

EL POTENCIAL DEL VACÍO EN LA PINTURA

UNA ENSEÑANZA DEL PAISAJISMO
CHINO

ÁNGEL MARIO GARNICA GARCÍA



**EL POTENCIAL DEL VACÍO EN
LA PINTURA**

**ÁNGEL MARIO GARNICA GARCÍA
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
AMBITO DE ILUSTRACIÓN Y ANIMACIÓN
PROYECTO FIN DE GRADO 2022-2023
TUTOR: DANIEL VILLEGAS GONZÁLES**



ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
3.	HIPÓTESIS	6
4.	OBJETIVOS	7
4.1.	OBJETIVOS EN EL MARCO TEÓRICO:	7
4.2.	OBJETIVOS PROYECTO ARTÍSTICO:	7
5.	METODOLOGÍA	8
6.	MARCO TEÓRICO	10
6.1.	EL SHAN SHUI	11
6.1.1.	ÓPTICA HISTÓRICA	12
6.1.2.	ÓPTICA METAFÍSICA	13
6.1.3.	ÓPTICA COMPARATIVA- TÉCNICA	15
6.2.	EL VACÍO EN EL ARTE CHINO	20
6.3.	EL VACÍO EN LA COMPOSICIÓN Y SU IMPACTO EN EL OBSERVADOR	22
6.4.	POTENCIAL DINAMIZADOR DEL VACÍO	26
7.	CONCLUSIONES	33
8.	PROYECTO ARTÍSTICO	35
8.1.	FORMACIÓN TEÓRICA DESCRIPTIVA	36
8.1.2.	DEFINICIÓN DEL PROYECTO	36
8.1.3.	INTRODUCCIÓN TEÓRICA DEL PROCESO CREATIVO	37
8.1.4.	REFERENTES	39
9.	DESARROLLO GRÁFICO	45
9.1	NOTAS	46
9.2.	SELECCIÓN DE BOCETOS	47
9.3.	ILUSTRACIONES DEFINITIVAS	51
	52
10.	REFLEXIÓN FINAL	61
11.	BIBLIOGRAFÍA	62

1. INTRODUCCIÓN.

Cuando llegó la hora de elegir la dirección que tomaría este Trabajo de Final de Grado, resultaba obvio el interés por el concepto del vacío y su potencial poco explorado en la ilustración. Concepto conocido al estudiar el contexto histórico y artístico de China durante la carrera, un servidor quedando profundamente prendado de su trasfondo filosófico y la relación funcional que guarda su implementación en la pintura de paisajes Shan Shui, “Montaña y agua”.

De origen taoísta, la naturaleza del vacío que pretendemos abordar es una notablemente diferente a la que nos es familiar en Europa. Ya discutido epistemológicamente por los griegos en tiempos de los primeros atomistas (Rodríguez, 2002), el vacío es un concepto que nunca ha escapado de los lares de la filosofía o la metafísica para encontrar su lugar en nuestro día a día, una construcción puramente teórica, y que, por su propia naturaleza, carece de uso o aplicación. Es aquí donde ve su entrada la filosofía china, la cual no solo no comparte

opinión con Europa con respecto al lugar del vacío, sino que además elabora en él a lo largo de su milenaria historia. Es pues menester de este proyecto, indagar en la noción china del vacío como un componente fundamental de la naturaleza y la realidad, y su aplicabilidad en el ámbito pictórico, concluyendo con la ejemplificación de esta vía el proyecto artístico presentado.

Manteniendo esta vía de estudio como piedra angular del trabajo de final de grado, y continuando la línea de trabajo seguida a lo largo del último año de carrera, en que ha sido explorada una multitud de posibilidades que brinda este inusual elemento compositivo, que es propuesta la culminación de la investigación por intermedio de 9 ilustraciones digitales que prestasen testigo de la conclusión alcanzada.

2. JUSTIFICACIÓN.

La dirección artística de este TFG se halla justificada por una búsqueda de mejora y autocorrección en la creación artística del autor de este. Motivado por sugerencias por parte de la docencia de la universidad, responsables de trazar un camino entre las posibilidades artísticas de un servidor, y su zona de confort. Tales sugerencias enfatizaban la carencia de misterio a la hora de elaborar una composición, nunca dejando nada a la imaginación, siempre con la necesidad de mostrar cada pequeño detalle, sin contemplar la posibilidad en cambio, de potenciar el mensaje al no mostrar, al sugerir. O, como Einstein mismo lo pone: “la experiencia de lo misterioso es lo más hermoso que nos es dado sentir; es la sensación fundamental, la cuna de la ciencia y el arte verdadero; quien no la conoce, quien no puede asombrarse ni maravillarse, está muerto”. (Prada, 2021, pág. 13)

En esta búsqueda por respuestas a los problemas presentados a resolver por la docencia, fue el descubrimiento del Shan Shui y su brillante herramienta visual, el vacío, género heraldo y promotor del misterio como medio, para lograr un fin mayor.

Considerando más que apropiado realizar este proyecto final en torno a este tema, y en un intento y profundo interés de expandir la visión sobre el potencial del vacío aplicado a la ilustración. Una búsqueda por unos visuales más allá, incluso, de su exploración en el género de paisajes del que proviene.

3. HIPÓTESIS.

Basándonos en una previa y extensa investigación sobre el vacío en la filosofía taoísta, el lugar que ocupa en su cosmología, y las propiedades que se le atribuyen; sumado a una reflexión profusa sobre las pinturas del género Shan Shui y su inclusión del vacío por medio del desnudo del soporte, fueron concebidas dos hipótesis:

- Si gracias al vacío “lo lleno puede alcanzar su verdadera plenitud”, entonces el espacio vacío del lienzo permitiría una lectura más fluida del lienzo y un afianzamiento de los elementos gráficos de la obra
- si la nada es espacio, existe la capacidad de movimiento, y el movimiento implica un componente temporal en la obra. Esto otorgaría al vacío en lo pictórico una propiedad dinamizadora.

Puesto en términos más reduccionistas, podríamos, por un lado: hablar sobre la capacidad del espacio vacío de permitir una mirada más fluida y centrada de la obra y sus componentes gráficos, y por el otro, de la capacidad del vacío de dar una sensación de movimiento a la composición.

4. OBJETIVOS.

Los objetivos marcados para este proyecto final son distinguidos entre los perseguidos en la elaboración del marco teórico y los marcados al realizar el proyecto artístico.

4.1. OBJETIVOS EN EL MARCO TEÓRICO:

- Demostrar la validez de las hipótesis al investigar y exponer las posibilidades creativas y compositivas del vacío, apoyándonos en las fuentes recopiladas.
- Comparar las afirmaciones halladas en las fuentes filosóficas sobre el vacío en el Shan Shui y su hipotética aplicabilidad práctica en el plano pictórico.
- Profundizar en la literatura filosófica del vacío y de la pintura Shan Shui, en pro de ampliar los conocimientos personales sobre estética, más allá de los aprendidos en la carrera.

4.2. OBJETIVOS PROYECTO ARTÍSTICO:

- Continuar la línea de trabajo mantenida en el último año en busca de una mejora técnica, compositiva, y una obra más característica, independiente de los referentes que la nutren.
- Conceder un nuevo espacio para el uso del vacío pictórico, más allá de los paisajes recurrentes del horizonte montañoso acostumbrado en el Shan Shui, permitiendo una exploración de la versatilidad de este concepto y herramienta en otros estilos artísticos.

5. METODOLOGÍA.

El trabajo está dividido en dos secciones investigativas, una referente a la investigación teórica y una segunda que abarca el proceso de principio a fin del proyecto artístico.

Marco teórico.

La parte investigativa comenzó con la búsqueda de la bibliografía correspondiente, cuidando de solo acceder a fuentes que abordasen el tema desde una perspectiva filosófica, artística, y de ser posible algún experimento que apoyase alguna de las hipótesis. Se realizó una introducción al contexto de la pintura Shan Shui, sirviéndonos de fuentes en su mayoría de carácter histórico, como son “La pintura en Asia: Apuntes para una historia”, por el Dr. Fernando Rodríguez Miaja; o “Being in traditional chinese landscape painting”, por Sophia S. M. Law.

Al contexto del Shan Shui le sigue una sección dedicada al vacío en la pintura, abordada desde los ámbitos de filosofía y religión, teniendo como principales fuentes: “Empty and full-

The language of chinese painting”, por François Cheng; y “Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura”, por Manuel de Prada.

Culminando el marco teórico con dos secciones dedicadas a la investigación y defensa de las dos hipótesis planteadas sobre el potencial compositivo del vacío y sobre su naturaleza dinamizadora. Citando como referencia más relevante, respectivamente, para el apartado compositivo, el estudio científico, “Visualization of the relationship between void and eye movement scan paths in shan shui paintings”, por Chen K. C. et al. Y para la defensa del aspecto dinámico del vacío, valiéndonos de antecedentes religiosos y estéticos, principalmente con el libro: “La horizontalidad de la mirada de Oriente en occidente (De la construcción a la composición del espacio pictórico)” por María del Mar Sueiras Prieto.

Proyecto artístico

La parte artística abarca la ejecución del proyecto visual, de naturaleza ilustrativa, la cual gira en torno a la creación de nueve ilustraciones, que corresponden a los nueve círculos del Infierno, descritos por Dante Alighieri en su afamado poema, *La Divina Comedia*. Consta de una primera instancia centrada en la definición del proyecto, continuada por la selección de referentes para la obra. Seguido, se expone todo el proceso creativo; desde la elaboración de los bocetos hasta culminar con los resultados definitivos, las ilustraciones finales que coronan el proceso y este proyecto en su todo.

