

IADA



**Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Instituto de Arquitectura, Diseño y Arte
Doctorado en Diseño**

***Treinta y seis vistas del monte Fuji, el arte secreto de Katsushika
Hokusai***

Dirección de tesis: Dr. David Cortés Sáenz

Comité evaluador:

Dra. Gloria Olivia Rodríguez Garay

Dra. Siane Araújo

Dr. Vicente David Almazán Tomás

Dr. Roberto Sánchez Benítez

Dr. Hugo Luis Rojas

Doctorando: MEPCAD Alicia Herrera 183245

Mayo, 2022

En la transcripción romanizada de nombres y palabras japonesas, usamos el sistema Hepburn, cuya lectura coincide con la pronunciación nipona y española. No obstante, ténganse en cuenta que las consonantes “h”, “j”, “w” y “z” tienen un sonido similar al del inglés, y las vocales “o” y “ū” se pronuncian como vocal larga.

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I: LA ESTAMPA JAPONESA EN EL PERÍODO EDO	15
1.1. Inicios de la xilografía Ukiyo-e	22
1.1.1. La xilografía <i>ukiyo-e</i>	23
1.1.2. Técnica y color: Desarrollo y evolución de la xilografía <i>ukiyo-e</i>	27
1.1.3. Diversidad temática en la xilografía <i>ukiyo-e</i>	33
1.2. Principales exponentes y Escuelas	52
1.2.1. Figuras representativas	55
1.3. El maestro de la stampa japonesa	57
1.3.1. Katsushika Hokusai: Madurez de su carrera pictórica	61
1.3.2. Katsushika Hokusai: y la xilografía de paisaje <i>Fukei-ga</i>	65
CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LA SERIE TREINTA Y SEIS VISTAS DEL MONTE FUJI	71
2.1. TREINTA Y SEIS VISTAS DEL MONTE FUJI: Descripción de la serie	71
2.2. Análisis de la obra	76
2.3. Síntesis del análisis formal, elementos esenciales	203
2.3.1. El monte Fuji	203
2.2.3. Actividad laboral	220
2.3.3. Actividades de disfrute	222
2.3.4. Viajeros	222
2.3.5. Templos	223
2.3.6. Cambios climáticos y estaciones del año.	224
2.3.7. Paisaje	225
2.4. La paleta cromática de Las Treinta y seis vistas del monte Fuji	226
CAPÍTULO III: ATLAS DEL MONTE FUJI	243
3.1. Aby Warburg (1866-1929) y el <i>Atlas Mnemosyne</i>	243
3.2. El <i>Atlas Mnemosyne</i> como método	258
3.3. La realización del Atlas del monte Fuji	260
3. 4. Resultados Atlas del monte Fuji	269
Conclusiones:	297
Referencias:	311
ANEXOS:	315
Anexo I. Organización de imágenes en orden cronológico	315
Anexo II: Hokusai, geolocalizaciones y vistas satelitales	338
Anexo III: Métodos para historiar el arte	355

“Y no podríamos estudiar arte japonés, me parece, sin volvernors mucho más felices y alegres, y eso nos hace volver a la naturaleza, a pesar de nuestra educación y nuestro trabajo en un mundo de convenciones”.

Vincent Van Gogh a su hermano Theo, 23 o 24 de septiembre de 1888

INTRODUCCIÓN

Katsushika Hokusai (1760- 1849) “El viejo loco por la pintura” (*Gakyo Rojin*), como el mismo se autonombra es el artista japonés más reconocido e influyente dentro y fuera de Japón. Vivió para el arte y desarrolló su carrera con gran libertad, aprendiendo de todas las escuelas pero sin someterse a ellas (Almazán, 2016). El pintor de lo cotidiano fue sumamente admirado por los impresionistas y posimpresionistas: Édouard Manet (1832-1883), Edgar Degas (1834- 1917), Claude Monet (1840-1926), Henri de Toulouse-Lautrec (1864 - de 1901), Paul Gauguin (1848- 1903) y el norteamericano James McNeill Whistler (1834 - 1903) al igual que el magnánimo Vincent Van Gogh (1853- 1890) quien en una carta (1888) a su hermano Teo, cita la más icónica obra de Hokusai, *La gran ola de Kanagawa*¹; "Estas olas son garras, el bote está atrapado en ellas, uno lo puede sentir" obra que le causaba viva emoción.

Su producción artística fue muy extensa, un artista extremadamente fecundo, célebre como grabador y poeta, pues trabajó toda su prolongada vida pintando prácticamente todos los días. La vida de Hokusai, tan llena de color como su obra, también muestra un compromiso desinhibido con el mundo. Su obra madura es un constante camino por las sendas de la creatividad más personal y en muchos aspectos parece uno de esos genios que superó su época y anticipó la modernidad (Almazán, 2016). Sin embargo, en la época de Hokusai, nadie podía predecir el enorme reconocimiento que después ha adquirido (Almazán, 2016), aunque era casi una celebridad en su propio tiempo, y un profesor entusiasta; aun así, es contrastante con respecto al fenómeno en que se convirtió pues nadie hubiese imaginado que sus obras se expondrán en museos como el British Museum de Londres, Museo Nacional del Prado, The Metropolitan Museum of Art: New York (The Met), MoMA's, Museum of Fine Arts: Boston, Art Institvte Chicago y por su puesto el Sumida Hokusai Museum entre otros.

Hokusai fue un artista que principalmente trabajó en la xilografía *ukiyo-e*, (浮世絵) una manifestación también conocida como «estampa japonesa», se comienza a difundir en occidente a partir de su influencia sobre las escuelas impresionistas y postimpresionistas francesas de finales del siglo XIX (García Rodríguez, 2005). Las *ukiyo-e* abordaban como temática la descripción del diario vivir y el estilo de vida de la sociedad de Edo (actual Tokio), Osaka y Kioto. El término *Ukiyo-e* significa literalmente:

¹ "Esta es una impresión de tal vez 8.000 que fueron hechas en aquella época. Cientos han sobrevivido; Tim Clark en Nancy Durrant (2017). Icónica pieza que forma parte de la mundialmente famosa serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

[...] «Imágenes del mundo flotante» y deriva de la idea budista del carácter efímero e ilusorio de la existencia terrenal. Sin embargo, en el periodo Edo, este concepto se interpretó como las diversiones de la población de las ciudades en las casas del té y en los barrios del placer; en el teatro *Kabuki* y en los torneos de sumo (Sancho, Domínguez y Gómez, 2013, p. 205).

El término *ukiyo-e*, es utilizado para nombrar la xilografía *ukiyo-e*, al igual que la escuela *ukiyo-e*, como filosofía; las cuales abordamos y se definen a lo largo de la investigación; comenzando por definir el significado de *ukiyo* como ideología – por nombrarlo de algún modo - :

El término proviene de la filosofía budista, en donde *Ukiyo* (憂世) significa el mundo de los sufrimientos, el mundo material, el mundo de las ilusiones transitorias, ya que el budismo considera a todo lo que nos rodea, como artificios que son la causa de nuestros sufrimientos y que nos atan a un mundo que es nada más de fantasía. Es decir, este mundo ilusorio no sería más que el mundo terrenal, donde vivimos y donde desarrollamos nuestra actividad como seres humanos. El periodo Edo se apropia de esta idea, reacondicionando el término 浮世 (*Ukiyo*), que significa «mundo flotante», pero le da un giro un tanto diferente de la idea original, que, aunque no rompe por completo la visión pesimista budista sí le aporta nuevos parámetros que van a caracterizar muchas de las actitudes *chōnin* ante la vida. Este «mundo flotante» sería también el mundo en el que vivimos, «este mundo» que debido a su carácter impermanente e ilusorio es la causa de nuestros pesares, pero que precisamente por ser temporal hay que aprovecharlo al máximo en el disfrute y satisfacción de los placeres y deseos de esta vida que al fin y al cabo pasa (García Rodríguez, 2005, p. 40).

Las estampas del mundo flotante «aparecieron en Japón en el siglo XVII en la ciudad de Edo, la actual Tokio» (Saracho, Domínguez, y Gómez, 2013, p. 205). El período Edo (江戸時代) es una división de la historia de Japón, que comprende de 24 de marzo de 1603 hasta 3 de mayo de 1868. Ubicado geográficamente en el actual Tokio. Periodo en el cual surgen y prosperan las xilografías *ukiyo-e* (Almazán y Barlés, 2006, p. 527).

El comienzo del período Edo provocó el crecimiento de la industria y del comercio; lo que en consecuencia repercutió en el incremento de la población, especialmente la de la capital (Edo). En resultado a este suceso deriva un aumento de la clase comerciante, considerada la más baja de la sociedad, pero poseedora de poder económico; así es como surge la clase urbana llamada *chōnin*² «las clases medias urbanas formadas por comerciantes y artesanos enriquecidos, los cuales en el periodo Edo (1615- 1868) no tenían ningún prestigio en una sociedad encabezada por la casta

² En japonés se conoce *chōnin* literalmente “gentes de la ciudad”, al grupo de los comerciantes, mercaderes, artesanos y clases inferiores que vivían en entornos urbanos. Esta clase social emergió en Japón durante primeros años del periodo Edo (1603-1867) y se convirtieron en un sector social de próspero poder adquisitivo (Almazán, 2013, p.2).

samurái» (Almazán, 2016, p.9). Una cultura extravagante y refinada a la vez que demandaba un arte que satisfacía las necesidades culturales de este grupo social concreto; las *ukiyo-e*.

Con el florecer de esta nueva clase social (*chōnin*) viene la presencia de numerosos barrios de placer, teatros de *kabuki* y casas de té, lo cual denota «una mentalidad en la que el mundo de la fantasía y los placeres efímeros (*ukiyo*) [...], mundo que fue excepcionalmente captado por las estampas *ukiyo-e*, cuya temática aborda asuntos de la vida cotidiana, vistas de lugares famosos, guerreros o actores de *kabuki*, entre otros» (García Jiménez, 2014 ,p.13).

Con gran sentido comercial, los editores encargaban a los artistas proyectos y temas que sintonizaran con los gustos del público. Este carácter comercial hizo que la producción de los artistas del *ukiyo-e* fuera muy prolífica y sus trabajos se cuentan por decenas de miles. [...] El mercado exigía que se comercializaran retratos de las *geichas* más famosas del momento y escenas de dramas de *kabuki* que triunfaban en las carteleras (Alamzán, 2016, p.9).

De este modo, estas estampas del mundo flotante serán una «producción estético-simbólica que hace uso de la técnica de impresión xilográfica, que se desarrolla y florece como parte del complejo cultural *chōnin* durante 1660 a 1868» (García Rodríguez, 2005, pág. 39). Del siglo XVII al XIX estampas del *ukiyo-e* desarrollaron el movimiento cultural y arte japonés. Y de entre todos los maestros *ukiyo-e*, fue Hokusai (1760-1849) uno de los que más destacó, pues representó «para la xilografía japonesa lo que Durero para el grabado en madera europeo» (Busset, 1951). Siendo este xilógrafo japonés quien recurre al paisaje, el cual todavía era un tema menor dentro del *ukiyo-e* (Chamberlain, 1988). Hokusai fue entonces uno de los artistas xilógrafos que glorificaron la tendencia con su serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, serie mundialmente famosa en la cual se ven representadas escenas de la célebre montaña, capturadas en diferentes estaciones y condiciones climáticas, a partir de una variedad diversa de zonas y perspectivas.

Estas admirables composiciones fueron creadas a través de un esfuerzo cooperativo con el artesano, que adoptó las técnicas tradicionales japonesas particulares de ese periodo para esbozar, tallar, ilustrar y matizar las obras.

Las Treinta y seis vistas del monte Fuji, ahora sumamente famosas, se conocen como escenas estáticas resultado del trabajo artesanal de la xilografía japonesa. Las cuales han sido motivo de inspiración para muchos artistas; no sólo los impresionistas y postimpresionistas, sino artistas contemporáneos que nos traen a la memoria la xilografía *ukiyo-e*. Hoy sabemos que la xilografía de Hokusai ha sido ampliamente abordada, revisitada, remixeada y derivada en diversas temáticas, contextos, épocas e incluso personajes, pero no hemos observado este desplazamiento estético-paisajístico identificando la(s) supervivencia(s) que lo conforman.

Las obras de Katsushika Hokusai funcionan como imágenes ya advertidas, pero no calcadas, sus obras seden a una motivación que no son sólo una forma de problematizar en torno a las acciones

allí presentadas, sino que se expresan por estratos, bloques híbridos, rizomas, complejidades específicas, retornos a menudo inesperados y objetivos siempre desbaratados.

Retornos no siempre visibles pero inestimables en el ámbito del análisis de la imagen y en específico en esta obra maestra de la xilografía oriental. En la actualidad es común observar, en el estudio e historiografía de la imagen un tradicional abordaje y un inexistente análisis a través del “modelo de los fantasmas”, donde su metodología intenta rescatar los síntomas de la Historia del Arte, de la historia cultural, visibles a través de la supervivencia (*Nachleben*) de las imágenes. Por medio de la investigación y a la concreción de un archivo de imágenes sobre la cultura oriental, buscar “sustituir el modelo ideal [...] por un modelo fantasmal de la historia...”(Rodríguez, 2017).

Este hecho que mantiene en un límite los estudios y profundización en la interpretación de las mismas, al tomarse únicamente en cuenta los elementos estético formales, biográficos, culturales y contextuales; eludiendo obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo, presentes en el *modelo fantasmal* (Warburgiano).

Es de suponerse que para los historiadores de la imagen es de suma importancia disipar estos intersticios en el escudriñar de la obra, que como se menciona, con frecuencia no se contemplan en los estudios de la imagen. La presente investigación toma como objeto de estudio la xilografía de paisaje (*fukei-ga*) de Katsushika Hokusai por tratarse de una manifestación artística de escaso estudio en Latinoamérica (Amaury A. García Rodríguez y Emilio García Montiel, *Cultura visual en Japón: once estudios iberoamericanos*, 2009). Por medio del análisis iconológico (Warburgiano) extender la brecha en área de los estudios de Asia abordados desde occidente. La cual abordará un análisis de la serie de xilografías titulada *Treinta y seis vistas del monte Fuji* del artista japonés Katsushika Hokusai (1760-1849) a fin de identificar supervivencias que gravitan en la obra del maestro de la estampa japonesa³.

En el contexto académico Iberoamericano son escasos los estudios sobre cultura visual asiática y en particular sobre cultura visual en Japón. El proyecto se presenta como una aportación al estudio de la imagen y de la cultura visual en Asia y a la aproximación de estructuras analíticas válidas, con la vocación de revelar la supervivencia el (*Nachleben*) “la vida póstuma” en palabras de

³ Se conoce como xilografía (del griego ξυλον, xylón, ‘madera’; y γραφή, grafé, ‘inscripción’) una técnica de impresión con plancha de madera. Brevemente desglosando con un poco más a detalle en qué consiste dicha técnica; radica en el tallado manual con una gubia también llamado buril, sobre la plancha de madera igualmente denominada matriz o taco. Seguidamente de finalizar el tallado de la ilustración o texto, se entinta la plancha de madera y presiona contra un soporte el cual usualmente suele ser papel, generando una impresión en relieve. (Forteza, 2001, p. 203).

Agamben, que se concentra en el intento de dar cuenta de la “[...] compleja temporalidad de las imágenes, de ‘sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos, retornos y umbrales críticos’, según la enumeración de Didi-Huberman” (2005, 17).

Más allá de la idea de un proceso de descodificación y comprensión literal, la investigación estimula el rol activo - creativo del investigador – intérprete dentro de los diferentes niveles de análisis del texto.

El ejercicio heurístico del conocimiento se propone ilustrar por medio de imágenes este proceso, que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento; un inventario de los modelos antiquizante preexistentes que influyeron en la figuración del acontecer diario y determinaron el estilo artístico en el periodo Edo. De tal manera que buscar rizomas y supervivencias son la estrategia de esta tesis para descubrir e interpretar. De manera que se focalizará en conceptos intersticiales, (liminales) pero también y en paralelo se buscará una sintonía capaz de situarlos con relación al contexto de referencia.

La serie de xilografías a color del artista japonés Katsushika Hokusai (1760 -1849) titulada *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (1830-1833) constituyen supervivencias, un ensamble de anacronismos; la obra y el conjunto de obras no se justifican y explican en su singularidad única sino por estar ilustradas y grabadas desde, sobre y dentro de otras imágenes. *Se establece la conciencia de que la imagen siempre está en relación con otras imágenes (Warburg, Huberman), Un texto visual como estructura constelacional (Warburg y el Atlas Mnemosyne)*. Es decir, en la presente investigación se complementará el estudio tradicional de en la Historia del arte el modelo biológico de Vassari y Winckelmann (en el esquema análogo al mundo vegetal: nacimiento, desarrollo, madurez y decadencia). Con el modelo Warburgiano que contiene mutaciones, supervivencias y fantasmas. Supervivencias que evidenciarán la continuidad con el pasado lejano y la actualidad.

De todo esto se deriva el siguiente cuestionamiento a manera de enunciado:

¿Cuáles son las supervivencias en la obra de Katsushika Hokusai?

Preguntas específicas de Investigación

¿Cuáles son las supervivencias que participan del discurso y sus características?

¿De dónde vienen estas?

¿Cómo el autor conforma sus estrategias artísticas?

¿Cómo está configurada su obra?

¿De qué manera está organizada y qué sentidos proponen más allá de sus contenidos explícitos?

¿Cuál es la relación que cada imagen mantiene con otras?

Objetivo General:

Analizar cuáles son las supervivencias y las nociones de síntoma que gravitan en la obra de Katsushika Hokusai.

Objetivos Específicos:

- Evidenciar las características de las supervivencias que convergen en la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*
- Identificar y analizar las estrategias artísticas del autor
- Identificar la genética estructural de la imagen y su configuración (EL ATLAS)
- Evidenciar la relación que mantiene cada imagen en relación a otras

Su justificación teórica parte del propósito del estudio de los elementos visuales y el estilo, abordando conceptos formales o elementos visuales como la forma, color, la textura, composición, planimetría, linealidad, etc. A profundidad en la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* del artista Katsushika Hokusai (1760–1849), el estudio de la filosofía de vida del *ukiyo-e* (pinturas del mundo flotante), su proceder con la materia y el enriquecimiento del alma.

La importancia de estudiar las estampas del género de paisaje de la xilografía *ukiyo-e* o específico de Hokusai es diversa y rica comenzando de cómo se acercaban a la sociedad (*chōnin*) de su periodo, (Edo) reflejando en el arte su propio contexto (como sociedad) donde posiblemente más de uno se podía ver ahí en diversas actividades que se convirtieron en temáticas del *ukiyo-e* como el teatro, actividades deportivas como el sumo, en escenas de guerra, o simplemente las imágenes de las bellas mujeres, de la naturaleza del lugar y los paisajes. Nuestro trabajo retoma esta obra centrada principalmente en el género de paisaje. Además del lazo que formaban con la sociedad, otro motivo se basa en el modo de conceptualización del lugar que ellos representaban, la profunda percepción que tenían y hacían del espacio representado, su comunicación íntima con el entorno, su adecuación constante y mutua, y el discurso ideológico-filosófico plasmado en cada una de sus obras.

La investigación se presenta como una aportación al estudio de la imagen y la cultura visual en Asia y la aproximación de modelos analíticos genuinos con el llamado de supervivencias que obran en torno al problema de la imagen, así como vínculos, espacios de interrelación y confluencias que acuden en la misma obra. Más allá de la idea de un proceso de distorsión y comprensión literal, la investigación estimula el rol hermenéutico - creativo del investigador – intérprete dentro de los

diferentes niveles de análisis del texto. Afrontar el fenómeno de los “textos” artísticos no literarios derivados de otros textos previos y de sus relaciones con ellos, a la presencia de un texto en otro posterior; asimismo, dejar un antecedente para quien posteriormente posea interés en el tema y, al igual que la presente investigación, tenga el propósito de seguir estudiando la xilografía *ukiyo-e*, sobre y desde el contexto de iberoamericano haciéndola presente en México.

Bajo la misma tesitura, dentro del sector académico abarcar nuevas interpretaciones antes no ejercidas con la xilografía *ukiyo-e* como tema. Por último, dar a conocer otra manera de observar la misma estampa (imagen), con una mirada desde afuera.

En cuanto a la metodología que se empleará en la investigación, será basada en un enfoque cualitativo ya que a lo largo del proceso de investigación es ineludible el surgimiento de nuevas interrogantes que no precisamente tengan que estar plasmadas inicialmente, pero que sin embargo aporten datos y/o teorías al proyecto.

Tiene un alcance exploratorio ya que inicialmente contamos con información general respecto a un problema poco conocido y anteriormente poco abordado en latinoamérica –como lo es el análisis supervivencias en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* del xilógrafo japonés Katsushika Hokusai.

Desde esta misma perspectiva buscamos identificar posibles variables a estudiar en el futuro. Siéndonos útil para familiarizarnos con datos relativamente desconocidos y establecer prioridades para estudios futuros. Asimismo, se utilizará el diseño de investigación transeccional o transversal. Con este se pretende recolectar datos, analizar las obras e interpretar los síntomas identificados.

El planteamiento metodológico de la investigación comienza con la revisión de fuentes bibliográficas, documentos relacionados con el tema tales como libros, artículos científicos de diversas bases de datos universitarias, análisis de ilustraciones, estampas y obras artísticas del pintor y grabador japonés Katsushika Hokusai.

Se hará un cotejo para delimitar dentro de la serie las obras a estudiar, pues esta manifestación cultural es basta al igual que la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* y es necesario tomar una muestra de la misma.

Ulteriormente a la selección y clasificación nuevamente investigar y cotejar los datos obtenidos para lograr una interpretación profunda que nutra el tema, hablando específicamente de factores como lo son la observación directa; la cual se realizará a través de fichas catalográficas como instrumento de investigación que parten de la estrategia multimetodológica para el conocimiento de la imagen partiendo del replanteamiento de la propuesta de análisis para la imagen (fotográfica): descripción y conceptos del Dr. Javier marzan Felici.

Dentro del diseño de la misma se integran cuatro niveles más la interpretación: nivel contextual, nivel morfológico, nivel compositivo y nivel enunciativo. (del cual sólo se desarrollarán los primeros tres, pues el cuarto nivel se llevará a cabo por medio del *Atlas Mnemosyne*). A continuación de la figura I a la figura III se muestra la descripción de los niveles de análisis de Marzal Felici que se emplearon y desarrollaron en la presente investigación para analizar la imagen xilográfica.

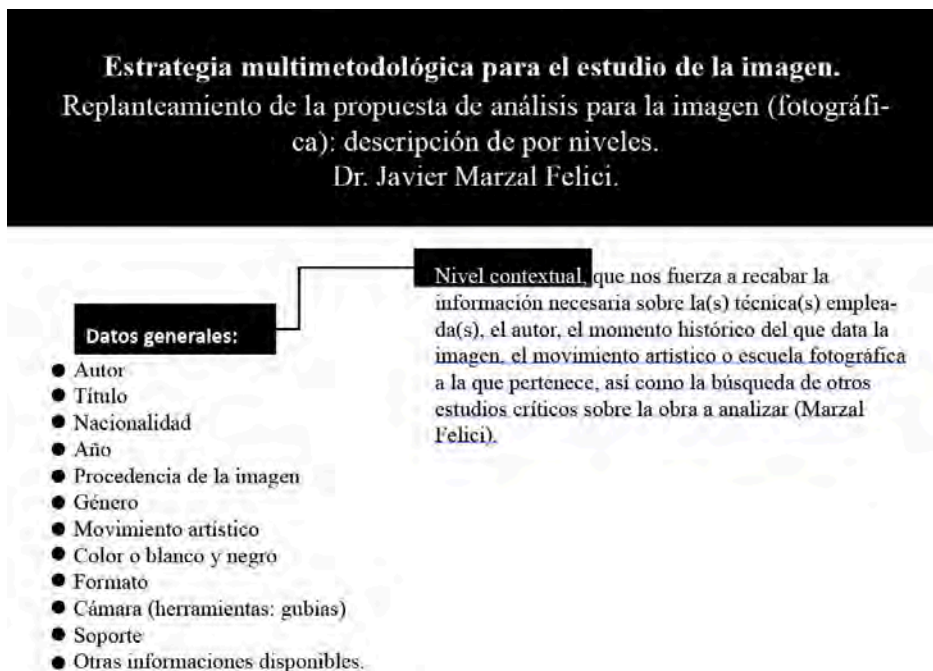


Figura I. Nivel contextual, tomado de la propuesta de análisis para la imagen (fotográfica): descripción y conceptos del Dr. Javier marzan Felici.

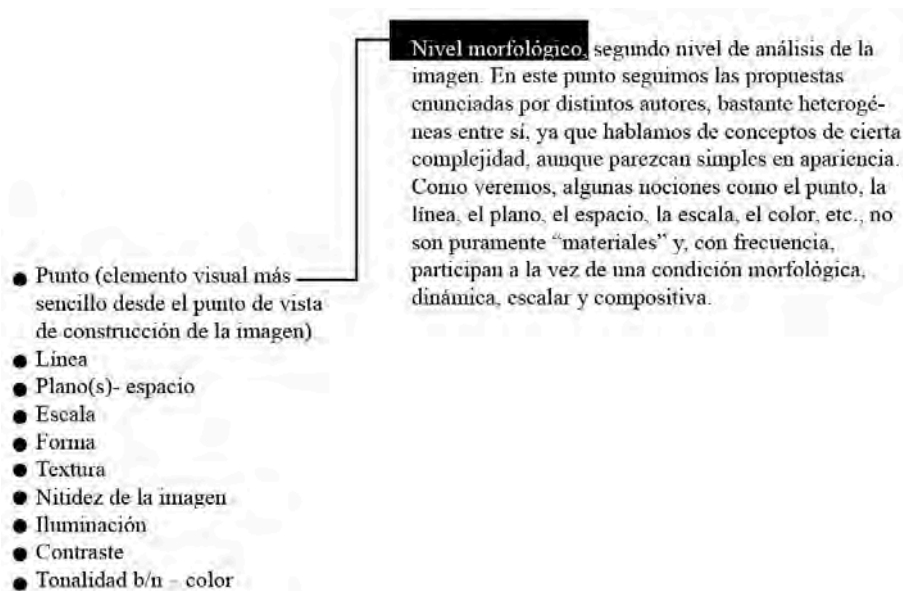


Figura II. Nivel morfológico, tomado de la propuesta de análisis para la imagen (fotográfica): descripción y conceptos del Dr. Javier Marzal Felici. Esquema de elaboración propia.

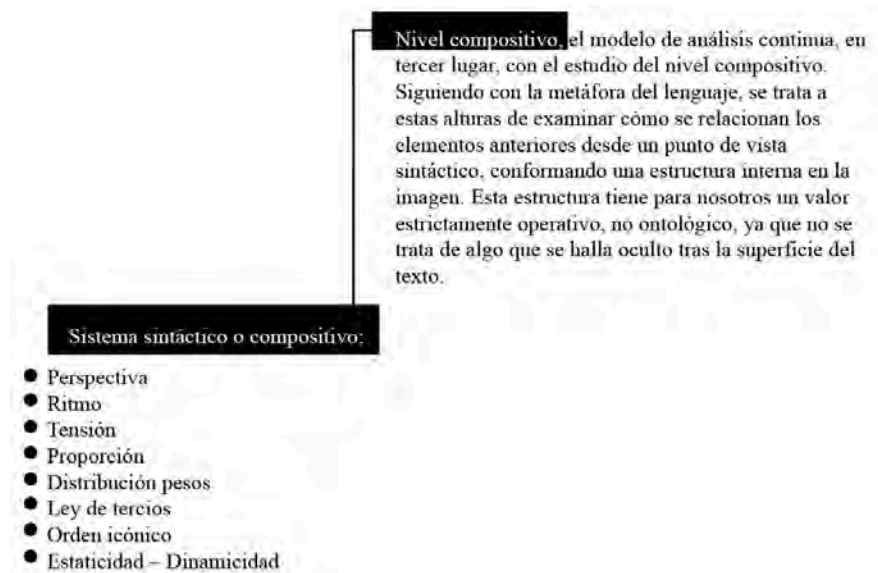



Figura III. Nivel compositivo, tomado de la propuesta de análisis para la imagen (fotográfica): descripción y conceptos del Dr. Javier Marzal Felici. Esquema de elaboración propia.

Análisis que integra rubros para identificar y reconocer: la temática, la descripción general, los elementos figurativos en la estructura, el color, etc. Perpetuamente alimentándose de documentos que alojen datos que soporten la investigación como: documentos impresos o digitales, referencias bibliográficas, artículos científicos, imágenes (obras de arte, ilustraciones y diseños), y publicaciones en la web, siendo esto parte importante en el desarrollo del cuerpo metodológico en la investigación. A continuación, se muestra la matriz vacía que se empleó durante esta etapa del estudio.

Instrumentos de recopilación de información

BANCO DE DATOS

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

<i>Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura</i>		
--	--	---

1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	
AUTOR	
NACIONALIDAD	
AÑO	
PROCEDENCIA	
GÉNERO	
GÉNERO 2	
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	
FORMATO	
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	
SOPORTE	
OBJETIVO	
OTRAS INFORMACIONES	

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS
HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES:
COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

En primer lugar, se ofrecen los *datos contextuales* sobre la imagen xilográfica o estampa como “autor”, “título”, “nacionalidad del autor”, “fecha de realización de la obra”, “género”, e incluso otros datos sobre la trayectoria del autor, el momento histórico, el lugar, el movimiento artístico o las condiciones técnicas en la producción de la estampa, una serie de datos que aportan informaciones útiles para el análisis posterior.

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS
PUNTO
LÍNEA
PLANO(S)-ESPACIO
ESCALA
FORMA

<i>TEXTURA</i>
<i>NITIDEZ DE LA IMAGEN</i>
<i>ILUMINACIÓN</i>
<i>CONTRASTE</i>
<i>TONALIDAD / B/N-COLOR</i>
<i>OTROS</i>

<i>REFLEXIÓN GENERAL</i>

El segundo nivel ofrece información sobre el análisis del *nivel morfológico* de la imagen. Se trata de comenzar con una descripción formal, tratando de deducir cual(es) ha sido la(s) técnica(s) empleada(s): parámetros como punto, línea (rectas, curvas, oblicuas, etc.), plano (distinción de planos en la imagen), espacio, escala (tamaño de los personajes PP, PM, PA, PE, etc.), forma (geometría de las formas en la imagen), textura, nitidez de la imagen, contraste, tonalidad (en B/N o Color), características de la iluminación (direcciones de la luz, natural/artificial, dura/suave, etc.). El conjunto de aspectos tratados nos permitirá señalar si la imagen es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

3. Nivel compositivo

<i>SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO</i>
<i>PERSPECTIVA</i>
<i>RITMO</i>
<i>TENSIÓN</i>
<i>PROPORCIÓN</i>
<i>DISTRIBUCIÓN PESOS</i>
<i>LEY DE TERCIOS</i>
<i>ESTATICIDAD / DINAMICIDAD</i>
<i>ORDEN ICÓNICO</i>
<i>RECORRIDO VISUAL</i>
<i>POSE</i>
<i>OTROS</i>
<i>COMENTARIOS</i>

El tercer nivel propone un análisis de los principales parámetros que se pueden seguir en el *nivel compositivo o sintáctico* de la imagen. Entre los elementos a tratar podemos destacar: perspectiva (profundidad de campo; en relación con nitidez de la imagen; gradientes espaciales), ritmo (repetición de elementos morfológicos, motivos fotográficos, etc.), tensión (entre elementos morfológicos –línea,

planos, colores, texturas, etc.-), proporción (relación con escala / formato-encuadre), distribución de pesos en la imagen, simetría/asimetría, centrado/descentrado, equilibrio, orden icónico, estaticidad/dinamicidad de la imagen, ley de tercios, recorrido visual. En este punto de la propuesta, también se toma en consideración la posibilidad de reflexionar en torno a la representación del espacio y el tiempo fotográficos. Por lo que respecta al *espacio de la representación*, se contemplan las nociones de campo/fuera de campo, abierto/cerrado, interior/exterior, concreto/abstracto, profundo/plano, habitable/no habitable por el espectador, puesta en escena. En lo que se refiere al tiempo de la representación, la ficha contempla la inclusión de conceptos como instantaneidad, duración, atemporalidad, tiempo simbólico, tiempo subjetivo y secuencialidad / narratividad de la imagen.

Continuando con el apartado metodológico se trabajó en una síntesis de historia visual y cultural al estilo del *Atlas Mnemosyne*. La aplicación de las teorías y conceptos warburgianos a la producción artística *ukiyo-e*, en específico a las estampas de paisaje de Hokusai.

Se realizó un trabajo de búsqueda y exploración sobre las representaciones del monte Fuji previas a la obra de Hokusai, así como la revisión del trabajo de algunos de sus contemporáneos en el periodo Edo. Esta síntesis visual generó un trabajo de archivo presentado en orden cronológico no con el fin de delimitar sino de facilitar la organización de las imágenes. Este archivo cuenta con más de 400 imágenes para trabajar sobre un panel reconfigurable de 1.20 x 90 cm (medidas tomadas del proyecto de Warburg). El panel fue construido en metal para poder asegurar las imágenes por medio de imanes que nos permitieron reconfigurar el orden y colocación de las imágenes cuantas veces fue necesario. Las imágenes con las que se trabajó se extrajeron de algunos libros, así como de la web para seguidamente ser impresas en papel fotográfico y algunas otras en papel bond. Siendo esta una etapa sumamente importante y provechosa de la investigación.

CAPÍTULO I
ESTAMPA JAPONESA EN EL PERÍODO EDO

CAPÍTULO I: LA ESTAMPA JAPONESA EN EL PERÍODO EDO

«Sólo vivimos para el instante en que admiramos el esplendor del claro de luna, la nieve, la flor del cerezo y las hojas multicolores del arce... Nos dejamos llevar –como una calabaza arrastrada por la corriente del río- sin perder el ánimo ni por un instante. Esto es lo que se llama el mundo que fluye, el mundo pasajero».

Asai Ryoi.
Narraciones sobre el mundo efímero de las diversiones, Kyoto, 1661.

En este primer capítulo abordaremos la xilografía *ukiyo-e* a partir de su historia, desarrollo y evolución; realizando una breve aproximación al contexto, pensamiento y la cosmogonía que envuelve a esta manifestación estético- filosófica. De igual forma nos relacionaremos con su técnica, su cromatismo; elementos estético-plásticos y características distintivas que solidifican y hacen palpable la ideología y estilo de vida de una sociedad de un espacio y periodo determinado. Así, finalmente concluiremos tratando a las principales escuelas y exponentes de esta manifestación, y dentro de ellos, al reconocido maestro de la xilografía japonesa Katsushika Hokusai y su destreza en el género de paisaje *fukei-ga* en las *ukiyo-e*.

Japón, un país formado por un archipiélago, separado del continente asiático por el mar de Japón, en Corea llamado mar del Este. Japón no puede ser vislumbrado sin su relación con el resto del planeta. Aún en los momentos en los que se mostró hermético hacia el mundo, interrumpiendo relaciones diplomáticas con China (Cabañas, 2005); expulsando a todo forastero de su territorio, incluso así su cultura evoluciona en función de lo absorbido, alcanzando las alturas de la originalidad que prueban la fuerza de su carácter.

Por la disposición del archipiélago japonés en relación con su proximidad del continente, las novedades de China y Corea llegaron siempre al norte de Kyûshû, y desde allí saltando el mar interior, se extendieron por la zona oeste de la isla principal, Honshû, por la región de Yamato, hoy Kinki. Los grandes logros culturales, tuvieron lugar en esta zona, mientras que la región este del país permaneció en silencio y sin desarrollar durante varios siglos (Cabañas, 2005, p.1).

Póstumo a un periodo de guerra perpetua entre señores feudales, se logra la reintegración de la nación, y cuando en el año de 1603 Tokugawa Ieyasu (1542-1616) se designa como *shōgun*⁴(figura 1), estipula levantar su castillo en Edo, “una aldea de pescadores situada en una llanura al este de la isla principal, en la región de Kantô” (Cabañas, 2005, p.1) (figuras 2 y 3). Se trató de un gobierno absolutista, sólo se regulaba el poder entre señores feudales que controlaban hasta diversas sectas religiosas y sus templos. La política fiscal era muy dura, negándose incluso «el derecho de tratar con

⁴ En la historia de Japón, el término *shōgun* (将軍 lit. «comandante del ejército»). Antigua aristocracia feudal (Balius, 2000).

otros estados, prohibir el cristianismo, controlar el comercio y restringir los viajes de los japoneses por el interior y al exterior» (Cabañas, 2005, p.2).



Figura 1: Estatua de Tokugawa Ieyasu en el Santuario Tōshō en Nikkō, Japón.
Recuperado de: Britannica.com



Figura 3: Línea cronológica de los diferentes shōguns de la familia Tokuwaga. Imagen recuperada de: *Los grabados xilográficos Ukiyo-e de la Universidad Complutense de Madrid*. (2013).

Buscando la estabilidad del país, los Tokugawa adoptaron una política de aislamiento. Prohibieron la circulación de extranjeros por cualquier lugar del estado, y se reservó la isla artificial de Dejima, en Nagasaki (figura 4), como punto exclusivo de comercio con el exterior a través de mercaderes chinos u holandeses. A través de esta pequeña ventana el gobierno pudo estar informado de ciertas noticias y novedades de occidente, aunque no siempre hubo interés por conocerlas (Cabañas, 2005, p.2).



Figura 4: La isla de Dejima (puerta entre Japón y Europa), imágenes recuperadas de: historiajaponesa.com

El gran logro del *shogunato* Tokugawa fue la constante en el largo periodo de paz y estabilidad que gozó la nación. La mayor beneficiada fue la clase comerciante (figuras 5 y 6), la que pese a ocupar el último de los cuatro niveles de la jerarquía social por poseer un trabajo intermediario, no productivo, vio el aumento de sus bienes aunado al desarrollo de las ciudades, y las carencias de una población desplazada, pues a finales del siglo XVIII la ciudad de Edo contaba con alrededor de un millón de habitantes (Kyoto y Osaka con cerca de trescientos mil). En cambio, la clase *samurai* se transformó: de ser aristócratas rurales y militares, pasó a emplearse en cargos de carácter civil y burocrático. Al tiempo que se acentuó su formación espiritual dentro del **confucionismo**. Asimismo, su patrimonio fue aminorando de generación en generación y los comerciantes los superaron en riqueza; quienes por consiguiente se convirtieron en sus prestamistas. [figuras 7, 8 ,9 y 10 son mapas antiguos

aproximadamente del periodo Edo o de un poco antes, estas imágenes pueden ayudar a contextualizar las dimisiones de Edo (como ciudad)].

La nueva clase de los comerciantes necesitaba expresarse con un lenguaje y un espíritu propios, y en torno a ellos se desarrolló una cultura paralela a la oficial y a la aristocrática. Dicha cultura rechazaba la austeridad del código del guerrero y hablaba en favor de los placeres de los sentidos. De todo este desenfado y de la apreciación de la vida por el momento presente que se está viviendo, surgió: una literatura humorística popular de primera categoría, [...] *el jōruri o bunraku*, o teatro de marionetas; el teatro *kabuki*; la literatura realista y erótica, la xilografía *ukiyo-e* entre otros (Cabañas, 2005, p.3).

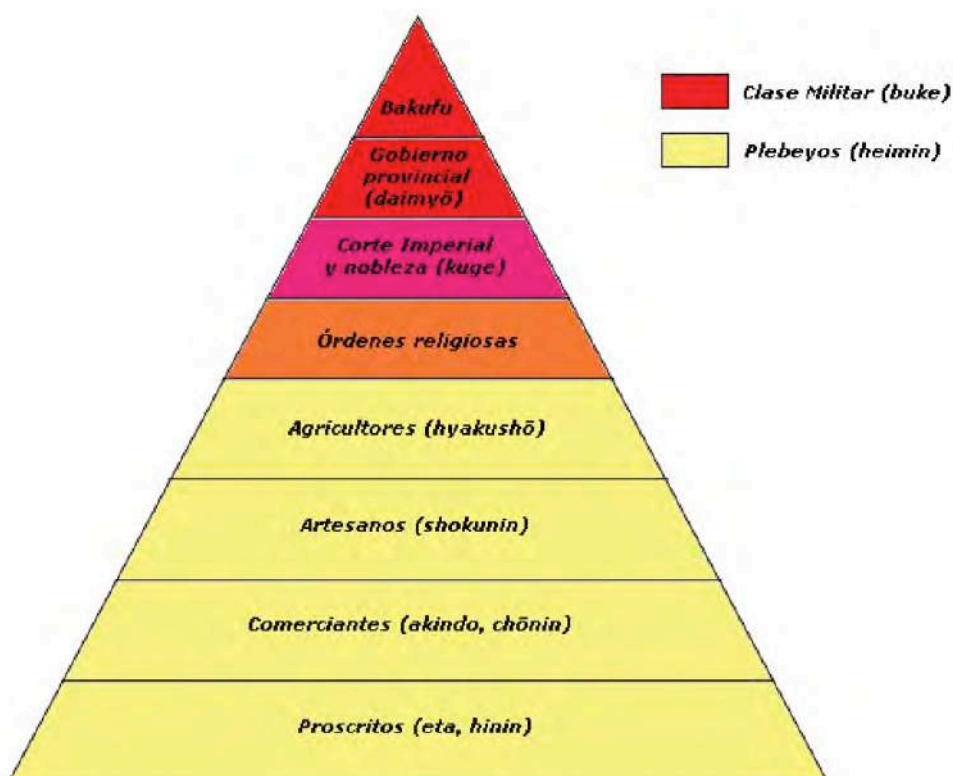


Figura 5: Pirámide estructural de la sociedad japonesa durante el shogunato Tokugawa. Imagen recuperada de: *Los grabados xilográficos Ukiyo-e de la Universidad Complutense de Madrid*. (2013).



