encontrarse en muchos términos referentes a artes vinculadas con el zen, porque “representan en sí mismas caminos de autorrealización espiritual (...), se puede obtener la iluminación a través de estas”. (Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 138). Para Yasuichi Awakawa, tiene connotaciones religiosas y refleja la presencia del zen. (Awakawa, Y. *Zen painting*, Tokio: Kodansha International, 1977, p. 9). Según Alan Watts, “cada “-*dō*” fue una vez un método laico para aprender los principios encarnados en el Taoísmo, el zen y el Confucianismo” (Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 210). Para Javier Villalba, “una característica del artista que sitúa sus pasos en el “-*dō*” o “camino del arte”, es su identificación con el fluir de la naturaleza” (Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 388).

²²⁸ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 68.

como a su contemplación, como son la “atención a los gestos, el control de la respiración o la concentración en la acción”²²⁹. No obstante, ni es preciso que el artista sea un monje zen, ni su único espacio expositivo posible es un monasterio, ni existe ningún tipo de atadura con respecto a la temática, la técnica o la forma, sino que lo fundamental es representar la naturaleza del objeto de la manera más simple posible²³⁰.

Llama la atención con respecto al zen, que algunas prácticas artísticas nacieron estrechamente vinculadas a ciertos aspectos de dicha vertiente del budismo. Así pues, no solo sirvió de fuente de inspiración para la creación de obras de arte, sino que también “el aprendizaje artístico era entendido como parte de la disciplina espiritual a que se sometía el artista, y la ejecución de la obra de arte, como una expresión directa de su despertar”²³¹. También debemos tener en cuenta que en aquella época el zen y el arte estaban estrechamente relacionados, ya que no explicaban mediante manuales los conceptos más complejos, sino con parábolas que a su vez no se representaban mediante textos, sino a través del arte²³².

Después de conocer las claves de la estética japonesa, podemos pasar a explicar cuáles son y en qué consisten las artes en las que en mayor o menor medida queda reflejada la esencia del zen: el teatro *Nō*, la ceremonia del té o *chanoyu*, el *ikebana* o arte del arreglo floral, los poemas haiku, el tiro con arco, la esgrima o *kendō*, las artes del pincel (caligrafía y *sumi-e*) y los jardines secos o *karesansui*²³³. No obstante, según Javier Villalba, algunas de ellas tienen una patente influencia china, como ocurre con la pintura o la caligrafía, mientras que otras como el arte del té, los jardines secos, el haiku o el teatro *Nō*, son de origen japonés²³⁴. Sin embargo, en el presente estudio no nos detendremos a analizar todas y cada una de las artes vinculadas con el zen, sino solamente aquellas que guardan relación con la obra de la artista objeto de estudio: Prado de Fata. Por este motivo, no se desarrollarán ni el teatro *Nō*, ni el arte de la esgrima o el del tiro con arco²³⁵.

²²⁹ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 68.

²³⁰ *Ibidem*, p. 71.

²³¹ *Ibidem*, p. 67.

²³² Kuck, L. *The world of japanese garden from the chinese origins to modern landscape art*, Nueva York: Weatherhill, 1989, p. 168.

²³³ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 25.

²³⁴ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 243.

²³⁵ El arte del tiro con arco o *kyudō*, que ha dado origen a una de las publicaciones más famosas acerca del zen en Occidente: *Zen en el arte del tiro con arco* de Eugen Herrigel; ha guardado ciertas relaciones con esta vertiente del budismo, aunque en realidad su origen es anterior. Lo mismo ocurre con el *kendō*, que es un tipo de “esgrima tradicional basada en las técnicas del sable de dos manos de los samuráis que

4.2.3.4.1. Ceremonia del té (*chanoyu*)²³⁶

Estrechamente vinculada con el zen y su estética, en la ceremonia del té en la cual se toma *matcha*, un tipo de té verde en polvo; las cuatro claves son: armonía, respeto, tranquilidad y pureza²³⁷. Su origen suele atribuirse al monje Eisai, aunque uno de los más importantes maestros, que sentó las bases según las cuales se rige la ceremonia actual es Sen no Rikyu (1522-1591)²³⁸. La ceremonia del té, que sigue siendo popular hoy en día, llegó a ser en Japón un ejercicio de estética, que supuso la creación de una serie de utensilios, estancias y hasta jardines vinculados a ella²³⁹. El objetivo de esta ceremonia, era “purificar y llenar de calma la propia conciencia mediante la identificación con la naturaleza”²⁴⁰.

En China, durante la dinastía Sung los monjes, para evitar ser interrumpidos por el sueño durante el *zazen*, solían preparar el té en una ceremonia en honor a Bodhidharma, ya que era considerado el descubridor de esta bebida²⁴¹. Normalmente se celebra en una habitación construida mediante materiales naturales, en la que la decoración es escasa para no distraer la atención de los participantes, por lo que suele reducirse a una caligrafía o un *ikebana*, ubicada en el *tokonoma*²⁴². Hay varias razones para vincular la obra de Prado de Fata y el arte del té. A pesar de que no represente en sí la ceremonia en sus lienzos y grabados, sabemos que ha participado en ella. Lo que sí reflejará son los jardines del té, concretamente los senderos que aparecen en ellos y que

requiere disciplina espiritual tanto como técnica” (Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 140). El teatro *Nō* “es una forma tradicional de teatro japonés que combina el drama, el canto—individual y del coro—, la danza y la música” (Bouso, R. *óp. cit.*, p. 83). Este género teatral nació en el siglo XIV. Se caracteriza por un lenguaje poético y por el hecho de que el protagonista vaya enmascarado (Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 191).

²³⁶ Suele ser habitual confundir los términos “*chanoyu*” y “*chadō*”, que se pueden traducir como ceremonia del té y vía del té respectivamente. (Gómez, A. “Chanoyu con los cinco sentidos: aspectos simbólicos de la ceremonia del té japonesa” en Cid, F. (ed.). *óp. cit.*, p. 155).

²³⁷ *Ibidem*; y García, F. *óp. cit.*, p. 63. En el presente estudio no nos detendremos en analizar la historia de la ceremonia del té, así como los pasos que conlleva o los utensilios empleados; pero si se desea más información se recomienda la lectura del capítulo de Anjhara Gómez titulado “Chanoyu con los cinco sentidos: aspectos simbólicos de la ceremonia del té japonesa” que se encuentra dentro del libro *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, *óp. cit.*, pp. 155-167, editado por Fernando Cid Lucas.

²³⁸ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 77.

²³⁹ Kuck, L. *óp. cit.*, pp. 187-190.

²⁴⁰ García, F. *óp. cit.*, p. 63.

²⁴¹ Kuck, L. *óp. cit.*, p. 188. Cuenta la leyenda que un día mientras meditaba se quedó dormido y en un arrebato se cortó los párpados, de los que tras haber caído al suelo, surgiría la planta del té (Watts, A.W. *óp. cit.*, pp. 111-112). Esta bebida no era importante solo para los budistas, sino que para el taoísmo, tal y como recoge Okakura Kakuzō, “es un ingrediente importante del elixir de la inmortalidad” (Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 67).

²⁴² Bouso, R. *óp. cit.*, pp. 78-79 y Kuck, L. *óp. cit.*, p. 189. El *tokonoma* es un “espacio en una sala tradicional japonesa, con el suelo ligeramente levantado, usado para colgar un cuadro o colocar adornos y una composición floral”. (Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 266).

conducen a la estancia donde se celebra la ceremonia y de los que hablaremos más adelante.

4.2.3.4.2. *Rojiniwa (jardín del té)*

Los jardines vinculados a la ceremonia del té o *rojiniwa*, cuyo origen se atribuye a Sen no Rikyu, están presentes en la obra de Prado de Fata, como puede apreciarse en el grabado *Roji* (Figura 52) realizado en el año 2004, entre otros. Este tipo de intervenciones paisajísticas están pensadas “para introducirse (...) alejando los pensamientos mundanos y experimentarlas sección a sección a medida que se avanza”²⁴³. Para Loraine Kuck son “una vía de escape, una transición entre la soledad de la sala del té y las distracciones de la vida diaria”²⁴⁴. Así pues, son creados para favorecer una sensación de calma antes de entrar en la estancia donde se celebrará el *chanoyu*²⁴⁵. La función de lo que conocemos como jardín del té o *rojiniwa*, que no es más que el camino que conduce a los invitados a la ceremonia del té, desde la puerta de entrada al recinto hasta la habitación en la que tendrá lugar esta; era acondicionarlos mentalmente para poder adecuarse a las condiciones estéticas del espacio²⁴⁶.

Por lo tanto, la finalidad de este tipo de jardín era “transformar un corto paseo en un refinado y casi místico tránsito desde la ajetreada cotidianidad hasta el sereno interior donde tenía que celebrarse el rito”²⁴⁷. Será durante el periodo Momoyama (1573-1603 d.C.) cuando se establezcan las características de este tipo de paisaje y se coloquen linternas, paseos de piedra y recipientes para el agua, cuyo uso comenzó a extenderse a partir del siglo XVI²⁴⁸. Entre los distintos elementos fundamentales para el jardín del té, de entre los mencionados cabe destacar el *tobi-ishi*, o camino que conduce a los invitados. Traducido como “piedras voladoras”, suelen ser empleadas para crear los caminos de los jardines²⁴⁹. Este tipo de senderos son un tema recurrente en la obra de Prado de Fata, porque para ella son una metáfora de la vida. También lo serán las linternas porque no solo iluminan el *roji*, sino también nuestro camino personal.

²⁴³ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 754.

²⁴⁴ (Trad. a.) “A way of scape, a transition between the solitude of the tearoom and the distractions of workaday life” (Kuck, L. *óp. cit.*, p. 195).

²⁴⁵ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 753.

²⁴⁶ Vives, J. *Historia y arte del jardín japonés*, Gijón: Satori, 2014, p. 109.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 110.

²⁴⁸ Kuck, L. *óp. cit.*, p. 197.

²⁴⁹ Flath, J., Orenge, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 265.

4.2.3.4.3. Ikebana

Se cree que el origen del arte del arreglo floral se encuentra en paralelo al nacimiento de la ceremonia del té hacia el siglo XV²⁵⁰. En el *ikebana*, “el espíritu zen reside principalmente en que la belleza (...) es creada solo para ser disfrutada un breve periodo de tiempo, sin ánimo de perdurar, y hace evidente de este modo la impermanencia misma del tiempo”²⁵¹. Además, en él se manifiesta el respeto por la naturaleza, ya que las plantas elegidas se colocarán de acuerdo a sus características inherentes y su esencia, dejando a un lado los deseos personales del artista²⁵². Como veremos más adelante, este arte está presente en la obra de Prado de Fata, más aún, es el protagonista de una de sus creaciones fundamentales: *Sentimiento de sumi-e* (Figura 57), que marca el salto de la tinta negra al óleo, dentro de su trayectoria artística. También veremos cómo creó varios lienzos con esta temática en colaboración con un decorador floral preparando los escaparates de su floristería.

4.2.3.4.4. Haiku

Uno de poetas más importantes dentro del género del haiku, fue Matsuo Bashō (1644-1694), junto con Yosa Buson (1716-1784)²⁵³. De este último autor, Prado de Fata ha elegido uno de sus haikus, junto con otro de Issa Kobayashi (1763-1828), para la creación de *Haiku I* y *Haiku II* (Figuras 53 y 54). Este tipo de poema, compuesto por tres versos de cinco, siete y cinco sílabas, “plasma una iluminación pasajera en que vemos la realidad viva de las cosas; cristaliza el momento específico de la experiencia”²⁵⁴. Algunos de los temas más frecuentes en este tipo de composiciones poéticas guardan relación con la naturaleza, sobre todo los elementos más pequeños que la habitan; y los fenómenos atmosféricos²⁵⁵. En estas manifestaciones literarias, el silencio tiene el valor equivalente al del vacío en la pintura. Por lo tanto, puede vincularse también a la obra de Prado de Fata.

En general, los haikus están formados por un conjunto de imágenes que han impresionado al autor y será el lector quien deberá buscar su significado²⁵⁶. A pesar de su aparente simplicidad y brevedad, no es fácil crear un buen haiku, porque debe ser una

²⁵⁰ Menegazzo, R. *óp. cit.*, p. 296.

²⁵¹ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 76.

²⁵² Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 90.

²⁵³ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 85.

²⁵⁴ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 82.

²⁵⁵ Suzuki, D. T. *óp. cit.*, p. 161.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 167.

llamada de atención para quien lo lee o escucha, para que tenga un papel activo y no se limite a ser un mero receptor²⁵⁷. Algunas de sus claves son: ausencia de adjetivos o adverbios, escasez de verbos y presencia de términos que hagan referencia a la época del año en la que se pretende ambientar el poema²⁵⁸. Este tipo de composiciones emplean el vacío mediante pausas o reduciendo las palabras necesarias al mínimo²⁵⁹. Sonia Andrés señala que en el haiku tendríamos que tener en cuenta dos factores: la voluntad de capturar la realidad rápidamente y los *kanji*²⁶⁰. Uno de los métodos más empleados para dar al haiku esa atmósfera tan particular, es la combinación de dos conceptos, aparentemente sin ninguna relación, por lo que queda en manos del lector interpretarlos; asimismo esta forma poética carece de elementos subjetivos o emociones manifestadas por el poeta, sino que se expresa mediante los componentes presentes en la naturaleza, quedando así patente en sus versos el alma de estos, por encima de los sentimientos del autor²⁶¹.

En algunos casos el haiku se acompaña con un *haiga* o dibujo sencillo²⁶². Ambos comparten una característica común: en ellos el autor debe dejar la posibilidad al espectador para poder interpretar la obra y “completarla”, algo que en pintura suele hacerse mediante el uso de espacios y en poesía, con su inherente brevedad²⁶³. Este tipo de arte, que surgió en China durante la dinastía Tang (618-907), busca crear un efecto de unión entre caligrafía y pintura puesto que emplea las mismas herramientas, tanto para el texto como para la ilustración que lo acompaña, que puede guardar relación con el tema del poema o no²⁶⁴. De entre la obra de Prado de Fata pueden remitirnos a este género pictórico, las ya mencionadas *Haiku I* y *Haiku II* (Figuras 53 y 54), en las que

²⁵⁷ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 218.

²⁵⁸ Rodríguez-Izquierdo, F. “El haiku...”, en Cid, F. (ed.). *óp. cit.*, p. 362.

²⁵⁹ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 82.

²⁶⁰ Como lectores occidentales, no nos damos cuenta de lo que suponen los *kanji* o ideogramas, pero “son en sí mismos representaciones ideográficas del mundo” (Andrés, S. *óp. cit.*, p. 82). Sin embargo, uno de los problemas ante los que tenemos que enfrentarnos a la hora de leer un haiku es la barrera del idioma. Tenemos dos opciones, leerlos en el idioma original, lo cual no está al alcance de todos los hispanohablantes; o leer una versión traducida. No obstante, no podemos olvidar que nunca serán traducciones literales y que incluso nos crean una idea errónea de lo que pretende transmitirnos el autor (Alcántara, F. “Haiku y ciberhaiku: difusión y práctica del haiku español”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 471). Lo que sí mantienen es “el reflejo del instante, del instante capturado por Buson o Basho tanto tiempo atrás, de lo que hubieran visto, recordado o imaginado, de la manera en la que compusieron con ello un poema en el que volvería a reflejarse aquello de modo distinto para cada nuevo lector” (*Ibidem*, p. 471).

²⁶¹ Andrés, S. *óp. cit.*, pp. 79-81.

²⁶² Alcántara, F. “Haiku y ciberhaiku...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 486. *Haiga*: “acuarela o pintura de tinta al modo simple e ingenioso de la poesía haiku” (Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 90).

²⁶³ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 86.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 30-31 y 83.

caligrafía al óleo sendas composiciones poéticas y las acompaña de láminas de pan de oro, que podrían recordarnos a los dibujos sencillos de los *haiga*.

4.2.3.4.5. Caligrafía (*shodō*) y pintura (*sumi-e*)

Los ejemplos más antiguos de escritura oriental fueron creados en China durante la dinastía Shang (s. XVI-XI a.C.) sobre caparazones de tortuga o vasijas de bronce, pero más tarde se empezó a utilizar el papel, durante la Dinastía Han del Oeste, hacia el s. I d.C.²⁶⁵ El arte de la caligrafía fue evolucionando hasta llegar a la época dorada hacia los siglos III y IV d.C., cuando se desarrollaron los distintos estilos de escritura (*reisho* (que se emplea sobre todo en inscripciones), *tensho* (utilizada en sellos), *kaisho* (estándar), *sōsho* (semi-cursivo), y *gyōsho* (cursivo)²⁶⁶); y llegaron a Japón a través de Corea²⁶⁷. Así pues, la simplificación de la caligrafía oriental y el estilo cursivo dieron lugar a lo que en la Era Edo (1603-1868 d.C.) sería conocido como *hiragana*; el otro sistema de escritura es conocido como *katakana*, su origen se remonta al periodo Heian (794-1185 d.C.) y surgió tomando partes de los *kanji* escritos en estilo formal²⁶⁸. En cuanto a los *kanji* o caracteres chinos propiamente dichos siguieron empleándose como tal en Japón, en tres de los estilos surgidos en China: *kaisho* (estándar), *gyōsho* (semi-cursivo) y *sōsho* (cursivo)²⁶⁹. El primero expresa firmeza, fuerza y delicadeza; el

²⁶⁵ Komatsu, S., Wong K. S., E. Cranston F., et al. *Chinese and Japanese Calligraphy: spanning two thousand years*, Múnich: Prestel, 1989, p. 16.

²⁶⁶ Mukai, S., Hibino, H. y Koyama, S. "Differences in Ratings of Different The Japanese Calligraphic Kanji Characters and The Japanese Font", *International Journal of Affective Engineering*, vol. 16, n° 2, 2017, p. 53. Como curiosidad me gustaría señalar el hecho de que el sufijo "-*sho*", que se emplea en los distintos términos que hacen referencia a los diferentes estilos caligráficos, se representa con el mismo ideograma que la primera sílaba de la palabra "*shodō*" o vía de la escritura, que alude al arte de la caligrafía. Este ideograma suele emplearse también para el verbo escribir, aunque con una lectura diferente.

²⁶⁷ Komatsu, S., Wong K. S., E. Cranston F., et al. *óp. cit.*, pp. 18 y 26.

²⁶⁸ *Ibidem*. pp. 27-28. En japonés se usan tres sistemas de escritura que suelen aparecer al mismo tiempo en un texto. En primer lugar tenemos dos silabarios: el *hiragana* y el *katakana*; que junto con los *kanji*, conforman la caligrafía nipona. Aunque no nos detendremos en el uso específico de cada uno de ellos, el *hiragana* tiene dos fundamentales. Se emplea para escribir las conjugaciones verbales, declinaciones de adjetivos y sustantivos; así como partículas, además de servir de apoyo para la lectura de un *kanji* cuya pronunciación puede que el lector desconozca. En este último caso, se escribe junto al ideograma, pero en menor tamaño y se conoce como *furigana*. El uso más frecuente del *katakana* es la transcripción de extranjerismos, bien sea nombres comunes o propios. Por último, los *kanji* son los símbolos más complejos dentro del idioma, tanto por la escritura como por la pronunciación, ya que a diferencia de los silabarios antes mencionados, su lectura puede variar según la palabra. Su uso más frecuente es la transcripción de raíces de verbos, adjetivos, nombres comunes y propios tanto de lugar como de persona, etc. Aunque no suele ser habitual, también se usa en algunos casos el alfabeto latino que se conoce como *romaji*.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 28. Los términos indicados en el párrafo superior se utilizan para referirse a la caligrafía. No obstante, tal y como recoge Shozo Sato, en el caso de la pintura por ejemplo, en vez de *kaisho* (estándar) se emplearía *shin*, *gyō* para referirse al estilo *gyōsho* (semicursivo) y *sō*, en lugar de *sōsho* (cursivo). Al igual que vemos en caligrafía, en pintura unos estilos serán más "firmes" o "formales", mientras que otros

segundo, movimiento, energía y elegancia; mientras que el último, que es el más complicado de leer al ser el más rápido; es refinado, impetuoso y espontáneo²⁷⁰.

Para el arte oriental tanto la caligrafía, como la pintura y la poesía guardan estrecha relación²⁷¹. En el presente trabajo las dos primeras serán tratadas de manera conjunta, ya que “cualquier estudio en el arte de la caligrafía en el este asiático estaría incompleto sin referencias a su arte gemelo, la pintura, gran parte de la cual es pintura a la tinta”²⁷². Además en las artes del pincel en Oriente vemos “un equilibrio entre la cualidad pictórica de la escritura y la cualidad gráfica de la pintura”²⁷³. Tanto la caligrafía como la pintura son consideradas formas artísticas, por lo que es habitual que aparezcan juntas en una misma creación, ya que son idóneas para reflejar “la experiencia zen de la realidad en tanto que los trazos del pincel revelan el estado espiritual de la persona que los ejecuta”²⁷⁴. De hecho, Alan Watts afirma que una única pincelada sirve para exponer al espectador el carácter del artista²⁷⁵. Fue fundamental para su popularización la ceremonia del té, ya que las pinturas con caligrafías eran de lectura y comprensión sencillas, hacían referencia a cada una de las estaciones del año y encerraban de manera breve la esencia de la vivencia zen²⁷⁶.

Las características fundamentales del *sumi-e* o pintura a la tinta son: “una cuidada composición combinada con el mínimo de pinceladas de tinta monocromática que crea un efecto total de economía y simplicidad (...) que solo puede obtenerse a través de una asidua disciplina mental, maestría en las técnicas fundamentales, y sensibilidad ante la interacción entre el espacio pintado y no pintado”²⁷⁷. Además, se trata de un modo subjetivo de expresión artística, en el que los sentimientos están presentes e incluso el artista llega a exponer su estado de ánimo²⁷⁸. Para el pintor chino

serán más libres y dinámicos, e incluso tenderán a la abstracción del motivo representado (Sato, S. *óp. cit.*, p. 69).

²⁷⁰ Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, p. 20.

²⁷¹ Merino, A. “Algo más que letras: una aproximación a la cultura de la caligrafía japonesa”, en Cid, F. (ed.). *óp. cit.*, p. 297.

²⁷² (Trad. a.) “Any survey of the art of calligraphy in East Asia would be incomplete without reference to its twin art, painting, much of which is in any case ink painting” (Komatsu, S., Wong K. S., E. Cranston F., et al. *óp. cit.*, p. 31).

²⁷³ *Ibidem*, p. 32.

²⁷⁴ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 80.

²⁷⁵ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 212.

²⁷⁶ Bouso, R. *óp. cit.*, p. 80.

²⁷⁷ Sato, S. *óp. cit.*, p. 69.

²⁷⁸ Parente, L. *Sumi-e, el arte de la pintura japonesa*, Madrid: Mandala Ediciones, 2011, pp. 20-33.

Gao Xingjian, “lo que haces mediante esta mezcla de agua y de tinta es mezclar sentimientos y espíritu, para alcanzar una especie de estado de ánimo en tus cuadros”²⁷⁹.

Para lograr expresar sus sentimientos, el artista debe saber cómo dotar de energía a las líneas, para lo cual deberá dominar la técnica para después olvidarla con el objetivo de dar a sus pinceladas fuerza espiritual²⁸⁰. Para Alan Watts, se deberá lograr que el pincel trabaje solo, de manera independiente al artista; y para ello, este último tendrá que encontrar el equilibrio entre ejercitarse y al mismo tiempo no esmerarse²⁸¹. El motivo por el cual debe alcanzar la maestría en su arte, es que solo en este estado y después de haber estudiado en profundidad el motivo a representar e incluso el creador se haya impregnado de la esencia de este, podrá realizar sus obras con seguridad²⁸². La finalidad del artista no es reproducir lo que le rodea, sino “captar la esencia de la imagen del objeto”²⁸³. Por lo tanto, antes de efectuar el trazo, que será lo último que hará puesto que no es posible realizar correcciones, deberá fijar en su mente el tema que desea representar para poder atrapar la esencia de lo que está mirando²⁸⁴. Este será también el modo de trabajo de la artista que protagoniza el presente estudio: Prado de Fata.

Al no ser objetivo y no tener como finalidad la fiel reproducción de lo que le rodea, los elementos dispuestos en tinta negra sobre el papel, están “simbólicamente colocados en los espacios vacíos, buscando el equilibrio de vacío-lleño, cielo-tierra”²⁸⁵. También debemos tener en cuenta que la mayoría de las piezas no representan el tema de manera completa, sino que apenas aparece la mitad del mismo, dejando que el espectador complete su significado; así pues, el artista debe saber qué es lo que tiene que dejar sin decir y al mismo tiempo no decir demasiado²⁸⁶. Otro motivo por el cual los artistas deciden abreviar sus trazos es porque pretenden mediante sus obras, transmitir las sensaciones experimentadas durante la iluminación; de hecho, el *sumi-e*, al tratarse

²⁷⁹ Xingjian, G. “Fusionar Oriente y Occidente con tinta china”, en Xingjian, G. y Carrillo de Albornoz, C. *Gao Xingjian*, (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 22 de enero al 15 de abril de 2002), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002, p. 41.

²⁸⁰ Sato, S. *óp. cit.*, p. 74.

²⁸¹ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 231.

²⁸² Crespo, A. *óp. cit.*, pp. 49-50.

²⁸³ Parente, L. *óp. cit.*, p. 33.

²⁸⁴ Sato, S. *óp. cit.*, p. 68.

²⁸⁵ Parente, L. *óp. cit.*, p. 29.

²⁸⁶ Sato, S. *óp. cit.*, p. IX.

de un arte espontáneo, es ideal para plasmar el estado físico y espiritual del artista²⁸⁷. En cuanto a la composición, son claves la línea, el espacio y la relación entre ambos²⁸⁸.

Los materiales empleados (para el *sumi-e* y la caligrafía) son la tinta china en barra o *sumi*, una plancha de piedra o *suzuri* y los pinceles o *fude*, así como un sello de tinta roja y el papel²⁸⁹. La importancia del uso de la tinta en barra reside en el hecho de que permite al artista prepararse física y mentalmente para ejecutar la obra de arte²⁹⁰. Una particularidad de esta técnica es que no son posibles las correcciones, por lo que “la calma, la conciencia de uno mismo, la transparencia, la ausencia de dualidad y por tanto de tensión, están en la base de esta técnica. El pintor mira dentro de sí y busca lo que hay de verdadero, de esencial; cuando ha experimentado la armonía interior, intenta plasmarla en su creación”²⁹¹. Antes de empezar a realizar la obra, el artista deberá preparar la tinta, es decir, moler la barra y mezclar el polvo resultante con agua, acción que le permite contemplar²⁹². Este método de trabajo, también será empleado por Prado de Fata cuando realice sus *sumi-e*, porque favorece la concentración y la preparación previa a la ejecución de la obra de arte²⁹³.

²⁸⁷ Sato, S. *óp. cit.*, pp. XI y 21.

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 68.

²⁸⁹ La barra de tinta se crea a partir del hollín del aceite vegetal. Primero se quema y después se emplea un pegamento para endurecerlo. Su origen se remonta al 1500 a.C. (Kodoma, T. y Keiko, J. *Lecciones prácticas de sumi-e*, Tokio: Sociedad Hispánica del Japón, 1996, p. 16). Existen dos tonalidades de barras de tinta negra: una azulada que da a la obra una sensación de frío y otra parduzca, que da calidez. (Sato, S. *óp. cit.*, p. 88). La plancha de piedra o *suzuri* consta de dos partes, una de ellas tiene cierta profundidad y es aquí donde se acumula la tinta en polvo que surge al raspar la barra, a la que se añadirá un poco de agua para poder trabajar con ella. Los pinceles empleados en el *sumi-e*, están formados por un cuerpo de bambú y pelo de animales como el zorro o la oveja, que además permiten ejecutar los movimientos libremente, en cualquier dirección. El resto de materiales empleados son un protector de pinceles o *fude-maki*, un lava-pinceles o *fude-arai*, una barra metálica para sujetar el papel de arroz (hecho a mano), una pieza de tela para colocar debajo de este, un carboncillo para esbozar el diseño antes de utilizar la tinta, ya que esta no permite correcciones ni arrepentimientos, etc. (Kodoma, T. y Keiko, J. *óp. cit.*, pp. 15-19). Por lo tanto, durante el empleo de la tinta “el artista debe de seguir su inspiración espontánea, absoluta e instantáneamente” (Parente, L. *óp. cit.*, p. 28). Los sellos, que suelen realizarse en distintos materiales, pueden indicar la firma del artista, pero también la del propietario de la pieza en cuestión, o incluso ser empleados con fines estéticos y compositivos, ya que suelen ser colocados en áreas vacías o inactivas de la obra (Sato, S. *óp. cit.*, p. 93 y Kodoma, T. y Keiko, J. *óp. cit.*, p. 120).

²⁹⁰ Sato, S. *óp. cit.*, p. 87.

²⁹¹ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 118.

²⁹² Addis, S. *óp. cit.*, p. 8.

²⁹³ El manual que resume las características claves del *sumi-e* y sirve de guía para una elaboración técnica correcta de este arte es *The Mustard Seed Garden Manual of Painting. The Manual*. Escrito durante la dinastía Ching (1644-1912 d.C.) en China por Shen Ssin-yu, sabemos que llegó a Japón y que era utilizado por los artistas como manual. Así pues, no solo explicaba las claves para la correcta ejecución de una obra de arte de *sumi-e*, como por ejemplo la circulación del *chi* (energía vital) o que el pincel crea la estructura; sino que también hacía hincapié en los errores que el pintor no debía cometer (Sato, S. *óp. cit.*, pp. 125-127). No obstante, en el presente trabajo no se volverá a hacer mención a esta publicación porque la artista objeto de estudio, es decir, Prado de Fata, admitió en la entrevista que aunque lo conoce, no se

A pesar de la aparente simplicidad de la pintura a la tinta, debemos tener en cuenta que “cuando la pincelada se dibuja en el papel, reúne en sí misma los tres niveles de concentración; el lleno, semi-denso, y una tinta tan diluida, casi transparente que constituye el acercamiento intermedio hacia el vacío”²⁹⁴. La tinta en el *sumi-e* puede aplicarse en forma de líneas anchas horizontales, anchas combinando distintos tonos de negro, estrechas en los extremos y anchas en la parte central, círculos, otras que comienzan siendo anchas y se van estrechando según va disminuyendo la presión ejercida por el artista sobre el papel; trazos cortos, etc.²⁹⁵

Por último, también se puede aplicar la tinta en forma de puntos, pinceladas vibrantes que aportan una sensación táctica a los motivos representados; con el pincel húmedo, seco o roto (la diferencia entre estas tres pinceladas es la cantidad de tinta con la que el artista ha decidido cargar el pincel, el seco sería bastante similar al roto, pero en este último, las cerdas quedan separadas); aguada, salpicada, *tarashikomi* que tendría tonalidades marmoleadas y que suele ser empleada para paisajes neblinosos; o el *nijimi*, que sería para Shozo Sato un ejemplo de lo que los japoneses denominan *hatsuboku* o tinta dinámica y que suele ser empleada para representar las nubes que presagian una tempestad, para lo cual se ensucia la tinta clara con pinceladas oscuras²⁹⁶. Con el objetivo de condensar en un solo trazo el lleno y el vacío, se emplean técnicas como el goteo y el pincel seco o roto, ya que de esta manera, al no tener agua, “se abre en la superficie del papel dejando penetrar el propio vacío del papel, y reuniendo en sí mismo la dualidad”²⁹⁷.

En cuanto al modo de trabajar la pincelada, ya desde la época de la dinastía Wudai en China se entendía como un principio básico el hecho de que el pincel era una continuación del aliento del pintor, y que por este motivo se regía por los movimientos de su cuerpo y su mente, algo que solo se podía lograr si el artista había alcanzado el dominio técnico²⁹⁸. Un concepto fundamental que proviene de la pintura china es el *chi*, que suele ser definido como una energía vital²⁹⁹, que con la práctica de la meditación

ha inspirado en él, ni en ningún otro manual de *sumi-e*. (De Fata, P. *Comunicación personal*, 9 de abril de 2018, Anexo 4: pregunta número 35, p. 206).

²⁹⁴ Crespo, A. *óp. cit.*, pp. 45-47.

²⁹⁵ Sato, S. *óp. cit.*, pp. 96-126.

²⁹⁶ *Ibidem*.

²⁹⁷ Crespo, A. *óp. cit.*, pp. 45-47.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 56.

²⁹⁹ El *chi* es el “espíritu o alma que mueve al artista en la creación” (*Ibidem*).

zen y la respiración, se almacena en la parte baja del vientre (conocida como *hara*³⁰⁰) y puede ser transferido a la obra de arte, puesto que según la tradición china, el pintor como individuo también lo posee, lo hará desde sus entrañas hasta el pincel, pero para ello será necesario que tenga la mente despejada y tranquila, con el objetivo de que la energía fluya³⁰¹. Asimismo, el uso de la tinta negra con base de hollín es fundamental puesto que dicha materia prima es buena conductora de energía tanto eléctrica como vital³⁰².

Lourdes Parente señala que “el pincel debe ser guiado por la muñeca, el codo y los hombros, y no debe manifestarse con los dedos, debe ser sostenido de manera que pueda moverse libremente en cualquier dirección, de arriba abajo, a derecha y a izquierda según la necesidad del trazo”³⁰³. Por lo tanto, vemos que para ejecutar cualquier obra de *sumi-e*, es necesario usar el cuerpo entero para dotar a cada pincelada de energía y emoción³⁰⁴. Técnicamente, estas creaciones se caracterizan por una reducción cromática al blanco y negro (exceptuando el rojo del sello), realización de un único gesto por cada trazo, presencia de la naturaleza como eje temático central³⁰⁵, y la presencia filosófico-espiritual del zen³⁰⁶.

En la Historia del Arte de Japón, debemos remontarnos hasta el siglo XIII para hallar el origen de este arte³⁰⁷. Nacido en China durante el siglo V, fueron los monjes del zen los encargados de llevar dicha técnica al archipiélago³⁰⁸. Este arte fue elegido por los monjes porque favorece “un tipo de expresión espontánea capaz de evocar una realidad transformada espiritualmente por las ideas e intuiciones de una determinada persona en relación con la iluminación”³⁰⁹. Los maestros chinos zen, trabajaban tanto la pintura como la caligrafía³¹⁰. Cuando esta vertiente del budismo llegó a Japón hacia el

³⁰⁰ Lourdes Parente define este concepto como “centro vital, (...) es la conexión entre lo físico y lo metafísico, es el lugar en el cuerpo humano donde se localiza la energía vital, existencial en cada ser humano” (Parente, L. *óp. cit.*, p. 24).

³⁰¹ Fuentes, R. *óp. cit.*, pp. 73-74.

³⁰² *Ibidem*, pp. 74-75.

³⁰³ Parente, L. *óp. cit.*, p. 56.

³⁰⁴ Sato, S. *óp. cit.*, p. 95.

³⁰⁵ Uno de los temas más habituales dentro de este arte son los paisajes, por lo que, “cuando contemplamos el *sumi-e*, estamos contemplando Japón, sus valles, sus montañas, su clima, la variedad de su vegetación, y de su fauna” (Kodoma, T. y Keiko, J. *óp. cit.*, p. 12).

³⁰⁶ De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 4 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 1, p. 187.

³⁰⁷ Almazán, D. “Sumi-e, la pintura de inspiración zen”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 13, 2014, p. 40.

³⁰⁸ Kodoma, T. y Keiko, J. *óp. cit.*, pp. 7-8.

³⁰⁹ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 385.

³¹⁰ “En el caso de la pintura y la caligrafía, el hecho de que hayan llegado a convertirse en artes inseparables y de fundamental importancia tanto en China como en otros países de su área de influencia

siglo XIII, también lo hicieron las obras de arte zen creadas durante las dinastías Song (960-1279 d. C.) y Yuan (1279-1368 d.C.), dando origen a una tradición artística basada en el arte del pincel y la tinta³¹¹ para la cual, ya desde su origen en China, era fundamental la presencia del vacío, lo que le permitió vincularse posteriormente al zen³¹². Los pintores de la dinastía Song, no pretendían mostrar un simple paisaje, sino que antes se preocupaban tanto por su habilidad técnica como por su estado emocional, puesto que para ellos era fundamental concentrarse para poder así conectar con la naturaleza³¹³.

Los creadores nipones estudiaron dichas obras y aprendieron la técnica *sumi-e*, haciendo que este estilo se desarrollara, junto con otras artes vinculadas con el zen, a lo largo del periodo Muromachi (1333-1573 d.C.)³¹⁴. Según Sonia Andrés, “este estilo pictórico libre y vital despertó la admiración de los artistas japoneses; quienes influenciados por los valores estéticos propios de su época: *mono no aware*, *wabi-sabi* y *yūgen*, consiguieron adaptar sus premisas básicas a su propio modo de sentir el mundo fenoménico”³¹⁵. Es el siglo XV cuando encontramos algunos de los artistas más conocidos como Sesshu Tōyō (1420-1506)³¹⁶, que además es uno de los pintores predilectos de Prado de Fata, dentro de la Historia del Arte del *sumi-e*. Fue uno de los renovadores de esta técnica, puesto que “simplificaba la forma con un carácter más cercano a lo que en Occidente conocemos como expresionismo”³¹⁷. Su técnica podría resumirse como trazos seguros, con un gran contenido expresado con el mínimo de elementos posibles y con ciertos tintes de espontaneidad³¹⁸. A él debemos una aportación fundamental al arte de la tinta sobre papel: el vínculo de su obra con la naturaleza real que influiría a artistas posteriores y supondría un alejamiento respecto de los paisajes imaginarios creados por los pintores chinos³¹⁹. Asimismo, la importancia de

donde fue adoptado su sistema de escritura, puede explicarse atendiendo a la naturaleza de la lengua escrita china, (...) hay que añadir el uso de los mismos utensilios básicos (tinta, papel y pincel) y procedimientos técnicos que se emplean en la pintura. De este modo siendo tanto la caligrafía como la pintura artes que han evolucionado de modo conjunto al compartir unos mismos medios de trabajo y unas técnicas comunes de expresión, parece apropiado reunir las bajo la denominación de «artes del pincel»” (Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 380).

³¹¹ Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, p. 11, y García, F. *óp. cit.*, p. 37.

³¹² Andrés, S. *óp. cit.*, p. 116.

³¹³ García, F. *óp. cit.*, p. 47.

³¹⁴ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 138.

³¹⁵ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 113.

³¹⁶ Kodoma, T. y Keiko, J. *óp. cit.*, p. 9.

³¹⁷ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 140.

³¹⁸ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 31.

³¹⁹ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 489.

sus creaciones radica en el hecho de que “no aparecen sino los trazos exactos, esa aguda abstracción que hace de lo que se representa un estímulo para que el espectador continúe proyectando la obra y agregándole aquello que no ha sido sino sugerido por el pintor”³²⁰.

Con el paso de los años, los monjes fueron perdiendo el apoyo gubernamental³²¹. Así pues, comenzaron a hacer uso del arte del pincel como una vía de meditación y hacían entrega de sus creaciones a sus seguidores y alumnos como “sermones visuales que mostraban el camino hacia la iluminación”³²². El término *zenga* que alude a las pinturas creadas sobre todo desde comienzos del siglo XVII hasta nuestros días³²³, normalmente hace referencia a una obra que, o bien ha sido ejecutada por un maestro zen, o bien por un artista zen y que narra un tema vinculado con dicha secta; o a una pintura caracterizada por su humor, sus trazos enérgicos y su simplicidad³²⁴. No obstante, no tiene por qué haber sido creada por un monje, ya que según Yasuichi Awakawa, “si el pintor se ha embestado de zen, entonces automáticamente su obra tendrá un sabor zen”³²⁵. Por este motivo, creemos acertado considerar ciertas creaciones de Prado de Fata como tal. Aunque sí que es cierto que hay una serie de temas que son frecuentes en las manifestaciones artísticas vinculadas a esta escuela, no hay un repertorio concreto, es más, prácticamente cualquier idea es válida, si el artista dota a la pieza de contenido espiritual, que puede ser reforzado con un *san* o texto³²⁶.

El zen, tal y como afirma Osvaldo Svanascini, siguiendo las afirmaciones de D.T. Suzuki “encontró en la caligrafía y en la pintura, en el *zenga*, el verdadero sostén para movilizar la mente”³²⁷. Los monjes habían encontrado en el *zenga*, un método de apoyo para la meditación y un vehículo para alcanzar la iluminación; motivo por el cual,

³²⁰ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 26.

³²¹ Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, pp. 11-13.

³²² (Trad. a.) “They utilized brushwork as a form of meditation and gave their works to pupils and lay followers as visual sermons showing the path toward enlightenment”. (Addis, S. *óp. cit.*, p. 10).

³²³ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 503.

³²⁴ Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, p. 4.

³²⁵ Awakawa, Y. *óp. cit.*, p. 39.

³²⁶ *Ibidem*, p. 40. Debemos tener en cuenta que el *zenga* combina normalmente pintura y caligrafía. Así pues, el motivo representado suele ir acompañado por un texto en prosa o verso conocido como *san*, que sirve normalmente de aclaración a la imagen y que puede haber sido escrito o bien por el mismo artista que ejecutó la ilustración o por otro creador. Asimismo, estas inscripciones suelen estar presentes en las piezas con connotaciones religiosas. Puede ser armónica en cuanto a estilo en comparación con la imagen o no, pero en ambos casos el efecto será intencionado. Por lo tanto, el *zenga* aún en un mismo soporte pintura y literatura, para crear una forma nueva (*Ibidem*, p. 38).

³²⁷ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 23.

hallaron una vía de transmisión directa y espontánea de la mente al papel³²⁸. Asimismo, para Stephen Addis, “el *zenga* es un modo de enseñanza”³²⁹. A diferencia de las creadas en épocas precedentes, las creaciones de estilo *zenga* tienen un rasgo fundamental: la simplicidad, que a veces se acompañan de ciertos tintes de humor³³⁰. Así pues, este concepto hace hincapié “en la pintura zen como pintura de meditación”³³¹. En cuanto a las cualidades que definen a un creador *zenga*, Awakawa Yasuichi afirma que “cuanto más profunda sea su experiencia en el zen, será más adecuado para ser un pintor *zenga*. Y así como una buena base en zen es requerida para el artista que pinta *zenga*, cierto fundamento zen es necesario para su completa apreciación”³³².

Los artistas del *sumi-e* japonés, tomando el arte chino como punto de partida, alcanzaron la abstracción, que nos recuerda a algunos de los grandes creadores contemporáneos; e incluso se adentraron en el vacío, en el cual vieron que tenían cabida una gran diversidad de elementos³³³. Tal es el caso de la obra de Hakuin Ekaku (1686-1769) y Sengai Gibon (1750-1837)³³⁴ que son considerados los máximos exponentes del *zenga* y que trabajaron durante el periodo Edo (1603-1868 d.C.), al mismo tiempo que vemos el desarrollo del *ukiyo-e*³³⁵. En una época en la que los representantes de la pintura zen eran considerados como contracultura, ya que las estampas del mundo flotante y los biombos dorados acaparaban las demandas artísticas de la sociedad³³⁶, Hakuin y Sengai lograron unir sus expresivas pinceladas junto con las ideas del budismo zen, después de un largo periodo de introspección y meditación, por lo que consiguieron que la pintura *sumi-e* alcanzara cierta independencia que será fundamental para algunos creadores orientales vinculados al zen³³⁷.

Hakuin Ekaku (1686-1769) se formó como monje de la escuela Rinzai y ha pasado a la historia, entre otras cosas, por sus pinturas y caligrafías de trazo firme y fuerte³³⁸. De sus obras podríamos decir que emiten un efecto dinámico mediante el uso

³²⁸ Addis, S. *óp. cit.*, p. 6.

³²⁹ (Trad. a.) “*Zenga* is a form of teaching”. (Addis, S. *óp. cit.*, p. 6).

³³⁰ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 506.

³³¹ *Ibidem*, p. 503.

³³² Awakawa, Y. *óp. cit.*, p. 29.

³³³ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 122.

³³⁴ Estos dos artistas tienen varios rasgos en común, pero el más destacable sería el hecho de que ambos alcanzaron la fama gracias a las enseñanzas que transmitieron a sus discípulos a través del arte del pincel. (Addis, S. *óp. cit.*, p. 178).

³³⁵ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 151.

³³⁶ Addis, S. *óp. cit.*, p. 17.

³³⁷ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 152.

³³⁸ *Ibidem*, p. 154.

de pinceladas agresivas, armoniosas, jugando con la cantidad de tinta y agua aplicada sobre el papel, el grosor, etc.³³⁹ Tal y como afirma Osvaldo Svanascini “su interés principal radicó en la necesidad de que a través de sus obras se trasluciera de una u otra manera el ideal del zen”³⁴⁰. Por lo tanto, no dudó “en propagar ese pensamiento con la mayor sencillez”³⁴¹. También trató de capturar mediante la pincelada el momento del *satori*³⁴².

Sengai Gibon (1750-1837) ha sido influyente para el arte actual. De hecho Alan Watts afirma: “mostró poseer para la pintura abstracta un talento tan sugestivo de lo que se hace en el siglo XX que es fácil comprender el interés que ha despertado el zen en muchos pintores contemporáneos”³⁴³. Al igual que Hakuin Ekaku, se formó como monje e intentó a través de sus pinturas, hacer comprensibles las enseñanzas Rinzai a todos los sectores de la sociedad³⁴⁴. Para Fernando García Gutiérrez, “el arte de Sengai es el esfuerzo supremo de simplificación a que ha llegado el arte del zen”³⁴⁵. Quizás se deba a esto el hecho de que, de entre los pintores *zenga*, sea uno de los que más fama internacional ha alcanzado, ya que desde 1956, algunas de sus creaciones están presentes en distintos puntos del globo³⁴⁶.

Una de sus obras más famosas es *El universo*³⁴⁷, nombre que se le da puesto que ha conseguido encerrar de la manera más simple posible el cosmos, con tres sencillas figuras geométricas: un cuadrado, un triángulo y un círculo³⁴⁸. Los intentos por explicar el significado de esta pieza desde su creación, han sido prácticamente infinitos. A la hora de referirse a ella D.T. Suzuki, la interpretó como “geometrías de lo informal y el infinito, que subrayaban su propia visión del vacío como la esencia de la iluminación zen”³⁴⁹. Para Javier Villalba, recogiendo ciertas teorías de Sengai, simbolizaría la tierra,

³³⁹ Crespo, A. *óp. cit.*, p. 75.

³⁴⁰ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 23.

³⁴¹ *Ibidem*, p. 23.

³⁴² García, F. *óp. cit.*, p. 60.

³⁴³ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 217.

³⁴⁴ Fuentes, R. *óp. cit.*, pp. 165-166.

³⁴⁵ García, F. *óp. cit.*, p. 61.

³⁴⁶ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 510.

³⁴⁷ También se suele denominar *Círculo*, *triángulo* y *cuadrado*, pero en realidad el autor no le dio ningún título, ni explicación, dejando libertad a los espectadores para que intentaran comprenderla o interpretarla. (Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, p. 66).

³⁴⁸ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 166.

³⁴⁹ <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/art-of-perceptual-experience> (consultado 7/03/2018). (Trad. a.), Texto original: “Suzuki interpreted Sengai’s three fundamental forms as geometries of formlessness and infinity, which underscored his own view of emptiness as the essence of Zen enlightenment”. Acerca de esta creación también afirmó: “el círculo representa el infinito, y el infinito en sí mismo no tiene forma. Los humanos, dotados de inteligencia y sentidos, necesitamos formas tangibles.

el agua y el fuego, mediante el cuadrado, el círculo y el triángulo respectivamente³⁵⁰. Según Stephen Addis, probablemente sea una de las obras de arte que más intentos de explicación ha suscitado³⁵¹. El círculo es símbolo, no solo del nirvana, sino también del Sol y la Luna; el cuadrado, de la tierra y sus cuatro elementos; mientras que el triángulo es la “montaña cósmica, el eje del universo, y este eje es identificado con el árbol de la iluminación”³⁵². Si observamos atentamente la pieza, vemos que las tres figuras se tocan y que lo que a simple vista parece un único tono de negro, en realidad representa distintas gradaciones cromáticas, puesto que el pincel utilizado para esta técnica permite hacerlo con una única pincelada³⁵³.

4.2.3.4.6. *Jardines secos (karesansui)*

Otra forma artística vinculada al zen y que suele ser empleada como apoyo para la meditación y en la cual el espectador debe completar el significado de lo representado, son los jardines zen o *karesansui*. El motivo que lleva a incluirlos entre las artes del zen es que, al igual que la pintura o la ceremonia del té, son considerados vías que conducen a la serenidad, meditación e introspección³⁵⁴. El término *karesansui*, se define como un jardín paisajístico con colinas y corrientes pero sin agua; o jardín seco³⁵⁵ y recoge tres características básicas aplicables a casi cualquier manifestación artística que provenga del País del Sol Naciente: “sencillez, asimetría y abstracción”³⁵⁶. Así pues, este tipo de jardines, son idóneos para meditar, por su simplicidad y armonía.