6. MARCO TEÓRICO

6.1. EL SHAN SHUI

China en su historia milenaria como civilización, ha marcado sus propios pasos de gigante al margen del discurso Europeo o de otros, diferenciarse particular y claramente en su tradición pictórica de más de dos mil años. Ello a través de un sendero marcado por una sensibilidad única.

De su tradición pictórica, la pintura, la caligrafía y la poesía son consideradas las tres artes supremas, unificadas bajo la tinta y el pincel; a menudo conviviendo, pinturas que exponen en su composición poesía, considerándose la pintura en sí una extensión de la caligrafía, y cerrándose el círculo con el encuentro entre la poesía y la caligrafía (Solano, 2020). Es, sin embargo, la pintura el foco de este trabajo, centrándonos explícitamente en el género de “Montañas y Agua”, al cual nos referiremos el resto del escrito por su nombre en mandarín, “Shan Shui” (**Figura 1**).

El Shan Shui es un género de pintura de carácter sensorial y de corte paisajista, inspirado en los valores religiosos y

naturalistas del Taoísmo y Budismo (Shaw, 1988). Usualmente representado en tela de seda como soporte, y pincel y tinta china como medio. Este es caracterizado por sus paisajes coronados por montañas, repletos de vegetación y habitados por cascadas, ríos y nubes, sumándose la inclusión del vacío como elemento activo en la composición; dicho elemento siendo el enfoque protagonista de este trabajo y explorado más adelante. Para abordar el tema de una forma sistemática, será explorado a través tres ópticas diferentes: histórica, metafísica y comparativa-técnica.

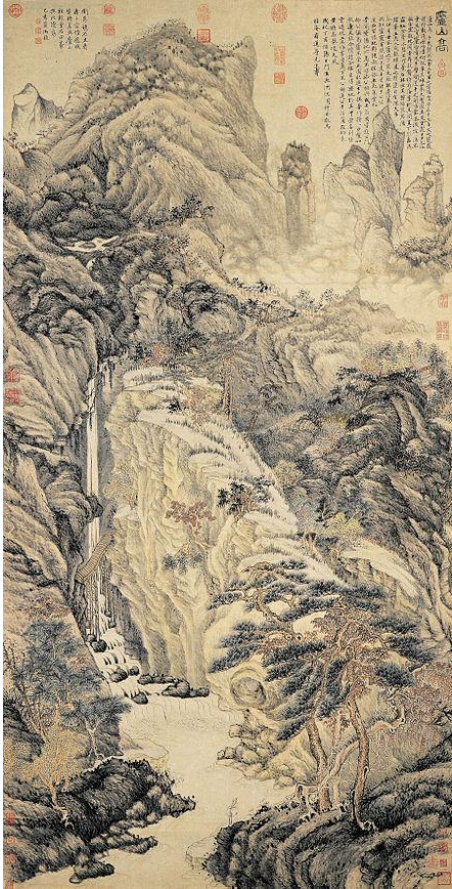


Figura 1. Zhou, S. (1467). *Alto monte Lu*. [Tinta sobre seda]
Theartwolf. <https://theartwolf.com/es/masterworks/alto-monte-lu/>

6.1.1. ÓPTICA HISTÓRICA

Existen registros claros de su existencia desde la dinastía Tang (618-907 d. C.), en cambio, es durante la dinastía Song (960-1279 d.C.) que encuentra su apogeo, manteniéndose como un género pictórico vivo hasta nuestros días (Turner, 2009). El hecho de la perdurabilidad del Shan Shui en el tiempo es desconcertante. ¿Cómo es esto posible en una cultura que, de 7 Dinastías, solo dos han pertenecido verdaderamente a la cultura china, (la Han y la Ming)? El resto perteneciendo a invasores. Sin contar que la tradición China, a lo largo de su historia y múltiples extensiones territoriales, nunca ha sido reemplazada (culturalmente hablando), solo enriquecida. Es aquí cuando podemos traer a colación la sorprendente capacidad de asimilación cultural que exhibe China, que tras varias invasiones bárbaras en las cuales existió un obvio intercambio cultural, especialmente en el caso de los mongoles, inclusive derrocando a la dinastía previa e instaurando una propia (la dinastía Yuan). En todos estos casos, los extranjeros siempre terminaron sometiéndose a las

tradiciones y estructuras del gigante asiático. Según Víctor García, este fenómeno de poderosa y eficaz asimilación es atribuible a “una estructura ética, cultural y social construida pacientemente a lo largo de milenios mantiene a la colectividad china firme y dispuesta a vender caro el legado de sus antepasados” (García, 1985, pág. 50).

La representación de la naturaleza por parte de artistas de la dinastía Tang, era una metódica y analítica, que se apoyaba en convenciones propias de los elementos naturales. Por otra parte, artistas de la época Song tomaban una inspiración más directa de la naturaleza, a través de una dimensión más sensible y una aproximación intuitiva, dando lugar a lo que conocemos hoy como Shan Shui (Miaja, 2019). Posterior a esta época de plena madurez pictórica, llegó la invasión mongola, y con ella la nueva Dinastía Yuan. Las estructuras probaron su capacidad de permanencia, y las tendencias pictóricas de siglos pasados permanecieron inmóviles, persistiendo “valores como el naturalismo, la perspectiva, el gusto por los paisajes y los temas inspirados por el taoísmo y budismo Chan” (secta

budista mejor conocida por su nombre japonés: Zen) (Miaja, 2019, pág. 48).

6.1.2. ÓPTICA METAFÍSICA

El Shan Shui nace de la metafísica del taoísmo, del Zen y hasta cierta medida de la confuciana. Distanciándose de los principios más inclinados al realismo de la pintura china, avanzando hacia un terreno más espiritual en donde lo último que pretende es convertirse en un “simple objeto estético” (Cheng, 1994, pág. 187). Prueba de esto es la inclusión del vacío como elemento indispensable, derivado por su legado taoísta y budista.

El san shui bebe de las antes mencionadas tendencias naturalistas, engendradas en la apreciación de los elementos y su capacidad de conectar el cielo y la tierra, de ahí el interés por los dos ingredientes que lleva el nombre: Las montañas y el agua. Las montañas, por su conexión directa entre el cielo y tierra (supuesto hogar de los dioses en la mitología china), y el

agua por encontrarse en un tránsito constante entre ambos planos (Tang, 2013). Todo esto está fuertemente vinculado al concepto del Tao (la manera, o el camino), concepto que no llevaremos más lejos en su explicación, dado por su complejidad y poca aportación a la demostración pragmática del uso del vacío que pretende este documento. No en vano, es crucial explicar que se trata, sencilla y someramente, de aquella fuerza creadora del universo, a menudo comparada a la naturaleza cambiante y constante del agua. En la cosmología Taoísta, de donde nace este principio creador, se concede al Tao el origen de todas las fuerzas que condicionan la realidad, desde la polaridad Yin-Yang hasta el aliento primordial, (Qi en china). (Cheng, 1994). Este último también relevante para la metafísica del Shan Shui, pues es considerado aquello que otorga la vida a las cosas. Es ahí donde entra el trabajo artístico, que debe mediar entre la pintura y los alientos vitales que emanan del primordial, encargado de dotar de vida a su propia creación. Aquel incapaz de conciliar su obra con los alientos vitales, es considerado un artista mediocre, y su obra, sin chispa o esencia (Cheng, 1994,

págs. 132-133). Es lo que en la pintura Shan Shui llaman, la “regla de oro” (Cheng, 1994, pág. 187).

El entendimiento de la realidad a través del macrocosmos que es la naturaleza y el microcosmos que es el ser humano, en lo que sedimenta una relación ritualista e introspectiva. Un retrato del interior de la persona, una exploración de “su ritmo, su proceder, sus tormentos, sus contradicciones, sus temores, su alegría, sosegada o exuberante, sus deseos secretos, sus sueños de infinito, etc.” (Cheng, 1994, pág. 188).

Solano se extiende en la visión china de crear arte por su propio fin: “El artista chino nunca conoció, sino hasta la época moderna, por influencia occidental, la búsqueda del “arte por el arte”, de la experiencia estética pura, sin relación con cualquier otro contenido espiritual” (Solano, 2020, pág. 64).

Prieto continua con la característica espiritual que barniza la obra de artistas del Shan Shui:

Porque lo cierto es que si occidente focaliza la mirada pictórica en tanto en cuanto lo que se pretende es la reproducción de un espacio, en Oriente, por el contrario, la representación de ese espacio se percibe desde la dimensión espiritual del proceso (Prieto, 2021, pág. 37).

6.1.3. ÓPTICA COMPARATIVA-TÉCNICA

El Shan Shui es único en su aproximación a la obra, no pretendiendo un acercamiento mimético al paisaje, sino centrándose en la representación de la interiorización personal del paisaje; requiriendo una preparación prolongada, previa a la realización de la pintura. Sesiones de meditación resultantes en una obra visual filtrada a través de una película de subjetividad (Kraemer, 2009).