Figura 6: Modelo de la sociedad *chōnin* en Edo. Maqueta del Museo Nacional de Historia japonesa.



Figura 7: Mapa de 1707 de Japón. Se atribuye la autoría a Pieter van der Aa. (1659 –1733, Editor y geógrafo holandés).



Figura 8: Mapa Islas de Japón. Se atribuye la autoría a A. d' Winter (desconocido), Nicolas Sanson d'Abbeville (1600 -1667 Cartógrafo francés) y François Halma (1653 – 1722 Cartógrafo Neerlandés).



Figura 9: Mapa de Edo. No se encontró la autoría.



Figura 10: Mapa de Edo. No se encontró la autoría.

1.1. Inicios de la xilografía Ukiyo-e

La técnica del grabado xilográfico fue importada a Japón desde Asia; principalmente de Corea y China (Busset, 1951), se cree fue inventada en China aproximadamente en el siglo IV d. de C. “Al igual que ocurrió con muchas otras artes, hábitos y pensamientos, llegó al archipiélago en manos de los misioneros budistas, tanto chinos y como coreanos, alrededor del siglo VI” (Cabañas, 2005, p.3). Durante siglos, la xilografía fue principalmente utilizada para la reproducción de textos; siendo las escrituras budistas las primeras en utilizarla para la importante difusión de su pensamiento, que hasta la segunda mitad del siglo XVII la xilografía no se transformó en una forma creativa artística. Fue en Osaka y Kioto donde se perfeccionó este sistema de trabajo y donde se imprimieron los primeros *sutras*⁵ budistas: “En el siglo XVI se publicaron textos no religiosos. *Ise monogatari o Cantares de Ise*⁶, fue la primera obra importante, y en ella se representaba ya un mundo de diversión, en este caso, de la nobleza (1608)” (Cabañas, 2005, p.5). Más adelante podremos observar la similitud con la xilografía *ukiyo-e*, reflejo de la sociedad (comerciante) *chōnin* y el pueblo de Edo.

La xilografía y tipografía desarrollada en esta zona del país de mayor tradición cultural, se llevó a Edo, que convertida en capital del estado por los *sogunes* Tokugawa, había

⁵ Sutras: Discursos dados por Buda o alguno de sus discípulos más próximos.

⁶ Colección japonesa de libros literarios (Almazán, 2008).

incrementado su población enormemente, y dado que en gran parte estaba compuesta por comerciantes, se transformó en el primer foco de consumo del país (Cabañas, 2005, p.5).

Durante el periodo Edo, la temática dentro de la xilografía reflejaba las actividades cotidianas de la sociedad que habitó Edo, mismos habitantes que a su vez, fueron los principales consumidores de este tipo de xilografía. Cabe señalar que:

Edo hace alusión a Tokio, la capital japonesa, así como a un período en la historia de Japón conocido también como época Tokugawa. Se ha venido considerando el año 1603 como el inicio de la era Edo, año que coincide con el nombramiento de Tokugawa Ieyasu (1543-1616) como *sogun* y con el consiguiente establecimiento de la ciudad de Edo como centro militar, político y administrativo, tras la conclusión de los episodios bélicos internos y la finalización del proceso de reunificación nacional iniciado por Oda Nobunaga (1534-1582) y Toyotomi Hideyoshi (h. 1536-1598). (García Jiménez, s.f.).

Con estas definiciones se aclara la idea del periodo de la historia de Japón que comprende Edo (1603 – 1868) en el cual se desarrolla la clase burguesa o comerciante *chōnin*. En esta capital se produjeron las publicaciones de los textos no religiosos, esto significó el viaje de los bloques de madera, para seguidamente desarrollar todo el proceso y la técnica de la xilografía. Los editores más importantes de Osaka y Kioto también se mudaron allí (Cabañas, 2005).

Con el comienzo del periodo Edo se produjo un crecimiento de la industria y el comercio que repercutió directamente en un aumento de la población en los núcleos urbanos, especialmente en la capital que da nombre al período (Edo). Como respuesta a esto incrementa la clase comerciante, considerada gubernamentalmente la más baja de la sociedad; menor a la clase samurái, pero fuerte poseedora del poder económico. Es en este momento que surge esta nueva clase urbana; los *chōnin*, y aunado a ello una sociedad sutilmente extravagante y refinada (García Jiménez, s.f.).

Conjuntamente la comunidad *chōnin* propicia la aparición de numerosos espacios de recreación como distritos de placer, teatros de *kabuki* o casas de té, que “denotan una mentalidad en la que el mundo de la fantasía y los placeres efímeros (*ukiyo*) contaba intrínsecamente con la sorprendente capacidad de difuminar la configuración de la estricta jerarquía social del régimen Tokugawa, cuyas bases se asentaban en el **confucianismo**” (García Jiménez, s.f., p.13). Este mundo fue excepcionalmente captado por las estampas *ukiyo-e*, cuya temática aborda asuntos de la vida cotidiana, vistas (paisajes) de lugares famosos, guerreros, actores de kabuki, bellas cortesanas, escenas eróticas, imágenes de aves y flores, entre otros.

1.1.1. La xilografía *ukiyo-e*

La estampa japonesa comienza a difundirse entre nosotros (occidente) a finales del siglo XIX, a partir de la influencia que tuvo sobre las escuelas impresionistas y postimpresionistas. La cuales se

caracterizan por sus formatos verticales, que a su vez fueron admiradas por su diseño, el manejo de la bidimensionalidad, su fuerte empleo de la linealidad y la composición, asimismo por su planimetría del color y un poderoso cromatismo. Dichas características fueron fuertemente admiradas e imitadas por artistas como Edouard Manet, Vincent Van Gogh y Toulouse Lautrec, por citar sólo algunos. (García Rodríguez, 2005) (figuras 11, 12, 13 y 14).



Figura 11: Édouard Manet, “Zola”, (1868), óleo sobre lienzo. (Estampa Japonesa en la pared de fondo, así como un biombō japonés.

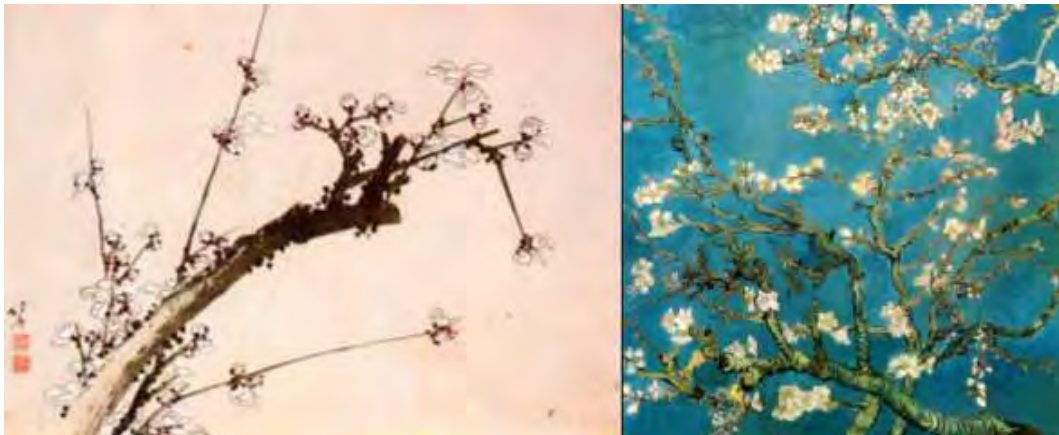


Figura 12: Izquierda: Katsushika Hokusai, “Rama de ciruelo en flor”, (1800), Xilografía.
Derecha. Vincent Van Gogh, “Almendro en flor”, (1890), Óleo sobre lienzo.



Figura 13 (Izquierda): Van Gogh, “*Japonaiserie: Ciruelo en flor*”, (1887), Óleo sobre lienzo. / (Derecha): Utagawa Hiroshige, “*Jardín de ciruelos en Kameido*”, (1857), Xilografía.



Figura 14 (Izquierda): Vincent Van Gogh “*Japonaiserie: Puente bajo la lluvia*”, (1887), Óleo sobre lienzo. / (Derecha): Hiroshige “*El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina*”, (1857), Xilografía.

«[...] Llamaremos “xilografía *ukiyo-e*” a aquella producción estético- simbólica que hace uso de la técnica de impresión xilográfica y que se desarrolla y florece como parte del complejo cultural *chōnin*» (García Rodríguez, 2005, p.39) durante el periodo de la ciudad Edo; periodo artístico de mayor esplendor de este formato que se desarrolló en la ciudad del mismo nombre: Edo, la actual Tokio (1660 – 1868).

El término se compone de tres ideogramas: *Uki*, 浮, que aporta el significado de pasajero, algo que flota y se desvanece, yo, 世, que significa mundo, y *e*, 絵, que incorpora el sentido de representación o imagen. De esta combinación de ideogramas se desprende la interpretación generalizada de «imágenes del mundo flotante», cuya temática se relaciona con el *carpe diem* de Horacio⁷, los artistas buscan expresar el carácter efímero de los placeres mundanos, pero sin las connotaciones negativas que se han desarrollado en Occidente debido a la influencia del cristianismo y la arraigada creencia en una vida más allá de la muerte (García Sánchez-Migallón, 2013, p. 97).

El *ukiyo-e* término que «significa literalmente “imágenes del mundo flotante” o “imágenes del mundo efímero o mundo que fluye” y deriva de la idea budista del carácter efímero e ilusorio de la existencia terrenal. Sin embargo, en el periodo Edo, este concepto se interpretó como las diversiones de la población de las ciudades en las casas del té y en los barrios del placer; en el teatro *kabuki* y en los torneos de sumo» (Saracho, Martín, y Gómez, 2013, p. 205).

Dichas estampas del mundo flotante “aparecieron en Japón en el siglo XVII en la ciudad de Edo (1603-1868), la actual Tokio” (Saracho, Martín, y Gómez, 2013, p. 205), tratándose generalmente de xilografías. Un estilo de arte popular japonés, en el cual se busca plasmar el mundo efímero y fugaz en el que vivimos.

La escuela *ukiyo-e* plasma los placeres de la vida, del aquí y el ahora, ilustrando una filosofía contraria al confucianismo y representando una verdadera apología del hedonismo. Esta corriente de expresión refleja una modernidad absoluta pues se basa en la idea del placer como vía de escape de la realidad cotidiana, refleja toda actividad placentera como camino de la felicidad y valora el amor humano por encima de las promesas de vida eterna y salvación. Sin duda alguna el término *ukiyo-e* encierra una actitud satírica y crítica hacia la visión budista de que todo es polvo, corrupción, y que nadie puede llegar al paraíso por sí mismo. Es un término que encierra una ambigüedad muy clara ya que existe un pictograma diferente pero homófono que significa «mundo oscuro, tristeza, infelicidad», así el significado sería el contrario, por lo que se juega con la polisemia para satirizar la visión budista y en general negativa del mundo. Es una alusión irónica al término homónimo «Mundo Doloroso» (憂き世), el plano terrenal de muerte y renacimiento en el que se basa la religión budista (García Sánchez-Migallón, 2013, p. 99).

Un mundo denominado para la clase comerciante (los *chōnin*) análogo y al límite de su ámbito cotidiano y de trabajo, de igual forma que admite toda práctica de disfrute, aquello que se efectúa

⁷ *Carpe Diem* es la expresión latina para uno de los temas clásicos de la poesía universal: la brevedad de la vida, la belleza fugaz y la necesidad de por eso gozar del presente. La traducción literal de la frase es "aprovecha el día". El origen de ésta se encuentra en la Oda 11 del primer libro de Odas del poeta Horacio. Allí, dice el poeta "Carpe diem quam minimum credula postero" "aprovecha el día, confía lo menos posible en el mañana" (Cote, 2017, párr. 1).

para provocar la relajación y el descanso, el deleite del tiempo libre y la omisión del escenario cotidiano. Dentro de este mundo de encanto, de este mundo flotante:

Los comerciantes se convirtieron en activos mecenas de las artes literarias y plásticas, del teatro, de los juegos femeninos, y en protagonistas de peregrinaciones y viajes para contemplar los lugares más espectaculares por la brillantez o la calma belleza de sus paisajes (Cabañas, 2005, p.7).

A la par, las bellas imágenes con las que los artistas de la época intentaron capturar la atmósfera y el contexto de este mundo se transforman a piezas físicas de “seda y papel con tinta y pigmentos minerales bajo la mano diestra del pintor, *nikuhitsu-ga*, o en forma de xilografía, *hanga*” (Cabañas, 2005). Por tanto, no se puede hablar de *ukiyo-e* únicamente como sinónimo de grabado japonés, ya que de igual forma se refiere a una escuela o género que conjuntamente trabajó pintura. Los temas principales de las imágenes del mundo flotante “se centraron en el mundo de la diversión y el ocio: el sexo y las cortesanas, el teatro *kabuki* y sus actores, y, finalmente los viajes (paisajes)” (Cabañas, 2005, p.7), quienes fueron los protagonistas de las *ukiyo-e*, y de igual forma son estos quienes hacen mundialmente famosas a las imágenes del mundo flotante.

1.1.2. Técnica y color: Desarrollo y evolución de la xilografía *ukiyo-e*

Las xilografías japonesas *ukiyo-e* fascinan al público de Occidente desde el siglo XIX debido a sus finos trazos, su original composición y la belleza de sus colores. En Japón, formaban parte de la vida cotidiana del pueblo durante el período Edo (1603-1868), época en la que nacieron como un elemento lúdico, pedagógico y mediático. A día de hoy, son cada vez menos los artesanos capaces de reproducir a la perfección estas obras de arte magníficas, de ahí que sea estrictamente necesario transmitir a las nuevas generaciones las técnicas de elaboración de las xilografías polícromas si se quiere evitar que esta manifestación artística desaparezca para siempre (Koyama-Richard, 2014, párr. 1).

La historia de la xilografía en Japón se remonta al siglo XI con la impresión de los primeros textos budistas. La armonía, la paz, y la mejora de la educación durante el periodo Edo favoreció al aumento de la lectura entre la población; por consiguiente, se aumentaron las publicaciones de libros. Los editores para mejorar sus ventas contrataron pintores para ilustrar sus textos. “Y Fue durante el periodo Edo cuando se alcanzaron los grandes logros que la consagraron como arte mundialmente apreciado” (Cabañas, 2005, pp 7-8).

En sus inicios, también la xilografía partió de lo más sencillo y las primeras ilustraciones fueron creadas únicamente en negro; a veces realizadas a mano con trazos de color rojo, o *tan* (el *tan* es un color en tonalidad naranja) a grandes rasgos esta era la ejecución de la técnica a la manera china. “A tales xilografías se las denominaba *tan-e*, y a los libros en los que se empleaba esta técnica *tanrokubon* (*bon*, libro)” (Cabañas, 2005, p.8). El siguiente paso se dio aplicando sobre la hoja

impresa el color con pincel (Cabañas, 2005). «[...] Posteriormente aparecen los realces al *bané*, que es un tono rojo violáceo; luego viene un rosado; hecho con jugo de legumbres; el verde suave fue empleado después. Al final del siglo XVII, vemos estampas coloreadas a mano o “al patrón” por medio del azul (*avi*), del verde (*rokú*) y del rojo (*minio*), o del óxido de hierro». (Busset, 1951, p.47).

Antes del último cuarto de siglo XVII, los diseñadores eran anónimos. Entre los primeros conocidos están Hinaya Ryûho (1595-1669) y Yoshida Hanbei (activo entre 1615-1688) en la zona de Kyoto, y Hishikawa Moronobu (1618 o 1625-1694) y Jihei Sugimura (activo 1680-1698), en la naciente Edo. Moronobu es reconocido como el creador de la escuela *ukiyo-e*, y Jihei, uno de sus principales seguidores. Su producción se movió entre las escenas de la vida cotidiana, y las escenas eróticas (Cabañas, 2005, p.8).

Al comenzar un “vertiginoso camino hacia el virtuosismo en el dominio xilográfico del color. Uno de los primeros nombres conocidos como autor de diseños de grabado es Hishikawa Moronobu (1618 o 1625-1694). Ilustrador de libros, y uno de los primeros en trabajar en láminas sueltas, *ichimai-e*, fue capaz de establecer una escuela de pintura y de ilustración, que se inspiró en *ukiyo*” (Cabañas, 2005, p.5).

Como relata Cabañas (2005) “Moronobu es reconocido como el creador de la escuela *ukiyo-e*” (p.8). Asimismo pionero al utilizar una tinta amarilla semejante a la goma de guta⁸, (también de origen vegetal) en las ilustraciones de sus libros búdicos. (Busset, 1951). Quién además fue el “el primer artista que se percató de las posibilidades de la estampación en planchas sueltas” (Chamberlain, 1988, p.47).

Con el empleo de color en la estampa, podemos ver al grabado oriental evolucionar hacia otros fines. La experimentación de impresiones a tiradas superpuestas comienza hacia 1742. Mossonobu (1618-1694) inventa el grabado a colores, e imprime alrededor de esa fecha, ya por medio de dos colores superpuestos al trazo negro, el verde y el rojo; y finalmente en 1756 aparecen las primeras estampas en tres colores, azul oscuro, rojo claro, y azul pálido. (Busset, 1951, p.48).

⁸Doerner (1998) define goma de guta: «Es un amarillo dorado que proviene de la gutagamba. Goma de guta: Los árboles de goma de guta, en Asia Sudoriental, suministran resina de color amarillo que contiene aproximadamente un 20% de goma soluble en agua construyendo con ello una pintura natural de acuarela. Por su luminosa tonalidad de color amarillo dorado, la goma guta se empleó en la Edad Media para pintar iniciales; parece que los pintores flamencos la empleaban en pintura Al óleo, pero más tarde aparece empleada también en barnices al alcohol, en los cuales es soluble, al igual que en el aceite. No se sabe con exactitud cuándo se introdujo la goma de guta en Europa.

Hasta hace poco todavía se usaba en pinturas a la acuarela y no siempre sola sino también en mezclas con índigo o azul de Prusia. Como color de acuarela goma de guta no precisa aglutinante, debido a que contiene de por sí goma vegetal. Este color mixto es el primitivo verde Hooker. A causa de su poca estabilidad a la luz y de su carácter venenoso se substituye en parte por pigmentos resistentes a la luz y no venenosos» (Doerner, 1998).

Asimismo, al maestro de la estampa japonesa Hozumi Harunobu también conocido como Suzuki Harunobu (1717-1770) quien nació en las proximidades del periodo Edo. A quien se le atribuye alrededor de los años 1760-1765 la creación de la técnica *nikishi-e* (錦絵 estampa brocada) la cual es un tipo de impresión xilográfica japonesa con la característica principal de la implementación de múltiples colores y principalmente empleada en el *ukiyo-e*.

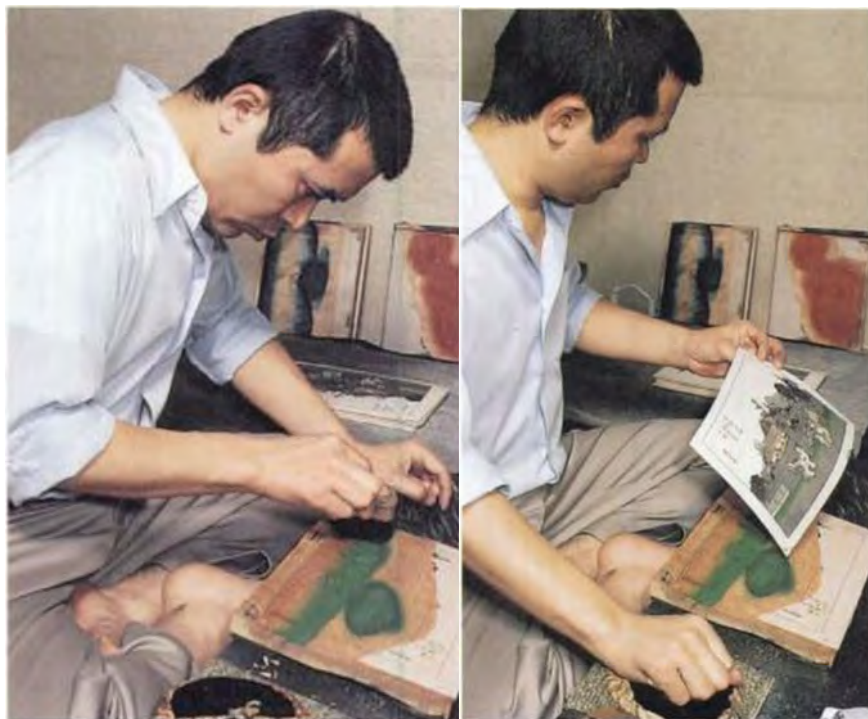
Como se ha abordado con anterioridad, en los inicios de la xilografía *ukiyo-e*, la mayoría de grabados eran en blanco y negro, o coloreados a mano o con la adición de uno o dos tacos de tinta de color. Una estampa *nishiki-e* se crea grabando un taco o plancha de madera diferente para cada color (figura 15); usualmente el material que se utiliza para esta matriz (taco o plancha) es una madera de un tipo de cerezo llamada *yamasakura* y para tallar o grabar esta matriz se emplean unas herramientas con apariencia de cuchillas cortas llamadas gubias (de mango distinto de las utilizadas por los artistas occidentales) (García Sánchez-Migallón, 2013) (figura 16) para crear los blancos de la imagen con la extracción del material. Una vez finalizado el gubiado de cada una de las matrices para cada color de la estampa, posteriormente se impregna una matriz con tinta «de base acuosa y de colores vegetales que se aplican con brochas sobre papeles *washi* muy delicados y finos, casi traslúcidos, de fibra larga y colas vegetales» (García Sánchez-Migallón, 2013, p. 99). Se comienza con la matriz que estampará el color más oscuro, usualmente el azul índigo; se utiliza como guía donde posteriormente caerán el resto de los colores.



Figura 15. Ejemplo de una matriz entintada para cada color de tinta, fotografía proporcionada por la Dra. Hortensia Mínguez.



Figura 16 (Izquierda): Ejemplo de gubiado. El grabador Niinomi Morichika, de 69 años (referencia de 2014). / Derecha: Detalle de gubiado. Recuperado de: nippon.com



Izquierda. Figura 17: Estampación con baren. / Derecha. Figura 18: Estampación con baren.

Esta la estampación es manual con *baren*, lo que “proporciona sutiles difuminados, variaciones de intensidad” y líneas muy finas (García Sánchez-Migallón, 2013, p. 99) (figura 17 y 18). En este contexto de innovaciones técnicas surge un procedimiento de degradados de los colores que recibe el nombre de *bokashi*. Así, en suma, se repite el proceso con cada una de las matrices talladas destinadas para cada color, finalizando nuevamente con el color oscuro para resaltar las líneas dentro de la estampa. Al final del proceso se obtiene como resultado una amplia variedad de colores en la misma lámina o estampa (figura 19). Suzuki Harunobu, supo obtener la coincidencia de cuatro o cinco tacos superpuestos, y crear todos los recursos de la estampería japonesa moderna: impresión sobre fondo de oro, empleo de nácar (*mika*), empleo de metales pulverizados, cobre, plata, estaño y a su vez comenzó a implementar el relieve en el estampado.

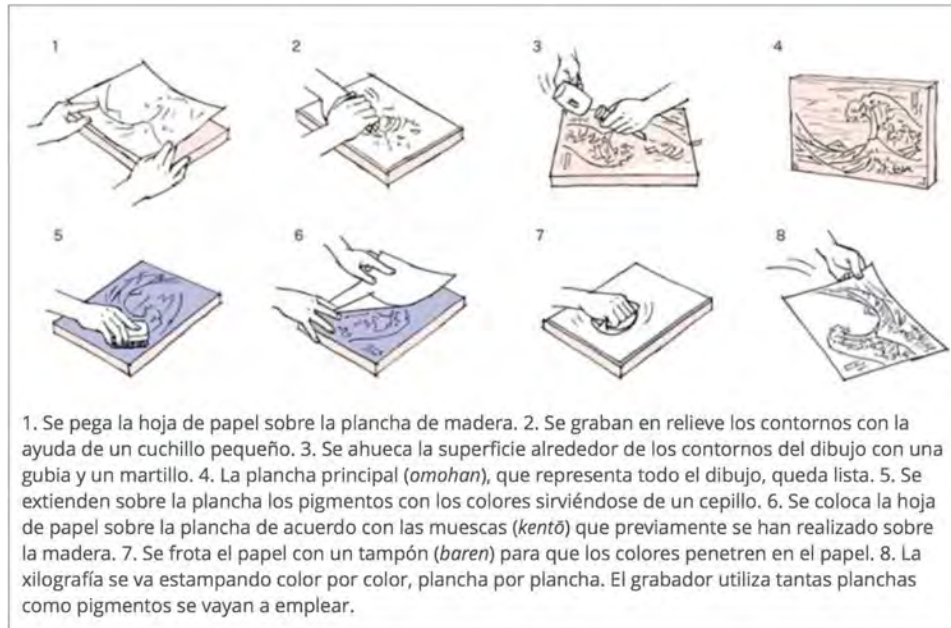


Figura 19: Proceso de reproducción de una xilografía *ukiyo-e* (1-4: trabajo del grabador, 5-8: labor del estampador) Recuperado de: nippon.com: una ventana a Japón.

El estilo y estética reflejados en la estampa japonesa clásica son el resultado de una tradición de más de cuatrocientos años. En lo que respecta a la producción de *ukiyo-e* es un trabajo de equipo integrado de cuatro personas: el artista, el grabador, el impresor, y el editor (Mariac, 2012). El editor (*hanmoto*) le encarga al artista (*eshi*) un proyecto y éste realiza un dibujo o boceto preliminar en tinta negra (*hanshita-e*). Si el dibujo es aprobado por el editor, el grabador (*horishi*) talla la plancha con el dibujo en madera de cerezo. Seguidamente el impresor (*surishi*) selecciona los tintes vegetales y los colores apropiados para su estampación (García Sánchez-Migallón, 2013). “Algunos efectos y técnicas especiales requieren más tiempo y alteran el proceso ligeramente, pero por lo general, en la época de la que datan los grabados, se realizaban unas 200 impresiones de cada plancha al día y el trabajo se acababa en unas dos semanas” (García Sánchez-Migallón, 2013, p. 99).

Era en la ciudad de Edo donde se editaban los libros de estampas y los hermosos grabados. Ahí los editores eran numerosos y los grabadores renombrados; cada uno a ejecutar una especialidad: éste grababa los cabellos, aquel la vestimenta, este otro el paisaje. A veces trabajaban varios en la misma plancha, bajo la dirección de los más hábiles, que se titulaban *Edo-Kashira-bori*, o maestros del grabado del Edo (Busset, 1951, p.48).

En resumen, la técnica xilográfica surge como medio de expresión del arte civil. Estas estampas resultaban accesibles para muchas personas por gusto en la pintura, pero cuya economía no les permitía la compra de obras originales. Los *ukiyo-e* se reproducían de forma masiva y a bajo precio, los temas principales hacen referencia a la vida de la ciudad, lo cotidiano, pero también representan escenas de flores y de animales, estampas de cortesanas y de geishas, escenas de teatro, temas

eróticos, etc. Se trata de una técnica compleja, además de realizar el dibujo inicial, se debe realizar una matriz para cada tinta de color distinto e imprimir la estampa tantas veces como colores tenga. Los materiales que se emplean comúnmente para la elaboración de una estampa son: madera de cerezo, pigmentos de origen vegetal de fácil dilución en agua, tinta *sumi* para el negro, pasta *nori*, hecha de harina de arroz utilizada como pegamento y papel.

1.1.3. Diversidad temática en la xilografía *ukiyo-e*

Como resultado de los avances técnicos que se implementaron en la producción de estos grabados, de igual forma los ilustradores perfeccionaron la logística de representación: mayor cuidado a los elementos compositivos, líneas más delicadas, y la reinención de los fondos y la ambientalización. A partir de aquí, específicamente en 1764, es cuando Suzuki Haronobu (aproximadamente 1725-1770) introdujo la completa policromía en la xilografía llamada *nishiki-e* abordada con anterioridad, con la cual se multiplican las escuelas e incrementa el desarrollo de los grabados en madera. Haronobu, conjuntamente, propone una nueva visión muy sublime, lírica y poetizada de la belleza femenina, que contrastaría con el realismo de la escuela Katsukawa al representar retratos de actores del *kabuki* donde se pudieran distinguir las características de cada actor en particular (García Rodríguez, 2005).

El periodo comprendido entre finales del siglo XVIII (c. 1770) y comienzos del siglo XIX es lo que se conoce como «edad de oro» de la xilografía japonesa. Es una etapa en la que se alcanza un alto índice de maduración estilística y técnica; es también la época de grandes figuras como Torii Kiyonaga (1752-1815), Kitagawa Utamaro (1753- 1806) y Tōshusai Sharaku (activo de 1794 -1795), entre otros, que incursionan con imágenes en primer plano de los personajes representados, buscando a una mayor individualización de las fisionomías [...] (García Rodríguez, 2005, p. 54).

En la primera mitad del siglo XIX se efectúan cambios temáticos y estilísticos en la xilografía *ukiyo-e*. “Con motivo de la reforma de Kansei se prohíbe la elaboración de estampas de mujeres bellas y de actores del *kabuki*” (García Rodríguez, 2005, p. 54). Temas tradicionalmente vinculados a los orígenes de la manifestación.

“Este hecho, sumado a otros factores vinculados con la liberalización de antiguas restricciones para viajar y la aparición de nuevos géneros literarios conduce a la génesis de nuevos temas, como serían los paisajes, las estampas de guerreros y las estampas de pájaros y flores” (García Rodríguez, 2005, p. 55). Asimismo, la fama de “los libros de crónicas de viajes (*meisho-ki*), de etiqueta (*oriaimono*), y particularmente del género denominado *ukiyo zōshi*, marcaron el rumbo de los temas a ilustrar” (Cabañas, 2005, p.8).

Es así como las cortesanas, el espectáculo del teatro *kabuki* -aunque de forma clandestina-, los combates de sumo, los festivales, los fuegos artificiales, los juegos eróticos, y el paisaje, se

convirtieron en las temáticas principales de los ilustradores y xilógrafos de esta manifestación. (Cabañas, 2005).

Durante el periodo Edo hasta la caída del *shogunato* Tokugawa en 1867, se desarrolla una producción xilográfica sumamente realista y con exuberancia colorística nunca antes vista, que en medida reflejaba la inestabilidad y agitación de la sociedad de los últimos años del periodo. (García Rodríguez, 2005). Temáticamente, predominan las estampas relacionadas con los actores del teatro *kabuki* o *yakusha-e* (figura 20), “el segundo grupo temático en importancia es el de los grabados *musha-e* (figura 21); que representan guerreros, y dentro del cual destacan dos temáticas: *Biyû Suikôden* (relato de origen chino) y *Taiheiki eiyûden* (guerras civiles japonesas del siglo XIV)” (Sánchez-Migallón, 2013, p. 99).



Figura 20: (Izquierda) Utagawa Kunisadai (1786-1865) *Escena nocturna iluminada por una linterna* (1847-1852), Xilografía a color, 15" x 10". / Figura 21: (Derecha) Utagawa Kuniyoshi, *Rokuyosai Kuniyoshi jiman; Shakku*, (1860), Xilografía a color.

Asimismo, son temas precursores de la xilografía en Edo: las estampas eróticas *makura-e*, también conocidas como *shunga* o estampas de primavera; y las de representación de las bellas cortesanas *bijin-ga*. En la ciudad de Edo, “Yoshiwara era el más importante de los llamados barrios de placer, barrios dedicados a la prostitución, y las mujeres que allí vivían fueron las que inspiraron la creación de los *bijinga*, el arte de plasmar a la mujer bella. Sin embargo, Yoshiwara se convirtió

en un centro generador de cultura y arte con la aparición de figuras como la geisha, traspasando los límites de un simple barrio de placer” (García Sánchez-Migallón, 2013, p. 99).

Las mujeres bellas son los primeros ejemplos de estampas que Hishikewa Moronobu realizara con la técnica de impresión xilográfica a mediados del *siglo* XVII. Estas bellas mujeres eran las prostitutas de los barrios de placer de Edo y sus alrededores, dentro de las cuales había cortesanas de alto rango (*tayu*) las cuales causaban furor dentro de la población masculina de Edo. Al paso de los años estas representaciones femeninas se transformaron de figuras monumentales (en la época de Moronobu) hasta llegar a siluetas sofisticadas, sensuales y estilizadas de Torii Kiyonaga (figuras 22 y 23) (1752- 1815) y Kitagawa Utamaro (1753-1806) (figuras 24 y 25) (García Rodríguez, 2005).



Figuras 22: (Izquierda) Torii Kiyonaga, *Baño de mujeres* (sin fecha), Xilografía a color. /
Figura 23: (Derecha) Torii Kiyonaga, *Cooling on Riverside* (1785), Xilografía a color.



Figura 24: (Izquierda) Kitagawa Utamaro *Flores de Edo: Narrativa de la Mujer Joven Cantando a los Samisen* (1800), Xilografía a color. / Figura 25: (Derecha) Kitagawa Utamaro *La cortesana Ichikawa del establecimiento de Matsuba de la serie Bellezas famosas de Edo* (sin fecha), Xilografía a color.

De igual forma, a la par de las estampas de mujeres bellas, e igualmente como parte del mundo de los distritos de placer están las *makura-e* o estampas eróticas (figuras 26 y 27). Usualmente estas piezas se publicaban en forma de álbumes conformados por doce representaciones, y en libros ilustrados (García Rodríguez, 2005). “Este género gozaba de una larga tradición en Japón, pero su popularidad se disparó con este espíritu social de disfrute y revalorización de los placeres de la vida” (Cabañas, 2005, p.8). Aproximadamente más de un tercio de la producción de las *ukiyo-e* trataban este tema, sin embargo, es hasta hace poco, los libros de xilografía japonesa sólo incluían los ejemplos más discretos, “lo cual ha creado una visión desequilibrada de este género” (Cabañas, 2005, p.8).

Este género no era aprobado por el gobierno de aquel periodo, por consecuencia estos grabados fueron producidos de forma clandestina por la gran mayoría de los artistas famosos de la época. Estas representaciones “pueden ir de sencillas escenas amorosas hasta detallados rituales sexuales. Estas obras, donde se representan genitales, así como actos sexualmente explícitos, evidentemente, estaban con fines de estimulación sexual, aunque no se descartan otras posibles funciones” (García Rodríguez, 2005, p.56).

En sí “*shunga* fue creado por muchos artistas posteriores del *ukiyo-e*, tales como Suzuki Harunobu, Kitagawa Utamaro o Katsushika Hokusai” (Cabañas, 2005, p.8). Su presencia es una constante en los casi 200 años de vida del *ukiyo-e* en Japón, y se pueden encontrar desde ediciones de lujo hasta estilo “de bolsillo”, populares hacia los primeros cincuenta años del siglo XIX (García

Rodríguez, 2005). “Este género gozaba de una larga tradición en Japón, pero su popularidad se disparó con este espíritu social de disfrute y revalorización de los placeres de la vida” (Cabañas, 2005, p.8).



Figura 26: Katsushika Hokusai *El sueño de la esposa del pescador* (蛸と海女 Los pulpos y el ama) (1814), Xilografía a color. Ilustración del libro *Kinoe no komatsu* (喜能会之故真通).



Figura 27: Katsushika Hokusai, sin título, (sin fecha), Xilografía.

Subsecuentemente, a poco tiempo se añade el tema del teatro *kabuki* (figura 28). Los primeros en desarrollar esta temática son los *Torii*, quienes fundan una escuela de grabado exclusivamente dedicada a este tópico.

Torii Kiyonobu (1664-1729) y Torii Kiyomasu (activo aproximadamente de 1697-1722), primeros exponentes representativos nos han dejado un legado de extraordinarias reproducciones de los principales estilos de actuación de estas puestas en escena, que incluyen estilos de actuación como el exquisito *wagoto*⁹ de Osaka y el ostentoso *aragoto*¹⁰ característico de Edo. Paulatinamente se fueron popularizando las escuelas y los estilos con temática del *kabuki*, así como el interés y la individualización de los actores y personajes representados. Estas estampas funcionaban como imágenes coleccionables de los actores más famosos del momento, de igual forma eran empleadas como publicidad de temporada teatral o de nuevas puestas en escena próximas a estrenar. Conjuntamente a partir de la técnica de impresión xilográfica se fabricaban los programas de dichas obras teatrales. Asimismo, en la ciudad de Osaka se desarrollaron estampas de los actores *kabuki* con un estilo propio y característico denominadas *kamigata-e* (García Rodríguez, 2005).



Figura 28: Utagawa Kunisada *Escena de teatro kabuki* (1840), Xilografía sobre papel japonés.

“Los paisajes y los escenarios naturales *fukei-ga* (figuras 29 y 30), como propuesta visual vienen a incorporarse en el grabado hasta los primeros años del siglo XIX, cuando fueron liberadas las restricciones de viaje”¹¹ (García Rodríguez, 2005, p.57). Es en este siglo cuando aparecen las

⁹ *Wagoto* es un estilo de interpretación del teatro kabuki que hace énfasis en la gesticulación y el discurso realista. En este estilo los actores no suelen usar maquillaje ni vestuario llamativo como sucede en el estilo *aragoto* (Leiter, 1997).

¹⁰ *Aragoto*, de igual forma, es un estilo de interpretación del teatro kabuki. Se distingue por ser un estilo brusco en que se utilizan movimientos dinámicos y discursos exagerados. Usualmente los actores llevan maquillaje saturado en colores rojo y azul llamado *kumadori*; y vestuario ancho y voluminoso. El término *aragoto* es una abreviación de *aramushagoto*, que significa asunto de guerrero imprudente (Leiter, 1997).

¹¹ Debido a la política de Aislamiento Nacional del shogunato Tokugawa, a partir de 1639 los holandeses eran los únicos europeos con permiso de entrar en Japón, limitación que se mantuvo durante 200 años.

estampas de paisajes de Katsushika Hokusai (1760-1849), ya que con anterioridad el tema de paisaje había estado limitado a los fondos de las composiciones; con excepción de la obra *Las vistas de Tokiado* de Moronobu, publicadas en 1690 (figura 31-a y 31-b¹²) y de las guías para viajeros ilustradas *meishi-ki* (Andia, 2014). Las vistas más reiterativas son las de los lugares más famosos, tanto de la capital (Edo) como zonas rurales, así como las de los puntos que se situaban a lo largo de caminos. Estas imágenes eran adquiridas en muchas ocasiones como recuerdo de los lugares visitados, algo así como postales (García Rodríguez, 2005). «Regularmente mantienen muchos de los recursos representativos comunes de la pintura de paisaje, aunque en cierta medida también fueron influidos por algunos elementos de la perspectiva europea» (García Rodríguez, 2005, p.57).

Así mismo, el octavo shogun, Tokugawa Yoshimune, con la esperanza de corregir el calendario japonés y así mejorar la producción agraria, puso fin en 1720 a las restricciones en la importación de libros chinos sobre temas occidentales (exceptuando los libros de temática religiosa que seguían prohibidos).

¹² Este mapa pictórico muestra la carretera de Tōkaidō, que iba entre las ciudades de Edo (Tokio) y Kioto. El mapa original, Tōkaidō Bunken Ezu (Mapa en escala de Tōkaidō) fue dibujado por el artista xilográfico Hishikawa Moronobu (circa 1618-1694) en 1690, sobre la base de un estudio de la carretera hecho en 1651. Estuvieron en circulación diferentes variantes de este mapa, incluidas impresiones en blanco y negro y rollos grandes que podían desplegarse sobre un escritorio para poder viajar sin tener que transportarse. Esta versión está pintada con tinta y acuarela sobre dos rollos más pequeños, lo que sugiere que fue concebida como una guía práctica para los viajeros. Las distancias están representadas en una escala exacta, pero las direcciones varían según la zona y están marcadas por medio de brújulas en forma de rombo. En la descripción se mencionan las ciudades importantes, las «estaciones» donde los viajeros cansados podían descansar o alquilar un caballo, y consejos sobre dónde había barcos disponibles. El mapa también indica los lugares de interés, como templos y santuarios, paisajes pintorescos y lugares destacados relacionados con acontecimientos históricos y mitos locales. Los mapas como este eran herramientas prácticas para los viajeros y también un reflejo de las opiniones más arraigadas acerca de la geografía, la historia y el conocimiento mítico. Recuperado de: <https://www.wdl.org/es/item/9933/>



Figura 29: Katsushi Hokusai *La gran Ola de Kanagawa* (1830-1833), Xilografía a color.



Figura 30: Katsushi Hokusai, *Colina Goten-yama, Shinagawa, en la carretera Tōkaidō* (1830-1833), Xilografía a color.

A su vez, a principios del siglo XIX, el movimiento *ukiyo-e* evidenciaba estar entrando en el periodo de ocaso, en gran parte los maestros Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige (1797-1858), al perfeccionar el nuevo tema del paisaje, revitalizaron y desplegaron el arte de la xilografía japonesa a color (Andia, 2014) convirtiéndose en los exponentes más representativos de este género, «ampliamente admirados en la Europa decimonónica» (García Rodríguez, 2005, p.57).