A pesar de su aparente sencillez, “el jardín japonés es un microcosmos, ya sea creado con piedras y arena; o con agua, musgo y masas vegetales, ya sea de grandes dimensiones o de escasos metros cuadrados. Si según la filosofía china un árbol puede representar un bosque, un pequeño espacio también puede contener el universo”³⁵⁷. Por lo tanto, tal y como afirma Ignacio Aristimuño, podemos decir que el jardín fue visto

De aquí el triángulo. El triángulo es el comienzo de todas las formas. De él sale primeramente el cuadrado. Un cuadrado es un doble triángulo. Este proceso de doblar las formas sigue indefinidamente, y así tenemos la multitud de los seres, a los que el filósofo chino llama “las diez mil cosas”, es decir, el Universo” (Suzuki, D.T., *Sengai*, Tokio: Idemitsu Art Gallery, 1966, p. 12, citado en García, F. *óp. cit.*, p. 62).

³⁵⁰ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 511.

³⁵¹ Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, p. 66.

³⁵² Cabañas, P. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Barcelona: Electa, 2000, p. 67.

³⁵³ Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, p. 66.

³⁵⁴ Menegazzo, R. *óp. cit.*, p. 254.

³⁵⁵ Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 133.

³⁵⁶ Vives, J. *óp. cit.*, p. 96.

³⁵⁷ Cabañas, P. “Un puente entre la tradición y el arte contemporáneo. El jardín japonés”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 12, 2002, p. 241.

como “una *miniaturización* del cosmos en donde una roca se convertía en una montaña, un estanque de agua en un océano, y un lote de musgo en un gran bosque”³⁵⁸. Así pues, pretenden representar la esencia de la naturaleza, mediante el mínimo de elementos necesarios³⁵⁹. Esto último también está presente en la obra de Prado de Fata, sobre todo en los jardines zen, en los que logra plasmar un paisaje a través de uno de sus componentes: las piedras.

Dentro de las artes de inspiración zen, quizás sean los jardines secos los mejores ejemplos de esta idea, aunque es el espectador quien tiene que abstraerse para deducir los paisajes que el autor pretendía representar y desentrañar lo que estos esconden³⁶⁰. El nacimiento de este tipo de intervenciones paisajísticas durante el periodo Kamakura (1185-1333 d.C.) guarda estrecha relación con la introducción en Japón del budismo zen y las pinturas creadas por los monjes de dicha secta desde China³⁶¹. Las tipologías de jardines en Japón son varias, pero nos centraremos en los de tipo religioso, puesto que son los que más han influido a los artistas occidentales. Dentro de estos, quizás los que más han llamado la atención en Occidente son los *karesansui* o jardines secos, que surgieron durante el periodo Muromachi (1333-1573 d.C.) y son afines a la estética *yūgen* y *yohaku no bi*, al igual que la pintura paisajista *sumi-e*³⁶².

Normalmente, el jardín estaba concebido para verse solamente desde una especie de pasarela o desde ciertas habitaciones, que solían estar ocupadas por los cargos de más rango dentro del monasterio. La única persona autorizada a pisarlo era el monje ocupado de su mantenimiento³⁶³. Por lo tanto, vemos como nacen con el objetivo de dar respuesta a una necesidad, es decir, para que gracias a su planteamiento sobrio, sirvieran como medio para la meditación³⁶⁴. Por su austeridad y sencillez “invita a la calma, a la serenidad, invita a sentarse y recorrerlo con la mirada conforme sientes que el espíritu se sosiega. Y con esa serenidad la vista acaba fijándose en un punto. Se adivina entonces la perfecta concordancia entre los aspectos formales de la composición y las técnicas de meditación, *zazen*”³⁶⁵.

³⁵⁸ Aristimuño, I. “Fundamentos del jardín japonés”, *Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión*, nº 67-68, enero-agosto, 2008, p. 43.

³⁵⁹ García, F. *óp. cit.*, p. 66.

³⁶⁰ Aristimuño, I. *óp. cit.*, p. 43.

³⁶¹ Kuck, L. *óp. cit.*, p. 149.

³⁶² Andrés, S. *óp. cit.*, p. 105.

³⁶³ Kuck, L. *óp. cit.*, p. 163.

³⁶⁴ Aristimuño, I. *óp. cit.*, p. 35.

³⁶⁵ Cabañas, P. “Un puente...”, *óp. cit.*, pp. 250-251.

Pilar Cabañas afirma acerca de los jardines zen:

Contemplando uno de los jardines del recinto de Daitokuji sin ningún otro tipo de referencia, estoy segura de que costaría ubicarla, encajarla en nuestro imaginario. Podría ser el montaje de algún escultor contemporáneo, o si el lector conociera la tradición del *sumi-e* ¿no le parecería entonces que estamos ante un sugerente paisaje a la tinta, en el que las aguadas han sido sustituidas por piedras, grava y arena?³⁶⁶

De esta declaración podemos extraer dos ideas claves: la semejanza entre el arte contemporáneo y los jardines zen, y la acertada comparación entre estos últimos y el *sumi-e*. Por lo tanto, este tipo de intervención paisajística ha conseguido ser un arte atemporal que puede relacionarse con el pasado, como es el caso del *sumi-e*³⁶⁷ al que hace referencia la autora, y con las creaciones más recientes; e incluso con diferentes disciplinas artísticas como son la escultura y la pintura. Además, tanto en el caso de las artes del pincel como en los *karesansui*, el espacio y el vacío tenían dos funciones fundamentales, por un lado permiten equilibrar los elementos compositivos y, por otro, encierran en ellos un contenido filosófico que solo es alcanzable mediante la contemplación, durante la cual se podrá descubrir lo que la naturaleza esconde³⁶⁸. Así pues, “el espacio existente entre los diversos elementos sirve para subrayar la ausencia de algo, para ofrecer el concepto de la vacuidad como algo sugerente y positivo”³⁶⁹.

Como veremos más adelante, el jardín zen es un tema frecuente en la obra de Prado de Fata. De hecho, ha llegado a representar uno de los más conocidos, el de Ryōan-ji, del que llama la atención su aparente sencillez. Según Sonia Andrés, es como una “visión del mar de grava que tanto nos apacigua y al mismo tiempo nos inquieta en un delicioso equilibrio perfecto”³⁷⁰. Su historia se remonta al siglo XV, aunque se desconoce la fecha exacta de la construcción del primer jardín, así como el nombre del autor³⁷¹. En la actualidad consta de quince rocas³⁷², agrupadas de diversas maneras y

³⁶⁶ Cabañas, P. “Un puente...”, *óp. cit.*, p. 239.

³⁶⁷ Paradójicamente, los artistas intentaron recrear las pinceladas del *sumi-e* con las rocas en sus intervenciones paisajísticas, mientras que los pintores representaban dichos elementos del paisaje natural mediante la tinta. (Kuck, L. *óp. cit.*, p. 153).

³⁶⁸ Aristimuño, I. *óp. cit.*, p. 42.

³⁶⁹ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 346.

³⁷⁰ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 107.

³⁷¹ Vives, J. *óp. cit.*, p. 75.

³⁷² Las piedras eran consideradas elementos sagrados por el sintoísmo, aunque el budismo y el taoísmo también hicieron sus aportaciones. (Cabañas, P. “Un puente...”, *óp. cit.*, p. 247). El motivo es que “el sintoísmo asume que el hombre es parte de la naturaleza al igual que las piedras, plantas y animales. La naturaleza es por lo tanto respetada”. (Aristimuño, I. *óp. cit.*, p. 31). El taoísmo concibe el universo como algo sometido a cambios constantes dentro de los cuales existen dos piezas claves: el *ying* y el *yang*. Así pues, el paisaje era un ejemplo del constante flujo de ambos agentes por lo que el ser humano tenía un ejemplo cercano que le permitía comprender el funcionamiento del universo. (*Ibidem*, p. 32).

colocadas sobre grava blanca, que al haber sido rastrillada recuerda a las olas del mar³⁷³. Las rocas colocadas en este jardín “aparentan ser simples piedras como las que hay en cualquier sitio, un signo más del espíritu zen”³⁷⁴. No obstante, el modo de colocarlas no es casual sino armónico, puesto que todas ellas se equilibran entre sí, crean un ritmo con la alternancia de formas; y no es posible retirar ninguna sin descompensar el conjunto³⁷⁵. Para algunos autores como Javier Vives, las colocadas de manera vertical serían dinámicas pero expectantes y las diagonales serían las que más movimiento representan, mientras que las horizontales serían “pasivas y tranquilas”³⁷⁶.

Las interpretaciones que se han dado sobre esta intervención paisajística son diversas³⁷⁷. Utilizando materiales pobres y naturales, pero colocándolos de una manera concreta, el *karesansui* se transforma “en una obra a ser contemplada”³⁷⁸, ya que para algunos autores, no es posible apreciarlo en su totalidad en un simple golpe de vista, sino que requiere sentarse y observarlo de manera pausada e incluso detenerse en cómo el clima le afecta y cambia la superficie de sus componentes³⁷⁹. Para Sonia Andrés, por ejemplo, “solo si nos paramos y observamos muy de cerca su aparente monotonía, obtenemos el regalo de un sinfín de matices que, (...) nos transportan al ámbito de lo sublime”³⁸⁰. Por lo tanto, deberíamos extender este modo de contemplación a las ya mencionadas obras de Prado de Fata en las que representa jardines zen, para apreciar todos sus matices. Quizás nunca sabremos la respuesta a la pregunta de por qué el jardín de Ryōan-ji haya atraído a los creadores occidentales, entre los que se encuentran Joan Miró, Isamu Noguchi, Octavio Paz, Joan Josep Tharrats, Frank Lloyd Wright o Prado de Fata; pero Pilar Cabañas señala que “es relativamente sencillo imaginar que para los artistas occidentales del siglo XX, cuyo gran deseo era romper con lo establecido (...), esta obra supusiera una interpelación en su búsqueda de un lenguaje específico del arte que no estuviera anclado a la tradición, una tradición que para ellos era ajena al cambiante mundo contemporáneo”³⁸¹.

³⁷³ Cabañas, P. “Un puente...”, *óp. cit.*, p. 249.

³⁷⁴ Vives, J. *óp. cit.*, p. 91.

³⁷⁵ Kuck, L. *óp. cit.*, p. 166.

³⁷⁶ Vives, J. *óp. cit.*, p. 79.

³⁷⁷ Algunos lo ven como el mar y las islas, otros como las cumbres de las montañas que surgirían entre un mar de niebla o incluso como un tigre nadando en el río con sus crías, escapando de la persecución de un leopardo (García, F. *óp. cit.*, p. 68).

³⁷⁸ Aristimuño, I. *óp. cit.*, p. 40.

³⁷⁹ Kuck, L. *óp. cit.*, p. 164.

³⁸⁰ Andrés, S. *óp. cit.*, p. 108.

³⁸¹ Cabañas, P. “Un puente...”, *óp. cit.*, p. 251.

4.2.4. Artistas influidos

Según Javier Villalba, desde los últimos años del siglo XX, podemos apreciar cómo el zen atrae cada vez a más occidentales, probablemente debido a “la necesidad de ciertas personas que, habiendo perdido el sentido de la armonía en el mundo tecnológico aparentemente ajetreado y caótico que les rodea, buscan un medio que les libere de la confusión y restaure su humanidad”³⁸². No obstante, hay que tener en cuenta que la corriente zen que más ha calado en Occidente es la japonesa, por encima de la china o la coreana³⁸³. El motivo de la irrupción del zen se explica si tenemos en cuenta que fue “considerada como una opción liberadora y aperturista para artistas y poetas”³⁸⁴. En este caso ya no emplean el *ukiyo-e* como fuente de inspiración, sino que toman el zen y su característica austeridad, sencillez y sobriedad. Así pues, veremos cómo después del Japonismo surge un nuevo movimiento afectado por la influencia del arte japonés en la década de los años treinta del siglo XX: el Zenismo³⁸⁵. Poco a poco, Europa comenzó a interesarse por la ceremonia del té y el budismo zen; y los coleccionistas, por las piezas usadas en dicha celebración, como los irregulares cuencos, contenedores para el té en polvo, etc.³⁸⁶ También se producirá un cambio entre los artistas puesto que ahora, algunos de ellos viajarán al País del Sol Naciente, por lo que experimentarán de primera mano las peculiaridades del archipiélago y su cultura³⁸⁷.

Tal y como afirma Matilde-Rosa Arias “la influencia de la nueva estética zen se extenderá rápidamente entre una generación de artistas ávidos de nuevas incorporaciones que llevarán al arte europeo y americano del siglo XX al campo de la abstracción”³⁸⁸. Del zen tomarán los trazos de la pintura de tinta, las superficies gastadas, ásperas, austeras, etc.³⁸⁹ Las artes del pincel en concreto, fueron especialmente elegidas por ciertos artistas “que trataban de dar expresión mediante la pintura a su mundo interior”³⁹⁰. Las artes del pincel influyeron en un primer momento a la Escuela de Barbizon, Camille Corot, Henri Rousseau y a algunos impresionistas como Edgar

³⁸² Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 16.

³⁸³ *Ibidem*, p. 8.

³⁸⁴ Arias, M. R. “Japón y Occidente...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 980.

³⁸⁵ “Optamos por emplear el término «Zenismo» para esta segunda oleada de renovación artística llegada desde el Japón, en la cual no solo París, sino también Nueva York se convirtió en el referente del arte de inspiración zen” (Almazán, D. “Arte japonés...”, en Cid, F. (coord.). *óp. cit.*, p. 250).

³⁸⁶ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 94.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 97.

³⁸⁸ Arias, M. R. “Japón y Occidente...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 979.

³⁸⁹ Almazán, D. “Canales y difusión...”, en VVAA. *óp. cit.*, p. 571.

³⁹⁰ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 845.

Degas, Claude Monet o Édouard Manet; mientras que el estilo *zenga* y la obra de Sengai Gibon en concreto atrajo, entre otros a Henri Toulouse-Lautrec, quien pudo conocerla gracias a la conocida revista de Samuel Bing³⁹¹.

Algunos de los movimientos artísticos occidentales influidos por el zen fueron: Dadaísmo, Surrealismo³⁹², Expresionismo Abstracto Norteamericano³⁹³, Informalismo europeo de los años 50 y diversos artistas abstractos, que abogan por “el rechazo a la lógica racional y el interés por la intuición, el azar y el humor”³⁹⁴. La mayoría de ellos deben su inspiración a las reproducciones de arte zen, aunque hubo algunos como Mark Tobey o Morris Graves que pudieron viajar a Japón³⁹⁵. En el caso de España, el segundo tercio del siglo XX fue una época complicada, al igual que lo fue para el archipiélago, puesto que ambos países estaban recuperándose de los efectos de sendos conflictos bélicos³⁹⁶. No obstante, en los años sesenta se retoma el interés por Japón y su cultura³⁹⁷. Por lo tanto, en España el Zenismo surge con dos particularidades con respecto al resto de países occidentales. La primera es que llega más tarde, puesto que no lo hará hasta la muerte de Franco, mientras que en el resto de países ya era una tendencia consolidada³⁹⁸. La segunda peculiaridad fue el hecho de que no vino directamente de Oriente, sino “de forma indirecta, por la asimilación de las corrientes artísticas europeas y norteamericanas de los años cincuenta”³⁹⁹.

En cuanto a las técnicas, son habituales la pintura *sumi-e* y el estilo *zenga*. Sin embargo, debemos tener en cuenta que estas creaciones, concretamente las ejecutadas en tinta y pincel, no siempre fueron valoradas en su país de origen como obras de arte, sino como meras enseñanzas de maestros zen⁴⁰⁰. También es fundamental todo aquello relacionado con la ceremonia del té y los *karesansui* o jardines secos. Es más, “para los

³⁹¹ Wichmann, S. *óp. cit.*, pp. 383-384.

³⁹² André Breton invitó a Miró a interesarse por Oriente. Además, los surrealistas abogaban por el uso del automatismo como vía para escapar de la razón, y “el zen animaba a la creación de un vacío interior que a través de la intuición conduciría a la iluminación” (Cabañas, P. “Saura...”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 148).

³⁹³ Para Ana Crespo, el “Expresionismo tenía un claro objetivo: despertar la conciencia, y un vehículo: el “gesto”. Con el Expresionismo Abstracto llegó el gran “boom del zen”. El zen se convirtió en una moda” Así pues, tomaron de él “la espontaneidad e inmediatez de ejecución y el intento de captar el universo a través de la pincelada única” y el vacío, que será la estrella y hará que el gesto pase a ser el tema de la obra (Crespo, A. *óp. cit.*, p. 101).

³⁹⁴ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 874.

³⁹⁵ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, pp. 851 y 859.

³⁹⁶ Barlés, E. *óp. cit.*, p. 54.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 56.

³⁹⁸ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 100.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ Addis, S. y Daido, J. *óp. cit.*, p. 15.

informalistas y matéricos aquellas huellas del rastrillo en la gravilla estaban sumamente próximas a los arañazos y las marcas con que ellos pretendían fijar sus gestos creativos sobre los pigmentos enarenados”⁴⁰¹.

A ojos de los occidentales, los ideogramas orientales eran indescifrables, por el desconocimiento del idioma y por la rapidez de ejecución por parte de los artistas, sobre todo los que utilizaban el estilo cursivo, aunque fue este último el que más atrajo, quizás porque el público percibe la energía del trazo; por lo que veremos “numerosos acercamientos a través del legado caligráfico chino y japonés a obras de carácter principalmente abstracto”⁴⁰². Sin embargo, los artistas occidentales prefirieron los grandes formatos y cambiaron la tinta negra y el papel de arroz por materiales ligados a su tradición como el óleo sobre lienzo o algunos nuevos medios de moda en el siglo XX⁴⁰³.

A comienzos de dicho siglo, con la aparición de ciertos movimientos que abogaban por el gesto y la abstracción, surgió en Occidente el interés por la caligrafía; a pesar de que como lectores occidentales, no podemos comprender lo que está escrito, esto no nos impide poder apreciar la obra de arte caligráfica, ya que podemos deleitarnos en la contemplación de las formas abstractas creadas por el artista⁴⁰⁴, así como el poder expresivo del trazo que puede ser duro y agresivo en unas creaciones; y distinguido, en otras⁴⁰⁵. Esto se puede apreciar claramente en dos obras de Prado de Fata: *Haiku I* y *Haiku II* (Figuras 53 y 54). La razón es clara: como lectores occidentales, no podemos comprender lo que aparece escrito en estas piezas, pero sí detenernos y analizar la fuerza y sentido del trazo, así como los sentimientos o sensaciones que la artista pretende plasmar en cada ideograma.

Veremos que por influencia zen, desaparece la figuración o se simplifica⁴⁰⁶. En la pintura zen, la perfección y el realismo pasan a un segundo plano, y cobra importancia lo que uno mismo trata de expresar. Una característica fundamental del zen es el gesto. Cromáticamente, estas pinturas suelen reducirse al blanco y negro, tienen en cuenta “el concepto de *vacío* en su dimensión creativa y permite elevar el trazo

⁴⁰¹ Cabañas, P. “Un puente...”, *óp. cit.*, p. 255.

⁴⁰² Fuentes, R. *óp. cit.*, pp. 178 y 205.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 178.

⁴⁰⁴ Komatsu, S., Wong K. S., E. Cranston F., et al. *óp. cit.*, pp. 9-10.

⁴⁰⁵ Merino, A. “Algo más que letras...”, en Cid, F. (ed.) *óp. cit.*, p. 298.

⁴⁰⁶ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.) *óp. cit.*, p. 95.

silencioso a la abstracción más pura⁴⁰⁷. Asimismo, tendrán en cuenta la expresividad de la materia y la reducción de las formas a su más mínima expresión. La espontaneidad será algo fundamental⁴⁰⁸, ya que la pintura a la tinta en Oriente tiene no solo que reflejar las capacidades del artista, sino también transmitir su estado de ánimo⁴⁰⁹.

Según Javier Villalba: “para analizar el grado específico de influencia del budismo zen en los diversos artistas que (...) entraron de algún modo en contacto con él (...), así como algunos de sus estilos artísticos en particular, habría que referirse a sus biografías y tratar de indagar sobre la intensidad de las creencias y prácticas de cada artista individual”⁴¹⁰. Hablar de influencia zen en la obra de los creadores contemporáneos occidentales exponiendo exactamente cuáles son los rasgos que diferencian sus creaciones de las de sus coetáneos es complicado. No obstante, algunos autores como Hugo Munsterberg o Helen Westgeest han señalado que estas características podrían ser: “expresividad o espontaneidad del trazo”, “vacío y nada”, “dinamismo”, “espacio impreciso y envolvente”, “desapego o retiro del mundo exterior”, “intuición”, “directa experiencia de aquí y ahora”, “no-dualismo y lo universal”, “expresión de un sentimiento interior”, etc.⁴¹¹. Algunas de ellas, como veremos a continuación, están presentes en la obra de ciertos autores como Fernando Zóbel o Antoni Tàpies y sobre todo en la artista a la que dedicamos nuestro estudio: Prado de Fata.

Algunos de los creadores occidentales influidos por el arte zen o en cuya producción artística hallamos referencias a ciertas artes vinculadas con las enseñanzas de dicha vertiente del budismo son:

Mark Tobey (1890-1976), que viajó junto con el también artista Bernard Leach (1887-1979) a Japón en 1934, donde vivió un mes en un monasterio meditando⁴¹² y aprendiendo las distintas artes del zen; y a China, donde aprendió caligrafía gracias al pintor T'êng K'uai⁴¹³. Asimismo, su interés por esta hace que tome de ella nada más

⁴⁰⁷ Arias, M. R. “Japón y Occidente...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 980.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 981. Por la importancia que dan a la materia, será clave para el arte de inspiración zen, la cerámica de formas irregulares, materiales poco ostentosos, etc. (*Ibidem*, p. 983).

⁴⁰⁹ Wichmann, S. *óp. cit.*, p. 387.

⁴¹⁰ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 858.

⁴¹¹ Munsterberg, H. *Zen and Oriental Art*, Rutland: editorial Tuttle, 1993, y Westgeest, H., *óp. cit.* citados en Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 862.

⁴¹² Sarriugarte, I. “De la trascendentalidad zen a la realidad abstracta en la pintura de Mark Tobey”, en Vélez, J. J., Echevarría, P. L. y Martínez de Salinas, F. (eds.). *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2008, p. 454.

⁴¹³ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 857.

que su apariencia estética, dejando a un lado su lectura, por lo que nacerán las que el crítico Maude Riley denominó *Escrituras blancas*, en las que plasma de manera desordenada numerosos signos que remiten a los ideogramas orientales, pero en este caso desprovistos de su significado⁴¹⁴. De sus creaciones podríamos decir que “evocan la tranquilidad del zen, sin copiar las formas externas ha logrado captar el espíritu interior de las obras orientales a través de las prácticas meditativas, lo cual lo coloca como uno de los que mejor supo asimilar profundamente esta influencia estética”⁴¹⁵.

Joan Miró (1893-1983) pintó en 1917 el *Retrato de Enric Cristòfol Ricart*, en el que sitúa a su amigo delante de un grabado japonés, como hizo Vincent van Gogh en algunos de sus retratos, aunque en el caso del catalán, lo adhiere directamente sobre el lienzo⁴¹⁶. Sabemos que tenía un diccionario de *kanji*, además de un ejemplar del *Libro del té* de Okakura Kakuzō, entre otros⁴¹⁷. Se sintió atraído por la pintura *sumi-e* y la caligrafía, cuya influencia puede apreciarse por ejemplo en *El caballo de circo* (1925), cuyas formas nos remiten a los ideogramas orientales; así como en el uso de formatos horizontales, similares al *emakimono*⁴¹⁸, aunque la única obra de Miró que puede calificarse como tal es la realizada en 1954 y que posee los característicos cilindros de madera para enrollarla y desenrollarla⁴¹⁹. Su vínculo con el arte oriental queda patente cuando afirma que trabaja en estado de trance, influido por el modo de pintar de los calígrafos japoneses⁴²⁰.

Viajó a Japón en dos ocasiones: en 1966, con motivo de la celebración de sendas exposiciones sobre su obra en las ciudades de Tokio y Kioto; y en 1969, para trabajar en un pabellón de la Expo'70 de Osaka⁴²¹. Sabemos que en el primer viaje visitó el jardín de Ryōan-ji, tenía recortadas ciertas páginas de periódicos y revistas que recogían instantáneas de este y, de hecho, “era uno de los pocos lugares que deseaba fervientemente visitar”⁴²². También se sintió fuertemente atraído por la “inmediatez de

⁴¹⁴ Sarriugarte, I. “De la trascendencia...”, en Vélez, J. J., Echevarría, P. L. y Martínez de Salinas, F. (eds.). *óp. cit.*, p. 454.

⁴¹⁵ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 189.

⁴¹⁶ Almazán, D. “Arte japonés...”, en Cid, F. (coord.). *óp. cit.*, p. 262.

⁴¹⁷ Cabañas, P. *La fuerza de Oriente...*, *óp. cit.*, p. 16.

⁴¹⁸ *Emakimono*: “rollo con imágenes que se despliega horizontalmente y que representa una secuencia de escenas históricas o de ficción” (Flath, J., Orenge, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 69).

⁴¹⁹ Cabañas, P. *La fuerza de Oriente...*, *óp. cit.*, pp. 23-79.

⁴²⁰ Rowell, M. *Joan Miró. Selected Writings and Interviews*, Londres: Thames & Hudson, 1986, p. 279, citado en Cabañas, P. *La fuerza de Oriente...*, *óp. cit.*, p. 46.

⁴²¹ Cabañas, P. “Sobre la correspondencia inédita entre Joan Miró y Shuzo Takiguchi. Relación personal y colaboración artística”, *Archivo Español de Arte*, vol. 73, nº 291, 2000, p. 282.

⁴²² Cabañas, P. “Un puente...”, *óp. cit.*, p. 251.

las experimentaciones del Expresionismo Abstracto norteamericano⁴²³; por la pintura del monje zen Sengai Gibon titulada *El universo*, que le inspiró para crear *Personaje delante del sol* en 1968; y por la escritura celta, árabe y los signos en general, puesto que guardan relación con su búsqueda de lo esencial y simple⁴²⁴.

Henri Michaux (1899-1984) trabaja con tinta china cubriendo prácticamente por completo la superficie del cuadro. Su forma de crear ha sido vista como una traducción de “la escritura automática de los surrealistas a una gestual caligrafía oriental”⁴²⁵. De su obra, Rubén Fuentes afirma que “como los pintores letrados chinos y japoneses, supo armonizar el carácter pictórico de sus textos con la poesía caligráfica de sus pinturas”⁴²⁶. El propio Michaux la definió como “la confesión de su alma con un momento pasajero”⁴²⁷.

Antoni Tàpies (1923-2012) se interesó por la filosofía india, la estética china, el arte del té relatado por Okakura Kakuzō, las publicaciones de D.T. Suzuki, así como otros textos sobre la cultura y la historia niponas⁴²⁸. También sabemos que atesoró obras de arte de distintas partes del globo⁴²⁹. Además de guardar relación con las creaciones de Prado de Fata, sobre todo en el uso de arena adherida; es considerado uno de los representantes más completos del Zenismo⁴³⁰, entre otros motivos porque mediante las herramientas propias del arte contemporáneo logró representar la naturaleza del arte del Lejano Oriente⁴³¹. Como ejemplo de su relación con el arte oriental, tenemos *Gran oval*, de 1955, que guarda ciertas semejanzas con *El universo*, de Sengai Gibon. Además, la presencia de la arena en las creaciones de Tàpies, nos remite a los *karesansui*⁴³². Otra característica formal que nos acerca a Oriente, concretamente al *sumi-e*, son los trazos

⁴²³ (Trad. a.) “Miró was fascinated by the immediacy of the experimentations of the abstract expressionists in the USA”. (Crump, A. *The Magical Universe of Joan Miró. The Artist's Link to France And to its collections*, Johannesburgo: Standard Bank Gallery, 2002, p. 80, citado en Boix, A. *Joan Miró: el compromiso de un artista, 1968-1983*, Tesis doctoral, Universidad de las Islas Baleares, 2010, p. 805).

⁴²⁴ Cabañas, P. *La fuerza de Oriente...*, *óp. cit.*, p. 66.

⁴²⁵ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 99.

⁴²⁶ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 185.

⁴²⁷ (Trad. a.) “The confession of his soul to the passing moment” (Sato, S. *óp. cit.*, p. 308).

⁴²⁸ Fernández del Campo, E. “Eudald Serra y Moisés Villèlia: dos miradas a Japón”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 172.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 100.

⁴³¹ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 200.

⁴³² Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 101.

negros o las texturas que nos recuerdan a las piezas cerámicas empleadas en la ceremonia del té⁴³³.

Fernando Zóbel (1924-1984) ocupó en 1956 la cátedra de Historia del Arte en el Ateneo de Manila y dos años después, participará en unas excavaciones arqueológicas⁴³⁴. Estos dos eventos hacen que empiece a interesarse por el arte oriental. Además, ese mismo año comenzará a estudiar chino y sobre todo su caligrafía, gracias al pintor Chen Bing Sun, movido por el deseo de comprender mejor la pintura china⁴³⁵. Así pues, en su pintura buscará que “el espectador se entretenga siguiendo el rastro de su mano sobre la tela, repitiendo mentalmente sus mismos movimientos, con la misma intensidad, con la misma duración temporal”⁴³⁶. Algunas de sus primeras obras abstractas, al estar inspiradas en los *karesansui* o jardines secos japoneses, se caracterizan por una fuerte presencia de la materia. Así lo vemos en su serie *Saetas*, sobre todo en las realizadas a mediados de los años cincuenta, que fue cuando conoció dichos paisajes⁴³⁷. Influidos por ellos decide decantarse por soportes alargados, que además remiten a los *kakemono*⁴³⁸.

Otra influencia fundamental es la caligrafía y la fuerza del trazo de tradición zen, que suele ser creado mediante un gesto espontáneo. En 1959 da por finalizada su serie *Saetas* y comienza su *Serie negra*⁴³⁹, donde puede comenzar a apreciarse la influencia de la caligrafía oriental. Su interés por la evolución de los ideogramas orientales le llevó a interesarse por la caligrafía abstracta contemporánea de Ueda Sōkyū (1896-1963) y Ogawa Gaboku (1911-2000), que siguiendo el proceso de abstracción inherente a los *kanjis*, estaba alcanzando la ilegibilidad, y comenzaba a importar “la fuerza y

⁴³³ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, pp. 103-104.

⁴³⁴ Fue muy importante para su carrera, su labor como docente en la Universidad del Ateneo de Manila, donde impartirá clases de arte filipino, chino, japonés, contemporáneo, arquitectura, cerámica, etc. También participó en labores arqueológicas, donde pudo conocer las vasijas chinas que formaban parte de un ajuar funerario y que aparecieron al sur de la isla de Luzón (Filipinas). (Cabañas, P. “Fernando Zóbel y su proximidad a la caligrafía”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 992-993).

⁴³⁵ Consideraba que para hacerlo, el espectador debía ser capaz de leer dichas pinturas y saber cómo utilizar el pincel chino. También opina que “los cuadros chinos tienen una extensión en el tiempo y el espectador repite mentalmente los gestos y pinceladas del autor y esto es lo que a él le interesaba” (*Ibidem*, pp. 993-994). Otro rasgo que le atrae de las lenguas que se rigen mediante escritura de ideogramas como es el caso del chino o el japonés, es la tendencia a la abstracción de dichos símbolos, que han ido evolucionando con el paso del tiempo hasta alcanzar la forma actual. Por este motivo, los toma como ejemplo del “proceso de depuración que debía seguir su propia pintura” (*Ibidem*, p. 995).

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 994.

⁴³⁷ En 1956 realizó un viaje por motivos de trabajo en Ayala, la empresa familiar. (Villalba, A. *Cronología*, extraído de: <http://fernandozobel.es/cronologia.html>, consultado 10/10/2017).

⁴³⁸ Cabañas, P. “Fernando Zóbel...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 989-990.

⁴³⁹ Pérez-Madero, R. *Pintura*, (extraído de: <http://fernandozobel.es/pintura.html>, consultado 12/11/2017).

sugerencias de su plasticidad”⁴⁴⁰. Además de por su obra plástica, Fernando Zóbel es importante dentro del mundo del arte por dos motivos. El primero es haber fundado en 1973 el Museo de Arte Abstracto Español en Cuenca; y el segundo, haber difundido el arte oriental tanto durante su etapa como docente, como durante su estancia en Cuenca, gracias a su vasta biblioteca. Por él, otros autores de su tiempo como Eduardo Chillida, pudieron conocer el arte oriental, la caligrafía, etc. Mientras que otros como Gustavo Torner (1925) viajaron a Extremo Oriente con él en 1971⁴⁴¹.

Entre los artistas admirados por Prado de Fata, también encontramos a Eduardo Chillida (1924-2002), cuyo primer rasgo nipón lo vemos en su firma, para la que emplea el mismo *kanji* o ideograma que “sol” (日) y que, al ser uno de los necesarios para escribir “Japón” (日本), es usado como abreviatura para referirse a dicho país⁴⁴². Fue en París, donde como otros creadores, pudo entrar en contacto con el arte japonés a mediados del siglo XX. La influencia del zen también quedará patente en “un marcado acento caligráfico con líneas robustas flotando por el espacio con gran dinamismo y una sutil vibración”⁴⁴³. Admiró a Hokusai, a quien llegó a considerar precursor de la abstracción y realizó en 1981 *La casa de Hokusai*, a modo de homenaje⁴⁴⁴.

Luis Feito (1929) se sintió atraído por Oriente, porque halló allí ciertas afinidades tanto espirituales, como de comportamiento. Conoció la obra de algunos artistas influidos por el zen en los años cincuenta y estableció contactos directos con este, gracias a unos ejercicios de relajación y libros sobre zen⁴⁴⁵. Sabemos que en su obra hay ciertas influencias del budismo zen, según él, conscientes e inconscientes, ya que considera que “todo lo que centra el interés del artista se filtra en lo más profundo de uno mismo y vuelve a salir inconscientemente después”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁰ Cabañas, P. “Fernando Zóbel...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 999.

⁴⁴¹ *Ibidem*, pp. 128-130.

⁴⁴² Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 107. No solo por la forma nos remite a dicho *kanji*, sino que a simple vista parece que está hecho siguiendo el mismo orden de trazos que se emplea para escribirlo, aunque habría que hacer un estudio más pormenorizado del mismo.

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁴⁵ Ciancio, S. “El cuerpo en la pintura: entrevista con Luis Feito”, *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 16, 2004, p. 222.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. 220.

Antonio Saura (1930-1998) en los años cincuenta visitará varias veces la capital francesa⁴⁴⁷ en una época en que el zen está impregnando el pensamiento artístico, por lo que podrá conocer la cultura japonesa de manera progresiva⁴⁴⁸. De la obra de Saura debemos destacar varios rasgos: la reflexión histórico-plástica del arte español, interés por el arte africano y oceánico, “el trazo como registro del sentido temporal y como rasgo de la energía, la fluidez y continuidad de sus pinceladas, la inexistencia de la dualidad y su distinta compresión y valoración del espacio”⁴⁴⁹. Este último lo toma del arte japonés. Su amistad con el pintor Fernando Zóbel, fue importante para su conocimiento del arte oriental⁴⁵⁰.

Una de las fotografías más interesantes que Saura poseía era la de una armadura japonesa. Por su rostro caricaturesco y al mismo tiempo agresivo, puesto que intenta acobardar al enemigo, nos remite a los característicos retratos de este pintor. También se interesó por otro rasgo de la cultura oriental: su caligrafía. Conoció la obra de Morita Shiryū (1912-1998)⁴⁵¹, fundador del grupo *Bokujin* (hombres de tinta)⁴⁵². Pudo conocer a estos creadores, ya que expusieron en París de manera habitual durante la década de 1950. Saura se sintió atraído por la plasticidad de sus obras, la “inundación de tinta negra” y los “gigantescos pinceles”⁴⁵³.

En ciertas creaciones de Jean Degottex (1918-1991) vemos trazos caligráficos prácticamente ilegibles que han alcanzado la abstracción, por lo que se aproxima a la caligrafía cursiva oriental⁴⁵⁴. Otros, como Cy Twombly (1927-2011), que será uno de

⁴⁴⁷ Fueron estas visitas a París, así como su amistad con el profesor y coleccionista Federico Torralba, las que cimentaron las bases de sus conocimientos de arte japonés (Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 105).

⁴⁴⁸ Uno de los motivos que explica esta atracción por el zen dentro del mundo del arte es que justificaba intelectualmente el conocimiento a través de la intuición. (Cabañas, P. “Saura...”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 147).

⁴⁴⁹ Cabañas, P. “Saura...”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 146.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 149.

⁴⁵¹ En la segunda mitad del siglo XX, surgió el grupo *Abstract Calligraphy*, del que formaban parte artistas como Morita Shiryū o Saburō Hasegawa (1906-1957). El primero contactó con ciertos artistas del Expresionismo Abstracto Norteamericano como Robert Motherwell, Mark Tobey o Franz Kline, entre otros (García, F. “Influencias mutuas...”, en Gómez, A. (ed.). *óp. cit.*, p. 24). Acerca de este grupo de maestros calígrafos, Fernando García Gutiérrez afirma que “tratan de sacar el máximo provecho de las posibilidades de la tinta y el pincel tradicional, sin preocuparse de la legibilidad de los ideogramas que escriben” (*Ibidem*). Morita Shiryū, es considerado un artista pionero dentro de la vanguardia japonesa de posguerra, fue un gran renovador del arte de la caligrafía. Sin embargo, su papel no ha sido importante solo para el arte oriental, sino que en Occidente ha trabajado con artistas como Franz Kline; e incluso su obra ha podido verse en grandes museos neoyorquinos como el MoMA. (<http://www.sothebys.com/en/auctions/2017/morita-shiryu-bokujin-hk0773.html>, consultado 04/05/2018).

⁴⁵² Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 192.

⁴⁵³ Cabañas, P. “Saura...”, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 151.

⁴⁵⁴ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 182.

los artistas predilectos de Prado de Fata; querían “un arte universal que uniera las características del arte oriental y el occidental”⁴⁵⁵, algo que nos remite a la artista en la que se centra nuestro estudio, ya que ella también busca un hermanamiento en su obra entre ambas artes. De Pierre Alechinsky (1927), miembro del grupo CoBrA, debemos destacar dos aportaciones fundamentales. En primer lugar, el documental titulado *Japanese Calligraphy* que rodó en 1955 junto a Morita Shiryū, una de las figuras más importantes del movimiento caligráfico vanguardista que gracias a la fundación del grupo *Bokujin* y a la revista *Bokubi*, renovó la caligrafía japonesa⁴⁵⁶; y en segundo, la obra *Variaciones sobre el símbolo del universo de Sengai*, trabajada en tinta china y litografía sobre papel, en la que cambia el orden con respecto a la pieza a la que rinde homenaje e introduce distintas litografías a su alrededor⁴⁵⁷.

En algunos representantes del Expresionismo Abstracto Norteamericano, como Robert Motherwell (1915-1991), la influencia del arte zen es más patente, como podemos apreciar en su obra *The hollow men suite n° 7*, que remite claramente a *El Universo* de Sengai, solo que en el caso del americano, el orden de las figuras es inverso y vemos sus características pinceladas⁴⁵⁸. El caso de otros como Franz Kline (1910-1962) es más problemático, porque a pesar de que podemos apreciar características del arte oriental de tinta negra sobre papel, él mismo negó esta inspiración⁴⁵⁹; o el de Jackson Pollock (1912-1956), cuyo *dripping* recuerda a ciertos modos de aplicar la pincelada del *sumi-e* que utilizó Sesshu entre otros. No obstante, no sabemos si esta coincidencia es casual o premeditada. Otros artistas en los que se pueden apreciar influencias de la pintura y caligrafía orientales son: Mark Rothko (1903-1970), por quien veremos que se interesará Prado de Fata; o Hans Hartung (1904-1989), entre otros⁴⁶⁰. En España, encontraríamos a Antoni Clavé (1913-2005), Joan Josep Tharrats (1918-2001), José Antonio Sarmiento (1952), Olga Aloy (1957), etc.⁴⁶¹.

⁴⁵⁵ Baker, J. S., Kneib, A., y Tung, W. *Eastern Aesthetics and Modern Arts, Conference Treatise*, Taipei: Fine Arts Museum, 1992, p. 29, citado en Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 197.

⁴⁵⁶ Fuentes, R. *óp. cit.*, p. 192 y Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 853.

⁴⁵⁷ Wichmann, S. *óp. cit.*, p. 403.

⁴⁵⁸ Fuentes, R. *óp. cit.*, pp. 190-191.

⁴⁵⁹ Sarriugarte, I. “De la trascendencia...”, en Vélez, J. J., Echevarría, P. L. y Martínez de Salinas, F. (eds.). *óp. cit.*, p. 453.

⁴⁶⁰ Fuentes, R. *óp. cit.*, pp. 180-198, y Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 848.

⁴⁶¹ Arias, M. R. “Japón y Occidente...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 983-987.

4.3. NEOJAPONISMO

4.3.1. Introducción

En los últimos años, con la llegada del manga, el *anime*, los videojuegos y todo lo relacionado con ellos, ha surgido una nueva ola de influencia japonesa en nuestro continente: el Neojaponismo⁴⁶², que convive con el Zenismo, aunque este último haya pasado a ser algo minoritario⁴⁶³. Se ha visto favorecido, entre otras cosas, por el crecimiento económico de Japón entre los años setenta y ochenta; y por las relaciones con EEUU. Domina este fenómeno, la estética *kawaii*⁴⁶⁴, cuyos personajes suelen tener las siguientes características: son pequeños o cachorros, asexuales, con aires inocentes e indefensos, cuyos ejemplos más claros son Hello Kitty y Doraemon⁴⁶⁵. Se considera el año de creación de esta primera, 1974 como fecha de inicio del movimiento; aunque en España comienza en el último cuarto del siglo XX, con el inicio de la democracia y las primeras emisiones de *anime* en televisión⁴⁶⁶. En 1928 aparece el primer manga publicado en nuestro país, en la revista *Alrededor del mundo*⁴⁶⁷, pero tendremos que esperar hasta los años setenta para que el manga y el *anime* se popularicen en España, con series como Heidi, Marco, Mazinger Z, etc.⁴⁶⁸ Actualmente, gracias a las artes visuales niponas, podemos conocer más acerca de la cultura y las costumbres japonesas e incluso llegar a “familiarizarnos” con ellas⁴⁶⁹.

⁴⁶² Almazán, D. “Canales y difusión...”, en VVAA. *óp. cit.*, p. 571.

⁴⁶³ Almazán, D. “El Japonismo...”, en García, F. (comis.). *óp. cit.*, p. 99.

⁴⁶⁴ Este término se traduce como bonito, mono, precioso, encantador y se aplica sobre todo a la moda, los juguetes, la comida o la apariencia, conducta y hábitos personales (Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 137). En inglés se suele traducir como “*cute*”. Nació en los años setenta del término “*kawayushi*” que designaba “un sentimiento de lástima, compasión o empatía por algo o alguien; generalmente (...) por los más débiles” (Pérez, T. “La imagen *kawaii*: estética e identidad en la cultura japonesa”, *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, nº extra 3, 2016, p. 1).

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁶⁶ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 876-878.

⁴⁶⁷ *Ibidem*, p. 899.

⁴⁶⁸ Tajada, C. “El mercado español del manga: estado de la cuestión”, en San Ginés, P. (ed.). *óp. cit.*, p. 478.

⁴⁶⁹ De hecho, incluso el sentido de lectura, al revés que el occidental, se mantiene a pesar de que se hayan traducido los textos a nuestro idioma. Además, tanto el manga como el *anime* han favorecido que muchos jóvenes se interesen por aprender la lengua, ya que de esta manera podrán entender mejor sus historias favoritas (Tajada, C. “Intercambios culturales entre Japón y España a través del manga”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 1002-1007).

4.3.2. Fuentes documentales

El Neojaponismo está marcado por varios factores, como la presencia de Internet, el abaratamiento de los billetes de avión, o la aparición de la fotografía digital, las redes sociales y los *blogs*⁴⁷⁰. Tampoco podemos olvidarnos de plataformas como Google Earth o todas aquellas páginas *web* de instituciones como bibliotecas o museos, que ofrecen buena parte de las obras de su colección digitalizadas. Las tres fuentes de inspiración fundamentales del Neojaponismo son el manga, el *anime* y los videojuegos. El primer término, fuera de Japón, se usa para denominar al comic proveniente de este país. Aunque su nacimiento se remonta al siglo XI d.C. y se popularizó en la Era Edo (1603-1868 d.C.), uno de los padres de lo que actualmente conocemos como manga es Osamu Tezuka (1928-1989)⁴⁷¹. El término *anime* es empleado en Occidente para designar los dibujos animados creados en el País del Sol Naciente. La última fuente fundamental serían los videojuegos y a la hora de referirse a ellos, Tomás Grau de Pablos afirma que “los jugadores occidentales han sido capaces de ponerse en contacto con la cultura japonesa a través de ellos, y al tiempo que han absorbido imágenes y signos culturales de esa región han sido capaces de influir en ellos”⁴⁷².

4.3.3. Fuentes artísticas

Una de las corrientes dentro del Neojaponismo es la que aboga por la estética *kawaii* que además, se inspira en el arte *Neonihonga*⁴⁷³ “como recurso para alcanzar un tono dulce y agradable”⁴⁷⁴. Takashi Murakami (1962), que es uno de los principales referentes para el movimiento neojaponista, utiliza para sus creaciones elementos de la cultura visual nipona, del manga y del *anime*; y trabaja temas como las relaciones entre arte occidental y japonés, contemporáneo y tradicional, el arte y el consumo de masas,

⁴⁷⁰ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 879-888.

⁴⁷¹ Tajada, C. “El mercado...”, en San Ginés, P. (ed.). *óp. cit.*, pp. 474-476.

⁴⁷² Grau, T. “Conexión Nintendo: ocio interactivo y orientalismo”, en Gómez, A. (ed.). *óp. cit.*, pp. 760-761.

⁴⁷³ *Nihonga*: estilo de pintura japonesa realizada en el último tercio del siglo XIX. (Flath, J., Orensa, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 189). Nació después de la restauración Meiji (1868-1912 d.C.), cuando surgieron dos posturas, los que defendían el arte tradicional japonés y los que abogaban por todo lo proveniente de Occidente. (Fahr-Becker, G. (ed.). *óp. cit.*, pp. 568-569) El término *Neonihonga* fue creado por Tenmyouya Hinashi en 2001 y se usa para referirse a la pintura japonesa contemporánea, que combina elementos contemporáneos como los acrílicos, con los trazos y ornamentos habituales del arte nipón tradicional. (Tarrasó, A. *La pintura japonesa contemporánea Neonihonga como objeto vehicular de una identidad propia*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Barcelona, 2014, pp. 9-10).

⁴⁷⁴ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 905-906.

etc.⁴⁷⁵ Considerado el Andy Warhol japonés, ya que al igual que él, combina elementos de la alta cultura con otros de la cultura popular, no es el único que lo hace, porque también encontramos a Yoshitomo Nara (1959), Chiho Aoshima (1974) y Aya Katano (1976)⁴⁷⁶.

4.3.4. Artistas influidos

En Europa, siguiendo la estética *kawaii* encontramos a Annelore Parot. Los personajes que protagonizan sus obras son las conocidas como *kokeshi kawaii*⁴⁷⁷, que suelen aparecer vestidas con kimono⁴⁷⁸. Dentro del arte neojaponista en nuestro país, podemos hablar del colectivo Puni-Puni (Aika & Shun, Asako, Casielena, Charuca, Julieta, Lcala y Lahe, entre otras). De entre ellas cabe destacar a Charuca, que trabaja en el mundo de la ilustración, dando siempre un toque *kawaii* a su obras. Por lo tanto, sus dibujos se caracterizan por “colores planos, contornos definidos con suaves curvas, simplificación de los rasgos del rostro, siempre sonrientes y con una cabeza sobredimensionada (...), lo que acentúa unos rasgos infantiloides”⁴⁷⁹.

⁴⁷⁵ Trujillo, A. “Superflat: el universo cultural de Takashi Murakami”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 621.

⁴⁷⁶ Santiago, J. A. *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*, Pontevedra: Grupo de Investigación dx5, Universidad de Vigo, 2010, p. 516; Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 908-909; y Tajada, C. “Intercambios culturales...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, p. 1006.

⁴⁷⁷ *Kokeshi*: muñeca de madera de cabeza esférica unida a un cuerpo cilíndrico sin miembros. (Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 151).

⁴⁷⁸ Almazán, D. “Del Japonismo al Neojaponismo...”, en Barlés, E. y Almazán, D. *óp. cit.*, pp. 911-912.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, pp. 910-911

5. PRADO DE FATA

En palabras de Javier Villalba, “cuando se investiga sobre la influencia zen en ciertas manifestaciones expresivas, (...) no solo es preciso considerar los aspectos formales o temáticos aparentes en ellas, sino indagar en la verdadera influencia que la vivencia de la doctrina del budismo zen ha ejercido en cada artista en particular”⁴⁸⁰. Por este motivo, en el presente capítulo haremos una introducción a la vida de la creadora que



Figura 1: Prado de Fata

nos ocupa: Prado de Fata, centrándonos en las facetas que se han visto afectadas por el zen y sus artes, así como algunos de los libros que más le han influido y cómo esta vertiente del budismo y la meditación le han marcado. Después, hablaremos de su método de trabajo, de su obra de manera general y más adelante, de aquellas creaciones en particular que guardan más relación con Oriente.