Aunque esta faceta espiritual y metafísica del proceso es en efecto, única del paisajismo chino, parece ser un fenómeno

compartido con el paisajismo por excelencia en Europa, el Romanticismo. No es oportuno para el presente escrito ahondar en el romanticismo y sus minucias teóricas, pero sí lo es exponer sus numerosos parentescos con el Shan Shui, al interesarse en la dimensión interna y subjetiva del humano, del mismo modo que sus divergencias de opinión con respecto a los tópicos de interés a representar; centrándonos específicamente en la corriente de lo “sublime”, elaborada por William Blake (y Heinrich Füssli, entre otros), significando esta un referente importante en la realización del proyecto artístico (Linaje, 2005) (**Figura 2**).

Llegando más de mil años posterior a las primeras pinturas Shan Shui en China, la aparición del Romanticismo se vio motivada por un rechazo a los valores constrictores y académicos del Neoclásico (Linaje, 2005). A esto se suma el interés insurgente por representar la naturaleza. El romanticismo se caracteriza por una persecución de los ideales guiados por la pasión, la libertad, la naturalidad y lo sublime, actuando como una “crítica de la civilización y de la historia” (Linaje, 2005, pág. 294), elementos defendidos por la tiranía

técnica del Neoclasicismo. Todo esto a su vez, acompañado por una nueva importancia atribuida a la subjetividad, paradójicamente acompañado por una representación mucho menor del humano en la composición, en pro del enaltecimiento de la magnificencia, divinidad y potencia de la naturaleza (Linaje, 2005), “en el que lo bizarro y lo pintoresco se fusionan en uno, y donde se da cabida a la cualidad de lo mórbido, junto a la famosa melancolía romántica” (Linaje, 2005, pág. 295), de ahí lo sublime, destapando su faceta divina, y por tanto religiosa, como afirma Linaje:

(...)lo natural jamás se desvincula de lo religioso en Europa en los periodos estudiados, al igual que lo natural en China, nunca pierde su nexo con lo espiritual, pero entendido no como manifestación divina sino como presencia viva del Tao superior y anterior a todas las cosas, lo universal. (Linaje, 2005, pág. 299)



Figura 2. Martin, J. (1851) *El Gran Día de su Ira*. [óleo sobre tela]. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:John_Martin_-_The_Great_Day_of_His_Wrath_-_Google_Art_Project.jpg

Percibiendo estas diferencias en la percepción de la relación humano-naturaleza entre Europa y Asia a causa de sus respectivos contextos filosóficos y religiosos, es propio añadir que:

Por ello, el planteamiento frente al paisaje de orientales y occidentales debe verse desde la raíz común de una experiencia espiritual superior, pero con diferentes objetivos: para los orientales será la captación del qi y la comunión con el Tao, y para los occidentales será la búsqueda del reflejo de la obra divina y la presencia de Dios en ella (Linaje, 2005, pág. 77).

A pesar de los puntos de conexión con la dimensión subjetiva del paisaje perseguida por ambos géneros de pintura, el Shan Shui actúa como contraparte de esta mirada sublime de la naturaleza y el papel del humano en ella. Pues mientras que el romanticismo representa al humano en un papel de observador absorto e impotente, la motivación del Shan Shui no es plasmar lo que se ve, sino lo que se percibe, “transmitir una experiencia de estar en la naturaleza más que de naturaleza”. (Law, 2011, pág. 378). Se realiza una aproximación de lo que percibe en el paisaje generalmente por medio de formas semi-abstractas, basadas en el criterio y estado anímico de la autoría, hasta el punto de poder percibir que “la experiencia visual de un gran

cuadro de shan shui, (...) es como un viaje a un escenario natural idealizado” (Weili, 2016, pág. 41).

Contrastado nuevamente con la mirada romántica que, como diría Rodríguez Miaja, apela a la “soledad, melancolía, temor ante las fuerzas supra humanas” (Miaja, 2019, pág. 50). Una visión poderosa, hostil y atractiva.

Law elabora en esta mirada que le separa del paisajismo chino (desinteresado por completo de los desastres naturales):

Las imágenes de Turner de tormentas de nieve y naufragios, así como las representaciones de Friedrich de cementerios y el Mar de hielo, muestran el poder omnipotente de la naturaleza, hasta el punto de que puede ser letal. (Law, 2011, pág. 378).

Este interés de, aun aspirando a la belleza, libertad y sentimentalismo de la naturaleza, escudriña lo sublime y melancólico de la naturaleza romántica, nuevamente no correspondiéndose con la visión taoísta y Zen que influye en el Shan Shui, la cual solo tiene ojos para el vínculo ineludible

entre el sujeto y la inmensidad de lo natural, entre el microcosmos y el macrocosmos (Law, 2011).

El sentimiento se extiende, la reflexión asiática sobre la magnitud de lo natural frente al ser humano se compadece de lo sublime de los románticos hacia lo mismo. El marcado sentido monumental que alcanzan las montañas en las composiciones chinas solo inspira admiración (**Figura 3**). Colosales, trazadas en vertical como monumentos que soportan el cielo, firmes y danzantes con los demás elementos, coronadas por las nubes, vestidas con la flora y habitadas por la fauna, atestiguan de un flujo natural que no se detiene; dispuestas en un espacio interminable entre nubes, un espacio pintado para creerse escrutable por el individuo, donde pueda, además, verse reflejado (Law, 2011). Aunque, contraponiéndose a la monumentalidad antes comentada, Miaja afirma de tales parajes que: “La elegancia de las escenas provoca una suave tristeza” (Miaja, 2019, pág. 46).



Figura 3. Kuan, F. (960-1279).

Viajeros entre montañas y arroyos [Tinta y color sobre seda].

Blogspot. <http://pinturadeorienteblogspot.com/2016/07/viajeros-entre-montanas-y-arroyos-fan.html>

Desde la antigüedad, las pinturas Shan Shui son representadas en formatos verticales, muy al contrario de en occidente que se emplea el formato horizontal o “apaisado”. Esta elección creativa tradicional viene dada por el entendimiento taoísta, antes comentado, de la naturaleza como una entidad interconectada entre todos sus fragmentos; Flora, Montañas, fuentes de agua y elementos arquitectónicos, todos dispuestos en un “flujo continuo y consecuente” (Law, 2011, pág. 374), contribuyendo a una lectura más fluida de las múltiples capas de perspectiva que componen estos paisajes mentales. (Law, 2011). La perspectiva y composición del Shan Shui son temas que dan para mucho, siendo profundizados más adelante.

Regresando a los espacios interminables en los paisajes del Shan Shui, estos son posibles gracias a la solución alternativa china para generar distancia y espacio en un cuadro sin necesidad de la perspectiva lineal: la perspectiva atmosférica o aérea. Miaja habla de ello en mayor detalle:

Consiste en sugerir el espacio y la distancia, pintando las diferentes masas utilizando el artificio de la aguada

(tinta diluida, en una técnica similar a la acuarela), en que la claridad aumenta en proporción del alejamiento, con respecto al observador (Miaja, 2019, pág. 49).

O, como estipulaban los eruditos: “se debe representar mil LI de espacio en un pie de seda. (El Li era una medida de longitud que se utilizaban en la antigua China, equivalente a medio kilómetro)” (Miaja, 2019, pág. 46).

6.2. EL VACÍO EN EL ARTE CHINO.

“Laozi (cap. XI). El haber procura la ventaja, pero el no haber procura el uso” (Cheng, 1994, págs. 84-85).

El concepto del vacío derivado de la filosofía asiática no se corresponde con la idea de vacío atribuida por Occidente en la actualidad. Fuera de la filosofía china, de influencia taoísta o Zen, definimos vacío como aquello carente, “vago o inexistente” (Xia, 2020, pág. 2), en donde un determinado espacio se halla ausente de la hipotética materia correspondiente. Es aquí donde entra la concepción asiática, que nos habla del vacío como la propiedad de un espacio para albergar la hipotética materia (Prada, 2021). Esta propiedad es llamada, “vacuidad”. Enlazando con el tópico antes discutido del “Tao” (o Dao); la vacuidad actúa como una fuerza primordial que da origen al propio Dao, y este a su vez propiciando el resto

de la existencia. Aunque hay escritos que la mencionan como una propiedad dentro del propio Dao (Kraemer, 2009). Seguido a esto, resulta de especial interés profundizar en las diferentes descripciones de la vacuidad, especialmente la budista, de la escuela “Mahayana” (o gran vehículo). En este contexto, la propiedad de vacuidad es conocida por el nombre de “Sunyata”, y en su pasar por china, fue traducido por el concepto “Kong”, que, referido en castellano, corresponde a los términos: Vacío, cielo, y espacio. El tercero recibiendo la mayor importancia en el presente escrito, pues se vincula fuertemente con la dimensión artística del vacío, expandido en próximos epígrafes (Kraemer, 2009).

Prosiguiendo con la contextualización del vacío como término, resalta su dimensión paradójica, “pues a la vez que se concibe como ausencia, se experimenta como realidad objetiva” (Prada, 2021, pág. 8). Cumpliendo un rol funcional fundamental en el funcionamiento de la realidad. O como afirma François Cheng, donde “lo lleno puede alcanzar su verdadera plenitud” (Xia, 2020, pág. 2)

Esta noción filosófica tradicional china del vacío se remonta, según escritos de la época clásica, incluso antes de la unificación de los “reinos combatientes” (S. V-III a.C.) por el primer emperador, Qin Shiguang Di. Una idea arraigada profundamente en el pensamiento chino, rastreada hasta el *Yi Ching* o Libro de las Mutaciones, uno de los clásicos más importantes en la historia de China, cimentando la trayectoria filosófica principal de las escuelas de pensamiento originadas durante el periodo de los Reinos Combatientes en China (Solano, 2020). No sería hasta época de las seis dinastías (S. IV-VI d.C.) de la mano de pensadores como Xie He y Zong Bing, que la noción de vacío llegó a ser planteada en el ámbito artístico, muy ligado a los inicios del pensamiento crítico de la misma índole. (Cheng, 1994)

De las escuelas que adoptaron el uso del vacío, fueron los filósofos taoístas los que hicieron de este su piedra angular; con los intelectuales Laozi y Zhuangzi al frente de la realización de las teorías del sistema taoísta, que terminarían por aportar a las futuras teorías estéticas relacionadas con el vacío (Cheng, 1994).