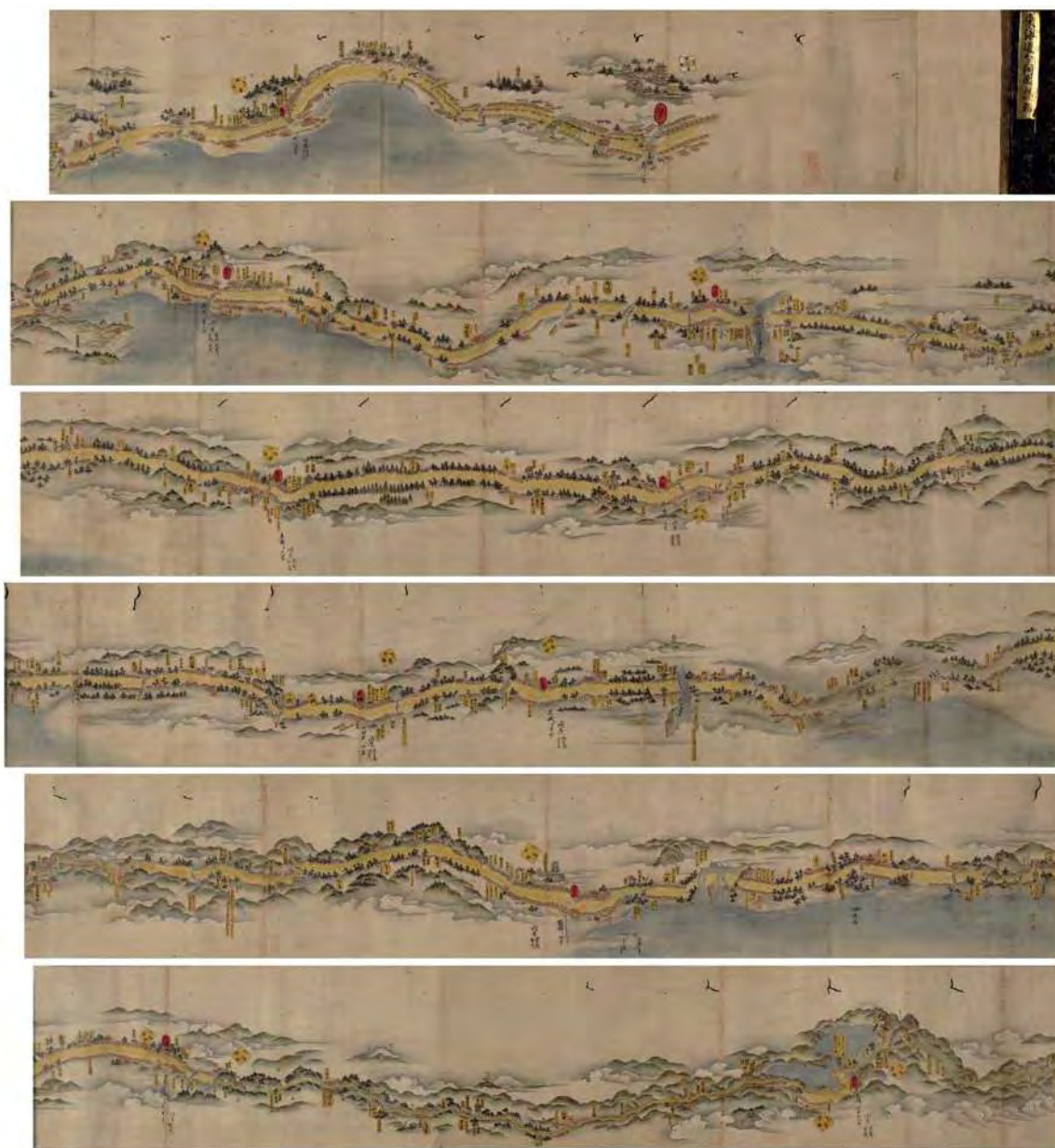


Figura 31-a: Hishikawa Moronobu (1618-1694), *Mapa pictórico de la carretera de Tōkaidō* (1690), Un mapa en 2 hojas: manuscrito, acuarela en pluma y tinta, montado sobre dos rollos; 3575 x 26 centímetros, hojas de 1722 x 26 centímetros y 1853 x 26 centímetros. Recuperado de: Biblioteca Digital Mundial (<https://www.wdl.org/es/item/9933/>).

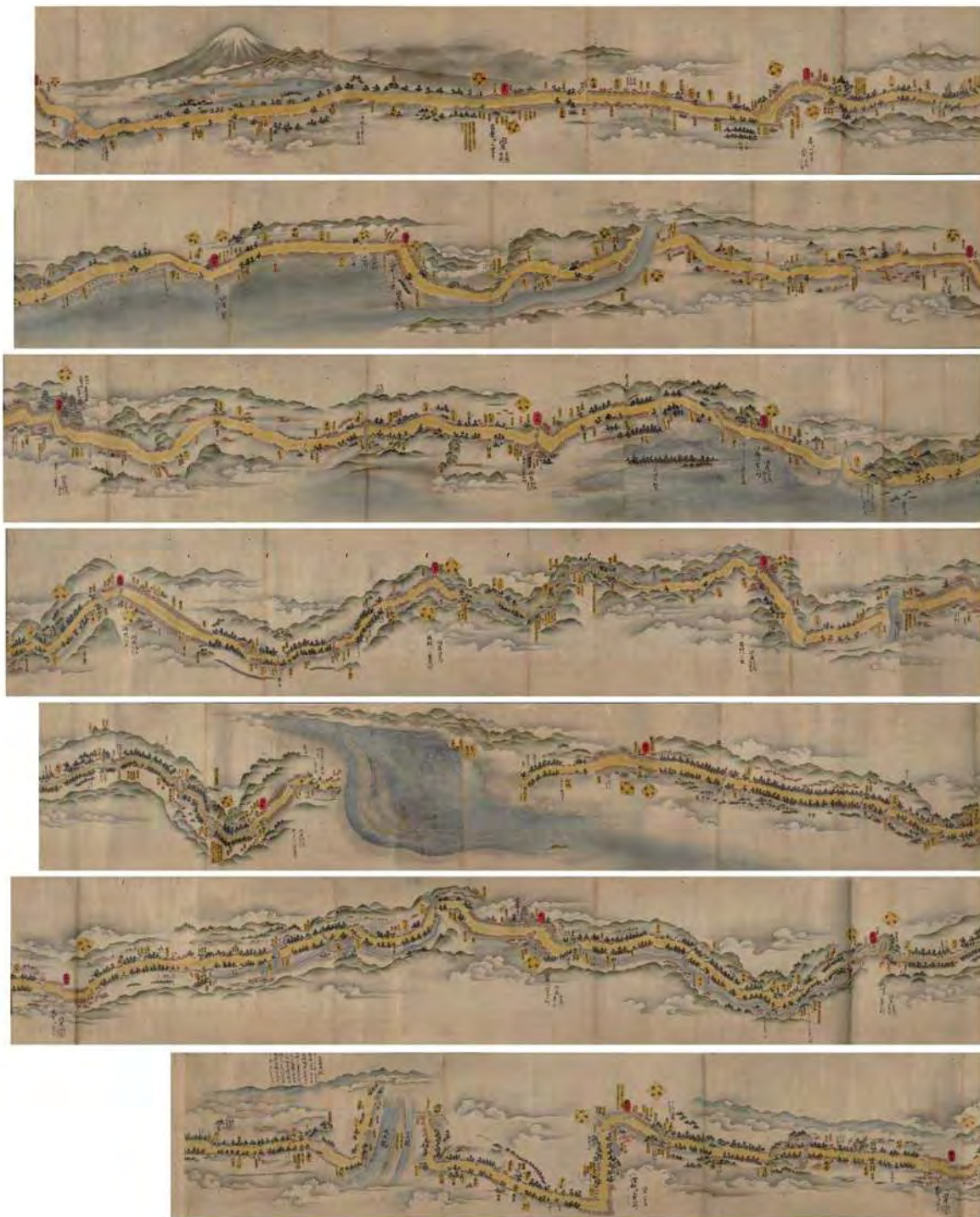


Figura 31-b: Hishikawa Moronobu (1618-1694), *Mapa pictórico de la carretera de Tōkaidō* (1690), Un mapa en 2 hojas: manuscrito, acuarela en pluma y tinta, montado sobre dos rollos; 3575 x 26 centímetros, hojas de 1722 x 26 centímetros y 1853 x 26 centímetros. Recuperado de: Biblioteca Digital Mundial (<https://www.wdl.org/es/item/9933/>).

Las estampas de pájaros y flores *kachō-ga*. “A pesar de que las estampas de paisajes eran adquiridas, en algunas ocasiones, con propósitos decorativos, el *ukiyo-e* en general no puede

considerarse como una producción cultural destinada a tales fines” (García Rodríguez, 2005, pp.57 - 58). No obstante, el género de pájaros y flores nos recuerda de que no debemos generalizar si de esta manifestación artística se trata. Esta temática ha tenido una prolongada presencia en el arte japonés y chino, del cual proviene. Usualmente suelen ser bellas y estilizadas imágenes (deudoras de la pintura de influencia china) de gran exquisitez y sublime belleza de ornamento (figuras 32, 33 y 34) (García Rodríguez, 2005).

Durante el periodo Edo fue una proporción mínima la producción de xilografía que escapa a la clasificación de *ukiyo-e*, pues hay incluso autores que incluyen la temática de flores y pájaros (*kachô*), otros animales y plantas, dentro de los argumentos de *ukiyo-e*, porque participan de este espíritu de solaz, diversión y entretenimiento vivido por aquellos a quienes la riqueza y el éxito de sus negocios les permiten disfrutar de un tiempo libre en esta vida, que no es más que un momento efímero (Cabañas, 1999, p.8).



Figura 32 (Izquierda): Utagawa Hiroshige *Magpie azul en el blanqueo de arce*, Xilografía a color.
Figura 33 (Derecha): Katsushika Hokusai *Peonías y Canario* (1834), Xilografía a color.



Figura 34: Watanabe Kazan (s.f.) *Kazan gafu*, Xilografía a color.

Por último, dentro de los grandes temas estarán las estampas de guerreros o *musha-e* (figura 35). Al igual que los paisajes esta temática aparece dentro de las *ukiyo-e* hasta mediados del siglo XIX como respuesta al control sobre las estampas del *kabuki* y las bellas cortesanas que implementó el gobierno *shogunal*. Las estampas de guerreros se centran en temas histórico mitológicos y algunas de ellas con un fuerte carácter fantástico e ilusorio. Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), al igual que su discípulo Tsukioka Yoshitoshi (1839-1893), son los ilustradores que más desarrollan este género con una impresionante producción xilográfica llena de dinamismo que se distingue de las creaciones anteriores. De igual forma, esta temática posibilitó a los artistas para el perfeccionamiento del uso de parábolas históricas en las estampas, un recurso muy útil para lidiar con la situación política del país nipón de mediados del siglo XIX. Recurso que se ajustaba perfectamente para esconder mensajes referentes al presente (García Rodríguez, 2005). Estas son sólo unas de las temáticas más significativas de las *ukiyo-e*, se podrían sumar otras, pero al igual que en las tipologías sólo nos concentraremos en aquellas de mayor influencia dentro de las estampas del mundo flotante.



Figura 35: Torii Kiyomine (s.f.) *Warrior (musha-e) triptych showing scenes from the life of Minamoto no Yoritomo*, Xilografía a color.

1.1.4. Diversidad tipológica en la xilografía *ukiyo-e*

Una vez inmersos en la fascinante xilografía *ukiyo-e*, es pertinente abordar las variaciones tipológicas de estas impresiones. En primer lugar y de gran importancia para el póstumo desarrollo de esta manifestación están los libros ilustrados *e-bon* o *eiri-bon* (figura 36). “Éstos, por supuesto, sufrieron el mismo proceso evolutivo al que ya hemos aludido: en un principio las imágenes se imprimirían sólo en negro, más adelante comenzaron a colorearse a mano, y, por último, a medida que fue avanzando la tecnología, se incorporó la policromía impresa” (García Rodríguez, 2005, p.59).



Figura 36: Ejemplos de libros ilustrados (*e-bon*). De arriba hacia abajo: Hishikawa Moronobu "*Kiyashiya otoko nasake no yujo*"; Anónimo, "*Setsukiyō karukaya*" y Torii Kiyomitsu "*Washi gerdan*", Xilografía. Imagen recuperada de Cultura popular y grabado en Japón, Siglos XVII a XIX.

Previo a los años 1700, casi todas las xilografías se presentaban en libros ilustrados y álbumes (Cabañas, 2005), de acuerdo al tipo de libro, las imágenes podían ser de apoyo visual al texto o constituirse como las protagonistas y desplazar el escrito a segundo plano. Característica que permaneció a medida que se popularizaron entre la gran mayoría de la población. Los temas de estos *e-bon* solían ser variados, entre ellos están: los libros de poesía, obras teatrales, leyendas, historias gloriosas y narraciones de ficción populares como los *kusa-zōshi* o los *ukiyo-zōshi*, modelos muy solicitados de la época que ya abordaban los temas de lo cotidiano y el diario vivir de los comerciantes, relaciones amorosas, entre otros (García Rodríguez, 2005).

Como ya vimos con anterioridad el éxito de estos libros ilustrados y la extensa demanda de estos por parte de la población, paralelo a la importancia que fue adquiriendo la imagen y al trabajo desempeñado por Hishikawa Moronobu, dio origen a una nueva tipología: la hoja independiente o *ichimai-e*, de formato mayor al de los libros y posiblemente el que más conocemos en la actualidad como estampa *ukiyo-e* (figura 37). Estas hojas tenían varias medidas de acuerdo a las necesidades del

editor. Sin embargo, su autonomía, en muchas ocasiones dependía de conformar alguna serie o fragmento de los libros ilustrados.



Figura 37: Ejemplo de hoja independiente u hoja suelta (*ichimai-e*). Katsushika hokusai, *Tenchi tenno* (1835), Xilografía a color.

Otra tipología son los *surimono* (cosa grabada), ejemplo atípico de pequeño formato llamado *shikishiban* (aproximadamente de 21 por 19 cm.) impreso en papel de mayor gramaje y con una perfección técnica que sobrepasaba otras formas del *ukiyo-e*. Solían registrar la temática de los pájaros y flores y respondía a usos distintos, ya que los *surimono* (figura 38) eran producciones privadas destinadas principalmente a momentos festivos y conjuntamente como medio de intercambio de poemas entre algunos clubes de poesía (García Rodríguez, 2005).



Figura 38: Ejemplo de *surimono* formato *shikishiban*. Katsushika Hokusai, *Flower*, Xilografía a color.

De igual manera los calendarios pictóricos o *egoyomi* (figuras 39 y 40) tienen una importante presencia en la xilografía *ukiyo-e* del periodo Edo. Dentro de esta era únicamente once casas

editoriales estaban autorizadas para la impresión de calendarios, todas reguladas por la administración *shogunal*. Cualquier otra impresión calendaría fuera de estas casas, de las normas y control del *shogun* era ilegal y por ende estrictamente prohibida. Así la sociedad *chōnin* se las arreglaría para burlar el control y el monopolio de dichas casas editoriales. No sólo corroboramos la desobediencia de esta prohibición a partir de las numerosas regulaciones dirigidas a las sociedades y que rebosan durante todo el periodo, sino que además nace y se multiplica una nueva variedad de calendario con un diseño que incluiría los meses cortos y largos del año. Este calendario llamado *daishō* (largo y corto) se transforma en una publicación extremadamente popular y en su elaboración intervinieron artistas de eminente fama y renombre como Suzuki Haronobu y el maestro Katsushika Hokusai. Así desde los abanicos ilustrados *uchiwa-e* (figuras 41 y 42), los programas y afiches del teatro *kabuki shibai-banzuke* (figura 43), pasando por los juegos de mesa *e-sugoroku* (figuras 44 y 45), y los juguetes recortables para niños *omocha-e* (figuras 46 y 47) hasta llegar a las etiquetas de las cajas para té *chabako-e*, entre muchas más tipologías, les concederán una variedad y energía hasta posicionar su presencia dentro de la sociedad *chōnin* que por su parte los incorporó en la cotidianidad de sus vidas (García Rodríguez, 2005).



Figura 39 (Izquierda): Ejemplos de calendario pictórico (*egoyomi*). Kawanabe Kyōsai. Calendario para el año del conejo (1880). Xilografía. Imagen recuperada de Cultura popular y grabado en Japón, Siglos XVII a XIX.

Figura 40 (Derecha): Ejemplos de calendario clandestino (*daishō*) Atribuido a Shingenobu (1729). Xilografía. Imagen recuperada de Cultura popular y grabado en Japón, Siglos XVII a XIX.



Figura 41: Ejemplo de *surimono* abanicos ilustrados *uchiwa-e*. Kunimaru, “*Uchiwa-e med blommor*”, Xilografía a color.



Figura 42: Ejemplo de *surimono* abanicos ilustrados *uchiwa-e*. Toyokuni I “*Sawamura Tanosuke II as Yae*” (1816), Xilografía a color.

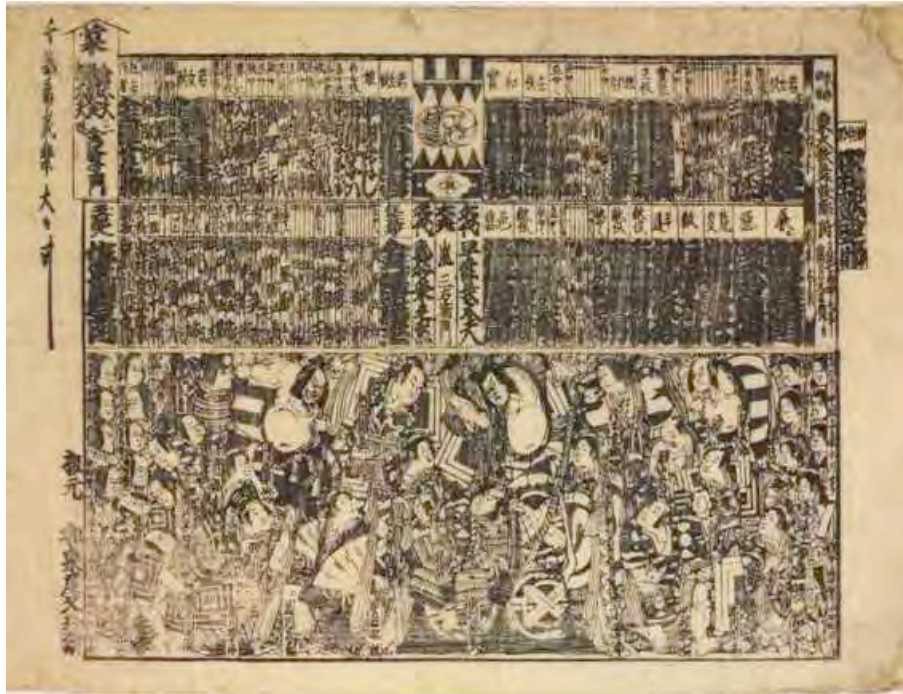


Figura 43: Ejemplo de programa del teatro kabuki *shibai-banzuke*. “*Kaomise banzuke*” (1824), Xilografía.

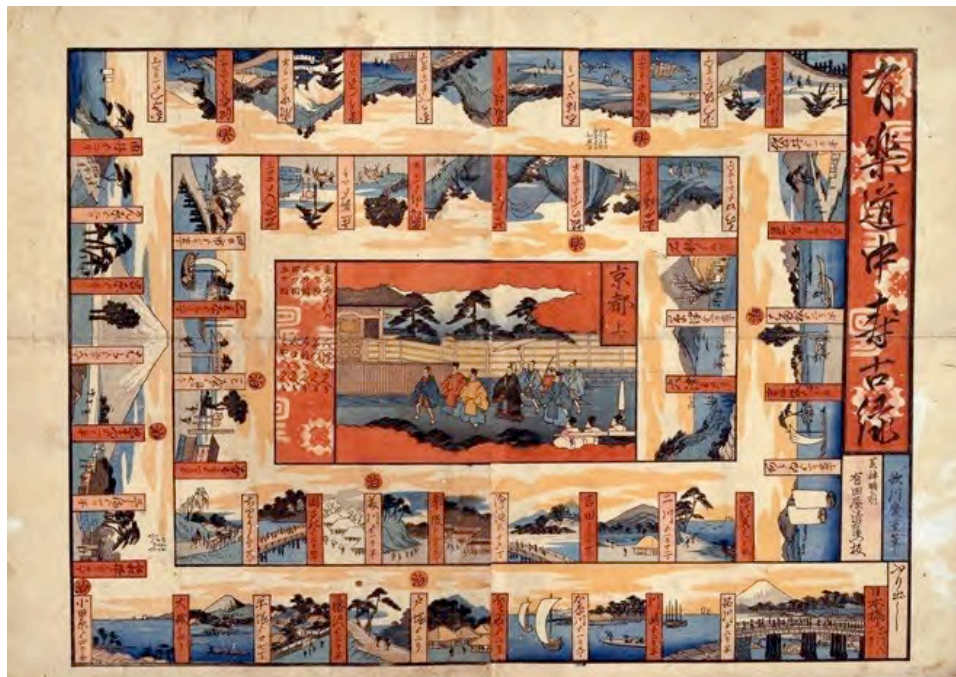


Figura 44: Ejemplo de juegos de mesa *e-sugoroku*. Utagawa Hiroshige “*Pleasures of Traveling*” (1830-1844), Xilografía a color.



Figura 45: Ejemplo de juegos de mesa e-sugoroku. Utagawa Hiroshige “The Study of Reading and Writing for Success” (1846), Xilografía a color.



Figura 46 (Izquierda): Ejemplo de juguetes recortables para niños omocha-e. Utagawa Yoshifuji, Newly Published: Various Cutout Kite Designs “Ipposai Yoshifuji” (1848-1854), Xilografía a color / Figura 47 (Derecha): Ejemplo de juguetes recortables para niños omocha-e. Utagawa Chikashige, Newly Published: “Torisashi and Juroku Musashi Games” (1869), Xilografía a color.

1.2. Principales exponentes y Escuelas

Es el momento de abordar las personas que se dedicaban a la creación de las estampas *ukiyo-e* y a la editorial en general. “Este conjunto engloba ilustradores, editores, grabadores, impresores, artesanos e intelectuales que compartían el mismo interés en la producción de bienes culturales con marcado carácter popular, sobre y para un amplio sector poblacional, además, se articulaba en torno a un ingrediente en extremo importante y en gran medida, vital en la génesis de actividad creativa: la ciudad” (García Rodríguez, 2005, p.81).

Particularmente la ciudad de Edo y más específico la zona de Shitumashi, un lugar de intensa actividad intelectual, ya que dentro de sus barrios (mayormente en Nihonbashi) vivían muchos de estos personajes, lo que nos hace suponer “el grado de ebullición cultural que circulaba por sus calles en momentos de mayor efervescencia” (García Rodríguez, 2005, p.81). Por consiguiente, el trabajo de estos artistas era una influencia constante y recíproca de la sociedad que consumía sus obras y a su vez compartía el espacio con ellos. Por lo tanto, es de esperar que gran cantidad de los escritores e ilustradores fuesen de origen *chōnin*, entre los que podemos citar a Shikitei Sanba (1776- 1822) (figura 48) escritor de novelas populares o *gesaku*, su título más famoso es *Ukiyoburo*, una novela escrita entre 1809 y 1813 que describe las conversaciones y costumbres durante un baño público. Pertenece al género del *kokkeibon*, del que es una de las obras maestras; Tamenaga Shunsui (1790-1843) novelista japonés del período Edo, más conocido por la novela romántica *Shunshoku Umegoyomi* (Colores de la primavera: el calendario del ciruelo) (1832-1833), el texto representativo del género *ninjōbon*; El escritor y poeta Santō Kyōden (1761-1816) (figura 49), quien a su vez fue conocido como artista del *ukiyo-e* con el sobrenombre de Kitao Masanobu; Utagawa Toyokuni (Toyokuni I)(1769-1825) conocido ilustrador de estampas del teatro *kabuki*:

[...] Su elegante trazado de la línea y la fluidez de su estilo, así como su tratamiento del color fueron sumamente apreciados en la época, y su popularidad marcó el rumbo de los retratos de actores y mujeres hermosas en la etapa final del periodo Edo. Fundó la escuela Utagawa, y entre sus principales alumnos se encuentran Kunimasa, Kunisada, Kuniyasu, Munimaru y Kuniyoshi. En el desarrollo de su escuela se aprecian ya las exageraciones y deformaciones propias de una sociedad en declive, que busca en ello su deleite (Cabañas, 2005).

Utagawa Kuniyoshi “El pintor de guerreros” (1798- 1861) uno de los últimos grandes maestros del estilo *ukiyo-e*, es conocido por las representaciones de las batallas de héroes legendarios samurái, popular creador de escenas épicas en la temática de guerreros y miembro de la escuela de Utagawa; Utagawa Kunimasa, activo durante el último período de Edo (aproximadamente de 1834- 1852) fue un productor líder del estilo *kamigata-e* perteneciente a la temática del *kabuki*, solvente propietario

del distrito de Senba en Osaka. Estos son algunos de los maestros del *ukiyo-e*, así como los célebres Harunobu, Utamaro, Hokusai e Hiroshige (García Rodríguez, 2005).



Figura 48 (Izquierda): Descripción de Shikitei Sanba. / Figura 49 (Derecha): Descripción de Santō Kyōden

Los vínculos de muchos de estos maestros en escuelas de pintura y talleres también van a incidir en su desarrollo, interviniendo en su formación y propiciando, en ocasiones, el surgimiento de nuevos estilos y escuelas (García Rodríguez, 2005, p. 82).

“Hishikawa Moronobu (1618 ó 1625-1694), ya citado como fundador de la xilografía *ukiyo-e*, hijo de un artesano de bordados, estudió en las dos escuelas de pintura más reconocidas en ese momento: la escuela Kanō y la Tosa, seguidamente fundó con posteridad un taller en Edo” (García Rodríguez, 2005, p.82). Moronobu realizó obra acerca de la vida en el distrito de placer de Yoshiwara (en Edo), lo cual nos recuerda el hecho de que desde sus inicios esta práctica artística estuvo muy asociada a la cultura urbana de los *chōnin* (García Sánchez-Migallón, 2013).

Antes del último cuarto de siglo XVII, los diseñadores eran anónimos, al igual que Moronobu y los anteriormente citados, estos son algunos más de los primeros diseñadores mayormente conocidos: Hinaya Ryūho (1595-1669) y Yoshida Hanbei (activo entre 1615-1688) ilustrador japonés del estilo *ukiyo-e* de finales del siglo XVII. El ilustrador principal en Kyoto y Osaka, trabajó principalmente en ilustraciones para libros impresos en madera. De igual forma es conocido como Yoshida Sadakichi y Hambei; Jihei Sugimura (activo 1680-1698), en la naciente Edo. Seguidor de Hishikawa Moronobu, Sugimura ilustró aproximadamente 70 libros, al igual que aportó ilustraciones

para los grandes formatos. “Su producción se movió entre las escenas de la vida cotidiana, y las escenas eróticas” (Cabañas, 2005, p.8).

La generación de sucesores de Moronobu: Kiyonobu, Kaigetsudô y Masanobu, fue heredera espiritual de sus enseñanzas, aunque cada uno siguió su camino abriendo escuela:

Torii Kiyonobu (1664-1729), fundó de la escuela Torii, reconocida por ser la que desarrolló el estilo de estampa de kabuki dentro del *ukiyo-e*. Con él se pusieron de moda los retratos individuales de actores en sus poses más admiradas, los *yakusha-e*. Lo más característico de este maestro es su dibujo enérgico y dinámico, así como el marcado trazo de sus líneas. Contó con cientos de seguidores, no solo en vida, sino a lo largo de varias generaciones, entre los que cabe destacar a Kiyomasu, Kiyomitsu, Kiyohiro y Kiyonaga (Cabañas, 2005, p.9).

Nishikawa Sukenobu (1671 - 1750), regularmente llamado Sukenobu, grabador del *ukiyo-e* asentado en Kioto. Al igual que Moronobu, estudió en las escuelas de Kanô y Tosa (García Rodríguez, 2005). Se dedicó a realizar estampas de actores, pero sobresalió con la temática de las mujeres bellas; Suzuki Harunobu (1725-1770), artista responsable de la xilografía a color *nishiki-e*. Formado en la escuela de Nishimura Shigenaga, a su vez influenciado por Nishikawa Sukenobu (el antiguo artista de Kioto).

Katsukawa Shunshô (1726-1792), contemporáneo de Harunobu, sus estampas giraban en torno a las *yakusha-e* (temática dentro de las imágenes de actores del teatro *kabuki*). Inconforme a los estereotipos manejados en la escuela Torii, prefirió representar a los actores sobre el escenario durante sus actuaciones. Fundó la escuela Katsukawa de la cual emergieron artistas como Shunkô (1743-1812), Shûn´ei (1762-1819), Shunchô (activo entre 1780 y 1795) y Shunrô, más tarde conocido como el maestro de la xilografía japonesa Katsushika Hokusai (1760-1849) (Cabañas, 2005).

La época dorada de la xilografía *ukiyo-e* coincide con el periodo *Tenmei* (1781-1789) y el periodo *Kansei* (1789-1801)¹³, tiempos de esplendor de la vida burguesa que aceptó abiertamente la importancia y validez de todo tipo de diversiones dentro de la sociedad. Entre los grandes artistas del momento sobresalió Torii Kiyonaga (1752-1815), quién perteneció a la escuela Torii centrada en el mundo del teatro, no obstante, fue famoso por sus estampas de bellas cortesanas (Cabañas, 2005).

Utagawa Toyoharu (1735- 1815), quien se mudó a Edo después de concluir sus estudios en la escuela Kanô de la ciudad de Kioto, y subsecuentemente establecer su escuela la Utagawa de la que tantos célebres discípulos derivan. Kitao Shigemasa (1739- 1820) hijo de una familia que se dedicaba al negocio editorial en Edo. Uno de los principales xilógrafos de su época. Destaca por sus

¹³ Los grandes periodos históricos como es el periodo Edo (1600-1868), se subdividen en periodos que vienen dados por un cambio de gobernante, una reforma, o un hecho histórico señalado (Cabañas, 2005).

imágenes de mujeres hermosas o *bijinga*. Igualmente es conocido por su *haikai* (poesía) y *shodō* (caligrafía japonesa), y por ser el fundador de la escuela de Kitao (García Rodríguez, 2005).

1.2.1. Figuras representativas

Comenzaremos con Kitagawa Utamaro (1736-1805), de quien su obra alcanza la perfección. Seguidor de Kiyonaga y el más grande xilógrafo japonés después de Hokusai (Cirici, 1963). “Reconocido por sus mujeres, extremadamente delgadas y elegantes, vestidas con ropajes de mucha caída. Su particular interés por captar la individualidad de su carácter dentro de los márgenes de la idealizada estilización que dominó el *ukiyo-e*, le llevó a centrarse en sus rostros creando el retrato denominado *okubi-e*” (Cabañas, 2005). Utamaro introduce una nueva estilización expresada en el delicado dibujo de rostros y manos.

Amarillo, rojo, verde y gris forman sus sobrias armonías. Paisajes y flores retienen su pincel, pero donde apreciamos las dimensiones de sus virtudes es en las temáticas donde representa insectos y las femeninas cortesanas (Cirici, 1963). Empleó para los fondos de sus estampas polvo de mica, utilizando una técnica llamada *kira-e* cuya innovación se le atribuye (Cabañas, 2005). De igual forma encontramos estos polvos en algunos reflejos de sus insectos (Cirici, 1963). En 1804 publicó su libro *Uta makura*, o Canción de almohada, considerada la obra de arte erótica más perfecta y refinada de Japón. Su reconocimiento atrajo a muchos jóvenes seguidores de su arte. Entre ellos el más importante fue Eishōsai Chōki activo entre (1780 -1800). A finales de la época Edo, Kikukawa Eizan (1787-1867) y Keisai Eisen (1791-1848) continuaron los retratos de mujeres hermosas inspirándose en el estilo tardío de Utamaro. (Cabañas, 2005).

Entre los artistas más brillantes dentro del género de *yakusha-e* (género artístico dedicado a la ilustración de los actores del teatro *kabuki*), es indispensable citar a Tōshūsai Sharaku (1770-1825). Quien tuvo un breve, pero muy productivo paso por la xilografía; aproximadamente once meses, en los cuales se le atribuyen ciento treinta y cuatro retratos de actores y nueve de luchadores de sumo. Del mismo modo que Utamaro con sus figuras femeninas, Sharaku fijó su atención en los rostros de los actores; en su mayoría retratos del tipo *okubi-e* (Cabañas, 2005).

Katsushika Hokusai (1760-1849), como ya hemos señalado con anterioridad fue discípulo de Shunshō, pero estudió las técnicas y recursos de las diferentes escuelas del momento: *Tosa*, *Kanō* y *Rinpa*, así como la pintura china y la occidental (Cabañas, 2005).

Durante su carrera profesional Hokusai fue conocido con otros nombres como: *Shunro*, *Sori*, *Kako*, *Taito*, *Gakyonjin*, *Iitsu* y *Manji*, entre otros (Andia, 2014).

“Poco a poco, en su recorrido, logró hacer madurar su propio estilo, encontrando su vocación en la representación de paisajes. La serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* es la obra que más directamente se asocia a su nombre” (Cabañas, 2005, pág. 12). Otras obras famosas de la autoría de este célebre maestro de la estampa japonesa son *Las cascadas*, *Vistas de puentes celebres*, *Flores y Flores y pájaros*. (Andia, 2014)

Además, fue autor de una obra inmensa y variada, el *Hokusai Manga*, que muestra la vida diaria de la población, de gran exactitud y sentido del humor. Realizó grabados de paisajes, dos series (la anteriormente citada *Treinta y seis vistas del monte Fuji* y las *Cien vistas del monte Fuji*), donde se reflejan en parte una fijación personal con el monte Fuji. Fueron obras de esta serie, *La gran ola de Kanagawa* y *Fuji en días claros*, las que forjaron la fama de Hokusai, tanto dentro del Japón como en el extranjero. (Andia, 2014, párr. 20).

Los *Surimono* (estampas de lujo) también fue una temática en la que el artista destacó, recordemos que estas bellas impresiones se elaboraban para ocasiones especiales del año como fiestas, en felicitaciones y días festivos, de igual forma destaca en las estampas eróticas y la poesía (Méndez Llopis, s.f.). Igualmente, Utagawa Hiroshige (1797-1858), también conocido por su seudónimo «Ando» estudió en la escuela Utagawa, y junto con Hokusai son los dos grandes maestros de la xilografía de paisaje, *fûkei-hanga* (*fukei-ga*).

«Destacó por su estilo en la representación de atmósferas transparentes y en el juego de los verdes y azules, atardecer y efectos de lluvia» (Méndez Llopis, s.f.).

Pintor de mujeres y actores de kabuki, en 1832 viajó a Kyoto acompañando un viaje oficial del gobierno. Se le encargó la realización de diversos dibujos que ilustraran el recorrido. Al regresar a Edo fueron publicados agrupados bajo el título *Cincuenta y tres estaciones del Tōkaidō*. En ella quedaron reflejadas las cuatro estaciones del año y la vida cotidiana de los japoneses. (Cabañas, 1999, p.11).

Estos son tres de los principales íconos de la xilografía *ukiyo-e* del sin número de artistas xilógrafos que le dieron nombre, fuerza a este y una imagen estética a estas estampas reflejo de la clase social emergente en el periodo Edo; estampas cíclicas que germinan del pueblo y son consumidas por este mismo pueblo; un diario ilustrado de la filosofía «flotante» y cotidianidad de la clase comerciante *chōnin*.

1.3. El maestro de la estampa japonesa

Previamente se han abordado los artistas de la estampa japonesa más representativos, los cuales con su trabajo han hecho mundialmente famosas las obras distintivas del *ukiyo-e*. En este apartado abordaremos al maestro de la estampa japonesa Katsushika Hokusai (1760-1849) quien florece entre los expertos del *ukiyo-e*, “que ha sido para la xilografía japonesa lo que Durero¹⁴ para el grabado en madera europeo” (Busset, 1951, p.49) y en el cual se centra esta investigación.

Hokusai desarrolló su principal actividad artística durante las primeras décadas del siglo XIX, el cual popularizó a través de su obra la dualidad concentrada de toda la herencia de la pintura tradicional en Japón y el *ukiyo-e*, el cual se renueva hacia nuevos repertorios temáticos como lo son el paisaje y el género fantástico (Almazán & Barlés, 2006). Fue uno de los pintores y grabadores más famosos del periodo Edo.

Nació en 1760 en Warigesui, un humilde barrio a las afueras de Edo; con el nombre de Kawamura Tokitaro. En su niñez fue adoptado por un artesano fabricante de espejos, “vivía en una comunidad de artesanos en casas pequeñas entre calles estrechas” (BBC, 2016), y durante este tiempo cambió su nombre por el de Nakajima Tetsuzo.

En su infancia Hokusai se ganaba la vida vendiendo libros de puerta en puerta, más tarde se convertiría en cortador de bloques de madera, -las matrices de cerezo donde se realizaban los grabados-. Más tarde se convirtió en aprendiz de un artista conocido de la época y ulteriormente, se convirtió en diseñador profesional de estampas (BBC, 2016).

En 1778 ingresó en el estudio del pintor Katsukawa Shunsho (1726- 1792), especializado en estampas de actores de teatro *kabuki* y con él aprendió la técnica del grabado. Este fue su inicio artístico en el mundo del *ukiyo-e*, utilizando como nombre artístico Katsukawa Shunro, hasta que fue expulsado de esta escuela por discrepancias artísticas con su maestro. A partir de 1796 comenzó su trabajo

¹⁴ Alberto Durero (en alemán Albrecht Dürer; Núremberg, 21 de mayo de 1471-Núremberg, 6 de abril de 1528) es el artista más famoso del Renacimiento alemán, conocido en todo el mundo por sus pinturas, dibujos, grabados y escritos teóricos sobre arte. Ejerció una decisiva influencia en los artistas del siglo XVI, tanto alemanes como de los Países Bajos, y llegó a ser admirado por maestros italianos como Rafael Sanzio. Sus grabados alcanzaron gran difusión e inspiraron a múltiples artistas posteriores.

Alberto Durero nos encontramos, por supuesto, con el más importante artista europeo de su tiempo fuera de Italia, y con el único parangonable, por sus preocupaciones y actividades, con Leonardo da Vinci. Como este último, Durero pensaba que «la experiencia cuenta mucho», pero que a un acercamiento empírico a la realidad hay que unir otro esencialmente intelectual: «ésta es la razón -decía- por la cual un artista experto no necesita copiar cada imagen de un modelo vivo, pues le es suficiente producir lo que a lo largo de mucho tiempo ha atesorado en sí mismo» (Checa, s.f., párr. 1).

autónomo con álbumes de grabados y grabados aislados, firmando algunas de sus obras con el seudónimo de Hokusai¹⁵ (Almazán & Barlés, 2006). “Durante los próximos 50 años Hokusai se ganó dignamente la vida gracias a sus dibujos, pinturas e ilustraciones. Fue un artista muy versátil, trabajó desde cuadros de flores hasta en ingeniosas y comerciales estampas eróticas” (BBC, 2016).

En lo que concierne al diario vivir y el trabajo de Hokusai, este gran artista habitaba una humilde casita en el suburbio de Edo, en el dintel de la puerta había escrito: “Hokusai campesino”. Su carácter impetuoso y bohemio, su indisciplina y su sentido del humor llenan su biografía de diversas anécdotas, con las cuales se recrea una romántica imagen del artista como genio, un artista en la constante búsqueda de su expresión artística (Almazán & Barlés, 2006). Por medio de sus ilustraciones y trabajo xilográfico puso a su alcance del pueblo nipón leyendas populares y divulgó una serie de paisajes, de las bellezas naturales de su tierra volcánica (Busset, 1951). Que, a su vez, el pueblo japonés, creativo por esencia, compraba por una módica cantidad los pequeños libretos de Hokusai.

Hokusai vivió 89 años. Trabajó y dedicó toda su vida para los humildes. Fue, en primer lugar, un ilustrador popular; sus libros de estampas están dedicados al pueblo y a los niños; sus admiradores eran los pequeños, los artesanos, los mercaderes y las cortesanas. Contrario a esto, fue ignorado por el mundo oficial de su época, llevando toda su vida como humilde campesino, ganándose con dificultad la subsistencia, “vendiendo frecuentemente la majestuosidad de sus dibujos por un puñado de arroz” (Busset, 1951, p.49). Su obra es tan amplia como variada, siendo quizás sus paisajes y escenas fantásticas, que renovaron el repertorio temático del *ukiyo-e*, y sus mayores aportaciones al arte nipón (Almazán & Barlés, 2006) (figura 50).

¹⁵ Hokusai, el maestro de la estampa japonesa, a lo largo de su vida y carrera cambió numerosas veces de nombre, siendo más conocido como Katsushika Hokusai. (Almazán y Barlés, 2006). Otros nombres utilizados por el artista fueron: Katsu Shunro, Shunro, Katsushika Taito, Hokusai, Hokusai Iitsu, Zen Hokusai Iitsu, Hokusai aratame Iitsu, Gakyojin Hokusai, Sori Hokusai, Zen Hokusai Manji, Shinsei Hokusai, etc.



Figura 50: Retrato de Hokusai firmado por Keisai Eisen (1791-1848). (Imagen cortesía del Museo Sumida Hokusai), recuperado de nippon.com

Cuando el xilógrafo japonés viajaba a través de una provincia, se le veía como un desconocido de humilde vestir. En su andar, caminaba y dibujaba; En la lejanía se reconocía la esencia del gran maestro de la xilografía japonesa (Busset, 1951). En lo particular, también captura nuestra atención la indiferencia del maestro por el tema económico (figura 51), esta actitud libre e indiferente hacia lo trivial e incluso flemático al día inmediato; pues tradicionalmente suele contarse que no contaba el pago que recibía por sus obras y encargos.