5.1. BIOGRAFÍA

Nacida en Madrid en 1967, estudió Publicidad y Dirección de Arte, así como diversas técnicas artísticas, desde Grabado y Pintura hasta Escultura. También ha participado en distintos cursos monográficos⁴⁸¹. A esta formación tradicional, debemos añadir su conocimiento de ciertas técnicas artísticas orientales, como la caligrafía que estudió con Yurihito Otsuki o la pintura a la tinta (*sumi-e*), que aprendió de Lourdes Parente⁴⁸². Es esta última la que más ha influido en su obra, de hecho ella misma

⁴⁸⁰ Villalba, J. *óp. cit.*, vol. II, p. 803.

⁴⁸¹ Grabado: Taller Elena Jiménez, Barajas, Madrid (2007-2010); Art Student's League, Nueva York (2007); Taller Mario Marini, Madrid (2004-2007); y Taller Enrique González, San Lorenzo del Escorial, Madrid (2003-2004). Pintura: Estudio Arjona, Madrid (1998-2002); y Art Student's League, Nueva York (2007). Escultura: Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño en Artes Aplicadas de la Escultura, en la Escuela de Arte La Palma, Madrid (2014-2016); Taller de talla en madera de Teo Calvo, Colmenar Viejo, Madrid (2013-2014); y Taller de modelado de David Llorente, Colmenar Viejo, Madrid (2013-2014). Su formación en dirección de arte, concretamente en realización publicitaria, la cursó en la Agencia de Publicidad JBAN (1992-1993); mientras que para la de técnico de publicidad acudió a la Academia BAI (1990-1993), ambas ubicadas en Madrid. Los cursos monográficos tuvieron lugar en la ciudad de Madrid y llevaban por título: “Experiencias fronterizas” (2001), “Pinturaespacio.es” (2002) y “Pintar sin pintura” (2003), impartidos por el Taller Arjona y “Curso Creación Audiovisual” (2012). (<http://www.fatagallery.com/curriculum.html>, consultado 21/04/2018).

⁴⁸² Caligrafía Japonesa: Yurihito Otsuki, San Lorenzo del Escorial, Madrid (2000) y *Sumi-e* (pintura japonesa): Lourdes Parente, Madrid (1995-1998) (*Ibidem*).

considera que marcó un antes y un después en su carrera⁴⁸³. El motivo de la elección, según la artista no fue premeditada, sino que para ella “era la culminación, porque unía el zen y el arte”⁴⁸⁴. Para Prado de Fata, las características del *sumi-e* son “austeridad cromática (blanco y negro), la depuración técnica (los trazos se realizan en un único gesto), temática (la naturaleza como objeto de representación y estudio) y un componente filosófico-espiritual (el zen)”⁴⁸⁵.

La razón que le condujo a iniciarse en la técnica del *sumi-e* no queda del todo clara. Sin conocimientos acerca de este tipo de pintura, ni de lo que ella conllevaba, simplemente apareció la oportunidad en su camino y decidió tomarla. La artista, al recordar el suceso dice: “el tema sucedió así: en los años 90, en la sección de anuncios de un periódico muy conocido vi un pequeño anuncio, el de formato más pequeño, que simplemente decía “clases de *sumi-e*, pintura japonesa, teléfono x” y ya está, surgió el flechazo, sabía que tenía que tomar ese camino”⁴⁸⁶. Y añade: “igual que el *kōan* sacude la mente del alumno, así me sacudió el anuncio y simplemente lo seguí”⁴⁸⁷.

Algo similar ocurre con su atracción por Japón, puesto que no fue voluntaria, ni quizás hay unas razones claras que la expliquen, sino que fue “como un amor a primera vista”⁴⁸⁸, aunque quizás quede justificada porque ella se siente “en total sintonía con sus pautas artísticas tradicionales desde jovencita, sin saber por qué”⁴⁸⁹. Sin embargo esta atracción irracional o inexplicable es bastante lógica, puesto que la mayoría de las veces nos decantamos por un camino u otro en nuestra vida, pero no sabríamos explicar qué nos ha llevado a hacerlo. A lo largo de la Historia del Arte, no es fácil encontrar respuesta a estos porqués, ni siquiera cuando estudiamos a los artistas que no han fallecido, ya que ni ellos mismos son capaces de justificarlos. Los factores que operan en la mente humana a la hora de hacer una elección o interesarnos por un tipo de arte y no otro, son infinitos así que nos guste o no, estas preguntas quedarán sin respuesta.

⁴⁸³ De Fata, P, “Sosiego en estado puro”, *ARTE cuadro*, diciembre 2006 (consultado en <http://www.fatagallery.com/prensa.html>, el 04/05/2018) p. 29.

⁴⁸⁴ *Una pintora zen en Valdemorillo*, s/p. (extraído de: <http://www.fatagallery.com/prensa.html>, consultado 04/05/2018).

⁴⁸⁵ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 1, p. 187.

⁴⁸⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 5, p. 198.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pregunta número 1, p. 197.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

Por lo tanto, una vez comenzada su introducción en el zen y las artes vinculadas a este, fue inevitable que se interesara por otros aspectos como la caligrafía, el *ikebana*, el *chanoyu*, etc. De hecho, participó en una ocasión en la ceremonia del té. Con motivo de una fiesta celebrada en casa del embajador de Japón, pudo conocer a una mujer que las organizaba para actos oficiales. A pesar de haber olvidado su nombre, sí que recuerda la experiencia, las sensaciones vividas y afirma: “sintonizamos inmediatamente y charlamos largamente”⁴⁹⁰. Asimismo, ella le invitó a su casa, donde pudo disfrutar de la ceremonia del té, en exclusiva. Prado de Fata guarda gratos recuerdos de ese día y reconoce que “fue un bello regalo”⁴⁹¹.

En cuanto a sus acercamientos al arte del *ikebana*, reconoce que se siente atraída por él y que incluso le gustaría practicarlo “por lo que tiene de respeto a la naturaleza”⁴⁹². A pesar de no haber trabajado directamente en las composiciones florales, sí las plasmó en sus lienzos, en una época en la que colaboró con un decorador floral: “él tenía una floristería de marcada tendencia orientalista, hacía *ikebana* y componía con ellos preciosos escaparates, yo le pintaba cuadros acordes a esta estética y la verdad es que daban un resultado estupendo”⁴⁹³. Lo que sí practicó directamente es el *rakú*, que es un tipo de cerámica vidriada con plomo, que se cuece a temperatura baja y se emplea para elaborar vasijas de diferentes colores (rojas, negras o blancas) que suelen ser empleadas para la ceremonia del té⁴⁹⁴. Le atrajo esta técnica “por lo que tiene de tratamiento directo y sobre todo por ese resultado final tan primitivo, tan ligado al fuego y a la tierra”⁴⁹⁵. Así pues, entre su obra escultórica hallamos varios ejemplos, muy apreciados por la creadora, como *Rakú* (Figura 2).



Figura 2: *Rakú*, rakú, 19 x 19 x 2 cm, 2002

También le ha atraído de Japón y concretamente de la estética zen, los conceptos *wabi* y *sabi*. Admite que aunque en un principio apenas tenía conocimiento acerca de estos términos, reconoce que le interesan y que con el paso del tiempo se ha dado cuenta

⁴⁹⁰ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 13, p. 200.

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibidem*, pregunta número 14, p. 200.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 211.

⁴⁹⁵ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 14, p. 200.

de que estaba vinculada a ellos, pero “sin saber de su existencia”⁴⁹⁶. Así pues, afirma: “cuando conocí que existía como tal una corriente estética basada en la belleza de la imperfección, fue una gran alegría, máxime cuando supe que era una corriente japonesa identificada con el zen”⁴⁹⁷. Es más, reconoce que en sus primeros años de trayectoria artística lo que buscaba era la perfección, pero con el paso del tiempo fue entendiendo que hay “otros parámetros que añaden valor a la obra como las imperfecciones del tiempo, el desgaste, la simplicidad rústica, la frescura...en resumen: la aceptación del estado de imperfección”⁴⁹⁸.

Además de introducirse en las artes del zen, sus primeros escauceos con el *sumi-e* hicieron que comenzara a meditar, porque afirma: “era lo normal en el camino que tomé, todo fluyó de manera natural”⁴⁹⁹. Por lo tanto, después de haber empezado a pintar con tinta sobre papel de arroz, quiso comprender esta técnica, lo que le llevó a leer e investigar sobre ella. Es así, al intentar entenderla como llegó al zen. La meditación y un deseo de querer vivir las experiencias que leía en los libros, le hizo adentrarse en la práctica de la meditación⁵⁰⁰. Empezó en el Zendo Betania, cuya fundadora fue María Schlüter⁵⁰¹. De este, Prado de Fata dice: “aunque su finalidad es la práctica del *zazen*, me gusta porque tienen un punto de vista muy abierto y entienden el diálogo entre diferentes tradiciones espirituales”⁵⁰². No obstante, no considera que haya un maestro en concreto que le haya influido espiritualmente, ni en este centro, ni de entre todos los libros que ha leído a lo largo de su vida. La conclusión que extrae tras la lectura de las enseñanzas de los distintos maestros es: “de todos ellos he ido aprendiendo y dependiendo del momento y de la edad me han ido llegando unos más que otros”⁵⁰³.

⁴⁹⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 74, p. 217.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, pregunta número 6, p. 198.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Tal y como ellos afirman en su página *web*, el Zendo Betania es un centro laico, que nace de la combinación de las enseñanzas de las escuelas Rinzaï y Sôtô. Fue Ana María Schlüter (1935), quien lo fundó en Brihuega (Guadalajara), en el año 1986. (http://www.zendobetania.com/guias_zen.html, consultado 22/04/2018). El objetivo de este centro es, mediante la meditación “ayudar al ser humano al reencuentro con sus propias raíces profundas, en un clima de ecumenismo y de diálogo interreligioso, de respeto hacia las personas y creencias, y en armonía con la fe cristiana”. (<http://www.zendobetania.com/>, consultado 22/04/2018).

⁵⁰² De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 9, p. 199.

⁵⁰³ *Ibidem*, pregunta número 10, p. 199.

El zen, no solo ha influido en la obra de esta creadora, sino en varios aspectos de su vida. En palabras de la artista: “abrió una puerta a aspectos que me interesan mucho y que por ser occidental y por mi educación no conocía: me identifico con el principio de que el zen busque la experiencia de la sabiduría más allá del discurso racional, confía en la sabiduría innata de todo ser humano para realizar todo su potencial”⁵⁰⁴. Así pues, como ya hemos visto a la hora de referirnos al zen y su origen, este hace uso de las escrituras para transmitir las enseñanzas, pero llama al discípulo a dejarlas a un lado, ya que aboga por el descubrimiento directo de las cosas y considera que lo adquirido mediante las palabras, no será profundo. Para el zen, “los conceptos son útiles para definir la verdad de las cosas, mas no para conocerlas personalmente. El conocimiento conceptual puede hacernos conocedores en un sentido, pero ese será un conocimiento superficial”⁵⁰⁵.

Gracias a su experiencia con la meditación, ha podido aplicarla a todos los aspectos que ha deseado, aunque reconoce que no es una tarea sencilla. Ella misma dice que “la relajación, aumentar tu energía interna, la concentración en el aquí y el ahora, en definitiva autorregular tu mente para que no sea esclava de los pensamientos es tan positivo que querrás aplicarlo en muchos ámbitos de tu vida”⁵⁰⁶. En su día a día, esta disciplina es fundamental porque le permite gestionar el estrés, tranquilizarse y dejar a un lado las preocupaciones y calmar la vorágine de ideas y sensaciones que rondan la mente humana⁵⁰⁷. En sus creaciones artísticas la influencia es clara, ya que desde sus comienzos, durante su aprendizaje de la técnica *sumi-e*, supo de la importancia de la preparación psíquica y la relajación antes de comenzar a trabajar. Su mentora, Lourdes Parente, había aprendido de un maestro tradicional y transmitió a sus alumnos lo que ella recibió de este. Rememorando sus inicios con la técnica del *sumi-e* y su profesora, lo relata de la siguiente manera: “nuestras clases comenzaban con unos minutos de silencio, donde vaciábamos nuestra mente de pensamientos y de los avatares del día, centrábamos nuestra atención en la respiración y relajábamos el cuerpo y la mente”⁵⁰⁸. La huella que este aprendizaje dejó en la artista fue tal, que hoy en día continúa practicando la meditación antes de empezar a pintar⁵⁰⁹.

⁵⁰⁴ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 11, p. 199.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, pregunta número 8, p. 198.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 199.

⁵⁰⁸ *Ibidem*.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

El objetivo de la meditación zen es alcanzar el *satori*, pero no es una prioridad para Prado de Fata. Así pues, ella misma reconoce que no lo ha alcanzado y cree que “necesitaría varias vidas para ello”⁵¹⁰. A pesar de que algunas muestras de arte zen han sido vistas como plasmaciones de la iluminación alcanzada por sus creadores, a nuestra artista no es algo que le inquiete, porque ella misma dice: “no me preocupa porque sé que en esta [vida] no ocurrirá seguro, simplemente sigo mi camino de la mejor manera posible con muchas equivocaciones, a veces con demasiadas”⁵¹¹. Asimismo, esta afirmación nos permite constatar que las creaciones de Prado de Fata, más que manifestaciones gráficas del *satori* como era frecuente en los artistas zen⁵¹², son muestras de una de sus inquietudes: cómo recorrer el camino de la vida de la manera más acertada, sin tropezar demasiado. Por lo tanto, la meta o en este caso el *satori*, pierden importancia, porque tal y como ella misma afirma, recogiendo las palabras del maestro zen Hui-Neng, “no se trata de buscar el *satori*, se trata de mirar dentro de uno mismo, de ver dentro de nuestra propia naturaleza”⁵¹³.

De hecho, no es el único autor que defiende esta hipótesis, sino que Alan Watts afirma, que la finalidad del *zazen* no es alcanzar la iluminación, es más, considera que mientras se practica este, no se debe tener en mente ningún objetivo, porque “practicar con un fin en vista es tener puesto un ojo en la práctica y otro en el fin, lo cual equivale a falta de concentración y de sinceridad”⁵¹⁴ y añade “*satori* en realidad designa la manera repentina e intuitiva de ver en el interior de cualquier cosa, ya sea recordar un nombre olvidado o entender los principios más profundos del budismo. Tras repetidas búsquedas infructuosas, abandonamos el intento, y la respuesta viene sola”⁵¹⁵. Asimismo, Shunryu Suzuki compara el trabajo que implica alcanzar el *satori*, con el esfuerzo que requiere ganar una gran suma de dinero y plantea la siguiente pregunta: “¿qué es más importante (...) ganar un millón de dólares o disfrutar de tu vida mientras te esfuerzas, poco a poco, aunque te resulte imposible conseguir ese millón?”⁵¹⁶. Más tarde añade que, si se desconoce la solución de este enigma, no será posible practicar la meditación⁵¹⁷.

⁵¹⁰ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 7, p. 198.

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 47.

⁵¹³ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 7, p. 198.

⁵¹⁴ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 185.

⁵¹⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁵¹⁶ Suzuki, S. *óp. cit.*, p. 153.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

En el camino de la vida de Prado de Fata, hay ciertos aspectos vinculados con Japón que todavía no ha tenido oportunidad de disfrutar, como el aprendizaje de la lengua. A pesar de una leve iniciación durante el tiempo que se dedicó a estudiar la caligrafía oriental y sus estilos, confiesa que “fue [un acercamiento] sobre todo artístico ya que a mí me interesaba el trazo, la belleza de su ritmo y cómo componen al escribir, es puro arte”⁵¹⁸. Admite que aprender el idioma es una tarea pendiente en su vida, porque considera que solo así será capaz de captar todos los detalles de la literatura, que se pierden después de haber pasado por el filtro de la traducción, como por ejemplo la riqueza lingüística que encierran los *kanji* y que nosotros, como lectores occidentales no solemos apreciar⁵¹⁹. No obstante, uno de los problemas a los que se enfrenta es la falta del tiempo que requiere el aprendizaje de un idioma como este, tan diferente al nuestro⁵²⁰.

Conocer en directo los lugares de Japón que más han influido en su obra, como el jardín de Ryōan-ji, es otra parada pendiente en el camino de su vida. No ha visitado todavía el país, pero reconoce que le gustaría y considera que podría ser enriquecedor para su labor creativa porque afirma: “sí que creo que pudiera ser interesante para mi obra, motivaría muchas piezas nuevas”⁵²¹. Lo que quisiera sería “recorrer sus santuarios sintoístas y sobre todo poder alojarme en alguno de sus monasterios budistas zen”⁵²². También admite: “sería muy emocionante poder recorrer alguno de los jardines que he pintado y sobre todo me gustaría poder pintar allí”⁵²³. A pesar de que sería uno de sus deseos, el poder crear durante su viaje, cree que “si interiorizas bien una sensación y llegas a hacerte uno con ella, puedes después en un taller recrear el sentimiento para llevarlo a una expresión plástica”⁵²⁴. Así pues, como veremos más adelante cuando expliquemos su método de trabajo, podemos hacernos una idea de cómo el tema comienza a fraguarse en su mente hasta fijarse y después quedar plasmado en el soporte pictórico, como solía ser frecuente en los maestros zen.

Por lo tanto, la base teórica de su trabajo se inspira en la filosofía zen, cuyas características según la artista serían “asimetría, simplicidad, naturalidad, calma, vacío y

⁵¹⁸ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 2, p. 197.

⁵¹⁹ *Ibidem.*

⁵²⁰ *Ibidem.*

⁵²¹ *Ibidem.*, pregunta número 3, p. 197.

⁵²² *Ibidem.*

⁵²³ *Ibidem.*

⁵²⁴ *Ibidem.*

sutileza, entre otras”⁵²⁵. Una vez ha asimilado estos rasgos, ella misma afirma: “se han ido reflejando irremediabilmente en el resto de mi obra”⁵²⁶. Por este motivo, vemos en sus pinturas y grabados una búsqueda de lo esencial, eliminando todo aquello que resulte innecesario para transmitir el mensaje que la artista desea⁵²⁷. Por lo tanto, “el objetivo es la búsqueda y la expresión de armonía, más o menos oculta, que podemos encontrar en el fondo de cada objeto, de cada detalle de un camino, de un concepto”⁵²⁸. Es por esto que su obra transmite calma, tranquilidad y quietud.

Además de por su página *web*, su producción artística se ha dado a conocer en diversas exposiciones individuales, tanto en nuestro país como fuera de él⁵²⁹. También ha participado en muestras colectivas, dentro y fuera de España⁵³⁰ y sus creaciones aparecen en distintos catálogos de exposiciones⁵³¹. No obstante, no ha expuesto

⁵²⁵ De Fata, P, “Sosiego...”, *óp. cit.*, p. 29.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ Jiménez, J. *Prado de Fata*, (extraído de: <http://www.fatagallery.com/>, consultado 24/04/2018).

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ Aunque encontramos algunas exposiciones individuales de Prado de Fata en Toledo en el Centro San Clemente en 2016, en la Galería Ángel Cantero de León en 2014, en el Centro Hispano Japonés de Salamanca en 2010 y 2005, en la Sala Martínez de León en Coria del Río en 2006 y en el Archivo Histórico Provincial de Soria en 2005; las más habituales son las que celebra en Madrid, en espacios como Sala Retiro (2016), Espacio BOP (2013), Galería Trueno de Colmenar Viejo (2013, 2009 y 2007), Galería El Mono de la Tinta (2007), C.C. Soto del Real (2007), Librería-Café “El Bandido Doblemente Armado” (2006), Sala Aulencia de Villanueva de la Cañada (2004), CC. San Lorenzo del Escorial (2003 y 2001), Museo Etnológico Patones (2003), Teatro Pradillo (2002 y 2000), C.C. Giralt Laporta de Valdemorillo (2001 y 2000) y C.C. La Despernada de Villanueva de la Cañada (2001). (<http://www.fatagallery.com/curriculum.html>, consultado 21/04/2018). La única exposición individual, hasta el momento, de esta artista fuera de nuestro país es la que se celebró en la Jadite Gallery de Nueva York en el año 2007 (*Ibidem*).

⁵³⁰ En Madrid expuso en el Centro Conde Duque (2017), en el Centro Comarcal de Humanidades Cardenal Gonzaga, La Cabrera, (2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011, 2010, 2009, 2008; y 2002 junto a la Asociación de Calígrafos y Pintores de Pekín), Escuela de Arte La Palma (2016), Espacio Social Cotos de Monterrey, Venturada (2016), CC. La Despernada en Villanueva de la Cañada (2014), Centro Cultural Infanta Cristina en Pinto (2011), Villa de San Roque en La Cabrera (2010), Galería Inés Barrenechea (2007), Galería Trueno en Colmenar Viejo (2007), Sala Picasso en Colmenar Viejo (2007, 2006 y 2004), C.C. San Lorenzo del Escorial (2006 y 2000), Museo Casa de la Moneda (2005), Sala Maruja Mallo en Las Rozas (2005), Museo Etnológico de Patones, Madrid (2003), Centro Cívico El Castillo en Villafranca del Castillo, Madrid (2003), Centro de Juventud de Torrelaguna (2002) y en CC.Giralt Laporta en Valdemorillo, Madrid (2000). Fuera de esta provincia expuso en el Palacio de la Mosquera, de Arenas de San Pedro, Ávila (2017), en la Galería Rodrigo Juarranz de Aranda de Duero, Burgos (2011 y 2009), Casa Principal de Salazar de Santa Cruz de la Palma, Islas Canarias (2007 y 2006), Sala de Exposiciones Tránsito 54, en Orduña, Vizcaya (2007), Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella (2006) y en el Ayuntamiento de Anguita en Guadalajara (2001). Fuera de España expuso en el Zhou B Art Center de Chicago (2013), Galería Parada 54 de Ciudad de México (2011), Galería Ramón Alva de la Canal en Xalapa, México (2011), International Centre of Culture de Tbilisi, Georgia (2009), Centro Russalka en Varna, Bulgaria (2009) y Caellum Gallery en Nueva York (2008) (*Ibidem*).

⁵³¹ Estas son: X, IX, VIII, VII, VI, V, IV, III, II Muestra Artistas Plásticos de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid (La Cabrera, Madrid), VI Biental Internacional de Arte Textil Contemporáneo WTA “Aire” (México, 2011), “Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2010” (Madrid), “IV Muestra de Artistas Plásticos de la Sierra Norte” Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid (La

únicamente en galerías y salas de exposiciones, sino que también ha participado en muestras colectivas al aire libre y ferias de arte⁵³². Su obra se encuentra en ayuntamientos madrileños como los de Villanueva de la Cañada, Valdemorillo, San Lorenzo del Escorial, Soto del Real y el vizcaíno de Orduña; la Biblioteca Nacional de Madrid, la Fundación Luso-Galaica de Vigo (Pontevedra) o la Fundación Ciudad de la Energía de Ponferrada (León). Fuera de España, en la World Textile Art Organization de Miami o el Centro Russalka de Varna (Bulgaria). También ha sido seleccionada en distintos certámenes tanto de grabado, como de pintura o acuarela⁵³³; y ha podido disfrutar durante el año 2017 de la beca otorgada por Alfara Studio, situado en la localidad de Encina de San Silvestre en Salamanca.

A la hora de exponer, una de sus mayores preocupaciones es que su obra “llegue a la gente adecuada, que a las personas que la vean, entiendan de arte o no, les llegue al corazón lo que ven”⁵³⁴. Como explicaremos más adelante, Prado de Fata suele frecuentar exposiciones tanto de arte oriental como occidental, por lo que ha podido reflexionar durante sus visitas sobre cuáles serían las claves para que una muestra logre acercarse al público. De todas a las que ha asistido, hay ciertas exhibiciones que han marcado a la artista, por lo que guarda buenos recuerdos de ellas. Es este el motivo que le conduce a plantear sus exposiciones con la idea de que sus creaciones “puedan producir esa sensación en los demás, aportar algo”⁵³⁵.

Cabrera, Madrid, 2009), “Estampa 08” Feria Internacional del Arte Múltiple Contemporáneo, “Certamen de Arte Gráfico para Jóvenes Creadores 2008” (Madrid), entre otros. (<http://www.fatagallery.com/curriculum.html>, consultado 21/04/2018).

⁵³² Al aire libre expuso junto con el Colectivo Los Arjonautas en el Romeral de San Marcos, Segovia (2004), Mínimo Tamaño Grande (Grupo Interacción para las Artes) y en San Lorenzo del Escorial, Madrid (2003 y 2002). Lo que la artista aportó a cada exposición fueron pinturas y escultura. En cuanto a las ferias de arte, ha participado en: Feria de Arte Contemporáneo, Arte Oviedo (2017), Art Madrid, Madrid (2014, 2012 y 2010), Grand Marché d'Art Contemporain, París (2013), Estampa (Feria Internacional del Grabado Contemporáneo), Madrid (2013, 2012, 2011, 2009, 2008, 2006 y 2005), Ruta del Arte, Castelló d'Empúries, Girona (2010), Artexpo, Nueva York (2006), Fevi, Vigo, Pontevedra (2004) y FAIM (Feria de Arte Independiente de Madrid) Madrid (2001) (*Ibidem*).

⁵³³ Sus creaciones han sido seleccionadas en el Certamen de Arte Gráfico de la Calcografía Nacional, Madrid (en las ediciones de 2017, 2010, 2008 y 2005), en la VI Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo de Miami (2011), en el Certamen de Grabado “Francisco Revelles” Colmenar Viejo, Madrid (2010, 2008, 2006 y 2004), en el Certamen de Grabado Ayuntamiento de Pinto (2009 y 2008), en el Premio de Grabado “San Lorenzo del Escorial”, Madrid (2009, 2006 y 2004), en el Premio Internacional de Grabado “Ciudad de Valladolid” (2009 y 2007), en el IV Premio de Grabado “Ciudad de Orduña” (2009 y 2007), en el IX Certamen de Grabado “José Caballero” Las Rozas, Madrid (2008 y 2005), IV Certamen de Acuarela “Francisco Revelles” (2007), en el II Certamen de Pintura “El Primero de Fariña” Zamora (2007), en el XXXIV Premio Internacional de Grabado “Carmen Arozena” La Palma, Islas Canarias (2006 y 2005), y en el XIII Premio Nacional de Grabado de Marbella (2005) (*Ibidem*).

⁵³⁴ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 76, p. 217.

⁵³⁵ *Ibidem*.

5.2. METODOLOGÍA

Antes de empezar a trabajar, es fundamental hallar un tema o al menos saber dónde podemos encontrarlo o qué factores son claves para que la idea surja en nosotros. Para Prado de Fata el lugar es la naturaleza, aunque tiene otras fuentes de inspiración como ella misma y sus vivencias⁵³⁶. Así pues, reconoce: “la naturaleza es mi mayor y mejor fuente de inspiración. Paseo despacio, fijándome en los detalles y fotografió mucho”⁵³⁷. Esto guarda estrecha relación con las ideas que defiende Leonard Koren, quien a la hora de referirse al *wabi-sabi*, afirma que “implica pisar levemente el planeta y saber valorar lo que se encuentra, aunque sea una pequeñez, en el momento en que se encuentra”⁵³⁸.

El afecto hacia la naturaleza, presente en las creaciones de la pintora madrileña y en casi cualquier japonés, proviene del zen y para Eugen Herrigel “este amor es la forma más pura y más límpida del amor hacia las cosas, del amor que no puede transformarse en odio”⁵³⁹. Asimismo, ella tiene la suerte de poder tener cerca de casa su lugar de inspiración, es más, prácticamente podríamos decir que vive en él, ya que la localidad en la que reside se encuentra en el Parque Nacional de la Sierra de Guadarrama, por lo que en palabras de la artista, “con salir a la terraza, veo magníficos amaneceres, diferentes pájaros, incluso es muy habitual que nos sobrevuelen águilas y buitres”⁵⁴⁰. Por lo tanto, nos remite a las ideas que defiende D.T. Suzuki, quien dice que “lo que debemos hacer es destruir todas las barreras artificiales que ponemos entre la naturaleza y vivir con ella”⁵⁴¹.

Así pues, este entorno es ideal para cualquier artista que ame la naturaleza y desee plasmarla en sus creaciones, es más, que prácticamente la necesite para crear, para sentirse bien y poder plasmar su estado de ánimo en el lienzo. No obstante, cada ser humano, por distintas circunstancias y vivencias que lo conforman es diferente al resto de sus congéneres, por lo que, no todos vemos lo mismo ante un único paisaje. En el caso de Prado de Fata, lo que ella ve en primer lugar es “vida en perfecta armonía, belleza con multitud de formas, color en infinitas combinaciones y composiciones interminables. Y lo más maravilloso es que todo ello es cambiante y lo que hoy es un

⁵³⁶ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 49, p. 210.

⁵³⁷ *Ibidem*, pregunta número 47, p. 210.

⁵³⁸ Koren, L. *óp. cit.*, p. 59.

⁵³⁹ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 64.

⁵⁴⁰ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 47, p. 210.

⁵⁴¹ Suzuki, D. T. *óp. cit.*, p. 241.

romántico bosque envuelto en la niebla, mañana se despejará, entrará un rayo de sol y nos descubrirá nuevas formas”⁵⁴².

Además de conocer todos aquellos factores que han inspirado la obra de un artista, los creadores que le han influido o los eventos que han marcado su vida, es fundamental saber cómo trabaja y sobre todo cómo debe ser para él el entorno ideal para crear. Así pues, en el caso de Prado de Fata empezaremos explicando cómo es su taller. Casi tanto o más importante que los materiales requeridos para elaborar las piezas en la técnica deseada, son los elementos que completan y crean el ambiente, es decir, pósteres, música, aromas, etc. En su taller, además de contar con los materiales artísticos necesarios, cuenta con numerosos carteles tanto de exposiciones en las que ella ha participado, como de artistas a los que admira: Mark Rothko, Kazimir Malévich, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Eduardo Chillida; cantantes como Janis Joplin o Tom Waits, o fotos y objetos orientales⁵⁴³.

Ahora ya podemos hacernos una idea de qué es lo que ve mientras crea, pero todavía quedan elementos para completar el ambiente. El sentido de la vista estaría satisfecho, pero el olfato y el oído también juegan un papel importante en esta experiencia. Para satisfacer el primero contaríamos con el incienso, que Prado de Fata suele emplear para relajarse. En cuanto al oído, suele deleitarse con gran variedad de música de distintas partes del mundo, que generalmente suele caracterizarse por ritmos tranquilos. De entre los géneros más escuchados encontramos: *new age*, minimalista, música japonesa tradicional protagonizada por instrumentos como el *koto* o *shakuhachi*, además de mantras, que le “ayudan (...) a la introspección y a la concentración”⁵⁴⁴.

Puesto que Prado de Fata vive inmersa en la naturaleza y esta es clave como fuente de inspiración para su obra, podríamos pensar que prefiere trabajar al aire libre antes que en un estudio. No obstante, reconoce que no le gusta, porque “la luz es muy cambiante y las sombras en el lienzo o en el papel van cambiando continuamente”⁵⁴⁵. A

⁵⁴² De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 48, p. 210.

⁵⁴³ *Ibidem*, pregunta número 46, p. 209.

⁵⁴⁴ *Ibidem*. El *koto* es un “arpa japonesa de 13 cuerdas, 180 cm de largo y 30 cm de ancho, que se coloca horizontalmente para tocarla con unos plectros enfundados en los dedos de la mano derecha”. (Flath, J., Orega, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 156). En cuanto al *shakuhachi*, es una “flauta vertical de bambú con boquilla y cinco orificios” (*Ibidem*, p. 229). Los mantras son “en el hinduismo y en el budismo, sílabas, palabras o frases sagradas, generalmente en sánscrito, que se recitan durante el culto para invocar a la divinidad o como apoyo de la meditación”. (<http://dle.rae.es/?id=OHrDfPh>, consultado 27/03/2018).

⁵⁴⁵ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 54, p. 211.

esto hay que añadirle otras incomodidades como la imposibilidad de disponer de todos los materiales, a diferencia de lo que le ocurre cuando crea en su taller donde tiene todo lo necesario y hasta puede incorporar a la pieza en la que se encuentre trabajando elementos que no tuviera pensado utilizar; e incluso puede regular la iluminación⁵⁴⁶. Lo único que hace al aire libre son bocetos y apuntes en un pequeño cuaderno con acuarela; y piezas tridimensionales, porque para las esculturas no utiliza tantas herramientas y en su jardín se siente más cómoda, puesto que puede conectar con el entorno⁵⁴⁷.

Una vez descritas y conocidas las fuentes de inspiración y el lugar donde crea, podemos adentrarnos en cómo surge en ella el tema sobre el que trabajará después. Al igual que los maestros *sumi-e*, suele visualizarlo en su mente antes de empezar a plasmarlo sobre el lienzo, a pesar de que ella normalmente trabaja al óleo sobre lienzo, que es un material que permite correcciones⁵⁴⁸. Por lo tanto, tiene en cuenta las ideas de Shunryu Suzuki, quien a la hora de referirse al modo de trabajo de los pintores zen afirma que “cuando introduces el pincel en la tinta ya sabes cuál va a ser el resultado de tu dibujo, de no ser así, no podrás pintar”⁵⁴⁹. Así pues, antes de acercarse a los materiales de trabajo, deberá tenerse en mente lo que se desea plasmar sobre el soporte pictórico, sino, no se podrá comenzar a trabajar. El instante elegido por Prado de Fata para reflexionar sobre las próximas obras que creará, suelen ser esos momentos “perdidos” en desplazamientos u otras esperas en las que, mientras otras personas se centran en sus redes sociales, ella piensa en sus futuras creaciones. Asimismo reconoce: “por la vida que llevamos en esta sociedad, disponemos de poco tiempo, pero a la vez, gastamos mucho de él en traslados y transportes y es aquí cuando trabajo mucho mentalmente”⁵⁵⁰.

Explicar exactamente qué es lo que pasa por la mente de otra persona es complicado, por no decir imposible. Solo cada uno de nosotros, hasta que la tecnología dé una solución a este problema, podremos exponer ante los demás qué es lo que viaja por nuestras neuronas. La propia artista, a la hora de reflexionar acerca de cómo los temas fluyen por su subconsciente, afirma que durante los ya relatados instantes que cualquiera de nosotros podría calificar de pérdida de tiempo, en lugar de reflexionar sobre otro tipo de problema que le preocupe, ella se focaliza en “bocetar con la

⁵⁴⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 54, p. 211.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 212.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, pregunta número 44, p. 209.

⁵⁴⁹ Suzuki, S. *óp. cit.*, p. 132.

⁵⁵⁰ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 44, p. 209.

mente”⁵⁵¹, y más tarde lo vuelca sobre el papel en una pequeña libreta con la que siempre viaja, con el objetivo de poder trabajar sobre ello cuando se encuentre en su taller.

Ahora que ya sabemos cómo trabaja mentalmente y cómo es el taller en el que después plasmará sus ideas, solo nos queda conocer cómo se prepara antes de que el óleo manche sus manos. Al igual que la mayoría de artistas zen y como vimos a la hora de hablar del *sumi-e* o la caligrafía, antes de empezar a pintar son claves la relajación y la fijación del tema en la mente del creador. De hecho, su maestro de caligrafía, Yurihito Otsuki, afirma que “la capacidad de concentración es algo muy importante para lograr la espontaneidad. El pincel debe ser la prolongación de uno mismo y no debe haber correcciones de ningún tipo. A veces hay que invertir mucho tiempo en conseguir el trazo que deseas, porque no puedes modificar nada”⁵⁵².

Junto a estos hábitos, para Prado de Fata también es importante la música tradicional japonesa o los mantras, el incienso y el orden en su taller⁵⁵³. De esta manera, podrá relajarse e “ir vaciando la mente de pensamientos que no sean artísticos”⁵⁵⁴. Más tarde, explica: “cuando me encuentro en armonía hago una relajación y seguidamente comienzo a trabajar”⁵⁵⁵. Todos estos pasos, hacen recordar las pautas que da Arthur Waley para alcanzar el *satori*, que implica ir borrando de la mente progresivamente y de mayor a menor en cuanto a tamaño se refiere los elementos de nuestro entorno, para terminar distanciándonos de todo lo que nos rodea, de tal manera que nuestra única preocupación sea el punto hacia el que tenemos que focalizar la vista⁵⁵⁶. Sin embargo, a diferencia de los artistas *sumi-e*, no le preocupa la respiración mientras trabaja, sino su estado mental. Asimismo Prado de Fata afirma: “tengo que ponerme a trabajar en un estado global de relajación, nunca trabajo con prisas”⁵⁵⁷.

⁵⁵¹ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 44, p. 209.

⁵⁵² Gonzalo, F. “Una muestra de arte acerca la filosofía oriental al municipio”, *Diario 16*, Valdemorillo, sábado 8 de junio de 2000, s/p.

⁵⁵³ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 50, p. 210.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁵⁶ Waley, A. *óp. cit.*, p. 12 y Sargent, J. *óp. cit.*, p. 71.

⁵⁵⁷ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 45, p. 209.

5.3. MATERIALES Y TÉCNICAS

Antes de pasar a analizar su producción artística, en este capítulo dedicaremos unas líneas a los materiales empleados por la artista, centrándonos en su obra pictórica. Después de conocer la técnica de la tinta negra sobre papel, sintió la necesidad de regresar a sus orígenes. El motivo que le llevó a querer usar el óleo para representar temas orientales de vinculación zen, es que es un modo de reflejar un hermanamiento entre ambas culturas. No obstante, esto no surgió de manera casual o repentina sino que, como ella misma relata: “después de llevar varios años pintando *sumi-e* y expresándome con tinta china y en blanco y negro sentí una fuerte necesidad de volver a expresarme con los materiales que siempre había manejado, con el óleo y con el color, pero sentía como si traicionase lo aprendido y a la pintura oriental”⁵⁵⁸. Así pues, el regreso al óleo no fue fácil y admite: “tenía sentimientos contradictorios, me llamaban mis raíces pictóricas, pero no quería abandonar todo lo aprendido”⁵⁵⁹. Otro de sus problemas era que no comprendía por qué debía existir la distancia erigida entre pintura oriental y occidental, porque ella quería trabajar las dos al mismo tiempo, ya que se sentía vinculada a ambas⁵⁶⁰.

Será la obra *Sentimiento de sumi-e* (Figura 57), la que condensará esas inquietudes y reflejará el tránsito desde la pintura a la tinta, hacia el óleo⁵⁶¹. En ella, además de ver el progresivo hermanamiento entre ambas culturas que será patente en las futuras creaciones de Prado de Fata, también queda recogido su regreso al color, después de haber trabajado con el negro del *sumi-e*, sobre el blanco del papel. Para ella “fue una necesidad interior”⁵⁶² y para comprenderla es fundamental conocer sus inicios en el mundo del arte. Ella misma afirma:

Aprendí a pintar con color desde pequeña, primero los lápices de colores, luego la ténpera y por último el óleo y de repente apareció el *sumi-e* y todo lo cambié, me sumergí en él, no podía ni quería expresarme de otra manera, el blanco y negro eran los únicos colores para expresarme, pero todo cambia y volví a sentir la llamada del color. Al principio me resistí, me sentía como si lo traicionase, pero no es así, el error es poner tantas fronteras y tantas etiquetas a las diferentes expresiones. Así que, simplemente lo acepté y comencé a expresar y a fusionar lo aprendido⁵⁶³.

⁵⁵⁸ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 56, p.212.

⁵⁵⁹ *Ibidem.*

⁵⁶⁰ *Ibidem.*

⁵⁶¹ *Ibidem.*

⁵⁶² *Ibidem*, pregunta número 59, p. 213.

⁵⁶³ *Ibidem.*

En algunas de las creaciones de esta artista queda patente la influencia del trazo caligráfico, pero es en *Haiku I* y *Haiku II* (Figuras 53 y 54), donde más clara es la presencia de este. Desde sus primeros contactos con la caligrafía, fue “la belleza de sus formas”⁵⁶⁴, lo que más le atrajo de este arte que guarda semejanzas tanto técnicas como materiales con el *sumi-e*. A pesar de su complejidad, al haber aprendido la técnica de la pintura con tinta negra, tuvo menos dificultades para trazar los ideogramas durante su aprendizaje con el pintor japonés Yurihito Otsuki, gracias a quien pudo conocer los diferentes estilos (*reisho*, *tensho*, *kaisho*, *sōsho* y *gyōsho*)⁵⁶⁵. Uno de los preferidos de la artista es el más antiguo, el *tensho*, ya que se siente atraída por su aspecto primario⁵⁶⁶. De los modernos, es el *sōsho*, uno de sus predilectos porque “es el menos contenido, el que tiene más libertad en el trazo”⁵⁶⁷.

A lo largo de su trayectoria artística veremos cómo ha experimentado con distintos tipos de técnicas, desde grabado, pintura a la tinta, óleo, escultura o collage, ya que entre otras cosas, ha adherido bambú en algunas obras⁵⁶⁸. El motivo que explica esta diversidad de materiales, como ella misma reconoce, es el siguiente: “siempre estoy buscando nuevas fórmulas, soy curiosa y seguramente en los años futuros iré cambiando de técnicas”⁵⁶⁹, aunque de momento se encuentra satisfecha con las que emplea. No obstante, esto no es una prioridad para ella, porque opina que “lo importante aquí es *el qué* no el *con qué*”⁵⁷⁰.



Figura 3: Detalle de *Silencio VII*, en el que podemos apreciar fragmentos de bambú y arpillera, 2008

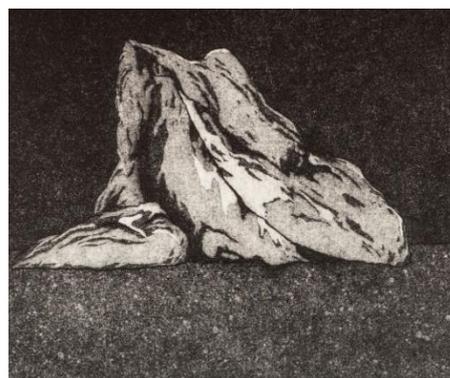


Figura 4: Detalle de *Calma nocturna*, realizada en aguafuerte y aguainta, 2004

⁵⁶⁴ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 51, p. 210.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 211.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, pregunta número 57, p. 212.

⁵⁶⁹ *Ibidem*, pregunta número 55, p. 212.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

Cuando trabaja en la técnica *sumi-e*, lo hace siguiendo la tradición por lo que emplea la tinta en barra y la frota para obtener la líquida. Hoy en día se mantiene la costumbre entre cualquier artista que trabaja el *sumi-e*, de preparar la tinta antes de empezar a trabajar, moliendo la barra porque “los preparativos tienen (...) la virtud de «sintonizarlo» con su creación artística”⁵⁷¹. Prado de Fata reconoce que sería más sencillo utilizar la versión líquida de esta, que puede encontrarse en el mercado, pero que le gusta emplear la sólida, ya que aprendió así y “en el proceso de frotar la barra, ese movimiento repetitivo que dura minutos es un proceso ya de preparación mental y relajación”⁵⁷². En el caso del óleo, sí que usa productos preparados, pero también cuenta con pigmentos entre sus materiales, porque en algunas ocasiones fabrica ella misma sus pinturas y hace pruebas cuando trabaja las técnicas mixtas⁵⁷³.

Desde hace algunos años reside en una pequeña localidad de la provincia de Madrid. El motivo, tal y como ella afirma, es que “mi referencia es la naturaleza, me he ido al campo a sumergirme en ella, a sentir, vivir, ver y oler las estaciones; y además, porque me ayuda a la calma y a la interiorización”⁵⁷⁴. Ella añade que: “la observación sistemática de la naturaleza me lleva a querer establecer con ella un vínculo más estrecho, pasando de la mera representación a su participación en la obra”⁵⁷⁵. Por lo tanto, algunos de los materiales más utilizados en sus creaciones guardan una estrecha relación con esta, como vemos con el polvo de mármol, las pizarras o el carborundo⁵⁷⁶, al igual que lo empleaba Antoni Tàpies. No obstante, ella los utiliza de una manera más libre y suave que el artista catalán⁵⁷⁷. En el caso concreto de las piedras y pizarras, Prado de Fata opina: “no limitan, sino que al contrario, potencian la fuerza expresiva del grabado clásico y me ofrecen una vía propia e inexplorada hasta este momento, de unión entre idea, objeto y representación visual final”⁵⁷⁸.

⁵⁷¹ Herrigel, E. *Zen...*, *óp. cit.* p. 90.

⁵⁷² De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 52, p. 211.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ De Fata, P. “Sosiego...”, *óp. cit.*, p. 29.

⁵⁷⁵ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 1, p. 187.

⁵⁷⁶ Jiménez, J. *Prado de Fata*, *óp. cit.* s/p. “Es una materia derivada del carbón, sobrante de su proceso de refinado para su uso industrial” (De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 6 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 4, p. 181). La RAE lo define como “carburo de silicio que, por su gran dureza, próxima a la del diamante, se usa para sustituir al asperón y al esmeril” (<http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=carborundo>, consultado 16/05/2018).

⁵⁷⁷ Taplinger, M. “Prado de Fata: A Spanish Artist’s Take to Zen Aesthetics”, *Gallery & Studio*, septiembre/octubre, 2007, p. 12.

⁵⁷⁸ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 1, p. 187.



Figura 5: Detalle de roca adherida, aguafuerte, aguainta y punta seca en *C'est la vie*, 2005



Figura 6: Detalle de pizarra adherida y aguainta en *Natura I A*, 2009



Figura 7: Detalle de carborundo en diferentes gramajes en *Camino personal*, 2003

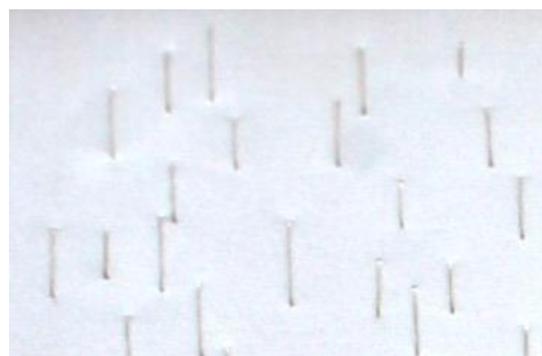


Figura 8: Detalle de aplicación de hilo de plata en la pieza *Sé como el agua*, 2008

Representar la naturaleza para ella no es suficiente, sino que siente la necesidad de que forme parte de la obra⁵⁷⁹. El motivo fundamental de la elección de dichas materias primas es que “la naturaleza ha sido el principal objeto de reflexión en su trayectoria artística”⁵⁸⁰. No se ha limitado a la pintura de paisaje, como ha sido habitual en otros creadores a lo largo de la Historia del Arte, sino que se fija en los detalles, en los pequeños protagonistas de la naturaleza que la representan como hace una sinécdoque en literatura. Este aprecio nos remite a la cultura japonesa y a las ideas de D.T. Suzuki, quien afirma que “quizás una de las características más notorias de los japoneses sea su capacidad de reparar en las pequeñas cosas de la naturaleza y preocuparse por ellas”⁵⁸¹. Así queda reflejado en las representaciones del jardín zen en la obra de Prado de Fata donde, a través de las piedras aparece “recreado primero en su totalidad y buscando después el objeto, el símbolo, las sombras...la abstracción”⁵⁸²; y

⁵⁷⁹ De Fata, P, “Sosiego...”, *óp. cit.*, p. 30.

⁵⁸⁰ <http://rodrigojuarranz.com/artista/de-fata-prado/#> (consultado 21/04/2018).

⁵⁸¹ Suzuki, D. T. *óp. cit.*, p. 156.

⁵⁸² De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 1, p. 187.

que también recogen otro tema recurrente en los lienzos de esta artista, que es el camino, que ella misma define como “metáfora de la vida”⁵⁸³.

En sus creaciones, “la materia es respetada, elaborada y adaptada (...) a través de un dúctil pero equilibrado trabajo de reflexión plástica contenida y emocionante”⁵⁸⁴. Este vínculo con la naturaleza tanto temático, como físico ejemplifica la finalidad de la artista “un proceso de interiorización e inmersión que haga asomar la calma, el sosiego y la armonía que subyace en los pequeños detalles, apenas perceptibles, tan importantes”⁵⁸⁵. Elige grandes formatos puesto que cree que son más adecuados para su obra; y los polípticos, influida por la pintura tradicional japonesa, y porque para ella “cada parte de un tríptico, por ejemplo, forma parte de la unidad que es el cuadro; sin embargo, a su vez, cada una de esas partes tiene que ser compositivamente independiente y estar equilibrada”⁵⁸⁶, lo cual, considera que es enriquecedor para su producción artística⁵⁸⁷. Cromáticamente, la mayoría de sus grabados se reducen al blanco y negro, que nos remite al zen, sobre todo a la pintura *sumi-e*. El motivo que mueve a la artista a esta reducción cromática, es que, para ella, es una forma de purificar y eliminar lo innecesario⁵⁸⁸. De esta manera, tal y como afirma el historiador Jesús Jiménez, “eliminando lo superfluo y accesorio pulsa los ritmos básicos y primigenios de los objetos y los materiales, y nos provoca sensaciones y sentimientos de armonía y sosiego reflexivo”⁵⁸⁹.