Otras corrientes filosóficas incluirían en sus manifestaciones artísticas el concepto del vacío, en mayor o menor medida, como la escuela Confuciana y Legista. Más adelante llegaría a cobrar gran importancia en el arte las influencias taoístas y budistas, y nuevamente durante las dinastías Song y Ming con préstamos del neo- confucianismo (Cheng, 1994).

6.3. EL VACÍO EN LA COMPOSICIÓN Y SU IMPACTO EN EL OBSERVADOR.

Es posible encontrar numerosas afirmaciones sobre las capacidades inmersivas y transformadoras del vacío en la pintura, tanto en la literatura China o japonesa como en la de intelectuales y artistas de Europa y América, aunque esto solo sucedió de forma precisa “en el s. XX con el Suprematismo de Malevitch o con el Minimalismo de los años sesenta” (Kraemer, 2009, pág. 109). Sin embargo, este potencial es mayoritariamente explorado en los reinos teóricos de la filosofía, y más precisamente de la metafísica. El propósito de este documento es el de encontrar evidencia de los potenciales artísticos del vacío, ninguna reflexión será dejada de lado en cuanto aporte al convencimiento del lector del papel activo del vacío en las composiciones pictóricas, y no como un espacio sin sentido ni efecto.

Es relevante aclarar que no por dejar un espacio en blanco en la composición, sin tomar a consideración su relación con el resto de los elementos, se está empleando el vacío (Cheng, 1994).

¿Qué interés presenta ese vacío si se trata de un espacio inerte? Es imprescindible que, de algún modo, el verdadero vacío esté más plenamente habitado que lo lleno, porque es él el que, en forma de humo, brumas, nubes o alientos invisibles, lleva todas las cosas, arrastrándolas al proceso de secretas mutaciones (Cheng, 1994, pág. 173).

Cometer tal error es confundir el espacio vacío con el fondo de la composición. El vacío es la expresión de la nada, pero tal expresión carga consigo la más versátil de las herramientas, pues por naturaleza, esta puede actuar como la extensión sutil de cualquier objeto en la pintura (Chen, Lee, & Chang, 2022). Esto significa que el vacío representa elementos que están muy vivos y en movimiento, por consiguiente, no debe ser relegado necesariamente al fondo, pues supone una acción que bien podría ser protagonista.

El espacio vacío en la composición otorga una sensación de ritmo, motivada por el juego de planos, delimitados por el vacío y diferenciados por el efecto de la perspectiva aérea (Turner, 2009) (**Figura 4**). Esta disposición contribuye en lograr una mejor y más fluida lectura del contenido, enfatizando los elementos de interés. “Desde luego, el objetivo es que el artista invoca al espectador a desplazarse entre los distintos planos de profundidad de la obra” (Miaja, 2019, pág. 47).



Figura 4. Yuan, M. (1200). *Bailando y cantando* [Tinta y ligero color sobre seda]. Blogspot.

<http://pinturadeorienteblogspot.com/2017/03/ma-yuan-bailando-y-cantando.html>

Los autores con anterioridad citados, Kuan C. Chen, Chang F. Lee, graduados en el grado de diseño de la universidad Yunlin de Ciencia y tecnología, junto a Teng W. Chang, graduado en el grado de Diseño de medios digitales en la misma universidad; llevaron a cabo un estudio sobre la posible relación entre el vacío en la pintura y el movimiento de los ojos a la hora de visualizar una obra de Shan Shui. Este experimento sería luego expuesto en la 2022 26th International Conference Information Visualisation (IV), realizada en Viena, Austria. (Chen, Lee, & Chang, 2022)

investigaciones como estas habían sido realizados con anterioridad por medio del uso de mapas de calor, herramienta efectiva a la hora de registrar los focos y la intensidad de la mirada (Chen, Lee, & Chang, 2022). Pero como se expone a continuación, demuestra no ser una metodología acertada en este caso:

La pintura en el arte occidental persigue la simulación y reproducción figurativa de objetos, que registra y narra a través de imágenes. Sin embargo, el espíritu de la pintura china es transmitir un corazón que es vívido en

su forma. El propósito principal de la pintura es conseguir la concepción artística en la pintura y crear el espacio de la imaginación del espectador, no para llamar la atención. Por lo tanto, parece que no es una forma adecuada de interpretar el arte chino con mapas de calor... (Chen, Lee, & Chang, 2022, pág. 200).

Es entonces que el estudio decidió emplear un software de monitorización de los movimientos sacádicos del ojo de los participantes. Estos son los movimientos propios que exhibe el ojo humano al recorrer una escena en busca de elementos de interés, estos fueron definidos en el estudio como la distancia entre dos consecutivos puntos efectuados por la mirada. “Recopilando Información sobre la posición coordinada del enfoque de la mirada y la distancia entre las coordenadas delantera y trasera se pueden obtener de los datos sacádicos” (Chen, Lee, & Chang, 2022, pág. 200).

Es así como, por medio de la observación del comportamiento de la mirada, sumado a un seguimiento de las sacadas y su

superposición gráfica en un mapa plano de las obras Shan Shui usadas, el estudio concluyó por demostrar una distribución equitativa de la mirada de los participantes entre el vacío y los espacios figurativos. Esto, al contrario de los estudios previos realizados con mapas de calor, cuyos resultados daban evidencia de un enfoque de la mirada relegado únicamente a los objetos de interés específicos, dejando de lado al vacío como un espacio transitorio (Chen, Lee, & Chang, 2022). Este estudio arroja entonces nueva información que apoya la noción del vacío no como un elemento pasado por alto y sin interés, sino como un punto focal importante en la obra y que influye en la atención. Los propios autores recalcan la urgencia por más estudios al respecto que aporten pruebas que apoyen las capacidades del vacío y su impacto en la percepción humana (Chen, Lee, & Chang, 2022):

“Descubrimos que el vacío no solo es un elemento visual esencial, sino que también define el vacío como una cuestión de investigación que se puede debatir” (Chen, Lee, & Chang, 2022, pág. 203).

6.4. POTENCIAL DINAMIZADOR DEL VACÍO.

El segundo aspecto fundamental expuesto en este escrito viene en gran medida posibilitado por la anterior epígrafe, pero optamos por derivarlo a una sección propia, dado a su gran interés e importancia a la hora de estudiar el impacto que tiene la adopción del vacío en el arte en la percepción del espacio y el tiempo de la obra. Esta cualidad es explorada por medio del estudio de los visuales en los paisajes del Shan Shui, origen de la implementación práctica del vacío en el arte. María Prieto señala en su libro *La Horizontalidad de la Mirada de Oriente en Occidente*:

Así, mientras que en la pintura china, coreana y japonesa el espacio fluye y con ello nuestra mirada se desplaza, en la pintura de la Época Moderna europea se

da una percepción estático-espacial, dando la impresión de que el tiempo se congela (Prieto, 2021, pág. 38).

Es así como se abren las puertas al potencial dinamizador del vacío en la pintura, y para intereses de este proyecto, en la ilustración. Con estas palabras, Prieto señala que puesto en práctica el concepto del vacío a través del espacio en blanco aplicado a la obra de arte visual, se genera lo que podríamos llamar un efecto óptico de movimiento, transmutando lo estático en dinámico (Prieto, 2021).

La pintura paisajística europea y de influencias derivadas es caracterizada por un fuerte deseo de representación realista, de mimesis; los elementos etéreos y cambiantes son dotados de una forma definida, limitando su existencia a un instante. Lo que observamos, por otro lado, en la pintura oriental, es un escenario que no está ahogado en detalle y materia, los elementos cambiantes de la naturaleza gozan así de un espacio dedicado a su naturaleza ambigua y sin forma, que permite que nuestra mirada recorra de forma fluida el lienzo (Cheng, 1994). Correspondiente a su vez con la mística taoísta

del Qi o “aliento vital” (También traducido como “aire”, “respiración”, “gas”, “vapor”), comentados en el apartado del Shan Shui (Kraemer, 2009), o lo que sería un componente de la composición y su lectura que permite una percepción de la obra como, viva, o dotada por el aliento vital (Cheng, 1994).

La vacuidad confiere otra propiedad a la pintura, a menudo pasada por alto fuera de china y su círculo artístico-intelectual: y es que, “(...) el vacío, el cual, en vez de entenderse como carencia - como ha venido sucediendo en la tradición occidental - se comprende en sí mismo como creación y origen de lo que se entiende como el espacio/sitio” (Prieto, 2021, pág. 36). Si la nada es espacio, existe la capacidad de movimiento, y el movimiento implica inherente y necesariamente un componente temporal en la obra. Comprendiendo así que el vacío es la herramienta mediante la cual una obra visual, puede ser dotada de un espacio por el que moverse, y un tiempo que concede lógica al movimiento (Prieto, 2021). Esto confiere más lógica a la traducción del término “Kong” (antes referida al hablar del vacío en la pintura), en que la Vacuidad es también entendida como espacio (Kraemer, 2009). Por ende, el vacío,

lejos de entenderse como carencia, es potencial y recurso, “ritmo y esencia misma de la vida cósmica” (Prieto, 2021, pág. 34).