Nunca tuvo una casa en propiedad, sino que se mudó en noventa y tres ocasiones, cambiando de casa simplemente cuando el desorden ya no le permitía trabajar o las deudas le desbordaban. A pesar de que, generalmente, las biografías de los pintores del *ukiyo-e* no son bien conocidas, en el caso de Hokusai se conservan valiosos escritos que nos desvelan su atractiva personalidad y su incansable deseo de progresar en su arte hasta el final de sus días (Almazán & Barlés, 2006, p.529) (figura 52).



Figura 51: autorretrato de Hokusai como pescador, se atribuye la autoría a Hokusai. Recuperado de la web



Figura 52: Ilustración de la morada temporal de Hokusai¹⁶. Autoría de Tsuyuki Iitsu, realizada entre (1800 y 1849). Recuperada de: Biblioteca Digital Mundial.

Hokusai pintó todas las temáticas de la xilografía *ukiyo-e* en todas sus tipologías; permitiéndonos observar sus cualidades artísticas e imaginación que desafiaron los límites. Así, en ocasiones, los días de fiesta, o con motivo de alguna peregrinación, el artista improvisaba al aire libre cual un titiritero, algún extraño entretenimiento. Era la oportunidad para presenciar la versatilidad del maestro de la estampa japonesa, la cual era formidable; su majestuosidad se extendía desde la habilidad de dibujar en la superficie de un grano de arroz el vuelo de gorriones microscópicos; en el otro extremo, pintó

¹⁶ En el dibujo aparecen Katsushika Hokusai (1760–1849), el artista de *ukiyo-e* que pintó obras como *Treinta y seis vistas del monte Fuji* y *Hokusai Manga*, y su hija Oei (se desconocen las fechas de nacimiento y muerte). El anciano que está de rodillas, pincel en mano a punto de pintar, es Hokusai. Oei está sentada a su lado sujetando un *kiseru* (una pipa oriental de caño largo y recto y una cazoleta) y mira a su padre. Oei, cuyo seudónimo era Katsushika Oi, también fue una artista de *ukiyo-e*. Al dibujo lo acompaña un texto que describe su vida juntos. Según el relato, Hokusai no abandonaba nunca su *kotatsu* (mesa baja y cubierta que tiene una fuente de calor debajo) entre el otoño y el principio del verano. Pintaba y dormía allí, y hasta se reunía con gente, cómodamente instalado, mientras la basura se apilaba en un rincón de la habitación. Por lo que se puede inferir del texto en esta obra, representa a Hokusai a finales de la década de 1840. El autor, Tsuyuki Iitsu (fallecido circa 1893), fue uno de sus discípulos y heredó de él el nombre de pluma Iitsu, uno de los seudónimos de Hokusai. Tsuyuki mandó el dibujo a Iijima Kyoshin (1841–1901), a quien le resultó útil para escribir la biografía de Katsushika Hokusai, que se publicó en 1893 (Recuperado de Biblioteca Digital Mundial).

un cuadro de diez y siete metros de ancho, en cual representó un patriarca del budismo zen (Almazán y Barlés, 2006) (figura 53). Al igual que simplemente podía cubrir una hoja de papel de manchas arrojadas al azar y hacían de ese caos una imagen maravillosa. (Busset, 1951) “En otra ocasión, soltó sobre el cuadro a un gallo al que había pintado las patas de rojo, con el fin de recrear la azarosa caída de las hojas en otoño”. (Almazán y Barlés, 2006, p.529).

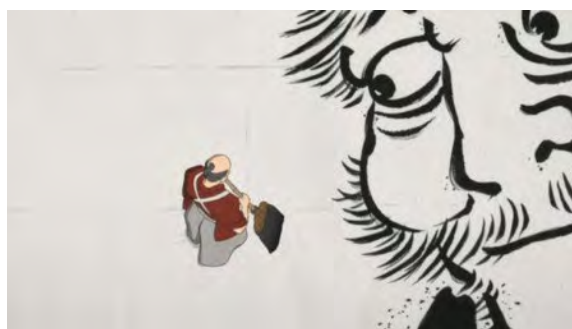


Figura 53: Ilustración de Hokusai tomado de la serie animada Miss Hokusai (2015).

Tim Clark, especialista del *British Museum* señala en una entrevista: “Hokusai cambiaba de estilo con muchísima frecuencia, recuerda tal vez a Picasso en ese sentido. Se reinventaba a sí mismo constantemente de un modo diferente al de sus contemporáneos” (BBC, 2016). Sus libros de bocetos en particular, se convertirían en un legado para otros aspirantes a artistas.

1.3.1. Katsushika Hokusai: Madurez de su carrera pictórica

Entre 1804 y 1817, Hokusai abandona casi totalmente el arte polícromo para dedicarse a la ilustración, pero al final de este periodo lo vemos enfrentándose otra vez con la técnica que lo ha hecho célebre, en una no menos célebre obra: sus *Treinta y seis vistas del monte Fuji (Fugaku Sanju Rokkei)* (Cirici Pellicer, 1963). Después de 1806, tras un periodo en que se dedicó a ilustrar novelas históricas, su estilo se hizo más monumental y clásico.

A los setenta años Hokusai había creado un prodigioso volumen de trabajo; miles de dibujos, cuadros y estampas, pero estaba cansado.

Múltiples circunstancias provocaron un cambio en la vida de Hokusai, su esposa fallece y su nieto hace añicos la esperanza de una vejez tranquila al malgastar todo su dinero en apuestas. En plena vejez Hokusai se vio en una situación de penuria tal, que él y su hija debieron abandonar su casa y buscar alojamiento en un templo. “Esta primavera no tengo ni una moneda, ni ropa que ponerme ni nada que comer”. Hokusai tuvo que hacer acopio de todas sus fuerzas para salir de aquella situación y volvió a hacer lo que mejor sabía (BBC, 2016).

Martthi Forrer, experto del National Museum of Ethnography, Netherlands señala: “Todavía se siente con fuerza, todavía tiene ideas en la cabeza, de repente comienza a trabajar otra vez de forma enérgica de forma asombrosa” (BBC, 2016).

Sus famosos libros de paisajes fueron realizados entre 1830 y 1840. Las líneas curvas y de gran soltura, características de su estilo, fueron evolucionando gradualmente hacia una serie de espirales que añadieron una libertad y elegancia aún mayores a su obra. Era famoso por la energía y espontaneidad en el momento de crear. Fue un artista polifacético, el cual experimentó con distintos estilos y técnicas destacando siempre en cualquier ámbito, llegó a ser maestro de numerosos discípulos dada su gran perseverancia a la hora de transmitir sus conocimientos.

El maestro xilógrafo japonés dentro de su repertorio de obras posee una versatilidad y majestuosidad que se puede ver reflejada en sus pinturas, pero sobre todos los grabados de sus grandes series y sus libros ilustrados, los cuales han sido influencia para otros artistas en Japón y en occidente.

Atrapados por sus vistas del monte Fuji, las composiciones de puentes y cascadas y sus fantasmas imaginarios son obras extraordinarias por su creatividad, composición y colorido. Asimismo este legado de color y creatividad se extiende con sus *e-hon*, o libros ilustrados, y a su extenso repertorio de dibujos, los cuales realizó durante su época de madurez como artista, periodo en el cual florece su célebre Manga; un extenso y diverso muestrario de escenas de toda índole reunidas en quince volúmenes (Almazán y Barlés, 2006) (Figuras 54 y 55).



Figura 54: Katsushika Hokusai, *Manga vol. 4 (árboles)*, (1878). Libro ilustrado. Venecia, Museo de Arte Oriental, inv. nr. 2860-15. Recuperado de: [researchgate.net](https://www.researchgate.net) / Figura 55: Katsushika Hokusai, *Manga, vol. 12. (Tengu jugando con sus narices largas)*(1878). Libro ilustrado. Museo de Arte Oriental, Venecia, inv. no. 2866-08 Recuperado de: [researchgate.net \(https://www.researchgate.net/figure/Katsushika-Hokusai-Manga-Trees-vol-4-1878-Illustrated-book-Venice-Museum-of_fig6_342982321\)](https://www.researchgate.net/figure/Katsushika-Hokusai-Manga-Trees-vol-4-1878-Illustrated-book-Venice-Museum-of_fig6_342982321)

Un hombre así, merecía ser legendario, y lo fue para los hijos de los nobles que lo habían desconocido. “Más tarde Europa pudo juzgar directamente a este pintor extraordinario; lo colocó en su verdadero lugar en la historia universal, es decir, en la primera categoría, al lado de los faros que iluminan el horizonte del arte mundial” (Busset, 1951, p.50). Este homenaje era bien debido al

artesano genial que escribió, a la edad de 75 años, estas frases que ahora han llegado a hacerse célebres:

He tomado la costumbre de dibujar las formas de las cosas desde la edad de 6 años, y a los 50 años había ya publicado gran número de libros de pinturas, pero de todo lo que he producido antes de la edad de 70 años no vale la pena hablar. A los 73 había aprendido algo de la estructura de los pájaros, de los animales, de los insectos y de los peces y también como nacen las plantas y los árboles; de manera que habré hecho todavía más progresos a los 80 años, penetraré en el misterio de las cosas a los 90 y, bien seguro, llegaré a un estado divino a los 100 años. Cuando tenga 110 años, todo lo que haré, puntos o líneas, tendrá un aire vivo. Ruego al señor que me permita disfrutar de larga vida, que considere que no me dejo llevar por frases vacías (Cirici Pellicer, 1963, p.186).

Entre otras características la obra de Hokusai que comprende los años 1800 y 1849 es una enciclopedia completa de la vida popular japonesa. “El ojo de Hokusai ha analizado los más rápidos movimientos y, mucho antes de la invención del cinematógrafo, supo reproducir las siluetas animadas con la exactitud de un film” (Busset, 1951, p.51). De la misma manera, combina sus habilidades de contemplación y de dibujo con la imaginación. Hokusai no dibujaba lo que veía, dibujaba lo que sabía, con lo cual representaba esa peculiaridad agregando de su imaginación escenas y hermosos elementos que sólo él conocía, que sólo él había logrado ver (BBC, 2016) (Figura 56).

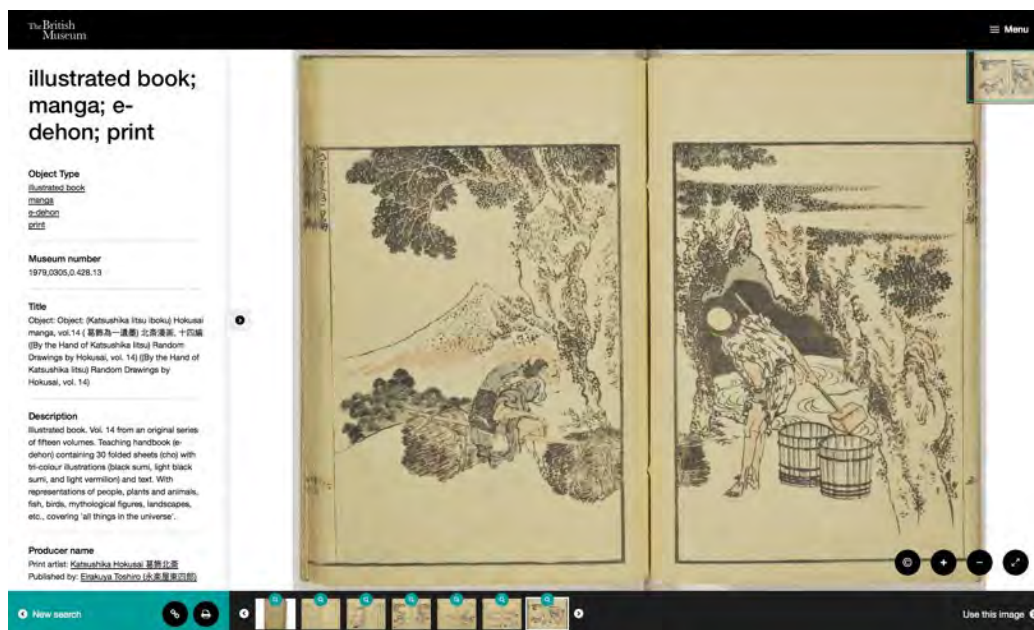


Figura 56: (Katsushika Iitsu iboku) *Hokusai manga*, vol.14 (葛飾為一遺墨) 北斎漫画, 十四編. (1849-1878). Libro ilustrado, The British Museum. Recuperado de: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0305-0-428-13

Los croquis rápidos de Hokusai al azar del pincel, en los cuales la teogonía se mezcla al sentido de la naturaleza, los sueños, las visiones paradisiacas que no ha necesitado que la droga de los Quincey, Poe o Baldeaire occidentales y que han merecido a su autor el gráfico título de estenógrafo de la naturaleza que le otorga Ary Renan. (Cirici Pellicer, 1963, p.166).

Siendo este xilógrafo japonés y con estas habilidades quien recurre al género de paisaje en la xilografía, el cual todavía era un tema menor dentro del *ukiyo-e* (Chamberlain, 1988).

Durante siglos, los artistas orientales habían considerado el paisaje como la forma más elevada de pintura, y el pueblo japonés se caracteriza por su amor a la naturaleza; pero el paisaje en el arte oriental, solía ser de concepción clásica e idealizada, y de esta forma difícilmente podía coincidir con el espíritu del movimiento *ukiyo-e* (Chamberlain, 1988, p.48) (Figura 57).

Hokusai divulgó una serie de paisajes, de las bellezas naturales de su tierra volcánica; *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji-Yama*, a las cuales posteriormente le fueron agregadas diez vistas más y debido a su popularidad al final de la carrera de maestro de la estampa japonesa tuvo otra serie con cien vistas, las cuales nos muestran:

El cono blanco del volcán surgiendo del azulado mar de nubes en que se sumerge su base, o visto desde lejos, emergiendo del seno de las olas que se quiebran en espuma. Las cascadas, los bosques, las rocas, las plantas, los pájaros, los insectos de su provincia natal, todo los dejaba con la punta del pincel, para admiración de las multitudes que se agolpaban alrededor del muestrario al aire libre, donde a veces el mismo maestro vendía sus álbumes de estampas (Busset, 1951, p. 50).



Figura 57: Katsushika Hokusai, Shibaura (1833 or 1834). Recuperado de: Library of Congress

1.3.2. Katsushika Hokusai: y la xilografía de paisaje *Fukei-ga*

Aproximadamente hasta la segunda mitad del siglo XVII la figura humana dominaba la composición de los *ukiyo-e*, relegando a un segundo plano el paisaje. Hasta el «siglo XIX cuando comenzaron a aparecer las primeras estampas de paisaje de Hokusai, el tema se había limitado casi completamente (por lo menos en las estampas a color) a los “paisajes de fondo”» (Busset, 1951, p.42). Hokusai e Hiroshigue renovaron el *ukiyo-e* cuando este estaba entrando en un “periodo de decadencia” (entre 1825-1860 aproximadamente) al desarrollar el nuevo género del paisaje, fueron capaces de revitalizar y extender el arte de la estampación japonesa en color.

Fue con las estampas de paisaje con las que Hokusai reveló su inagotable genio, “las series más famosas de sus estampas en color se publicaron después de 1820; la más conocida es *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji*” (p.43), la primera serie que puede considerarse puramente paisajística. La importancia de esta producción de xilografías, en la cual se puede observar entre otros aspectos en el énfasis en el detalle en la representación de cada una de las estampas, “el carácter mudable de las estaciones y los transitorios efectos del clima sobre la belleza natural del paisaje japonés” (Busset, 1951, p.43).

Hacia 1830 se comienzan a popularizar los viajes a los templos y santuarios más famosos. Estas visitas no se debían a un motivo puramente religioso, como en siglos anteriores. Los viajeros buscaban los escenarios famosos por su belleza. Se editan libros de viajes y se hacen estampas de paisajes para ilustrar los libros y mostrar esos bellos lugares.

Regresemos a la antigüedad clásica en Europa que «no admitía nada más de la humanidad tal como se ve, y que para representar el más allá; representan la huella del más allá en la emotividad humana, no podían admitir una concepción del mundo en la que el hombre no fuera el centro» (Cirici Pellicer, 1963, p.5).

En general todo giraba alrededor del hombre y su genialidad, en el arte no podía ser la excepción. Desde las primeras actividades de expresión artística que se conocen, podemos observar; en las pinturas rupestres, por ejemplo, al hombre describiéndose o en su defecto documentando sus actividades en este planeta, pero nunca mostrándonos que había a su alrededor como plano principal. En estas representaciones, cuando se incluyen algunas siluetas de lo que aparentan ser algunos animales prehistóricos; son cuadros del hombre y las actividades que realizaba para subsistir como lo es la caza o la recolección. Así evoluciona y crece el arte; representando por lo general la figura humana, y muchas ocasiones ya no bastaba sólo con la sencilla representación del hombre sino en su enaltecimiento y búsqueda de la perfección, que algunas culturas y civilizaciones antiguas como los

griegos y los romanos; idealizaron y perfeccionaron la figura humana a tal grado de preferir la escultura a la pintura, en la cual esa perfección se inmortaliza en la tridimensionalidad.

En esencia, la posición típica del occidental respecto a la naturaleza es la que simboliza Robinsón Crusoe. El héroe es el hombre que lucha contra los elementos considerados como fuerzas hostiles y logra formarse un reducto aparte donde solo cosas producto de la industria humana lo rodean y no pueda filtrarse la libre presencia del cielo, del viento, del agua, del sol, de los animales ni de las plantas (Cirici Pellicer, 1963, p.7).

El oriental se considera un ser orgánico, su existencia, energía y esencia se encuentran en comunión con la naturaleza. El budismo y el taoísmo han expresado una relación armónica entre los humanos y la naturaleza en el arte, literatura, arquitectura y demás. Las culturas y modos de vida en oriente se basan en la creencia de que los seres humanos y la naturaleza están íntimamente relacionados.

El hombre oriental ve una flor y la observa detenidamente, la admira, trata de sentir como sería ser ella, se convierte en flor y siente como flor, aprende de una nueva experiencia, la ama y la respeta siendo flor. El occidental, por su parte, ve la flor y la arranca, la disecciona, la mide, la trata de entender en términos numéricos e intelectuales y, como consecuencia, la destruye y la pierde. (Plath, 2013, p. 51) (figura 58).



Figura 58: Ejemplo de ilustración botánica¹⁷, recuperado de Pinterest.com

¹⁷Antes de la fotografía eran la única forma de tener un registro de las especies de plantas en el planeta. En el pasado, las ilustraciones botánicas eran utilizadas por médicos, farmacéuticos, científicos y jardineros para ayudar en la identificación, análisis y clasificación de especies. En el pasado, las ilustraciones botánicas eran utilizadas por médicos, farmacéuticos, científicos y jardineros para ayudar en la identificación, análisis y clasificación de especies.

El oriental, en cambio, tiende a sentirse fundido con la naturaleza. La mitología griega, personificándolos elementos, nos da la medida de esta imposibilidad de los occidentales para ver sólo ríos en los ríos, montañas en las montañas y mar en el mar. Sólo el franciscanismo, descubriendo las plantas, en las flores, las aves, los pájaros, Los animales todos y los mismos elementos inanimados de la creación formas distintas en las que Dios se revela, logra poner al hombre en el mismo nivel de la naturaleza. (Cirici Pellicer, 1963, p.7) (figura 59).



Figura 59: Ilustración de San Francisco de Asís el santo patrono de todos los animales, veterinarios y de los ecologistas. Recuperada de: Desdelafe.com

“El Japón ya es otro mundo en el que nada sube sobre nada y todas las cosas merecen igual cariño” (Cirici Pellicer, 1963, p10). Es ahí donde los maestros de la xilografía y de otras expresiones artísticas ya eran amantes, contempladores de la naturaleza. Algunos más que otros, pero todos en armonía con ella. En oriente existe el juicio certero que «ha mostrado a los japoneses la pequeñez de las grandes cosas y la grandeza de las pequeñas» (Cirici Pellicer, 1963. p.22).

Es importante conocer y comprender ciertos “conceptos que sirven como base filosófica del arte japonés, en general, y de los grabados *ukiyo-e*, en particular” (Saracho, Martín, y Gómez, 2013, p. 210). Uno de ellos es el *aware*, término de significación compleja y se puede referenciar hacia la sensibilidad o melancolía ante lo efímero de las cosas, es decir, su no permanencia. Es un sentimiento puramente humano que va más allá de lo superficial y se centra en algo más profundo. “Esa obsesión por captar un instante; las nubes que dibujando formas cruzan el cielo, un cerezo que florece o una casa entre la naturaleza, que hacen que sea una imagen efímera, única” (Saracho, Martín, y Gómez, 2013, p. 210).

Otro concepto es el contenido en la expresión *mono-no-aware*, que significa en este contexto

sensibilidad por las cosas, la capacidad de experimentar el mundo natural y el mundo de las “cosas” de forma directa. Para otros autores, el alma de la estética japonesa se encuentra en el concepto de la palabra *kokoro*; un estado intermedio entre el pensamiento y el mundo de los sentidos. Esta base filosófica, junto con la tradición de las escuelas y los límites de la técnica, hace que la xilografía japonesa muestre una imagen unitaria, pudiendo hablar de características que se convierten en paradigmas estético-filosóficos. (Saracho, Martín, y Gómez, 2013, p. 210).

Probablemente el ejemplo más conocido del *mono-no-aware* es la pasión del pueblo nipón por el *hanami*; que es la admiración hacia el florecer de los cerezos, puesto que las flores de cerezo o *sakura*, son desmesuradamente efímeras. Cualidad que emociona a los japoneses que las observan con susceptibilidad y melancolía ante lo que simbolizan: el paso del tiempo. La naturaleza y los elementos del paisaje con un toque de subjetividad, son recursos que consiguen transmitirnos estas concepciones.

Los paisajes y escenarios naturales, o *fukei-ga*, como propuesta visual no vienen a incorporarse en el grabado, sino hasta los primeros años del siglo XIX, cuando fueron liberadas las restricciones de viaje. Las vistas más recurrentes van a ser la de los lugares más famosos, tanto en la capital como de las zonas rurales, y la de aquellos puntos que se situaban a lo largo de caminos. Estas imágenes eran adquiridas en muchas ocasiones como recuerdo de los lugares visitados. Por regla general mantiene muchos de los recursos representativos comunes a la pintura de paisajes, aunque fueron influidos, en cierta medida, por algunos elementos de la perspectiva europea. Los representantes paradigmáticos de esta temática son Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshige, ampliamente admirados en Europa (García Rodríguez, 2005).

En lo que se refiere particularmente a la xilografía de paisaje *fukei-ga*, estilo desarrollado en esta serie específica, es hasta la primera mitad del siglo XIX que ocurren cambios temáticos y estilísticos dentro de la xilografía *ukiyo-e*. Con motivo de las reformas de *Kansei* de prohibir la elaboración de estampas de actores del teatro *kabuki* al igual que la representación de cortesanas. Temas reincidentes y tradicionalmente vinculados con el origen de la manifestación. Este hecho sumado a la liberación de antiguas restricciones para viajar, en conjunto con la aparición de nuevos géneros literarios, conciben la aparición de nuevos géneros en la xilografía *ukiyo-e* como los paisajes, las estampas de guerreros y las estampas de temas decorativos como las de pájaros y flores (García Rodríguez, 2005.)

Durante todo este periodo, hasta la caída del shogunato Tokugawa en 1867, se desarrolla una producción xilográfica en extremo “realista” y con una exuberancia colorística sin precedentes, y que en cierta medida reflejaba la inestabilidad y agitación de los últimos años del Bakafu (García Rodríguez, 2005, p.57).

Las representaciones más recurrentes dentro de las *fukei-ga* fueron las vistas de los lugares más famosos, tanto de Edo como de las zonas rurales de las provincias a su alrededor, de igual forma que aquellos puntos que se situaban a lo largo del camino. En muchas ocasiones estas estampas eran adquiridas como recuerdo de los lugares visitados, con la función de lo que conocemos como postal, asimismo con propósitos decorativos. Es importante destacar que “el *ukiyo-e* en general no puede considerarse como una producción cultural destinada a tales fines (decorativos). Sin embargo, las temáticas de paisajes, pájaros y flores nos alertan de que no debemos hacer generalizaciones si de esta manifestación gráfica se trata” (García, 2005, p.58).

Los artistas más representativos dentro de la temática de paisaje (*fukei-ga*) en la xilografía *Ukiyo-e* son Katsushika Hokusai y Utagawa Hiroshigue, quienes imprimían en ellas un marcado carácter fantástico y espectacular, de igual forma que dentro de la representación del paisaje solían incluir la presencia de la sociedad de Edo en sus quehaceres cotidianos. Particularmente Hokusai plantea una nueva visión muy romántica, lírica, e idealizada de la belleza del paisaje. Que contrasta con los intentos realistas dentro de las estampas, constituía en sí una forma nostálgica de recordar instantes y lugares que correspondían a un mundo no cotidiano, y que interesaba preservar. (García, 2005).

CAPÍTULO II
ANÁLISIS DE LA SERIE *TREINTA Y SEIS VISTAS DEL MONTE FUJI*

CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE LA SERIE TREINTA Y SEIS VISTAS DEL MONTE FUJI

2.1. TREINTA Y SEIS VISTAS DEL MONTE FUJI: Descripción de la serie

El presente capítulo aborda la icónica obra que lleva por nombre el capítulo, las características estético-visuales de esta serie de Katsushika Hokusai; así como los elementos implícitos y explícitos recurrentes en las estampas que conforman la totalidad de la obra. De igual forma se identifican las temáticas recurrentes dentro de estas armónicas composiciones, así como la paleta cromática de esta serie y la descripción del significado de los colores en oriente.

Del siglo XVII al XIX estampas del *ukiyo-e* desarrollaron el movimiento cultural y arte japonés. Katsushika Hokusai, uno de los artistas que glorificó la tendencia con su serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, serie de xilografías en la cual se ven representadas escenas de la famosa montaña, capturadas en diferentes estaciones y condiciones climáticas, desde una variedad de diferentes lugares y perspectivas.

Estas composiciones fueron creadas a través de un esfuerzo cooperativo con el artesano, que adoptó las técnicas tradicionales japonesas particulares de ese periodo para esbozar, tallar, ilustrar y matizar las obras. *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji*, ahora mundialmente famosas, se conocen como escenas estáticas resultado del trabajo artesanal de la xilografía japonesa.

Como vimos anteriormente, a mediados del siglo XVII, durante el comienzo de Edo es donde florece la técnica xilográfica. Pinturas, libros, álbumes y estampas xilográficas sueltas empezaron a centrar su mirada en el mundo fugaz y placentero de las principales ciudades de Japón. No obstante, esta práctica tiene presencia en el país desde antes del siglo XVII. (Andia, 2014). De hecho, se cree que el arte del grabado en madera ingresó a la isla hacia el periodo Nara (710-794) como resultado de la introducción del budismo en el continente, pues estas “estampas se confeccionaban con el fin de difundir la doctrina y ganar mayor base social. Fundamentalmente consistían en representaciones de las diferentes deidades del panteón budista” (García Rodríguez, 2005, p.49).

De igual forma García Rodríguez (2005) sostiene que la literatura especializada comenta una posible relación entre el origen de la xilografía *ukiyo-e* y los grabados populares *Ōtsu*. Grabados que evolucionaron de las estampas budistas elaborados en la ciudad de *Ōtsu*, en los alrededores de Kyoto. A pesar de los posibles vínculos con estas manifestaciones, la aparición de xilografía *ukiyo-e* en la escena urbana de mediados del siglo XVII resultó de la intención por difundir la pintura de género

que habían estado produciendo artistas urbanos desde finales del siglo XVI. Esta pintura de género, que plasmaba la vida y actividades en las ciudades, era de comercialización limitada debido a los altos costos de producción. No obstante, las temáticas y personajes de estas obras denominadas como “pintura *ukiyo-e*”, comienzan a obtener gran fama entre los habitantes de las ciudades, por lo que los artistas urbanos crean una nueva estrategia que les permitiría producir en cantidad y con precios accesibles buena parte de la demanda de pinturas de este tipo. «Las “pinturas ya hechas” son el primer esfuerzo por satisfacer los ánimos de consumo de este tipo de obras». (García, 2005, p.49).

En esta ocasión la temática se repetía, representando dentro de las xilografías *ukiyo-e* las actividades del diario vivir de la sociedad *chōnin*. Afirma Susan Hanley (2005), que en el siglo XVII Japón obtuvo un crecimiento económico sin precedentes previo a la industrialización. Hecho reiterado por la configuración de la sociedad denominada *chōnin*, que en la era *Genroku* (1688-1704) alcanza madurez e independencia.

El denominador *chōnin* (habitante de la ciudad), es el sector de la población urbana conformado por comerciantes, artesanos, ex campesinos, productores de servicios, y en menor escala por ex samurái, que surge en consecuencia a la serie de reformas que se llevan en Japón con el fin del periodo de las guerras civiles, la paz y la establecimiento del Shogunato Tokugawa (García Rodríguez, 2005, p.13).

Este grupo social comenzó a emplear su tiempo libre en la recreación de los sentidos y el disfrute del presente, visitando el teatro (*kabuki*) y los barrios de cortesanas.

Es ahí donde nace esta nueva escuela artística íntimamente vinculada a la cultura popular urbana, dedicada a mostrar el día a día de una población que se deleitaba con los elegantes retratos de cortesanas y de enérgicos actores de teatro *Kabuki*, con imaginativas estampas eróticas, vistas de lugares famosos, paisajes o poemas ilustrados, así como con escenas de sumo, de lucha y de guerra, parodias o comparativas literarias, composiciones naturales de flores y pájaros y un largo etcétera que reflejaban el espíritu del *ukiyo*, los placeres plebeyos y los aires del mundo flotante (Andía, 2014, párr. 5).

A proporción que se expanden los centros urbanos *chōnin*, de igual forma crecen los mercados y distritos de placer, reflejo de una sociedad con crecientes hábitos de consumo. Que regocijaban los sentidos en el contemplar, sentir, escuchar y por supuesto derrochar. Factor de carácter que distinguía a la sociedad *chōnin* y su importancia dentro de la economía de la ciudad. A su vez todo esto era reflejado como temática en las manifestaciones de cultura popular, particularmente en la literatura y la xilografía.

Estos distritos de placer donde se desarrollaba gran parte de la economía de la sociedad *chōnin*, eran “espacios de exhibición pública, donde la extravagancia, el lujo, el erotismo y lo onírico

desplazaban lo real y lo cotidiano” (García Rodríguez, 2005, p.21). No obstante, es importante señalar que, a pesar de ser espacios públicos, no toda la población tenía acceso a ellos por razones financieras. He aquí otra función de gran importancia de la xilografía *ukiyo-e*, la cual proporcionaba por medio del imaginario visual una representación gráfica de los relatos de la literatura popular, acercando la extravagancia y lo onírico a toda la sociedad *chōnin* que no tuviera acceso directo a ello. Este poder económico de la sociedad *chōnin*, fue un contrastante contradiscurso ante la falta de representatividad política de la misma, generada por el *Bakafu* o *Shogunato*, régimen que consideraba gubernamentalmente a los *chōnin* como la clase más baja de la sociedad. Retomado de la «ideología neo-confuciana imperante en el periodo Edo la cual esgrimió un modelo social absoluto que aseguraba la lealtad y obediencia de una sociedad sometida a un rígido sistema.

Dentro de las xilografías -como hemos mencionado con anterioridad- existen variados géneros que retratan la cotidianidad de los habitantes de Edo (específico de la sociedad *chōnin*) como las representaciones de los actores del teatro *kabuki*, las mujeres bellas (*begin-ja*), las eróticas o imágenes de primavera (*shunga*), las que retratan a los guerreros (*musha-e*), siendo nuestro objeto de estudio la xilografía de paisaje (*fukei-ga*) a la que pertenece la serie *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji* las cuales revisaremos en el presente capítulo.

Como se ha comentado con anterioridad la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, está formada por cuarenta y seis paisajes que retratan el monte Fuji, para el siguiente análisis, se realizó una selección de nueve imágenes dentro de la totalidad de las estampas seleccionadas bajo el siguiente criterio:

- 1.- La estampa principal de la serie
- 2.- Un paisaje que incluya un cambio climático (representación del viento o tifón) y la dimensión del monte Fuji en tamaño mediano
- 3.- Paisaje con representación de cambio climático y cambio de estación (nevada e invierno)
- 4.- Vista con representación de cambio de estación (cerezo en flor y primavera)
- 5.- Ilustración de actividad económica principal de los habitantes de Edo (pesca)
- 6.- Representación del Fuji sagrado (sin la ilustración figurativa de su silueta, la cumbre)
- 7.- Estampa con el monte Fuji en proporción pequeña, festividad del año nuevo
- 8.- Paisaje con representación de cambio climático y el monte Fuji en primer plano (tormenta)
- 9.- Vista de actividad de disfrute de la sociedad *chōnin* (día de campo)

Así mismo, otro criterio en la selección de la muestra, es la selección de estampas por su popularidad y relevancia dentro de la serie, así como por una selección que tratara de hacer una síntesis de las temáticas que aborda la serie.

El subsecuente análisis parte de la propuesta metodológica del Dr. Marzal Felici, la cual trata sobre la profunda observación de cada estampa para desmenuzar la mayor cantidad de elementos compositivos de la alfabetidad visual de las vistas seleccionadas. Esta herramienta nos permite investigar el campo de la imagen a cuatro niveles (nivel contextual, nivel morfológico, nivel compositivo y nivel enunciativo. (del cual sólo se desarrollarán los primeros tres, pues el cuarto nivel se sustituirá por la construcción de un Atlas que parte de las teorías del historiador de la imagen Aby Warburg y su *Atlas Mnemosyne*).

Entre los objetivos del análisis, podemos destacar los siguientes:

- Desarrollar un catálogo de recursos expresivos y narrativos en el ámbito del lenguaje de la imagen (alfabetidad visual).
- Elaborar una base de datos relacional de conceptos teóricos, nociones técnicas, fichas técnicas y artísticas de las diferentes estampas xilográficas (textos visuales) seleccionadas.
- Finalmente digitalizar textos fotográficos, gráficos, etc., susceptibles de formar parte del acervo de imágenes, para la creación del atlas de la memoria de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

En la primera parte de este instrumento encontramos los *datos contextuales* sobre la imagen xilográfica o estampa, entre ellos: autor, título de la obra, nacionalidad del artista, fecha de realización de la obra, género al que pertenece la obra, e incluso otros, el momento histórico de la pieza, el lugar, el movimiento artístico o las condiciones técnicas en la producción de la estampa, una serie de datos que aportan informaciones útiles para el análisis posterior y que en gran parte ya se han desarrollado en el primer capítulo de la presente investigación donde se ha conceptualizado la estampa japonesa *ukiyo-e*.

El segundo nivel ofrece información sobre el análisis del *nivel morfológico* de la imagen. Se trata de comenzar con una descripción formal, tratando de deducir cual o cuales han sido las técnicas empleadas: parámetros como punto, línea (rectas, curvas, oblicuas, etc.), plano (distinción de planos en la imagen), espacio, escala, forma, textura, nitidez de la imagen, contraste, tonalidad (en B/N o Color), características de la iluminación (direcciones de la luz, natural/artificial, dura/suave, etc.) Finalmente, el conjunto de aspectos tratados nos permitirá señalar si la imagen es figurativa/abstracta, simple/compleja, monosémica/polisémica, original/redundante, etc.

El tercer nivel propone un análisis de los principales parámetros que se pueden seguir en el *nivel compositivo o sintáctico* de la imagen. Entre los elementos a tratar podemos destacar: perspectiva, ritmo (repetición de elementos morfológicos, motivos fotográficos, etc.), tensión (entre elementos morfológicos –línea, planos, colores, texturas, etc.-), proporción (relación con escala / formato-encuadre), distribución de pesos en la imagen, simetría/asimetría, centrado/descentrado, equilibrio, orden icónico, estaticidad/dinamicidad de la imagen, ley de tercios, recorrido visual.

Finalmente, en lo que corresponde a la ubicación actual de las estampas en nuestros días, es complejo encontrar las estampas de la emblemática serie de Katsushika Hokusai, aún más todas ellas juntas; sin embargo, en el Museo del Prado existe una réplica de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, que incluye las 46 piezas en una dimensión menor de 132 x 195 mm.


En el British Museum en Londres se encuentra una estampa de *La gran Ola de Kanagawa* auténtica que actualmente (julio 2017) está en exposición pero que anteriormente tenía seis años en la reserva del museo; cuidadosamente conservada debido a que es extremadamente sensible a la luz. Dicha estampa al igual que la mayoría de las vistas de la serie oscila en la dimensión de 25.7 × 37.8 cm (formato *Oban* usualmente utilizado en el género *fukei-ga*).

El Museo Sumida Hokusai en Tokio es un espacio especialmente dedicado al artista y a su obra, en él se encuentra en general gran parte estampas y dibujos originales del artista, así como proyecciones interactivas que retroalimentan la experiencia de visualizar las obras. A continuación, la descripción de las obras.

Imagen 1:

2.2 Análisis de la obra

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

<i>Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura</i>	La <i>Gran ola de Kanagawa</i> , es una famosa estampa japonesa del artista en <i>ukiyo-e</i> Katsushika Hokusai, publicada entre 1830 y 1835 durante el período Edo de la historia de Japón.	
--	---	---

1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	<i>Gran ola de Kanagawa</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	Variación de (1830 – 1835)
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	<i>Ukiyo-e</i>
GÉNERO 2	Paisaje (<i>fukei-ga</i>)
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	<i>Ukiyo-e</i>
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Altura: 25.7 centímetros Ancho: 37.9 centímetros
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Xilografía (grabado en madera)
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representación de la cotidianidad (entre otros) pendiente de escribir
OTRAS INFORMACIONES	

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS
<p>HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES: Esta estampa es la obra más conocida de Hokusai y la primera de su famosa serie <i>Las Treinta y seis vistas del monte Fuji</i> (富嶽三十六景) además de ser la estampa más famosa de su género, así como una de las imágenes más conocidas en el mundo. Esta impresión es del tipo <i>fukei-ga</i>, es decir, en forma de paisaje, y fue realizada con un tamaño <i>ōban</i>, (25 centímetros de alto por 37 de ancho apróx). El paisaje se compone de tres elementos: el mar agitado por una tormenta, tres barcos y una montaña, la imagen está firmada y es visible a la izquierda superior de la composición.</p>

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

“*La gran ola de Kanagawa* es la más famosa de las obras de arte de Japón, hasta llegar a convertirse en ícono del País del Sol Naciente. Esta estampa fue una de las más influyentes del Japonismo, la oleada de arte nipón que inundó Occidente e el último tercio del siglo XIX. Su impacto sigue vigente. [...] La obra es tan famosa que se conoce popularmente como *La gran ola*, o simplemente *La ola*. Por su universalidad ha surgido esta tendencia a simplificar su título. Siendo estrictos, la traducción literal del título original *Kanagawa oki nami ura* debería ser *Tras la gran ola de Kanagawa*. Muchos estudios sobre las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* comienzan con esta estampa, que no fue la primera, ni nunca se pretendió que ocupara un lugar preeminente entre toda, si bien su original e impactante diseño, tiene con justicia la capacidad de representar toda la obra de Hokusai (Almazán, 2019, pp. 124).

En lo que corresponde a sus cualidades formales “la forma triangular del Fuji se inscribe en un círculo semiabierto que configura la cresta de la ola gigante. El Fuji nunca se había visto así hasta entonces. La ola, dibujada con una precisión asombrosa, expresa la fuerza de y violencia de la naturaleza. Hasta el propio Fuji parece insignificante bajo la gran ola. No estamos en alta mar y la costa no está muy lejana, pero la fuerza del oleaje es extrema., pues las aguas del océano Pacífico en esta región no son dóciles. Las barcas son del tipo *oshiokuribune*, de poco calado y guiadas por una pértiga, de las que se empleaban fundamentalmente para el transporte del pescado fresco”. (Almazán, 2019, pp. 124- 125).

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. En la naturaleza, la redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado (Dondis, 1976, p.55).

Como base de la configuración plástica es de forma redonda a ovalada (orgánico). El autor no deposita color sobre el punto, pues mantiene el blanco del papel. El conjunto de puntos empleados en la composición de la obra artística se encuentra situados sobre el mar y el cielo y representan de forma figurativa la espuma de las olas del mar. Los puntos son de tamaños variados en algunas partes están más concentrados, así como también se puede observar una dispersión progresiva de centro a exterior del cúmulo de puntos. Siguen una cierta dirección y muestran el camino de descenso de la ola y como abatirá con el mar. Producen sensaciones de tensión y dirección.



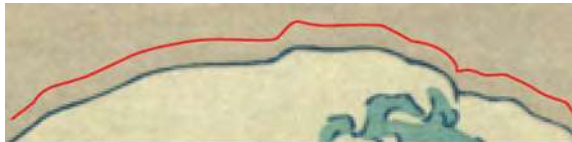
LÍNEA:

Cuando los puntos están tan próximos entre sí que no pueden reconocerse individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo: la línea. La línea puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, pues cuando hacemos una marca continua o una línea, lo conseguimos colocando un marcador puntual sobre una superficie y moviéndolo a lo largo de determinada trayectoria, de manera que la marca quede registrada (Dondis, pp. 56-57)

Por su parte la Línea es la encargada de “escribir” una forma. Kandinsky la define como la huella de un punto en movimiento y partiendo de este concepto se identifica el trazo en la obra de Hokusai. En la *Gran ola de Kanagawa*; la línea cumple dos funciones: como elemento configurador o estructural y como elemento expresivo.

En su función estructuradora se puede identificar cuando la línea es utilizada para configurar una forma determinada dentro de la composición de la obra como es la fabricación de elementos figurativos formales como los son las olas; la montaña, las barcas, etcétera.

Específicamente en esta pieza la línea es un instrumento de gran versatilidad y adopta por variedad de grosor todas sus variantes en punto muy delgado casi imperceptibles a la vista, pero presentes en la obra. Respecto a la forma de la línea (trazo) mantiene una apariencia orgánica y continua; finalmente el color en el trazo se mantiene en el tono azul de Prusia de manera uniforme.