A pesar de la fuerte influencia de la naturaleza en su obra, Prado de Fata, emplea tanto materiales naturales como sintéticos en sus creaciones. Así pues, afirma que elige la técnica en función de lo que desea relatar y esta será la que determine los materiales adecuados⁵⁹⁰. Para trabajar el *sumi-e* adquiere lo necesario (tinta en barra, piedra para moler, lacre y pinceles) en tiendas orientales especializadas o en tiendas de Bellas Artes, en el caso del papel⁵⁹¹. Cuando se decanta por emplear materiales occidentales, la mayoría de las veces prefiere el óleo frente al acrílico, porque según sus palabras “es noble, no cambia la intensidad del color al secarse y la variedad y calidad de matices es

⁵⁸³ De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 6 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 3, p. 189.

⁵⁸⁴ Jiménez, J. *Cartel para la exposición celebrada en el Centro San Clemente de Toledo*, 2016, s/p.

⁵⁸⁵ <http://rodrigojuarranz.com/artista/de-fata-prado/#> (consultado 21/04/2018).

⁵⁸⁶ De Fata, P, “Sosiego...”, *óp. cit.*, p. 30.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ Jiménez, J. *Cartel para la exposición...óp. cit.*, s/p.

⁵⁹⁰ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 53, p. 211.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

muy superior”⁵⁹². Las únicas veces en las que elige la pintura acrílica es cuando se desplaza acompañada de sus materiales, porque la limpieza de estas, al emplear agua en vez de aguarrás, es más sencilla y porque el secado es mucho más rápido que el del óleo ⁵⁹³. Es también en esta ocasión cuando usa pinceles de poliéster, porque normalmente prefiere los creados con materias primas naturales⁵⁹⁴.

Sin embargo, a pesar de la gran variedad de materiales que emplea, en ningún momento se trata de elementos perecederos y de hecho, no ha observado deterioros en sus creaciones⁵⁹⁵. Suele hacer uso de productos que han resultado ser bastante estables respecto al paso del tiempo en casi todas las técnicas que trabaja. En el caso de la pintura, emplea óleo y cuando adhiere algo, como hace por ejemplo con los jardines zen y el mármol de Macael o el carburo de silicio, emplea un adhesivo concreto siguiendo las recomendaciones de una restauradora. Cuando trabaja en obra gráfica usa aguainta o aguafuerte, mientras que para sus piezas escultóricas elige hierro y madera⁵⁹⁶. Así pues, vemos que en todo momento emplea productos cuya conservación y posibles deterioros están bastante estudiados; y que no sufrirán grandes cambios a corto plazo.

⁵⁹² De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 53, p. 211.

⁵⁹³ *Ibidem.*

⁵⁹⁴ *Ibidem.*

⁵⁹⁵ *Ibidem*, pregunta número 75, p. 217.

⁵⁹⁶ *Ibidem.*

5.4. FUENTES

Una de las fuentes de inspiración más importantes para Prado de Fata, además de las exposiciones son los libros, tanto aquellos que tratan de arte como los que se centran en el zen en sí. Sin embargo, en algunas ocasiones hace uso de internet. No obstante, casi tan importante como consultar todas estas fuentes, es para ella el no hacerlo y afirma: “aunque todos los métodos son buenos tengo que alternarlos con periodos en los que no veo nada, sobre todo cuando estoy produciendo, para que la obra en la medida que se pueda, no se “contamine” demasiado”⁵⁹⁷.

5.4.1. Fuentes artísticas

5.4.1.1. Occidentales

Como ya comentamos a la hora de describir su taller, algunas de las figuras más admiradas por esta creadora son: Kazimir Malévich, Robert Rauschenberg, Eduardo Chillida o Cy Twombly. Hay casos como las obras *Blanco sobre negro* (Figura 39) y *Negro sobre blanco* (Figura 40) que son homenajes a Kazimir Malévich, en los que la influencia de un autor ha sido buscada y reconocida por la artista. Para ella, fue “un visionario, un revolucionario (...), un icono”⁵⁹⁸. En cambio en el caso de otras piezas como los *kakemono* y la posible vinculación con la obra de Eva Hesse, se trata de una coincidencia. Asimismo, también se han visto similitudes entre sus creaciones y las de Miguel Ángel Blanco, Jan Hendrix, etc.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 15, p. 200.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, pregunta número 38, p. 207.

⁵⁹⁹ Pérez, E. *Entrevista*, Madrid: Universidad Complutense, curso 2006/2007, p. 4. Nacido en 1958, el artista Miguel Ángel Blanco, tiene en el bosque y en la naturaleza su fuente de inspiración principal, al igual que ocurre con Prado de Fata. (<http://www.bibliotecadelbosque.net/cv/>, consultado 04/05/2018). Jan Hendrix nació en Holanda en 1949. Una de sus técnicas predilectas es la tinta sobre papel, la serigrafía, etc. Entre sus temas encontramos los distintos paisajes por los que se sentirá atraído en sus innumerables viajes. De él podemos afirmar que llegará “a experimentar con la eliminación del color y el uso del alto contraste como elementos mínimos para la construcción del paisaje” (<http://janhendrix.com.mx/2016/es/cv/>, consultado 04/05/2018).

Por la vinculación con el zen de los artistas del Expresionismo Abstracto Norteamericano, es lógico pensar que la obra de Prado de Fata pueda guardar relación con ellos. A pesar de que algunas piezas como los *kakemono*, puedan remitir por ejemplo a *Onement I* (1948) de Barnett Newman admite:

La influencia (...) es casual e inconsciente. Él está englobado dentro de uno de los movimientos artísticos que más me interesa, que es el de la abstracción, y dentro de este, el del minimalismo y el de los campos de color. Pero también están dentro de estos movimientos y me interesan muchísimo Mark Rothko y Clyfford Still. Seguramente me hayan influido todos ellos, sin dejar de lado las magníficas composiciones cromáticas de Esteban Vicente⁶⁰⁰, pintor que aunque no fue norteamericano de nacimiento sí que tuvo una relación muy estrecha con el grupo de abstractos americanos y que merece una revalorización de su obra⁶⁰¹.

A pesar de la aparente similitud entre John Cage y las creaciones sobre el silencio de Prado de Fata, no creemos que se pueda hablar de influencia como tal. Reconoce que ha habido intentos de acercarse al tema del silencio desde distintos ámbitos creativos, entre ellos la música, cuya figura más destacada en este caso sería John Cage⁶⁰², conoce algunas composiciones de este e incluso admite que le gustaría acercarse más a su obra, para poder entenderla. De él opina que es “un hombre muy coherente y desde luego muy ligado al zen en muchos conceptos”⁶⁰³. No obstante, añade: “de lo que he oído hasta ahora, no ha sido con lo que me encuentro más identificada”⁶⁰⁴. Sin embargo, es la música de Ramón Humet la que más le atrae, por su similitud con lo oriental, entre otros motivos⁶⁰⁵.

⁶⁰⁰ El pintor segoviano Esteban Vicente, se formó en un primer momento como escultor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde pudo conocer a Luis Buñuel o Federico García Lorca, entre otros. Unos años más tarde viajó a París donde pudo contactar con Pablo Picasso y Max Ernst. Su matrimonio con la norteamericana Estelle Charney hace que se traslade a Nueva York en 1936. Allí pudo acercarse a la obra de los expresionistas abstractos y a muchos de estos artistas, como Jackson Pollock o Barnett Newman. (<http://museoestebanvicente.es/es/biografia/>, consultado 07/05/2018).

⁶⁰¹ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 41, p. 208.

⁶⁰² *Ibidem*, pregunta número 43, p. 208.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ *Ibidem*. Nacido en Barcelona en el año 1968, el compositor Ramón Humet, ha sido premiado con distintos galardones como el Premio Internacional de Composición Olivier Messiaen o el XVI Premio Internacional de Composición Ciudad de Tarragona. Su obra, que en ciertos casos está influida por la música compuesta para *shakuhachi* (flauta japonesa) “destila un intenso amor por la naturaleza” (<http://ramonhumet.com/perfil?idioma=es>, consultado 04/05/2018).

5.4.1.2. Orientales

Puesto que la presencia de Oriente en la obra de Prado de Fata es clara, no debemos olvidarnos de los autores orientales que le han influido. A diferencia de lo ocurrido durante el siglo XIX y principios del XX, cuando la presencia del *ukiyo-e* en el mundo del arte supuso una revolución, no ha sido así para la creadora que protagoniza el presente trabajo. Confiesa que admira esas creaciones y dice: “este tipo de grabado es delicioso, y siento predilección por las estampas que representan mujeres, pero solo como mera observadora”⁶⁰⁶. Hay dos motivos que explican el hecho de que no lo incorpore en su obra. El primero es que las xilografías niponas suelen estar protagonizadas por la figura humana y aunque pintó en una ocasión una dama japonesa en la técnica del *sumi-e*, no suele ser un tema habitual en su producción artística. El segundo es la técnica, ya que ella no suele emplear el grabado en madera⁶⁰⁷.

En cambio hay otras artes y artistas orientales que sí han influido en su obra. La caligrafía, por ejemplo, está presente en varias creaciones de la pintora madrileña, como *Haiku I* y *Haiku II* (Figuras 53 y 54), ambas del año 2004, en las que ha empleado distintos tipos de escritura. Sin embargo, no cree que haya un maestro en concreto que le haya influido. Admite que sigue tanto contemporáneos, como antiguos, que trabajan diferentes estilos e incluso llegó a exponer en el Centro Comarcal de Humanidades Cardenal Gonzaga junto a la Asociación de Calígrafos de Pekín en el año 2002⁶⁰⁸.

De entre los artistas orientales, hay uno en concreto que impresionó a Prado de Fata. Se trata del chino Gao Xingjian (1940), que además de pintor fue Premio Nobel de Literatura en el año 2000 cuya obra pudo conocer en la exposición que se celebró entre los meses de enero y abril del año 2002 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁶⁰⁹. Nació en China, pero actualmente reside en París⁶¹⁰. Durante sus primeros años de formación artística comenzó a pintar al óleo, pero más tarde, al conocer la obra de grandes pintores occidentales, en directo, decidió trabajar en tinta sobre papel, después de haber visto los bocetos que Picasso había realizado en esta técnica⁶¹¹. Otro elemento

⁶⁰⁶ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 17, p. 201.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, pregunta número 37, p. 207.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, pregunta número 22, p. 202.

⁶¹⁰ Xingjian, G. y Carrillo de Albornoz, C. *óp. cit.*, p. 106.

⁶¹¹ Xingjian, G. “Mi España”, en Xingjian, G. y Carrillo de Albornoz, C. *óp. cit.*, p. 16.

clave en su obra es la filosofía zen⁶¹². En pintura, Gao Xingjian ha conseguido crear un lenguaje artístico novedoso, retomando la tradición pictórica china y combinándola con sus conocimientos acerca del arte occidental⁶¹³.

En palabras de Prado de Fata, este artista “supo renovar con una mirada contemporánea la tradicional pintura a tinta china”⁶¹⁴ y para ella, la muestra fue “una sacudida por lo que tenía de diferente a lo que se veía normalmente y de lo que andaba buscando en ese momento”⁶¹⁵. Sin embargo, no es esta la única exhibición que ha influido a Prado de Fata, ya que suele frecuentarlas y reconoce: “casi todas en mayor o menor medida habrán dejado una huella, unas en un nivel más consciente y otras en el subconsciente”⁶¹⁶. De entre los artistas japoneses que más le han impactado, encontramos tanto contemporáneos como tradicionales. De estos últimos cabe destacar las figuras del paisajista Sesshu Tōyō (1420-1506) y Tōhaku Hasegawa (1539-1630). En cuanto a los contemporáneos, sería difícil hallar alguno que le influya, pero ella misma reconoce sentirse atraída por la obra de Kyoko Kumai y Yoshioka Atsuko, por el modo en que transforman los tejidos en creaciones tridimensionales o bidimensionales, “con su particular mirada y sensibilidad oriental”⁶¹⁷.

⁶¹² Carrillo, C. “La visión interior de Gao Xingjian”, en Xingjian, G. y Carrillo de Albornoz, C. *óp. cit.*, p. 27.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 19.

⁶¹⁴ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 22, p. 202.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Ibidem*, pregunta número 40, p. 207. Kyoko Kumai se graduó en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Tokio en 1966. Dos años más tarde, se introdujo en el mundo del arte textil y empezó a crear piezas bidimensionales, sobre todo tapices. En un primer momento prefirió los materiales naturales, pero desde 1975, empezó a utilizar hilos metálicos (<http://kyokokumai.com/en/works/index.html> y <http://kyokokumai.com/en/profile/index.html>, consultado 04/05/2018). En cuanto a Yoshioka Atsuko, nació en Kioto y en 1995 se graduó en Bellas Artes por la Universidad de las Artes de Tokio. En algunas de sus obras combina seda, acero inoxidable, tela, aluminio, etc. (<http://www.tokyoartbeat.com/event/2012/DB7F> y <http://www.ecru-no-mori.jp/en/artist/atsuko-yoshioka/>, consultado 04/05/2018).

5.4.2. Fuentes temáticas

Hay ciertos aspectos de la cultura nipona que no están presentes en su obra como ocurre con la mitología o la historia de Japón. Reconoce que son temas que le interesan, pero que son extensos y complicados, sobre todo en el caso de la mitología⁶¹⁸. No obstante, no los toma como fuente para sus creaciones porque representarlos requeriría el uso de la figura humana, que no suele ser uno de sus temas predilectos⁶¹⁹. La única excepción es un grabado que lleva por título *Protectores*, en el que retrató a una deidad sintoísta protectora del hogar⁶²⁰. A pesar de la fuerte influencia que han ejercido el zen y sus artes en la obra de esta artista madrileña, no considera que haya algún *sūtra*, *kōan* o texto sagrado en concreto que le haya inspirado. No ocurre así con los haikus, que son el origen de *Haiku I* y *Haiku II* (Figuras 53 y 54), o los mantras que suele escuchar mientras trabaja, que han dado lugar a una pieza homónima⁶²¹.

Tampoco es el cine una de las grandes fuentes de inspiración para esta artista, a la hora de encontrar tema para sus creaciones. No obstante, sí que admite: “seguramente el tipo de cine que me gusta y que veo sí que dejan algún tipo de poso estético que quedará en el subconsciente y saldrá de una u otra manera”⁶²². Normalmente no se interesa por las películas comerciales, sino que prefiere las que tienen un guion capaz de captar nuestra atención hasta el último minuto como *Das Lied von den zwei Pferden* (*Los dos caballos de Genghis Khan*, Byambasuren Davaa, 2009) o *The Petrified Forest* (*El bosque petrificado*, Archie Mayo, 1936); las que se caracterizan por un ritmo pausado y se focalizan en los detalles como *Die große Stille* (*El Gran Silencio*, Phillip Gröning, 2005) o *Out of Rosenheim* (*Bagdad Café*, Percy Adlon, 1987); así como los documentales de género musical: *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), *The Blues* (*Martin Scorsese presenta: The Blues*, Martin Scorsese, 2003) o *The Last Waltz* (*El Último Vals*, Martin Scorsese, 1987)⁶²³.

El amor por la naturaleza de esta artista también queda reflejado en sus gustos cinematográficos, ya que se interesa por los largometrajes que se ambientan en ella, como *Entrelobos* (Gerardo Olivares, 2010) o *L'ours* (*El Oso*, Jean-Jacques Annaud, 1988); así como las que resultan atractivas por su fotografía o por el paisaje en el que se

⁶¹⁸ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 18, p. 201.

⁶¹⁹ *Ibidem*.

⁶²⁰ *Ibidem*.

⁶²¹ *Ibidem*, pregunta número 19, p. 201.

⁶²² *Ibidem*. pregunta número 25, p. 203.

⁶²³ *Ibidem*.

ambienta la historia, como *Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, (*Primavera, Verano, Otoño, Invierno y Primavera*, Kim Ki-duk, 2003) o *París Texas* (Wim Wenders, 1984); o las que ella califica de “estetas”, como *La grande bellezza* (*La Gran Belleza*, Paolo Sorrentino, 2013) o *The Pillow Book* (Peter Greenaway, 1996)⁶²⁴. Del cine oriental, son las que narran historias terroríficas como *Kaidan* (*El Más Allá*, Masaki Kobayashi, 1964), o *Ugetsu monogatari* (*Cuentos de la Luna Pálida*, Kenji Mizoguchi, 1953), las que más le atraen⁶²⁵.

Como veremos a la hora de analizar la producción artística de Prado de Fata y sobre todo en el momento en que nos centremos en aquellas piezas que guardan más relación con el zen, podremos apreciar cómo ciertos temas vinculados con este tienen más presencia que otros. Ella misma lo justifica y dice: “he tenido acercamiento a otras expresiones del zen en la medida que me los he podido llevar a mi campo de expresión que son las artes plásticas”⁶²⁶. Del haiku le atrajo la caligrafía porque tiene estrecha relación con el *sumi-e*, puesto que ambos se trabajan prácticamente con los mismos materiales, sobre el mismo soporte y pincelada similar⁶²⁷. En cuanto al *ikebana* y los jardines zen le atrajeron como tema para representarlo en sus obras bidimensionales⁶²⁸. De hecho, son estos los paisajes que más le inspiraron durante varios años, en un primer momento de forma realista, y más adelante los irá transformando hasta quedarse con el mínimo de elementos y alcanzar así la abstracción⁶²⁹. Con el tiempo dejó esta temática a un lado, pero ya había dejado cierto poso en ella.

En los últimos años ha preferido centrarse en los paisajes de su entorno y aunque le gustan casi todos, elige aquellos que le revelen algo especial⁶³⁰. De entre todos los fenómenos atmosféricos, es la niebla uno de sus predilectos porque “convierte en misterioso cualquier espacio, es como ver el aire o tocar las nubes, de pequeña siempre quise tocarlas y tumbarme sobre ellas y creo que la niebla es lo más parecido a estar en

⁶²⁴ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 25, p. 203.

⁶²⁵ *Ibidem*. Los datos relativos a cada largometraje, es decir, el año de estreno, director y título tanto original como el empleado para su estreno en nuestro país, han sido consultados en IMDB. En cuanto al modo de citarlas, el elegido ha sido: título original y entre paréntesis el traducido al castellano, seguido del director y el año de estreno. Aunque no nos detendremos en analizar cada una de ellas, sí que podemos afirmar que se caracterizan por un ritmo pausado, como vemos en *París Texas*, *Bagdad Café* o *Primavera, Verano, Otoño, Invierno y Primavera*; y por unos paisajes sorprendentes y conmovedores.

⁶²⁶ *Ibidem*, pregunta número 16, p. 200.

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 201.

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ *Ibidem*, pregunta número 20, p. 201.

⁶³⁰ *Ibidem*, pp. 201-202.

ellas”⁶³¹. Esto puede apreciarse claramente en ciertas creaciones como por ejemplo *Brumas* (Figura 16). Las épocas del año que se siente más a gusto reflejando en sus creaciones son el otoño, por su gama de tonos cálidos; y el invierno que “por su austeridad, muestra una naturaleza despojada, desnuda, huele a limpio y su gama de colores es interesantísima”⁶³². Muestra de este aprecio por dicha época del año, sería la pieza *Vorágine* (Figura 47), que refleja las hojas caídas de los árboles; u *Otoño*, ambas pertenecientes a la serie *Naturaleza*.

Además del zen, hay otros temas que interesan a la creadora. Para inspirarse, en líneas generales admite: “según el estado de ánimo y circunstancias miro fuera o dentro de mí. Si miro fuera, mi mayor influencia es la naturaleza; si miro dentro, plasmo experiencias o búsquedas personales”⁶³³. En general, lo que desea es usar el arte para trasladar sentimientos, no le importa tanto representar un objeto determinado, sino que se decanta por reflejar sensaciones y por este motivo prefiere la abstracción frente a la figuración, porque es para ella, el medio que mejor le permite representar lo que desea⁶³⁴. La propia artista define la abstracción como “una operación mental destinada a aislar conceptualmente un objeto”⁶³⁵ y añade “psicológicamente es un proceso que implica reducir los componentes fundamentales de información para conservar sus rasgos más relevantes”⁶³⁶. Así pues, por este motivo es la que más se adecúa a lo que pretende representar en sus creaciones⁶³⁷.

⁶³¹ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 20, p. 202.

⁶³² *Ibidem*.

⁶³³ *Ibidem*, pregunta número 24, p. 203.

⁶³⁴ *Ibidem*.

⁶³⁵ *Ibidem*.

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Ibidem*.

5.4.3. Fuentes literarias

Como suele ser habitual en los creadores, entre las fuentes de inspiración no solo cuentan con artistas coetáneos o anteriores a ellos, sino que también hay ciertas publicaciones que marcan un antes y un después en su trayectoria artística. El caso de Prado de Fata no es una excepción. Su primer libro sobre zen fue *Zen en el arte del tiro con arco* del alemán Eugen Herrigel. De esta obra, la artista opina que “es un maravilloso manual para formarse en cualquier disciplina de la vida sea zen o no”⁶³⁸. Más adelante, a esta le seguirían otras publicaciones como *Mente zen, mente de principiante* de Shunryu Suzuki, *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés* de Osvaldo Svanascini, *Zen y vedanta* de Arnaud Desjardins, *El elogio de la sombra* de Junichiro Tanizaki, *El camino del zen* de Eugen Herrigel, *La sabiduría inmóvil, el camino zen* de Nobuko Hirose, *El camino del zen* de Alan Watts, *El libro del té* de Okakura Kakuzō y *El zen y la cultura japonesa* de D. T. Suzuki.

5.4.3.1. *Zen en el arte del tiro con arco* (Eugen Herrigel, 1948)

En esta obra del profesor de filosofía⁶³⁹ Eugen Herrigel (1884-1955), este autor alemán narra su experiencia como aprendiz del arte del tiro con arco en Japón bajo las enseñanzas del maestro Awa Kenzō (1880-1939)⁶⁴⁰. Así pues, relata de una manera amena cómo su instructor le fue enseñando no solo la técnica, es decir, cómo coger el arco y cómo dirigirse al objetivo, sino también a cómo hacerse uno con él, despejar su mente, etc.⁶⁴¹ El motivo que le condujo a adentrarse en dicha disciplina fue un deseo de acercarse al zen, para lo cual le recomendaron que sería más sencillo hacerlo a través de una de las artes vinculadas a las enseñanzas de esta vertiente del budismo⁶⁴².

La repercusión de esta publicación fue tal que ha sido traducida a numerosos idiomas, desde inglés hasta portugués o incluso japonés, desde su primera edición alemana en 1948⁶⁴³. De hecho, el arte del tiro con arco fue asociado con el zen a partir de la Segunda Guerra Mundial, concretamente después de la traducción al japonés de la

⁶³⁸ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 26, p. 204.

⁶³⁹ Fue profesor universitario de dicha materia tanto en su país natal, concretamente en los centros de Heidelberg y Erlanger; como en Japón, concretamente en la Universidad Imperial Tohoku Sendai. (Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.* s/p).

⁶⁴⁰ Yamada, S. *óp. cit.*, pp. 2-12.

⁶⁴¹ Herrigel, E. *Zen...*, *óp. cit.*, s/p.

⁶⁴² Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 99. Tal y como afirma el propio Herrigel: “Entonces me informaron de que, para un europeo, sería poco menos que inútil tratar de penetrar en ese ámbito de la vida espiritual asiática, quizás el más extraño de todos, a menos que empezara por estudiar una de las artes japonesas vinculadas con el zen” (Herrigel, E. *Zen...*, *óp. cit.* p. 41).

⁶⁴³ Yamada, S. *óp. cit.*, p. 2.

obra de Herrigel en 1950 y uno de sus problemas es que creó el mito de que el arte del tiro con arco practicado por Awa Kenzō y su discípulo era el clásico⁶⁴⁴. Al ser uno de los primeros ejemplos de un occidental que narra su experiencia en el zen, su relato caló en Europa e influyó a artistas de la talla de Antonio Saura, Yves Klein, Antoni Tàpies, Joan Miró, Luis Feito, André Masson o Jean Degottex⁶⁴⁵.

Para Prado de Fata, la lectura de la publicación de Herrigel supuso “una verdadera revolución”⁶⁴⁶. De ella recuerda las palabras de D.T. Suzuki, quien en el prólogo dice “uno de los factores esenciales en la práctica del tiro con arco y de las otras artes que se cultivan en Japón (...) es el hecho de que no entrañan ninguna utilidad, (...) significan ejercitación de la conciencia, que ha de relacionarse con la realidad última (...). Ante todo se trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente”⁶⁴⁷. Asimismo la artista añade: “fue como si después de andar por un pasillo a media luz, viera una puerta entreabierta por la que se filtra un rayo de sol...y la puerta la abrí, mostrándome un nuevo mundo que quería conocer y experimentar”⁶⁴⁸.

5.4.3.2. *Mente zen, mente de principiante* (Shunryu Suzuki, 1970)

La presente publicación fue la segunda lectura sobre zen para la artista que protagoniza el presente trabajo. Su autor, Shunryu Suzuki (1904-1971), que ha sido considerado como el “padre” del zen en EEUU y fue un monje japonés adscrito a la escuela Sōtō concretamente, es fundador del Centro Zen de San Francisco, entre otros; y autor de varios libros, como *Mente zen, mente de principiante*⁶⁴⁹, publicada originalmente en Estados Unidos en 1970. El concepto que defiende el título de esta obra, se basa en que “la práctica del zen requiere una mente de principiante”⁶⁵⁰.

Prado de Fata reconoce que esta segunda publicación, cuya lectura recomienda, fue enriquecedora para ella porque a pesar de haber sido escrita por un autor nipón, “está muy enfocada a la mente occidental, a nuestras dudas más frecuentes, es un libro con instrucciones, que te lleva de la mano y con un lenguaje muy sencillo”⁶⁵¹. Así pues, esta obra se centra sobre todo en cómo trabajan el cuerpo y la mente durante el *zazen*,

⁶⁴⁴ Yamada, S. *óp. cit.*, pp. 2 y 28.

⁶⁴⁵ Cabañas, P. “Saura...”, en Almazán, D. (coord.) *óp. cit.*, p. 148.

⁶⁴⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 26, p. 204

⁶⁴⁷ Herrigel, E. *Zen...*, *óp. cit.* p. 11, citado en De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 26, p. 204.

⁶⁴⁸ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 26, p. 204

⁶⁴⁹ Suzuki, S. *óp. cit.*, p. 191.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, p. 16.

⁶⁵¹ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 27, p. 204.

cómo colocarse correctamente para empezar a meditar, cómo prepararnos mentalmente, cómo trabajar la respiración de manera adecuada, etc. Asimismo, Shunryu Suzuki afirma que “el camino de la práctica es simplemente mantenerse concentrado en la respiración, en la postura adecuada y con un gran esfuerzo puro. Así es como practicamos *zazen*”⁶⁵².

5.4.3.3. La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés (Osvaldo Svanascini, 1979)

Fue publicado por primera vez en la capital argentina en el año 1979. En él encontramos una serie de capítulos, a veces inconexos entre sí, que abarcan desde la pintura zen y el pensamiento de dicha vertiente del budismo, hasta una descripción de la villa imperial Katsura o varias secciones dedicadas a la estampa japonesa⁶⁵³. No obstante, esta publicación no es solo interesante por sus textos, sino también por sus numerosas ilustraciones que recogen ejemplos de *ukiyo-e*, pintura zen, escultura, interiores de palacios, jardines e incluso un pabellón del té⁶⁵⁴. Su autor, Osvaldo Svanascini (1920-2015), fue profesor universitario, además de ocupar distintos cargos directivos en asociaciones o revistas; también impartió conferencias, etc. Ha sido premiado en numerosas ocasiones por sus publicaciones sobre arte y organizó exposiciones⁶⁵⁵.

Durante el tiempo que dedicó al aprendizaje de la técnica *sumi-e*, Prado de Fata leyó este ensayo dedicado al arte y la cultura japoneses. Considera que es fundamental para quien quiera acercarse a la pintura a la tinta, así como aprender las características más reseñables de esta⁶⁵⁶. Sobre este libro, que fue el primero que leyó sobre *sumi-e*, podemos afirmar que es uno de los pocos que se pueden encontrar en el mercado acerca de esta técnica, a diferencia de la ingente cantidad de publicaciones que hallamos sobre zen⁶⁵⁷. Gracias a ella pudo conocer la producción artística del paisajista Sesshu y de Tohaku Hasegawa, entre otros⁶⁵⁸. De hecho, una de las obras que más le llamó la atención fue *Árboles de pino*, un fragmento de biombo de este último artista⁶⁵⁹. Acerca

⁶⁵² Suzuki, S. *óp. cit.*, p. 49.

⁶⁵³ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 183.

⁶⁵⁴ *Ibidem*, pp. 65-128.

⁶⁵⁵ <http://www.revistamagenta.com/nosotros/staff/osvaldo-svanascini/> (consultado 04/04/2018).

⁶⁵⁶ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 28, p. 204.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 121, citado en De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 28, p. 204.

de esta, Prado de Fata afirma: “creo que es el mejor pino de la historia, todavía hoy me conmueve cuando lo miro”⁶⁶⁰. Creado mediante tinta negra sobre papel, Osvaldo Svanascini lo describe como: “un espacio dominado por brumas maravillosamente vibrantes, los contornos desvaídos de los pinos, asomando su fantasmal hechizo, como un espectro mágico pintado por el viento”⁶⁶¹. Volviendo a la artista que nos ocupa, para ella descubrir las creaciones tanto de Hasegawa, como de Sesshu, supuso un punto de inflexión para sus creaciones, ya que los dos “se salen de la pintura realista y encorsetada (...), soltaron su pincelada y supieron transmitir el espíritu de la naturaleza escapando de las garras del mero objeto”⁶⁶².

5.4.3.4. *Zen y vedanta* (Arnaud Desjardins, 1996)

Publicada en París en 1996, es una comparación o interpretación de un famoso tratado del budismo zen, el *Sin-sin-ming*, escrito por el tercer patriarca de dicha secta, Seng-Ts’an, partiendo de la traducción publicada en la revista *Hermès*, concretamente en el volumen 7 del año 1970⁶⁶³. El autor, Arnaud Desjardins (1925-2011) fue, antes que escritor, director de documentales a comienzos del segundo tercio del siglo XX. Sin embargo, comenzó a escribir y a interesarse por la sabiduría oriental y es considerado una de las figuras claves en la introducción de esta en Occidente⁶⁶⁴. Acerca de esta publicación, Prado de Fata afirma que “es un librito tan pequeño como interesante, (...) delicioso, una joya de reflexiones concentrada en muy pocas páginas”⁶⁶⁵. La mezcla que su autor, Arnaud Desjardins hace entre zen y vedanta, se debe a que “fue un hombre muy espiritual, que siguió esta corriente del hinduismo basada en los Vedas, (...), su interés en la espiritualidad le llevó a rodar películas y escribir libros sobre diferentes gurús y tradiciones espirituales”⁶⁶⁶.

⁶⁶⁰ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 28, p. 204.

⁶⁶¹ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 22.

⁶⁶² De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 28, p. 204.

⁶⁶³ Desjardins, A. *óp. cit.*, p. 5.

⁶⁶⁴ <http://editorialkairos.com/autores/desjardins-arnaud>, (consultado 21/02/2018).

⁶⁶⁵ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 29, p. 205.

⁶⁶⁶ *Ibidem*.

5.4.3.5. *El elogio de la sombra* (Junichiro Tanizaki, 1933)

Fue escrito por Junichiro Tanizaki (1886-1965) y es considerada una obra “clásica de la estética japonesa y que para muchos ha constituido, especialmente durante las últimas décadas, una más que efectiva forma de adentrarse en la cultura nipona”⁶⁶⁷. En ella Tanizaki explica de manera pormenorizada las características de una construcción tradicional japonesa, sus materiales y la iluminación, comparándola con el modo de construir y las costumbres occidentales, con el objetivo de resaltar el valor de la sombra frente a la iluminación excesiva, tan buscada por los occidentales, quienes según el autor: “buscan siempre más claridad (...), hasta acabar con el menor resquicio, con el último refugio de la sombra”⁶⁶⁸. Tanizaki afirma: “los colores que a nosotros nos gustan para los objetos de uso diario son estratificaciones de sombra; los (...) que ellos prefieren condensan en sí todos los rayos del sol. Nosotros apreciamos la pátina sobre la plata y el cobre; ellos la consideran sucia y antihigiénica, y no están contentos hasta que el metal brilla a fuerza de frotarlo”⁶⁶⁹. Así pues, con esta afirmación, resume el contenido de su publicación y algunas de las claves de la estética nipona.

Publicada por primera vez en el archipiélago en 1933, refleja claramente el desencanto del autor con la modernidad occidental, después de haber conocido el Japón tradicional en la ciudad de Kioto”⁶⁷⁰. En líneas generales, tal y como afirma Marisa Peiró, “Tanizaki propone la idea de que los occidentales se ven fascinados por lo claro, luminoso y brillante, mientras que los japoneses (...) perciben las sombras y los efectos del tiempo y los elementos sobre los objetos como el verdadero componente de la belleza, entroncando con el concepto tradicional de *wabi-sabi*”⁶⁷¹. Prado de Fata considera fundamental esta publicación para adentrarse y entender la estética de la cultura del archipiélago y supuso para ella “un asombro y una delicia porque te sumerge en muchos detalles muy cotidianos, desde el papel, el retrete, las puertas (...) pasando por las lacas”⁶⁷². Además de suponer un enriquecimiento cultural, la artista reconoce que también fue influyente ya que: “nunca había leído un alegato como este de la sombra y ello me hizo mirarla con diferentes ojos”⁶⁷³. En esta obra su autor, hace

⁶⁶⁷ Perió, M. “El elogio de la sombra”, de Junichiro Tanizaki, (extraído de: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-elogio-de-la-sombra-de-junichiro-tanizaki/>, s/p. consultado 21/02/2018).

⁶⁶⁸ Tanizaki, J. *El elogio de la sombra*, Madrid: ediciones Siruela, 2016, p. 70.

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 69.

⁶⁷⁰ Perió, M., *óp. cit.* s/p.

⁶⁷¹ *Ibidem*.

⁶⁷² De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 30, p. 205.

⁶⁷³ *Ibidem*.

hincapié en los valores que guarda la penumbra, a diferencia de lo que hacen los occidentales, que prefieren la luminosidad⁶⁷⁴. En las creaciones de Prado de Fata, podemos ver el efecto de las ideas de Tanizaki en grabados como *La sombra de la linterna* (Figura 59).

5.4.3.6. *El camino del zen* (Eugen Herrigel, 1958)

Editado por primera vez en 1958 en Múnich, fue escrita por el filósofo alemán Eugen Herrigel. Como resultado de su experiencia en el archipiélago nipón, ya relatada, surgen tanto este libro como *Zen en el arte del tiro con arco*. No obstante, en el caso de *El camino del zen*, se centra en distintos aspectos como la meditación, la educación en los monasterios, la pintura, la poesía, etc.⁶⁷⁵ Publicado de manera póstuma, traducido a infinidad de lenguas y con prólogo de D.T. Suzuki en algunas versiones, la obra de Herrigel permite a los occidentales adentrarnos en ciertos aspectos de la vida zen en Oriente que no suelen ser accesibles, como la educación de los monjes en los monasterios, la relación entre los maestros y alumnos o qué siente una persona que ha alcanzado el *satori*⁶⁷⁶. Además, esta obra muestra claramente que el autor se había documentado en profundidad acerca del zen⁶⁷⁷.

De esta publicación, Prado de Fata destaca que para un lector no oriental, es enriquecedora y se ajusta “a las necesidades racionales del pensamiento occidental”⁶⁷⁸, ya que está redactada por un autor no japonés, que ha residido en el archipiélago⁶⁷⁹. Asimismo, la considera una lectura fundamental, puesto que “explica el cómo y el porqué de los rituales del zen, de la postura para meditar, de los *kōan*, de su arte, de la austera vida y formación de los monasterios, tan alejados (...) de nuestra tradición europeo/cristiana”⁶⁸⁰. Gracias a esta publicación, pudo saber que existe la posibilidad de alojarse en un monasterio zen en Japón y que son especialmente acogedores, sobre todo

⁶⁷⁴ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 30, p. 205.

⁶⁷⁵ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, pp. 7-8. El motivo de esta visita, durante la cual pudo introducirse en el conocimiento del zen y redactar tanto este como el libro comentado anteriormente, se debió a una oferta de la universidad de Sendai, para impartir la materia de historia de la filosofía occidental (Herrigel, E. *Zen...*, *óp. cit.* p. 174).

⁶⁷⁶ *Ibidem*, pp. 11-70.

⁶⁷⁷ Yamada, S. *óp. cit.*, p. 15.

⁶⁷⁸ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 31, p. 205.

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

cuando el huésped es un artista⁶⁸¹. Así pues, es una experiencia que espera cumplir en algún momento de su vida⁶⁸².

5.4.3.7. *La sabiduría inmóvil, el camino zen* (Nobuko Hirose, 1992)

Publicada por primera vez en 1992, esta obra se centra en analizar los textos de Soho Takuan, que fue un abad de la escuela Rinzai del monasterio de Daitokuji, que vivió entre los siglos XVI y XVII, y que además alcanzó el grado de maestro en distintas artes, desde la jardinería hasta la pintura, la poesía o las artes marciales⁶⁸³. En sus textos Takuan explica cómo alcanzar el *satori* mediante la meditación, así como los pasos que debe dar el discípulo y los errores en los que no debe caer para lograr su objetivo. El concepto de “sabiduría inmóvil”, alude a que esta no se ve afectada con facilidad, aunque tampoco implica que se mantenga estática, es más, es capaz de responder ante lo que sucede a su alrededor⁶⁸⁴. Otra de las enseñanzas que defiende, es que la mente no debe estar alojada en un punto en concreto del cuerpo, sino que debemos dejar que esta se diluya por él, ya que solo así estará disponible para ser empleada⁶⁸⁵.

Para la artista que protagoniza nuestro trabajo, la lectura de *La sabiduría inmóvil*, le permitió aprender más acerca de la biografía y escritos del conocido monje zen Soho Takuan, en cuyas teorías hay, según ella misma afirma, “mucho sabiduría”⁶⁸⁶. A pesar de que buena parte de sus enseñanzas están aplicadas a las artes marciales, para Prado de Fata, podrían ser extrapolables a otras facetas de nuestra existencia⁶⁸⁷. Para apoyar su argumento, se remite al apartado en el cual el monje se centra en la esgrima, y afirma: “si tu mente se detiene cuando avanza el enemigo, él te matará, esto vale para cualquier ámbito de la vida”⁶⁸⁸. Para ella, se trataría de una alegoría, puesto que “si dejamos que nuestra mente sea atrapada continuamente con emociones, pensamientos, sensaciones, objetos, entonces nunca será libre”⁶⁸⁹. Asimismo, Takuan añade que “cuando veas una cosa, la veas y pase de largo, esto es la Inmovilidad”⁶⁹⁰.

⁶⁸¹ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 31, p. 205.

⁶⁸² *Ibidem*.

⁶⁸³ Hirose, N. *óp. cit.*, pp. 4-13.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁸⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 32, p. 205.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 206.

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

5.4.3.8. *El libro del té (Okakura Kakuzō, 1906)*

Escrita por el filósofo y crítico de arte japonés Okakura Kakuzō (1862-1913)⁶⁹¹, esta publicación vio la luz por primera vez en Estados Unidos en 1906. Su autor, estudió en una universidad nipona, pero se doctoró en Gran Bretaña en literatura inglesa y filosofía occidental⁶⁹². En esta obra explica de manera minuciosa todos los detalles de la ceremonia del té, como su historia, el modo de preparación, una descripción del lugar donde se celebra, los maestros del té, etc.⁶⁹³ La importancia de esta publicación reside en el hecho de que ha sabido transmitir la esencia del *chanoyu* a los lectores no orientales⁶⁹⁴. Asimismo, trata de cambiar la mentalidad occidental, ya que, tal y como afirma Fernando Sánchez Dragó en la introducción, la ceremonia del té “no es un pintoresco vestigio del pasado ni un exótico rito social que la gente practica para divertirse o para atenerse confucianamente a las ordenanzas de la etiqueta, sino (...): un sacramento”⁶⁹⁵.

Para Okakura Kakuzō, el teísmo se convirtió en el Japón del siglo XV, en “un culto basado en la adoración de lo bello entre los sórdidos hechos de la existencia cotidiana”⁶⁹⁶. Se trata en definitiva de inculcar valores como la armonía y la pureza, así como “una adoración de lo imperfecto”⁶⁹⁷. En su publicación también podemos destacar ciertas menciones que hace a las relaciones entre Occidente y Oriente y sobre todo, al modo que los primeros tienen de ver la cultura de los segundos. Él afirma: “el hombre blanco se ha mofado de nuestra religión y nuestra moral, pero ha aceptado sin vacilar la bebida de color marrón rojizo, y ahora el té de la tarde es un hábito importante en la sociedad occidental”⁶⁹⁸. Asimismo, esta publicación permite a los lectores, tanto nipones como extranjeros, conocer los detalles de la ceremonia e incluso hacerse una idea de cómo sería participar en ella. Acerca de él Prado de Fata afirma que “es un precioso libro porque a través del té, su ceremonia y todo lo que implica, nos desgrana la cultura japonesa y sus valores”⁶⁹⁹.

⁶⁹¹ <https://www.cervantes.com/autor/54679/okakura-kakuzo/>, (consultado 21/02/2018).

⁶⁹² Sánchez, F. “Introducción”, en Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 45.

⁶⁹³ Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 157.

⁶⁹⁴ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 152.

⁶⁹⁵ Sánchez, F. “Introducción”, en Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 18.

⁶⁹⁶ Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 51.

⁶⁹⁷ *Ibidem*.

⁶⁹⁸ *Ibidem*, p. 58.

⁶⁹⁹ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 33, p. 206.

5.4.3.9. *El zen y la cultura japonesa (D. T. Suzuki, 1959)*

Escrita por D. T. Suzuki, fue publicada por primera vez en Nueva York en 1959. Su autor nació en Kanazawa (Japón) en 1870 y estudió en la universidad de su país natal. Estuvo en EEUU para trabajar con el editor Paul Carus entre 1897 y 1909, donde pudo mejorar sus conocimientos de inglés, así como profundizar en las teorías de los filósofos europeos⁷⁰⁰. Después, regresó al archipiélago para ocupar su puesto de profesor de filosofía budista en la Universidad de Ōtani⁷⁰¹. En Europa y EEUU es conocido por sus charlas y lecciones en distintas universidades acerca del zen. Allí entabló amistad con C. G. Jung o Martin Heidegger⁷⁰². La figura de D. T. Suzuki es fundamental para conocer la presencia del zen en Occidente. Autor de numerosos libros sobre dicha materia⁷⁰³, según Alfonso J. Falero:

Ha jugado entre 1950 y 1970 un papel crucial en la construcción del Zenismo internacional, como una forma particular de orientalismo (...). Su budismo intelectualizado y secularizado halló un fuerte eco entre un sector de la intelectualidad americana y luego europea de los años sesenta, que se va a encargar de traducir el budismo zen de Suzuki en Zenismo para las artes y el diseño⁷⁰⁴.

La publicación que nos ocupa, cuenta con una serie de ilustraciones que representan diversos aspectos del arte y la cultura japoneses. Además, sus textos abarcan distintos temas, desde una explicación general acerca de qué es el zen, hasta apartados concretos dedicados a la presencia de este en el arte de la esgrima, en el del té o el haiku, así como comparaciones entre el zen y el confucianismo⁷⁰⁵. Uno de los capítulos más reseñables, sería el dedicado a la naturaleza, puesto que es un rasgo presente en la obra de Prado de Fata. Acerca de esta publicación, la artista madrileña afirma que fue una de sus últimas adquisiciones acerca del tema y admite que dada la característica minuciosidad de sus textos, requiere una lectura detallada y tranquila, por lo que actualmente tiene intención de volver a leerlo⁷⁰⁶.

⁷⁰⁰ Kashiwahara, Y. y Sonoda, K. (ed.). *óp. cit.*, pp. 242-243.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 243.

⁷⁰² García, F. *óp. cit.*, p. 15.

⁷⁰³ Svanascini, O. *óp. cit.*, p. 10. Algunos expertos como Fernando García Gutiérrez afirman que podría ser autor de más de cien libros sobre el zen. (García, F. *óp. cit.*, p. 15).

⁷⁰⁴ Falero, A. J. "Religiones japonesas y globalización", en Cid, F. (ed.). *óp. cit.*, p. 31.

⁷⁰⁵ Suzuki, D. T. *óp. cit.*, p. 7.

⁷⁰⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 34, p. 206.

5.4.3.10. Otras publicaciones

A pesar de que no fueron mencionados a la hora de hablar de las influencias del zen en Occidente y sobre todo en EEUU, varios componentes de la Generación Beat también se interesaron por las ideas que defendía el budismo zen y las tomaron como un modo de oposición al estilo de vida americano⁷⁰⁷. Una de las figuras más destacadas dentro de este grupo fue Allen Ginsberg (1926-1997), que pudo conocer esta vertiente del budismo y sus enseñanzas gracias a la obra de D.T. Suzuki; y más adelante, le seguirá otro famoso miembro de la generación: Jack Kerouac (1922-1969)⁷⁰⁸.

Así pues, la artista que protagoniza nuestro estudio, reconoce que libros como *En el camino* (1957) de Jack Kerouac y *Aullido* (1956) de Allen Ginsberg han sido fundamentales para ella⁷⁰⁹. No obstante fue *Tortilla Flat* (1935) de John Steinbeck, la que más le llamó la atención, a pesar de tratarse de un autor anterior a la Generación Beat⁷¹⁰. Acerca de estos y lo que supusieron para ella, afirma: “plasmaron una nueva forma de ver el mundo que recogió el movimiento hippie, y este movimiento contracultural sí que me influyó directamente”⁷¹¹. Sin embargo, es mediante la música como más ha absorbido los ideales de la Generación Beat, con las canciones de Tom Waits, Janis Joplin o Bob Dylan, entre otros, de cuyas letras tanto en inglés como traducidas, tiene varias publicaciones e incluso afirma: “he pasado muchas horas cantándolas... ¡a solas claro!”⁷¹².

⁷⁰⁷ Antolín, M. y Embid, A. *Introducción al budismo zen*, Barcelona: Barral Editores, 1972, p. 195.

⁷⁰⁸ Sarriugarte, I. “De la trascendentalidad...”, en Vélez, J. J., Echevarría, P. L. y Martínez de Salinas, F. (eds.). *óp. cit.*, p. 543.

⁷⁰⁹ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 36, p. 206.

⁷¹⁰ *Ibidem.*

⁷¹¹ *Ibidem.*

⁷¹² *Ibidem.*

5.5. OBRA DE PRADO DE FATA⁷¹³

Entre la producción artística de esta creadora encontramos tanto obras al óleo, como grabado o *sumi-e*, además de ejemplos de escultura. En primer lugar analizaremos su producción pictórica, dentro de la cual es fundamental su serie de *sumi-e* creados entre los años 1995 y 2000, en la que queda claramente reflejado su interés por el arte japonés. Realizados en tinta china sobre papel, recogen temas de la naturaleza y marcaron un punto de inflexión dentro de la carrera de esta creadora. Después, empezaría a trabajar al óleo las siguientes series: *Naturaleza* (2000-2010), *Chueca* (2001-2003) y *Silencio* (2007-2009). En esta misma técnica realiza sus *Kakemono* (2007-2008), que a diferencia de las anteriores carecen de bastidor y se hallan suspendidos por una cuerda.

En su obra también son interesantes los grabados, en los que combina técnicas como aguafuente o punta seca, con elementos adheridos, normalmente piedras o fragmentos de pizarra⁷¹⁴. Al igual que en el caso de los óleos, aparecen agrupados en bloques temáticos, como *Serie Oriente* (2003-2008) y *Con Piedra y pizarra* (2005-2010), aunque también hay un grupo de piezas diversas realizadas entre los años 2006 y 2009, imposibles de agrupar en un bloque temático concreto. No obstante, no se trata de obras que carezcan de vinculación entre sí, puesto que muchas de ellas guardan relación con la naturaleza, como viene siendo frecuente en la producción artística de esta creadora. Por último, aunque no nos detendremos en ella, cabe destacar su obra escultórica (2012-2016). La mayoría de estas piezas están realizadas en hierro, cemento, escayola, barro, madera, etc. Muchas de ellas son abstractas, salvo algunos casos de figuración como *Flor nocturna*.

⁷¹³ En el presente capítulo llevaremos a cabo una explicación razonada de la obra de la artista, siguiendo el esquema que aparece en su página *web*: <http://www.fatagallery.com/obra.html> (consultado 18/05/2018).

⁷¹⁴ Véase Figura 5 y 6.

5.5.1. Obra pictórica (1995-2010)

5.5.1.1. *Sumi-e* (1995-2000)⁷¹⁵

Fundamental en la carrera de Prado de Fata fue el aprendizaje de la técnica *sumi-e*. Según ella misma “sin lugar a dudas el conocimiento y práctica de la pintura *sumi-e* cambió el rumbo de mi pintura y obra posterior”⁷¹⁶. Además de influir formalmente en la concepción estética y la abstracción o reducción del tema representado a los mínimos trazos necesarios, también supuso una influencia intelectual ya que hizo que quisiera seguir profundizando en los conceptos teóricos inherentes a este arte. Así pues, rememorando sus inicios en dicha técnica expone:

Ante mí se abrió un mundo desconocido, con nuevos parámetros estéticos con los que yo me sentía plenamente identificada y que sin embargo no eran los usuales y sobre todo un trasfondo espiritual y/o filosófico que me atrajo intensamente. Esto hizo cambiar la temática de mis obras posteriores, así como encontrar un camino en mi expresión plástica⁷¹⁷.