Puesto en evidencia con los previos puntos, ha quedado la característica introspección y emotividad del arte oriental (específicamente de China, Corea y Japón), centrado en evocar más que en revelar. Europa enfoca su mirada e intención pictórica en la reproducción de un espacio, en China, por el contrario, “(...) la representación de ese espacio se percibe desde la dimensión espiritual del proceso” (Prieto, 2021, pág. 37). Un gusto antiguo, originado en los anales de la filosofía china por la inclinación a lo sugerente y lo sutil, compaginadas con lo práctico y funcional (García, 1985), tendencias condensadas vía la implementación del vacío en la composición pictórica; esto como directa oposición a la “revelación plena” (Prieto, 2021, pág. 38) preferida por la mayoría de artistas europeos previos, en su mayoría, a las vanguardias, ajenos a las influencias de los principios artísticos de la cultura china (Prieto, 2021).

El vacío tiene otro aporte crucial en el proceso de percepción dinámica de las formas. El alcance de lo sugestivo y sutil por medio de la pérdida del dato, el desvanecimiento promovido por el uso de la perspectiva atmosférica. “Los hombres en la lejanía carecen de ojos, los árboles en la lejanía carecen de ramas” (Jullien, 2008, pág. 34). El misterio y lo sutil son también alcanzados por medio de la interrupción de las formas causadas por las nubes y neblina que puebla los paisajes.

Cheng se extiende en el papel de las nubes, fungiendo como “el elemento por excelencia” (Cheng, 1994, pág. 167) que ofrece al vacío el vehículo perfecto para generar esta danza magnética de la que habla Shitao, entre las montañas y el agua. Existe otro concepto en torno este recurso, el *aliento de nube* (Yiin ch’i). Este se remite a la tendencia de las nubes a fluir por la composición, alterando su naturaleza en el recorrido de la pintura, pasando desde un estado similar a olas oceánicas que rodean las montañas hasta tomar forma de un río, y este pasar a ser un océano, volviendo a cerrar el ciclo en su ascenso a las nubes (**Figura 5**). Una trayectoria circular dada

por el vacío que da forma a todos estos elementos, diferenciándose solo a través de su lugar en la composición (Shaw, 1988).



Figura 5. Tao S. (1705).

Paisaje pintado en el festival del doble nueve [Tinta sobre papel].
Blogspot. <http://pinturadeoriente.blogspot.com/2017/11/shi-tao-paisaje-pintado-en-el-festival.html>

En su paso por el paisaje, la bruma y las nubes fungen como herramientas para conseguir un efecto de pérdida del dato y difuminación (**Figura 6**); herramientas empleadas de forma deliberada y, como afirma Julien, es en pro de “enriquecer la presencia liberándola de su esterilidad; la amplía, la tensa y la vuelve fructífera” (Jullien, 2008, pág. 37). Consiguiendo en el resultado final “una atmosfera [sic] de indeterminación y de infinitud” (Jullien, 2008, pág. 35).

Puede llegar en algún punto del proceso creativo al incorporarse el vacío a la composición, el convertirse en una preocupación por la obra, la posibilidad de que el fruto final resulte inacabado. Los tratadistas del Shan Shui nos hablan de esta preocupación y como puede resultar engañosa, cuando la preocupación real debería ser “lamentar lo demasiado acabado” (Cheng, 1994, pág. 152).

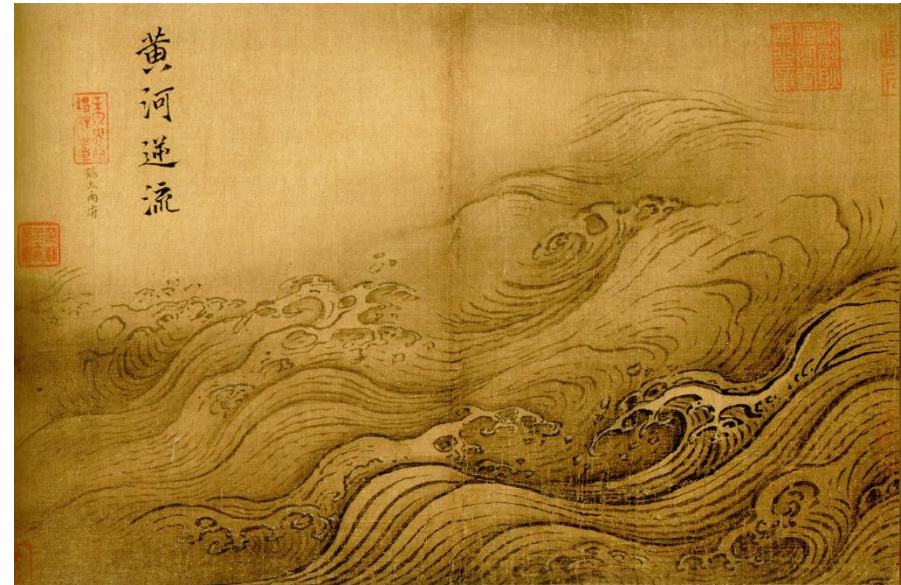


Figura 6. Yuan, M. (1160-1225). *El río amarillo rompe su curso* [Tinta sobre seda]. Wikipedia.

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Ma_Yuan_-_Water_Album_-_The_Yellow_River_Breaches_its_Course.jpg.

Cheng nos introduce al visual más descriptivo en el Shan Shui para describir el referente y aspiración por excelencia de la comunidad artística china al lidiar con la obtención de las formas, a través de la pérdida de las mismas:

Cuando se pinta un salto de agua (o un manantial), conviene que las pinceladas se interrumpan sin que se interrumpa el aliento; que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu. Cual un dragón divino entre las nubes: su cabeza y su cola no parecen estar unidas, pero su ser está animado por un solo aliento (Cheng, 1994, pág. 152).

Julien se extiende en esta habitual comparativa visual del dragón al discutir el imperativo del Shan Shui de no mostrar más de lo requerido:

Un dragón que pudiéramos ver de la cabeza a los pies no tendría definitivamente ningún encanto; mientras que si su cuerpo permanece oculto en las nubes y no se percibe de él más que un trozo de escama o cuelga tan solo la mitad de su cola, sin que sea posible considerarlo en su totalidad, ese dragón a la vez oculto y manifiesto hasta el extremo de ser insondable, y del que no sabemos siquiera si está ahí, presente-ausente, resulta

inagotablemente cautivador (Jullien, 2008, pág. 37) **(Figura 7).**



Figura 7. Rong, C. (1244). *Nueve dragones* [Tinta y color en papel]. Wikipedia.

https://en.wikipedia.org/wiki/Nine_Dragons_%28painting%29

A través de esta visualización del dragón presente-ausente, se ejemplifica perfectamente lo que predica Cheng sobre la necesidad del pintor de “cultivar el arte de no mostrarlo todo, a

fin de mantener el aliento vivo y el misterio intacto” (Cheng, 1994, pág. 152), lo que en la pintura china es englobado por el concepto del *Yinxian* (invisible-visible). Esto, convertido al plano práctico-técnico, tomaría la forma de pinceladas interrumpidas (previniendo así el ahogo del aliento vital), “(...) de líneas abiertas y espacios vacíos” (Prieto, 2021, pág. 38), y de la supresión total o parcial de detalles de la composición. Este último recurso correspondiéndose con el ejemplo del dragón entre las nubes de Julien (Cheng, 1994). El recurso de crear una forma a través de la forma sugerida en los espacios vacíos por medio de las líneas abiertas es reconocido en el campo de estudio de la percepción humana como “contorno subjetivo”. Fenómeno ilusorio provocado por un fallo en la interpretación de la información por parte del cerebro ante la información recogida por los sentidos. Esto ejemplificado por el *Triángulo de Kanizsa* (**Figura 8**), imagen de un triángulo creado por nuestro cerebro, que llega a lucir incluso más brillante que el propio fondo, con el que comparte el mismo color y brillo (Vélez & Vélez, 2015). En realidad, este triángulo no existe y solo es sugerido por las formas que lo rodean, las cuales se

posicionan de tal manera que parece lógico que el triángulo sea una prolongación de ellas.

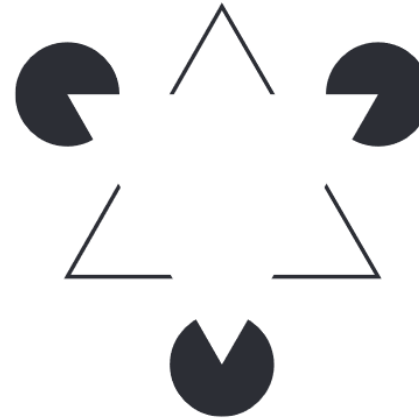


Figura 8. Wikipedia. (s.f.). [Imagen del triángulo de Kanizsa].