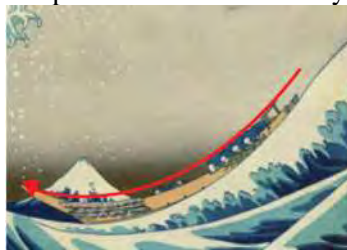
El empleo de la línea como elemento expresivo se asocia de lo figurativo de un trazo delgado continuo, lizo (sin textura visual) y uniforme a una línea tranquila, sublime, pacífica y aplacible –diferente al elemento expresivo del punto que es dinámico y desastroso-.

Tipos de líneas contenidas en la obra

Líneas oblicuas: a partir de su relación con los cuerpos en caída por la condición inestable que tienen, se asocian con fenómenos dinámicos, de agitación, lucha, movimiento, inestabilidad y hasta confusión.

Líneas curvas: a partir de su relación con la fluidez de las corrientes de agua, la sinuosidad de las arenas en las playas y el grácil perfil del cuerpo juvenil y femenino, se asocian a las ideas de gracia, encanto, delicadeza, movimiento, ritmo, suavidad; su carácter dependerá del tipo de curva que se trace.

Partiendo de este par de categorías dentro de la tipología de la línea asociamos el elemento expresivo de la misma dentro de la *Gran ola de Kanagawa* con tendencia a enunciar una dicotomía que por una parte manifiesta agitación, lucha e inestabilidad y por otra expresa encanto suavidad y delicadeza.



La línea define el contorno de las cosas se debe tener en cuenta que estas cualidades aquí relacionadas y atribuidas a las diferentes líneas, no operan espontáneamente, no funcionan mecánicamente, sino que están fuertemente condicionadas por el entorno en el que se hallan y con el cual existe en constante interacción.

PLANO(S)-ESPACIO:

Las superficies pueden ser verticales, horizontales, inclinadas, cóncavas, convexas, torcida, distorsionada, curvada, angular, etc.

El plano en el espacio compositivo de la *Gran ola de Kanagawa* es presentado en áreas con formas determinadas (largo y ancho) que percibimos por contraste de figura y fondo y escasamente por un contorno lineal.

Los planos empleados en la obra son de tipo irregular, pues estas superficies son de formas muy variadas y presentan notables diferencias en la medida de sus lados y ángulos, así como sus contornos son irregulares. Todos estos en conjunto producen la sensación de inestabilidad y movimiento. Así mismo es notable una yuxtaposición de planos que crea sensación de cercanía - lejanía.

De igual forma, el artista maneja los planos para representar variaciones de luminosidad en superficie del mar, así como para producir efectos de luz y sombra en las olas.

**ESCALA:** Escala de reducción

Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala. El color es brillante o apagado según la yuxtaposición, de la misma manera que los valores tonales relativos sufren enormes modificaciones visuales según sea el tono que está junto o detrás de ellos. En otras palabras, no puede existir lo grande sin lo pequeño. Pero incluso cuando establecemos lo grande a través de lo pequeño, se puede cambiar toda la escala con la introducción de otra modificación visual.

FORMA: Empleo de formas orgánicas (formas naturales o libres), figurativas y bidimensionales.

La montaña:

- Aunque es visto desde el fondo, el monte Fuji es la figura central de la obra. Ya que en Japón es considerado sagrado que a su vez es un símbolo de belleza e identidad nacional.
- En esta famosa estampa lo podemos observar en una pequeña dimensión en comparación al área total de la estampa, en último plano, de color azul Prusia con el cráter nevado representado con el color blanco del papel.



Los barcos:

- La escena muestra tres *oshiokuri-bune*, barcasas rápidas que se utilizaban para transportar el pescado desde las penínsulas de Izu y Bōsō hasta los mercados de la bahía de Edo.
- Como lo indica el nombre de la obra, los barcos se encuentran en Kanagawa, con Tokio (Edo) al norte, el relieve del Fuji al noroeste, la bahía de Sagami al sur y la bahía de Tokio al este. Los barcos, con orientación al suroeste, regresan de la capital.
- Dentro de los botes hay ocho remeros por embarcación, que se aferran a sus remos.
- Hay dos pasajeros más en el frente de cada barco, por lo que en la imagen hay un total de treinta hombres.
- Usando como referencia los barcos se puede hacer una aproximación del tamaño de la ola: los *oshiokuri-bune* tenían generalmente entre 12 y 15 metros de largo, y si se toma en cuenta que Hokusai redujo la escala vertical en un 30 %, se llega a la conclusión de que la ola tiene entre 10 y 12 metros de altura.
- Las cosas hechas por el hombre son efímeras, representado por los barcos arrastrados por la ola gigante, y el sintoísmo, donde la naturaleza es omnipotente (la ola).



El mar, las olas:

- El mar es el elemento dominante de la composición, que se basa en la forma de una ola, la cual se extiende y domina toda la escena antes de caer. En este momento la ola hace una espiral perfecta cuyo centro da la posibilidad de ver al monte Fuji al fondo.



TEXTURA:

En la obra se aprecia textura óptica (visual); por medio de ella el autor le imprime realismo a la pieza, la hace más figurativa y logra evocar sensaciones.

La textura visual de esta estampa le da forma y volumen a los planos que forman las olas del mar; se pueden observar principalmente tres tipos de texturas: lineal de planos que crean las luces y sombras en la ola, así como un efecto de profundidad; de tipo puntillismo: la cual representa la espuma de las olas; y una de tipo espiral (en relieve): plano superior de color celeste donde se concentra la mayoría de la espuma.



NITIDEZ DE LA IMAGEN: La imagen es muy clara y nítida, el observador puede fácilmente apreciar los detalles en la imagen

ILUMINACIÓN: No solamente se limita a la representación de la luz y su opuesto (la sombra)

En la obra se puede observar luz natural (al amanecer) la cual permite la aparición de sombras color azul Prusia en las olas las cuales a su vez revelan la aplicación de detalle, el color de los elementos y la textura visual en la representación del mar.

El paisaje parece representar la luz de una mañana invernal de cielo nublado en tono grisáceo, no obstante, la pieza pertenece a la luminosidad por sus tonos vibrantes. Claro uso de luces y sombras; olas que esconden y a su vez revelan.

Hokusai representa lo que podemos llamar sombra en este paisaje con el azul Prusia más saturado de su paleta de color.

La luz aparenta aparecer desde el cielo en un ángulo que podría estar ubicado a partir de los 110° pues esta luz es evidente en la blanca espuma del mar.

CONTRASTE: Como se menciona en el apartado anterior con el manejo de luces y “sombras” – por llamar sombras a los planos en diversos tonos de azul que conforman las olas del mar - , pues es indudable que Hokusai imprime una evidente planimetría en los colores vibrantes que utiliza en toda la serie.

En específico en la *Gran ola de Kanagawa* el contraste es evidente entre el blanco de la espuma y el azul Prusia que da profundidad a las olas. De igual forma acontece entre el gris claro del cielo y el azul oscuro del océano.

TONALIDAD / B/N-COLOR: El monte Fuji: Azul y blanco

Los barcos: Amarillo Paja

El cielo: Degradado Naranja claro, Gris.

«*The dark colour of the sky around Mount Fuji probably indicates that this is early morning, with the sun rising behind us in the east just beginning to illuminate snow-capped Fuji, still enveloped in darkness, while the sky higher up has a golden glow reflecting the sunlight*» (Cartwright, 2007, p.122).

«El color oscuro en el cielo alrededor del Fuji probablemente indica que la pintura tiene lugar temprano por la mañana, con el sol saliendo detrás de nosotros en el este, comenzando a iluminar Fuji cubierto de nieve, todavía envuelto en oscuridad, mientras que el cielo más arriba tiene un resplandor dorado que refleja la luz del sol»(Cartwright y Nakamura, 2007, p.122) (Traducción propia).

El mar (ola): En tres tonos de azul, el Prusia saturado que da la profundidad del mar, azul cielo para sombrear la espuma que está representada en color blanco.

El color en general dentro de *La Gran Ola de Kanagawa* mantiene una armonía en colores relacionados por analogía (de tonalidades en azul) que se obtiene por colores contiguos en el círculo de color que propician a la semejanza del uno con el otro. En una gama cromática fría, que nos puede indicar (además de la representación de la nieve en el cráter del Monte Fuji) que la imagen fue representada durante una temporada invernal, y en lo que parece ser de madrugada.

Según Eva Heller (2008) en el título *Psicología del Color. Cómo actúan los colores sobre el sentimiento y la razón*. Cita «ningún color carece de significado. El efecto de cada color está determinado por su contexto, es decir, por la conexión de significados, en cual percibimos el color» (p.18).

El color azul según Heller, es el color de la divinidad, en analogía con el cielo, el color de lo eterno. «La experiencia cotidiana al azul en el color de todo lo que deseamos que permanezca, de todo lo que debe durar eternamente» (p.23). En la misma tesitura, Heller (2008) lo describe como el color de la ilusión de espacio, puesto que, en contraposición con colores cálidos, un color parece más lejano y distante en cuanto más frío es. «Asociamos colores a las distancias porque los colores cambian con la distancia... En la lejanía todos los colores parecen turbios y azulados, debido a las capas de aire que los cubren» (p.24). Incluso un degradado (gradación) de azul intenso a azul pálido produce un efecto perspectivista: el azul claro queda ópticamente atrás.

Cuántos más grados de azul vemos en cielo entre azul claro y el azul oscuro, más lejos alcanza nuestra vista. Los pintores llaman a este efecto «perspectiva aérea». La regla es que los colores intensos parecen estar más cerca que los pálidos. Los pintores paisajistas lo saben, pues en sus cuadros el azul del cielo es más profundo arriba que abajo.

De la palabra italiana del azul ultramarino, *I' azzurro* proviene el término *Lasur*, qué es como se nombra en alemán a las «pinturas transparentes». Veamos el agua y el aire de color azul, aunque no son realmente azules. Un recipiente de vidrio no contiene color cuando dentro de él hay aire, y lo mismo ocurre cuando se llena de agua. Pero cuando más profundo es un lago, más azul se muestra el agua. Con la profundidad llega un momento en que todos los colores desaparecen en azul.

«De igual forma el color de la lejanía y del anhelo, el azul es color de lo irreal, e incluso de la ilusión y el espejismo» (Heller, 2008, p.26).

El azul es el color más frío. El origen de que se considere un color frío radica en la experiencia: nuestra piel se pone azul con el frío, incluso los labios tornan color azul y el hielo y la nieve muestran tonos azulados. El azul es color de la sombra, desde 1850, los impresionistas empezaron a representar las cosas sin sus colores reales,

disolviéndolas en colores de la luz, las antiguas sombras pardas desaparecieron de la pintura (Heller, 2008, p.27) En la pintura moderna, las sombras ya no son pardas, son azules.

Fernando Parodi con un enfoque más oriental en su título: La cromosemiótica, el significado del color en la comunicación visual. Define al color azul como el color más inmaterial e indefinido. Metafísico.

En el budismo tibetano es el color de la sabiduría trascendente y la potencialidad; al igual que la vacuidad. «Es el color del yang y tiene significado bienhechor» (Parodi, 2002, p.52).

Finalmente, según Thompson (s.f.) según los colores ceremoniales y tradicionales japoneses, existe algo similar a una paleta de color para cada mes del año. En este caso azul profundo del mar coincide con un de los colores asignados para el mes de diciembre (azul profundo y lavanda) que la cultura japonesa íntimamente relaciona con la naturaleza, aspecto que nos permite suponer que el paisaje es tomado de la temporada invernal y por esto se le asignan estos colores al mes de diciembre.

OTROS:

REFLEXIÓN GENERAL

De esta forma el aporte expresivo de las líneas, en este caso, se suma al resto de los elementos que integran el sistema para construir el significado del contenido total de la obra. El nombre o título de la obra, el tema o asunto, los materiales y técnicas por un lado y las condiciones subjetivas del autor actúan como determinantes del significado para cada espectador.

Independientemente de estos caracteres o asociaciones psicológicas que la tradición y la experiencia social han convertido en convencionalismos más o menos aceptados, existe siempre la posibilidad de buscar nuevas interpretaciones tanto por parte del artista como del espectador, de innovar, de modificar este código visual de acuerdo con las transformaciones que haya sufrido la sociedad en su constante evolución.

Es decir, que existe una libertad total en la creación y en la apreciación de un mensaje visual, pero cada época, sociedad y país, según las condiciones específicas que lo caracterizan, perfila, señala y favorece un determinado conjunto de formas que se reflejan y se corresponden con el resto de las manifestaciones que se materialicen en una imagen visual.

3. Nivel compositivo

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA Muchos artistas no temían hacer caso omiso de las reglas de la perspectiva al pintar en una forma plana, obras como las de Gauguin, Matisse y Modigliani.

RITMO: hablamos de elementos visuales (puntos, líneas, formas, objetos...) que se repiten en el espacio de acuerdo a un determinado patrón u orden. Y al igual que en el mundo de los sonidos, el ritmo visual tiene la capacidad de transmitir sensaciones.

Digamos que, de igual modo que en la música, el ritmo visual trata de establecer una melodía dentro de una composición a través de patrones, formas, líneas o elementos repetidos o constantes dentro de ella.

Este tipo de composiciones, suelen ser placenteras para el ojo humano, el cual identifica el orden y la repetición como algo agradable. Ese efecto tranquilizante y equilibrado es el que debemos tratar de transmitir cuando buscamos el ritmo dentro de nuestra composición.

Ritmo radial

Este tipo de ritmo se crea de modo circular y expansivo alrededor de un punto central. Desde este punto específico, se va expandiendo y dilatando en forma de espiral, ondas o círculos.

La *Gran ola de Kanagawa* es la representación en movimiento de un fenómeno natural que puede expresarse rítmicamente; el ritmo (radial) es representado en forma de espiral conformada con los planos de la ola y completado por la textura de la espuma que configura el semicírculo.



Así mismo el cuerpo y la base de las olas están formados por planos de ritmo similar y contrastados (en forma y color).



TENSIÓN: Su valor para la teoría de la percepción está en cómo se use en la comunicación visual, es decir, en cómo refuerce el significado, el propósito, la intención y, además, en cómo pueda usarse como base para la interpretación y la comprensión. La tensión o la ausencia de tensión es el primer factor compositivo que podemos usar sintácticamente en nuestra búsqueda de la alfabetidad visual (Dondis).

En primer lugar, el caso en que la tensión (lo inesperado, lo más irregular, lo complejo, lo inestable) no es lo único que domina al ojo, pero sí de los factores de predominio compositivo.

La estampa tiene tensión respecto a su base y el eje vertical la obra es irregular y compleja.

PROPORCIÓN:

Las formas adquieren su significado cuando se estructuran dentro de una composición. Por eso resulta fundamental organizar los elementos que forman el conjunto de la imagen de manera equilibrada para obtener un efecto de unidad y orden, asignándole a cada uno de ellos el tamaño y la posición adecuados para el fin que nos proponemos.

Tamaño:

El planteamiento «ilusionista» de la representación visual nos lleva a esperar que toda imagen represente los tamaños de los objetos tal como éstos se aparecen, o como son, o como el dibujante quiere que sean. Se alude a la falta de destreza o al descuido en la observación para explicar las desviaciones del tamaño «real»; las expresiones de reproche, como «tamaño incorrecto» o «tamaño exagerado», son típicas de esa clase de valoraciones (Arnheim, 1979, p. 205).

El procedimiento en que el autor divide el área donde compone el paisaje provoca el primer impacto sobre el ojo del espectador. Puesto que las formas adquieren su significado acorde a su estructuración de la composición.

Resulta fundamental organizar los elementos figurativos (cielo, olas, barcas, Fuji) que forman el conjunto de la imagen de manera equilibrada para obtener un efecto de unidad y orden, asignándole a cada uno de ellos el tamaño y la posición adecuados para el fin que el artista se propuso.

El “protagonista” de la imagen, el monte Fuji es representado proporcionalmente a la dimensión de la ola; pues el artista dentro de su imaginario señala la lejanía de la montaña por medio de la disminución del tamaño de la misma en comparación a la magnitud ola.

DISTRIBUCIÓN PESOS:**Centro de interés:**

Una composición informal (sin orden en la composición de tipo matemático) debe coordinar sus elementos alrededor de un centro de interés; un área donde todos los elementos se originan, cesan o interaccionan, proporcionando el drama visual sin el cual el diseño se convierte en una simple agregación de partes.

El centro de interés de la *Gran ola de Kanagawa* se ubica en la curvatura que forma la ola, pues es el área donde existe movimiento y agitación en la imagen; que a su vez interacciona con el monte Fuji ubicado en la parte central de la composición, así como en el último plano de la estampa.



LEY DE TERCIOS: No aplica

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD:

La estampa tiene un diseño radiado basado en la rotación de su centro de referencia.

ORDEN ICÓNICO:

Dondis (1976, pp. 130-147) enumera una serie de situaciones compositivas que oscilan entre aplicaciones extremas en el campo del diseño, que podría extenderse sin dificultad al campo de la fotografía:

Equilibrio/Inestabilidad:

Dentro de las técnicas visuales, y después del contraste, la más importante es la del equilibrio. Su importancia primordial se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio, que se manifiesta tanto en el diseño como en la reacción ante una declaración visual. Su opuesto sobre un espectro continuo es la inestabilidad. El equilibrio es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos.

La inestabilidad es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.

En la estampa de la *Gran ola de Kanagawa* hay equilibrio visual que a su vez es representado por medio de contraste de texturas, así como de color. La imagen posee un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos; el primero, el peso de la gran ola; el segundo el cielo a la misma proporción que el área en la que está representado el océano.



Exageración/ Reticencia:

La reticencia y la exageración son las contrapartidas intelectuales del dipolo economía-profusión y sirven a fines similares, aunque en contextos distintos. La reticencia es una aproximación de gran comedimiento que persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos. En realidad, la reticencia, en su estudiado intento de engendrar grandes efectos, es la especular de su opuesto visual, la exageración. Ambas, y cada una a su manera, se toman grandes libertades en la manipulación de los detalles visuales. La exageración, para ser visual mente efectiva, debe recurrir a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar.

Es evidente la hipérbole en esta pieza, esta tormenta dentro del imaginario del artista es representada con exageración desde las proporciones de la ola en comparación a las dimensiones de las barcas (fuerza).

Espontaneidad/ Predictibilidad:

La predictibilidad, como técnica visual, sugiere un orden o plan muy convencional. Sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, hemos de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual, basándonos para ello en un mínimo de información. La espontaneidad, en cambio, se caracteriza por una falta aparente de plan. Es una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.

En esta estampa podemos observar tanto espontaneidad por la carga emotiva y desborde en la representación de la ola; al igual que predictibilidad pues al observar la obra en su totalidad es sencillo prever o deducir que si completamos la acción representada según la información que brinda esta imagen, la acción siguiente será el abatir de la ola sobre las barcas.

Acento/ Neutralidad:

Afirmar que un diseño puede tener un aspecto neutral, parece casi una contradicción en sus términos, pero lo cierto es que hay ocasiones en que el marco menos provocador para una declaración visual puede ser el más eficaz para vencer la resistencia o incluso la beligerancia del observador. La atmosfera de neutralidad es perturbada en un punto por el acento, que consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme.

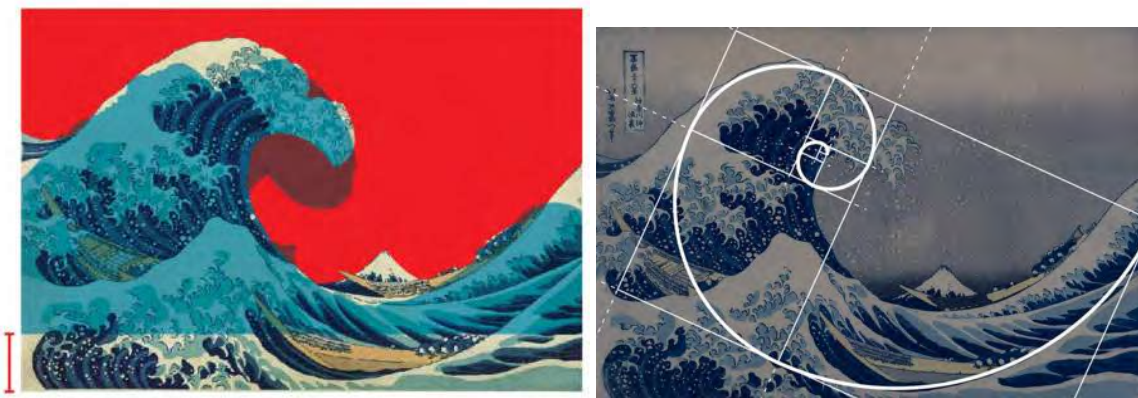
Si observamos la imagen en su totalidad, es de aspecto neutral pues pese a contener otros atributos que la hacen sugestiva no tiene un punto de acento que realce algún aspecto compositivo o cromático de la imagen.

Asimetría/ Simetría:

El equilibrio se puede lograr en una declaración visual de dos maneras, simétrica y asimétricamente. La simetría es el equilibrio axial. Estamos entonces ante formulaciones visuales totalmente resueltas en las que a cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente otra en el otro lado. Es perfectamente lógico y sencillo de diseñar, pero puede resultar estático e incluso aburrido. Los griegos consideraban que la asimetría era un mal equilibrio, pero el equilibrio, de hecho, puede conseguirse también variando elementos y posiciones, de manera que se equilibren los pesos.

El equilibrio visual de este tipo de diseños es complicado, porque requiere el ajuste de muchas fuerzas, pero resulta interesante y rico en su variedad.

La *Gran ola de Kanagawa* está muy cerca de ser una simétrica pues como podemos observar en la siguiente imagen el área del cielo es casi proporcional al espacio representativo de la ola sólo que la zona del mar es un poco más grande que el cielo; así como además la zona de océano incorpora la representación del monte Fuji que se deja ver entre las olas.



Fragmentación/ Unidad:

Las técnicas de unidad y fragmentación son parecidas a las de la simplicidad-complejidad Y entrañan estrategias de diseño parecidas. La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente.

La colección de numerosas unidades debe ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único. La fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, para conserven su carácter individual.

La *Gran ola de Kanagawa* tiene como atributo la unidad pues los elementos figurativos dentro de la composición (ola- océano, monte Fuji y barcas) se amalgaman de tal forma que se perciben con un objeto único. Las texturas, los planos y los colores se unifican en una armonía compositiva y cromática.

Economía/Profusión:

La presencia de unidades mínimas de medios visuales es típica de la técnica de la economía, que contrasta con su opuesta de la profusión en muchos aspectos. La economía es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos.

La profusión está muy recargada y tiende a la presentación de adiciones discursivas, detalladas e inacabables al diseño básico que, idealmente, ablandan y embellecen mediante la ornamentación. La profusión es una técnica visualmente enriquecedora que va asociada al poder y la riqueza; en cambio, la economía es visualmente fundamental y realza los aspectos conservadores y reticentes de lo pobre y lo puro.

La imagen tiene la profusión dentro de sus cualidades compositivas; es abundante en adiciones discursivas que detallan y ornamentan la imagen que según Dondis pueden denotar poder, y específicamente en esta estampa se ve representado en la fuerza que anuncia la gran ola. Cabe destacar que esta profusión de elementos –desde la multiplicidad de planos y texturas visuales entre otros- refuerzan el discurso del autor, pero no incurren en la sobresaturación.

Audacia/ Sutileza:

La sutileza es, en el mensaje visual, la técnica que elegiríamos para establecer **una distinción afinada**, rehuyendo toda obviedad o energía de propósitos. Aunque la sutileza indica una aproximación visual de gran **delicadeza y refinamiento**, debe utilizarse muy inteligentemente para conseguir soluciones ingeniosas. La audacia es, por su misma naturaleza, una técnica visual obvia. El diseñador debe usarla con atrevimiento, seguridad y confianza en sí mismo, pues su propósito es conseguir una visibilidad óptima.

La estampa cuenta con ambas propiedades; no obstante, a la profusión de elementos identificados con anterioridad la estampa tiene la cualidad de ser sutil, fina y delicada; las líneas y trazos sublimes, así como la cuidadosa aplicación de color son muestras evidentes del trabajo fino de los artistas japoneses. Así mismo, se puede considerar que el artista fue audaz a la hora de hacer esta representación de paisaje, pues en particular esta pieza es detallada y sutil, pero de igual forma consigue una visibilidad óptima en conjugación de todos los elementos que integra.

Transparencia/ Opacidad:

Las técnicas opuestas de la transparencia y la opacidad se definen físicamente una a otra: la primera implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo; la segunda, es justamente lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales.

Este par de atributos son complejos de identificar pues es necesario tener la pieza original en físico para notar lo traslucido que pueden ser los pigmentos con lo que se estamparon las estampas; de igual forma sería necesario contemplar que las condiciones de las estampas no son las mismas que el momento de su creación pues esta imagen data de entre 1830 – 1835, pues durante estos años han estado expuestas a múltiples fenómenos tanto naturales (como exposición a iluminación y cambios de temperatura) así como de conservación por parte de los coleccionistas y los museos que ahora poseen algunos de los ejemplares que aún perduran de la *Gran ola de Kanagawa*.

Variación/ Coherencia:

La coherencia es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. Si la estrategia del mensaje exige cambios y elaboraciones, la técnica de la variación permite la diversidad y la variedad. Pero la variación refleja en la composición visual el uso de ese mismo fenómeno en la composición musical, en el sentido de que las mutaciones están controladas por un tema dominante.

La *Gran ola de Kanagawa* fue configurada por su creador de una forma coherente pues nada rompe dentro de una armonía temática y su composición homogénea y ecuánime. Contemplando que es una recreación del

imaginario de un artista y que tiene elementos exagerados dentro de la constitución de la imagen mantiene una compatibilidad visual al confeccionar una representación congruente formalmente hablando.

Complejidad/ Sencillez:

El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad, que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado.

Esta pieza es compleja pues el artista incluye numerosas unidades y atributos durante la conceptualización de la pieza mismas que vamos escudriñando poco a poco durante este análisis y que a su vez hacen extenso el proceso de organización del significado de esta multiplicidad de atributos.

Distorsión/ Realismo:

El realismo es la técnica natural de la cámara, la opción del artista. Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos trucos y convenciones calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. La configuración de la cámara es una imitación de la del ojo y, en consecuencia, repite muchos de sus efectos. Para el artista, el uso de la perspectiva reforzada con la técnica del claroscuro puede permitirle sugerir lo que vemos directamente en nuestra experiencia. Pero son ilusiones ópticas. Precisamente por esta razón el realismo mejor estudiado de la pintura se denomina *trompe l'oeil* (engaño del ojo). La distorsión fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares y, a veces, también de la forma auténtica. Es una técnica que responde a un intenso propósito y que, bien manejada, produce respuestas también muy intensas.

Hasta cierto punto esta imagen cuenta con ambos atributos: El realismo, pues el autor configura la imagen de tal forma que sugiere una representación directamente asociada a lo que vemos desde nuestra experiencia. Es una representación figurativa, pues como espectadores de la obra no es fácil identificar todos los elementos formales dentro de la composición, fácilmente reconocemos una ola abatiendo unas barcas entre otras situaciones dentro la imagen. Del mismo modo encontramos algunos tintes de distorsión como ya lo hemos comentado con anterioridad en el atributo de exageración por ejemplo la representación de la ola e incluso del monte Fuji son notables hipérbolos que sobresalen de la totalidad de la composición.

Profundo/ Plano:

Estas dos técnicas visuales se rigen fundamentalmente por el uso o la ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del claroscuro, para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión.

Esta obra de Hokusai así como muchas más tienen como característica destacable el uso de una planimetría y ausencia de perspectiva, así mismo la información ambiental que debela el artista es a través del uso de efectos de luz y sombras planas (por ejemplo la luz representada en la espuma del mar y las escasas sombras dentro de las olas de igual forma son representada con el uso de planos en tonos más oscuros).

Agudeza/ Difusión:

La agudeza, como técnica visual, está íntimamente ligada a la claridad del estado físico y a la claridad de expresión. Mediante el uso de contornos netos y de la precisión, el efecto final es nítido y fácil de interpretar. La difusividad es blanda, no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor.

El trazo en la Gran ola de Kanagawa es agudo nos su nitidez nos da claridad y un fácil reconocimiento de los elementos formales dentro de la estampa.

Actividad/ Pasividad:

La actividad como técnica visual debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión. La postura enérgica y viva de una técnica visual activa resulta profundamente modificada en la fuerza inmóvil de la técnica de representación estética que produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de aquiescencia y reposo.

En esta obra es fácil identificar el atributo de actividad pues el artista representa una tormenta en el mar constituida por una ola que abate tres embarcaciones, en estampa está representada la ola; estructurada de forma imponente así como llena de detalles que sugieren la acción de envestir a las barcas. Específicamente esta pieza en comparación al resto de paisajes dentro de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, es una de las imágenes con mayor dinamismo y llenas de actividad.

Aleatoriedad/ Secuencialidad:

Una disposición secuencial en el desafío está basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que **se dispone en un orden lógico**. La ordenación puede responder a una fórmula, pero por lo general entraña una serie de cosas dispuestas según un esquema rítmico. La técnica aleatoria da la impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.

Identificar este atributo dentro de una sola imagen es un poco complejo, pero sí no es fácil visualizar una secuencialidad de representaciones de la cotidianidad en toda la serie de Hokusai; que a su vez se exponen con una desorganización planificada del artista que muestra temáticas como cambios climáticos, actividades económicas de los habitantes de Edo, las estaciones del año entre otros.

Irregularidad/ Regularidad:

La regularidad en el diseño consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones.

Su opuesta es la irregularidad que, como estrategia de diseño, realza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrable.

De igual forma este atributo es más fácil identificarlo si se analiza la totalidad de la serie que únicamente una sola imagen, pues las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* están basadas en la uniformidad temática del monte Fuji como protagonista de la serie, así como el principio de representación de actividades cotidianas de los habitantes de Edo que aparecen con regularidad en las cuarenta y seis piezas que conforman la serie.

Yuxtaposición/ Singularidad:

La singularidad consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general. El principal efecto de esta técnica es la transmisión de un énfasis específico. La yuxtaposición expresa la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional.

Indiscutiblemente la *Gran Ola de Kanagawa* es una imagen que yuxtapone desde elementos figurativos y formales hasta múltiples significados en los cuales ahondaremos en apartados subsecuentes.

Angularidad / Redondez:

Con esta técnica de contraste los elementos se muestran con cierto grado lineal en ciertos puntos de su totalidad, su contra parte en armonía es la redondez.

En esta técnica de armonía visual se muestran elementos con características esféricas o redondas su contra parte en contraste es la angularidad.

Estos atributos son una prueba de la gran capacidad del artista en el manejo de elementos morfológicos para fundar un mensaje, pues en esta obra el autor utiliza ambos atributos al trazar la obra; la angularidad está

presente en la textura visual de la espuma de las olas del mar, incluso estos trazos angulares hacen parecer la ola como una garra de algún animal; así mismo tiene líneas redondas y más suaves como lo son los trazos que forman al monte Fuji.

Representación (FIGURATIVA O REALISTA) / Abstracción:

La representación **realista** es aquella que nos permite sostener “la ilusión de lo real”, creer en la reproducción objetiva del mundo. Al respecto dice D. Dondis:

“Aparte de la maqueta tradicional realista, lo que más se aproxima a la visión real de un pájaro en la experiencia directa, es una fotografía a todo color, cuidadosamente enfocada y expuesta. La fotografía imita la actuación del ojo y el cerebro reproduciendo el pájaro real en el entorno real. A esto lo llamamos efecto realista”.

La abstracción es producto de un proceso de reducción de múltiples elementos visuales a favor de los elementos más específicos o elementales, aquellos que permiten reconocer al objeto representado en razón de diferenciarlo de otros. Como se trata de un proceso, encontramos distintos niveles de abstracción.

La *Gran ola de Kanagawa* es una representación realista; el artista imitó la naturaleza a tal grado de lograr “la ilusión de lo real” en la representación de este fenómeno natural (la tormenta), apoyándose de múltiples elementos morfológicos como el manejo de planos para dar luz y sombra; texturas visuales que detallan y dan realismo a la imagen.

Verticalidad/Horizontalidad:

Continuidad/ Episodicidad:

La continuidad se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada. En el cine, la arquitectura y el grafismo, la continuidad no solo es el conjunto de pasos ininterrumpidos que llevan de un punto a otro, sino también la fuerza cohesiva que mantiene unida una composición de elementos diversos. Las técnicas episódicas de la expresión visual expresan la desconexión o, al menos, conexiones muy débiles. Es una técnica que refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.

La obra es continua pues sus elementos compositivos con cohesivos, mantienen una continuidad y armonía desde lo formal hasta lo cromático.


OTROS (composición):

La imagen está dividida verticalmente, por un lado, el cielo y por el otro extremo el espacio terrenal que en este caso está representado por el mar (la Gran Ola). En la parte representación terrestre, se encuentra la actividad humana, figurada en forma de trabajo, en particular de la pesca, que a su vez se puede interpretar como una lucha. Todo, en conjunto observado por el Fuji (sin perder el protagonismo en esta representación), el cual se puede observar a la distancia.

- Las dos grandes masas ocupan el espacio visual, **la violencia de la gran ola se contrapone a la serenidad del fondo vacío, lo que hace recordar al símbolo del yin y yang.** El hombre, impotente, lucha entre los dos (lo que puede constituir una referencia al taoísmo, pero también al budismo)

Imagen 2:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura	<i>Ejiri en la Provincia de Suruga</i> es una famosa estampa japonesa del artista en ukiyo-e Katsushika Hokusai, publicada entre 1830 y 1835 durante el período Edo.	
---	--	---

1. Vínculo del nivel contextual

<i>DATOS GENERALES</i>	
TÍTULO	<i>Ejiri en la Provincia de Suruga</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	(1830 – 1835)
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	<i>Ukiyo-e</i>
GÉNERO 2	Paisaje (<i>fukei-ga</i>)
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	<i>Ukiyo-e</i>
<i>PARÁMETROS TÉCNICOS</i>	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Altura: 25.7 centímetros Ancho: 37.9 centímetros
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Xilografía (grabado en madera)
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representación de la cotidianidad de la población de Edo (en el mismo periodo).
OTRAS INFORMACIONES	

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

“Ejiri, en las proximidades del puerto de Shimizu, es una de las estaciones de la ruta del Tōkaidō situadas en la costa de la bahía de Suruga. Ocupa el puesto decimoctavo, entre su cercana predecesora Oikitsu, a menos de cuatro kilómetros, y Fuchū. Desde las proximidades de esta estación, Hokusai realizó el *Dibujo de la playa de la bahía de Tago en Ejiri, ruta del Tōkaidō*. Aunque lo habitual entre los artistas del *ukiyo-e* era representar este lugar con un paisaje marino, Hokusai planteó aquí una de las estampas más originales y mejor dibujadas de las *Treinta y seis vistas del monte Fuj*. El tema principal de *Ejiri, provincia de Suruga* es el viento. El monte Fuji bien asentado sobre el horizonte, es lo único que no puede mover el fuerte vendaval de este dinámico paisaje. Se trata de *kogarashi*, un viento huracanado que producen los monzones en invierno.

Por un camino entre marismas con algunos árboles aislados, los viajeros se han visto sorprendidos por un fuerte viento de poniente. Dos arbolitos de tronco esbelto se balancean y pierden hojas. Los juncos, con flexibilidad, se adaptan a la situación y se inclinan en diagonal, acentuando la dirección del viento. Las siete personas que transitan por el lugar encorvan su cuerpo como lo hacen los zaragozanos cuando sopla el cierzo. Los hombres se llevan la mano a la cabeza para sujetar para sujetar los sombreros de paja (*kasa*) antes de que vuelen. Uno de ellos, en el centro de la composición, no ha estado rápido y su sombrero se pierde por el cielo a gran velocidad. Ya no lo recupera. Peor suerte ha tenido la mujer de la izquierda, a la cual se le han volado varias hojas de papel, que como cometas se elevan en una marcada diagonal ascendente. El ritmo de esas hojas, que se mezclan en el aire con las hojas de los árboles y con el sombrero, son una muestra del talento de Hokusai y ofrecen una gran sensación de movimiento y verosimilitud. Uno se imagina a Hokusai haciendo que uno de sus ayudantes lance al aire hojas de papel un día de viento para tomar apuntes” (Almazán, 2019, p.180).

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO: Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. En la naturaleza, la redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado ((Dondis, 1976, p.55).

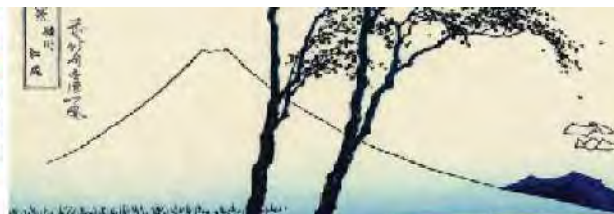
En esta estampa Hokusai traza el punto de forma orgánica e irregular, ilustrado en color azul Prusia muy saturado para representar de forma figurativa las hojas como pétalos que se caen del árbol. Los puntos varían ligeramente de tamaño, su escala es similar y siguen cierta dirección dentro de la imagen; muestran el camino de descenso de las hojas del árbol que a su vez producen tensión y dirección dentro de la imagen.



LÍNEA: Cuando los puntos están tan próximos entre sí que no pueden reconocerse individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo: la línea. La línea puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, pues cuando hacemos una marca continua o una línea, lo conseguimos colocando un marcador puntual sobre una superficie y moviéndolo a lo largo de determinada trayectoria, de manera que la marca quede registrada (Dondis, pp. 56-57)

En *Ejiri en la Provincia de Suruga*, Hokusai emplea la línea de forma muy fina y delicada, fuertemente utilizada para representar la vegetación de tipo pastizal que se intercala entre zonas lisas que representan agua. La representación del pastizal la logra con múltiples trazos de diversos tamaños y direcciones que a su vez nos permiten observar el movimiento en la composición.

Asimismo, Hokusai ilustra una línea continua fina y ligeramente más gruesa para representar al monte Fuji de un solo trazo que se une en su base con un plano que representa una laguna.



PLANO(S)-ESPACIO:

Las superficies pueden ser verticales, horizontales, inclinadas, cóncavas, convexas, torcida, distorsionada, curvada, angular, etc.

Los planos en el espacio compositivo de *Ejiri en la provincia de Suruga* son variados y diversos de forma y dimensión.

Por una parte, tenemos los amplios planos horizontales para representar lo que puede ser el mar o lagunas; de igual forma tenemos una serie de múltiples planos más pequeños con contorno y dirección para representar un cúmulo de hojas de papel arrastradas por el viento. Asimismo, dentro de la composición destaca el plano de límites irregulares en color azul Prusia el cual representa una cordillera montañosa detrás del monte Fuji.



ESCALA:

Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala. El color es brillante o apagado según la yuxtaposición, de la misma manera que los valores tonales relativos sufren enormes modificaciones visuales según sea el tono que está junto o detrás de ellos. En otras palabras, no puede existir lo grande sin lo pequeño. Pero incluso cuando establecemos lo grande a través de lo pequeño, se puede cambiar toda la escala con la introducción de otra modificación visual.

FORMA:

Empleo de formas orgánicas (formas naturales o libres), figurativas y bidimensionales.

Árbol:

- Ubicado en el primer plano y a la izquierda de la imagen, formado con trazos muy estilizados en color azul Prusia muy saturado.
- Es un elemento de gran dimensión a comparación del resto de las formas en la imagen.
- Tiene textura (visual) rugosa en el tronco, así como mucho detalle en la representación de sus diminutas hojas.
- Están ligeramente inclinado hacia la derecha (para representar el fuerte viento).

Hojas de papel:

- Alusivas a la representación del viento.
- Forman un camino en diagonal ascendente formada por aproximadamente treinta hojas de papel de color claro.
- En la imagen se puede observar como las hojas salen de las pertenencias de uno de los campesinos y son voladas por el viento.

**Los campesinos:**

- En *Ejiri en la Provincia de Suruga* se encuentran representados siete campesinos en diferentes planos de la imagen; vestidos con los ropajes de la época y la mayoría usan *kasa* (sombreros de bambú) (uno de ellos pierde su sombrero por el fuerte viento). Las vestiduras son en tonos azul Prusia, azul claro, un tipo de rosa pálido y marrón.



- La representación de los campesinos es la referencia de las temáticas de la cotidianidad, así mismo se puede observar como son abatidos por fuertes ráfagas de viento comunes en los tifones (fenómenos naturales muy comunes en Japón).

El camino entre el pastizal:

- En el centro de la composición hay una vereda que comienza en el primer plano y se va hacia planos subsecuentes. El camino hace curvaturas en forma de zigzag (o de serpiente) y se va estrechando poco a poco según se interna en la imagen.
- El camino está rodeado de altas espigas del pastizal.

TEXTURA:

La textura visual de esta estampa está formada con los trazos de múltiples tamaños y diversas direcciones que representan el pastizal del paisaje.

**NITIDEZ DE LA IMAGEN:**

La imagen es muy clara y nítida (los trazos del artista son muy finos y claros. Las gubias empleadas en el grabado son para trazo fino) quien contemple la imagen puede apreciar con facilidad los detalles en la imagen.

ILUMINACIÓN:

No solamente se limita a la representación de la luz con pigmentos claros y planos en blanco que iluminan la estampa.

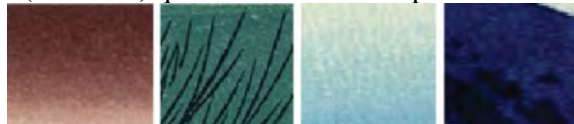
Respecto a su opuesto (la sombra), se puede apreciar la representación de sombra con la montaña azul Prusia que se encuentra atrás del monte Fuji. Así mismo los planos en verde oscuro funge como la sombra del pastizal.