Figura 9: *Bambú II*, tinta negra *sumi* sobre papel, 30 x 30 cm, 1998



Figura 10: *Acanilado*, tinta negra *sumi* sobre papel, 30 x 30 cm, 1998.

Con una clara vinculación a la pintura japonesa y mediante la utilización de tinta china sobre papel, Prado de Fata realizó en 1995 distintos *sumi-e*, con referencias a la naturaleza, la vegetación y los animales. Asimismo, las características inherentes a este arte, han terminado impregnando el resto de creaciones de la pintora, como veremos más adelante. Uno de los rasgos fundamentales es la ausencia de figura humana que tanto en la pintura de tinta monocroma⁷¹⁸ como en las creaciones de Prado de Fata, es

⁷¹⁵ Para conocer más acerca de los rasgos del *sumi-e*, consultar el apartado dedicado al zen, pp. 61-71.

⁷¹⁶ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 4, p. 197.

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ Almazán, D. “Sumi-e, la pintura de inspiración zen”, *óp. cit.*, p. 41.

clara. El motivo de esta escasez en el caso del *sumi-e*, es el hecho de que mientras que en Occidente nos centramos en el individuo, “la concepción budista, enriquecida con el taoísmo que configuró el pensamiento (...) zen (...), se orienta hacia la conciencia de una gran unidad cósmica en la que la individualidad del “yo” es una ilusión”⁷¹⁹. En el caso de Prado de Fata, se debe a que para ella, ni la figura humana, ni la animal, guardan relación con los temas que desea plasmar en sus lienzos; asimismo tampoco siente agrado por la figuración o la copia⁷²⁰.

La preferencia por el uso de la monocromía, se debe según la artista a que “es en esta depuración cromática donde el uso del negro como único color se me hace imprescindible ya que el uso de una única tinta me ayuda a despojar de lo ficticio a la belleza. El uso del blanco y negro es rudo pero sincero y encierra soledad y silencio”⁷²¹. Forman parte de su serie de *sumi-e* piezas como: *Flor*, *Acantilado* (Figura 10), *Almendro en flor*, *Árbol en primavera I*, *Árbol en primavera II*, *Bambú I*, *Bambú II* (Figura 9), *Cascada*, *Hojas*, *Naturaleza*, *Paisaje I*, *Paisaje II*, *Silencio*, *Soledad* y *Tríptico bambú*. El tema del bambú es habitual en este tipo de técnica porque suele emplearse para aprender el manejo del pincel, al igual que el ciruelo, y flores como la orquídea o el crisantemo⁷²². En esta serie tan solo encontramos un ejemplo de figuración: una dama oriental, ya que siente admiración por la belleza de estas mujeres.

Como broche final de todas las piezas utiliza un sello rojo, como marca la tradición del *sumi-e*, pero con un símbolo ligado a Occidente: la letra griega *phi*. Para saber qué motivó a la artista a emplearla debemos remontarnos a la época en la que, después de haber cursado sus estudios en publicidad y establecerse por su cuenta, la eligió porque como ella admite: “era la inicial de mi apellido en griego, yo escogí letras puras y el alfabeto griego me parecía precioso y lo tomé como mi logotipo”⁷²³. Así pues, cuando se decantó por la pintura *sumi-e*, decidió retomarlo para firmar sus creaciones de forma tradicional, con un sello que en este caso es de piedra; mientras que en el resto de sus pinturas, firmará con su apellido (Figura 11 y 12)⁷²⁴.

⁷¹⁹ Almazán, D. “Sumi-e, la pintura de inspiración zen”, *óp. cit.*, p. 41.

⁷²⁰ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 71, p. 216.

⁷²¹ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 1, p. 187.

⁷²² Kodoma, T. y Keiko, J. *óp. cit.*, p. 30.

⁷²³ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 58, p. 213.

⁷²⁴ *Ibidem*.

Detalles de la firma de Prado de Fata



Figura 11: sello rojo utilizado para firmar en sus *sumi-e*



Figura 12: firma empleada para las obras realizadas al óleo (*Silencio II*)

Prado de Fata afirma que tras conocer esta técnica, el impacto que le causó fue enorme, por lo que dejó a un lado la pintura y se centró en dicha forma de trabajo y todo lo vinculado a ella, como por ejemplo la filosofía zen⁷²⁵. No obstante, añade: “después de esta fase siento la necesidad de volver al color y al óleo, pero ya se había producido en mí un cambio profundo en cuanto a composición, color y mirada de mi entorno”⁷²⁶. Por lo tanto, es ahora cuando empieza a trabajar sobre cuestiones como los jardines japoneses (no solo en sus pinturas sino también en su obra gráfica) o el camino. Así pues dice: “ambos temas van evolucionando y aumento mis referencias a la naturaleza, incorporando materiales como polvo de mármol, piedras, etc.”⁷²⁷

⁷²⁵ De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 5 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 2, p. 188.

⁷²⁶ *Ibidem.*

⁷²⁷ *Ibidem.*

5.5.1.2. Serie Naturaleza (2000-2010)

Esta serie recoge las creaciones, *Óxido I*, *Óxido II*, *Brumas en la piel* (Figura 13), *En el pantano* (Figura 14), *Naciste de los sueños II*, *Naciste de los sueños III*, *Mundo mineral* (Figura 15), *Tierra y agua*, *El puente*, *Otoño*, *Camino de la vida* (Figura 48), *Escalera*, *Vorágine* (Figura 47), *Brumas* (Figura 16), *Chopos*, *Camino II*, *Camino personal*, *Lago salado*, *Jardín de rocas del templo de Ryōan-ji* (Figura 51) y *Paisaje naranja*. En algunas de ellas, comenzamos a ver el empleo de la técnica mixta, que junto con el óleo y la impresión digital, crean unos resultados sorprendentes. Asimismo, de esta forma confiesa: “ha ampliado mi interés por otras líneas de expresión como el tratamiento digital, los polímeros, siempre en comunión con los soportes y las técnicas clásicas”⁷²⁸.

El origen del empleo de estas nuevas técnicas se encuentra, según Prado de Fata, en la incorporación de elementos que no son frecuentes en sus obras, como es el caso de las piedras. Estas últimas, cuando las incorpora no son trabajadas, sino simplemente escogidas por sus particulares características e incorporadas tal cual⁷²⁹. En Japón, en los jardines secos y en los del té, las rocas, que en ningún momento serán llamativas por su forma o colorido, deberán ser transportadas y colocadas con el mínimo de alteraciones posibles para conservar las características originales que la hicieron especial para ser escogida y colocada en un jardín⁷³⁰. Es más, se considera todo un arte la elección de las rocas adecuadas, pero en este proceso el artista no deberá manipularlas más que para trasladarlas⁷³¹. Por lo tanto, vemos aquí un rasgo que comparten tanto los jardines nipones como la obra de Prado de Fata: en ambos casos, las rocas son elegidas por sus características propias, que las harán idóneas para manifestar las sensaciones que el artista desea transmitir al colocarlas en sus creaciones, bien sea una intervención paisajística, un grabado o una pintura. Además, en ningún caso son transformadas, pulidas o talladas, sino que se dejan tal y como fueron halladas en su entorno natural.

En palabras de la artista: “la reflexión sobre la naturaleza, desde el punto de vista de la filosofía zen, es el centro teórico de mi obra, desde que conocí y estudié la pintura *sumi-e*. Así pues, busco la simplicidad, la naturalidad de los objetos y los detalles, la calma y la armonía ocultas en la naturaleza; ya sea en la recreación humana, el jardín,

⁷²⁸ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 1, p. 187.

⁷²⁹ Pérez, E. *óp. cit.*, p. 5.

⁷³⁰ Vives, J. *óp. cit.*, pp. 227-228.

⁷³¹ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 230.

como en plena naturaleza, el camino, etc.”⁷³² Por lo tanto, el método empleado para alcanzar tal objetivo, es “la necesaria depuración y eliminación de lo superfluo, la búsqueda de los pequeños o grandes diálogos semiocultos, resaltar el vacío que existe entre los objetos, valorarlos y mostrarlo con todo el respeto posible, destacar la sutileza de nuestra propia situación frente a la belleza, recrear el equilibrio, reencontrarnos con la armonía”⁷³³.

Una de las piezas de esta serie, *Brumas en la piel* (Figura 13), combina técnicas completamente modernas, como es la impresión digital de la izquierda, en la que aparece representado un paisaje en negativo; con lo que podría ser una superficie lisa de óleo en la que se han realizado ciertas incisiones que recuerdan a la hierba o que dan la sensación de ser las huellas dejadas en el suelo por las agujas secas caídas de un pino cercano. Completa el conjunto una hilera de piedras de distintas alturas que recuerda a la línea del ritmo cardiaco. Podría representar por tanto las pulsaciones del bosque, la vida de la naturaleza, el ritmo cardiaco de los árboles, que a pesar de ser seres inanimados, no dejan de ser seres vivos.

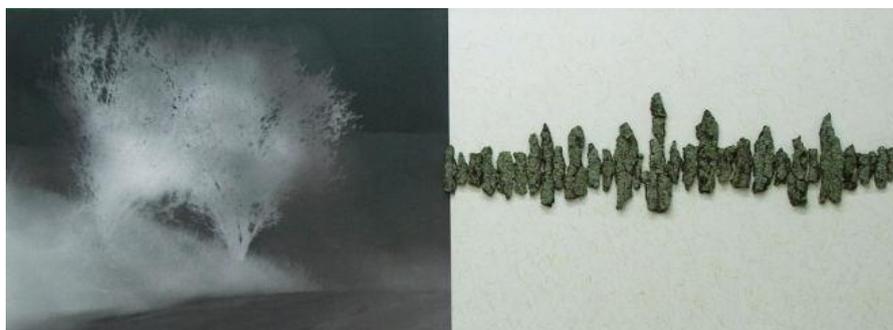


Figura 13: *Brumas en la piel*, impresión digital, óleo y corteza de árbol, 50 x 140 cm, 2012



Figura 14: *En el pantano*, impresión digital, óleo y collage, 50 x 135 cm, 2012

⁷³² De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 4, p. 190.

⁷³³ *Ibidem.*

Algo similar ocurre en *En el pantano* (Figura 14), que combina la impresión digital, con óleo y elementos adheridos, que en este caso parecen ser una piedra, una rama y una cuerda. Por lo tanto, recuerda no solo al pulso cardíaco que en este caso, al ser un pantano sería más tranquilo en comparación con la agitada vida del bosque; sino que también remite a las ondas formadas en el agua al lanzar un guijarro, como el que aparece en el lienzo. Asimismo, en ambas obras, aparece la impresión digital que correspondería a una representación más o menos precisa del paisaje elegido por la artista, junto a la que podría ser su equivalente abstracto, es decir, el mismo motivo pero reducido a los mínimos elementos posibles y necesarios para poder identificarlo.



Figura 15: *Mundo mineral*, óleo y carborundo, 100 x 146 cm, c. 2004



Figura 16: *Brumas*, óleo, 100 x 81 cm, c. 2003

En el caso de la obra *Mundo mineral* (Figura 15), se trata de un políptico, mediante el cual pretende adentrarse “en la base mineral de lo que nos rodea”⁷³⁴, que a pesar de no ser palpable, existe puesto que “somos parte del mundo mineral, es algo absolutamente sustancial a la naturaleza que nos rodea y de la que formamos parte”⁷³⁵. Los materiales empleados para su creación fueron: óleo y carburo de silicio. Este último lo eligió porque cree que “su utilización, por encima de motivaciones estéticas, dota a la obra de una perspectiva simbólica acusada, relacionando hombre y naturaleza íntimamente unidos y, a veces, enfrentados”⁷³⁶. Cabe destacar también en esta serie las piezas *Jardín de rocas del templo Ryōan-ji* (Figura 51), más que por el modo de trabajo, por el tema representado; y *Vorágine* (Figura 47)⁷³⁷.

⁷³⁴ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 4, p. 190.

⁷³⁵ *Ibidem.*

⁷³⁶ *Ibidem.*

⁷³⁷ Sin embargo, estas piezas no serán analizadas en este capítulo, sino en el dedicado a las creaciones de Prado de Fata que guardan más semejanzas con las artes zen. (Véase pp. 147-165).

Es llamativo el caso de *Brumas* (Figura 16), que recuerda a los paisajes románticos de Caspar David Friedrich (1774-1840) y que es uno de los escasos ejemplos de figuración que conforman la presente serie. No es casual la vinculación entre esta pintura de Prado de Fata y la obra del alemán, ya que tal y como afirma Ana Crespo, tanto en la pintura zen como en las piezas de ciertos creadores occidentales como Caspar David Friedrich encontramos “la presencia del silencio como prolongado arrebatado en que, la fusión del espectador y la naturaleza se hace completa”⁷³⁸. En el caso de *Naciste de los sueños II* y *Naciste de los sueños III*, son dos lienzos enigmáticos, que por sus lazos con lo onírico son vinculables al Surrealismo, la pintura Metafísica o el Simbolismo. Completan la serie un conjunto de obras con referencias a temas del camino, como ocurre con *El puente*, *Escalera*, *Camino de la vida* (Figura 48), *Camino II* y *Camino personal*, en las que no nos detendremos puesto que dicho tema será tratado en profundidad más adelante. Las tres últimas serían *Chopos*, *Lago salado* y *Paisaje naranja*, en las que se reflejan sendos paisajes, unos más tendentes a la figuración que otros y trabajados en su mayoría al óleo.

El punto de inflexión en la obra de Prado de Fata, que determina su paso a la abstracción se sitúa cronológicamente tras finalizar sus “caminos”. No obstante, antes de dar el salto definitivo, encontramos algunas como *Otoño*, *Tierra y agua*, *Vorágine* (Figura 47) y *Paisaje naranja*, todas ellas de su *serie Naturaleza*, en las que “el color, la composición o el gesto comienzan a ser los protagonistas”⁷³⁹. Como ya hemos comentado, fue fundamental en su trayectoria artística el conocimiento de la técnica *sumi-e*, ya que aunque haya regresado al óleo y dejado a un lado la tinta negra y el papel de arroz, dejó huella en su trabajo, puesto que serán características como la austeridad cromática, la pintura monocroma, las formas sugeridas, las composiciones asimétricas o los espacios vacíos, las que protagonicen su obra⁷⁴⁰. Su preferencia por la pintura monocroma se debe a que según ella “se aparta de la sensualidad del color, reteniendo los valores intrínsecos”⁷⁴¹.

⁷³⁸ Crespo, A. *óp. cit.*, p. 33.

⁷³⁹ De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 28 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 5, p. 191.

⁷⁴⁰ *Ibidem.*

⁷⁴¹ *Ibidem.*

5.5.1.3. *Serie Chueca (2001-2003)*

Las piezas recogidas en esta serie son uno de los escasos ejemplos de figuración que hallamos en la producción artística de Prado de Fata. Llamativa en comparación con el resto de obras de la artista por el protagonismo de la figura humana, admite que “la *serie Chueca* fue algo puntual, fue el resultado de unos estudios sobre el cuerpo y el contexto figurativo”⁷⁴². Así pues, la componen lienzos como *Bodega*, *Desnudo* (Figura 19), *Etiqueta*, *Fragmentos* (Figura 18), *Melancolía* (Figura 17), o *Teteras*, que tanto por su título como por lo representado en ellas, podríamos afirmar que son las pinturas que más se vinculan a la tradición artística europea. Completan la serie *Sin título gris* (Figura 20) y *Sin título naranja*. Es quizás en estas últimas donde más se aleja de la figuración, dentro de la *serie Chueca*. Sin embargo, siguen estando bastante distantes respecto del resto de piezas de la artista.

Por el hecho de ser eminentemente figurativas, resultan rompedoras dentro de la producción de esta creadora. No obstante, tampoco podemos afirmar que se trate de piezas figurativas al uso. Podemos citar por ejemplo *Fragmentos* (Figura 18), donde diferentes partes de lo que podría ser una misma figura humana, aparecen desordenadas como si formaran una de las caras de un cubo de Rubik sin resolver. Más semejante a la tradición podría ser *Desnudo* (Figura 19), donde aparece una persona recostada de espaldas con respecto al espectador, que puede semejar a las innumerables Venus que a lo largo de la Historia del Arte se han representado de la misma manera, como por ejemplo *La Venus del espejo* de Velázquez. Sin embargo, en este caso se trata de un hombre, con lo cual nos hallamos ante uno de los pocos casos en los que dicho tema usa un varón como modelo. En cuanto a *Melancolía* (Figura 17), recuerda a los retratos de Francis Bacon, solo que al igual que ocurre con el resto de creaciones de esta autora, se trata de obras más calmadas y sosegadas en comparación con la agitación y la expresividad de los rostros desencajados del artista británico.

⁷⁴² De Fata, P. *Comunicación personal*, óp. cit., Anexo 4: pregunta número 65, p. 215.



Figura 17: *Melancolía*, óleo, 92 x 73 cm, 2003



Figura 18: *Fragmentos*, óleo, 81 x 65 cm, 2003



Figura 19: *Desnudo*, óleo, 73 x 60 cm, 2003



Figura 20: *Sin título gris*, óleo, 65 x 81 cm, 2003

5.5.1.4. Serie *Silencio* (2007-2009)

En ella encontramos piezas que aluden directamente a dicho tema en su título, como es el caso de *Silence in NY I* (Figura 21), *Silence in NY II* (Figura 22), *Silence in NY III* (Figura 23), *Stairway to silence* (Figura 49), *Silence in Bulgaria W* (Figura 25), *Silence in Bulgaria Y* (Figura 24), *Silence in Bulgaria B*, *Silence in Bulgaria R*, *Sigilo R*, *Sigilo W*, *Silencio I*, *Silencio II* (Figura 56), *Silencio III*, *Silencio IV* y *Silencio V*; u otros más enigmáticos como *Sé cómo el agua*, *Haiku II*, y *Siempre hay una salida*. Un hito fundamental dentro de la trayectoria artística de esta creadora fue su visita a Nueva York en 2007, con motivo de su primera exposición en una galería neoyorquina. Durante el mes que permaneció en la ciudad, asistió a clases tanto de pintura como de grabado en la ilustre Art Student's League, donde se formaron artistas de la talla de Ai Weiwei, Jackson Pollock o Georgia O'Keeffe⁷⁴³. Sus orígenes se remontan al siglo XIX y en ella, tal y como señala Prado de Fata, habían “pintado muchos de mis maestros como Mark Rothko, Cy Twombly, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Donald Judd, Barnett Newman, etc.”⁷⁴⁴



Figura 21: *Silence in NY I*, óleo, 61 x 46 cm, 2007



Figura 22: *Silence in NY II*, óleo, 61 x 46 cm, 2007



Figura 23: *Silence in NY III*, óleo, 61 x 46 cm, 2007

Destacan de esta serie las obras *Silence in NY I*, *Silence in NY II*, *Silence in NY III* (Figuras 21, 22 y 23), realizadas en 2007 durante su estancia en dicha ciudad. A la hora de referirse a ella, Prado de Fata comenta: “aunque la vida allí tiene un ritmo trepidante, el no tener un dominio de la lengua y no poder comunicarte fluidamente, me hizo disfrutar de las ventajas que te da la incomunicación: el silencio, y poder

⁷⁴³ <http://www.theartstudentsleague.org/about/legendary-community-artists/> (consultado 22/01/2018).

⁷⁴⁴ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 191. No nos detendremos a analizar cada uno de los mencionados autores porque ya se habló de ellos en el capítulo dedicado al Zenismo (Véase pp. 76-82).

abstraerme más”⁷⁴⁵. Asimismo, este silencio le permitió analizar, vivir las experiencias y sensaciones de una manera profunda, así como concentrarse en el momento presente⁷⁴⁶. A pesar de que la imposibilidad de comunicarse con las personas de su entorno pueda resultar frustrante en un primer momento, puesto que crea una barrera entre el resto de la gente y uno mismo, puede resultar enriquecedor si se sabe apreciar el valor inherente al silencio.

En un mundo en el que estamos sobresaturados de estímulos por todas partes, ya bien sea información, ruidos, olores, imágenes, el silencio ha perdido su valor y su importancia. Incluso, tal y como ella afirma “gran parte de la gente lo experimenta como algo negativo, pero no es mi caso. El silencio ayuda a la introspección, a la reflexión y a poder paladear los minutos, las sensaciones y las experiencias, de una manera especial e intensa”⁷⁴⁷. De hecho ella misma reconoce que lo necesita, y afirma: “es necesario para hacer las cosas importantes de mi vida; crear, observar, leer, pasear, ver una exposición...en general se habla de más”⁷⁴⁸. De hecho, no es la única que defiende la importancia de devolver a este el valor que se merece, ya que Kyuyoh Ishikawa afirma que “hemos perdido la riqueza de la pausa silenciosa”⁷⁴⁹. Así pues, Motoko Hirai señala que “si se fijan en la conversación establecida entre los japoneses, se percatarán de (...) que (...) la duración y la frecuencia del silencio que surge en nuestra conversación es más larga y más abundante”⁷⁵⁰. De hecho, en japonés existe el término *ishindenshin*, que se define como “transmisión de corazón a corazón: capacidad de entenderse sin apenas palabras”⁷⁵¹. Este concepto proviene de la tradición zen y se refiere al medio de transmisión de conceptos entre maestro y discípulo, sin necesidad de palabras⁷⁵².

Aunque Prado de Fata empezó esta serie con motivo de su experiencia en Nueva York, como vemos dentro de su producción artística, el tema del silencio ha sido retomado, en palabras de la artista, “cada vez que la vida me ha brindado (unas veces buscándolo y otras no) la oportunidad de estar conmigo misma, conociéndome,

⁷⁴⁵ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 191.

⁷⁴⁶ *Ibidem*.

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 192.

⁷⁴⁸ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 67, p. 215.

⁷⁴⁹ (Trad. a.) “We have lost the richness of the mute pause” (Ishikawa, K. *Taction: the drama of the stylus (chisel, brush) in oriental calligraphy*, Tokio: Intenational House of Japan, 2011, p. 265).

⁷⁵⁰ Hirai, M. *El silencio como medio de expresión en la comunicación y su influencia en la enseñanza*, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 367.

⁷⁵¹ Flath, J., Orenga, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 109.

⁷⁵² Hirai, M. *El silencio...*, en Almazán, D. (coord.). *óp. cit.*, p. 376.

indagando en mi yo para poder plasmar todas estas sensaciones en forma y color”⁷⁵³. En las obras que creó con motivo de su estancia en Bulgaria, veremos el mismo problema que encontró durante el mes que estuvo en Nueva York y al igual que en aquella ocasión, fue el lenguaje del arte el que ante la inutilidad del verbal hizo su aparición. Lejos de verlo como un inconveniente, Prado de Fata, lo retoma como podemos apreciar en *Silence in Bulgaria Y*, *Silence in Bulgaria B*, *Silence in Bulgaria R* y *Silence in Bulgaria W* (Figuras 24 y 25), que nacen a raíz de un encuentro de artistas al que fue invitada en 2009. Como ya comentamos a la hora de referirnos a *Silence in NY* (Figuras 21, 22 y 23), “el mundo en el que vivimos, lleno de imágenes, palabras e información, la mayoría de las veces nos lleva a ruido mental y no nos ayuda a estar en nuestro eje”⁷⁵⁴. Tal y como relata ella misma: “nos juntaron a varios artistas de distintas nacionalidades y trabajamos durante varios días en un entorno maravilloso: en Varna, en el Mar Negro. La experiencia fue maravillosa, pero una vez más el problema de la lengua limitó la comunicación”⁷⁵⁵. Por lo tanto, veremos en estas obras el mismo problema con la barrera del idioma que vimos en las piezas que creó con motivo de su estancia en Nueva York.



Figura 24: *Silence in Bulgaria Y*, óleo, pan de oro y arenas, 73 x 92 cm, 2009



Figura 25: *Silence in Bulgaria W*, óleo, pan de oro y mármol de Macael, 54 x 65 cm, 2009



Figura 26: Detalle de aplicación de pan de oro en *Silencio II*, 2008

Fruto de su estancia en Bulgaria son también las piezas *Rock in Bg I* y *Rock in Bg II*. Se trata de sendas piedras del Mar Negro, policromadas y sobre las cuales se han adherido láminas de pan de oro. Aquí vemos una muestra de otro paso fundamental en esta época dentro de su creación artística: la incorporación del pan de oro, “cuyas cualidades cromáticas apuntan a una espiritualidad”⁷⁵⁶. Así pues, vemos ejemplos de

⁷⁵³ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 192.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 193.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

⁷⁵⁶ *Ibidem*.

ello en *Silence in Bulgaria W* o *Silencio II* (Figura 25 y 26), entre otras. Este material, también ha sido empleado por otros artistas contemporáneos como Lucio Fontana o Yves Klein, por no hablar de la importancia que tuvo en la estatuaria medieval, así como en los retablos barrocos.

A pesar de los dos años que separan las estancias en Nueva York y Bulgaria, y de tratarse de vivencias diferentes, eligió englobarlas dentro del concepto del silencio porque, reconoce: “me dejaron el mismo sabor de boca; el aislamiento que produce la incomunicación cuando no dominas un idioma. Aislamiento y soledad pese a estar rodeada de gente y de ruido”⁷⁵⁷. No obstante, en ningún momento quiso titular sus obras con estos términos, por las implicaciones que tendría en el espectador, ya que el aislamiento y la soledad son vistos por la mayoría de los individuos como algo negativo. Por lo tanto, eligió designarlas con la sensación que producen en ella, que además siente como algo positivo: el silencio⁷⁵⁸.

5.5.1.5. *Kakemono* (2007-2008)⁷⁵⁹

También al óleo realiza sus *Kakemono*, que pueden recordar a dos de sus artistas predilectos: Mark Rothko y Barnett Newman, aunque admite que la vinculación con este último es casual⁷⁶⁰. Realizados en diferentes colores, que son los que dan título a cada uno de ellos, componen la serie: *Kakemono Azul Naranja*, *Kakemono Azul Plata*, *Kakemono Blanco*, *Kakemono Granate I*, *Kakemono Granate II* y *Kakemono Granate III* (Figura 55). Todos ellos se presentan suspendidos, ya que en vez de estar montados sobre un bastidor, como es habitual en la pintura al óleo, cuentan con sendas barras tanto en la parte superior como en la inferior. De los extremos de una de ellas sale una cuerda que sirve para sujetarlo en la pared. De esta forma, consigue crear el efecto de los *kakemono* tradicionales japoneses que solían colocarse en las salas destinadas a la ceremonia del té; pero con una técnica occidental, el óleo. En algunos de ellos también añade láminas de pan de plata o de oro.

⁷⁵⁷ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 66, p. 215.

⁷⁵⁸ *Ibidem*.

⁷⁵⁹ Para saber más acerca de los *kakemono* de Prado de Fata, véase el capítulo dedicado a ellos, en las páginas 158-162.

⁷⁶⁰ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 41, p. 208.

5.5.2. Obra gráfica (2003-2010)

En cuanto a su modo de trabajo en las obras que abarcan dicha técnica, realiza siempre bocetos en su taller, algunos incluso de manera similar a la técnica *sumi-e*; y hace la estampación ella misma en el estudio de Mario Marini⁷⁶¹. La influencia del *sumi-e* ha sido tal, que incluso ha llegado a afirmar que “realiza los bocetos de sus grabados de la misma manera que se pinta con esta técnica, incluso utilizando los mismos pinceles”⁷⁶². Esto explicaría las claras semejanzas de buena parte de su obra gráfica con dicho estilo. Como firma, en la mayoría de sus grabados usa su apellido⁷⁶³ y después, realiza fichas técnicas de estos⁷⁶⁴.

5.5.2.1. Serie Oriente (2003-2008)⁷⁶⁵

Las obras que componen esta serie, como puede apreciarse simplemente con los títulos, están en mayor o menor medida influidas por Oriente, por lo que “podemos encontrar desde jardines zen, el camino y la linterna como símbolos, la niebla como elemento muy recurrente de la pintura clásica tanto china como japonesa, la pisada de los pies de Buda, etc.”⁷⁶⁶ Está compuesta por *A través de la ventana* (Figura 29), *Calma nocturna* (Figura 27), *Camino incierto*, *Jardín zen*, *Kakemono I*, *La sombra de la linterna* (Figura 59), *Meditación* (Figura 61), *Niebla*, *Pies de Buda* (Figura 28), *Roji* (Figura 52) y *The way remains the same* (Figura 30)⁷⁶⁷.

Muchas de ellas a simple vista, por el tema que representan, nos trasladan a Oriente, como ocurre con *A través de la ventana* (Figura 29) o *Meditación* (Figura 61). En otras, la referencia está en el título como sucede con *Jardín zen*, *Pies de Buda* (Figura 28) o *Roji* (Figura 52). La mayoría de estas piezas han sido creadas en aguafuerte o aguatinta y algunas incluyen lo que ella denomina como “técnicas aditivas”, gofrado, collage, etc. Dentro de esta serie, uno de los grabados más

⁷⁶¹ Pérez, E. *óp. cit.*, p. 6.

⁷⁶² *Ibidem*.

⁷⁶³ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 58, p. 213.

⁷⁶⁴ Pérez, E. *óp. cit.*, p. 6.

⁷⁶⁵ Muchas de las creaciones pertenecientes a esta serie serán explicadas en el capítulo dedicado a las obras de arte de inspiración zen. Véase pp. 147-165.

⁷⁶⁶ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 68, p. 215.

⁷⁶⁷ Al igual que ocurrirá con la serie siguiente en la que añadirá piedra y pizarra a sus creaciones, algunas de estas piezas han sido seleccionadas en distintos certámenes, como vemos en el caso de *Jardín zen* en el XXXIII Premio Internacional de Grabado “Francisco Revelles” (Colmenar Viejo, Madrid, 2004); *La sombra de la linterna*, en el XXXIII Premio Internacional de Grabado “Carmen Arozena” (La Palma, 2005); y *The way remain the same*, en el V Premio de Grabado de San Lorenzo del Escorial (Madrid, 2004). (<http://www.fatagallery.com/oriente.html>, consultado 12/05/2018).

destacados es *A través de la ventana* (Figura 29), donde se representa un jardín zen, visto desde una ventana japonesa. En ella vemos temas y características frecuentes en su obra como son el vacío, el uso del blanco y negro, el equilibrio, etc.⁷⁶⁸ Otra pieza destacable es *The way remains the same* (Figura 30), en la que, al igual que en otras muchas creaciones de la artista, aparece la idea del camino⁷⁶⁹.

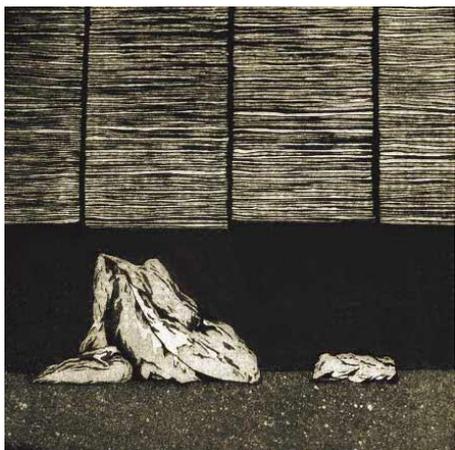


Figura 27: *Calma nocturna*, aguatinta y aguafuerte, 47 x 36 cm, 2004



Figura 28: *Pies de Buda*, técnicas aditivas, aguatinta y transferencia, 38 x 28 cm, 2005

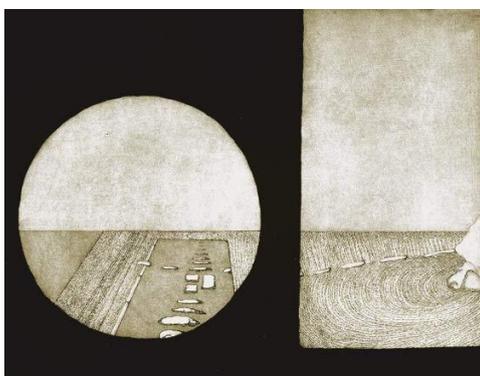


Figura 29: *A través de la ventana*, aguatinta, aguafuerte y técnicas aditivas, 52 x 63,5 cm, 2004



Figura 30: *The way remains the same*, gofrado, aguatinta y aguafuerte, 38 x 56 cm, 2004

⁷⁶⁸ Pérez, E. *óp. cit.*, p. 3.

⁷⁶⁹ *Ibidem.*

5.5.2.2. *Con piedra y pizarra (2005-2010)*

La segunda serie de grabados de Prado de Fata es la que combina la técnica gráfica, con materiales pétreos como rocas o pizarra. Algunas aluden directamente a la naturaleza o a algún paisaje en concreto como es el caso de *Natura I A*, *Natura I B*, *Natura I C*, *Lanzarote I* (Figura 33), y *Lanzarote IV*. En cambio, hay otros como *C'est la vie* (Figura 50), que tienen un título más enigmático. Por último, completan la serie *Diálogos I* (Figura 31), *Diálogos II* (Figura 34), *Diálogos III*, *Diálogos IV* (Figura 37), *Metamorfosis I* (Figura 32), *Metamorfosis II* (Figura 36) y *Metamorfosis III* (Figura 35)⁷⁷⁰. La mayoría de estas creaciones están compuestas por un diseño realizado en aguafuente, barniz blando, aguafuerte o punta seca; y un elemento extraído de la naturaleza, como puede ser una pieza de pizarra o una piedra. El motivo en palabras de la pintora, es que “la introducción en los grabados y pinturas de elementos de la naturaleza me ayuda a una mayor expresividad y cercanía con la naturaleza y con lo que quiero expresar”⁷⁷¹.

Cromáticamente, la mayoría de estas creaciones quedan reducidas al blanco y el negro, porque ella misma reconoce: “todavía me queda la influencia de mi etapa de *sumi-e* y solo trabajo con el negro como único color y el blanco que me da el papel (como en la pintura japonesa)”⁷⁷². Además, añade que “el blanco y negro es un binomio muy austero pero muy sincero, lo que ves es lo que es, no hay trampas, no hay ilusionismos, no hay juegos de color que distraen de lo que sinceramente quieres expresar”⁷⁷³. Asimismo, reconoce una preferencia personal por “lo austero, lo directo, lo sincero”⁷⁷⁴. En la obra gráfica también queda patente “ese juego que el grabado permite

⁷⁷⁰ Es esta parte de la producción de Prado de Fata la que ha sido mejor valorada puesto que muchas de estas piezas han sido seleccionadas en distintos certámenes. Concretamente, *Diálogos I* en III Certamen de Grabado “Francisco Revelles” (Colmenar Viejo, Madrid, 2006); *Diálogos II* en el VII Premio de Grabado “San Lorenzo del Escorial” (Madrid, 2006) y en el III Certamen de Grabado “Francisco Revelles” (Colmenar Viejo, Madrid, 2006); *Diálogos III* en el Premio Nacional de Grabado Ayuntamiento de Pinto (Madrid, 2008); *Diálogos IV* en el V Certamen de Grabado “Francisco Revelles” (Colmenar Viejo, Madrid, 2008); *C'est la vie* en el Certamen de Arte Gráfico de la Calcografía Nacional (Madrid, 2005); *Metamorfosis I* en el XIII Premio Nacional de Marbella (2005); y *Metamorfosis III* en el VI Certamen de Grabado “José Caballero” (Las Rozas, Madrid, 2005). (<http://www.fatagallery.com/piedrappizarra.html>, consultado 12/05/2018)

⁷⁷¹ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 3, p. 189.

⁷⁷² *Ibidem.*

⁷⁷³ *Ibidem.*

⁷⁷⁴ *Ibidem.*

de sutil relieve, de juego entre la superficie plana del papel, el gofrado y los elementos encontrados que esta artista incorpora y que resulta tan sugerente”⁷⁷⁵.

Diálogos I (Figura 31), *Diálogos II* (Figura 34) y *Diálogos III*, son una clara referencia al *sumi-e* por el cromatismo, el gesto que remite a la pincelada realizada con tinta china, etc. Sin embargo, guardan ciertas semejanzas con las vanguardias europeas, ya que parece incuestionable la presencia de Kazimir Malévich y su *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), en las tres piezas mencionadas anteriormente. No obstante, a la hora de hablar de estas posibles referencias, la artista reconoce que el vínculo con Kazimir Malévich no es buscado, sino que afirma: “a lo mejor sí que pueden tener un eco de mi admiración, que surja de manera inconsciente”⁷⁷⁶. También podría estar presente Jesús Rafael Soto, sobre todo en *Diálogos I*, ya que las líneas verticales que flanquean la pieza de pizarra adherida en el centro de la composición, además de semejar un bosque o la hierba, recuerdan a las creaciones del mencionado artista venezolano. Este hecho quedaría patente en otras piezas de la serie como *Metamorfosis I* (Figura 32) o *Diálogos IV* (Figura 37). Sin embargo, en ningún momento podría haber referencia al Op Art, ni intencionada ni casual, porque afirma: “esos efectos ópticos, en su mayoría me producen mareo y desasosiegan, justamente lo contrario que en general busca mi obra”⁷⁷⁷.



Figura 31: *Diálogos I*, collage y barniz blando, 70 x 100 cm, 2006

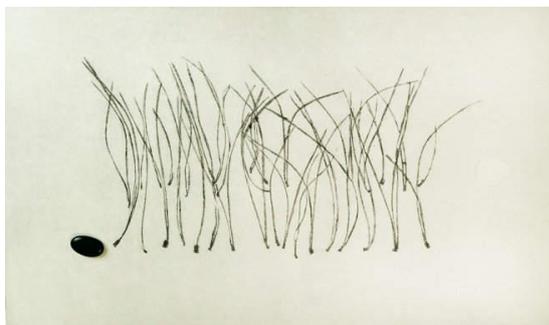


Figura 32: *Metamorfosis I*, barniz blando, collage, gofrado y aguainta, 54 x 75 cm, 2005

⁷⁷⁵ Pérez, E. *óp. cit.*, p. 5.

⁷⁷⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 39, p. 207.

⁷⁷⁷ *Ibidem.*



Figura 33: *Lanzarote I*, aguatinta y piedra, 50,5 x 78,5 cm, 2006

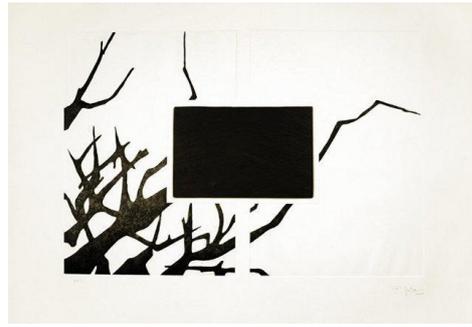


Figura 34: *Diálogos II*, pizarra y aguatinta, 70 x 100 cm, 2006

Cuando crea *Diálogos IV* (Figura 37), *Lanzarote I* (Figura 33), y *Lanzarote VI*, se encuentra en una etapa en la que aún trabaja el tema de la naturaleza, pero intenta incorporar color en sus creaciones, sin dejar a un lado la austeridad del monocromo⁷⁷⁸. En el caso de la primera vemos tres franjas claramente diferenciadas. Una roca color café rompe el registro central, mientras que los laterales representan un mar de líneas que podría aludir a la paja o la hierba. Podría tratarse de una referencia a un jardín seco japonés, sobre todo por la presencia de la roca “flotando” sobre un terreno liso y flanqueado por dos franjas con líneas que semejan las marcas dejadas por el rastrillo en un *karesansui*. No obstante la ausencia de orden y el hecho de que unas y otras se entrecrucen, obliga a desechar esta interpretación. Más enigmáticas son las piezas *Lanzarote I* y *Lanzarote VI*.

Acerca de *Metamorfosis I* (Figura 32), Maurice Taplinger afirmó que “el foco central de su composición es una concentración de líneas verticales que sugiere la gracia espontánea de la pintura de pincel japonesa”⁷⁷⁹. No obstante, en realidad han sido creadas por la técnica de la aguatinta, barniz blando y relieve de blanco sobre blanco, que dotan a la obra de una sugerente cualidad táctica⁷⁸⁰. Este mismo autor ha relacionado la presencia de la piedra negra situada en la parte inferior izquierda de la composición, con Joan Miró, quien también fue un “maestro de la simplicidad”⁷⁸¹. La comparación además es bastante acertada, ya que como hemos podido ver en el capítulo dedicado al Zenismo, el arte japonés también está presente en las creaciones del artista

⁷⁷⁸ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 3, p. 189.

⁷⁷⁹ (Trad. a.) “The central focus of her composition is a concentration of vertical lines that suggest the spontaneous grace of Asian brush painting”. (Taplinger, M. *óp. cit.*, p. 12).

⁷⁸⁰ *Ibidem.*

⁷⁸¹ *Ibidem.*

catalán, que usó formatos como el *emakimono*, se interesó por la simplicidad y abstracción de la caligrafía y por la enigmática belleza de los *karesansui*.

En *Metamorfosis II* (Figura 36), un rectángulo negro situado en la parte izquierda da lugar a un cosmos de diminutos puntos negros dispersos orbitando alrededor de una pequeña piedra irregular ubicada en la parte derecha de la composición⁷⁸². En este caso sí habría quizás más semejanzas respecto a un jardín zen, incluso me atrevería a decir que recuerda a una vista aérea de una pequeña construcción tradicional japonesa, acompañada de un jardín seco. La pieza de pizarra, que suele ser un material frecuente en la construcción de tejados, podría hacer referencia a un pequeño templo, mientras que el área grisácea sería la grava del *karesansui*, puesto que no se trata de una superficie completamente homogénea, sino que vista en detalle tiene pequeñas manchas negras que le aportan cierta rugosidad. Algo similar ocurre en *Metamorfosis III* (Figura 35), donde la pieza central de pizarra podría representar otra construcción, en este caso a cuatro aguas. No obstante, esta teoría pierde fuerza al carecer de piedras adheridas o simuladas en las áreas grises. Cierran la serie *Naturaleza IB* y *Naturaleza IC*, y en ellas reconoce haber dejado los jardines zen, el camino y la naturaleza, y haber alcanzado la abstracción⁷⁸³.



Figura 35: *Metamorfosis III*, aguatinata, aguafuerte y collage, 75,5 x 45,5 cm, 2005

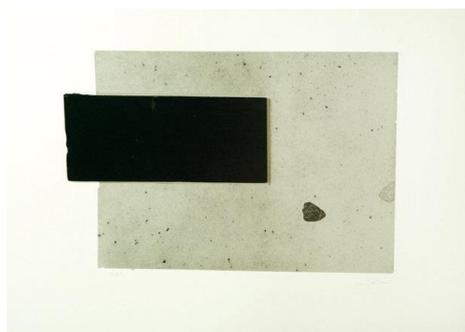


Figura 36: *Metamorfosis II*, aguatinata, aguafuerte y pizarra, 56 x 75 cm, 2005

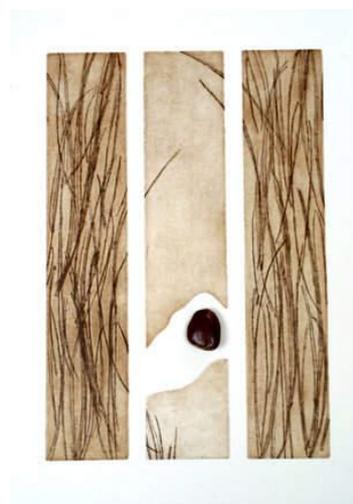


Figura 37: *Diálogos IV*, barniz blando, aguatinata y piedra, 75,5 x 49,5 cm, 2007

⁷⁸² (Trad. a.) “A bold black rectangle that just off the left side gives way to an entire cosmos of tiny, scattered black dots anchored by yet another small, irregularly shaped stone on the lower right side of the picture space” (Taplinger, M. *óp. cit.*, p. 12).

⁷⁸³ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 3, p. 189.

5.5.2.3. *Varios* (2006-2009)

Completan el conjunto de la producción de obra gráfica de Prado de Fata diez piezas diferentes, que han sido agrupadas por la creadora bajo el título de *Varios*. Aquí encontramos algunas tan interesantes como *Blanco sobre negro* (Figura 39), *Negro sobre blanco* (Figura 40), *La noche II*, *Lanzarote II* (Figura 38), *Lanzarote III*, *Lanzarote IV*, *Lanzarote V*, *Natura IV*, *Soledades I* y *Tierra*⁷⁸⁴. Vemos en ellas la ya mencionada relación con la naturaleza y con otros temas recurrentes dentro de la obra de la madrileña como son el silencio o la soledad. Los grabados que llevan por título *Lanzarote*, son fruto de un viaje a dicha isla, cuyos paisajes atrajeron a Prado de Fata e incluso afirma: “me sentí gratamente identificada con ellos”⁷⁸⁵.

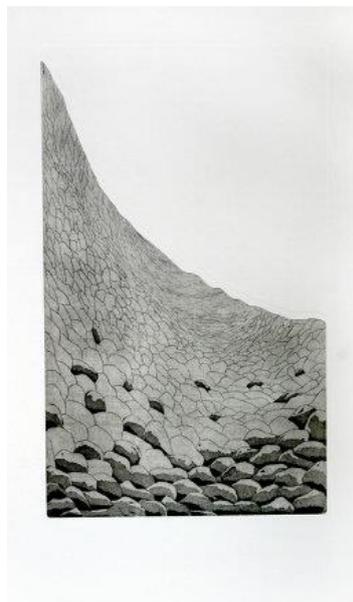


Figura 38: *Lanzarote II*, aguatinata y aguafuerte, 77 x 45 cm, 2007

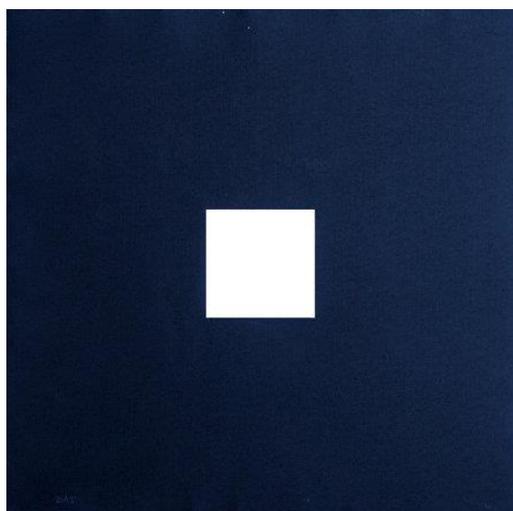


Figura 39: *Blanco sobre negro*, aguatinata, 49 x 49 cm, 2006

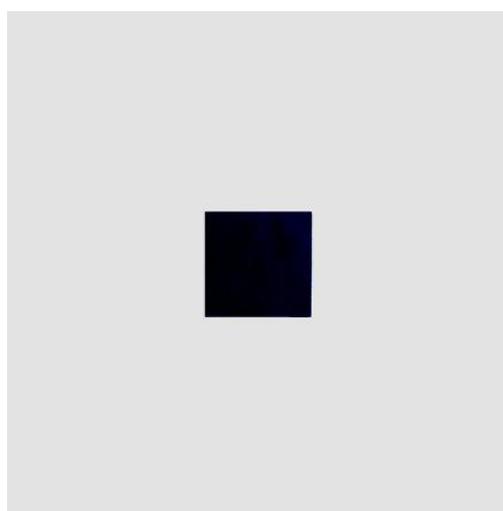


Figura 40: *Negro sobre blanco*, aguatinata, 49 x 49 cm, 2006

⁷⁸⁴ En este grupo también hallamos ciertas obras que han sido seleccionadas en certámenes. Tal es el caso de *Blanco sobre negro* y *Negro sobre blanco*, en el XXXIV Premio Internacional de Grabado “Carmen Arozena” (La Palma, 2006); *La noche II*, en el Certamen de Grabado Ayuntamiento de Pinto (Madrid, 2009) y en el IX Certamen de Grabado “José Caballero” (Las Rozas, Madrid, 2008); *Lanzarote V*, en el Certamen de la Calcografía Nacional (Madrid, 2008); *Natura IV*, en el X Premio de Grabado de San Lorenzo del Escorial (Madrid, 2009); y *Soledades I*, en la I Bienal Internacional de Grabado “Ciudad de Valladolid” (2007). (http://www.fatagallery.com/grabados_varios.html, consultado 04/05/2018).

⁷⁸⁵ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 68, p. 216.

Mención aparte merecen las piezas *Blanco sobre negro* (Figura 39) y *Negro sobre blanco* (Figura 40). El vínculo con las creaciones de Kazimir Malévich tituladas *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918), es claro y reconocido por la artista. De hecho, admite que son un homenaje a sendas obras de dicho pintor que para ella “supuso (...) una revolución, una sacudida, a partir de él hubo un antes y un después”⁷⁸⁶. Valora el papel que tuvo este creador, que supuso un cambio de rumbo en la Historia del Arte occidental, aunque opina que no ha sido valorado y tratado como se merece⁷⁸⁷. El vínculo entre Prado de Fata y Kazimir Malévich es tal, que en el año 2014 organizó una muestra titulada *2.014*, como homenaje a él y a la famosa exhibición *0.10. La última exposición futurista de pintura*. En *2.014*, celebrada en Espacio BOP de Madrid, Prado de Fata expuso los ya mencionados grabados *Blanco sobre negro* y *Negro sobre blanco*, además de otras piezas en las que el cuadrado era el protagonista, trabajadas con distintas técnicas como óleo y pizarra, siempre haciendo “composiciones no objetivas”⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 38, p. 207.