Recuperado el 12 de julio, 2023, de

https://es.wikipedia.org/wiki/Tri%C3%A1ngulo_de_Kanizsa

El pintor y calígrafo Shitao, mencionado anteriormente, nos introduce al concepto de la pintura Shan Shui del *Zhoulin* (flujo universal). Este describe un movimiento circular de retroalimentación positiva entre los elementos montañosos y acuáticos, mencionado con anterioridad al referirnos al papel de las nubes en la composición. El ingrediente vital para que

se produzca el *Zhoulin*, según el propio Shitao, es la intervención del vacío (Cheng, 1994). Al igual que otros filósofos y pintores tanto previos como posteriores a él, reflexiona sobre las capacidades inherentes del vacío para conceder una propiedad que, como él mismo postula, “rompe la oposición estática entre ambas propiedades(...)”, (refiriéndose a la relación entre montaña y agua), “(...) y, por el aliento que genera, suscita la transformación interna” (Cheng, 1994, pág. 167). El potencial dinámico del vacío en el arte, su capacidad para provocar un efecto de movimiento a los ojos

del espectador, medios por los cuales se pretende un fin último, permitir un acercamiento al paisaje no meramente visual, sino sensorial (Prieto, 2021).

7. CONCLUSIONES.

Partiendo de la investigación presentada hasta ahora y comprendiendo la totalidad del marco teórico, se puede afirmar sin duda alguna que se ha argumentado un buen caso en defensa de las hipótesis planteadas al comienzo de este trabajo. Hipótesis que comprenden la inclusión del vacío en las composiciones pictóricas. Desde su discusión en los círculos filosóficos, intelectuales y artísticos de la China dinástica, hasta las reflexiones actuales sobre el empleo del vacío, filtradas someramente a través del presente escrito.

La primera hipótesis, planteaba las posibles ventajas que podía desempeñar el vacío a nivel compositivo, fue demostrada a través del estudio de Chen, Chang y Teng, con su estudio basado en la percepción subjetiva, que era influida por el vacío, siendo percibido como un elemento activo más en las pinturas, y no siendo pasado por alto como se pensaba en la literatura respectiva anteriormente. Demostrando, además, que concedía una mayor facilidad al observador de manejarse por el cuadro, al disponer de un trazado más claro, una composición más descargada, y un resalte de los puntos clave en las pinturas que hacían uso del vacío.

En la segunda hipótesis fue construida sobre la creencia en el potencial del vacío de dinamizar una imagen, generando una sensación de movimiento, o al menos capacidad de este dentro de la imagen. En el proceso de investigación de este punto, se halló no solo testimonios de tal propiedad, también las herramientas empleadas por los pintores Shan Shui, para aprovechar el uso del vacío y su implementación, estas siendo: la perspectiva aérea y la pérdida de información, el uso del contorno subjetivo, y la distribución fluida y ondeante de los elementos que generase un ritmo en la composición en sí.

Con base en estos datos y ejemplos proporcionados, se legitima el potencial del vacío en la obra pictórica, no solo como un ente activo en la composición, sino también como uno sumamente útil y subestimado, a falta de mayor investigación sobre su impacto sobre la mirada subjetiva, pues es relegado a sus paisajes de origen de montañas y agua, salvo ciertos ejemplos, entre los que aspira situarse el proyecto artístico de este escrito.

8. PROYECTO ARTÍSTICO

8.1. FORMACIÓN TEÓRICA DESCRIPTIVA.

8.1.2. DEFINICIÓN DEL PROYECTO.

El proyecto artístico personal llevado a cabo, elegido para este trabajo de final de grado, gira en torno a la inspiración en la biblioteca visual e imaginativa del poema *La Divina Comedia*, escrita por Dante Alighieri en el año 1472.

Esta se centra solo en la parte del libro dedicada a la descripción del infierno según el autor. El proyecto consiste en la realización de nueve ilustraciones, una por cada círculo del infierno. El formato de las ilustraciones será digital. El proyecto está respaldado por un apartado teórico de introducción al trasfondo detrás del tema elegido, una ronda de artistas referentes para el enriquecimiento y respaldo estético de las

ilustraciones, y una galería visual del proceso seguido en el camino a la obtención de los resultados finales de la serie.

8.1.3. INTRODUCCIÓN TEÓRICA DEL PROCESO CREATIVO.

El propósito hasta ahora, en el marco teórico, era extraer el concepto elemental del vacío en su dimensión pictórica, aislarlo, estudiarlo y demostrar sus capacidades sugestivas en la visión del espectador, llevando a un resultado distinto del acostumbrado por las enseñanzas de la pintura europea. El propósito del proyecto artístico, abordado a partir de ahora, es el de alienar al vacío de sus usuales composiciones de parajes de montañas y agua, abriendo las puertas a un mayor, más rico abanico de posibilidades.

Es con esto en mente, que fue concebida la idea de crear una serie de ilustraciones basadas en el imaginario de la Divina Comedia, acorde a los propios gustos personales de su servidor, sumado al interés de ilustrar las descripciones culturalmente trascendentales del literato italiano; derivando así, el uso del vacío a un contexto completamente distante del acostumbrado en el Shan Shui, esto buscando, además, la

explotación de las posibilidades ofrecidas con la inclusión de este en el panorama de las ilustraciones.

Resulta interesante, además, la posibilidad que ofrece el tópico del infierno, en conjunción con la influencia del maestro Beksinski (del cual elaboraremos en el apartado de referentes), que ofrece la oportunidad de crear composiciones centradas en los personajes y su entorno por igual, posibilitando a su vez, tratar a algunos personajes como paisaje, y al entorno como un ente viviente, pues es esa la idea que ambiciona esta propuesta artística. Un infierno que está vivo, o que lo estuvo.

Es de necesidad establecer el imperativo tenido en cuenta desde la concepción del proyecto, y es el de apegarnos a ciertas normas pictóricas del género Shan Shui en las propias ilustraciones. Y es que, entendiendo y teniendo en cuenta la tradición milenaria del Shan Shui, es solo orgánico el caso de que la comunidad de artistas e intelectuales versados en el tema, posean conocimientos avanzados que resulten de suma utilidad; nociones compositivas y técnicas (sirviéndonos solo de las primeras), descubiertas y elaboradas a lo largo de su trayectoria histórica, que aseguren sacar el mayor provecho de

la introducción del vacío y el potenciar su relación con los demás ingredientes de la ilustración.

El primero es el mantener un formato vertical, condicionado por la teoría que establece la necesidad de esto en vistas de las dimensiones preestablecidas de las ilustraciones, las cuales serán Din A3 (29,7 cm x 42 cm). Al ser un formato grande, debe posicionarse en vertical. El gran formato también condiciona el uso y cantidad de vacío prudentes en la totalidad de la ilustración. Esto según la teoría Shan Shui, pues “el gran formato gana con estar dominado por una plenitud que el vacío mitiga” (Cheng, 1994, pág. 173). Muy apreciable el componente filosófico taoísta de ésta última noción.

La segunda noción, (o, mejor dicho, recurso compositivo) es la de las figuras humanas protagonistas, las cuales conviene sean de pequeña escala, encontrándose en un extremo del cuadro, balanceándose con la zona más cargada de la ilustración (Miaja, 2019).

La tercera noción, es la del uso único del blanco y el negro para llevar a cabo la obra, basado en el estilo técnico tradicional del

Shui Mo (agua y tinta), que solo emplea estos dos tonos. Basado principalmente en la filosofía taoísta de la complementación de los contrarios, ejemplificada por el símbolo del *Ying* y el *Yan* (Kraemer, 2009).

El negro es el color que no refleja la luz, por ello es descrito como acromático; el blanco en cambio es la luz misma, y por tanto el origen de todos los colores. El blanco y el negro representan el contraste absoluto, es decir, los opuestos complementarios (Kraemer, 2009, pág. 105).

Es interesante agregar la perspectiva del vacío de Kejun Xia, como cierre a las reflexiones sobre el vacío, sus propiedades y su impacto en la propia obra que atañe al proyecto en cuestión: “Este blanco, sin embargo, no es el objetivo de la estética, aunque si es una condición para la apariencia de la belleza” (Xia, 2020, pág. 2). Reflexión que podría considerarse de alguna manera introductoria, pues, a diferencia de las obras sobre seda que no permitían un vacío inocuo, el soporte de las ilustraciones finales del proyecto, son verdaderamente blancas.

8.1.4. REFERENTES.

En una búsqueda por una identidad artística personal, es fundamental llevar a cabo la labor de búsqueda e identificación de aquellos referentes que no nos han dejado indiferentes.

Como acertadamente llegó a afirmar Pablo Picasso: “Los grandes artistas copian, los genios roban”. Una meditación sobre la naturaleza de la creatividad y la originalidad, que bien podemos interpretar como una invitación a despojarnos del mito romántico de la genialidad artística, y hacer un reconocimiento de nuestros referentes e influencias, desde los más claras hasta las más sutiles.

Es en la carrera donde el autor de este proyecto llega a comprender la importancia de mantener una biblioteca de referencias, siempre en crecimiento. Artistas que revolucionaron sus tendencias creativas de una forma u otra, enriqueciéndole y acercándole al ilustrador en el que aspira convertirse.



Ejemplo 1. Beksiński, Z. (2004). *Untitled* [Óleo sobre lienzo]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/es/zdzislaw-beksinski/untitled-2004>

ZDZISLAW BEKSINISKI.