CONTRASTE:

Como se menciona en el apartado anterior con el manejo de *luces* y *sombras*, el color verde a la vez que es aplicado como sombra; hace contraste con las partes claras de la estampa.

TONALIDAD / B/N-COLOR:

Cielo: el cielo es de color blanco (tiende a verse un poco beige pues las huellas del paso del tiempo y otros factores que han afectado al papel) con un ligero degradado de azul sobre la falda de la montaña que le da el efecto de profundidad y a su vez parece representar un tipo de neblina. De igual manera el cielo tiene una franja de degradado color vino (o marrón) que le da el efecto de profundidad al cielo.



El azul significa curación, confianza y larga vida en china.

El azul según Eva Heller (2004) es el color preferido, el color de la simpatía, de la armonía, de las virtudes espirituales.

El azul; el color de los sentimientos que se afianzan con el **tiempo** y así mismo perecen con el tiempo (p. 23).

Camino: Azul cielo, verde, blanco y marrón.

El azul significa curación, confianza y larga vida en china. El color de las virtudes espirituales.


El verde es el color de la riqueza, la fertilidad, la regeneración, la esperanza, la armonía y el crecimiento. El verde también representa puro y limpio en china. El color de la fertilidad, esperanza y de la burguesía según Eva Heller.

El color café evoca sentimientos pesados y puede ayudar a crear una impresión de personalidad estable. Simboliza la profundidad de las raíces. Este color hace pensar que algo existe desde hace mucho tiempo y seguirá por mucho tiempo más. El café puede recordar la primavera: cuando las hojas adquieren un tono oscuro y luego caen en la cultura china. El café es el color de lo acogedor y de lo corriente y de la necesidad según Heller.

OTROS:

Imagen 3:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

<i>Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura</i>	La <i>Casa de Té en Koshcawa. La mañana después de una nevada</i> , es una famosa estampa japonesa del artista en <i>ukiyo-e</i> Katsushika Hokusai, publicada entre 1830 y 1835 durante el período Edo de la historia de Japón.	
--	--	---

1. Vínculo del nivel contextual

<i>DATOS GENERALES</i>	
TÍTULO	<i>Casa de Té en Koishicawa. La mañana después de una nevada / Nieve de mañana en Koishicawa</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	Variación de (1830 – 1835)
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	<i>Ukiyo-e</i>
GÉNERO 2	Paisaje (<i>fukei-ga</i>)
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	Ukiyo-e
<i>PARÁMETROS TÉCNICOS</i>	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Altura: 28.6 centímetros Ancho: 37.9 centímetros
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Litografía
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representación de la cotidianidad en un día nevado en Koshicawa.
OTRAS INFORMACIONES	

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

“Koishicawa es el nombre de una zona de la ciudad de Tokio que hoy es visitada sobre todo por su jardín botánico *Koishicawa Shokubutsuen*, que gestiona la Universidad de Tokio, pero que fue creado ya a finales del siglo XVII con la finalidad de recolectar plantas medicinales. En este jardín al final del invierno, florecen los ciruelos y los cerezos, árboles por los que los japoneses sienten una especial devoción. En tiempos de Hokusai, Koishikawa también era admirada por la belleza de su naturaleza y por su altura por encima del resto de los barrios, lo que permitía disfrutar de buenas vistas del monte Fuji. Por su idílica posición era también un lugar con abundantes casas de té, donde se podía disfrutar de aventuras amorosas y suculentos banquetes. Esta mezcla de placeres es la que parece observarse en la terraza de una casa de té en la que varias personas interrumpen su desayuno para admirar con sorpresa la abundante nevada que ha caído por la noche y que ha dejado un paisaje cubierto por la nieve que enmarca una formidable vista del monte Fuji. Una joven dirige la mirada del espectador desde la casa del té hasta el monte Fuji gracias al gento de apuntar con su mano hacia la sagrada montaña, o quizás lo haga hacia las tres aves que surcan el cielo. Por el planteamiento de que la arquitectura la visión que los personajes tienen del Fuji, esta estampa tiene relación con otra de la serie titulada *Yoshida en el Tōkaido*” (Almazán, 2019, p.64).

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

Como base de la configuración plástica, el punto como tal es poco utilizado dentro de esta estampa. Sólo lo podemos observar como textura visual en las rocas nevadas que están alrededor del lago, de igual forma es empleado para dar sombras en algunas zonas del paisaje.



LÍNEA:

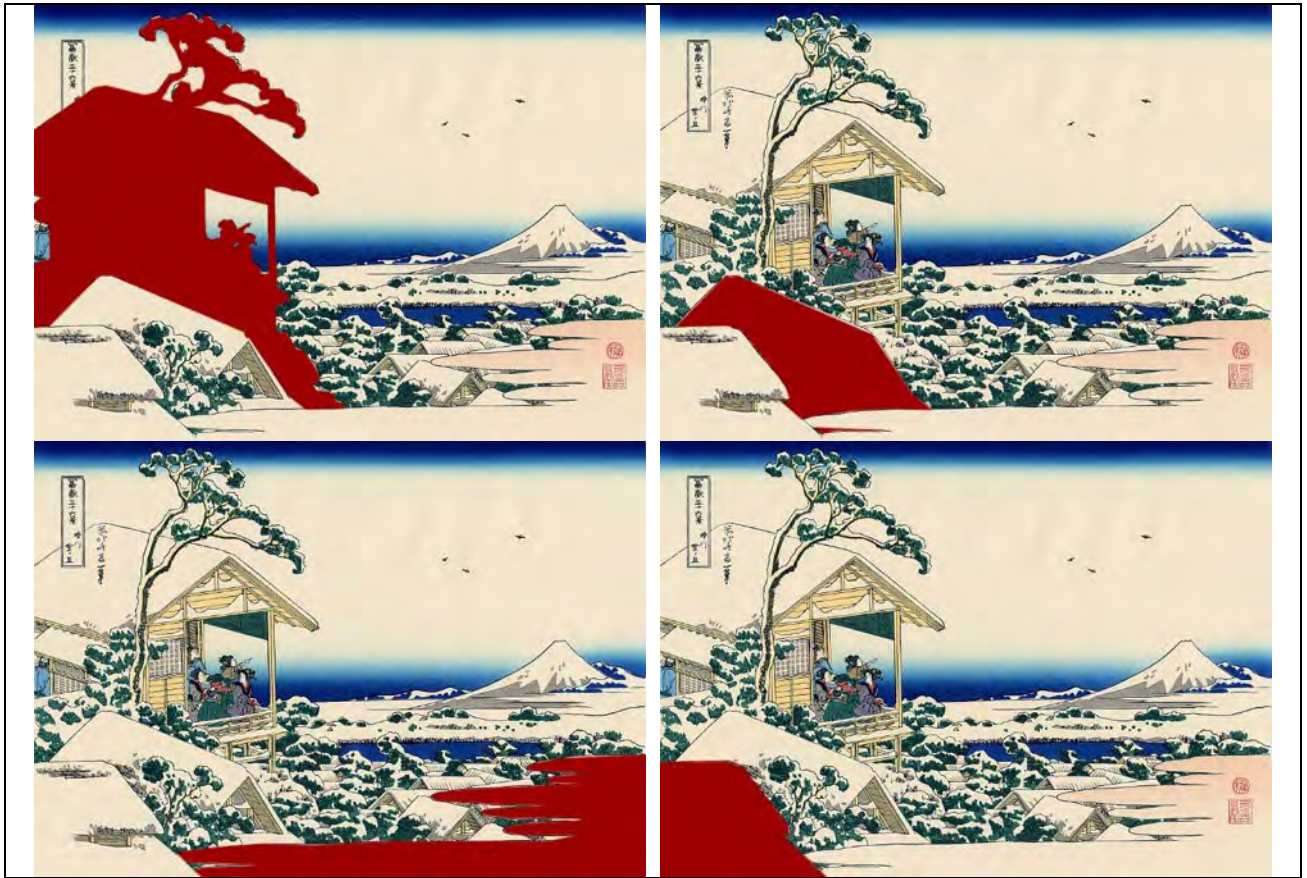
El objetivo de la línea en esta imagen es delimitar las formas, ya que el color más usado en la estampa es el blanco (debido a la representación de un paisaje nevado), el azul Prusia en la línea ayuda con la definición de los elementos figurativos en el paisaje (los árboles, las nubes, las casas, etc.). La gran mayoría de los trazos son curvos y algunos otros son líneas rectas, esto le da un balance a la obra que nos permite apreciar su horizontalidad, pero a su vez los trazos libres y orgánicos por toda la composición.



PLANO(S)-ESPACIO:

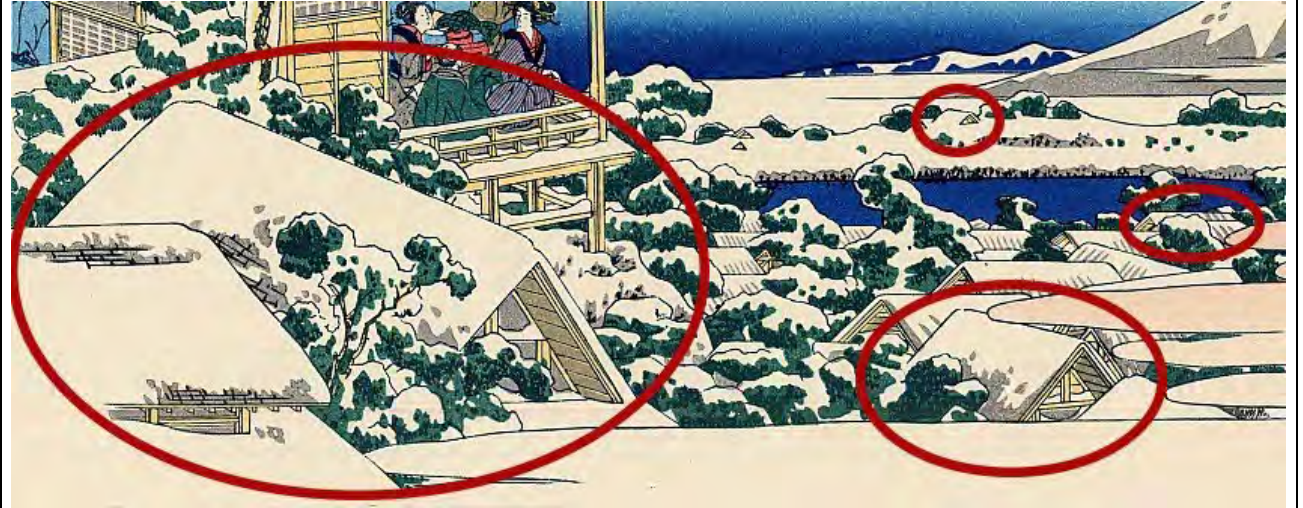
- La obra se conforma por 8 planos.
- El *octavo* plano está compuesto por el cielo y los pájaros.
- El *séptimo* plano contiene la célebre montaña, unas pequeñas viviendas y el lago.
- El *sexto* es en donde están las casas representadas un poco más grandes (ilusión de cercanía) con árboles detrás de ellas.
- El *quinto* plano es en donde aumenta la dimensión de las casas y árboles.
- El *cuarto* plano es la casa principal, en donde están las mujeres, y el árbol que está enfrente de esta.
- El *tercer* plano es la casa que está enfrente de la casa principal (techo) y el árbol que está enfrente de esta.
- El *segundo* plano es el de nube que tenemos en la parte inferior de la imagen, ya que si ponemos atención a la imagen podemos ver que esta está detrás de una casa la cual sería el *primer* plano.





ESCALA:

La escala se puede “deducir” con la dimensión de los techos de las casas, en el fondo podemos encontrar unos triángulos amarillos, pero si observamos bien en el 6to plano son los techos de varias casas, seguidamente seguirían los techos del 5to plano, luego los del 4to plano, y al final el 3er y 2do plano. Esto le da la sensación de lejanía y profundidad a la imagen.



FORMA:**El monte Fuji:**

- Es el motivo principal por el cual se creó la serie, no es muy vistoso dentro de esta composición pues se funde en todos los blancos que representan la imagen, pero debido a la composición y disposición de los elementos figurativos representados en la obra, la vista (el ojo) sigue un camino hacia el monte Fuji.

Las montañas:

- Pequeñas, poco perceptibles a simple vista. La diminuta cordillera que acompaña al monte Fuji, que lo rodea por un lado, figurando un abrazo.

Los árboles:

- Gracias a su color, forma y textura visual crean el contraste dentro de la imagen; pues es un paisaje nevado en su mayoría de color blanco, no obstante se hace notar el color verde de la vegetación de la vista.

Las casas:

- Son viviendas con techo de “dos aguas” que se dejan ver entre los árboles.
- Representan la población que habita el lugar y se ubican en diversos planos de la imagen.

Las mujeres:

- Un grupo de cinco mujeres que están tomando el té, la mayoría de ellas están observando al monte Fuji, una en específico lo señala, esto le da dirección a la imagen y conduce mirada del espectador hacia el monte.
- Es una estampa con presencia de figura humana que refuerza la temática de la cotidianidad en las vistas del Fuji.

Las nubes:

Son nubes medias de tipo *altostratus*, ubicadas en el segundo plano de la imagen, muy cerca al lector. Estas nubes nos señalan que la vista no es al nivel del mar, sino que es sobre el nivel del mar, que el punto desde donde se observa el paisaje está en una parte muy elevada la cual podría ser una montaña.

Las aves:

Son unos pequeños trazos que representan tres aves; aun cuando son diminutos refuerzan la representación del cielo nublado blanco en su totalidad.

El Lago:

El agua es un elemento comúnmente reiterativo en las vistas de Hokusai, en esta estampa no es la excepción, hay un lago representado en el centro de la composición en uno de los planos más profundos; el lago es un centro de equilibrio en la imagen.

TEXTURA:

La textura visual de esta estampa se puede observar principalmente en el follaje de los árboles, representado con dos tonos de verde: verde pino y verde esmeralda, el único tronco que podemos ver en la imagen también tiene textura, y parece que esta textura es lineal y semeja garabatos. De igual forma, podemos observar otro tipo de textura visual que brinda detalles a las cortinas de la casa donde se está tomando el té, así como en el vestuario de lo que parece ser una cortesana.

NITIDEZ DE LA IMAGEN:

Al igual que la mayoría de las estampas que pertenecen a la serie, la *Casa de Té en Koishicawa. La mañana después de una nevada* tiene un trazo muy nítido, el artista define y representa con claridad y nitidez cada una de las formas ilustradas en la imagen.

ILUMINACIÓN:

Es una estampa llena de luz, la nieve ilumina toda la superficie de la imagen, el uso de la sombra es mínimo y lo vemos representado con pequeños planos de color gris que proyectan los árboles de la imagen; a diferencia de los grandes planos blancos e iluminados, que reflejan la luz solar como un gran espejo que duplica el cielo que a pesar de estar nublado permite la representación de la luz de un sol no ilustrado.

CONTRASTE:

En comparación a otras estampas el contraste en esta imagen no es por el uso múltiple de texturas visuales sino cromático, pues se trata de una ilustración mayormente de color blanco (papel) y el contraste es logrado con el uso de los colores: verde, en la vegetación nevada; y azul Prusia en el lago y la parte baja del cielo que a su vez le dan profundidad y horizontalidad al paisaje.

TONALIDAD / B/N-COLOR

Como todos los colores se repiten en las formas, decidí solo explicar el significado en general de los colores en la obra.

Blanco: Este color en Japón y en el occidente (el segundo según Eva Heller) significa la pureza y limpieza, y también es usado en la cultura japonesa para celebraciones alegres.

Verde: En la cultura japonesa el verde representa lo que es el crecimiento y la fertilidad. De igual forma y como hemos mencionado con anterioridad, es el color que representa la naturaleza y esto (aunque en la imagen hay verdes fríos) manifiesta vitalidad.

Azul: En la obra, el azul representa la tranquilidad (dentro de múltiples significados según el contexto). En específico dentro de *Casa de Té en Koishikawa. La mañana después de una nevada*, el cielo y el lago imprimen esa tranquilidad del color azul; es una imagen estable que si se observa a profundidad te envuelve en esa quietud y atmósfera pacífica.

Amarillo: En Japón el amarillo significa belleza, aristocracia, felicidad, entre otros. El amarillo es un color recurrente en las obras de Hokusai, sobre todo en la ilustración de viviendas, templos y sembradíos. En *Casa de Té en Koishikawa. La mañana después de una nevada*, el amarillo es empleado para dar color a las viviendas pues a lo largo de la serie muchas de estas parecen estar edificadas de madera y bambú seco.

Rosa: El rosa en Japón, representa la felicidad, así como lo erótico, este segundo no se ve presente a nivel contextual o morfológico dentro de la estampa, pero los sutiles tonos en rosa, así como el amarillo ambos referentes al concepto de felicidad son más sencillos de percibir en esta obra de Hokusai. Del mismo modo según Heller, el color rosa representa lo femenino, así como la delicadeza; aunque el rosa no fue usado con abundancia en la imagen, fue empleado en la ropa de las mujeres (cortesanas), lo cual le imprime feminidad y delicadeza a la ilustración de la mujer en esta estampa.



OTROS:

Con relación a la ceremonia del té ilustrada en la obra, en la cultura japonesa hay una ceremonia de té que dura por 4 horas, denominada como *chanoyu*. En esta ceremonia los japoneses se esfuerzan para alcanzar la “máxima simplicidad y refinamiento en los movimientos que simbolizan la verdadera *belleza*”.

REFLEXIÓN GENERAL

Es una imagen figurativa, compleja, polisémica y redundante (si partimos de la serie a la que pertenece y las sistemáticas que aborda además de la temática de paisaje y la representación del monte Fuji).

3. Nivel compositivo

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA:

Representación de objetos tridimensionales en una superficie bidimensional (plana) con la intención de recrear la posición relativa y profundidad de dichos objetos.

(Tipos de perspectiva: Lineal, aérea o atmosférica, de superposición, forzada).

La estampa *Casa de Té en Koishikawa. La mañana después de una nevada*, al igual que la gran mayoría de las estampas en la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* mantiene la bidimensionalidad en la representación; característica distintiva de esta serie de obras de Hokusai. En específico en esta pieza, se puede observar un efecto semejante a la perspectiva aérea o atmosférica; pues el artista juega con elementos en distintos planos, “unos más cerca que otros” o en realidad unos ilustrados más grandes y otros más pequeños, lo cual le brinda el sentido de espacialidad en la imagen; pues el ojo traduce esa diferencia de tamaños entre los objetos y la percibe como distancia entre ellos.

RITMO:

La imagen es estática, pese a esto no es arrítmica; se puede observar el ritmo por progresión, puesto que en los planos que representan las viviendas hay un aumento progresivo de tamaño por intervalos.

TENSIÓN:

Su valor para la teoría de la percepción está en cómo se use en la comunicación visual, es decir, en cómo refuerce el significado, el propósito, la intención y, además, en cómo pueda usarse como base para la interpretación y la comprensión. La tensión o la ausencia de tensión es el primer factor compositivo que podemos usar sintácticamente en nuestra búsqueda de la alfabetidad visual (Dondis, 1976, p.37).

En primer lugar, el caso en que la tensión (lo inesperado, lo más irregular, lo complejo, lo inestable) no es lo único que domina al ojo pero sí de los factores de predominio compositivo.

Según el concepto de *Tensión* de Dondis, La estampa *Casa de Té en Koishikawa. La mañana después de una nevada* detenta tensión, pues los elementos formales ahí representados la hacen una obra figurativa que refuerzan el significado, el propósito y la intención de la obra que es un modelo de la cotidianidad y diario vivir de los habitantes de Edo de las primeras décadas de los 1800, propósito recurrente dentro de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

PROPORCIÓN:

Las formas adquieren su significado cuando se estructuran dentro de una composición. Por eso resulta fundamental organizar los elementos que forman el conjunto de la imagen de manera equilibrada para obtener un efecto de unidad y orden, asignándole a cada uno de ellos el tamaño y la posición adecuados para el fin que nos proponemos.

Tamaño:

El planteamiento «ilusionista» de la representación visual nos lleva a esperar que toda imagen represente los tamaños de los objetos tal como éstos se aparecen, o como son, o como el dibujante quiere que sean. Se alude a la falta de destreza o al descuido en la observación para explicar las desviaciones del tamaño «real»; las expresiones de reproche, como «tamaño incorrecto» o «tamaño exagerado», son típicas de esa clase de valoraciones (Arnheim, 1979, p. 205).

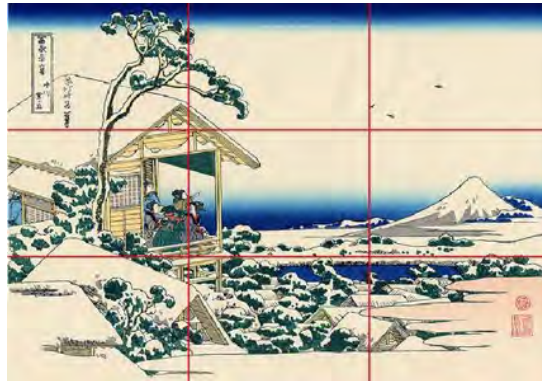
«¿Por qué en algunas representaciones gráficas o escultóricas las relaciones de tamaño no corresponden a la realidad? [Sin duda la jerarquía basada en la importancia es un factor. En los relieves egipcios es frecuente que los reyes y los dioses sean más del doble de grandes que sus inferiores» (p. 205).

Si nos basamos en la teoría de Arnheim, la relación entre jerarquía de tamaño e importancia; Hokusai quiso destacar la ceremonia del té más allá de la temática paisajista, los cambios climáticos y la divinidad del monte Fuji.

DISTRIBUCIÓN PESOS:**Centro de interés:**

Una composición informal (sin orden en la composición de tipo matemático) debe coordinar sus elementos alrededor de un centro de interés; un área donde todos los elementos se originan, cesan o interaccionan, proporcionando el drama visual sin el cual el diseño se convierte en una simple agregación de partes.

Pendiente de llenar.

LEY DE TERCIOS:**ESTATICIDAD / DINAMICIDAD**

ORDEN ICÓNICO

Contraste/ Armonía:

Armonía cromática

Equilibrio/Inestabilidad:

Casa de Té en Koishikawa. La mañana después de una nevada es una pieza equilibrada. De primera instancia parece tener mayor peso visual en la parte izquierda de la imagen debido a que la casa donde se toma el té y el árbol llenan este extremo de la obra; sin embargo, al observar con detenimiento, la imagen es compensada con la representación del monte Fuji y tres pequeñas aves en la parte derecha superior de la estampa.

Exageración/ Reticencia:

No se considera que el término exagerado sea el más adecuado para describir a esta obra, pero sí podemos señalar que es evidente y clara la acción representada en esta estampa que además es reafirmado por el título de esta pieza.

Acento/ Neutralidad:

Si observamos la imagen en su totalidad, es de aspecto neutral pues no tiene un punto de acento que realce algún aspecto compositivo o cromático de la imagen.

Asimetría/ Simetría:

Esta obra es asimétrica; pues la fórmula visual no está totalmente resuelta; pues ambos hemisferios de la imagen son diferentes y llenan su espacio de forma desigual.

Fragmentación/ Unidad:

En la obra todos los árboles y las viviendas están contiguos en un solo lugar, nuestra percepción los agrupa, no aísla ni separa alguna pieza del resto de los demás elementos de la obra, del mismo modo existe una unidad y armonía cromática que de igual forma origina unión.

Economía/Profusión:

La obra no es moderada, ya que está compuesta por múltiples elementos de variedad de planos, formas, proporciones, líneas curvas, líneas rectas y diversas texturas.

Audacia/ Sutiliza:

La audacia tanto como la sutileza están presente en la gran mayoría de las piezas de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* y en esta estampa no es la excepción.

Transparencia/ Opacidad:

No aplica

Variación/ Coherencia:

En general la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* es muy variada en cuanto a composición, perspectivas de vistas y temáticas de la cotidianidad de los habitantes de Edo; a su vez mantiene la coherencia o hilo conductor que es la integración de la montaña sagrada en todas sus estampas.

Complejidad/ Sencillez:

Esta pieza es completamente compleja, esto es por todos los elementos que contiene, el uso de los planos, la textura visual, los degradados en el horizonte y los múltiples detalles representados en la misma.

Distorsión/ Realismo:

Como ya hemos comentado con anterioridad, Hokusai mostró una increíble habilidad en el dibujo de esta serie, no obstante, no la podemos definir como realista ni distorsionada, sino que es ambos adjetivos; pues la obra muestra temáticas reales de una sociedad de un determinado espacio temporal y geográfico, así como

también podemos ver el imaginario de Hokusai en muchas de estas representaciones. En sí, en la mayoría de estas estampas desconocemos cuanto es real y cuanto es una ilusión/ distorsión.

Profundo/ Plano:

Esta obra es plana, tiene varios planos que demuestran lejanía entre los elementos, pero es escaso el manejo de sombras y no hay perspectiva alguna, la profundidad en la imagen es escasa y casi imperceptible.

Agudeza/ Difusión:

Esta obra tiene muchos elementos y aunque observemos detenidamente la imagen no podemos diferenciar o separar un árbol de otro, los techos son lo único que sí se pueden diferenciar, pero al fondo se ven unos triángulos amarillos, los cuales son más casas, pero no se distinguen con facilidad.

Actividad/ Pasividad:

Esta vista en específico es pasiva, incluso al contemplarla podemos sentir la calma de esa mañana con el tranquilo paisaje nevado.

Aleatoriedad/ Secuencialidad:

Tomando como base la representación de las casas, podemos ver que se van haciendo más pequeñas conforme más lejos están representadas, esto es lo que representa a la secuencialidad en esta obra. Así como en su temática, aunque las composiciones son muy diversas y aleatorias, la serie tiene una secuencia que es: mostrarnos el diario vivir de los habitantes de Edo.

Yuxtaposición/ Singularidad:

Múltiple yuxtaposición de elementos y múltiples planos (principalmente vegetación y vivienda).

Representación (figurativa o realista) / Abstracción:

Verticalidad/Horizontalidad:

Un paisaje horizontal por todos lados que lo observemos, esta horizontalidad además está reafirmada por la acción de la mujer apuntando hacia el horizonte la cual nos invita a hacer ese recorrido con la mirada.

Continuidad/ Episodicidad:

Continua sobre todo en la temática que aborda.

Imagen 4:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura

El Fuji de Gotenyama en Shinahawa, ruta del Tōkaidō



1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	<i>El Fuji de Gotenyama en Shinahawa, ruta del Tōkaidō</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	(1830 - 1834)
PROCEDENCIA	<i>Japón</i>
GÉNERO	<i>Ukiyo-e</i>
GÉNERO 2	Paisaje (<i>fukei-ga</i>)
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	<i>Ukiyo-e</i>
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Altura: 48,07 centímetros Ancho: 71,59 centímetros
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Xilografía (grabado en madera)
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representar el peso cultural y religioso que tiene el Monte Fuji, y cómo se desarrolla la vida diaria de la época.
OTRAS INFORMACIONES	Goten-yama fue un lugar de picnic muy popular.

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

«La pasión del pueblo japonés por la belleza de la naturaleza se refleja en la devoción en la que contemplaban, y siguen contemplando, la floración de los cerezos o *sakura*. Este árbol se cultiva por sus flores, blancas o rosadas, que al inicio de la primavera tiñen de color de color montañas enteras. Desde la antigüedad, existía la costumbre de salir al campo para disfrutar del paisaje primaveral en el momento de máxima floración del *sakura*. Se le denomina *hanami*, literalmente “ver” (*mi*) “las flores” (*hana*), a esta costumbre estética y social. La ocasión es también una oportunidad para beber *sake* al aire libre en compañía de amigos y disfrutar de un agradable picnic primaveral. Ya en el periodo Heian (704-1185) había en torno a la capital imperial, Kioto, algunos lugares célebres por la belleza del paisaje con los cerezos en flor, como Yoshino. En Edo, la nueva capital desde el siglo XVII, hubo también algunos lugares para disfrutar del *sakura* y hacer *hanami*. Los Tokugawa incluso se encargaron de trasplantar ejemplares de Yoshino para que su capital nada tuviera que envidiar a las anteriores. Uno de los lugares más célebres por sus cerezos era Gotenyama, a las afueras de Edo, en. La salida hacia la bahía de Sagami, hacia el sur, donde empezaba la ruta del Tōkaidō. Gotenyama estaba en el barrio de Shinagawa. El lugar estaba repleto de puestos de té y pequeños restaurantes para disfrutar de su idílica naturaleza, con suaves colinas con vistas magnificas de los cerezos en flor. [...] El primaveral paisaje de esta estampa, como suele ser habitual en la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, presenta una escena en la que la presencia humana tiene un gran protagonismo. Hokusai dibuja la forma que tenían de disfrutar su patrimonio natural los habitantes de Edo. Sin necesidad de desplazarse mucho. Un total de veintiún personajes anima la escena. Un grupo de tres hombres, sobre una esterilla roja, disfrutaban de la bebida de *sake*. Otras familias, con madres que llevan sobre sus hombros a sus hijos, pasean por la lluvia de pétalos que provoca cualquier leve brisa. Otra mujer disfruta del paseo mientras fuma en pipa. Otros conversan animadamente» (Almazán, 2019, p.116).

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO: Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. En la naturaleza, la redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado (Dondis, 1976, p.55).

Hokusai hace uso de este elemento en repetidas ocasiones y de manera variada, tanto en color como en forma y tamaño. Podemos encontrarlo por toda la obra como apoyo para texturizar y dar volumen a los distintos elementos que conforman el paisaje representado.

Este elemento se puede observar en tres diferentes áreas, las cuales son: en los cerezos en flor, en la textura de las hojas, en color blanco; en el césped, para crear también trama, pero en esta ocasión utiliza el ritmo en distintos espacios, además el color del punto es el negro; por último, se hace uso de este elemento en las vestimentas de las personas que aparecen en las pinturas, de nuevo, se utiliza de forma rítmica, pero el color utilizado es el amarillo.



LÍNEA:

La línea puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, pues cuando hacemos una marca continua o una línea, lo conseguimos colocando un marcador puntual sobre una superficie y moviéndolo a lo largo de determinada trayectoria, de manera que la marca quede registrada (Dondis, pp. 56-57).

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto (Kandinsky, pp. 49).

Se trata del elemento más predominante en la obra, se encarga de dar lugar a la forma y configura su estructura, se puede encontrar como elemento decorativo y estructural. En la obra se pueden observar tanto líneas delgadas o finas como gruesas que conviven entre sí, de manera que se puede comprender mejor la magnitud que se desea expresar de cada objeto.

En la obra podemos encontrar los siguientes tipos de líneas:

Horizontal: es la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano. Su frialdad y achatamiento constituyen el tono básico de esta línea, a la que podemos definir como la forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento (Kandinsky, pp. 51).

Vertical: la forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento (Kandinsky, pp. 51).

En este caso Hokusai se vale de este elemento para delimitar las áreas que abarcaran los elementos, es decir, en la obra, tienen el objetivo de marcar un límite de la forma para algunos elementos.

Diagonal: esquemáticamente se separa en ángulos iguales de las anteriores. Su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: reunión equivalente de frío y calidez. O sea, la forma más limpia del movimiento infinito y templado (Kandinsky, pp. 49).

Hokusai hace uso de las líneas diagonales para indicar direccionalidad y dinamismo en algunos objetos presentes en la obra, como los tejados de las casas.

Curva: Esta línea es utilizada para representar las montañas, este elemento es fundamental de la geometría y representa un espacio que existe y expresa movimiento en la imagen.



PLANO(S)-ESPACIO:

Por plano básico se entiende la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra. El plano básico esquemático está limitado por dos líneas horizontales y dos verticales y adquiere así, en relación al ambiente que lo rodea, una entidad independiente (Kandinsky, pp. 103).

Las superficies pueden ser verticales, horizontales, inclinadas, cóncavas, convexas, torcida, distorsionada, curvada, angular, etc.

El plano en el espacio gráfico se presenta en áreas con formas determinadas que percibimos por contraste de figura y fondo o por un contorno lineal.

El plano en la composición espacial de la obra *El Fuji de Gotenyama en Shinahawa, ruta del Tōkaidō* es presentado en diferentes secciones de la obra, las cuales son claramente distinguibles por su composición de colores complementarios contrastantes que armonizan entre sí.

Se puede observar el uso de líneas irregulares angulares por parte del autor para representar las montañas, árboles y arbustos, que son los únicos en los que se expresa movimiento, además del tejado y algunos detalles, el resto del cuadro se mantiene estático, pero con vida gracias al degradado que implementa el autor.



ESCALA:

Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala. El color es brillante o apagado según la yuxtaposición, de la misma manera que los valores tonales relativos sufren enormes modificaciones visuales según sea el tono que está junto o detrás de ellos. En otras palabras, no puede existir lo grande sin lo pequeño.

Escala de reducción:

La escala es la relación de proporción entre las dimensiones reales de un objeto y las del dibujo que lo representa.

Al momento de reducir esta estampa se puede notar la desaparición de algunos elementos como los puntos, por lo tanto se pierde un poco la textura o se modifica, además de dificultarse la distinción de otros elementos, en especial los que están muy cercanos entre sí. En cuanto al color, este se mantiene, incluso los degradados son perfectamente observables y distinguibles.



FORMA:

En la obra podemos encontrar las siguientes formas:

Formas naturales, formas artificiales, formas orgánicas, formas geométricas, formas abiertas, formas cerradas y formas realistas.

Las montañas:

- El Monte Fuji, es la figura central de la imagen, en esta ocasión en un tamaño menor al centro de la composición como espectador de la sociedad *chōnin*.
- Además del Monte Fuji, se pueden observar otras pequeñas colinas más cercanas, que representan el hogar de los habitantes de Edo, estas en color verde, diferenciando al monte Fuji no sólo en forma sino en color, Hokusai lo distingue por su importancia y valor en la cultura japonesa.

**Los árboles:**

El paisaje está colmado de árboles, por toda la estampa podemos ver los arbustos de verdes copas; así como en la parte central podemos observar nueve cerezos en flor que matizan el paisaje con su bello tono rosa.

**El cielo y el mar:**

• El cielo y mar constan de una composición simple basada únicamente en el uso de degradado de color azul claro y oscuro, pero en el caso del cielo también se utiliza un color claro que da un tono sepia – esto posiblemente por envejecimiento del papel y el pigmento- que permite una clara diferenciación entre mar y cielo.

**Las nubes:**

• Son formas irregulares orgánicas y horizontales, simples, no presentan profundidad y son de color blanco (el tono del papel).



Las viviendas:

- Son formas artificiales y geométricas, en la mayoría de estas solo es perceptible el tejado y un poco de los muros, la mayoría de las casas tienen techo de dos aguas; mantienen el mismo diseño y colores.

- Todos los tejados portan una textura creada a partir de líneas y rectángulos de colores, todas son de una sola planta.



Los habitantes:

- Presentan una piel pálida, blanca, su vestimenta se compone de líneas, puntos, colores planos y degradados en pocos casos, todos visten un *hanfus*, vestimenta típica implementada por la dinastía Qing y utilizada hasta finales del siglo XX.

- Se encuentran dispersos por toda la parte arbolada de la imagen.

- Todos indican una direccionalidad o trayecto que muestra la cotidianidad y dinamismo, ya que cada uno de ellos se encuentra realizando una actividad (bebiendo *sake*, caminado, fumando, etc), dicho trayecto guía los ojos del espectador.



TEXTURA:

En la obra, el autor hace uso de texturas visuales creadas a partir de puntos y líneas, estas texturas buscan imitar el realismo en algunos elementos además de permitir identificar cual es el elemento que representan. Se identifican tres diferentes intenciones a cumplir por las texturas, los cuales son representar sombra, luz y dar apariencia a los objetos.

**NITIDEZ DE LA IMAGEN:**

La imagen es clara y nítida, oscura en el borde superior, la mayoría de los elementos se identifica con gran facilidad, pero en pocos casos como el detalle en las hojas de los cerezos y las líneas en algunos árboles son poco perceptibles.

ILUMINACIÓN:

La luz aparenta originarse del cielo y predomina en el cuadro, la aparición de sombras es muy vaga, casi inexistente, lo cual podría dar una pista de la hora del día que influye en los colores del cuadro, la cual parece ser la luz de medio día.

CONTRASTE:

En el contraste, Hokusai utiliza los mismos colores, pero variando el tono, además utiliza colores que se complementan entre sí, de manera que, a pesar de contener colores sombríos, el ambiente se ve iluminado y alegre, pues logra un equilibrio tonal adecuado a la situación que plantea.

TONALIDAD / B/N-COLOR:

El Monte Fuji: Negro, azul degradado y blanco.

El cielo: Negro, azul rey, azul, amarillo anaranjado muy claro y azul claro.

Las nubes: Blancas, sin detalles internos.

El mar: Azul claro con algunos toques de azul marino degradado en las orillas.

El césped: Verde, verde degradado que sirve como transición a un amarillo mostaza.

Las casas: Están compuestas de distintos colores, según el tipo de casa, pero contienen amarillo, azul marino y amarillo muy claro, algunas pocas tienen un toque de verde en el tejado.

Las personas: Presentan una piel totalmente blanca, su cabello es de color negro y su vestimenta contiene verde oscuro, azul marino, rojo, dorado y, en algunos casos, azul claro degradado.

REFLEXIÓN GENERAL

Hokusai toma todos los elementos a su disposición y compone de manera que, no solo logra una magnífica estampa, sino que captura la esencia del diario vivir de los habitantes de Edo, de forma que quienes contemplemos la obra podemos visualizar lo que se vivía en aquel espacio geográfico temporal al observar la imagen.

Hokusai logra un dinamismo fácilmente perceptible que, no sólo da vida y movimiento a la imagen, también le muestra al espectador el recorrido visual que el autor desea y variando los tonos de los colores que aparecen en el recorrido de manera que este no se vuelve monótono y aburrido, sino armónico y agradable a la vista.

Es impresionante como, a pesar de ser una obra bidimensional, Hokusai logra plasmar profundidad en la pintura, no en abundancia, pero lo suficiente para lograr este efecto visual.

3. Nivel compositivo

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA: Hokusai utiliza una perspectiva bidimensional.

RITMO:

Son elementos visuales (puntos, líneas, formas, objetos...) que se repiten en el espacio de acuerdo con un determinado patrón u orden. Y al igual que en el mundo de los sonidos, el ritmo visual tiene la capacidad de transmitir sensaciones.

Digamos que, de igual forma que en la música, el ritmo visual trata de establecer una melodía dentro de una composición a través de patrones, formas, líneas o elementos repetidos o constantes dentro de ella.

Este tipo de composiciones, suelen ser placenteras para el ojo humano, el cual identifica el orden y la repetición como algo agradable.



Hokusai también se vale del ritmo para guiar la mirada del espectador, creando un recorrido visual con diferentes objetos, este ritmo nos muestra toda la pintura, comienza desde la esquina inferior izquierda y culmina en el Monte Fuji.



TENSIÓN:

Su valor para la teoría de la percepción está en cómo se use en la comunicación visual, es decir, en cómo refuerce el significado, el propósito, la intención y, además, en cómo pueda usarse como base para la interpretación y la comprensión. La tensión o la ausencia de tensión es el primer factor compositivo que podemos usar sintácticamente en nuestra búsqueda de la alfabetidad visual (Dondis, 1976, pp.44).

En esta obra, Hokusai creó diferentes puntos de tensión presentes mayormente en los cuadrantes inferiores de la pintura, pero el mayor punto de tensión resulta ser el monte Fuji, ya que se encuentra al centro tanto vertical como horizontalmente en una composición rectangular.

PROPORCIÓN:

La proporción tiene una importancia vital en la manipulación compositiva del campo. Para expresar con precisión el énfasis en la disimilitud de claves visuales, pues, habría que consagrar al punto principal la mayor proporción de espacio.

Esta división proporcional incrementará la precisión de las intenciones compositivas.

La información primaria debe ocupar una superficie desproporcionadamente grande del campo. La proporción y la escala dependen de la manipulación del tamaño al espacio, en función del efecto perseguido, pero esta consideración, aunque es básica en la estructura del contraste, no resulta absolutamente necesaria (Dondis, pp.116).

Tamaño:

El planteamiento «ilusionista» de la representación visual nos lleva a esperar que toda imagen represente los tamaños de los objetos tal como éstos se aparecen, o como son, o como el dibujante quiere que sean. Se alude a la falta de destreza o al descuido en la observación para explicar las desviaciones del tamaño «real»; las expresiones de reproche, como «tamaño incorrecto» o «tamaño exagerado», son típicas de esa clase de valoraciones (Arnheim, 1979, p. 205).

Hokusai realizó la división de la obra en base a la proporción y relevancia que da a cada objeto, esta división puede percibirse a simple vista y le permitió plantear un recorrido visual, decidiendo qué es lo primero que se verá y que tendrá más importancia, en este caso, a pesar de que el monte Fuji es más pequeño que otros elementos, este logra conservar el protagonismo debido a la organización que el autor asignó a cada uno de los componentes que integran el contenido.

DISTRIBUCIÓN PESOS:**Centro de interés:**

El centro de interés es el elemento que mejor destaca de entre los demás.

En el caso de *El Fuji de Gotenyama en Shinahawa, ruta del Tōkaidō*, el autor tiene muy en claro cuál elemento desea destacar, es por ello que hace uso de la regla de tercios donde ubica al monte Fuji en el centro de la composición y no obstante que la estampa sea abundante de elementos el Fuji se puede apreciar rápidamente dentro de toda la composición.