⁷⁸⁷ *Ibidem.*

⁷⁸⁸ *Ibidem.*

5.5.3. Obra escultórica (2012-2016)

Por último, dentro de la obra escultórica, que suele aparecer firmada con su apellido o la letra griega *phi*⁷⁸⁹, encontramos piezas de diversa índole con alusiones a la naturaleza, como *Flor nocturna*; y al ser humano, como *Cabeza I*, *Encara-dos* (Figura 41), *Australopithecus* (Figura 45), *Femenino*, *Masculino*, etc. Completan el conjunto de la producción tridimensional de esta creadora: *Onda II* (Figura 44), *2.014*, *Construcción I*, *La casa del aire*, *Equilibrio I* (Figura 42), *Equilibrio III* (Figura 43), *Refugio*, *Orígenes*, *Pausa* (Figura 46), *Primaria*, *Estados mentales*, *Dueto*, *Trilogía*, *Rakú* (Figura 2) y *Escondrijo*. Los materiales empleados han sido: hierro, madera policromada, cemento, escayola, barro cocido, barro refractario chamotado, etc.



Figura 41: *Encara-dos*, cemento, 43 x 60 x 20 cm, 2012



Figura 42: *Equilibrio I*, hierro, 62 x 66 x 20 cm, 2013



Figura 43: *Equilibrio III*, hierro, 59 x 48 x 24 cm, 2013



Figura 44: *Onda II*, hierro, 32 x 32 x 26 cm, 2016



Figura 45: *Australopithecus*, barro cocido, 15 x 22 x 25 cm, 2012



Figura 46: *Pausa*, escayola, 33 x 20 x 10 cm, 2012

⁷⁸⁹ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 58, p. 213.

Llama la atención la representación del vacío presente en piezas como *Onda*, *Cabeza I* o *Equilibrio III* (Figura 43), que recuerdan las creaciones de Jorge Oteiza, así como los trazos del *sumi-e*, como puede verse en *Equilibrio I* (Figura 42). También es inevitable trazar un nexo de unión entre *Pausa* (Figura 46) y el *Beso* de Brancusi o entre *Adán y Eva* de Oteiza y *Encara-dos* (Figura 41) o *Australopithecus* (Figura 45) de Prado de Fata, por el vínculo de ambas con lo primitivo en un intento, sobre todo en el caso de la artista madrileña, de volver la vista hacia la naturaleza, lo sencillo y carente de ostentaciones. Destaca también la obra *Rakú* (Figura 2), que ya por su nombre queda vinculada a la tradición zen, puesto que este tipo de cerámica suele ser empleada para la ceremonia del té, que como ya hemos visto guarda estrecha relación con las enseñanzas estéticas de dicha vertiente del budismo. En este caso sería una pieza de estilo *shiro-raku*, al ser de color blanco⁷⁹⁰.

En el estudio de su obra, sorprende su salto a la escultura después de tanto tiempo trabajando sobre el plano bidimensional. Siendo la pintura a la tinta o *sumi-e*, lo que le llevó a crear sus primeros óleos en los que logra representar un hermanamiento entre Oriente y Occidente, nada haría pensar que esta creadora se animara a dar el paso a las tres dimensiones. Después de todo este tiempo creando piezas bidimensionales, sintió que tendría que empezar a incorporar una dimensión más, “por la necesidad de “tocar” lo que creas, sentirlo, darlo forma con tus manos”⁷⁹¹. Otro rasgo que aprecia de la escultura es que “es muy sincera y elocuente, no hay engaño (...), habla por sí sola, es directa”⁷⁹².

⁷⁹⁰ García, F. *óp. cit.*, p. 72.

⁷⁹¹ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 61, p. 213.

⁷⁹² *Ibidem*.

5.6. PRADO DE FATA Y LAS ARTES DEL ZEN⁷⁹³

Maurice Taplinger afirma:

Las cualidades inherentes al arte asiático, y en particular el arte budista zen, son difíciles de emular para un creador occidental, sin sucumbir a estereotipos o imitación. A menudo, artistas no asiáticos que estudian la pintura *sumi-e*, por ejemplo, terminan produciendo obras de segunda categoría con aires orientales que hacen un deservicio al riguroso y disciplinado arte que lo inspiró y a su propia individualidad artística⁷⁹⁴.

No ocurre así en el caso de Prado de Fata, que no se limita a copiar el arte de estética zen, sino que “filtra su esencia a través de su sofisticada sensibilidad contemporánea”⁷⁹⁵. Además, “la hace accesible a todos nosotros”⁷⁹⁶. Incluso podemos emplear para su obra las mismas palabras que escoge Okakura Kakuzō para describir la ceremonia del té: “ningún color fuera de lugar (...), ningún gesto desbarataba la armonía, (...) todos los movimientos se llevaban a cabo de una manera sencilla y natural”⁷⁹⁷. Por lo tanto, no se limita a representar temas de inspiración nipona o zen en su obra, paisajes o estereotipos como geishas y samuráis, tal y como se venía haciendo en el Japonismo, sino que ha profundizado en la estética y las teorías de esta vertiente del budismo, para poder plasmarlas en sus creaciones. Así pues, veremos en ellas conceptos como el vacío o la ausencia de perspectiva debida a la supresión de la diferencia entre el espectador y la pintura. Asimismo, podemos afirmar que ha logrado que sus pinturas, al igual que las creadas en tinta por los maestros zen con el mínimo de trazos posibles “estén colmadas de zen y lo revelen con tal intensidad que quien las contemple se sienta inundado por ellas”⁷⁹⁸.

⁷⁹³ Después de haber explicado la obra de Prado de Fata de manera general, este apartado tiene como fin exponer todas aquellas piezas que guardan semejanzas con las artes vinculadas al zen y por lo tanto, a Japón. Como ya hemos comentado en otros capítulos, estas son: el *ikebana* o arreglo floral, el *kendō* o arte de la arquería, el teatro *Nō*, el haiku o poema de diecisiete sílabas, el *chanoyu* o ceremonia del té, la caligrafía y la pintura. Fueron estas dos últimas las que supusieron el salto a la incorporación de Oriente en las creaciones de Prado de Fata. De hecho, fueron sus inicios en el *sumi-e*, los que supusieron un antes y un después en su carrera artística.

⁷⁹⁴ (Trad. a.) “The qualities inherent in Asian art, and particularly Zen Buddhist art, are difficult for a western artist to emulate without succumbing to stereotypes and imitation. Far too often, non-Asian artists who study *sumi-e* painting, for example, end up producing second-rate orientalia that does a disservice to both the rigorously disciplined art that inspired it and their own artistic individuality” (Taplinger, M. *óp. cit.*, p. 12).

⁷⁹⁵ *Ibidem.*

⁷⁹⁶ *Ibidem.*

⁷⁹⁷ Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 78.

⁷⁹⁸ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 51.

Algunas de las artes de inspiración zen, como es el caso del haiku o la pintura quedan claramente reflejadas en buena parte de las creaciones de esta artista. No obstante, también aparecen temas como la meditación, actividad fundamental de dicha secta que tiene como finalidad alcanzar el *satori* o iluminación. Por otro lado, están presentes en sus creaciones los jardines que, aunque aparentemente parezca que no estén englobados entre las “artes zen”, son parte fundamental para el *zazen*, como es el caso de los conocidos como jardines zen o *karesansui*; y los jardines del té o *rojiniwa*. La finalidad de estos últimos es preparar a los participantes en la ceremonia del té, tanto de manera física como psicológica, en un tránsito desde el mundo exterior hacia la habitación donde se celebrará esta.

5.6.1. Jardines zen: *Karesansui* y *Rojiniwa*

Siguiendo el esquema propuesto por la creadora, en primer lugar hablaremos de las obras de arte influidas por los jardines zen⁷⁹⁹. Trabajadas en pintura encontramos: *Jardín de Rocas del templo Ryōan-ji* (c. 2000) (Figura 51), *Camino de la Vida* (c. 2000) (Figura 48), *El Puente* (2001), *Islas de los Bienaventurados* (2001), *Camino II* (2003), *Camino Personal* (2003), *Vorágine* (2003) (Figura 47), *Tierra y Agua* (2003), *Camino I* (2004) y *Stairway to silence* (2009) (Figura 49). En cuanto a la obra gráfica encontramos: *Jardín Zen* (2003), *A Través de la Ventana* (2004) (Figura 29), *Calma* (2004), *Calma Nocturna* (2004) (Figura 27). *The Way Remains the Same* (2004) (Figura 30), *Camino Incierto* (2004), *Roji* (2004) (Figura 52) y *C'est la vie* (2005) (Figura 50)⁸⁰⁰.

En el caso de la producción artística de Prado de Fata tiene influencias del *sumi-e*, puesto que fue este arte el que marcó un antes y un después en su trayectoria artística, pero también de los jardines zen. Este tema es frecuente en su producción artística tanto en obra gráfica como pictórica, por dos motivos: “primero, el tema: la naturaleza y segundo el estilo de estos jardines, esos paisajes áridos expresan muy bien la austeridad zen”⁸⁰¹. Es por ello que se siente atraída por su estética, porque tal y como ella afirma:

⁷⁹⁹ De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 30 de enero de 2018*. Anexo 3: Texto 6, p. 194.

⁸⁰⁰ Cabría pensar que por influencia de los jardines zen hubiera hecho alguna intervención paisajística, pero no es así. No obstante, ella misma reconoce que probablemente llegue a hacer alguna en el futuro (De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 60, p. 213).

⁸⁰¹ *Ibidem*, pregunta número 63, p. 214.

“los elementos no se distribuyen alegremente, sino que se seleccionan cuidadosamente. No se trata de un proceso de adición, sino de substracción”⁸⁰².

La importancia del jardín en Oriente para Takuan, reside en el hecho de que representa en proporciones reducidas el mundo que nos rodea, por lo que cualquiera que observe uno de ellos “puede comunicar con la gran naturaleza, entrando en plena relación con su inocencia (...), y así se puede tener una vida pura y preciosa viviendo en este fluctuante mundo”⁸⁰³. Para Javier Vives, estos “desprenden un aroma tranquilo, casi sedante. Su contemplación genera en el visitante una agradable calma. Le acogen e invitan a detenerse, a relajarse, a olvidarse de las preocupaciones diarias, a contagiarse de su sosegada apariencia. El ambiente sereno que se respira en ellos hace aflorar la paz interior”⁸⁰⁴. Es más, para el arte oriental en general “la prisa y todo lo que ella implica, es fatal, pues no hay meta que alcanzar”⁸⁰⁵. Lo mismo ocurre con la obra de Prado de Fata, sobre todo la que nos ocupa en este momento: la influida por los jardines zen.

Por lo tanto, podemos afirmar que no se ha limitado a copiar el paisaje o a incorporar características como la asimetría, sino que ha logrado transmitir la esencia de estos y sobre todo las sensaciones que producen en el espectador, como la tranquilidad y serenidad, inherente al pueblo japonés⁸⁰⁶; y nos animan a olvidarnos de las preocupaciones cotidianas. En el ajetreado mundo actual, valores como la calma o el reposo no suelen ser valorados como se merecen. Es más, la vida contemplativa y la meditación pueden llegar a ser vistas como una pérdida de tiempo. No obstante, Alan Watts defiende que “aquellos que se sientan quedándose quietos y sin hacer nada realizan una de las mejores contribuciones que pueden hacerse a un mundo alborotado”⁸⁰⁷ y añade “ser incapaz de quedarse sentado y atento con la mente completamente en reposo significa ser incapaz de experimentar plenamente el mundo en que vivimos”⁸⁰⁸.

Podemos ver en la serie de obras influidas por los jardines zen, que unas piezas tienden a la abstracción mientras que otras lo hacen hacia la figuración. No obstante, lejos de ser una mera reproducción de dichos paisajes, forman parte de un proceso de

⁸⁰² De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 63, p. 214.

⁸⁰³ Hirose, N. *óp. cit.*, p. 27.

⁸⁰⁴ Vives, J. *óp. cit.*, p. 220.

⁸⁰⁵ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 209.

⁸⁰⁶ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 105.

⁸⁰⁷ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 186.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

abstracción que, en palabras de la creadora “es lento y va teniendo diferentes ramificaciones: se va escapando de lo figurativo y voy abstrayendo las formas (como en *Camino personal* o *Vorágine* que representa el remolino de las hojas en otoño)”⁸⁰⁹. Más tarde, irá “poniendo el foco en un detalle (como en las piedras de *Camino de la vida*)”⁸¹⁰. Por último, hará “una libre interpretación (como en *Stairway to Silence* sustituyendo esos caminos de piedras de los jardines zen que nos llevan al silencio, por una escalera)”⁸¹¹. Sin embargo, a pesar de estas diferencias entre ellos, todos pueden englobarse dentro de los “jardines zen”, bien se trate de obra gráfica o pictórica⁸¹².

En esta serie vemos otro tema que es constante en la producción artística de Prado de Fata: los caminos. Normalmente, los escoge “como metáforas de nuestra propia vida”⁸¹³. Valora de ellos, la “similitud con los pasos que vamos dando, uno detrás de otro, parecido a las piedras de un camino, pero nunca iguales, igual que nunca hay una acción igual a la siguiente”⁸¹⁴. Así pues, vemos en las diferentes obras que llevan en su título el término “camino”, como *Camino incierto*, *Camino personal*, *The way remains the same* (Figura 30) o incluso en *C’est la vie* (Figura 50)⁸¹⁵, la misma idea del camino como representación metafórica de nuestras vivencias, más que como un simple reflejo de los paseos de piedras que se colocan en los jardines nipones.

Fases de la evolución de las obras inspiradas en jardines zen



Figura 47: *Vorágine*, óleo y carborundo, 100 x 100 cm, 2003



Figura 48: *Camino de la vida*, óleo y polvo de piedra pómez, 162 x 197 cm, c. 2000



Figura 49: *Stairway to silence*, óleo y carborundo, tríptico 120 x 120 cm, 2009

⁸⁰⁹ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 6, p. 194.

⁸¹⁰ *Ibidem.*

⁸¹¹ *Ibidem.*

⁸¹² *Ibidem.*

⁸¹³ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 64, p. 214.

⁸¹⁴ *Ibidem.*

⁸¹⁵ *Ibidem.*

Una constante en los jardines zen, en los del té y en la obra de Prado de Fata son las piedras. En Japón, donde un jardín puede ser representado mediante unas pocas rocas, estas han tenido a lo largo de la historia del archipiélago numerosos significados: “primero se convirtieron en símbolos religiosos; luego en metáforas de cascadas, montañas, islas y animales, e incluso en paráfrasis del paraíso. Todo el universo cabe en ellas”⁸¹⁶. Además se considera a la naturaleza la encargada de esculpir en estas las formas que las diferenciarán entre sí, llegando a crear piezas únicas e inimaginables por el hombre⁸¹⁷.

Respecto a la incorporación de materiales como arena o mármol en estas obras debido a la influencia de los jardines zen, Prado de Fata admite: “desde el primer momento que comencé a pintar jardines japoneses en óleo sentí la necesidad de dotarles de mayor verosimilitud, de ligarlos más a la naturaleza y no simplemente pintarlos, y por lo tanto para hablar de arenas y piedras lo que mejor me pareció fue representarlo con ellas mismas”⁸¹⁸. Así pues, los materiales elegidos son: polvo de mármol de Macael para aludir a la arena de los *karesansui*, porque por su tonalidad es el más adecuado; mientras que para las rocas, se decanta por el carburo de silicio, por su acabado brillante y su color⁸¹⁹. A estos dos ingredientes, habría que añadir otros como “piedra pómez, arenas, serrín, cascarilla de hierro oxidado, etc.”⁸²⁰

Llama la atención en la obra de Prado de Fata, la pieza *Vorágine* (Figura 47), ya que no solo por su título, sino que también estéticamente rompe con la calma que protagoniza la mayoría de creaciones de la artista. La RAE define el término vorágine como un “remolino impetuoso que hacen en algunos parajes las aguas del mar, de los ríos o de los lagos; una pasión desenfadada o mezcla de sentimientos muy intensos; o una aglomeración confusa de sucesos, de gentes o de cosas en movimiento”⁸²¹. Conociendo el resto de creaciones de esta artista, lo más probable es que haga referencia a un fenómeno de la naturaleza, definición que queda refrendada por el cromatismo de la pieza. Lo llamativo es que no aparece completa, sino que es un fragmento de un remolino de hojas caídas en otoño, pero aun así, nos hacemos una idea de lo que refleja.

⁸¹⁶ Vives, J. *óp. cit.*, p. 18.

⁸¹⁷ *Ibidem*.

⁸¹⁸ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 73, p. 216.

⁸¹⁹ *Ibidem*, p. 217.

⁸²⁰ *Ibidem*.

⁸²¹ <http://dle.rae.es/?id=c3cynah>, (consultado 27/02/2018).

Por el hecho de tratarse de una obra que representa el dinamismo, es imposible evitar las referencias al Futurismo, solo que en vez de fijarse en el movimiento de la máquina, vuelve la vista atrás a la naturaleza. No obstante, no es este el único contacto con Italia de esta pieza, puesto que la alusión a *Venecia era toda oro*, de Lucio Fontana es notoria. Tanto en el caso de esta última, como de *Vorágine* (Figura 47), la forma de trabajar la materia y la gestualidad del trazo remiten al Informalismo, concretamente a Antoni Tàpies. Sin embargo, esta no es la única pieza de Prado de Fata que hace referencia a este movimiento. Para ser más precisos, podríamos afirmar que buena parte de las que componen la *Serie Naturaleza* son sucesoras de él. Queda patente en casos como *Óxido I*, *Óxido II*, *Mundo mineral* (Figura 15), *Tierra y agua*, *Otoño*, etc.

C'est la vie (Figura 50), fue realizada en una época en la que el camino era un tema frecuente en la obra de Prado de Fata, La propia artista describe esta pieza como “una secuencia de piedras que van cambiando de color hasta la última que se pierde y ya es un gofrado (no hay piedra)”⁸²². En cuanto al tema del conjunto, se refiere al “camino como metáfora de la vida, cada paso que damos en nuestro vivir es diferente al otro”⁸²³. Esta idea, recurrente en la obra de la creadora madrileña, es fundamental para ella porque “es el símbolo que me ayuda a plasmar las variaciones de la vida”⁸²⁴. Así pues, cada piedra, que ha sido elegida por sus características particulares, es distinta de la anterior, puede que, por el hecho de que al fin y al cabo cada paso que damos en la vida es diferente y que cada etapa de la misma no es igual a la anterior. Es más, Shunryu Suzuki defiende que “ningún camino existe permanentemente. No tenemos un camino establecido. Tenemos que encontrar nuestro camino momento a momento”⁸²⁵. También puede representar la idea que defiende Alan Watts, de que actualmente se da más importancia al destino que al viaje, por lo que este último ha perdido todo su interés⁸²⁶. Sin embargo, en el caso del grabado que nos ocupa, si nos fijamos, quedan reflejadas las distintas etapas de la travesía, que ganan valor frente a los puntos de partida y destino.

⁸²² De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 3, p. 189.

⁸²³ *Ibidem.*

⁸²⁴ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 67, p. 215.

⁸²⁵ Suzuki, S. *óp. cit.*, p. 138.

⁸²⁶ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 232.

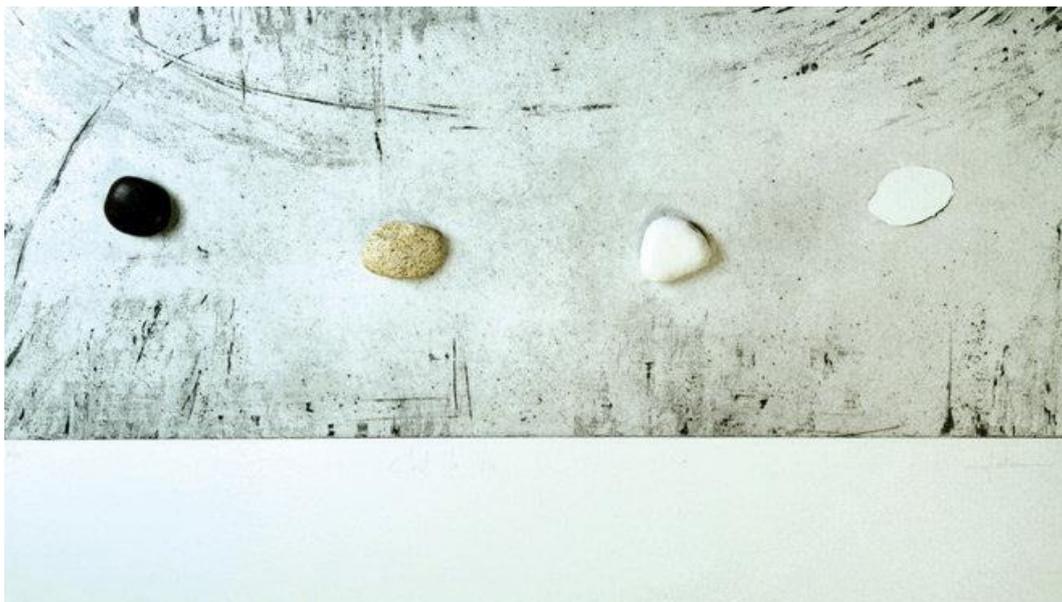


Figura 50: *C'est la vie*, gofrado, punta seca, aguafuerte, aguatinta y piedras, 54 x 99 cm, 2005

De entre los jardines secos o *karesansui* es el de Ryōan-ji quizás el más conocido en Occidente y ha sido visitado por artistas como Joan Miró, Joan Josep Tharrats o el arquitecto Frank Lloyd Wright. No es el caso de Prado de Fata, que aunque lo ha plasmado en su obra *Jardín de rocas del templo Ryōan-ji* (Figura 51), no lo ha visitado. Por lo tanto, lo conoce gracias a su colección de libros de arte, jardinería o cultura. La fuerza que este paisaje transmite es tal, que Alan Watts afirma que “su increíble sencillez evoca una sensación de serenidad y claridad tan poderosa que es posible captarla hasta en una foto”⁸²⁷. De hecho, la artista afirma: “desde el primer momento Ryōan-ji me cautivó. Me sedujo como seducen las obras de arte: te rindes a su magnificencia, a su encanto, te rindes porque sí, sin reflexión, porque su perfección habla por sí misma. Después supe de su importancia”⁸²⁸.

Por lo enigmático de su composición, por la austeridad, la llamativa combinación de elementos o los surcos de la grava; ha servido de fuente de inspiración a muchos creadores. Es el caso de Prado de Fata, que lo ha representado tanto en pintura como en grabado⁸²⁹. Al óleo, representa parte de este paisaje artificial en *Jardín de rocas del templo Ryōan-ji* (Figura 51). El punto de vista bajo, nos sitúa en la posición

⁸²⁷ Watts, A.W. *óp. cit.*, pp. 229-230.

⁸²⁸ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 21, p. 202.

⁸²⁹ *Ibidem*.

del monje que meditaba frente a él, sentado sobre el tatami⁸³⁰. Es por tanto, una pieza que invita a la meditación, a la reflexión y la calma. Otro factor que debemos tener en cuenta es la vinculación de este tipo de intervenciones paisajísticas con los paisajes *sumi-e*, en los cuales se cree que se encuentra su origen. Así pues, no resulta casual que la artista haya elegido este tema, después de haber estado trabajando la técnica de la tinta negra sobre papel.



Figura 51: *Jardín de Rocas del templo Ryōan-ji*, óleo, carborundo y mármol de Macael, 72 x 194 cm, c. 2000

En el caso de *Roji* (Figura 52), el título hace referencia al camino que los invitados a la ceremonia del té deben recorrer para acceder a la estancia en la que se celebrará esta. En él, deberán dejar atrás las preocupaciones de la vida diaria para poder entrar a la sala, con la calma y serenidad requeridas para dicho evento⁸³¹. En palabras de Okakura Kakuzō “el objetivo de este sendero era romper la conexión con el mundo exterior y producir una sensación de frescura que permitiera el pleno goce estético en la sala del té”⁸³². Por lo tanto, vemos cómo el recorrido es importante y se le debe prestar casi tanta atención como se hará a los movimientos del oficiante de la ceremonia. Así pues, guarda estrecha relación con lo que ya comentamos a la hora de hablar de *C’est la vie* (Figura 50), cuando Prado de Fata decía que no hay dos pasos iguales, sino que cada uno es diferente al anterior.

⁸³⁰ Tatami: “estera gruesa de paja que cubre el suelo de las salas de estilo tradicional japonés” (Flath, J., Orenge, A., Rubio, C. y Ueda H. *óp. cit.*, p. 261).

⁸³¹ Gómez, A. “Chanoyu...”, en Cid, F. (ed.). *óp. cit.*, p. 160.

⁸³² Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 103.



Figura 52: *Roji*, aguafuerte y aguainta, 70 x 26 cm, 2004

En los *roji* o senderos de los jardines del té, la mente de quien lo recorra irá cambiando según avance y se aproxime a su destino, puesto que se irá vaciando de todo aquello que le preocupa y le impide disfrutar de los pequeños detalles de la vida. A pesar de su aparente simplicidad, la sensación experimentada por el visitante que recorra este camino variará en función de las intenciones que haya tenido el maestro cuando lo diseñó. A la hora de hablar de este grabado, Prado de Fata recuerda, que fue Kazuo Watanabe, ministro de Embajada de Japón en España, el encargado de darle el título por el que actualmente conocemos esta pieza: *Roji* (Figura 52), cuando la obra estaba expuesta en Soria, gracias a las jornadas organizadas por la Universidad de Valladolid, que versaban sobre la cultura del archipiélago, en el año 2005⁸³³.

5.6.2. Haiku

Dentro de las piezas influidas por el arte del haiku, encontramos *Haiku I* y *Haiku II* (Figuras 53 y 54), creadas ambas hacia el año 2004, en óleo sobre lienzo y con sendos fragmentos de pan de oro. Los motivos de la elección de estas composiciones poéticas en concreto son dos y van referidos con el continente y el contenido de las mismas. Por un lado el tema y por otro, la estética de los trazos caligráficos empleados para escribirlo⁸³⁴. En cuanto al sentido de escritura del texto, el primero está escrito en horizontal, mientras que el segundo lo está en vertical. Esto nos remite a la idea de Kyuyoh Ishikawa, que nos hace pensar en la diferencia que supone elegir una dirección de escritura u otra, ya que desde el punto de vista de un lector occidental, son factores que no solemos valorar. Así pues, él afirma:

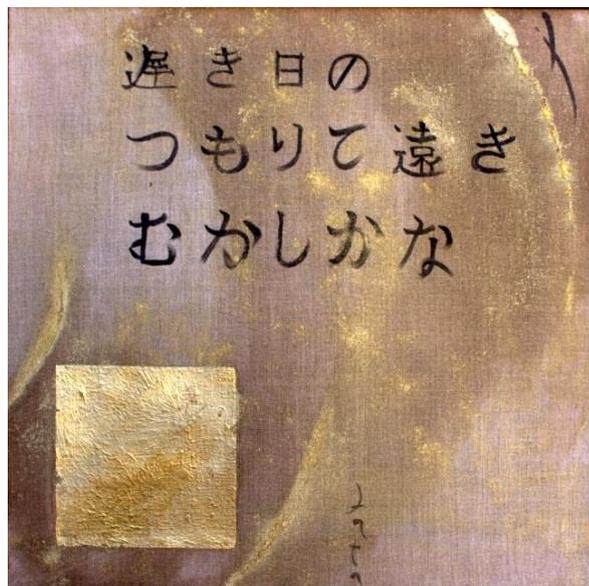
La fuerza gravitacional que opera hacia abajo en la hoja de papel implica que la escritura vertical difiere profundamente de la escritura horizontal. Al escribir en vertical, nosotros vamos con la fuerza, pero al escribir en horizontal trabajamos nuestro camino a través del papel rechazando la fuerza que presiona desde arriba hacia abajo⁸³⁵.

⁸³³ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 72, p. 216.

⁸³⁴ *Ibidem*, pregunta número 23, p. 202.

⁸³⁵ (Trad. a.) "The gravitational force that works downward across a sheet of paper means that vertical writing differs profoundly from horizontal writing. In writing vertically, we go with the force, but in

El primero de los haikus elegidos por la artista fue escrito por Yosa Buson, uno de los grandes poetas de este género, después de Matsuo Bashō⁸³⁶ y dice así:



“Tarde lánguida
se aglomeran los recuerdos
épocas lejanas”⁸³⁷.

“*Osoki hi no
tsumorite tooki
mukashi kana*”⁸³⁸

Figura 53: *Haiku I*, óleo y pan de oro, 60 x 60 cm, c. 2004

A pesar de su brevedad, este haiku consigue situarnos en una tarde de primavera tranquila, que invita a practicar el *zazen*⁸³⁹. Suele ser habitual en este tipo de composiciones poéticas, que mediante el uso del mínimo de elementos posibles consiga evocar sensaciones en quien lo lee, así como situarlo en una época del año concreta, a través de la elección de los términos adecuados. En este caso, el estilo caligráfico elegido ha sido el estándar o *kaisho*, que se caracteriza por sus trazos claros y firmes, que facilitan la lectura. Por lo tanto, a pesar de que el desconocimiento del idioma nos aleje de alcanzar una comprensión total del poema, la autora ha sabido transmitirnos las sensaciones que implican una “tarde lánguida”, mediante el uso del estilo estándar, que dota de estabilidad a las líneas del haiku. En este caso la lectura debe hacerse a la manera occidental, es decir, de izquierda a derecha y de arriba abajo.

writing horizontally we work our way across the paper while parrying the force that weighs us from above” (Ishikawa, K. *óp. cit.*, p. 267).

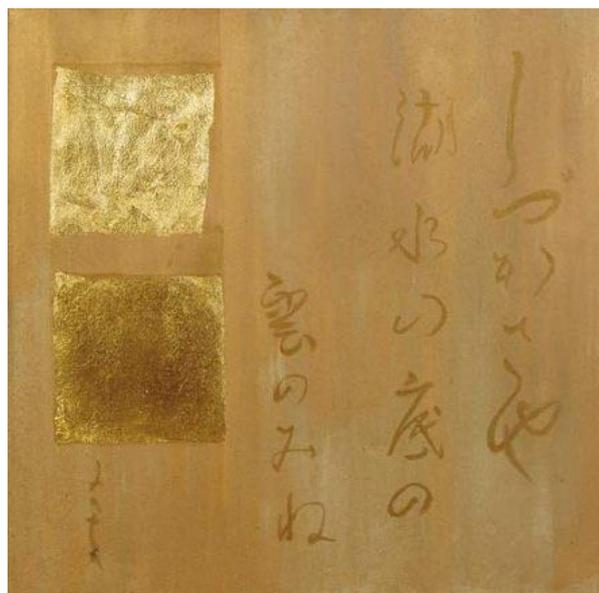
⁸³⁶ Menegazzo, R. *óp. cit.*, p. 93.

⁸³⁷ Buson, Y. *Selección de haikus*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1992, p. 40.

⁸³⁸ *Ibidem.*

⁸³⁹ *Ibidem.*

El segundo haiku es de Issa Kobayashi y dice:



“Silencio
sobre el fondo del lago
una nube como una montaña”⁸⁴⁰.

“Shizukasaya
kosui no soko no
kumo no mine”⁸⁴¹

Figura 54: *Haiku II*, óleo y pan de oro, 60 x 60 cm, c. 2004

En el caso de esta segunda composición, podría ambientarse en verano, en un día silencioso y calmado, tal y como nos indicaría el primer verso⁸⁴². Por lo tanto, nos hallamos de nuevo ante una constante en la obra de Prado de Fata: el silencio. En esta ocasión el haiku ha sido plasmado mediante trazos dinámicos y expresivos, característicos del estilo cursivo o *sōsho*, uno de los favoritos de esta artista madrileña. El desconocimiento del idioma y sobre todo, la dificultad que implica leer este tipo de caligrafía, por la rapidez y espontaneidad del trazo, podrían hacer que nos alejáramos del mensaje de esta creación, pero en realidad nos permite apreciar la gestualidad de las líneas y captar el ánimo de la creadora, mientras recorremos con la vista, en este caso de derecha a izquierda y de arriba abajo, las pinceladas que conforman los ideogramas. Al misterio inherente a un alfabeto extranjero para un lector que no lo conoce, debemos añadirle la espiritualidad que añaden las dos láminas de pan de oro y cuyo uso ya vimos en las piezas que creó durante su estancia en Bulgaria o veremos en sus *kakemono*.

Al igual que el resto de artes zen que aparecen en su obra, las descubrió en los libros, empezando primero por uno general y ahondando después en cada arte para dar respuesta a las dudas que le surgían durante la lectura de estos. Ella misma relata su

⁸⁴⁰ Kobayashi, I. *Cincuenta haikus*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1986, p. 51.

⁸⁴¹ *Ibidem*.

⁸⁴² *Ibidem*.

experiencia diciendo “empecé con un libro genérico que aprendí pero me dejó con muchas dudas...luego leí uno perfecto para resolver dudas a los occidentales, pero ahí nombraba otros temas que desconocía, y los buscas y los lees, y lees sobre pintura, y te nombra a los poetas, y vas y te compras de poesía y así es todo, uno me lleva al otro”⁸⁴³.

5.6.3. *Kakemono*

En la producción artística de Prado de Fata encontramos dos tipos de *kakemono*. Por un lado están los pintados al óleo sobre lienzo, como es el caso de *Kakemono Granate I*, *Kakemono Granate II*, *Kakemono Granate III* (Figura 55), *Kakemono Azul*, *Kakemono Azul Plata*, *Kakemono Blanco*, todos ellos creados en el año 2007. En cuanto a los realizados mediante la técnica del grabado, tan solo hay un ejemplo titulado *Kakemono*, creado en el año 2008. Por el modo de colocarlos a la hora de exhibirlos, podría remitirnos a ciertas creaciones de Eva Hesse, como *Contingent* (1969). Sin embargo, Prado de Fata, al hablar de esta posible vinculación confiesa: “conozco la obra de Eva Hesse y ha sido una sorpresa para mí visionar esas piezas y comprobar que existen ciertas similitudes, aunque no conozco en profundidad sus motivaciones e intereses”⁸⁴⁴. Por lo tanto, no podemos hablar de una intención por parte de la artista de reflejar un vínculo entre Oriente y Occidente, mediante la referencia a Eva Hesse, sino de una simple coincidencia.

La artista suele incluir los *kakemono* en la *Serie Silencio*⁸⁴⁵, ya que considera que “en realidad pertenecen al mismo desarrollo”⁸⁴⁶, a pesar de que no vayan montadas sobre bastidor. Tanto por el nombre como por el formato, guardan estrecha relación con Japón, ya que suele ser “una pintura o caligrafía que se cuelga de la pared, de forma alargada y en sentido vertical”⁸⁴⁷. Así pues, nos remite a las obras de *sumi-e*, que no se presentan enmarcadas, ni montadas sobre bastidor, sino en rollos para ser desenrollados y leídos en horizontal (*emakimono*) o suspendidos en vertical (*kakemono*)⁸⁴⁸. El montaje de las realizadas por Prado de Fata emplea una barra en cada extremo que sirve para “mantener la superficie tersa, al mismo tiempo que permite ser enrollado para su almacenaje”⁸⁴⁹. Por el contrario, las piezas que llevan por título *Silencio*, suelen estar

⁸⁴³ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 23, p. 202.

⁸⁴⁴ *Ibidem*, pregunta número 42, p. 208.

⁸⁴⁵ En este capítulo no nos detendremos en ella porque ya quedó desarrollada en las páginas 133-136.

⁸⁴⁶ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 192.

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

⁸⁴⁸ Almazán, D. “Sumi-e, la pintura de inspiración zen”, *óp. cit.*, p. 41.

⁸⁴⁹ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 193.

montadas según el modo tradicional en Occidente, es decir, la tela (en este caso lino), está sujeta a un bastidor, aunque formal y técnicamente guarda bastantes semejanzas con los *kakemono*⁸⁵⁰.

Diferencias entre una obra de la *Serie Silencio* y un *kakemono*



Figura 55: *Kakemono Granate III*, óleo y pan de oro, 122 x 51 cm, 2007



Figura 56: *Silencio II*, óleo y pan de oro, 120 x 50 cm, 2008

Al igual que en buena parte de sus creaciones, en los *kakemono* queda patente la relación con la meditación zen, ya que ambas “centran su atención visual y conceptual en un único punto”⁸⁵¹. Por lo tanto, se elimina todo aquello que no sea esencial en la obra, “desnudándola para que sirva de expresión al silencio interior, la serenidad y el sosiego”⁸⁵². Además al igual que buena parte de sus grabados, los *kakemono*, “invitan a un momento de pausa y reflexión ajeno a un entorno cada vez más agresivo: un respiro

⁸⁵⁰ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 193.

⁸⁵¹ De Fata, P. *Texto para la exposición Silencio y Meditación celebrada en el Centro Hispano Japonés de Salamanca (16 de noviembre al 17 de diciembre del año 2010)*, s/p.

⁸⁵² *Ibidem*.

para nuestro zarandeado espíritu actual”⁸⁵³. Aunque ya hemos explicado el origen de otras piezas de la *serie Silencio* como *Silence in NY* (Figuras 21, 22 y 23), el motivo de la creación del resto tiene un origen distinto, más bien ligado a la tradición oriental.

Prado de Fata, a la hora de explicar el origen de estas obras, relata su propia experiencia en un *zendo* o centro de espiritualidad zen:

Practico el yoga desde hace años, así como la relajación y la concentración. En el desarrollo de estas prácticas, quise ir un paso más allá y me fui a un *zendo* para conocer y practicar la meditación zen y adentrarme en las sensaciones y experiencias del silencio profundo (está prohibido hablar durante toda la estancia) y acercarme a esa práctica de meditación que practican los monjes budistas zen cuyos libros estaba leyendo. La meditación zen, se practica de rodillas, mirando a la pared, con los ojos levemente cerrados (porque si los cierras del todo es muy probable que te duermas) y dejando reposar la mirada en un punto de la pared. En ese estado, en esa posición, vacías la mente e intentas permanecer ahí, solo estar, solo ser. En su sencillez es una práctica difícil y como técnica de meditación, probablemente la más austera⁸⁵⁴.

La experiencia (que después he repetido), fue increíble y reveladora, única. Pero como artista, esta experiencia, aunque fue plenamente satisfactoria, tenía la necesidad de plasmarla plásticamente y como occidental sentí la necesidad de plasmarla con un lenguaje muy nuestro (la abstracción) y con nuestros materiales (lino y óleo). Sin embargo, respecto al montaje de la tela, me decanté por el *kakemono* por ser más fiel al estilo oriental y así unir las dos tendencias⁸⁵⁵.

Desarrollé entonces toda esta serie que (...) sigue un mismo patrón; formato vertical, fondos lisos que no distraen la atención (como la pared en la meditación) y todos tienen un punto que son las llamadas de atención (donde reposas los ojos cuando meditas) en la mitad inferior: son pinturas para meditar, para relajarte en su contemplación y/o para favorecer una ambientación espiritual⁸⁵⁶.

Como puede apreciarse mientras se contempla cualquiera de los *kakemono* de la artista, en todos ellos reina una nada inmensa, que es rota por lo que ella denomina “las llamadas de atención” y que podríamos comparar con las ideas de Shozo Sato, quien afirma:

Un vasto y árido desierto no mantiene nuestro interés por mucho tiempo porque los espacios amplios y vacíos no contienen elementos de contraste. La misma escena, en cambio, cobra sentido si una montaña, un edificio o unos árboles aparecen en el paisaje para proporcionar un punto focal. Estos objetos ofrecen forma y dirección, dando de repente al espacio vacío significado estético⁸⁵⁷.

⁸⁵³ De Fata, P. *Texto para la exposición...óp. cit.*, s/p.

⁸⁵⁴ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 192.

⁸⁵⁵ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 62, p. 214.

⁸⁵⁶ De Fata, P. *Texto...óp. cit.* Anexo 3: Texto 5, p. 192.

⁸⁵⁷ (Trad. a.) “A vast, barren desert does not hold our interest for long because wide, empty spaces do not contain elements of contrast. The same scene however, takes on meaning if a mountain, a building, or trees appear in the landscape to provide a focal point. These objects offer form and direction, suddenly giving the empty space esthetic meaning” (Sato, S. *óp. cit.*, p. 78).

En el arte nipón, el vacío es una constante desde sus orígenes y se manifiesta en prácticamente todas las artes, aunque a diferencia de lo que ocurre en Occidente, en las creaciones vinculadas al zen es estático y al mismo tiempo dinámico, vacío y a la vez es el origen de todas las cosas; y su importancia es tal que, Eugen Herrigel afirma que para poder valorar una obra de arte zen, se debe analizar el espacio presente en ella, ya que este es “su corazón, su fondo, su más profunda esencia y el fundamento de su existencia”⁸⁵⁸. Para Okakura Kakuzō “el vacío es todopoderoso, porque puede contenerlo todo”⁸⁵⁹.

Para Ana Crespo, “es el medio y lugar donde los elementos se reúnen, y es el fin del movimiento de los seres”⁸⁶⁰. Además, tanto en el arte zen como en el caso de la obra de Prado de Fata, en ningún momento podemos hablar de *horror vacui* o miedo al espacio vacío, porque para ellos este no inspira temor sino respeto⁸⁶¹. Sin embargo, a pesar de la simplicidad que pueda aparentar un espacio en blanco, lograrlo es más complicado de lo que parece, porque “si persigues el Vacío, le das la espalda. Si te apegas al Vacío exactamente como te apegas a los fenómenos de la vida ordinaria, no tienes ninguna posibilidad de encontrar lo que buscas, por muy noble que pueda ser el objetivo de nuestro apego”⁸⁶².

En el caso de la jardinería, por ejemplo, “se convierte en soporte sobre el que se proyecta el paisaje creado por el hombre”⁸⁶³. En la pintura *sumi-e*, es habitual la presencia de la vacuidad, pero “es un vacío que parece formar parte del cuadro y no un mero fondo sin pintar, [el pintor] llenando apenas una esquina, (...) da vida a todo un cuadro”⁸⁶⁴. En el caso de la obra de Prado de Fata, el vacío se convierte en un espacio sobre el que surgen las pinceladas que condensan las emociones que la artista desea manifestar con ellas. En los *kakemono*, por ejemplo, la nada cobra vida gracias a una leve línea o un pequeño cuadrado de tonos metalizados, que remiten a la idea de Eugen Herrigel de que, quien se encuentra absorto en la meditación, puede percibir un destello luminoso en la oscuridad⁸⁶⁵. Sin embargo no basta con colocar una pincelada o un trazo al azar, sino que se trata de una tarea más compleja porque “el secreto consiste en saber

⁸⁵⁸ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 48.

⁸⁵⁹ Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 88.

⁸⁶⁰ Crespo, A. *óp. cit.*, p. 49.

⁸⁶¹ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 48.

⁸⁶² Desjardins, A. *óp. cit.*, p. 31.

⁸⁶³ Vives, J. *óp. cit.*, p. 218.

⁸⁶⁴ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 213.

⁸⁶⁵ Herrigel, E. *El camino...*, *óp. cit.*, p. 82.

equilibrar la forma con el vacío y, sobre todo, en saber cuándo uno ha “dicho” bastante”⁸⁶⁶.

Para Shozo Sato, el vacío en el lienzo que no ha sido trabajado, es un espacio muerto, pero en el momento en que un simple punto es trazado en él, ambos comienzan a dialogar y cobrar vida. Así pues, el vínculo entre estos dos elementos da forma al “núcleo de la composición”⁸⁶⁷. Asimismo, este autor los compara con la superficie lisa de un estanque cuya calma se ve perturbada en el momento en que una roca cae sobre él y comienzan a aparecer pequeñas olas⁸⁶⁸. En cambio, si en lugar de un punto, lo que se traza es una línea, entra en juego el concepto de dinamismo⁸⁶⁹, por lo que podemos vincular estas ideas con las defendidas por Okakura Kakuzō, quien dice que “solo en el vacío es posible el movimiento”⁸⁷⁰. Por lo tanto, vemos cómo tres elementos que aparentemente podrían resultar simples, encierran en sí una complejidad mayor de la esperada. En el caso de las líneas utilizadas por Prado de Fata en sus *kakemono*, que son composiciones calmadas, es decir, no podemos afirmar que los pocos trazos que aparecen en ellas doten de dinamismo a la composición, sí que consiguen dirigir nuestra vista hacia el punto elegido y dialogan en armonía con el espacio vacío restante.

5.6.4. Otras

Para finalizar, otras obras de inspiración zen son, en pintura: *Ikebana* (1998), *Sentimiento de Sumi-e* (1998), *Mantra* (2010), *Horizontes* (2010) y *Sierra I* (c. 2010) (Figura 58). Una vez conocida la técnica *sumi-e*, decidió regresar al óleo y fue *Sentimiento de sumi-e* (Figura 57), la pieza que recogió las inquietudes vividas en una época en la que buscaba un modo de aunar la pintura oriental y occidental en un mismo soporte. Prado de Fata reconoce: “esta es una obra emblemática, muy especial para mí ya que fue la primera tras el periodo *sumi-e*. Quise fusionar lo aprendido en esta técnica, con (...) la pintura occidental, pero siguiendo las pautas de un *sumi-e* tradicional”⁸⁷¹. Así pues, sobre el lienzo encontramos “un elemento de la naturaleza, un gran vacío y un elemento principal hecho de una sola pincelada siguiendo un trazo gestual sin retoques”⁸⁷². Además, empleó un único color pero “buscando las máximas variaciones

⁸⁶⁶ Watts, A.W. *óp. cit.*, p. 213.

⁸⁶⁷ Sato, S. *óp. cit.*, p. 78.

⁸⁶⁸ *Ibidem*.

⁸⁶⁹ (Trad. a.) “If the spot is now replaced by a line, the idea of movement is introduced” (*Ibidem*, p. 79).

⁸⁷⁰ Kakuzō, O. *óp. cit.*, p. 88.

⁸⁷¹ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 56, p. 212.

⁸⁷² *Ibidem*.

posibles dentro de él y la asimetría como eje de la composición”⁸⁷³. Por lo tanto, logró condensar en una única pintura los elementos del *sumi-e*, e incluso las siete características de Shin’ichi Hisamatsu: asimetría, contracción o sequedad, insumisión, naturalidad, paz interior, profundidad o reserva, y sencillez⁸⁷⁴, a través de una técnica occidental como es el óleo sobre lienzo.



Figura 57: *Sentimiento de Sumi-e*, óleo, 83 x 124 cm, 1998



Figura 58: *Sierra I*, óleo, polvo de piedra pómez, carborundo y grafito, 92 x 73 cm, c. 2010

En el caso de *Mantra*, la inspiración se debe a los mantras que suele escuchar en su taller, mientras trabaja. Normalmente, como ya hemos comentado, lo hace porque le ayuda a concentrarse, y además, escoge versiones “más o menos puristas”⁸⁷⁵. En cuanto a la obra *Sierra I* (Figura 58), según la propia artista: “refleja las influencias que me dejó la práctica de la caligrafía”⁸⁷⁶. Así pues, en ella aparece representada la sierra donde vive, pero lejos de parecer un paisaje tradicional occidental, se enlaza claramente con aquellos del *sumi-e* en los que se retrata la naturaleza y se acompaña con unas líneas caligráficas. Asimismo, añade “unos gestos a la izquierda a la manera de la caligrafía japonesa”⁸⁷⁷. Esta idea de representar en su obra un monte, nos remite claramente tanto a artistas occidentales como Paul Cézanne y su serie dedicada al Mont Sainte Victoire (1882-1906); como al arte nipón, sobre todo al *ukiyo-e*, puesto que como ya hemos

⁸⁷³ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 56, p. 212.

⁸⁷⁴ Para conocer más acerca de estas siete características véase pp. 52-54.

⁸⁷⁵ De Fata, P. *Comunicación personal*, *óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 46, p. 209.

⁸⁷⁶ De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 20 de febrero de 2018*. Anexo 3: Texto 7, p. 195.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

mencionado, son innumerables las ocasiones en las que el Fuji protagoniza xilografías, como puede apreciarse, por ejemplo, en las *36 vistas del monte Fuji* de Hokusai.

Por último, en grabado encontramos: *La Sombra de la linterna* (2004) (Figura 59), *Linterna en Luna Llena* (2004) (Figura 60) y *Meditación* (2005) (Figura 61). Las dos primeras piezas: *La sombra de la linterna* y *Linterna en Luna Llena*, retratan un elemento habitual en los jardines del té japoneses, es decir, las famosas lámparas que decoran estos y que en el archipiélago son conocidas como *tōrō*⁸⁷⁸. En realidad el término hace referencia a cualquier tipo de linterna tradicional y suele encontrarse en construcciones antiguas. Las situadas en los jardines suelen ser de granito, se denominan *ishidōrō*, literalmente linterna de piedra y generalmente están compuestas por una basa, sobre la que se asienta una columna, sobre esta una plataforma, por último el *jibujuro* (donde iría la iluminación) y el remate; que representan respectivamente los cinco componentes de la cosmología budista: tierra, agua, fuego, aire y vacío⁸⁷⁹.