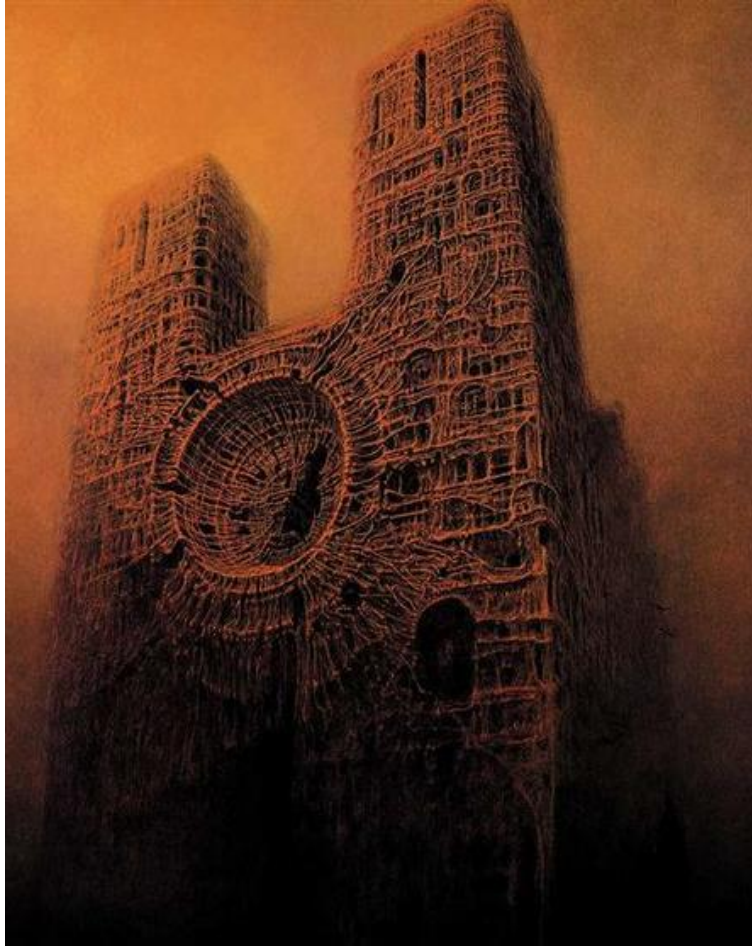
Beksinski (1929-2005) es un pintor de origen polaco, entre los más significativos para el movimiento surrealista del país. Aunque le gustaba nombrar a su estilo “Gótico” o “Barroco”, no menos que certero para su obra en la opinión de un servidor.

Es considerado un artista de renombre a nivel mundial, reconocido por sus tendencias transformativas y transmutativas de las figuras y rostros humanos, moviéndose siempre entre la metamorfosis de elementos naturales y estados psicológicos; la mayoría parece ser, provenientes de sus pesadillas. Es también remarcable su dimensión urbano-paisajística y monumental, fruto de su trasfondo académico como arquitecto, las cuales dota también de una naturaleza y texturas orgánica. (Koptseva & Reznikova, 2015).

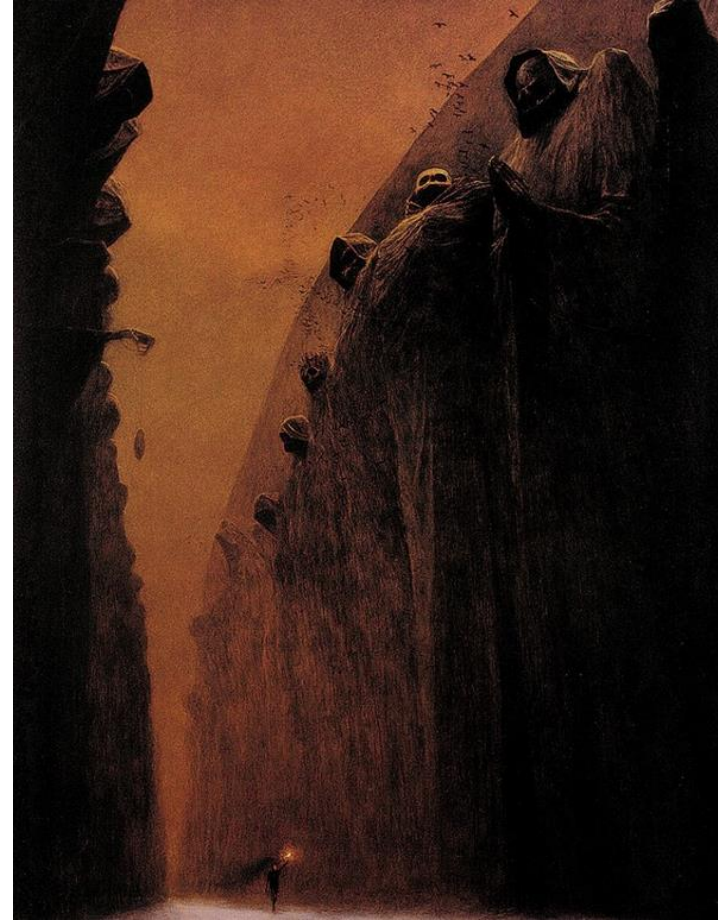
Puede considerarse el autor más influyente en las ilustraciones con las que culmina este proyecto. Manteniendo un interés general en la escuela surrealista

polaca; es su trabajo, de dotes pesadillescos y dantescos, inspirado por los desastres y monstruosidades de la Segunda Guerra mundial que azotaron su lugar de origen, el que resulta más inspirador. Especialmente si nos referimos a sus trabajos realizados en lo que los críticos de arte llaman, su período *fantástico* (1960-1980) (Koptseva & Reznikova, 2015).

De él toma prestado este servidor, lo orgánico de su arquitectura, atribuyéndole tanta vida a sus edificios como a sus criaturas; lo sublime, oscuro y desolador de sus paisajes, además de sus tendencias transformativas de los cuerpos, descarnados e irreconocibles, convertidos en monstruos y criaturas inenarrables. sumándose una especie de abstracción por medio de lo cárnico, entre otros elementos.



Ejemplo 2. Beksiński, Z. (1983). *Untitled* [Óleo sobre lienzo]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/es/zdzislaw-beksinski/untitled-1983>



Ejemplo 3. Beksiński, Z. (1972). *Untitled* [Óleo sobre lienzo]. Wikiart. <https://www.wikiart.org/es/zdzislaw-beksinski/untitled-1972>

ARTISTAS DEL SHAN SHUI

Género ya explorado en el curso de este escrito, este reafirma valores estéticos taoístas y del Budismo Zen como el naturalismo y la unidad entre el cielo y la tierra.

Las tendencias artísticas de este género serán los mecenas principales de la búsqueda de su servidor por nuevas posibilidades en el terreno creativo, incidiendo en las preferencias compositivas, primordialmente mediante la inclusión del elemento del vacío, explorado en detalle a lo largo del marco teórico, además del uso extensivo del contorno subjetivo como herramienta visual. Añadiendo, por último, pero no menos importante, la enseñanza de ilustrar con un instinto curioso, no con una lógica hermética.



Ejemplo 4. Xi, G. (1072). *Primavera reciente* [Tinta sobre seda].

Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Primavera_reciente

JOHN MARTIN

John Martin (1789-1854) fue un artista británico perteneciente a la época y estilo del Romanticismo; muy reconocido durante su tiempo de vida, pero relegado hoy día, mayoritariamente, a la memoria de los expertos.

Según palabras de Agustín S. Vidal, “fue un artista que representó como pocos la llamada «estética de lo sublime»” (Vidal, 2022, pág. 14). Llamado por sus coetáneos como el pintor del apocalipsis, entre las visuales más recurrentes en su obra se encuentran “cuévanos, túneles, abismos, diluvios, masacres u ominosas profecías de destrucción y castigos venidos de las Alturas” (Vidal, 2022, pág. 14). Llegando a influir a incalculable número de artistas, entre los que se cuentan los prerrafaelistas ingleses, y escritores como Julio Verne y H. G. Wells (Vidal, 2022).

La influencia romántica de lo sublime es y ha sido, una poderosa influencia en la obra del autor de este proyecto, su

servidor. Usando las armas del paisajismo chino, pero siempre a través de las gafas de lo sublime al recrear un paisaje. La apreciación de la belleza en la omnipotencia de la naturaleza y la impotencia del ser humano, el cual solo requiere un soplo del cielo para perder su aliento vital.

Este artista es especialmente relevante como referencia para el presente proyecto artístico, ya que es apropiado para ilustrar el infierno, un contexto que no es ajeno a la obra de John Martín. Se toman prestados de él los entornos apocalípticos, la grandilocuencia de sus parajes y las formas casi orgánicas y tunelescas que emplea en sus formaciones nubosas, como se observa en obras como "El gran día de su ira" y "La destrucción de Pompeya y Herculano", que son ejemplos perfectos del infierno en la tierra.



Ejemplo 5. Martin, J. (1822) *La Destrucción de Pompeya y Herculano* [Óleo sobre lienzo]. Meisterdrucke.
<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/John-Martin/556018/La-destrucci%C3%B3n-de-Herculano-y-Pompeya.html>



Ejemplo 6. Martin, J. (1823) *La séptima plaga* [Óleo sobre lienzo]. Wikipedia. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Martin,_John_-_The_Seventh_Plague_-_1823.jpg

9. DESARROLLO GRÁFICO.

9.1 NOTAS

A partir de las siguientes notas, que consisten en las características más representativas de cada círculo, fueron realizadas tanto la visualización previa como las representaciones finales de las ilustraciones:

1er CÍRCULO (Limbo)

Prados verdes. Un castillo. Minos con cola.

2º CÍRCULO (Lujuria)

fuerte viento.

3er CÍRCULO (Gula)

Cerbera, que desgarrar con uñas y dientes.