LEY DE TERCIOS:

Ley de Tercios para organizar los elementos contenidos en la obra *El Fuji de Gotenyama en Shinahawa, ruta del Tōkaidō*

La mayoría de los elementos se encuentra en los cuadrantes inferiores y en el cuadrante medio derecho, en el izquierdo central se encuentran la mayoría de las nubes y parte del cielo, en el cuadrante central encontramos el elemento principal, el monte Fuji. Por último, en los cuadrantes superiores se encuentran las hojas de algunos cerezos y el cielo faltante.



ESTATICIDAD / DINAMICIDAD:

La estampa tiene una composición horizontal, dentro de ella hay al mismo tiempo una composición radial que se crea con la organización de los elementos.

ORDEN ICÓNICO

Dondis (1976, pp. 130-147) crea una enumeración de algunas técnicas visuales junto con su contrario en forma de dipolo.

Equilibrio – Inestabilidad:

Dentro de las técnicas visuales, después del contraste, la más importante es la del equilibrio. Su importancia primordial se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio, que se manifiesta tanto en el diseño como en la reacción ante una declaración visual. Su opuesto sobre un espectro continuo es la inestabilidad. El equilibrio es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos. La inestabilidad es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.

En la estampa podemos apreciar equilibrio visual entre los elementos que la componen, pues a pesar de que hay más elementos en el lado derecho, los pocos que hay en el izquierdo reciben más peso por dos factores, que son su proporción y el contraste que se crea al predominar los objetos con colores planos.



Simetría – Asimetría:

El equilibrio se logra en una declaración visual de dos maneras, simétrica y asimétricamente. La simetría es el equilibrio axial. Estamos entonces ante formulaciones visuales totalmente resueltas en las que a cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente otra en el otro lado. Es perfectamente lógico y sencillo de diseñar, pero puede resultar estático e incluso aburrido. Los griegos consideraban que la asimetría era un mal equilibrio, pero el equilibrio, de hecho, puede conseguirse también variando elementos y posiciones, de manera que se equilibren los pesos.

El equilibrio visual de este tipo de diseños es complicado, porque requiere el ajuste de muchas fuerzas, pero resulta interesante y rico en su variedad.

En la estampa, Hokusai colocó los elementos de manera asimétrica, pero perfectamente equilibrados, ya que utilizó tanto proporciones como direccionalidad a su favor, el hecho de hacer de unos árboles mucho más grandes que otros no es por simple gusto, sino que se hizo con el fin de equilibrar la imagen.



Regularidad – Irregularidad:

La regularidad en el diseño consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones.

Su opuesta es la irregularidad que, como estrategia de diseño, realza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrable.

La obra, a pesar de ser realizada utilizando la regla de tercios, contiene elementos que salen de los espacios marcados, también en el caso del centro de interés ocurre lo mismo, este no está exactamente en el centro, pero la composición hace que su oposición armonice con los demás elementos.

Simplicidad – Complejidad:

El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental y libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad, que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado.

La estampa es compleja, debido a que está conformada por una gran cantidad de elementos y la organización de los mismos se alterna.

Unidad – Fragmentación:

Las técnicas de unidad y fragmentación son parecidas a las de la simplicidad-complejidad y entrañan estrategias de diseño parecidas. La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente.

La colección de numerosas unidades debe ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único. La fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, pero conserven su carácter individual.

Hokusai crea una composición en la que cada elemento tiene relación direccional con otro, de manera que puede percibirse la dirección hacia la que llegará la vista al final del recorrido visual, todos los elementos dependen uno del otro para lograr el objetivo del mensaje.

Economía – Profusión:

La presencia de unidades mínimas de medios visuales es típica de la técnica de la economía, que contrasta con su opuesta de la profusión en muchos aspectos. La economía es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos.

La profusión está muy recargada y tiende a la presentación de adiciones discursivas, detalladas e inacabables al diseño básico que, idealmente, ablandan y embellecen mediante la ornamentación. La profusión es una técnica visualmente enriquecedora que va asociada al poder y la riqueza; en cambio, la economía es visualmente fundamental y realza los aspectos conservadores y reticentes de lo pobre y lo puro.

La imagen es abundante en elementos, en esta estampa Hokusai nos regala múltiples situaciones que las describe con abundancia de elementos que nos ayudan a interpretar que sucede en las imágenes de la cotidianidad en Edo.

Reticencia – Exageración:

La reticencia y la exageración son las contrapartidas intelectuales del dipolo economía-profusión y sirven a fines similares, aunque en contextos distintos. La reticencia es una aproximación de gran comedimiento que persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos. En realidad, la reticencia, en su estudiado intento de engendrar grandes efectos, es la especular de su opuesta visual, la exageración. Ambas, y cada una a su manera, se toman grandes libertades en la manipulación de los detalles visuales. La

exageración, para ser visual mente efectiva, debe recurrir a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar.

En esta estampa, Hokusai utiliza la exageración en el tamaño de los cerezos en comparación con el tamaño de otros árboles y las viviendas.

Predictibilidad – Espontaneidad:

La predictibilidad, como técnica visual, sugiere un orden o plan muy convencional. Sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, hemos de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual, basándonos para ello en un mínimo de información. La espontaneidad, en cambio, se caracteriza por una falta aparente de plan. Es una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.

El Fuji de I Goten-yama, Shinagawa, en la carretera Tōkaidō, contiene predictibilidad pues contiene un objeto central como punto de interés y los demás elementos están organizados en base a este de forma que dirigen la mirada hacia él.

Actividad – Pasividad:

La actividad como técnica visual debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión. La postura enérgica y viva de una técnica visual activa resulta profundamente modificada en la fuerza inmóvil de la técnica de representación estética que produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de aquiescencia y reposo.

La estampa muestra actividad, pues su organización sugiere movimiento mediante la disposición de los elementos presentes en ella.

Neutralidad – Acento:

Afirmar que un diseño puede tener un aspecto neutral, parece casi una contradicción en sus términos, pero lo cierto es que hay ocasiones en que el marco menos provocador para una declaración visual puede ser el más eficaz para vencer la resistencia o incluso la beligerancia del observador. La atmósfera de neutralidad es perturbada en un punto por el acento, que consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme.

Hokusai hace un acento en algunos cerezos que se encuentran en el lado izquierdo, ya que se encuentran en un fondo plano, esto con el objetivo de otorgar más peso y equilibrar la imagen.

Transparencia – Opacidad:

Las técnicas opuestas de la transparencia y la opacidad se definen físicamente una a otra: la primera implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo; la segunda, es justamente lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales.

La estampa no tiene transparencia en ningún elemento, todos reflejan opacidad, pues lo que se oculta detrás de alguno no se puede observar.

Coherencia – Variación:

La coherencia es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. Si la estrategia del mensaje exige cambios y elaboraciones, la técnica de la variación permite la diversidad y la variedad. Pero la variación refleja en la composición visual el uso de ese mismo fenómeno en la composición musical, en el sentido de que las mutaciones están controladas por un tema dominante.

Hokusai demuestra coherencia en sus elementos, tanto en organización como en distanciamiento y temporalidad.

Realismo – Distorsión:

El realismo es la técnica natural de la cámara, la opción del artista. Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos trucos y convenciones calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. La configuración de la cámara es una imitación de la del ojo y, en consecuencia, repite muchos de sus efectos. Para el artista, el uso de la perspectiva reforzada con la técnica del claroscuro puede permitirle sugerir lo que vemos directamente en nuestra experiencia. Pero son ilusiones ópticas. Precisamente por esta razón el realismo mejor estudiado de la pintura se denomina trompe l'oeil (engaño del ojo). La distorsión fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares y, a veces, también de la forma auténtica. Es una técnica que responde a un intenso propósito y que, bien manejada, produce respuestas también muy intensas.

Todos los elementos intentan reflejar la realidad con excepción de los cerezos, cuyo tamaño es diferente al real.

Plana – Profunda:

Estas dos técnicas visuales se rigen fundamentalmente por el uso o la ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del claroscuro, para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión.

El Fuji Goten-yama, Shinagawa, en la carretera Tōkaidō, Hokusai utiliza ambas, ya que algunos elementos son totalmente planos mientras que otros muestran un poco de volumen y sombras.

Singularidad – Yuxtaposición:

Una disposición secuencial en el desafío está basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que se dispone en un orden lógico. La ordenación puede responder a una fórmula, pero por lo general entraña una serie de cosas dispuestas según un esquema rítmico. La técnica aleatoria da la impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.

La estampa presenta yuxtaposición pues es abundante la cantidad de elementos y de planos diversos que conviven en esta estampa.

Agudeza – Difusividad:

La singularidad consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general. El principal efecto de esta técnica es la transmisión de un énfasis específico. La yuxtaposición expresa la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional.

El autor utiliza agudeza en su composición, ya que el elemento central se apoya del estímulo de los elementos que le rodean para ganar peso.

Continuidad – Episodicidad:

La continuidad se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada. En el cine, la arquitectura y el grafismo, la continuidad no solo es el conjunto de pasos ininterrumpidos que llevan de un punto a otro, sino también la fuerza cohesiva que mantiene unida una composición de elementos diversos. Las técnicas episódicas de la expresión visual expresan la desconexión o, al menos, conexiones muy débiles. Es una técnica que refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.

El autor refleja continuidad en su obra, todos los elementos muestran similitud y lógica en sus colores posición y proporción.

RECORRIDO VISUAL:

Hokusai se apoya en la posición y dirección en la que plantea cada uno de los elementos de forma que guía al público durante un recorrido a lo largo de la imagen, elige el orden en el que se observan los elementos, y busca asegurar que la atención sea en el punto de mayor relevancia, es decir, en el monte Fuji.



INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

“Nuestra cotidianidad está pautada por un sinnúmero de objetivos a lograr como sociedad, hay un tiempo para cada cosa, desde descansar, hasta convivir con quienes amamos y trabajar, todo realizándolo siempre con un objetivo en común, avanzar como sociedad en todos los sentidos, sin olvidar nunca aquello que nos forjó, aquello que está detrás de lo que somos, aquel lugar al que siempre vamos y aunque estemos lejos estará allí para recordarnos de dónde venimos y, sin importar el camino que tomemos, siempre, siempre sabremos llegar a él (monte Fuji), porque es parte de nosotros.”

Imagen 5:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

Kajikazawa en la provincia de kai (Kōshū Kajikazawa) de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji (Fugaku sanjūrokkei)*. es una obra japonesa hecha por el artista Katsushika Hokusai en el movimiento del *ukiyo-e*, parte de una extensa colección realizadas entre 1830 y 1835 en el periodo Edo de la historia de Japón.



1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	<i>Kajikazawa en la provincia de Kai</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	Variación de (1830 – 1835)
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	Ukiyo-e
GÉNERO 2	Paisaje (fukei-ga)
GÉNERO 3	Pesca
MOVIMIENTO	Ukiyo-e
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	color
FORMATO	Altura: 25.4 cm Ancho: 38.1 cm (aprox.)
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Xilografía (grabado en madera)
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representación de la cotidianidad.
OTRAS INFORMACIONES	En esta obra se presenta la estrecha interacción entre las fuerzas naturales y los hombres frágiles pero duraderos.

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

“Hokusai nos presenta aquí el monte Fuji desde el río Fuji. El río Fuefuki que hemos visto en la estampa *Amanecer de Isawa, provincia de Kai*, cambia su nombre cuando abandona el valle de Kōfu y llega a la localidad de Ichikawamisato, pasándose a llamar río Fuji. Kajikazawa se localiza junto en este lugar. El río Fuji, que discurre por el oeste del volcán y desemboca en la bahía de Suruga, es famoso por sus rápidos y potente caudal. Así lo podemos ver en la violenta corriente a la que se enfrenta este pescador del lugar. El río suena con fuerza y casi nos salpica. La superficie de la agitada corriente y la grandiosidad de la composición convierte a *Kajikazawa, provincia de Kai* en una de las mejores estampas de la serie. Con una gran economía de medios Hokusai plantea la composición en dos partes. La superior caracterizada por líneas rectas horizontales, está dominada por la densa niebla que cubre el fondo del paisaje y únicamente deja ver la nevada cumbre del monte Fuji en su vertiente occidental. Esta apacible bruma blanquecina proporciona un telón liso en el que resalta la escena de pesca que aparece en la parte inferior. Hay un gran contraste, pues en la orilla del río Fuji todo es movimiento. Además de las turbulentas aguas, Hokusai dibuja en diagonal una resbaladiza roca saliente, que le permite colocar al pescador en el centro mismo de la imagen. El pescador se inclina en equilibrio para hacer fuerza y recoger las redes con las que está pescando. La figura del pescador, con una posición exacta, la volvemos a encontrar en *Cien vistas del monte Fuji*. Ajeno a esta acción, su hijo, sentado en la roca, mira la cesta de capturas” (Almazán, 2019, p.220).

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

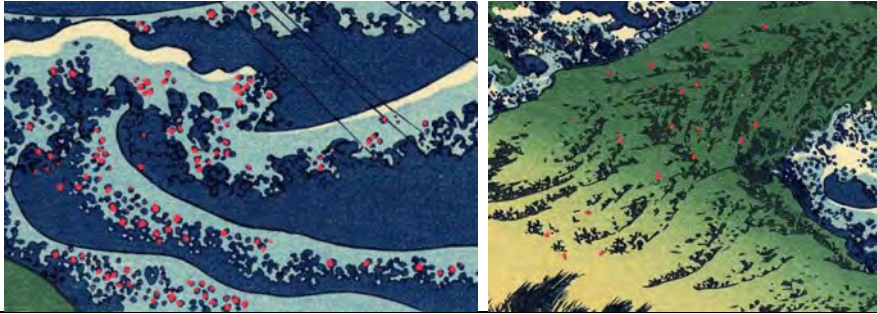
PUNTO

Un punto indica posición. No tiene largo ni ancho. No ocupa una zona del espacio. Es el principio y el fin de una línea, y es donde dos líneas se encuentran o se cruzan. (Wong 1979, pp. 11)

Los puntos se pueden encontrar mayormente situados donde se ilustra al mar y en la textura visual del césped verde del acantilado donde sitúan los protagonistas de esta obra.

La función del punto en la imagen es crear pautas o patrones de forma mediante la agrupación y repetición de unidades además de producir dinamismo al sugerir un efecto de movimiento; ya que estos puntos (redondos en su mayoría (orgánicos) y otros de una forma más irregular, representan la espuma de las olas formadas al chocar con la orilla del acantilado y la textura del césped de la roca principal.

Los puntos son dispersos sin embargo suelen estar agrupados en diferentes espacios.

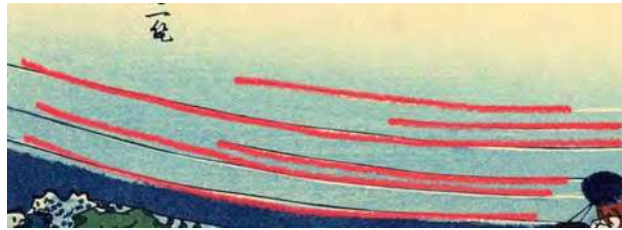


LÍNEA

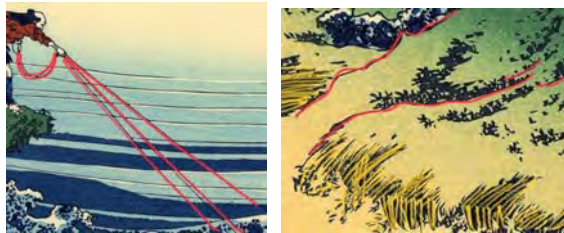
Cuando un punto se mueve, su recorrido se transforma en una línea. La línea tiene largo, pero no ancho. Tiene posición y dirección. Está limitada por puntos. Forma los bordes de un plano. (Wong 1979, pp. 11)

Las líneas casi siempre generan dinamismo y definen direccionalmente la composición en la que las insertemos. En esta obra tenemos líneas bastante visibles, de diferentes longitudes, un grosor medio a delgado y en su mayoría de color negro, por lo tanto, resaltan en el resto de la composición.

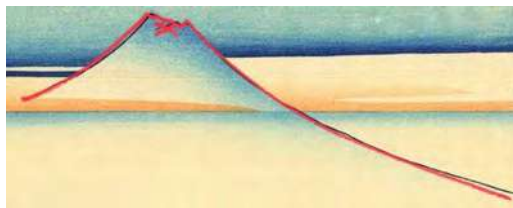
En la obra se utilizan en zonas como el mar, horizontales (que transmiten estabilidad, calma y reposo debido a su posición, lo representa el mar tranquilo y sin olas).



En segundo tenemos un elemento importante ya que forma parte de la ‘acción’ representada en la obra que son unas cuerdas con el objetivo de extraer peces del mar (según parece). Aquí encontramos líneas diagonales bastante rectas, las cuales transmiten tensión y en otra sección de la cuerda donde esta se curva, aquí a diferencia de las líneas diagonales y rectas, podemos identificar cómo la cuerda se ve más suave e inestable, sin tensión.



Después tenemos varias líneas al fondo que conforman el contorno superior de una montaña, son apenas un par de líneas, y sin incluir ningún color distinto al fondo en su interior, igual podemos diferenciar que se trata de una montaña a lo lejos en el horizonte del paisaje. Estas líneas simples, pero algo onduladas expresan suavidad y volumen ya que es un objeto que sobresale incluso por encima de algunas nubes.



PLANO(S)-ESPACIO

El recorrido de una línea en movimiento (en una dirección distinta a la suya intrínseca) se convierte en un plano. Un plano tiene largo y ancho, pero no grosor, tiene posición y dirección, está limitado por líneas. Define los límites extremos de un volumen (Wong 1979, p.11).

En el espacio compositivo de *Kajikazawa en la provincia de Kai* el artista utiliza planos regulares e irregulares, definidos por las diferentes tonalidades en los colores empleados, por figura y fondo, por colores y por líneas que marcan contornos.

Hokusai manejó diferentes tamaños de planos, acomodándolos en una yuxtaposición creando diferentes efectos, como lo es, el efecto de peso y gravedad, y el de cercanía y lejanía.

El artista ha utilizado planos más grandes y regulares en zonas como el cielo, el mar y la montaña, estos dan la sensación de lejanía y se utilizan como el fondo de la obra, tiene la intención de dar grandeza, estabilidad, libertad y tranquilidad.

En zonas como lo son el hombre y el niño, las olas y la colina, utiliza planos irregulares y más pequeños, dando una sensación de cercanía.

ESCALA:

En la composición de la obra, el artista juega con las escalas utilizándolas de una manera muy evidente.

El autor establece a través del tamaño de los elementos, la diferencia del niño en comparación al hombre. Podemos así definir que las dos personas son de diferentes edades, que uno de ellos es menor.

También el autor emplea una escala en la comparación de la colina con el hombre, y este último con las olas del mar. Se puede decir que las olas son de una altura mayor al hombre, se define su proporción en comparación con el fondo, donde se encuentran el mar y el cielo, los cuales son enormes e inalcanzables en símil con la pequeñez del hombre.

FORMA:

Todo lo que pueda ser visto posee una forma que aporta la identificación principal en nuestra percepción. (Wong 1979, pp. 11)

El hombre y el niño:

Las figuras centrales de la obra son los personajes que se encuentran en el centro de esta. Un hombre arrojando la red hacia el mar, sosteniéndola fuertemente evitando que la corriente lo venza. Por otro lado, se posa un niño ajustando las cuerdas de lo que pareciera ser una nasa de juncos (una red de pesca antigua en forma de cilindro), la cual prepara para su utilización. Ambos son formas orgánicas y en cuanto a su interrelación existe un distanciamiento notable, cada uno está concentrado en su actividad específica.

El contorno lineal con el que están dibujados estos personajes es de un color azul oscuro dando contraste con la tonalidad roja de sus trajes. Sus trajes antiguos parecen humildes, el hombre lleva puestas sandalias las cuales son dibujadas solo con contorno lineal.

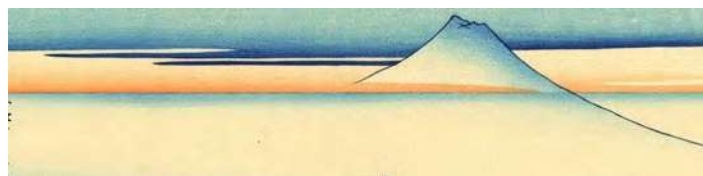
Podría deducirse que el niño y el hombre son padre e hijo, el hombre hereda sus conocimientos al niño a para que este siga con su legado de pescador.



En el fondo se aprecia un paisaje, aparentemente al amanecer. Estos elementos nos dan contexto en el tiempo y lugar, que por medio de los colores, representan una mañana de pesca.

Montaña:

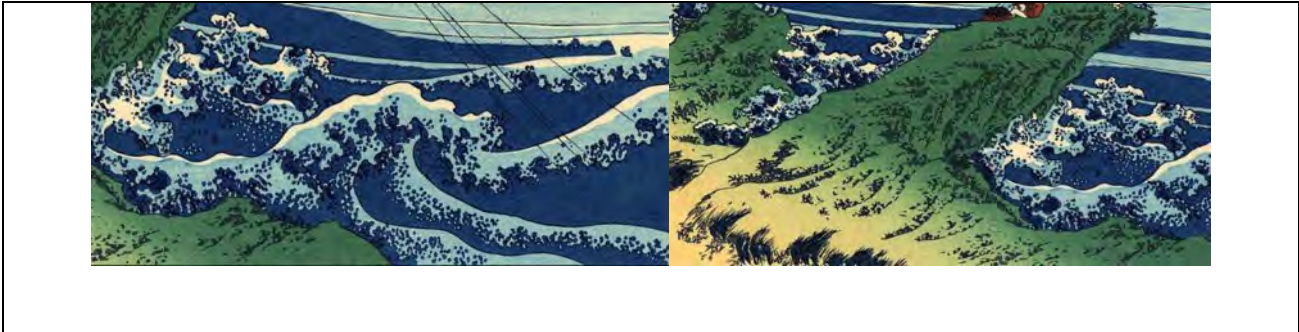
Este es el elemento más minimalista de la composición, está delimitada por un contorno lineal, sin el cual esta se perdería con el cielo. El monte Fuji es considerado un símbolo de identidad nacional y venerado como una montaña sagrada.

**Las olas y el acantilado:**

Las olas chocando con el peñasco que se encuentra en la costa, haciéndole más complicada y peligrosa la tarea de pesca al hombre.

Las olas son de un tamaño superior al hombre, y ya que estas, están seguidas de un inmenso mar pueden representar la debilidad o pequeñez del hombre ante la naturaleza.

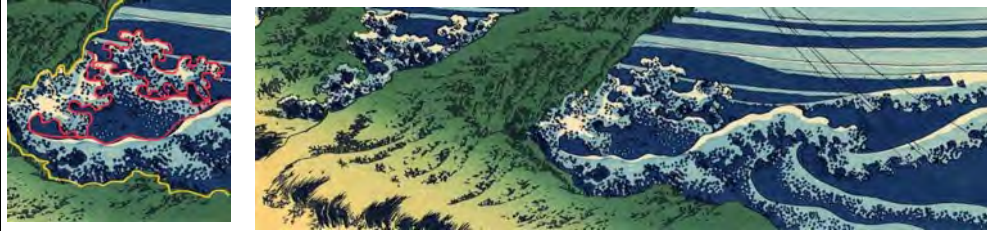
El acantilado brinda soporte a las figuras principales (hombre y niño) y da sentido a las olas de la parte inferior de la obra que se perciben tempestuosas.



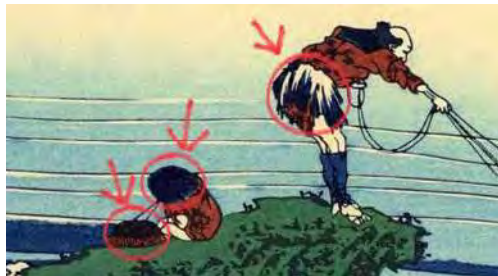
TEXTURA:

La textura se refiere a las cercanías en la superficie de una forma. Puede ser plana o decorada, suave o rugosa, y puede atraer tanto al sentido del tacto como a la vista. (Wong 1979, pp. 11)

Se utiliza la textura óptica mediante la cual se crea en el espectador la sensación de que las nubes son suaves, el césped áspero, las olas del mar tan fuertes y generan gran cantidad de espuma al chocar contra el acantilado.



En los personajes presentes también se muestra un tipo de textura; en el cabello en los juncos, juncos y la ropa humilde y sencilla de los pescadores.

**NITIDEZ DE LA IMAGEN:**

Es una imagen bastante nítida, por ende, es bastante fácil apreciar cada detalle en toda la escena representada.

ILUMINACIÓN:

La estampa tiene una clara representación de la luz, podemos observar un amanecer, por lo tanto, una luz tenue en tonos rosados, naranja y azul degradado.

En la parte inferior se encuentra el césped en color amarillo, lo cual lo hace ver visualmente más iluminado que el resto, que es de color verde oscuro.

CONTRASTE:

Cuenta con colores oscuros, y a su vez representa la luz con tonos claros, otorgando profundidad a la imagen. Hokusai utilizó en la obra múltiples contrastes, como la tonalidad roja en la vestimenta del niño y el hombre que los separan del fondo. Los diferentes tonos de azul en las olas resaltan entre ellos, pero a su vez también existe contraste con el mar, la montaña y las tonalidades naranjas que tiene el cielo.

TONALIDAD / B/N-COLOR:**El cielo:**

Parece estar dividido en dos partes horizontales. La parte superior es un degradado de azul, mientras que la parte inferior es un amarillo muy tenue que se degrada a naranja.

El autor utilizó colores complementarios, creando contraste en su obra, emplea una tonalidad naranja y azul Prusia, estas dos tonalidades se degradan hasta llegar a un tono más claro.

El mar (y olas):

El mar de color azul cielo, se degrada a blanco hasta la orilla y se van mezclando tonos de azul más claro para luego incluir sombras en azul marino, dejando así al blanco exclusivamente para la espuma representada en las olas.

Acantilado:

El acantilado al centro de la imagen lleva un verde bastante intenso, característico de un césped en plena primavera y después se degrada en un verde limón hasta terminar en amarillo claro.

Dos personas:

Estos personajes poseen un tono de piel bastante pálido, blanco, algunas prendas y objetos que llevan tienen un tono rojo ladrillo, que imprime antigüedad; de igual forma cuentan con detalles en sus prendas, cabello y objetos de color azul marino.

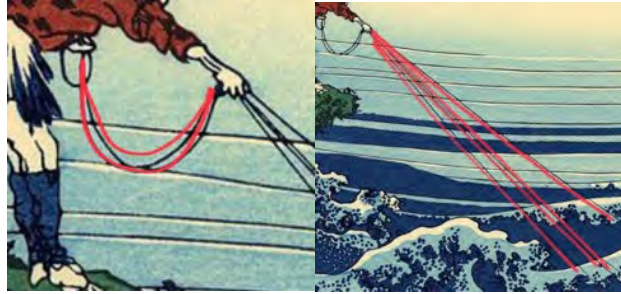
3. Nivel compositivo***SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO*****PERSPECTIVA:**

En la obra se emplea una perspectiva diagonal.

RITMO:

La repetición es un medio poderoso para mentar la conmoción inferior y, simultáneamente, un medio obtener el ritmo primitivo; este ritmo es, a su vez, un medio a la obtención de la armonía primitiva en todo arte. (Kandinsky 1926, pp. 85-90)

Lo primero que identificamos en la repetición de las cuerdas (de la red) que el personaje sostiene, debido a que no es solo una, sino varias, y estas se posan diagonalmente de forma recta hacia el mar, creando un ritmo y llevando nuestra vista a las fuertes olas. En una parte más pequeña entre mano y mano del hombre, encontramos un ritmo divergente (tales complejos de líneas, independientes en sí mismos, pueden ser subordinados a otros mayores, los que a su vez integren una composición de más vastas proporciones).

**TENSIÓN:**

El contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso. (Kandinsky 1926, pp. 26-28)

La tensión en la imagen está completamente en la parte interior, es donde nos hace más ruido, por sus fuertes colores y la concentración mayor de líneas y detalles. Se trata de la zona central de la imagen donde se desarrolla la acción de la actividad económica de la pesca. El impacto de las olas en el peñasco, el hombre tirando de la red y la abundante carga de texturas visuales en esta zona nos permiten visualizar la tensión en esta estampa.

PROPORCIÓN:

No puede existir lo grande sin lo pequeño. Pero incluso cuando establecemos lo grande a través de lo pequeño, se puede cambiar toda la escala con la introducción de otra modificación visual mediante el tamaño relativo de las claves visuales, sino también mediante relaciones con el campo visual o el entorno.

(Dondis 1976, pp. 71)

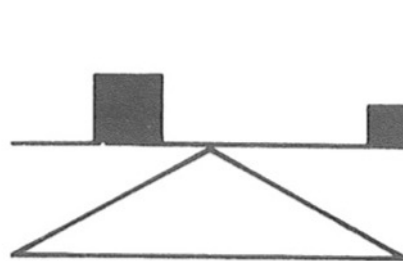
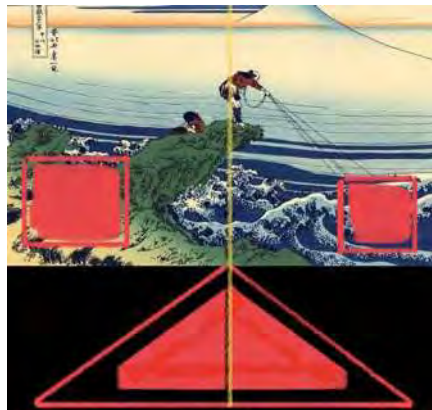
Sin duda es una composición proporcionada, la proporción de la figura humana va de acuerdo a la del paisaje, existe una armonía entre la dimensión de cada uno de los elementos representados en la escena; lo único que yo pondría en tela de juicio – en esta y otras estampas de la serie- es la dimensión del monte Fuji en relación a la realidad. Es posible que en esta estampa el Fuji sea desproporcionado y representado al imaginario y gusto de Hokusai. La mayoría de las vistas son difíciles de ubicar en la realidad y de las que sí tenemos referencia, en la mayoría de los casos nuestro artista suele exagerar la proporción del monte Fuji en relación al paisaje real.

DISTRIBUCIÓN PESOS:

Podría discutirse que es compositivamente más dinámico llegar a un equilibrio de los elementos de una obra visual a través de la técnica de la asimetría. Pero esto no es fácil. Las variaciones de los medios visuales implican la existencia de los factores compositivos de peso, tamaño y posición.

(Dondis 1976, pp. 46)

Claramente, el mayor peso de la imagen está en la parte inferior de esta, visualmente representado por el acantilado, y más específicamente hacia el lado izquierdo donde tenemos más elementos, más área con suelo terrestre; plano principal de la imagen que por su textura visual sólida que representa la tierra e incluso piedra, tiende a dictar el peso de la composición hacia la izquierda (debajo de la firma de autor y el título de la estampa).



LEY DE TERCIOS:

La ley de tercios es clara en la imagen puesto que coloca en el punto inferior izquierdo al acantilado que sirve de guía como inicio en el recorrido visual que hace el espectador.



ESTATICIDAD / DINAMICIDAD:

El dinamismo de la imagen se encuentra de la mitad hacia la parte inferior, el movimiento de las olas, el césped que indican quizá, algo de viento, las cuerdas de la nasa de pesca que lanza el hombre y las líneas donde comienza el mar en calma.

ORDEN ICÓNICO:

Equilibrio/ inestabilidad:

La fractura del equilibrio puede dar lugar a la aparición de composiciones provocadoras e inquietantes para el espectador.

La imagen tiene un equilibrio entre el acantilado y la inmensidad del mar, un equilibrio bastante dinámico debido a que está dividido en diagonal por la parte central.



Simetría/ asimetría:

La simetría se define como equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades.

La imagen claramente tiene una simetría axial, diagonal como se menciona en el punto anterior, debido a que se complementa la parte inferior con la superior.

Regularidad/ irregularidad:

Una composición basada en la regularidad se sirve de la utilización de una uniformidad de elementos.

La regularidad de la obra se generaliza con el resto de las obras de Hokusai, quien, en todas sus vistas incluye como temática principal -además del monte Fuji- la cotidianidad de la antigua vida en Edo. De igual forma en cuanto a composición, la imagen es regular, no presenta ninguna alteración o exageración en la representación de los elementos que contiene.

Simplicidad/ complejidad:

El orden icónico se basa en la simplicidad compositiva, con una utilización de elementos simples.

La imagen es compleja, pese a que retrata una escena simple de la cotidianidad, Hokusai presenta tanta maestría dentro de su obra al incluir cada elemento cuidadosamente representado. Desde su composición, el uso de línea, la paleta de color y las texturas visuales, cada elemento añade detalle y complejidad a esta representación de la vida cotidiana.

Unidad/ fragmentación:

Una composición basada en la unidad propone la percepción de los elementos empleados como totalidad.

Cada elemento y cada plano se complementa con el resto de ellos, y sin uno de estos no se completaría la composición, el conjunto de todos nos da la idea completa de lo que se hace, en el tiempo y momento correctos.

Economía/ profusión:

La imagen es profusa, abundante en elementos los cuales ya hemos descrito con anterioridad.

Predictibilidad/ espontaneidad:

La predictibilidad compositiva se refiere a la facilidad del receptor para prever, casi instantáneamente cómo será el mensaje visual.

El mensaje es claro, a simple vista observamos la práctica de la pesca, en una mañana tranquila.

Sutileza/ audacia:

Una composición basada en la sutileza huye de la obviedad y persigue la delicadeza y refinamiento de los materiales plásticos empleados.

Es una pieza bastante diversa debido a que posee un cielo y mar profundo demasiado delicado, los colores utilizados son muy tranquilos y sutiles y la actividad de los pesca implica fuerza, conocimiento y audacia.

Neutralidad/ acento:

Una composición neutral persigue vencer la resistencia del observador, con la utilización de elementos plásticos muy simples.

Toda la imagen posee un porte bastante neutral, debido a que cada elemento se mantiene en el mismo nivel y armonía.

Transparencia/ opacidad:

Se trata de composiciones en las que el observador puede percibir sin dificultad elementos visuales que permanecen ocultos en el fondo perceptivo, semiocultos por otros ubicados en el primer término o plano de la imagen.

La totalidad de la superficie del monte Fuji parece quedar debajo de una capa de nubes, mostrando únicamente partes de su silueta.

Coherencia/ variación:

La coherencia compositiva se basa en la compatibilidad formal de los elementos plásticos empleados en la composición.

Es una imagen bastante coherente a su tiempo, el artista muestra múltiples escenas de la vida de la sociedad *chōnin* del periodo Edo. De igual forma en cuanto a la serie, la temática se mantiene, es coherente tanto en las escenas que muestra como en la representación del monte Fuji; en cambio, lo que se refiere a al cambio de perspectivas y puntos donde Hokusai planta al espectador, es una serie muy variada y dinámica.

Realismo/ distorsión:

Este par define el grado de distorsión del motivo xilográfico.

Una escena totalmente realista desde el tema que aborda hasta el detalle en sus elementos estético- visuales.

Singularidad/ yuxtaposición:

Yuxtaposición de múltiples planos así como de los elementos dentro de estos, a menor medida que otras estampas pero sí presenta.

Secuencialidad/ aleatoriedad:

Una composición secuencial se apoya en la utilización de una serie de elementos visuales dispuestos según un esquema rítmico.

Si generalizamos las obras de Hokusai en definitiva encontramos un patrón secuencial tanto temático como compositivo.


Agudeza/ difusividad:

La agudeza está vinculada a la claridad de la expresión visual, lo que facilita la interpretación del mensaje visual. (Dondis 1976, pp. 130-147)

Clara, nítida, totalmente legible y rica en detalles.

Imagen 6:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

<p><i>Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura</i></p>	<p><i>Subiendo el Fuji</i>, es una estampa japonesa que forma parte de <i>Las Treinta y seis vistas del monte Fuji</i>, del artista japonés Katsushika Hokusai, publicada entre 1830 y 1833 durante el período Edo.</p>	
---	---	---

1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	<i>Subiendo el Fuji / Varias personas ascendiendo al Fuji</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	Alrededor de 1830-1832
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	Ukiyo-e
GÉNERO 2	Paisaje (<i>fukei-ga</i>)
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	Ukiyo-e
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Altura: 24.1 centímetros Ancho: 37.1 centímetros
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Xilografía (grabado en madera), tinta y color
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representar la travesía que realizaban los peregrinos para llegar a la cima del Monte Fuji, el cual se considerada sagrado.
OTRAS INFORMACIONES	

DATOS BIOGRÁFICOS Y CRÍTICOS
<p>HECHOS BIOGRÁFICOS RELEVANTES: Esta estampa es la sexta de la serie <i>Las Treinta y seis vistas del monte Fuji</i> de Hokusai. Es clasificada como del tipo paisaje (<i>fukei-ga</i>) y cuenta con un tamaño <i>ōban</i>, (aproximadamente 25 centímetros de alto por 37 de ancho). El paisaje se compone de tres elementos: el monte Fuji, los peregrinos y elementos de la naturaleza (árboles y neblina). La imagen está firmada, en la parte superior derecha de la estampa. También cuenta con un sello en la parte superior izquierda.</p>

COMENTARIOS CRÍTICOS SOBRE EL AUTOR:

Katsushika Hokusai fue un gran artista japonés, nacido en 1760 en Honjo al este de la ciudad de Edo, llegó a interesarse en el arte gracias a la ayuda de su familia, quienes lo habían adoptado cuando era un niño, trabajó en una librería donde se relacionó con la impresión, el grabado y el comercio, conforme fue creciendo, desarrolló su habilidad en grabado y en ilustración, gracias a ello pudo abordar diferentes proyectos como tarjetas, libros ilustrados, pinturas, etc. Sus obras no buscaban representar algo fuera de la realidad, de lo conocido... sino que buscaba resaltar la belleza de lo cotidiano, paisajes ya conocidos, personas comunes, lo hacía en cada composición, además de eso, siempre buscaba una armonía en ellas, en cuanto a las formas, colores y texturas que utilizaba.

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

“Nuestro recorrido por la serie de Hokusai *Treinta y seis vistas del monte Fuji* no podría tener mejor punto final que la propia cumbre del sagrado volcán visto desde le el propio Fuji, desde la misma perspectiva que año tras año miles de peregrinos pueden ver en su ascenso hasta el cráter.

Varias personas ascendiendo al Fuji es la única estampa de la serie en la que Hokusai no dibujó la inconfundible montaña sin par. Hokusai había representado al monte Fuji desde todos los puntos cardinales y desde varias provincias, y esta imagen proporciona una vista que complementa este repertorio trasladando al espectador al epicentro de la serie. La estampa forma parte de las diez últimas adicionales que el editor Nishimuraya Yohachi encomendó a Hokusai tras el éxito comercias de las treinta y seis primeras.

El monte Fuji, el más alto de Japón, **se adora como una divinidad desde la noche de los tiempos**. La tradición de peregrinar a esta montaña se inició por el asceta En no Ozunu (634-707) en el año 707. En el periodo el ascenso al monte Fuji era una peregrinación muy popular y, como todos los caminos espirituales, combinaba devoción religiosa y viaje lúdico a partes iguales, aunque subir al volcán sin duda exigía un esfuerzo físico singular.

En el colorido predominan los tonos rosas, tanto en el cielo al alba, como en la agreste roca volcánica bañada por el amanecer. El mejor momento para estar en la cumbre es con la primera luz del día, llamada *goraikō*. Los peregrinos, todos hombres, pues en tiempos de Hokusai las mujeres tenían vedada esta montaña, visten de blanco y completan su atuendo con largos bastones y su característico sombrero circular de paja *sugegasa*. Aunque estamos en verano, que es la única estación en la que es posible ascender el Fuji, el frío de la madrugada y la gran altitud obliga a los peregrinos a refugiarse. En una cueva excavada en la propia roca, una veintena de personas se cobijan y descansan juntos, sentados, aprovechando el calor corporal. Han dejado sus sombreros en la entrada. Hacia la cueva se aproximan dos más, también buscando abrigo. Un grupo de otros cinco peregrinos sin sombrero comienza su descanso. Otros cinco con el sombrero puesto afrontan una parte peligrosa del trayecto. Los descensos por el suelo pedregoso producen caídas y lesiones y hay que bajar con sumo cuidado” (Almazán, 2019, pp. 232-235).

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

“Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. En la naturaleza, la redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado.” (Dondis, p. 55, 1976).

En esta composición, el punto se presenta en formas irregulares y orgánicas, así como circulares y ovaladas. Los puntos se hallan en los extremos de cada parte del monte, y en algunas orillas de la neblina. Representan lo rocoso que es el monte y lo coloca por toda la piedra volcánica lo que agrega mucha textura visual a la imagen. De igual forma lo podemos observar en las orillas de la neblina.

Cada punto cuenta con diferente forma y tamaño, se suelen encontrarse en pequeños grupos (muy juntos) y poco a poco se van distanciando. La dirección que lleva cada grupo de puntos, varía según la dirección de la línea a la que le da soporte. Siguen una forma muy orgánica, no tienden a ser una recta. Los puntos producen una sensación de aspereza y tensión en el monte.



LÍNEA:

“Cuando los puntos están tan próximos entre sí que no pueden reconocerse individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo: la línea. La línea puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia de un punto, pues cuando hacemos una marca continua o una línea, lo conseguimos colocando un marcador puntual sobre la superficie y moviéndolo a lo largo de una determinada trayectoria, de manera que la marca quede registrada (Dondis, p. 56-57, 1976).

Según Kandinsky, la línea combina tensión y dirección. Esto quiere decir que, dentro de la composición, existen dos maneras en la que se representa la línea: como un trazo generado por la sucesión de puntos, y como una forma figurativa, la cual va hacia una dirección específica, un trazo, que ayuda a dar un contorno para definir cada forma.