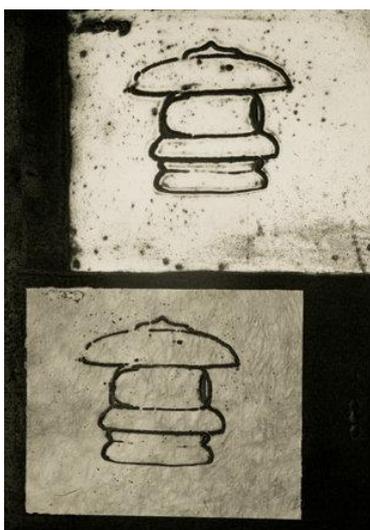


Figura 59: *La sombra de la linterna*, técnicas aditivas y collage, 37,5 x 31 cm, 2004

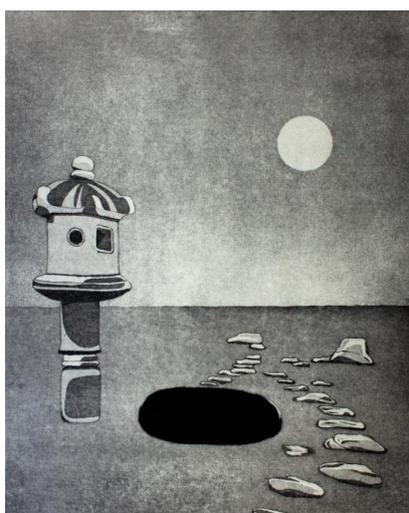


Figura 60: *Linterna en Luna Llena*, aguatinta, aguafuerte y carborundo, 54 x 43,5 cm, 2004



Figura 61: *Meditación*, collage, transferencia y aguatinta, 76 x 37,3 cm, 2005

⁸⁷⁸ Kuck, L. *óp. cit.*, p. 198.

⁸⁷⁹ Kubo, M. "Tōrō, lámparas de piedra", *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 09, 2013, p. 7.

Como tantas otras cosas en Japón, este elemento decorativo fue traído de China durante el periodo Asuka (538-710 d.C.) junto con el budismo. Fue durante el periodo Nara (710-794 d.C.) cuando su uso se popularizó, al igual que lo hizo la construcción de templos; y se cree que era empleada por los monjes para romper la oscuridad de sus paseos⁸⁸⁰. Lo más frecuente, por cuestiones económicas, era emplear el aceite como combustible, aunque las de piedra en concreto eran ornamentales⁸⁸¹. A pesar de que en un principio tenían una función práctica, con el paso de los años fueron valoradas también por su apariencia estética y sobre todo por la pátina que el tiempo había dejado en ellas, lo que llevaba a algunos maestros del té a cogerlas de los templos abandonados⁸⁸².

Para explicar el motivo de la elección de este elemento decorativo, Prado de Fata rememora cuando empezó a interesarse por la lectura de publicaciones sobre el tema de la jardinería. Así pues, recuerda que de estas le llamaron poderosamente la atención “sus formas tan amables y exóticas”⁸⁸³. Cuando comprendió su función práctica, es decir, romper la oscuridad de los paseos en los jardines del té, las eligió para representar “lo que ilumina el camino”⁸⁸⁴. Ha sido el grabado la técnica más utilizada para representar este tipo de lámparas e incluso ha obsequiado con ella a algún bebé, para que pueda “iluminar el camino de esa nueva vida”⁸⁸⁵.

La última pieza del conjunto, que lleva por título *Meditación* (Figura 61), representa a un discípulo de Buda practicando *zazen*, sobre un fondo ocre con un texto vinculado a dicha actividad⁸⁸⁶. Llama la atención en ella, el hecho de que sea uno de los pocos ejemplos de figuración dentro de la trayectoria artística de Prado de Fata y el tema, tan difícil de representar a simple vista, pero que ha logrado captar con el mínimo de elementos necesarios: la figura y el texto, unidos a una sensación de calma y placidez que aportan los tonos ocres, que envuelven a la figura con una nube de misticismo.

⁸⁸⁰ Kubo, M. *óp. cit.*, p. 6.

⁸⁸¹ *Ibidem.*, p. 7.

⁸⁸² Kuck, L. *óp. cit.*, p. 198.

⁸⁸³ De Fata, P. *Comunicación personal, óp. cit.*, Anexo 4: pregunta número 69, p. 216.

⁸⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁸⁶ *Ibidem*, pregunta número 70, p. 216.

6. CONCLUSIONES

Durante la búsqueda de antecedentes históricos, realizada antes de adentrarnos en la obra de Prado de Fata, pudimos constatar cómo el arte oriental también quedó reflejado en la producción artística de otros muchos creadores que, aunque normalmente no suelen aparecer vinculados a él, en realidad sí lo están. Asimismo, todos los casos analizados que se engloban en movimientos tan dispares como el Japonismo, Zenismo y Neojaponismo, sirven para demostrar que la influencia y relación con Japón, es mucho más importante y fluida de lo que creíamos. Es más, se ha podido constatar que los casos que todavía están por estudiar son innumerables. De hecho, a la hora de analizar el Japonismo hemos podido descubrir infinidad de creadores pertenecientes a este movimiento que desconocíamos. En cuanto al Zenismo y Neojaponismo, han sido un completo descubrimiento surgido en el transcurso de nuestra investigación, que además han servido para respaldar la hipótesis de que Japón está y ha estado más presente en el mundo del arte occidental de lo que se pensaba.

Después de haber analizado en profundidad la obra de Prado de Fata, comparándola con algunas de las artes más importantes del zen como los jardines secos o la pintura *sumi-e*, así como ciertos aspectos socioculturales inherentes al archipiélago, podemos afirmar que en sus creaciones conviven de manera armónica la Historia del Arte tanto de Oriente como de Occidente. También pudimos constatar que ciertas influencias de creadores occidentales, como Barnett Newman o Kazimir Maléovich, que se podían intuir después de un primer acercamiento, estaban presentes. Sin embargo, no ocurría lo mismo con otros artistas como Eva Hesse o Jesús Rafael Soto. En el caso del arte oriental, estudiar la producción artística de Prado de Fata de manera detenida, no solo ha servido para confirmar el hecho de que algunas manifestaciones artísticas orientales como el haiku o las artes del pincel habían dejado huella en sus pinturas, sino que también pudimos comprobar cómo había llegado a comprender e incluso absorber en su obra los rasgos más idiosincráticos del modo de ser del pueblo japonés.

Un aspecto fundamental, ajeno para cualquier occidental, pero vital para un nipón es el concepto *ishindenshin*. Como ya se explicó, se suele traducir como comunicación sin palabras, de corazón a corazón y al igual que otros aspectos culturales nipones debemos su origen al zen. Por lo tanto, podemos afirmar que en la obra de Prado de Fata, concretamente en las pertenecientes a la *serie Silencio*, la artista ha

logrado transmitirnos sin palabras, simplemente con la elección de los colores adecuados y una determinada composición, sus sensaciones y sobre todo, la importancia que tienen para ella el silencio, la calma y el sosiego. Además, no se limita a utilizar para sus creaciones temas o soportes nipones, sino que ha logrado combinar ambos lenguajes, el oriental y el occidental, para representar algunas de sus inquietudes como son el silencio o el camino de la vida. Cuando trabaja en temas propiamente japoneses, como los haikus o los jardines zen y del té, lo hace de tal manera que consigue que el espectador se sienta como si paseara por uno de ellos. Es más, en el caso concreto de los *roji*, que ya vimos que tienen como finalidad preparar al participante en la ceremonia del té para la austeridad que esta requiere, haciendo que se olvide de las preocupaciones mundanas que asaltan su mente; consigue que sintamos como si recorriéramos uno de ellos y que, con cada paso, fuéramos dejando a un lado todo aquello que nos aleja de disfrutar de la contemplación de la propia obra. Así pues, no se ha limitado a pintar a la manera de los calígrafos orientales, como hacían algunos artistas del Expresionismo Abstracto Norteamericano o a imitar las estampas japonesas *ukiyo-e* como hicieron ciertos creadores del Japonismo, sino que ha logrado captar la esencia del arte nipón.

Por este motivo, podemos afirmar que Prado de Fata también ha sabido trasladar a su obra las claves que conforman la estética del arte japonés, aunque como se ha podido comprobar gracias a la entrevista, no ha sido de manera voluntaria, sino que es algo inconsciente; y se debe a su vasta biblioteca y las incontables horas que ha dedicado a la lectura de todos sus libros. Así pues, conceptos como *mono no aware*, *wabi*, *sabi*, *yūgen*, *shibui* o *yohaku*, así como las siete características dictadas por Shin'ichi Hisamatsu⁸⁸⁷ han traspasado su subconsciente y alcanzado sus pinturas a través del pincel y el óleo. El *mono no aware*, por ejemplo, estaría presente en la creaciones de Prado de Fata, si tenemos en cuenta ideas como la nostalgia y la impermanencia, pero no entendida como tristeza sentida al recordar que cualquier tiempo pasado fue mejor, sino rememorando las sensaciones que este nos ha dejado. Asimismo, debemos tener en cuenta el modo de trabajo de esta artista, porque sale a la naturaleza para inspirarse y más tarde reflejará en su obra todo aquello que ha experimentado, así como el poso que esta vivencia ha dejado en ella, junto con los apuntes y bocetos tomados durante la misma.

⁸⁸⁷ Estas son: sencillez, contracción o sequedad, asimetría, naturalidad, rebeldía, paz interior y profundidad. Para conocer más acerca de ellas, véase páginas 52-54.

El *wabi* suele abogar por la sencillez y lo carente de ornamentos; es más, lo que busca es eliminar todo aquello que no sea necesario y que nos aparte de la belleza esencial inherente a cada objeto. Por lo tanto, las pinturas de Prado de Fata, con su característica sencillez y ausencia de distracciones han alcanzado la estética *wabi*, como podemos ver por ejemplo, en la *serie Silencio*, en sus *Kakemono*, en los jardines zen, etc. En cuanto al *sabi*, quizás sería algo más complejo de apreciar puesto que requiere la presencia de la pátina dejada por el paso del tiempo. Sería fácilmente demostrable si utilizara materiales perecederos o con una evolución apreciable a simple vista, como óxido u oscurecimiento. No obstante, el empleo del óleo, la piedra y la pizarra, entre otros, no permite apreciarlo. Sin embargo, si contemplamos detenidamente las superficies de las obras de Prado de Fata, estas no están pulidas sino que tienen una apariencia rugosa, rústica, que lo vincula irremediabilmente con el *sabi*. También logra transmitir esa sensación calmada que está presente en los jardines zen. Asimismo, puede reflejarse este concepto estético en la soledad, por lo que sí que podemos vincularlo a ciertas pinturas de esta artista, en las que aunque no aparezca prácticamente nunca la figura humana, están protagonizadas por líneas solitarias como puede apreciarse en sus *Kakemono* o en cualquiera de las creaciones que componen la *serie Silencio*.

Tres últimos conceptos fundamentales en la estética artística nipona son *yūgen*, *shibui* y *yohaku*. El primero, como ya explicamos, alude a todas aquellas creaciones rodeadas por un aura misteriosa en las que el tema no está representado en su totalidad, sino simplemente sugerido, por lo que queda en manos del espectador completar su significado, adentrándose en la propia obra de arte. De entre todas las creaciones bidimensionales de Prado de Fata, quizás serían los *kakemono* y los caminos las que más reflejarían esto. La razón en el caso de los primeros, sería el hecho de que invitan a sentarse frente a ella, fijando la vista en lo que ella denominó “llamadas de atención”; con el objetivo de meditar y comprender así el significado de la misma, identificándose al mismo tiempo con las sensaciones experimentadas por la artista durante su experiencia practicando *zazen* en un *zendo*.

Algo similar ocurriría con *Jardín de rocas del templo Ryōan-ji* (Figura 51), en la que, gracias al punto de vista bajo, podemos situarnos ante él como lo haría un monje zen que medita ante este. En el caso de los caminos, invitan a recorrerlos mentalmente de tal manera que nuestra mente complete los pasos que faltan, que tan solo han sido sugeridos por la artista. Esto puede apreciarse claramente en *Camino de la vida* (Figura

48) y en *Roji* (Figura 52). En ambos casos, desconocemos el final de los mismos, pero Prado de Fata ha sugerido las últimas piedras que los componen, dejando así que el espectador lo contemple, poco a poco, mientras pasea por ellos de manera imaginaria. Por esta tendencia a lo incompleto, también estaría presente en su producción artística el concepto *shibui*, así como por las texturas rugosas que se deben en la mayoría de los casos, a la utilización de carborundo, polvo de mármol de Macael, piedras y pizarras. Por último, la presencia de la idea de *yohaku* o la importancia de los espacios en blanco, es clara si tenemos en cuenta el protagonismo que estos cobran en los *Kakemono*, en los que la obra perdería totalmente su significado sin ellos.

Asimismo, como vimos por ejemplo en sus jardines zen, sobre todo en el hecho de cómo evolucionaron desde la figuración hasta la abstracción; ha conseguido alcanzar la esencia de la naturaleza eliminando todo lo que no fuera necesario para representarla, algo fundamental para los artistas zen, concretamente para los pintores *sumi-e*. Es más, en esta representación esencial del paisaje, en la obra de la creadora que protagoniza nuestro proyecto, debemos tener en cuenta que no se limita a retratarla a la manera tradicional, sino que siente la necesidad de incluirla en el soporte pictórico mediante la utilización de arena, polvo de mármol, carborundo, etc. Por lo tanto, podemos afirmar que esta depuración que tiene como objetivo alcanzar la esencia de la naturaleza no solo está presente en la obra final, sino que ha sido necesario observar el paisaje y, de entre los materiales que lo componen, elegir cuales serían los mínimos necesarios para que a la hora de incluirlos en sus creaciones, pudieran ser capaces por sí solos de representarlo.

No obstante, como hemos podido comprobar, el acercamiento de Prado de Fata a la cultura nipona, no se ha quedado en una simple apreciación estética de sus manifestaciones artísticas, sino que también se ha interesado por comprender ciertos aspectos más complejos de esta como el zen y sus enseñanzas. Para ello, han sido fundamentales las lecturas de algunas de las obras más importantes para entender la presencia del zen en Occidente como las debidas al alemán Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco* y *El camino del zen*; o a los nipones Okakura Kakuzō y Junichiro Tanizaki, autores de *El libro del té* y *El elogio de la sombra*, respectivamente. Además, ha sabido trasladar a su modo de trabajo el empleado por los pintores *sumi-e*, que requiere vaciar la mente antes de plasmar sus ideas sobre el papel; aunque ella trabaje en la mayoría de las ocasiones con técnicas occidentales.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. LIBROS

- Addis, S. *The art of zen: Paintings and Calligraphy by Japanese monks 1600-1925*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1989.
- Addis, S. y Daido, J. *The Zen Art Book, The Art of Enlightenment*, Boston: Shambhala, 2009.
- Almazán, D. (coord.). *Japón: arte, cultura y agua*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Antolín, M. y Embid, A. *Introducción al budismo zen*, Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Awakawa, Y. *Zen painting*, Tokio: Kodansha International, 1977.
- Barlés, E. y Almazán, D. *Japón y el mundo actual*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2011.
- Bouso, R. *Zen*, Barcelona: Fragmenta Editorial, 2012.
- Buson, Y. *Selección de jaikus*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1992.
- Cabañas, P. *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Barcelona: Electa, 2000.
- Cid, F. (coord.). *Japón y la Península Ibérica: cinco siglos de encuentros*, Gijón: Satori, 2011.
- Cid, F. (ed.). *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009.
- Crespo, A. *El Zen en el Arte Contemporáneo: la Realidad y la Mirada*, Madrid: Mandala Ediciones, 1997.
- Desjardins, A. *Zen y vedanta, comentario del Sin-sin-ming*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1997.
- Fahr-Becker, G. (ed.). *Arte asiático*, Barcelona: editorial Könemann, 2000.
- Fahr-Becker, G. *Grabados japoneses*, Colonia: Taschen, 2012.
- Flath, J., Orenge, A., Rubio, C. y Ueda H. *Sakura, diccionario de cultura japonesa*, Gijón: Satori, 2016.

- García, F. (comis.). *Arte japonés y Japonismo: Museo de Bellas Artes de Bilbao*, (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 10 de junio-15 de septiembre de 2014), Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2014.
- García, F. *El zen y el arte japonés*, Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1998.
- García, H. *Un geek en Japón*, Barcelona: Norma Editorial, 2012.
- Gómez, A. (ed.). *Japón y Occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*, Sevilla: Aconcagua Libros, 2016.
- Gruber, A. “Artes decorativas en Europa II: del Neoclasicismo al Art Decó”, *Summa Artis*, tomo XLVI, vol. II, Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Gual, M. y Bru, R. (comis.). *Imágenes Secretas. Picasso y la estampa erótica japonesa* (Museu Picasso, 05 de noviembre de 2009 al 14 de febrero de 2010), Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2009.
- Gutiérrez, F. “Arte del Japón”, *Summa Artis*, tomo XXI, Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- Hall, B. *Cosas de Japón. Apuntes y notas del Japón tradicional*, Gijón: Satori, 2014.
- Hane, M. *Breve historia de Japón*, Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Herrigel, E. *El camino del zen*, Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1980.
- Herrigel, E. *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires: editorial Kier, 2008.
- Hirose, N. *La sabiduría inmóvil. El camino zen. Las enseñanzas de Soho Takuan*, Barcelona: Editorial Thassàlia, 1996.
- Ishikawa, K. *Taction: the drama of the stylus (chisel, brush) in oriental calligraphy*, Tokio: Intenational House of Japan, 2011.
- Kakuzō, O. *El libro del té*, Barcelona: ediciones Martínez Roca, 1999.
- Kashiwahara, Y. y Sonoda, K. (ed.). *Shapers of Japanese Buddhism*, Tokio: Kōsei Publishing Co., 1994.
- Kobayashi, I. *Cincuenta haikus*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.
- Kodoma, T. y Keiko, J. *Lecciones prácticas de sumié*, Tokio: Sociedad Hispánica del Japón, 1996.
- Komatsu, S., Wong K. S., E. Cranston F., et al. *Chinese and Japanese Calligraphy: spanning two thousand years*, Múnich: Prestel, 1989.
- Koren, L. *Wabi-Sabi para artistas, diseñadores, poetas y filósofos*, Barcelona: ediciones Renart, 1997.

- Kuck, L. *The world of japanese garden from the chinese origins to modern landscape art*, Nueva York: Weatherhill, 1989.
- Lambourne, L. *Japonisme: cultural crossings between Japan and the West*, Londres: editorial Phaidon, 2005.
- López, A. *Tratado de Bodhidharma (Los textos fundacionales del budismo Zen)*, Palma: José J. de Olañeta, 2013.
- Menegazzo, R. *Japón*, Barcelona: Electa, 2008.
- Parente, L. *Sumi-e, el arte de la pintura japonesa*, Madrid: Mandala Ediciones, 2011.
- Poletti, F. *El siglo XX, vanguardias*, Editorial Electa, Barcelona, 2006.
- San Ginés, P. (ed.). *La investigación sobre Asia Pacífico en España*, Colección Española de Investigación sobre Asia Pacífico, nº 1, Granada: editorial Universidad de Granada, 2006.
- Santiago, J. A. *Manga. Del cuadro flotante a la viñeta japonesa*, Pontevedra: Grupo de Investigación dx5, Universidad de Vigo, 2010.
- Sargent, J. *Zen, 108 preguntas y respuestas sobre la filosofía y la práctica de esta antigua tradición*, Barcelona: ediciones Oniro, 2002.
- Sato, S. *The art of sumi-e. Appreciation, Techniques and Application*, Tokio: Kodansha International, 1984.
- Schlombs, A. *Hiroshige*, Colonia: editorial Taschen, 2007.
- Suzuki, D. T. *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona: Paidós Orientalia, 1996.
- Suzuki, S. *Mente zen, mente de principiante, charlas informales sobre meditación y la práctica del zen*, Madrid: Gaia Ediciones, 2011.
- Svanascini, O. *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés*, Buenos Aires: editorial Kier, 1979.
- Tanizaki, J. *El elogio de la sombra*, Madrid: ediciones Siruela, 2016.
- Vélez J. J., Echevarría P. L. y Martínez de Salinas, F. (eds.). *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 2008.
- Vives, J. *Historia y arte del jardín japonés*, Gijón: Satori, 2014.
- VVAA. *Congreso Nacional de Historia del Arte, modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2008.

- Waley, A. *Zen Buddhism and Its Relation to Art*, Londres: Luzac and Co., 1922.
- Walker, B. L. *Historia de Japón*, Madrid: Akal, 2017.
- Watts, A.W. *El camino del zen*, Barcelona: Edhasa, 1980.
- Wichmann, S. *Japonisme. The Japanese influence on Western art since 1858*, Londres: Thames & Hudson, 1999.
- Widmaier, D. *Picasso: Art Can Only Be Erotic*, Nueva York: editorial Prestel, 2005.
- Xingjian, G. y Carrillo de Albornoz, C. *Gao Xingjian*, (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 22 de enero al 15 de abril de 2002), Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- Zamora, M^a. J. (coord.). *Japón y España: acercamientos y desencuentros*, Gijón: Satori, 2012.

7.2. HEMEROGRAFÍA

- Abad, J.C. “Un encuentro entre el arte ibérico y el japonés: lacas namban”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 11, 2013, pp. 4-5.
- Almazán, D. “Sumi-e, la pintura de inspiración zen”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 13, 2014, pp. 40-41.
- Aristimuño, I. “Fundamentos del jardín japonés”, *Revista de la Dirección General de Cultura y Extensión*, nº 67-68, enero-agosto, 2008, pp. 29-50.
- Barlés, E. “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama*, nº 18, 2003, pp. 23-88.
- Bru, R. “La Fonda España de Lluís Domènech i Montaner, un Japonismo de libro”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 22, 2016, pp. 6-8.
- Bru, R. “Primeras exposiciones de Ukiyo-e en España”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 09, 2013, pp. 16-17.
- Cabañas, P. “Sobre la correspondencia inédita entre Joan Miró y Shuzo Takiguchi. Relación personal y colaboración artística”, *Archivo Español de Arte*, vol. 73, nº 291, 2000, pp. 277-284.
- Cabañas, P. “Un puente entre la tradición y el arte contemporáneo. El jardín japonés”, *Anales de la Historia del Arte*, nº 12, 2002, pp. 239-257.

- Ciancio, S. “El cuerpo en la pintura: entrevista con Luis Feito”, *Arte, individuo y Sociedad*, vol. 16, 2004, pp. 209-226.
- Fernández del Campo, E. “Las fuentes y lugares del Japonismo”, *Anales de Historia del Arte*, nº 11, 2001, pp. 329-359.
- Gonzalo, F. “Una muestra de arte acerca la filosofía oriental al municipio”, *Diario 16*, Valdemorillo, sábado 8 de junio de 2000, s/p.
- Kubo, M. “Tōrō, lámparas de piedra”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 09, 2013, pp. 6-7.
- Mukai, S., Hibino, H., y Koyama, S. “Differences in Ratings of Different The Japanese Calligraphic Kanji Characters and The Japanese Font”, *International Journal of Affective Engineering*, vol 16, nº 2, 2017, pp. 53-56.
- Pérez, T. “La imagen kawaii: estética e identidad en la cultura japonesa”, *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, nº extra 3, 2016, pp. 1-12.
- Rossel, D. “Japonismo: la fascinación por el arte japonés”, *Eikyo. Influencias japonesas*, nº 11, 2013, pp. 20-25.
- Taplinger, M. “Prado de Fata: A Spanish Artist’s Take to Zen Aesthetics”, *Gallery & Studio*, septiembre/octubre, 2007, p. 12.
- Yamada, S. “The Myth of Zen in the Art of Archery”, *Japanese Journal of Religious Studies*, vol. 28, nº 1-2, 2001, pp. 1-30.

7.3. TESIS Y TRABAJOS DE FIN DE MÁSTER

- Andrés, S. *Signos de Wabi Sabi, Mono no Aware y Yūgen en el Land Art europeo de la década de los setenta. Los paseos de Hamish Fulton y Richard Long como ejemplo paradigmático*, Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2013.
- Boix, A. *Joan Miró: el compromiso de un artista, 1968-1983*, Tesis doctoral, Universidad de las Islas Baleares, 2010.
- Fuentes, R. *Influencias zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto y Rubén Fuentes*, Tesis doctoral Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- Oh, M. S. *Der Blaue Reiter und der Japonismus*, Tesis doctoral, Universidad de Múnich, 2006.

- Takagi, M. *Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen. Vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie*, Tesis doctoral, Universidad de Artes Visuales de Braunschweig, 2013.
- Tarrasó, A. *La pintura japonesa contemporánea Neonihonga como objeto vehicular de una identidad propia*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de Barcelona, 2014.
- Villalba, J. *Budismo zen: repercusiones estéticas en Oriente y Occidente*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

7.4. FUENTES DE INTERNET

- De Fata, P, “Sosiego en estado puro”, *ARTE cuadro*, diciembre 2006 (extraído de <http://www.fatagallery.com/prensa.html>).
- Diez, J. L. *La lectura (Aline Masson)*, <http://carmenhyssenmalaga.org/obra/la-lectura-%28aline-masson%29>
- <http://dle.rae.es/?id=c3cynah>
- <http://dle.rae.es/?id=OHrDfPh>
- <http://dle.rae.es/?id=XzwQjuW>
- <http://dle.rae.es/?id=YF493Kz>
- <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=XPT7wwp>
- <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=carborundo>
- <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=ortodoxo>
- <http://editorialkairos.com/autores/desjardins-arnaud>
- <http://janhendrix.com.mx/2016/es/cv/>
- <http://kyokokumai.com/en/profile/index.html>
- <http://kyokokumai.com/en/works/index.html>
- <http://museoestebanvicente.es/es/biografia/>
- <http://ramonhumet.com/perfil?idioma=es>
- <http://rodrigojuarranz.com/artista/de-fata-prado/#>
- <http://www.bibliotecadelbosque.net/cv/>
- <http://www.ecru-no-mori.jp/en/artist/atsuko-yoshioka/>
- <http://www.es.emb-japan.go.jp/JPES150/150aniversario.html>
- <http://www.exteriores.gob.es/Embajadas/TOKIO/es/espanajapon/Paginas/inicio.aspx>

- <http://www.fatagallery.com/curriculum.html>
- http://www.fatagallery.com/grabados_varios.html
- <http://www.fatagallery.com/obra.html>
- <http://www.fatagallery.com/oriente.html>
- <http://www.fatagallery.com/piedraypizarra.html>
- <http://www.revistamagenta.com/nosotros/staff/osvaldo-svanascini/>
- <http://www.sothebys.com/en/auctions/2017/morita-shiryu-bokujin-hk0773.html>
- <http://www.theartstudentsleague.org/about/legendary-community-artists/>
- <http://www.tokyoartbeat.com/event/2012/DB7F>
- <http://www.zendobetania.com/>
- http://www.zendobetania.com/guias_zen.html
- <https://www.cervantes.com/autor/54679/okakura-kakuzo/>
- <https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/art-of-perceptual-experience>
- Jiménez, J. *Prado de Fata*, (extraído de: <http://www.fatagallery.com/>)
- Pérez-Madero, R. *Pintura*, (extraído de: <http://fernandozobel.es/pintura.html>)
- Perió, M. “El elogio de la sombra”, de Junichiro Tanizaki, (extraído de: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/el-elogio-de-la-sombra-de-junichiro-tanizaki/>)
- *Una pintora zen en Valdemorillo*, (extraído de: <http://www.fatagallery.com/prensa.html>)
- Villalba, A. *Cronología*, (extraído de: <http://fernandozobel.es/cronologia.html>)

7.5. OTROS

- De Fata, P. *Comunicación personal*, 9 de abril de 2018, Anexo 4.
- De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 4 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 1.
- De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 5 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 2.
- De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 6 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 3.
- De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 6 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 4.
- De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 28 de diciembre de 2017*. Anexo 3: Texto 5.
- De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 30 de enero de 2018*. Anexo 3: Texto 6.
- De Fata, P. *Texto explicativo remitido por la artista el 20 de febrero de 2018*. Anexo 3: Texto 7.
- De Fata, P. *Texto para la exposición Silencio y Meditación celebrada en el Centro Hispano Japonés de Salamanca (16 de noviembre al 17 de diciembre del año 2010)*, s/p.
- Jiménez, J. *Cartel para la exposición celebrada en el Centro San Clemente de Toledo*, 2016, s/p.
- Pérez, E. *Entrevista*, Madrid: Universidad Complutense, curso 2006/2007.

8.1. ANEXO 1: CRONOLOGÍA

En el presente anexo se incluye una tabla con la cronología de los distintos periodos históricos de Japón, porque no sigue el sistema que empleamos habitualmente en Occidente. No obstante, uno de los problemas a tener en cuenta es el hecho de que no haya consenso entre los distintos autores con la mayoría de las épocas, sobre todo las más alejadas de nuestros días. Sin embargo, se ha optado por la cronología que aparece en la tabla inferior, que es la más habitual en los manuales consultados y ha sido la empleada a lo largo de todo el trabajo.

Periodo	Años
Jōmon	12.000-300 a.C.
Yayoi	300 a.C.-250 d.C.
Kofun	250 d.C.-538 d.C.
Asuka	538-710 d.C.
Nara	710-794 d.C.
Heian	794-1185 d.C.
Kamakura	1185-1333 d.C.
Muromachi	1333-1573 d.C.
Momoyama	1573-1603 d.C.
Edo	1603-1868 d.C.
Meiji	1868-1912 d.C.
Taishō	1912-1926 d.C.
Shōwa	1926-1989 d.C.
Heisei	1989-...

8.2. ANEXO 2: GLOSARIO

El motivo de la inclusión de este glosario es la ingente cantidad de extranjerismos que aparecen en el presente proyecto, cuyo equivalente en castellano no existe o no se ajusta del todo a la definición japonesa. A pesar de que se procura colocar una breve definición a pie de página o entre el texto, cuando no sea así el lector puede consultar todos aquellos términos que aparecen a lo largo del proyecto, sobre todo los que se repiten con mayor frecuencia. De esta manera se pretende facilitar la comprensión del mismo.

Chadō: término empleado para hacer referencia a la ceremonia o la vía del té.

Chanoyu: equivalente a *chadō*, pero alude directamente a la ceremonia del té, que se celebra en una estancia conocida como *sukiya*, a la que los invitados son conducidos por un sendero o *roji*.

Haiga: (*hai*) suele traducirse como poesía, por referencia al haiku y (*ga*) como dibujo. El término hace referencia a las obras de arte realizadas normalmente en tinta sobre papel y que combinan poesía caligrafiada en ideogramas orientales y un dibujo que complementa el mensaje del poema o lo contradice.

Haiku: composición poética breve de tan solo diecisiete sílabas, dispuestas en tres versos de cinco, siete y cinco. Suelen contener términos que hacen referencia a la época del año en la que se ambienta el poema. Por su brevedad

prescinde de adjetivos y es escaso el uso de verbos.

Ikebana: tradicionalmente vinculado a la ceremonia del té, este arte se basa en disponer las flores de una manera concreta para rendir homenaje a una deidad u ornamentar un espacio determinado.

Kakemono: es un tipo de pintura o caligrafía dispuesta de forma vertical, que suele enrollarse cuando no se desea que permanezca colgada en la estancia. Está relacionado con la ceremonia del té, ya que suele colgarse en la sala en la que esta tendrá lugar.

Kanji: traducido literalmente como chino (*kan*) y carácter (*ji*). Es un ideograma de origen chino, empleado en la escritura japonesa, junto con los alfabetos *hiragana* y *katakana*. Puesto que estaba pensado para transcribir los sonidos chinos, normalmente cada signo tiene dos lecturas: la original china y la

nipona. Este sistema de escritura nació hacia el segundo milenio antes de Cristo, pero el usado en la actualidad fue establecido como tal entre el 200 a.C. y el 200 d.C. Además de tratarse de símbolos complejos, sobre todo desde el punto de vista de un lector occidental, los trazos de los mismos deben realizarse en un orden concreto.

Karesansui: literalmente seco (*kare*), montaña (*san*) y agua (*sui*), este término se emplea para referirse a los jardines secos situados en algunos monasterios zen. El ejemplo paradigmático de este tipo de intervenciones paisajísticas es el de Ryōan-ji. En él podemos ver cómo representan montañas y ríos solamente con grava blanca rastrillada y piedras. El único elemento vegetal presente en este tipo de jardines suele ser musgo. La función de estos paisajes es favorecer la meditación de los monjes y no está pensado para ser pisado, sino tan solo contemplado desde la estancia del abad.

Kōan: vinculado al budismo zen, este tipo de relatos son como una especie de enigmas o acertijos que el maestro propone al alumno, sobre todo en la escuela Rinzai, para conducirlo a la iluminación durante la meditación. Aparentemente carentes de lógica, la solución suele irrumpir en la mente del aprendiz de manera súbita y repentina.

Mono no aware: literalmente traducido como cosas (*mono*) de (*no*) y sorpresa (*aware*), es decir, sorpresa ante las cosas. Este término está vinculado a la estética japonesa y su origen se remonta a la Era Heian (794-1185 d.C.). Se basa en el aprecio por lo efímero e impermanente de la naturaleza, unido normalmente a un sentimiento de melancolía.

Niwa: suele traducirse como “jardín”.

Roji: sendero o jardín que sirve al espectador para prepararle mentalmente, olvidando las preocupaciones de la vida diaria y para que pueda así, adaptarse a la estética austera del espacio en el que tendrá lugar la ceremonia del té.

Rojiniwa: “*roji*” es el sendero que conduce a la sala en la que se celebrará la ceremonia del té, y “*niwa*” alude al jardín, en general. Por lo tanto, suele referirse al jardín que rodea la estancia en la que tiene lugar el *chanoyu*.

Sabi: concepto estético japonés de compleja traducción cuyo origen se remonta a la Era Heian (794-1185 d.C.). Suele caracterizarse por un aprecio hacia todo aquello bañado por la soledad, sencillez o tranquilidad y se vincula al concepto de *wabi* y a distintas artes del zen, como la ceremonia del té.

Satori: se traduce como “iluminación” y es la finalidad de la meditación zen o *zazen*.

Shibui: concepto estético que hace referencia a lo incompleto, tosco, simple, austero, etc.

Shodō: término empleado en japonés para referirse al arte o a la vía de la caligrafía.

Sumi-e: literalmente se traduce como (*sumi*) tinta y (*e*) dibujo, por lo que se refiere a la pintura realizada en tinta negra, que normalmente se vende en barra, se muele sobre una piedra llamada *suzuri* y se mezcla con agua. Después se trabaja con pincel sobre papel de arroz.

Sūtra: texto budista sagrado, que suele tener como tema u objetivo conducir hacia la iluminación a quien lo recita.

Tōrō: linterna realizada en diferentes materiales, como madera o piedra que suele ubicarse en los jardines japoneses. Las realizadas en piedra, conocidas como *ishidōrō*, suelen ser colocadas en los *rojiniwa* o jardines del té, para iluminar el tránsito de los participantes en la ceremonia hacia la estancia en la que se celebra esta. Las diferentes rocas que la componen tienen relación con los cinco elementos: agua, aire, fuego, tierra y éter.

Ukiyo-e: literalmente puede traducirse como flotante (*uki*), mundo (*yo*) y pintura (*e*), es decir, pintura del mundo flotante. Designa a las xilografías y dibujos que se realizaron sobre todo

durante el periodo Edo (1603-1868 d.C.) y que representaban las costumbres de la clase burguesa de dicha época. Algunos de los temas más habituales eran retratos de mujeres, actores de *kabuki*, paisajes, etc. Entre los artistas más famosos encontramos a Hokusai e Hiroshige. La importancia de estas obras de arte en Europa reside en el hecho de que fueron influyentes para artistas como Édouard Manet o Vincent van Gogh, entre otros.

Wabi: concepto estético que suele ser empleado para designar a lo tranquilo, lo pobre y sobre todo a lo que está bañado por la pátina del paso del tiempo. También suele guardar estrecha relación con el concepto de *sabi* y con la ceremonia del té, además de otras artes vinculadas con el zen.

Yohaku no bi: concepto estético que hace referencia a la importancia de los espacios en blanco.

Yūgen: concepto estético que alude a la belleza que se halla en lo profundo, misterioso e incompleto o sugerido, que normalmente invita al espectador a adentrarse en la obra de arte.

Zazen: se traduce como “meditación”, normalmente se practica en posición sedente y tiene como finalidad alcanzar la iluminación o *satori*, vaciando antes la mente de todas las preocupaciones mundanas.

Zen: es una de las ramas del budismo Mahāyāna, que incide en alcanzar la iluminación o *satori* a través de la meditación o *zazen*. En China es conocida como *Ch'an* y su fundador es Bodhidharma, a quien los japoneses llaman Daruma. Sus enseñanzas llegaron a Japón durante el periodo Kamakura (1185-1333 d.C.).

Zenga: suele ser un dibujo simple y directo creado mediante el mínimo de trazos, junto a algunos caracteres caligrafiados; todo ello realizado en tinta negra sobre papel de arroz. La mayoría de ellos fueron creados por monjes de la Era Edo (1603-1868 d.C.), como Sengai Gibon o Hakuin Ekaku, entre otros. Suelen tener una función didáctica o de apoyo a la meditación, pueden ser plasmaciones de la iluminación, relatar episodios de la historia del budismo zen, etc.

8.3. ANEXO 3: TEXTOS EXPLICATIVOS ENVIADOS POR LA ARTISTA

8.3.1. Texto 1⁸⁸⁸

Documento Explicativo del Currículum

A pesar de mi formación en pintura, grabado y escultura, es el conocimiento, estudio y realización de la pintura Sumi-e, lo que marca mi producción artística. Esta pintura de los monjes budistas zen se basa en la austeridad cromática (blanco y negro), la depuración técnica (los trazos se realizan en un único gesto), temática (la naturaleza como objeto de representación y estudio) y un componente filosófico-espiritual (el zen).

Serán justamente las características de las expresiones artísticas zen las que a partir de entonces intento llevar a mi obra. Estas son: simplicidad, naturalidad, calma, asimetría, sutileza y vacío, entre otras.

Mi obra evoluciona completándose con una búsqueda personal a partir de la expresión del propio sentimiento, despojándolo de todo lo superfluo y depurando lo accesorio. Es en esta depuración cromática donde el uso del negro como único color se me hace imprescindible ya que el uso de una única tinta me ayuda a despojar de lo ficticio a la belleza. El uso del blanco y negro es rudo pero sincero y encierra soledad y silencio.

La naturaleza siempre ha sido mi punto de partida, centrado durante gran parte de mi producción en el camino (como metáfora de la vida) y en el jardín zen, recreado primero en su totalidad y buscando después el objeto, el símbolo, las sombras...la abstracción.

Esta evolución temática desde lo macro hasta lo micro me ha llevado al punto en el que ahora me encuentro: la observación sistemática de la naturaleza me lleva a querer establecer con ella un vínculo más estrecho, pasando de la mera representación a su participación en la obra. Piedras y pizarras forman parte desde entonces de mis grabados.

Desde hace unos años mi obra en grabado plasma la inclusión de elementos tomados directamente de la naturaleza sobre el soporte y las técnicas clásicas del grabado como única respuesta plástica a mi personal reflexión sobre la naturaleza y el arte.

⁸⁸⁸ Texto remitido por la artista el 4 de diciembre del año 2017.

Las piedras, las pizarras no limitan, sino que al contrario, potencian la fuerza expresiva del grabado clásico y me ofrecen una vía propia e inexplorada hasta este momento de unión entre idea, objeto y representación visual final. Sin embargo esta utilización de objetos ajenos al grabado clásico ha ampliado mi interés por otras líneas de expresión como el tratamiento digital o los polímeros, siempre en comunión con los soportes y las técnicas clásicas del grabado.

Desde el punto de vista expositivo de temática oriental, las muestras más significativas han sido:

- La invitación por parte de la Universidad de Valladolid para participar en el Seminario “Mitologías del Imaginario Japonés” con una muestra de mi trabajo en óleo, grabado y *sumi-e*, así como los utensilios necesarios para su realización (papel de arroz, lacre, etc.). Esta exposición se realizó en el Archivo Histórico Provincial de Soria.

- Las exposiciones en el Centro Hispano Japonés de Salamanca, ubicado en el Palacio Renacentista de San Boal, y vinculado a la Universidad es un puente entre España y Japón donde únicamente se imparten clases, talleres y cursos relacionados con este país y su cultura.

8.3.2. Texto 2⁸⁸⁹

Decido comenzar el envío con la *Serie Naturaleza*, porque dentro de lo que me has pedido sería la primera en orden cronológico.

Por ponerte en antecedentes, cuando yo conozco y aprendo la técnica del *sumi-e*, su impresión e impacto fue tal, que dejé de pintar y me dediqué durante varios años a esta técnica, su estudio, práctica y lectura de todo lo relacionado con ella, filosofía zen, etc.

Después de esta fase, siento la necesidad de volver al color y al óleo, pero ya se había producido en mí un cambio profundo en cuanto a composición, color y mirada de mi entorno. Comienzo la etapa de los jardines japoneses tanto en grabado como en pintura y todo lo que tiene que ver con la temática del “camino”. Ambos temas van evolucionando y aumento mis referentes de la naturaleza, incorporando materiales como polvo de mármol, piedras, etc.

⁸⁸⁹ Texto remitido por la artista el 5 de diciembre del año 2017, con motivo del envío de imágenes pertenecientes a la *Serie Naturaleza*.



8.3.3. Texto 3⁸⁹⁰

En esta serie puedes ver el grabado *C'est la vie* que formaría parte más claramente de la etapa en la que estaba trabajando el camino como tema. Como puedes ver es una secuencia de piedras que van cambiando de color hasta la última que se pierde y ya es un gofrado (no hay piedra) y significa el camino como metáfora de la vida, cada paso que damos en nuestro vivir es diferente al otro.

En este grabado como en el resto que ves en blanco y negro, todavía me queda la influencia de mi etapa de *sumi-e* y solo trabajo con el negro como único color y el blanco que me da el papel (como en la pintura japonesa). El blanco y negro es un binomio muy austero pero muy sincero, lo que ves es lo que es, no hay trampas, no hay ilusionismos, no hay juegos de color que distraen de lo que sinceramente quieres expresar. Me gusta lo austero, lo directo, lo sincero.

Diálogos IV y *Lanzarote I* y *VI* pertenecen a mi etapa en la que aún estoy con la naturaleza, pero quiero empezar a salir de las pinturas en blanco y negro, eso sí, continúo con la austeridad de las pinturas monocromas.

Juego en toda esta serie con la introducción de piedras y pizarras. La introducción en los grabados y pinturas de elementos de la naturaleza me ayuda a una mayor expresividad y cercanía con la naturaleza y con lo que quiero expresar.

Naturaleza IB y *IC* estos grabados son el final de toda esta serie que estás viendo. Son el paso a la abstracción, dejo ya los jardines zen, el camino, y la naturaleza.

⁸⁹⁰ Texto remitido por la artista el 6 de diciembre del año 2017, acerca de varias obras pertenecientes a la serie de grabado titulada *Con piedra y pizarra*.

8.3.4. Texto 4⁸⁹¹

Reflexión sobre la obra *Mundo Mineral* que se hace extensible a gran parte de mi obra:

La reflexión sobre la naturaleza, desde el punto de vista de la filosofía zen, es el centro teórico de mi obra, desde que conocí y estudié la pintura *sumi-e*. Así pues, busco la simplicidad, la naturalidad de los objetos y los detalles, la calma y la armonía ocultas en la naturaleza; ya sea en la recreación humana, el jardín, como en plena naturaleza, el camino, etc. Las herramientas de esta reflexión son, tanto en las metáforas del jardín y el camino, la necesaria depuración y eliminación de lo superfluo, la búsqueda de los pequeños o grandes diálogos semiocultos, resaltar el vacío que existe entre los objetos, valorarlos y mostrarlo con todo el respeto posible, destacar la sutileza de nuestra propia situación frente a la belleza, recrear el equilibrio, reencontrarnos con la armonía. Para ello suelo emplear materiales que fundan la obra con la propia naturaleza: pigmentos, polvo de mármol, carborundo, etc. Esta obra es un políptico en el que trato de adentrarme en la base mineral de lo que nos rodea; algo poco tangible, pero absolutamente real: también somos parte del mundo mineral, es algo absolutamente sustancial a la naturaleza que nos rodea y de la que formamos parte.

En ella, he empleado el óleo combinado con materiales que integran la obra con la naturaleza, directamente; en este caso concreto empleo el *carburo de silicio*. Es una materia derivada del carbón, sobrante de su proceso de refinado para su uso industrial. Por eso creo que su utilización, por encima de motivaciones estéticas, dota a la obra de una perspectiva simbólica acusada, relacionando hombre y naturaleza íntimamente unidos y, a veces, enfrentados.

⁸⁹¹ Texto remitido por la artista el 6 de diciembre del año 2017, con comentario de una de las obras pertenecientes a la *Serie Naturaleza*, concretamente *Mundo mineral*.



8.3.5 Texto 5⁸⁹²

Algunas aclaraciones de esta larga serie de *Silencio*:

Cronológicamente después de la serie de *Caminos* comienza la abstracción.

Primero fue tímidamente con cuadros como *Otoño, Paisaje Naranja, Vorágine* o *Tierra y Agua* donde el color, la composición o el gesto comienzan a ser los protagonistas. En todos ellos (en unos más que en otros) la huella de lo aprendido con la pintura *sumi-e* quedó ya patente (la pintura *sumi-e* comencé a conocerla y practicarla en 1995). Aunque regreso al color, al óleo, los principios básicos de esa técnica pictórica (practicada en su origen por los monjes budistas zen) siguen estando en mí desde entonces y hasta ahora:

- austeridad en el color
- pintura monocroma (se aparta de la sensualidad del color, reteniendo los valores intrínsecos)
- las formas sugeridas
- composiciones asimétricas
- espacios vacíos
- la práctica de la meditación contribuirá a establecer el contacto con la unidad

“Los actos venerables no admiten ornamentos”

“La profundidad no exige complejidad”

SILENCIO EN NUEVA YORK 2007

En 2007 tengo mi primera exposición en una galería de NY. Permanecí allí el tiempo que duró (un mes aproximadamente). Durante este tiempo me inscribí en clases de pintura y grabado en la famosa *Art Student's League* fundada en 1875, donde habían pintado muchos de mis maestros como Mark Rothko, Cy Twombly, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg, Donald Judd, Barnett Newman, etc.

Aunque la vida allí tiene un ritmo trepidante, el no tener un dominio de la lengua y no poder comunicarme fluidamente, me hizo disfrutar de las ventajas que te da la incomunicación: el silencio y poder abstraerme más.

⁸⁹² Texto remitido por la artista el 28 de diciembre del año 2017.

El silencio gran parte de la gente lo experimenta como algo negativo, pero no es mi caso. El silencio ayuda a la introspección, a la reflexión y a poder paladear los minutos, las sensaciones y las experiencias, de una manera especial e intensa.

En NY comenzó la *Serie Silencio*, una serie que por suerte pude continuar cada vez que la vida me ha brindado (unas veces buscándolo y otras no) la oportunidad de estar conmigo misma, conociéndome, indagando en mi yo para poder plasmar todas estas sensaciones en forma y color.

SILENCIO 2008

La *Serie Silencio* (a secas) es la más larga, e incluye los *kakemono* (ahora paso a explicarte las diferencias entre ambos).

Practico el yoga desde hace años, así como la relajación y la concentración. En el desarrollo de estas prácticas, quise ir un paso más allá y me fui a un *zendo* (centro de espiritualidad zen) para conocer y practicar la meditación zen y adentrarme en las sensaciones y experiencias del silencio profundo (está prohibido hablar durante toda la estancia) y acercarme a esa práctica de meditación que practican los monjes budistas zen cuyos libros estaba leyendo.

La meditación zen, se practica de rodillas, mirando a la pared, con los ojos levemente cerrados (porque si los cierras del todo es muy probable que te duermas) y dejando reposar la mirada en un punto de la pared. En ese estado, en esa posición, vacías la mente e intentas permanecer ahí, solo estar, solo ser. En su sencillez es una práctica difícil y como técnica de meditación, probablemente la más austera.

La experiencia (que después he repetido), fue increíble y reveladora, única. Pero como artista, esta experiencia, aunque fue plenamente satisfactoria, tenía la necesidad de plasmarla plásticamente y como occidental sentí la necesidad de plasmarla con nuestro lenguaje (la abstracción) y con nuestros materiales (lino y óleo).

Desarrollé entonces toda esta serie, que si la observas sigue un mismo patrón; formato vertical, fondos lisos que no distraen la atención (como la pared en la meditación) y todos tienen un punto que son la llamada de atención (donde reposas los ojos cuando meditas) en la mitad inferior: son pinturas para meditar, para relajarte en su contemplación y/o para favorecer una ambientación espiritual.

Como puedes ver en esta serie de silencio, te he metido los *kakemono*, y es porque en realidad pertenecen al mismo desarrollo, únicamente se diferencian en el montaje de la tela:

- los “*kakemono*” se ajustan más a una estética y montaje oriental, ya que en sus extremos se encuentran unas barras que ayudan a mantener la superficie tersa, al mismo tiempo que permite ser enrollado para su almacenaje.

(El *kakemono* es una pintura o caligrafía que se cuelga de la pared, de forma alargada y en sentido vertical).