4º CÍRCULO (Avaricia)

empujan grandes pesos, direcciones opuestas.

5º CÍRCULO (Ira y pereza)

Hundidos en la laguna Estigia. Rabiosas. Flegias (barquero) transporta en su barco a Dante y a Virgilio.

6º CÍRCULO (Herejía)

Condenados en flamígeros sepulcros.

7º CÍRCULO (Violencia)

Transformados en árboles.

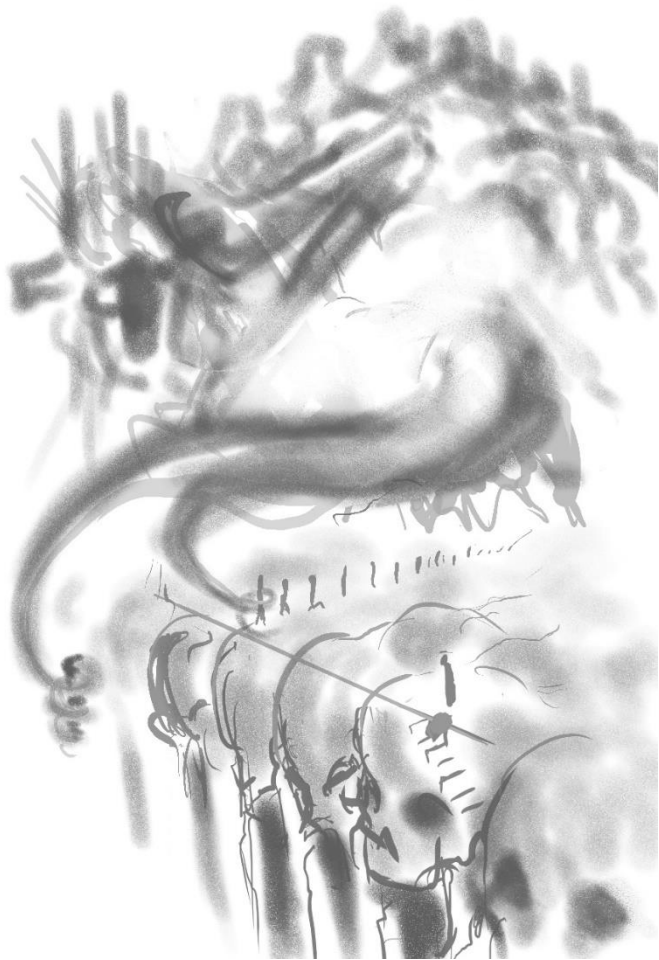
8º CÍRCULO (Fraude)

Gran acantilado, que Dante y Virgilio hacen en la espalda de monstruo alado (con tres cabezas)

9º CÍRCULO (Traición)

Hielo. Caras que sobresalen del hielo. Gigantes atrapados en el hielo. Lucifer atrapado en el hielo.”

9.2. SELECCIÓN DE BOCETOS



(Boceto Primer círculo)



(Boceto Tercer círculo)



(Boceto Cuarto círculo)



(Boceto Octavo círculo)



(Boceto Noveno círculo)

9.3. ILUSTRACIONES DEFINITIVAS



Garnica, A. M. (2023) Primer círculo [Dibujo digital].



Garnica, A. M. (2023) Segundo Círculo [Dibujo digital].

Garnica, A. M. (2023) Tercer Círculo [Dibujo digital].





Garnica, A. M. (2023) Cuarto Círculo [Dibujo digital].



Garnica, A. M. (2023) Quinto Círculo [Dibujo digital].



Garnica, A. M. (2023) Sexto Círculo [Dibujo digital].



Garnica, A. M. (2023) Septimo Círculo [Dibujo digital].



Garnica, A. M. (2023) Octavo Círculo [Dibujo digital].



Garnica, A. M. (2023) *Noveno Círculo* [Dibujo digital].

10. REFLEXIÓN FINAL.

De acuerdo con las conclusiones extraídas de la investigación, el análisis y la extracción del vacío como recurso individual, despojado de su contexto paisajístico, abre un abanico de posibilidades en sus hipotéticos contextos estéticos de implementación. En este caso, se trabaja en conjunción con paisajes de base más románticos, prestando atención a la interacción entre lo orgánico, lo paisajístico y lo arquitectónico, conceptos derivados principalmente del artista Beksinski y del género pictórico Shan Shui y sus principios compositivos. Los resultados se plasmaron en ilustraciones que formaron parte del mencionado proyecto artístico, relativo al imaginario visual del infierno de Dante.

La eficacia del vacío como herramienta singular es evidente en estas escenas. La sugerencia de formas que aparecen y desaparecen, el equilibrio entre elementos detallados y el "horror vacui" con zonas inocuas de información que, sin embargo, contribuyen a la composición mediante el uso del "contorno subjetivo". Junto con la atmósfera melancólica, lúgubre, desoladora y misteriosa, lograda en conjunción con elementos referentes a lo escatológico, lo cárnico y lo óseo, entremezclados con el paisaje, infunden el sentimiento de encontrarse transitando un espacio vivo, como si estuviéramos pululando por las entrañas de una bestia inhóspita y aterradora.

El resultado final es satisfactorio, adecuado a las conclusiones del marco teórico y culmina en una serie de ilustraciones innovadoras que parten de la trayectoria artística del autor como punto de partida. Estas ilustraciones demuestran las hipótesis y cumplen con los objetivos marcados tanto en el ámbito teórico como en el práctico durante el proceso.

11. BIBLIOGRAFÍA

- Chen, K. C., Lee, C. F., & Chang, T. W. (2022). Visualization of the relationship between void and eye movement scan paths in shan shui paintings. *International Conference Information Visualisation* (págs. 199 - 203). Viena: IEEE.
- Cheng, F. (1994). *Empty and full-The language of chinese painting*. Boston: Shambhala Publications Inc.
- García, V. (1985). La sabiduría oriental: Taoísmo, Budismo, Confucianismo. En V. García, *La sabiduría oriental: Taoísmo, Budismo, Confucianismo*. (págs. 46-50). Madrid: Cincel.
- Jullien, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Alpha Decay.
- Koptseva, N. P., & Reznikova, K. V. (2015). Three paintings by Zdzisław Beksiński. *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 879-898.
- Kraemer, S. (2009). Influencias de la filosofía daoísta en los principios estéticos de la pintura china de paisaje. *Humania del Sur*, 97-110.
- Law, S. S. (2011). Being in traditional chinese landscape painting. En S. S. Law, *Being in traditional chinese landscape painting* (págs. 369 - 382). Journal of intercultural studies.
- Linaje, T. G. (2005). *La Pintura De Paisaje: Del Taoísmo Chino Al Romanticismo Europeo: Paralelismos Plásticos y Estéticos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Miaja, F. E. (2019). *La pintura en Asia: Apuntes para una historia*. Palabra de Clío.
- O'Doherty, B. (1986). Inside the white cube (The ideology of the gallery space). En B. O'Doherty, *Inside the white cube (The ideology of the gallery space)* (págs. 6-12). San Francisco: The Lapis Press.
- Prada, M. D. (2021). *Arte y vacío: sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Nobuko.
- Prieto, M. d. (2021). *La horizontalidad de la mirada de Oriente en occidente (De la construcción a la composición del espacio pictórico)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez, C. M. (2002). El origen de la idea de vacío en Grecia. En C. M. Rodríguez, *El origen de la idea de vacío en Grecia* (págs. 313 - 332). Endoxa.
- Shaw, M. (1988). Buddhist and taoist influences on chinese landscape painting. En M. Shaw, *Buddhist and taoist influences on chinese landscape painting* (págs. 183 - 203). Journal of the history of ideas.
- Solano, I. (2020). Introducción a la pintura china. La palabra y el hombre. En I. Solano, *Introducción a la pintura china. La palabra y el hombre*. (págs. 60 - 64). Veracruz: Revista de la Universidad Veracruzana.
- Tang, Y. (2013). La belleza del Shan Shui en la arquitectura (Reflexiones sobre la interpretación de la teoría estética del Shan Shui a la arquitectura de Wang Shu). En Y. Tang, *La belleza del Shan Shui en la arquitectura (Reflexiones sobre la interpretación de la teoría estética del Shan Shui a la arquitectura de Wang Shu)* (págs. 4-5).

- Turner, M. (2009). Classical Chinese landscape painting and the aesthetic appreciation of nature. En M. Turner, *Classical Chinese landscape painting and the aesthetic appreciation of nature* (págs. 106 - 121). Illinois: The journal of aesthetic education.
- Vélez, J. D., & Vélez, A. (2015). Ojo y visión: un posible origen del entrecruzamiento en el quiasma óptico. *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* , 43.
- Vidal, A. S. (2022). *Sobre Ángeles Exterminadores, Apocalipsis y Otros Desamparos (de John Martin a Dino Buzzati)*. BUÑUELIANA. Revista de cine, arte y vanguardias.
- Weili, S. (2016). *Shan Shui in the World: A Generative Approach to Traditional Chinese Landscape Painting*. Baltimore: IEEE.
- Xia, K. (2020). "Introduction: infra white. An imposible beggining" Chinese philosophy and contemporary aesthetics: Unthought of empty. En K. Xia, "*Introduction: infra white. An imposible beggining" Chinese philosophy and contemporary aesthetics: Unthought of empty*. (págs. 2 - 9). Nueva York: Peter Lang Publishing Inc.