- mientras que en los “silencios” aunque sigue guardando el mismo formato vertical, el mismo lenguaje abstracto, los mismos materiales, la diferencia es que he colocado la tela de lino sobre un bastidor, a la manera tradicional occidental.

En esta época empecé ya a trabajar con el pan de oro cuyas cualidades cromáticas apuntan a una espiritualidad.

SILENCIO EN BULGARIA 2009

En el 2009 me invitaron a un encuentro de artistas en Bulgaria.

Nos juntaron a varios artistas de distintas nacionalidades y trabajamos durante varios días en un entorno maravilloso: en Varna, en el Mar Negro.

La experiencia fue maravillosa, pero una vez más el problema de la lengua limitó la comunicación (no obstante la creatividad del ser humano trasciende las limitaciones y todo fluyó de manera maravillosa).

Una vez más, al igual que en NY, esta limitación de la lengua sirvió para disfrutar de las ventajas que te da el silencio: introspección, análisis, profundización de las experiencias y sensaciones, y sobre todo *la concentración en el aquí y el ahora.*

El mundo en el que vivimos, lleno de imágenes, palabras e información, la mayoría de las veces nos lleva al ruido mental y no nos ayuda a estar en nuestro eje.

Trabajé y pinté piedras del Mar Negro.

8.3.6. Texto 6⁸⁹³

JARDINES ZEN:

Observarás que algunos de los jardines son muy realistas, y otros no.

El proceso de abstracción es lento y va teniendo diferentes ramificaciones:

- se van escapando de lo figurativo y voy abstrayendo las formas (como en *Camino personal* o *Vorágine* que representa el remolino de las hojas en otoño)
- poniendo el foco en un detalle (como en las piedras de *Camino de la vida*)
- haciendo ya una libre interpretación (como en *Stairway to Silence* sustituyendo esos caminos de piedras de los jardines zen que nos llevan al silencio por una escalera).

Pero de cualquier manera, todos ellos, más o menos abstraídos pertenecen al apartado de jardines zen tanto en pintura como en grabados.

Pintura: *Jardín de Rocas del templo Ryōan-Ji*, (c. 2000), *Islas de los Bienaventurados* (2001), *Camino de la Vida* (c. 2000), *El Puente* (2001), *Camino II* (2003), *Camino Personal* (2003), *Vorágine* (2003), *Tierra y Agua* (2003), *Stairway to silence* (2009) y *Camino I* (2004).

Grabado: *Jardín Zen* (2003), *A Través de la Ventana* (2004), *Calma* (2004), *Calma Nocturna* (2004), *Camino Incierto* (2004), *Roji* (2004), *C'est la vie* (2005) y *The Way Remains the Same* (2004).

HAIKUS: *Haiku I* (c. 2004) y *Haiku II* (c. 2004).

KAKEMONO:

Pintura: *Kakemono Granate I* (2007), *Kakemono Granate II* (2007), *Kakemono Granate III* (2007), *Kakemono Azul* (2007), *Kakemono Azul Plata* (2007) y *Kakemono Blanco* (2007).

Grabado: *Kakemono* (2008).

OTRAS OBRAS RELACIONADAS CON EL ZEN:

Pintura: *Mantra* (2010), *Horizontes* (2010), *Ikebana* (1998) y *Sentimiento de Sumi-e* (1998).

Grabado: *Meditación* (2005), *La Sombra de la Linterna* (2004) y *Linterna en Luna Llena* (2004).

⁸⁹³ Texto remitido por Prado de Fata el 30 de enero del año 2018, en el que propone el esquema que será utilizado en el capítulo dedicado a su obra y la relación de esta con las artes del zen. (Véase pp. 147-165)

8.3.7. Texto 7⁸⁹⁴

SIERRA I

Esta es una obra que se me había olvidado. Dentro del esquema que te envié el lunes, estaría en: obras relacionadas con el zen...pintura.

Es un óleo que refleja las influencias que me dejó la práctica de la caligrafía. En él represento la sierra en la que vivo, pero con la introducción de unos gestos a la izquierda a la manera de la caligrafía japonesa.

⁸⁹⁴ Texto remitido por la artista el 20 de febrero del año 2018, con breve comentario de una de las piezas que componen el capítulo en el que comparamos las artes del zen y su presencia en la producción artística de Prado de Fata.

Experiencias (vida y vinculación con el zen)

1. ¿Por qué Japón?

La atracción fue directa, como un flechazo, como un amor a primera vista. Me siento en total sintonía con sus pautas artísticas tradicionales desde jovencita, sin saber por qué.

2. ¿Tienes conocimientos de japonés? ¿Te gustaría aprender la lengua para conocer mejor la cultura?

No conozco la lengua, claro que me gustaría, sobre todo para poder leer su literatura y poder captar todos los matices, ya que, como sabes, los ideogramas suelen tener más de una lectura, pero esto requeriría mucho tiempo, y el poco del que dispongo me hace elegir.

Sí que tuve un pequeño acercamiento a la lengua cuando recibí clases de caligrafía japonesa y tuve un acercamiento a diferentes estilos, pero fue sobre todo artístico ya que a mí me interesaba el trazo, la belleza de su ritmo y como componen al escribir, es puro arte.

3. ¿Conoces Japón?

Por desgracia nunca he ido a Japón, aunque espero ir algún día. Recorrer sus santuarios sintoístas y sobre todo poder alojarme en alguno de sus monasterios budistas zen. Sería muy emocionante poder recorrer alguno de los jardines que he pintado y sobre todo me gustaría poder pintar allí. Aunque si interiorizas bien una sensación y llegas a hacerte uno con ella, puedes después en un taller recrear el sentimiento para llevarlo a una expresión plástica. En definitiva, sí que creo que pudiera ser interesante para mi obra, motivaría muchas piezas nuevas.

4. ¿Hay alguna experiencia en tu vida que haya marcado tu obra?

Sí, sin lugar a dudas el conocimiento y práctica de la pintura *sumi-e* cambió el rumbo de mi pintura y obra posterior. Al mismo tiempo que fui aprendiendo y practicando esta pintura fui ahondando en su filosofía y ante mí se abrió un mundo desconocido, con nuevos parámetros estéticos con los que yo me sentía plenamente identificada y que sin

⁸⁹⁵ El texto que se presenta en este último anexo es la entrevista completa que fue cumplimentada por Prado de Fata, durante los meses de marzo y abril; y remitida el día 9 de abril de 2018.

embargo no eran los usuales y sobre todo un trasfondo espiritual y/o filosófico que me atrajo intensamente. Esto hizo cambiar la temática de mis obras posteriores, así como encontrar un camino en mi expresión plástica.

5. ¿Por qué empezaste a pintar *sumi-e*?

Yo no tenía un conocimiento previo de esta pintura ni de su significado, no hubo un por qué, simplemente apareció y supe que tenía que seguir ese camino.

El tema sucedió así: en los años 90, en la sección de anuncios de un periódico muy conocido vi un pequeño anuncio, el de formato más pequeño, que simplemente decía “clases de *sumi-e*, pintura japonesa, teléfono x” y ya está, surgió el flechazo, sabía que tenía que tomar ese camino.

Igual que el *kōan* sacude la mente del alumno, así me sacudió el anuncio y simplemente lo seguí.

6. ¿Por qué empezaste a meditar?

Era lo normal en el camino que tomé, todo fluyó de manera natural. Primero fue la pintura, seguidamente para conocer el porqué de esa pintura vino la lectura, para entender de donde venía y quien la practicaba. Así, queriendo aprender sobre ese arte, conocí el zen, y al conocer el zen conoces la importancia de la meditación, y las ganas de experimentar eso que estaba conociendo me llevó a practicarlo.

7. ¿Has alcanzado el *satori*?

No, claro que no lo he alcanzado. Creo que necesitaría varias vidas para ello y la verdad, no me preocupa porque sé que en esta no ocurrirá seguro, simplemente sigo mi camino de la mejor manera posible con muchas equivocaciones, a veces con demasiadas.

De cualquier manera decía el maestro zen Hui-Neng que no se trata de buscar el *satori*, se trata de mirar dentro de uno mismo, de ver dentro de nuestra propia naturaleza.

8. ¿Cómo ha influido la meditación en tu obra y en tu vida?

Los beneficios de la meditación una vez que los conoces y practicas, cambian todos los aspectos que tú desees. La relajación, aumentar tu energía interna, la concentración en el aquí y el ahora, en definitiva autorregular tu mente para que no sea esclava de los pensamientos es tan positivo que querrás aplicarlo en muchos ámbitos de tu vida. Aunque no es fácil.

En la vida diaria afecta porque te ayuda a aliviar las presiones cotidianas, el estrés y la ansiedad, porque te ayuda a poner distancia con los problemas y en resumen te ayuda a poner paz en los pensamientos y emociones.

Respecto a mi obra me ha influido muy directamente y te voy a contar por qué: tuve la suerte de que mi maestra de *sumi-e* lo aprendió de un maestro japonés muy tradicional. Este le enseñó, y a su vez nos transmitió, la relajación antes de pintar. Nuestras clases comenzaban con unos minutos de silencio, donde vaciábamos nuestra mente de pensamientos y de los avatares del día, centrábamos nuestra atención en la respiración y relajábamos el cuerpo y la mente. El cambio que se produce en tu disposición a enfrentarte a la obra, es tan grande que aún hoy lo sigo practicando antes de ponerme a trabajar.

9. ¿A qué centro zen estás vinculada?

Comencé a practicar *zazen* en el Zendo Betania. Este centro fue fundado por Ana María Schlüter. Aunque su finalidad es la práctica del *zazen*, me gusta porque tienen un punto de vista muy abierto y entienden el diálogo entre diferentes tradiciones espirituales.

10. ¿Hay algún maestro zen que te haya influido (espiritualmente)?

Alguno en concreto, no. A lo largo de los libros he ido conociendo a varios y todos ellos son maestros por algo, porque destilan sabiduría. De todos he ido aprendiendo y dependiendo del momento y de la edad me han ido llegando unos más que otros.

11. ¿El zen ha supuesto algún cambio en tu vida?

El zen abrió una puerta a aspectos que me interesan mucho y que por ser occidental y por mi educación no conocía: me identifico con el principio de que el zen busque la experiencia de la sabiduría más allá del discurso racional, confía en la sabiduría innata de todo ser humano para realizar todo su potencial. Para él, los conceptos son útiles para definir la verdad de las cosas más no para conocerlas personalmente. El conocimiento conceptual puede hacernos conocedores en un sentido, pero ese será un conocimiento superficial.

12. ¿El amor y respeto por la naturaleza que reflejas en tu obra queda patente también en tu vida diaria?

Totalmente, aunque nací en una gran ciudad, hace años que la dejé para ir a vivir al campo. Necesito del contacto directo con la naturaleza, tengo plantas y flores en el

exterior y en el interior de la casa, yo las planto, las cuido y las mimo y la observación del cambio de las estaciones se ha convertido en una parte esencial del día a día.

13. ¿Has participado en alguna ceremonia del té?

Sí, en una fiesta en casa del embajador de Japón conocí a una mujer que la hacía para actos oficiales. Por desgracia no recuerdo su nombre; sintonizamos inmediatamente y charlamos largamente. Tuvo la deferencia de invitarme a su casa donde tenía una habitación preparada y decorada para la ceremonia del té, donde me la dedicó en exclusiva. Fue un bello regalo.

14. ¿Te interesan otros aspectos del país, relacionados con el zen, como las artes marciales, el tiro con arco, etc.? ¿Y el *ikebana*? ¿Has practicado alguna de las otras artes vinculadas con el zen aparte del *sumi-e*?

He practicado alguna vez el *rakú*, esta técnica de cerámica me atrae mucho por lo que tiene de tratamiento directo y sobre todo por ese resultado final tan primitivo, tan ligado al fuego y a la tierra. Tengo varias piezas que valoro mucho.

Respecto al *ikebana*, me gustaría profundizar en él, por lo que tiene de respeto a la naturaleza y aunque no los he realizado directamente, sí los he pintado ya que trabajé hace bastantes años en colaboración con un magnífico decorador floral. Él tenía una floristería de marcada tendencia orientalista, hacía *ikebana* y componía con ellos preciosos escaparates, yo le pintaba cuadros acordes a esta estética y la verdad es que daban un resultado estupendo.

Inspiración temática

15. ¿Usas internet como fuente de inspiración para ver obras de arte, imágenes de Oriente, etc.?

Sí lo utilizo, pero sigo utilizando mucho los libros y visito frecuentemente exposiciones en directo. De cualquier forma, aunque todos los métodos son buenos tengo que alternarlos con periodos en los que no veo nada, sobre todo cuando estoy produciendo, para que la obra en la medida que se pueda, no se “contamine” demasiado.

16. ¿Por qué aludes a unos elementos del zen como el haiku y a otros no?

He tenido acercamiento a otras expresiones del zen en la medida que me los he podido llevar a mi campo de expresión que son las artes plásticas.

Me he acercado al haiku, porque me interesaba la caligrafía, este arte tiene que ver mucho con el *sumi-e*. Los materiales necesarios para ambos (tipo de papel, de pincel y la tinta china) son los mismos, así como la pincelada.

Me acerqué al *ikebana* para pintarlos. Me acerqué a los jardines zen para llevarlos a la pintura y al grabado. Sólo ha habido una manifestación que he practicado en sí misma que es el *rakú*.

17. ¿Te ha influido el *ukiyo-e*?

Este tipo de grabado es delicioso, y siento predilección por las estampas que representan mujeres, pero solo como mera observadora. No me gusta representar la figura humana y solo en una ocasión pinté una típica dama japonesa con tinta china. Tampoco la técnica con la que suelen estar representados, la xilografía, es una técnica que yo suelo utilizar. Podría decirse que no he sido muy influida por este arte aunque lo respete y admire.

18. ¿Hay alguna influencia en tu obra, de la mitología o la historia de Japón?

No especialmente, me interesa la mitología en un nivel de curiosidad, como me puede interesar la mitología griega u otra. Pero la mitología japonesa, como casi todas, es muy compleja y amplia.

Claro que he curioseado, pero como no me atrae la figura humana, casi no he llevado sus dioses a mi obra. Sólo en una ocasión he representado el dios sintoísta que protege el hogar en un grabado, en la obra *Protectores*.

19. ¿Te ha inspirado algún *sūtras* o algún otro texto sagrado budista? ¿Algún *kōan* influye en tu obra?

Como tal, *sūtras* o *kōan*, no.

Sí que me han inspirado, como ya te he comentado, haikus y también el escuchar tantos mantras, me inspiraron una obra con el mismo título.

20. ¿Algún paisaje en concreto inspira tu obra?

Durante varios años estuve inspirándome en los jardines zen tanto para el grabado como para la pintura, primero de una manera muy realista y poco a poco fui descomponiéndolos, eligiendo detalles, interpretándolos hasta que terminé en la abstracción.

Después fui abandonando esta temática, pero no su esencia. Vivo en la naturaleza y me di cuenta de que en vez de buscar las referencias fuera de mi entorno, debía de buscarlas a mi alrededor. Estoy rodeada de belleza, solo hace falta verla. Me gustan muchos tipos

de paisajes, pero lo importante es lo que me transmiten. Me gusta especialmente la niebla, la he pintado muchas veces, convierte en misterioso cualquier espacio, es como ver el aire o tocar las nubes, de pequeña siempre quise tocarlas y tumbarme sobre ellas y creo que la niebla es lo más parecido a estar entre ellas.

Como estaciones para pintar prefiero el otoño y el invierno. El otoño es más exuberante con su gama de rojos y ocre, pero el invierno me gusta por su austeridad, muestra una naturaleza despojada, desnuda, huele a limpio y su gama de colores es interesantísima.

21. ¿Por qué has escogido el jardín de Ryōan-ji? ¿Lo conoces?

No lo conozco. Todas mis imágenes vienen de libros, hace años no consumíamos tanto internet. Tengo bastantes libros sobre arte, cultura o jardinería; de temática japonesa y desde el primer momento Ryōan-ji me cautivó. Me sedujo como seducen las obras de arte: te rindes a su magnificencia, a su encanto, te rindes porque sí, sin reflexión, porque su perfección habla por sí misma. Después supe de su importancia. Ryōan-ji lo he llevado a la pintura y al grabado de manera más o menos explícita.

22. ¿Alguna exposición que haya influido en tu obra?

He visto muchas exposiciones y estoy segura de que casi todas en mayor o menor medida habrán dejado una huella, unas en un nivel más consciente y otras en el subconsciente. Pero hubo una exposición que fue una sacudida por lo que tenía de diferente a lo que se veía normalmente y de lo que yo andaba buscando en ese momento, fue la exposición del pintor chino Premio Nobel de Literatura Gao Xingjian. Él supo renovar con una mirada contemporánea la tradicional pintura a tinta china.

23. ¿Por qué elegiste estos haikus en concreto y esos autores? ¿Cómo los descubriste?

Los descubrí leyendo libros de estas temáticas, yo casi todo lo referente a estos temas lo he aprendido en los libros. Empecé con un libro genérico que aprendí pero me dejó con muchas dudas...luego leí uno perfecto para resolver dudas a los occidentales, pero ahí nombraba otros temas que desconocía, y los buscas y los lees, y lees sobre pintura, y te nombra a los poetas, y vas y te compras de poesía y así es todo, uno me lleva al otro.

Los haikus que he llevado a mis cuadros los he elegido por dos razones: porque me guste lo que dice y porque estéticamente me guste la caligrafía, sus trazos, sus formas.

24. Aparte del zen, ¿hay algún otro tema que te interese o influya?

Resumiendo mucho, según el estado de ánimo y circunstancias miro fuera o dentro de mí. Si miro fuera, mi mayor influencia es la naturaleza; si miro dentro, plasmo experiencias o búsquedas personales. Pero en ambos casos me interesa el arte como transmisor de emociones, de paz y bienestar. No me interesa tanto plasmar un objeto concreto, me interesa plasmar sensaciones, por eso últimamente trabajo con la abstracción ya que en mi opinión es el estilo que mejor responde a esta finalidad. La abstracción es una operación mental destinada a aislar conceptualmente un objeto. Psicológicamente es un proceso que implica reducir los componentes fundamentales de información para conservar sus rasgos más relevantes. Por lo tanto es por ahora la expresión que mejor se ajusta a mi objetivo.

25. ¿Alguna influencia cinematográfica?

No se puede decir exactamente que haya tenido influencia, pero seguramente el tipo de cine que me gusta y que veo sí que dejan algún tipo de poso estético que quedará en el subconsciente y saldrá de una u otra manera.

No me atrae el tipo de cine que entendemos como comercial, de acción o comedias románticas, no me aportan nada. Por el contrario me atrae el cine que cuenta una interesante historia (*El bosque petrificado, Los dos caballos de Genghis Khan...*), el que discurre lento centrándose en los detalles (*El Gran Silencio, Bagdad Café...*), también los que se desarrollan en la naturaleza (*Entrelobos, El Oso...*) o que tienen paisajes peculiares o fotografía especial (*Primavera, Verano, Otoño, Invierno y Primavera, París Texas...*), estetas (*La Gran Belleza, The Pillow Book*), el oriental y especialmente el oriental de terror (*Cuentos de la Luna Pálida* o *El Más Allá* son maravillosas historias de terror), aunque es difícil encasillar estas películas en una de las características, porque en general cumplen varias a la vez, y por supuesto los documentales musicales (*Searching for Sugar Man, El Último Vals, La Serie de Blues de Scorsese...*).

26. ¿Qué supuso para ti la lectura de *Zen en el arte del tiro con arco* de Eugen Herrigel?

Fue el primer libro que leí sobre el zen y fue una verdadera revolución en mi cabeza. El libro comienza así con la introducción de D. T. Suzuki: “uno de los factores esenciales en la práctica del tiro con arco y de las otras artes que se cultivan en Japón, es el hecho de que no entrañan ninguna utilidad (...) significan ejercitación de la conciencia que ha de relacionarse con la realidad última (...) ante todo se trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente”⁸⁹⁶.

Fue como si después de andar por un pasillo a media luz, viera una puerta entreabierta por la que se filtra un rayo de sol... y la puerta la abrí mostrándome un nuevo mundo que quería conocer y experimentar.

Es un maravilloso manual para formarse en cualquier disciplina de la vida sea zen o no.

27. ¿Y *Mente zen, mente de principiante*, de Shunryu Suzuki?

Fue mi segundo libro sobre el zen, y me alegro que así fuera, porque aunque está escrito por un japonés, está muy enfocado a la mente occidental, a nuestras dudas más frecuentes, es un libro con instrucciones, que te lleva de la mano y un lenguaje muy sencillo. Lo recomiendo encarecidamente.

28. ¿Fue influyente para ti y para tu obra, *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés* de Osvaldo Svanascini?

Otro libro de mi primer año de *sumi-e*, y el primero que leí sobre pintura *sumi-e*. Es fácil encontrar libros que te hablen del zen, pero no lo es encontrar que te hablen de su pintura. Fue el primer libro donde conocí los maravillosos paisajes del maestro Sesshu y el pino de Tohaku Hasegawa, creo que es el mejor pino de la historia, todavía hoy me conmueve cuando lo miro.

Conocer a estos dos pintores fue un referente para mi obra posterior, porque ambos se salen de la pintura realista y encorsetada. Ellos en el s. XV (Sesshu) y XVI (Hasegawa) ya soltaron la pincelada y supieron transmitir el espíritu de la naturaleza escapando de las garras del mero objeto. Imprescindible para el que quiera conocer las pautas que rigen esta pintura.

⁸⁹⁶ Herrigel, E. *Zen...*, óp. cit. p. 11.



29. ¿Qué supuso para ti la lectura de *Zen y Vedanta* de Arnaud Desjardins?

Es un librito tan pequeño como interesante, un acercamiento entre zen y vedanta. Esto se debe a que su autor, Arnaud Desjardins, fue un hombre muy espiritual que siguió esta corriente del hinduismo basada en los Vedas. Pero su interés en la espiritualidad le llevó a rodar películas y escribir libros sobre diferentes gurús y tradiciones espirituales. Un libro delicioso, una joya de reflexiones concentrada en muy pocas páginas.

30. ¿En qué modo consideras que te influyó la obra *El elogio de la sombra*, de Junichiro Tanizaki, tanto a ti, como a tus creaciones?

Es un librito imprescindible si quieres conocer los parámetros estéticos de la cultura japonesa tradicional. Personalmente fue un asombro y una delicia porque te sumerge en muchos detalles muy cotidianos, desde el papel, el retrete, las puertas de papel, pasando por las lacas.

Para mi obra fue importante porque Tanizaki añade un valor incalculable a la sombra, como reza su título, en contraposición a Occidente que, en líneas generales, lo que más valora es la luz. Nunca había leído un alegato como este de la sombra y ello me hizo mirarla con diferentes ojos.

31. ¿Y *El camino del zen*, de Eugen Herrigel?

Es un libro muy interesante para un occidental porque está escrito por un profesor alemán de filosofía con la experiencia de haber vivido en Japón varios años. Es imprescindible porque explica el cómo y el porqué de los rituales del zen, de la postura para meditar, de los *kōan*, de su arte, de la austera vida y formación de los monasterios, tan alejados por otra parte de nuestra tradición europeo/cristiana.

Por este libro conocí que cualquier persona puede pasar una temporada en monasterios budistas zen de Japón y que los artistas son especialmente bien recibidos, ¡espero poder ir algún día!

Un libro muy ajustado a las necesidades racionales del pensamiento occidental.

32. ¿Y *La sabiduría inmóvil, el camino zen* de Nobuko Hirose?

Supuso conocer la vida y la obra de Soho Takuan, uno de los más famosos monjes zen del siglo XVI. *La sabiduría inmóvil* son breves anotaciones del monje, la mayoría están aplicados a las artes marciales, pero valen para cualquier ámbito de tu vida. Por ejemplo, cuando habla cómo en el arte de la esgrima, si tu mente se detiene cuando avanza el enemigo, él te matará, esto vale para cualquier ámbito de la vida. Es una

metáfora, si dejamos que nuestra mente sea atrapada continuamente con emociones, pensamientos, sensaciones, objetos, entonces nunca será libre. Él defiende que cuando veas una cosa, la veas y pase de largo, esto es la Inmovilidad. Hay mucha sabiduría en sus palabras.

33. ¿Y *El libro del té*, de Okakura Kakuzō?

Es un precioso libro porque a través del té, su ceremonia y todo lo que implica, nos desgana la cultura japonesa y sus valores.

34. ¿Y *El zen y la cultura japonesa* de D. T. Suzuki?

Este libro fue uno de los últimos que adquirí sobre el tema e hice en su momento una lectura demasiado rápida.

D. T. Suzuki fue filósofo y erudito y sus libros son concienzudos ensayos que requieren una mayor atención de la que yo le dediqué en su momento. Es uno de los libros que tengo pendientes de releer.

35. ¿Conoces el manual de *sumi-e The Mustard Seed Garden Manual*? ¿te has inspirado en él?

Conozco este y otros manuales, pero no me he inspirado en ninguno, la verdad.

36. ¿Alguna influencia de la Generación Beat?

Sin duda, la lectura de *On the Road* o *Aullido*, son imprescindibles como formación personal, pero, aunque estos son los más conocidos, si hay uno que me impactó especialmente, a pesar de ser anterior a esta generación, fue *Tortilla Flat* de Steinbeck. Sin embargo, estos escritores plasmaron una nueva forma de ver el mundo que recogió el movimiento hippie, y este movimiento contracultural sí que me influyó directamente. Yo he recogido los nuevos valores de la Generación Beat a través de la música, prefería las letras de Janis Joplin, Bob Dylan o Tom Waits, tengo libros de todos ellos con sus canciones en inglés y traducidas, he pasado muchas horas cantándolas... ¡a solas claro!

37. ¿Hay algún maestro calígrafo que haya influido en tu obra?

No he seguido de manera especial a ninguno, me gustan diferentes maestros y diferentes estilos. Sigo tanto a maestros antiguos como actuales, de hecho he expuesto con la Asociación de Calígrafos de Pekín en el Centro Comarcal de Humanidades Cardenal Gonzaga.

38. Blanco sobre negro y Negro sobre blanco, ¿tienen algo que ver con Kazimir Malévich?

Totalmente, estos dos grabados son un homenaje a los cuadros *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich. Este autor supuso para mí una revolución, una sacudida, a partir de él hubo un antes y un después. Fue un visionario, un revolucionario. Pocos son los que cambian la Historia del Arte y él fue uno de ellos, creo que la Historia le ha tratado injustamente y no se le valora lo suficiente. Para mí es un icono.

En 1915 Kazimir Malévich hizo su exposición titulada *0.10. La última exposición futurista de pintura* donde dedicó una sala entera a sus cuadrados y a su mundo no objetivo. En 2014 hice una exposición titulada *2.014*, en homenaje a él y a esta exposición. Expuse estos grabados que hice a su recuerdo y muchas otras obras con cuadrados donde trabajé con la piedra de pizarra y óleo, cortándola y haciendo composiciones no objetivas.

39. ¿Y los grabados con piedra y pizarra, tienen algo que ver con Kazimir Malévich o con el Op Art de Jesús Rafael Soto?

En el caso de los grabados con pizarra no tiene tanto que ver con Kazimir Malévich, aunque a lo mejor sí que pueden tener un eco de mi admiración, que surja de manera inconsciente. Pero con el arte óptico seguro que no, esos efectos ópticos, en su mayoría me producen mareo y desasosiegan, justamente lo contrario que en general busca mi obra.

40. ¿Hay algún artista japonés contemporáneo o tradicional que haya influido en tu obra?

Artistas japoneses tradicionales que me hayan influido, los que te he nombrado anteriormente; Sesshu y Tohaku Hasegawa y contemporáneos no se podría decir que me hayan influido, pero si que me atraen artistas como Kyoko Kumai o Yoshioka Atsuko.

Me interesa cómo trabajan los tejidos que convierten en esculturas o pinturas con su particular mirada y sensibilidad oriental.

41. ¿La influencia de Barnett Newman es consciente, buscada, casual? ¿Algún otro artista del Expresionismo Abstracto Norteamericano que te influya? ¿y algún otro creador occidental?

La influencia de Barnett Newman es casual e inconsciente. Él está englobado dentro de uno de los movimientos artísticos que más me interesa, que es el de la abstracción, y dentro de este, el del minimalismo y el de los campos de color. Pero también están dentro de estos movimientos y me interesan muchísimo Mark Rothko y Clyfford Still. Seguramente me hayan influido todos ellos, sin dejar de lado las magníficas composiciones cromáticas de Esteban Vicente, pintor que aunque no fue norteamericano de nacimiento sí que tuvo una relación muy estrecha con el grupo de abstractos americanos y que merece una revalorización de su obra.

42. ¿Consideras que hay influencia de Eva Hesse en tus *kakemono*?

Conozco la obra de Eva Hesse y ha sido una sorpresa para mí visionar esas piezas y comprobar que existen ciertas similitudes, aunque no conozco en profundidad sus motivaciones e intereses.

43. ¿Tiene algo que ver John Cage con tus obras sobre el silencio?

Existen multitud de acercamientos al concepto de silencio desde todas las ópticas y propuestas estéticas y con respecto a la música, no cabe duda, que la obra de John Cage pueda ser de las más arriesgadas e innovadoras. Tuve la oportunidad de escuchar una de sus composiciones y he sentido curiosidad por comprender su obra. Me parece un hombre muy coherente y desde luego muy ligado al zen en muchos conceptos, pero, de lo que he oído hasta ahora, no ha sido con lo que me encuentro más identificada.

Puedo decir que no, que John Cage no tiene que ver con mis obras sobre el silencio. Prefiero, entre otras, propuestas como las de Ramón Humet, que tiene en muchas de sus composiciones claras tendencias orientalistas, y son composiciones más tonales.

44. Aunque en el óleo se pueden hacer correcciones, ¿visualizas mentalmente la obra que quieres crear antes de ejecutarla como hacen los maestros del *sumi-e*?

Sí, visualizo mucho la obra antes de hacerla. Por la vida que llevamos en esta sociedad, disponemos de poco tiempo, pero a la vez, gastamos mucho de él en traslados y transportes y es aquí cuando trabajo mucho mentalmente. En vez de estar pensando en todo tipo de cosas que nos asaltan la mente, pongo esa energía e imaginación en bocetar con la mente, decido opciones y si puedo tomo alguna nota en un cuadernito que llevo siempre.

Aparte de esto, como te dije anteriormente, antes de ponerme a pintar hago una relajación y visualizo la obra.

45. ¿Al igual que durante la práctica de la meditación, te preocupa la respiración mientras trabajas?

No es que me preocupe exactamente la respiración mientras trabajo, sino que me preocupa todo mi estado mental. Tengo que ponerme a trabajar en un estado global de relajación, nunca trabajo con prisas.

46. ¿Cómo es el estudio en el que trabajas? ¿Tiene algo particular influido por el zen o por Oriente? ¿Mientras trabajas escuchas música?

Por un lado tiene las cosas necesarias para trabajar y por otro tiene algunos recuerdos y objetos que me hacen sentir bien como fotos, algunos carteles de exposiciones más y pósteres de artistas a los que admiro como Mark Rothko, Kazimir Malévich, Robert Rauschenberg, Eduardo Chillida, Cy Twombly, Janis Joplin y Tom Waits entre otros.

De Oriente hay diversos objetos y con frecuencia pongo incienso porque me ayuda a relajarme.

Con respecto a la música, aunque tengo un amplio espectro, para trabajar suelo hacerlo con músicas de ritmos muy tranquilos, como música tradicional japonesa con *koto* y *shakuhachi*, *new age*, minimalista y me gusta, y uso frecuentemente los mantras en versiones más o menos puristas porque me ayudan más que ninguna otra a la introspección y a la concentración.

47. ¿Sales a la naturaleza para inspirarte?

Sí, la naturaleza es mi mayor y mejor fuente de inspiración. Paseo despacio, fijándome en los detalles y fotografío mucho.

Por suerte vivo en un entorno natural privilegiado ya que mi pueblo se encuentra dentro del Parque Nacional de la Sierra de Guadarrama, así que, con salir a la terraza, veo magníficos amaneceres, diferentes pájaros, incluso es muy habitual que nos sobrevuelen águilas y buitres.

48. ¿Cómo ves la naturaleza? ¿Qué es lo que más aprecias de ella?

Lo primero que veo es vida en perfecta armonía, veo belleza con multitud de formas, veo color en infinitas combinaciones y veo composiciones interminables. Y lo más maravilloso es que todo ello es cambiante y lo que hoy es un romántico bosque envuelto en la niebla, mañana se despejará, entrará un rayo de sol y nos descubrirá nuevas formas.

49. ¿Dónde encuentras los temas?

La naturaleza es mi mayor fuente de inspiración, en segundo lugar en mí y en mis experiencias.

50. ¿Cuáles son tus hábitos de trabajo a la hora de pintar?

Cuando voy a empezar a trabajar tengo una serie de rituales que me ayudan: primero pongo música que suele ser normalmente música japonesa y mantras y enciendo incienso, seguidamente ordeno un poco el espacio en el que voy a trabajar. Todo esto me ayuda a ir vaciando la mente de pensamientos que no sean artísticos y me ayudan a relajarme. Cuando me encuentro en armonía hago una relajación y seguidamente comienzo a trabajar.

Técnicas y materiales

51. ¿Por qué empleas la caligrafía oriental en tu obra? ¿y por qué escoges un estilo u otro (*reisho*, *tensho*, *kaisho*, *sōsho* y *gyōsho*)?

La belleza de sus formas me sedujo desde el primer momento que la conocí.

El trazo y manejo del pincel es el mismo que en la pintura *sumi-e*. La caligrafía es un arte muy difícil pero cuando ya conoces el manejo del pincel por la pintura, es más fácil. Conocí los distintos estilos de la mano del artista japonés Yurihito Otsuki y, aunque son

muy diferentes, cada uno tiene su belleza. Tengo preferencia por el estilo *tensho*, es el más antiguo y me atraen sus formas primitivas.

De los estilos posteriores me siento identificada con el estilo *sōsho* (cursivo) porque es el menos contenido, el que tiene más libertad en el trazo.

52. En el *sumi-e* es importante el proceso de preparación de los pigmentos ¿trabajas con tinta sólida y preparas la líquida? ¿También mezclas los pigmentos y los preparas cuando pintas al óleo?

En el *sumi-e* trabajo con tinta sólida, en barra. Sería más fácil trabajar con tinta líquida, pero me enseñaron así, y así lo hago ya que en el proceso de frotar la barra, ese movimiento repetitivo que dura minutos es un proceso ya de preparación mental y relajación.

En óleo trabajo en general con pintura preparada pero también tengo mis pigmentos que me sirven tanto para preparar pinturas como para experimentar con las técnicas mixtas.

53. ¿Usas materiales solo naturales o también sintéticos? ¿Cómo los eliges?

Lo que quiero expresar determina la técnica, y esta determina el material.

Para pintar *sumi-e* compro los materiales en tiendas japonesas o chinas, tinta en barra, piedra para la tinta, pinceles, lacre y papel, aunque este último me es más fácil comprarlo en tiendas de Bellas Artes.

Para la pintura “occidental” suelo pintar el 95 % de las veces en óleo, en mi opinión la calidad de esta pintura es superior al acrílico. El óleo es noble, no cambia la intensidad del color al secarse y la variedad y calidad de matices es muy superior.

Solo utilizo el acrílico si me llevo las pinturas de viaje ya que es mucho más cómodo para limpiar (con agua, no aguarrás) y por el tiempo de secado (en minutos, no días). Es para esta pintura para la única que utilizo pinceles de poliéster, para el resto son naturales.

54. ¿Pintas al aire libre?

No me gusta pintar al aire libre, la luz es muy cambiante y las sombras en el lienzo o en el papel van cambiando continuamente. Además, en líneas generales, me resulta incómodo y siempre falta algún material. Es mucho más cómodo pintar en el taller donde tienes controlada la luz y tienes todo lo que necesitas. Muchas veces durante el proceso incluyo materiales que a lo mejor no tenía planificados y en mi taller tengo casi todo lo que puedo necesitar. Al aire libre, sí me gusta tomar apuntes, bocetar o escribir

ideas. Muchas veces salgo con una pequeña libreta, incluso acuarelas para poder tomar apuntes.

Sin embargo, esculpir al aire libre sí que lo hago con frecuencia. Para tallar necesito menos herramientas y se puede estar cómodo en el jardín trabajando y disfrutando de la naturaleza.

55. ¿Has pensado en buscar otra técnica que refleje más el zen o estás a gusto con la actual?

Estoy a gusto con la actual, aunque siempre estoy buscando nuevas fórmulas, soy curiosa y seguramente en los años futuros iré cambiando de técnicas. Lo importante aquí es “el qué” no el “con qué”.

56. ¿Usas el óleo con temáticas orientales como una forma de mostrar o reflejar un hermanamiento entre ambas culturas?

Exactamente. Después de llevar varios años pintando *sumi-e* y expresándome con tinta china y en blanco y negro, sentí una fuerte necesidad de volver a expresarme con los materiales que siempre había manejado, con el óleo y con el color, pero sentía como si traicionase lo aprendido y a la pintura oriental. Tenía sentimientos contradictorios, me llamaban mis raíces pictóricas, pero no quería abandonar todo lo aprendido y no entendía por qué existía esa separación tan radical entre “pintura de Oriente” y “pintura de Occidente”, cuando yo me sentía identificada con las dos; por lo que di el paso y pinté *Sentimiento de sumi-e*. Esta es una obra emblemática, muy especial para mí ya que fue la primera tras el periodo *sumi-e*. Quise fusionar lo aprendido en esta técnica, con las de la pintura occidental, pero siguiendo las pautas de un *sumi-e* tradicional: un elemento de la naturaleza, un gran vacío, un elemento principal hecho de una sola pincelada siguiendo un trazo gestual sin retoques, utilicé un solo color buscando las máximas variaciones posibles dentro de él y la asimetría como eje de la composición.

57. ¿Has pensado en adherir o introducir algún otro tipo de material con vinculación oriental: arroz, papel japonés, bambú?

Algunas de las que me nombras las he utilizado, he hecho *sumi-e* en papel japonés, pero no es lo habitual, lo reservo, y bambú he introducido en algunos cuadros al óleo con técnicas mixtas.

58. ¿Por qué firmas tus *sumi-e* con un sello con la letra *phi*? ¿cómo firmas el resto de tus obras?

El uso de la letra *phi* viene de lejos. Yo estudié publicidad y rápido me establecí como *freelance*. Escogí esta letra porque era la inicial de mi apellido en griego, yo escogí letras puras y el alfabeto griego me parecía precioso y lo tomé como mi logotipo.

Cuando después me centré en la pintura *sumi-e*, quise hacerme un sello para firmar a la manera tradicional y retomé este símbolo en el sello de piedra.

En la escultura alterno *phi* con mi apellido “Fata” y en pintura y grabado firmo con mi apellido.

59. ¿Por qué casi abandonaste el blanco y negro del *sumi-e* y lo sustituiste por el color?

Fue una necesidad interior. Yo aprendí a pintar con color desde pequeña, primero los lápices de colores, luego la témpera y por último el  leo y de repente apareció el *sumi-e* y todo lo cambi , me sumergí en él, no podía ni quería expresarme de otra manera, el blanco y negro eran los únicos colores para expresarme, pero todo cambia y volv  a sentir la llamada del color. Al principio me resistí, me sentía como si lo traicionase, pero no es así, el error es poner tantas fronteras y tantas etiquetas a las diferentes expresiones. Así que, simplemente lo acept  y comencé a expresar y a fusionar lo aprendido.

60. ¿Has hecho alguna intervención paisajística, por influencia de los jardines zen?

Hasta ahora no la he hecho, pero es probable que pueda hacerla más adelante.

61. ¿Por qué el salto a la escultura?

Después de muchos años en el plano bidimensional tuve la necesidad interior de pasar al tridimensional, supongo que por la necesidad de “tocar” lo que creas, sentirlo, darlo forma con tus manos. La escultura es muy sincera y elocuente, no hay engaño. La escultura habla por sí sola, es directa.

62. ¿Cómo trabajas o creas los *kakemono*?

Las creaciones de los *kakemono* surgen después de la experiencia de estar varios días en un *zendo* practicando la meditación zen. Este tipo de meditación se practica de rodillas, mirando a la pared, con los ojos levemente cerrados (porque si los cierras del todo es muy probable que te duermas) y dejando reposar la mirada en un punto de la pared. En ese estado, en esa posición, vacías la mente e intentas permanecer ahí, solo estar, solo

ser. En su sencillez es una práctica difícil y como técnica de meditación, probablemente la más austera.

La experiencia (que después he repetido), fue increíble y reveladora, única. Pero como artista, esta experiencia, aunque fue plenamente satisfactoria, tenía la necesidad de plasmarla plásticamente y como occidental sentí la necesidad de plasmarla con un lenguaje muy nuestro (la abstracción) y con nuestros materiales (lino y óleo). Sin embargo, respecto al montaje de la tela, me decanté por el *kakemono* por ser más fiel al estilo oriental y así unir las dos tendencias.

Desarrollé entonces toda esta serie, que si la observas sigue un mismo patrón; formato vertical, fondos lisos que no distraen la atención (como la pared en la meditación) y todos tienen un punto que son la llamada de atención (donde reposas los ojos cuando meditas) en la mitad inferior: son pinturas para meditar, para relajarte en su contemplación y/o para favorecer una ambientación espiritual.

Elección de los temas

63. ¿Por qué elegiste el tema del jardín zen?

Ha sido una de mis temáticas preferidas que he llevado muchas veces a la pintura y al grabado. Primero, el tema: la naturaleza y segundo el estilo de estos jardines, esos paisajes áridos expresan muy bien la austeridad zen y me siento enormemente atraída e identificada con esa estética.

Lo que me resulta más interesante de la estética de estos jardines, es que los elementos no se distribuyen alegremente, sino que se seleccionan cuidadosamente. No se trata de un proceso de adición, sino de substracción.

Significados de las obras

64. ¿Qué representa o simboliza la idea del camino en tu obra?

Elijo los caminos como metáforas de nuestra propia vida, me gusta esa similitud con los pasos que vamos dando, uno detrás del otro, parecido a las piedras de un camino, pero nunca iguales, igual que nunca hay una acción igual a la siguiente. Y así he ido representando camino y/o vivencias: *Camino personal*, *Camino incierto*, *The way remains the same*, *C'est la vie*, *Camino de la vida*, etc.



65. ¿Qué representa la serie *Chueca*?

La *serie Chueca* fue algo puntual, fue el resultado de unos estudios sobre el cuerpo y el contexto figurativo.

66. Ya conozco tus experiencias en otros países, como EEUU y Bulgaria, que te llevaron a crear tu serie de obras sobre el silencio, pero ¿por qué precisamente el silencio, si en realidad sería lo último que pensaríamos si tuviéramos que describir una ciudad tan bulliciosa como Nueva York?

A NY fui con motivo de una exposición que tuve allí y me quedé el tiempo que duró; a Bulgaria invitada a un encuentro de artistas en el Mar Negro, experiencias opuestas que sin embargo me dejaron el mismo sabor de boca: el aislamiento que produce la incomunicación cuando no dominas un idioma. Aislamiento y soledad pese a estar rodeada de gente y de ruido. Pero no quise poner esos nombres a la serie porque para la mayoría de la gente tiene connotaciones negativas, así pues preferí titularlas con el efecto que ambas producen: el silencio y que para mí es positivo.

Hubo dos años de diferencia entre ambas y no estaba planificado llamar a las series con el mismo nombre *Silencio en NY* y *Silencio en Bulgaria*, pero como el poso de sensaciones fue el mismo, repetí el título.

67. ¿Por qué es tan importante para ti el silencio? ¿y el camino?

El silencio es importante porque lo necesito. El silencio la gente lo percibe como algo negativo pero yo necesito el silencio. Es necesario para hacer las cosas importantes de mi vida; crear, observar, leer, pasear, ver una exposición... en general se habla de más.

El camino es importante porque es el símbolo que me ayuda a plasmar las variaciones de la vida

68. ¿Me podrías explicar brevemente algo acerca de la serie *Oriente* y la serie *Varios* (grabado)?

La *serie Oriente* (de grabado), como su nombre indica, son obras inspiradas todas de una u otra manera por la temática de Oriente. Por ello nos podemos encontrar desde jardines zen, el camino y la linterna como símbolos, la niebla como elemento muy recurrente de la pintura clásica tanto china como japonesa, la pisada de los pies de Buda, etc.

La *serie Varios* (de grabado) incluye obras de diversas inspiraciones. Por un lado, nos podemos encontrar obras inspiradas por la naturaleza, por otro tenemos varios grabados que me inspiraron un viaje a Lanzarote, sus peculiares paisajes y orografía me

encantaron y me sentí gratamente identificada con ellos; de hecho es una serie que me gustaría ampliar y, por último, las obra de homenaje a Kazimir Malévich.

69. ¿Qué representan para ti las linternas? ¿por qué las has elegido?

Cuando empecé a ver los primeros libros de jardinería japonesa, ya me atraieron enormemente sus formas tan amables y exóticas, después, cuando conocí para qué eran utilizadas (para iluminar el camino del jardín), me atraieron aún más y las adopté como símbolo de “lo que ilumina el camino”. Las he llevado fundamentalmente al grabado y las he representado en diversas formas y en diversas técnicas.

Las he regalado en varias ocasiones a algún recién nacido porque ese símbolo, el de iluminar el camino de esa nueva vida, me parece especialmente adecuado.

70. ¿Qué es el texto que aparece en la obra *Meditación*?

Es un texto que habla sobre la meditación, me pareció el mejor fondo para un discípulo de Buda en la postura del loto.

71. ¿Por qué apenas aparece representada en tu obra la figura humana o la animal?

Son dos temas que no coinciden con lo que yo quiero contar. En la técnica de *sumi-e* solo en una ocasión pinté la cara de una mujer tradicional japonesa porque me parecen realmente bellas, pero no me gusta el realismo, ni copiar y menos otra pintura, así que dejé de hacerlo.

72. La obra *Roji* ¿se refiere a un *rojiniwa* o jardín para la ceremonia del té?

De eso habla. *Roji* significa “senda” y este grabado representa esas preciosas sendas hechas con piedras de diferentes formas y tamaños, que te lleva a la cabaña donde se realiza la ceremonia del té.

El título se lo puso el ministro de Embajada de Japón en España Kazuo Watanabe, quien asistió a mi exposición con motivo de las jornadas de cultura japonesa organizadas por la Universidad de Valladolid en Soria.

73. ¿Te planteas incluir arena por influencia de los jardines zen? ¿las piedras que colocas en tu obra tienen algo que ver con ellos?

Sí, desde el primer momento que comencé a pintar jardines japoneses en óleo sentí la necesidad de dotarles de mayor verosimilitud, de ligarlos más a la naturaleza y no simplemente pintarlos, y por lo tanto para hablar de arenas y piedras lo que mejor me pareció fue representarlo con ellas mismas. En líneas generales para poner énfasis en la



arena rastrillada, utilizo polvo de mármol Macael en diferentes grosores, su color blanco se asemeja muy bien al de los característicos jardines secos. Para representar las piedras utilizo, por su color y brillo, el carburo de silicio en diferentes grosores.

Estos dos son los materiales principales, luego me ayudo con piedra pómez, arenas, serrín, cascarilla de hierro oxidado, etc.

74. ¿Consideras que en tu obra esté presente la estética *wabi o sabi*?

De esta tendencia estética tuve conocimiento hace relativamente poco y me interesa mucho, porque, curiosamente con la edad y la experiencia he ido estando de acuerdo con ella sin saber de su existencia. Cuando conocí que existía como tal una corriente estética basada en la belleza de la imperfección, fue una gran alegría, máxime cuando supe que era una corriente japonesa identificada con el zen.

En un principio yo me preocupaba por la perfección en lo que ejecutaba, y con la experiencia y el conocimiento, he ido comprendiendo que hay otros parámetros que añaden valor a la obra como las imperfecciones del tiempo, el desgaste, la simplicidad rústica, la frescura...en resumen: la aceptación del estado de imperfección.

Conservación y Exhibición

75. ¿Te preocupa la conservación de tus obras? ¿Has observado algún tipo de deterioro?

No he observado ningún tipo de deterioro. En todas las disciplinas que practico suelo utilizar materiales nobles que suelen responder bien al paso del tiempo.

La pintura, casi siempre es óleo, un material que nos lleva acompañando siglos y cuando pego algún tipo de material, como en los jardines zen, que utilizo frecuentemente mármol de Macael o carburo de silicio, uso un adhesivo muy resistente recomendado por una restauradora.

En grabado practico las técnicas tradicionales que han demostrado una buena durabilidad como la aguatinta o el aguafuerte y en escultura utilizo sobre todo el hierro y la madera que no se puede decir que sean efímeros.

76. ¿Alguna preocupación o preferencia a la hora de exponer?

Cuando expongo, lo que más me preocupa es que llegue a la gente adecuada, que a las personas que la vean, entiendan de arte o no, les llegue al corazón lo que ven. A lo largo de mi vida he visto exposiciones que me han aportado mucho, que me han llegado muy dentro. Solo quiero que mis obras puedan producir esa sensación en los demás, aportar algo.



Handwritten text in a cursive script, oriented vertically on the right side of the page. The text is partially obscured by the painting's layers and lines.