Las líneas parecen seguir una forma muy orgánica y continua, y son delineadas con un tono negro dentro de toda la composición.



Como sensación de direccionalidad, se puede identificar línea integrada en el lenguaje corporal de los peregrinos, en la mirada y en sus movimientos. La dirección va variando en cada peregrino, pero todos siguen una secuencia y apuntan hacia la cima del Fuji.

Tipos de líneas contenidas en la obra

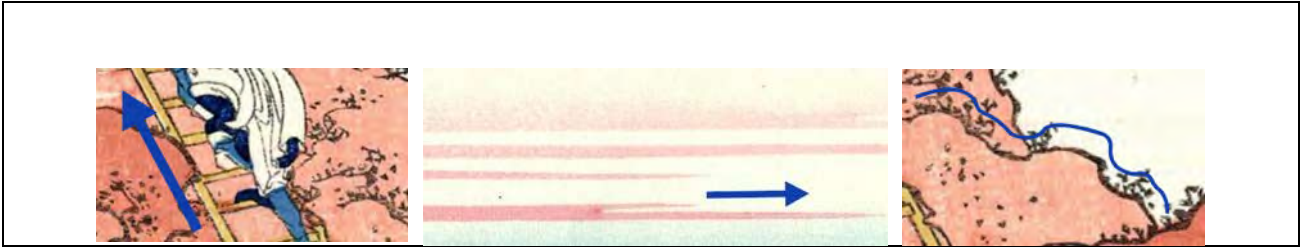
Líneas diagonales: Proporcionan más dinamismo, velocidad y dirección que el resto de líneas. Su relación con la fuerza de la gravedad provoca inestabilidad, tensión no resuelta. También pueden provocar una sensación de profundidad y distancia.



Líneas horizontales: Se consideran una base, pueden expresar distancia y amplitud a través de la relación con el horizonte. Son estables y evocan calma y descanso.

Líneas curvas: Ofrecen un progresivo cambio de dirección, expresan ritmo y movimiento más allá que las rectas. También son suaves y fluidas. Son atractivas por naturaleza, asociándose con la elegancia y delicadeza.

Dentro de la composición, las líneas diagonales son usadas en unas pequeñas escaleras que el autor utiliza para generar un punto de tensión, va de la mano con el tema de la travesía, representando lo incierto o incómodo que era llegar a la cima, genera cierta inestabilidad, dejando que los espectadores duden si logren avanzar más allá de ese punto (tensión no resuelta). También se pueden ver algunos trazos horizontales en donde está el cielo. El Hokusai utiliza líneas de este tipo, porque agregan cierta estabilidad a la composición, y como está cerca del cielo, ayuda a dar una sensación de calma al resto del paisaje, las demás líneas que se observan, son curvas; como algo sagrado, el monte se vuelve algo hermoso y delicado. Las líneas ayudan a resaltar que es un paisaje natural.



PLANO(S)-ESPACIO:

“El recorrido de una línea en movimiento (en una dirección distinta a la suya intrínseca) se convierte en un plano. Un plano tiene largo y ancho, pero no grosor. Tiene posición y dirección. Está limitado por líneas. Define los límites extremos de un volumen.” (Wong, p. 11, 1995)

Los planos en esta composición, son delimitados por líneas y por el contraste de colores que usa el autor, tienen una forma irregular, ya que todos son de diferentes tamaños y diferentes grados de curvatura, al igual que sus contornos, transmiten la sensación de algo inestable, pero también implican cierto ritmo y fluidez. Hokusai hace uso de luces y sombras, para poder aportar cierta “profundidad” entre cada plano y da la ilusión de que algunos planos están más cerca que otros. Generalmente guían la mirada hacia la derecha o hacia la izquierda. Los planos en la parte inferior son más pequeños y conforme van subiendo, son más grandes y contienen menos curvaturas que los primeros, esto hace que el peso visual quede en la parte inferior de la composición.

**ESCALA:**

“Todas las formas tienen un tamaño. El tamaño es relativo si lo describimos en términos de magnitud y de pequeñez, pero asimismo es físicamente mensurable.” (Wong, p. 11, 1995)

El autor maneja diferentes tamaños, para mantener la proporción en armonía, se apoya de luces y sombras, para enfatizar qué tan grande o pequeño es cada elemento.

FORMA:

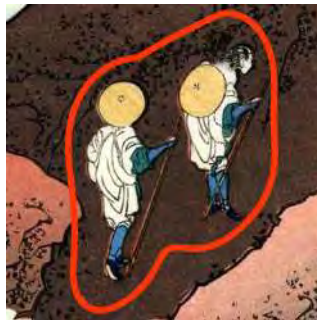
“Todo lo que pueda ser visto posee una forma que aporta la identificación principal en nuestra percepción.” (Wong, p. 11, 1995) “La forma, en este sentido, no es sólo una forma que se ve, sino una figura de tamaño, color y textura determinados.” (Wong, p. 12, 1995)

Los árboles:

- Los árboles se encuentran en la parte inferior izquierda de la composición, son utilizados como un soporte para poder equilibrar el peso visual, además, aluden a la naturaleza.
- Las hojas del árbol son de color verde, el autor deja algunos puntos huecos para formar textura. Las ramas del árbol son de color amarillo.

**Los peregrinos:**

- Son un elemento destacado en esta composición. Cada peregrino lleva un *kasa*, un tipo de sombrero tradicional de Japón, tienen una forma circular y son de color amarillo.
- Hay doce peregrinos subiendo el monte Fuji, además de los que ya se encuentran dentro del santuario, que por su yuxtaposición, son difíciles de contar a diferencia de los que aparecen en un plano cercano al espectador de forma definida.
- Llevan un bastón de bambú, que les ayudaba a escalar el monte.
- Los detalles de su ropaje son trazados con líneas, que dan volumen a las telas.

**La neblina:**

- Blanca, de apariencia liviana y vaporosa.

**El monte Fuji:**

- El monte es el elemento dominante de la composición, es formado por diferentes planos, lo cual permite dar la ilusión de profundidad.
- Es delimitado con líneas de color negro, el interior del monte es un tono rojizo claro y las sombras un tono más oscuro, tiene textura representada con el uso del punto y de la línea.
- Es considerado un lugar sagrado, “se dice que en él habita uno de los espíritus más venerados de la religión autóctona del país, el sintoísmo, se trata de una creencia basada en la veneración de los *kami* (神) o deidades que se encuentran en la gran mayoría de los elementos que conforman la madre naturaleza”.



La cueva:

- Es el punto clave de la composición, es señalado por los demás elementos, los cuales ayudan a direccionar la mirada hacia ese lugar.
- “Se cree que la mayoría de las cuevas se formaron conforme iba cambiando la forma del monte, al pasar por algunas erupciones volcánicas y sus actividades, cuando la lava se deslizaba hasta el bosque, en las zonas más bajas del monte, llegaba a cubrir los troncos de los árboles, los cuales empezaron a colapsar, cuando llegaba a enfriarse, se echaban a perder los árboles y dejaban atrás cuevas” (Young, 2016)
- “Por siglos, personas devotas religiosas, o ascéticos, escalaban el monte para obtener un poco de sus poderes espirituales, las misteriosas cuevas de lava eran vistas como ‘matriz humana’, y quienes atravesaban los oscuros pasajes podían experimentar un renacimiento.” (Young, 2016).

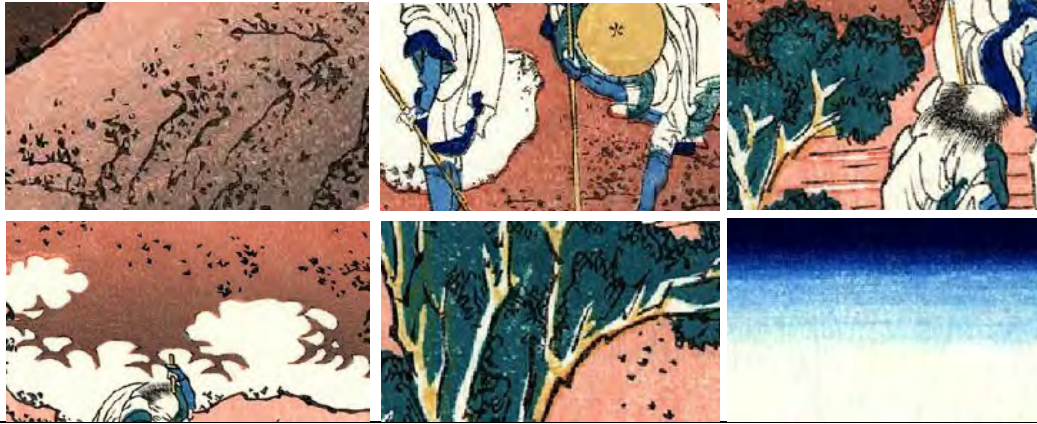


TEXTURA:

“La textura se refiere a las cercanías en la superficie de una forma. Puede ser plana o decorada, suave o rugosa, y puede atraer tanto al sentido del tacto como a la vista.” (Wong, p. 11, 1995)

La textura visual de esta composición, se observa principalmente en los puntos y líneas que detallan el monte Fuji, que dan la apariencia de aspereza y roca.

De igual forma la podemos encontrar en la vestimenta y cabello de los peregrinos, así como en el follaje de los árboles.



NITIDEZ DE LA IMAGEN: La estampa es muy clara y nítida, se alcanza a percibir cada detalle y textura dentro de la composición.

ILUMINACIÓN: La iluminación que tiene la estampa, parece de mediodía. El cielo de fondo es bastante claro y brillante, los peregrinos también se distinguen claramente, solo en su ropaje se notan algunas sombras de color azul oscuro. En el Fuji se puede observar un degradado entre el color original y el tono más oscuro que representa la sombra, aunque los colores no son tan saturados, el uso del fondo original (blanco) ayuda a que se ilumine mucho más la composición.

CONTRASTE: Primeramente, se ve el contraste entre el monte, con tonos rosas y naranjas, y el fondo original, que se percibe en el cielo y en la neblina (blanco). También el monte, se contrasta con el verde oscuro de las hojas de los árboles. En el ropaje de los peregrinos, también el tono café claro y el azul claro contrasta con su manta blanca.

En la cueva, la apariencia de los peregrinos contrasta con los que están escalando, ya que se hallan en un fondo oscuro.

TONALIDAD / B/N-COLOR:

Los árboles: Ramas (naranja-amarillo) y hojas (verde oscuro)

Los peregrinos: *Kasa* (naranja-amarillo), manta (blanco), pantalón (azul) y azul marino para las sombras y zapatos.

Neblina: Blanco

El monte Fuji: La base es roja y se degrada a naranja.

La cueva: La base es gris claro y para la sombra es un gris oscuro.

El cielo: Azul cielo, azul marino y rojo.

Uso de colores complementarios en el estampado de esta vista, (los colores complementarios son, en un sentido técnico, los colores con el máximo contraste; por eso se les llama también ‘colores contrarios).

“En el círculo de los colores, los complementarios se hallan siempre uno frente al otro.” (Heller, p. 35, 2008)



Rojo: “Es el color de todas las pasiones, las buenas y las malas. El efecto psicológico de la sangre hace el rojo dominante en todos los sentimientos vitalmente positivos. El rojo, el más vigoroso de los colores, es el color de la fuerza, de la vida” (Heller, p. 54-55, 2008)

“En el acorde rojo-azul se unen las fuerzas corporales y espirituales. Rojo-azul-oro es el acorde de → lo atractivo, → el valor y → el mérito; de todas las cualidades ideales restantes de la superioridad corporal y espiritual.” (Heller, p. 55, 2008).



“El rojo, el naranja y el amarillo son los colores del fuego, de las llamas, y, por ende, los calores del calor... Si pensamos en las llamas automáticamente nos las imaginamos de color rojo –aunque de hecho las llamas son amarillas o azules –... Tan antigua como la creencia en el poder de la sangre es la adoración del fuego como fuerza divina. El fuego hace desaparecer el frío, ahuyenta los poderes de las tinieblas. El fuego purifica al tiempo que aniquila, que nada puede resistírsele.” (Heller, p. 56, 2008)

“Como el calor, y como todo lo que suena alto, el rojo actúa siempre en la cercanía, y ópticamente, el rojo se sitúa siempre delante... no puede quedar en segundo plano” (Heller, p. 56-57, 2008)

Blanco: “El blanco es, según el simbolismo, el color más perfecto. No hay ningún “concepto blanco” de significado negativo... ¿Es un color? No, si se habla de los colores de luz. Pero en el sentido físico, en la teoría óptica, el blanco es más que un color: es la suma de todos los colores de la luz... El simbolismo del blanco comienza con referencias a la luz.” (Heller, p. 155, 2008)

“La limpieza es exterior, y la pureza está por dentro, en el interior; y a ambas se asocia el color blanco... El blanco es el color de lo no manchado por el negro pecado, el color de la inocencia.” (Heller, p. 163, 2008)

“Donde está presente el blanco, no hay nada... Lo que está vacío es ligero. Lo ligeros se asocia a lo claro, y el blanco, el color más claro, es también el más ligero.” (Heller, p. 169, 2008)

Azul: “Es el color más nombrado en relación con la simpatía, la armonía, la amistad y la confianza.” (Heller, p. 23, 2008) También es considerado el color de las cualidades espirituales, en oposición al rojo de la pasión.” (Heller, p. 50, 2008)

“Si se observa una compasión de azul-verde-rojo, el rojo aparece en el primer plano, y el azul muy atrás, en el fondo. Por norma, un color parece tanto más cercano cuanto más cálido es; un color parece tanto más lejano cuanto más frío es, cuantos más grados de azul veamos en el cielo entre el azul claro y el azul oscuro, más lejos parece que alcanza nuestra vista, los pintores paisajistas lo saben, pues en sus cuadros el azul del cielo es más profundo arriba que abajo.” (Heller, p. 24, 2008)

“Es el color de aquellas ideas cuya realización se halla lejos... es el color de lo irreal, e incluso de la ilusión y el espejismo.” (Heller, p. 26, 2008)

Naranja (amarillento): “Color de la diversión, de la sociabilidad y de lo alegre; éste es el lado fuerte del naranja... El naranja es complementario del azul. El azul es el color de lo espiritual, de la reflexión y la calma, y su polo opuesto, el naranja, representa las cualidades contrarias. Decía Van Gogh: ‘No hay naranja sin azul’; quería decir que el efecto del naranja es máximo cuando está rodeado de azul. Cuanto más intenso es un azul, es más oscuro. Cuanto más intenso es el naranja, más brillante es,” (Heller, p. 183, 2008)

“Y el anaranjado es resultado de la combinación de la luz y el calor. Por eso crea un clima agradable en los espacios habitados... El naranja ilumina y calienta: la mezcla ideal para alegrar cuerpo y espíritu.” (Heller, p. 187, 2008)

“En China, el amarillo es el color de la perfección, el color de todas las cualidades nobles; el rojo es el color de la felicidad y del poder; y el naranja no se limita a estar entre la perfección y la felicidad, sino que tiene un significado propio y fundamental; es el color de la transformación... Toda transformación resulta de la acción recíproca de progreso y perseverancia y sólo la perseverancia lleva al progreso.” (Heller, p. 187, 2008)

Verde: “El verde es más que un color; el verde es la quintaesencia de la naturaleza; es una ideología, un estilo de vida: es conciencia medioambiental, amor a la naturaleza” (Heller, p. 105, 2008)

“El verde, situado en perfecta neutralidad entre los extremos, proporciona una sensación de tranquilidad y seguridad... La combinación verde-azul domina en los acordes correspondientes a todas las cualidades positivas, aquellas que no permiten ningún grito, las que se basan en un tranquilo acuerdo: verde y azul son los colores principales de lo agradable y de la tolerancia.” (Heller, p. 106, 2008)

“Es símbolo de la vida en el sentido más amplio, es decir, no sólo referido al hombre, sino también a todo lo que crece.” (Heller, p. 107, 2008)

“La esperanza es verde... la idea de la verde esperanza permanece viva porque está emparentada con la experiencia de la primavera... La primavera significa renovación después de un tiempo de carencia... Renovación en el sentido religioso significa liberarse del pecado, significa resurgimiento.” (Heller, p. 111, 2008)

Gris: “Cuando no luce el sol, el cielo está gris, y también está gris el mar, pues el agua sólo es azul con la luz del sol. Sin sol, las montañas son también grises... El gris es uno de los colores → del frío y → del invierno.” (Heller, p. 270, 2008)

3. Nivel compositivo

<i>SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO</i>

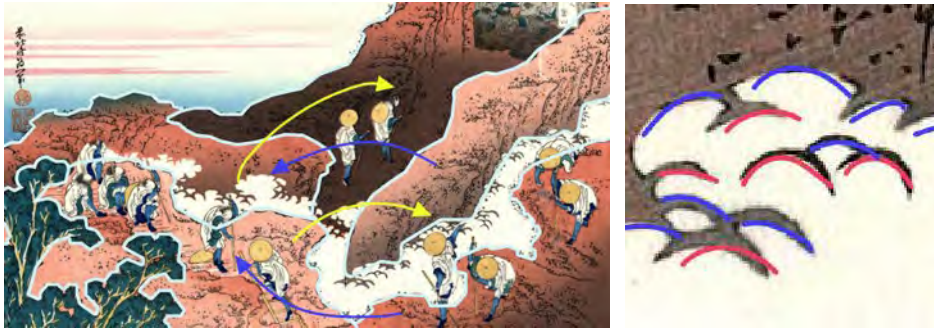
PERSPECTIVA: De línea de horizonte.
--

RITMO: “El ritmo visual trata de establecer una melodía dentro de una composición a través de patrones, formas, líneas o elementos repetidos o constantes dentro de ella. (Tatay, s.f.)

Dentro de esta estampa, se ven dos tipos de ritmo: El ritmo alterno y lineal.

(El **ritmo alterno** se consigue cuando dos o más elementos distintos se repiten de modo alterno)

Este ritmo se ve en los distintos planos del monte, se va intercambiando el orden, de izquierda a derecha. También está presente con el contorno de las nubes, ya que utiliza intercambia el orden (y la altura) de las líneas, para crear una textura vaporosa.



El **ritmo lineal** es el que se crea gracias a las líneas. Se puede tratar de líneas dispares o de diferentes tamaños o formas, mientras que haya un patrón identificable entre ellas).

Este ritmo es el más presente en la estampa, se encuentran en la textura visual del monte, y va en dirección ascendente. Permite direccionar la mirada y dar la ilusión de que el monte es en realidad mucho más grande de lo que se pinta en la estampa.



TENSIÓN: «Es la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan sólo una parte del “movimiento” activo; la otra parte está constituida por la “dirección”, que a su vez está determinada también por el “movimiento”» (Kandinsky, 2003, p.50)

“Las opciones visuales son polaridades, de regularidad y sencillez, por un lado, de complejidad y variación inesperada. La elección entre las opciones rige la respuesta relativa que va del reposo y a la relajación a la tensión (*stress*).” (Dondis, 1976, p. 38).

La tensión presente en la estampa, se encuentra mayormente en su base y su eje vertical se encuentra un poco desbalanceado, ya que del lado derecho se encuentra mayor peso visual, con la cima del monte y la firma del autor, comparado con el lado izquierdo, que solo cuenta con un sello y el paisaje del cielo. Es compleja la tensión.

PROPORCIÓN: “Se refiere a la justa y armoniosa relación de una parte con otras o con el todo. Esta relación puede ser no solo de magnitud, si no de cantidad o también de grado. El propósito de todas las teorías de proporción es crear un sentido de orden entre los elementos de una construcción visual... Introduce un sentido del orden y aumenta la continuidad en una secuencia espacial y, además, es capaz de determinar unas relaciones entre los elementos externos e internos.” (Medina, 2011)

Para poder establecer un orden, fue necesario para el autor dividir la estampa en distintos planos. Encontrar un lugar para cada elemento. Al alternar el orden de los planos, permite que se integren visualmente y formen un solo elemento. Los árboles se apoyan en el primer plano del monte, después la neblina y por último la cueva, aunque cada elemento cuenta con un diferente tamaño y color, Hokusai eligió utilizar los colores complementarios para unificar mejor toda la composición. El punto focal de la estampa, es en la cueva, se encuentra en proporción con el Fuji, y se encuentra en una posición lejana, para mantener la profundidad del plano.

DISTRIBUCIÓN PESOS:

Centro de interés: “Son puntos de interés que se crean en el fenómeno de la percepción visual humana y la búsqueda de nuestra mente de un mensaje en lo percibido, que definimos como interpretación... El centro visual es el clímax del interés de una imagen, visualmente hablando es donde su tema principal confluye” (Lenin, 2010).

La estampa tiene varios centros de interés, el primero que se ve, es el primer grupo de peregrinos que están empezando a escalar el monte, luego se ve otro grupo de peregrinos junto a los árboles, que ya van más adelante en el camino, después se ve a los peregrinos que están escalando en el nivel medio del Fuji, y por último se ve la cueva. La cueva es el centro de interés en el que termina el recorrido visual dentro de la imagen, ya que todos los elementos ayudan a direccionar la mirada hasta este punto.



LEY DE TERCIOS: No aplica

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD: La estampa es dinámica.

ORDEN ICÓNICO:

Contraste/ Armonía: «El organismo humano parece buscar la **armonía**, un estado de sosiego, de resolución, lo que los budistas Zen llaman “meditación en el reposo supremo”. Existe la necesidad de organizar todos los estímulos en tonalidades racionales, como pusieron de manifiesto los experimentos de los gestaltistas. Reducir la tensión, racionalizar y explicar, resolver las confusiones todo ello parece predominante en las necesidades del hombre».

“Si la mente humana consiguiera aquello que tan fervientemente busca en todos sus procesos de pensamiento, ¿qué ocurriría? Se alcanzaría un estado de ingravidez, fijo, de equilibrio móvil... un equilibrio absoluto. El **contraste** es la contrafuerza de este apetito humano. Desequilibra, sacuda, estimula, atrae la atención.” (Dondis, p. 104, 1976).

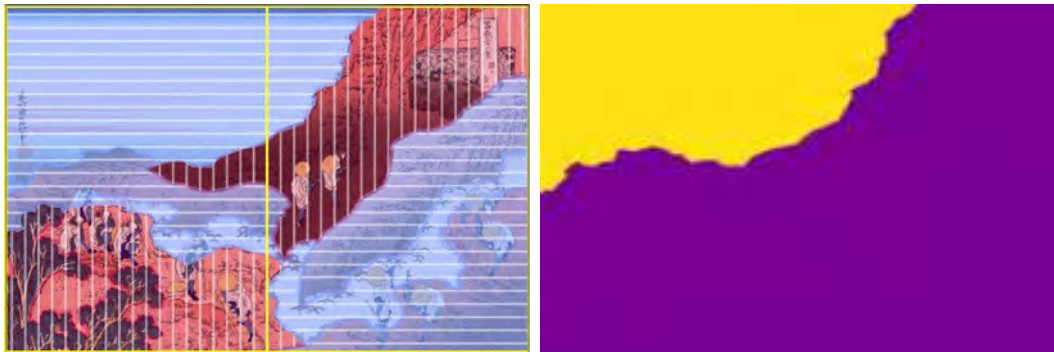
Existen ambos en esta estampa. La armonía se logra a través del significado de cada color en conjunto, el uso de líneas (curvas, diagonales y horizontales), dividiendo los planos por tamaños (de más pequeños a más grandes), y también la dirección que proporciona cada elemento ayuda a direccionar la mirada hasta llegar a la cueva. La armonía se encuentra en la naturaleza, y como la estampa retrata un paisaje natural, la armonía está en todo. El contraste se ve en el uso de los colores complementarios, que hace que cada elemento pueda destacar y podamos visualizar profundidad, con ayuda de luces y sombras.

Equilibrio/ Inestabilidad: “Dentro de las técnicas visuales, y después del contraste, la más importante es la del **equilibrio**. Su importancia primordial se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio... Su opuesto sobre un espectro continuo es la inestabilidad. El equilibrio es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos.”

“La **inestabilidad** es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes” (Dondis, p. 131, 1976)

El equilibrio se puede observar tanto en las distintas texturas en la estampa, como en la paleta de colores complementarios utilizada, pero también existe una ligera inestabilidad. El monte ocupa la gran parte de la estampa, y la parte sobrante es mucho más pequeña. No hay ningún elemento en la parte superior izquierda que compense el peso que está en la parte derecha (la cima de la montaña).

Aunque existe esta inestabilidad, la estampa logra armonía al integrar más elementos dentro de la composición.



Exageración/ Reticencia: “La **reticencia** es una aproximación de gran comedimiento que *persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos*. En realidad, la reticencia, en su estudiado intento de engendrar grandes efectos, es la imagen especular de su opuesto visual, la exageración. Ambas, y cada una a su manera, se toman grandes libertades en la manipulación de los detalles visuales. La **exageración**, para ser visualmente efectiva, *debe recurrir a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar.*” (Dondis, p. 135-136, 1976)

El autor exagera un poco con el tamaño del monte, ya que no parece tan proporcional, comparado con la cueva y con los peregrinos que escalan el monte. En este caso, los peregrinos deberían de ser más pequeños.

Espontaneidad/ Predictibilidad: “La **predictibilidad**, como técnica visual, *sugiere un orden o plan muy convencional*. Sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, hemos de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual, basándonos para ello en un mínimo de información. La **espontaneidad**, en cambio, *se caracteriza por una falta aparente de plan*. Es una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.” (Dondis, p. 136-137, 1976)

En la imagen se puede ver ambas reflejadas.

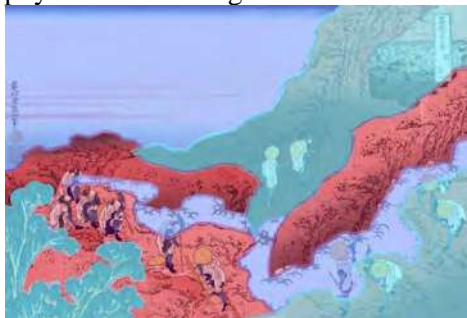
Existe una espontaneidad en las curvaturas del monte y en la forma de la neblina, no se puede predecir hasta donde se va a extender. Pero también se pueden predecir ciertos elementos, como los peregrinos van a ir escalando poco a poco, hasta llegar todos a la cima, y con los árboles, que tarde o temprano se sacudirán de un lado a otro por un ligero viento, al igual que la neblina.

Acento/ Neutralidad: “Afirmar que un diseño puede tener un aspecto **neutral**, parece casi una contradicción en sus términos, pero lo cierto es que hay ocasiones en que *el marco menos provocador para una declaración visual puede ser el más eficaz para vencer la resistencia* o incluso la beligerancia del observador. La atmósfera de neutralidad es perturbada en un punto por el **acento**, que *consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme*.” (Dondis, p. 139, 1976)

En general, no existe un acento enfatizado. A pesar de tener distintas formas con sus respectivos tamaños y texturas, todos parecen integrarse como un solo elemento, no hay ningún elemento que “interrumpa” la armonía.

Asimetría/ Simetría: “El equilibrio se puede lograr en una declaración visual de dos maneras, simétrica y asimétricamente. La **simetría** es el equilibrio axial. Estamos entonces ante formulaciones visuales totalmente resultas en las que *a cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente otra en el otro lado*. Es perfectamente lógico y sencillo, pero puede resultar estático e incluso aburrido. Los griegos consideraban que la **asimetría** era un mal equilibrio, pero el equilibrio, de hecho, *puede conseguirse también variando elementos y posiciones, de manera que se equilibren los pesos*. El equilibrio visual de este tipo de diseño es complicado, porque requiere de ajuste de muchas fuerzas, pero resulta interesante y rico en su variedad.” (Dondis, p. 131-132, 1976)

En general, la composición es asimétrica, en realidad, la parte superior del cielo es más grande que el plano (en la parte inferior izquierda) del Fuji. No son simétricas, pero, aun así, Hokusai cambia el tamaño de los demás elementos, de manera que se logra un equilibrio casi perfecto. Pareciera que la base sostiene a todos los elementos, los cuales también se apoyan entre sí. Ningún elemento se encuentra sin soporte.



Fragmentación/ Unidad: “La **unidad** es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente. La colección de numerosas unidades debe ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único. La **fragmentación** es la descomposición de los elementos y

unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, pero conserven su carácter individual.” (Dondis, p. 133-134, 1976)

Hokusai maneja distintos elementos, cada uno con sus propias características, mantiene una unidad en toda la composición. Cada plano se interconecta con los demás y parecieran complementarse como las piezas de un rompecabezas. Las texturas visuales, la paleta de colores, y las líneas, parecen unir a cada elemento y juntos forman un solo elemento, la cima del Fuji.

Economía/ Profusión: “La **economía** es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos. La **profusión** está muy recargada y tiende a la *presentación de adiciones discursivas*, detalladas e inacabables al diseño básico que, idealmente, *ablandan y embellecen mediante la ornamentación*. La profusión es una técnica visualmente enriquecedora que va asociada al poder y a la riqueza; en cambio, la economía es visualmente fundamental y realza los aspectos conservadores y reticentes de lo pobre y lo puro.” (Dondis, p. 135, 1976)

La composición cuenta con profusión, ya que es abundante en detalles. Se puede observar la profusión en la abundancia de puntos dentro los planos del Fuji, ya que aportan una textura visual y sirven como elemento de apoyo de las líneas que definen los detalles del monte. La composición también tiene una riqueza en cuanto a color, ya que utiliza variaciones de un mismo tono.

Audacia/ Sutileza: “La **sutileza** es, en el mensaje visual, la *técnica que elegiríamos para establecer una distinción afinada, rehuyendo todo obviedad* o energía de propósitos. Aunque la sutileza indica una aproximación visual de gran delicadeza y refinamiento, debe utilizarse muy inteligentemente para *conseguir soluciones ingeniosas*. La **audacia** es, por su misma naturaleza, *una técnica visual obvia*. El diseñador debe usarla con *atreimiento, seguridad y confianza en sí mismo, pues su propósito es conseguir una visibilidad óptima*.” (Dondis, p. 139, 1976)

La sutileza se encuentra en los trazos y en los detalles dentro de toda la estampa, en específico en el ropaje de los peregrinos, cada trazo lleva una curvatura única y es notorio que el autor invirtió tiempo en estudiar y realizar cada uno con tanto esmero. La audacia se ve reflejada en la técnica y en la temática; en los peregrinos que van escalando, el hecho de que buscan una renovación espiritual, sabiendo que tienen que escalar y sortear algunos fenómenos naturales sólo para poder obtenerla, es vista con tema de aventura.

Transparencia/ Opacidad: “Las técnicas opuestas de la **transparencia** y la **opacidad** se definen físicamente una a otra: la primera *implica un detalle visual a través del cual es posible ver*, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo; la segunda, es justamente lo contrario, *el bloqueo y la ocultación de elementos visuales*.” (Dondis, p. 140, 1976)

En la imagen digital pareciera que hay cierta transparencia en algunas partes de la estampa, como en los *kasas* de los peregrinos o en algunas partes del monte. Pareciera que los colores fueron diluidos con un poco más de agua para evitar la saturación y lograr tener distintos tonos del mismo color, y es allí donde se ve la textura del fondo original. Pero para saber con certeza si existe transparencia u opacidad, se tendría que ver la obra físicamente, tomando en cuenta la antigüedad de estos retratos y las condiciones climáticas que le pudieron llegar a afectar.

Variación/ Coherencia: “La **coherencia** es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una *composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante*. Si la estrategia del mensaje exige cambios y elaboraciones, la técnica de la **variación** *permite la diversidad y la variedad*. Pero la variación refleja en la composición visual el uso de ese mismo fenómeno en la composición musical, en el sentido de que las mutaciones están controladas por un tema dominante.” (Dondis, p. 140, 1976)

Existen variaciones en tamaño, color y textura, pero como composición, el autor logra mantener una coherencia. La proporción no es la más acertada, pero aun así el Hokusai no incluye elementos fuera de contexto y logra mantener el orden de todo, distribuyendo los pesos visuales y usando una paleta de colores complementarios.

Complejidad/ Sencillez: “El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la **simplicidad**, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, *libre de complicaciones o elaboraciones secundarias*. La formulación opuesta es la **complejidad**, que *implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales*, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado.” (Dondis, p. 133, 1976)

Tomando en cuenta la cantidad de detalles que hay dentro de la estampa, como textura, puntos y líneas, se vuelve un poco compleja para entender a simple vista, también maneja distintos tamaños y planos, por lo que se vuelve un poco difícil de procesar, pero si se analiza cada elemento por separado, se vuelve menos complejo y facilita la comprensión de este paisaje.

Distorsión/ Realismo: “El **realismo** es la técnica natural de la cámara, la opción del artista. Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos trucos y convencionales calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. La configuración de la cámara es una imitación de la del ojo y, en consecuencia, repite mucho de sus efectos. Para el artista, el uso de la perspectiva reforzada con la técnica del claroscuro *puede permitirle sugerir lo que vemos directamente con nuestra experiencia*. Pero son ilusiones ópticas. Precisamente por esta razón el realismo mejor estudiado de la pintura se denomina *trompe l'oeil* (**engaño del ojo**). La **distorsión** fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares y, a veces, también de la forma auténtica. Es una técnica que responde a un intenso propósito y que, bien manejada, produce respuestas también muy intensas.” (Dondis, p. 141-142, 1976)

El realismo se puede observar desde el primer instante, ya que se trata de un paisaje natural, contiene formas figurativas que ya muchos de los espectadores podrían identificar dentro de su vida cotidiana, como son los árboles y la vestimenta de los peregrinos, representa un deseo real de orientar su vida espiritual, pero, también se puede ver una ligera distorsión en cuanto a las proporciones, ya que los peregrinos deberían ser más pequeños, comparándolos con el tamaño real del monte.

Profundo/ Plano: “Estas dos técnicas visuales se rigen fundamentalmente por el **uso o la ausencia de perspectiva** y se ven reforzados por la reproducción fiel de información ambiental, *mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del claroscuro, para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión*.” (Dondis, p. 143, 1976)

El autor imita luces y sombras dentro de distintas partes del monte, en el ropaje de los peregrinos y en la cueva; utilizando tonos más oscuros derivados del mismo color. Pero, no maneja una profundidad tradicional. Solo se apoya de estos elementos para darle coherencia con respecto a la posición de los peregrinos y de la cueva. También se apoya del acomodo alterno de los planos del monte.

Agudeza/ Difusión: “La **agudeza**, como técnica visual, está íntimamente ligada a *la claridad del estado físico y a la claridad de expresión*. Mediante el uso de contornos netos y de la precisión, el efecto final es nítido y *fácil de interpretar*. La **difusividad** es blanda, *no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor*.” (Dondis, p. 145, 1976)

En la mayoría de la estampa se puede ver un nivel de agudeza, con el trazo definido y colores contrastantes, al igual que con la textura visual usando puntos y líneas, pero se puede ver un nivel de difusión en la forma

de la neblina, no tiene un contorno definido por tinta, sino que usa el mismo fondo para dar su forma. La neblina aporta una sensación de movimiento,

Actividad/ Pasividad: “La **actividad** como técnica visual *debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión*. La postura enérgica y viva de una técnica visual activa resulta profundamente modificada en la fuerza inmóvil de la técnica de **representación estática** que *produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de aquiescencia y reposo*.” (Dondis, p. 138, 1976)

Se encuentran ambos aspectos representados en la estampa. La actividad con el constante movimiento de los peregrinos, cada uno con una posición diferente y aportando distintas direcciones con su mirada y movimientos corporales, también se ve actividad en la neblina, ya que tiene una forma muy dinámica, y la pasividad se ve reflejada en la cueva, con los peregrinos arrodillados. La pasividad es intencional, para destacar un elemento de espiritualidad y tranquilidad.

Aleatoriedad/ Secuencialidad: “Una **disposición secuencial** en el diseño está *basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que se dispone en un orden lógico*. La ordenación puede responder a una fórmula, pero por lo general entraña una serie de cosas dispuestas según un esquema rítmico. La **técnica aleatoria** *da la impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada* o de una presentación accidental de la información visual.” (Dondis, p. 143-144, 1976)

Considerando toda la serie de *Las treinta y seis vistas del monte Fuji*, se puede ver una aleatoriedad. Cada estampa representa el mismo elemento, pero desde diferentes puntos geográficos y cambios climáticos, cada una busca acompañar al Fuji con un aspecto de la vida cotidiana en Edo, no sigue un mismo esquema en todas las estampas, así que se vuelve “aleatoria”.

Irregularidad/ Regularidad: “La **regularidad** en el diseño consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones. Su opuesta es la **irregularidad** que, como estrategia de diseño, realza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrable.” (Dondis, p. 132, 1976)

Tomando en cuenta que es solo una de treinta y seis estampas de la serie *Las treinta y seis vistas del monte Fuji*, se tienen que analizar como un conjunto, dentro de esta serie, las estampas reflejan uniformidad al mostrar el monte Fuji, aún si manejan diferentes paisajes, y la mayoría comparten algunos colores de base como el azul, verde, blanco, naranja y rojo, además, todas logran representar la vida cotidiana de las personas de Edo.

Yuxtaposición/ Singularidad: “La **singularidad** consiste en *centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual*, sea particular o general. El principal efecto de esta técnica es la transmisión de un énfasis específico. La **yuxtaposición** expresa la *interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional*.” (Dondis, p. 132, 1976)

Subiendo el Fuji realmente es una obra que yuxtapone formas figurativas, como los árboles y los distintos planos que conforman la cima del Fuji.

Angularidad/ Redondez: “En esta técnica de armonía visual se muestran elementos con características esféricas o redondas su contra parte en contraste es la **angularidad**.”
“Con esta técnica de contraste los elementos se muestran con cierto grado lineal en ciertos puntos de su totalidad. su contra parte en armonía es la **redondez**.” (Rojas, s.f.)

El autor maneja la angularidad en las pequeñas escaleras, al igual que en ciertos trazos del contorno del monte, también utiliza la redondez al implementar el uso del punto como textura visual, al igual que en los *kasas* de los peregrinos.

Representación (figurativa o realista) / Abstracción: “Aparte de la maqueta tridimensional realista, lo que más se aproxima a la visión real de un pájaro en la experiencia directa es una fotografía a todo color, cuidadosamente enfocada y expuesta. La fotografía imita la actuación del ojo y el cerebro reproduciendo el pájaro real en el entorno real. A esto le llamamos **efecto realista.**” (Dondis, p. 85, 1976)

“La **abstracción** puede darse en el campo visual, no sólo en la pureza de la formulación visual desprovista hasta el extremo de quedar *reducida a una información representacional mínima*, sino también como abstracción pura que no establece conexión alguna con datos visuales conocidos, sean ambientales o experienciales.” (Dondis, p. 91, 1976)

Esta estampa es una representación realista, en donde el autor muestra un paisaje natural con una gran cantidad de detalles, esto lo logra utilizando texturas visuales (como el punto y la línea) y agregando luces y sombras, esto ayuda a que el espectador pueda reconocer e identificar las formas en la composición.

Verticalidad/ Horizontalidad: “La referencia horizontal-vertical ya ha sido comentada, pero recordemos que constituye la referencia primaria del hombre respecto a su maniobrabilidad. Su significado básico no sólo tiene que ver con la relación entre el organismo humano básico y el entorno sino también con la estabilidad en todas las cuestiones visuales. No sólo facilita el equilibrio del hombre sino también el de todas las cosas que se construyen y diseñan.” (Dondis, p. 60, 1976)

“Sin embargo más allá del equilibrio sencillo y estático está el proceso de reajuste a cada variación de peso que se verifica mediante una respuesta de contrapeso.” (Dondis, p. 36, 1976)

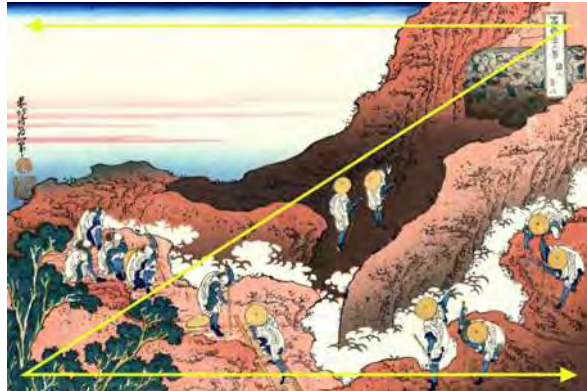
Se presentan ambas direcciones en esta estampa, pero predomina más la horizontalidad. Dividiendo la composición a la mitad, se puede ver que el peso visual está del lado derecho.

Continuidad/ Episodicidad: “La continuidad se define por una *serie de conexiones visuales ininterrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada*. En el cine, la arquitectura y el grafismo, la continuidad no sólo es el conjunto de pasos ininterrumpidos que llevan de un punto a otro, sino también la *fuerza cohesiva que mantiene unida una composición* de elementos diversos. Las técnicas episódicas de la expresión visual expresan la *desconexión o, al menos, conexiones muy débiles*. Es una técnica que refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.” (Dondis, p. 145-146, 1976)

En la estampa se alcanza a apreciar una continuidad, por la dirección que proporcionan los peregrinos con su movimiento corporal y con la dirección de los contornos de cada forma, no se sale del encuadre principal ningún elemento.

RECORRIDO VISUAL: “De forma establecida por nuestro sistema de percepción visual, influenciado además por factores culturales, procedemos siempre a leer información gráfica según un esquema direccional constante y preestablecido” (Méndez, p. 57, 2007).

El recorrido visual tiene una forma de “z”. La entrada del recorrido puede comenzar desde la esquina superior izquierda, hasta llegar a la esquina inferior derecha, o viceversa.



POSE: Las poses que tienen los peregrinos parecen naturales, aunque no las haya retratado en el momento, Hokusai pudo observar por algún tiempo los movimientos característicos de los peregrinos y lograr retratarlos, ninguna pose parece demasiado exagerada.

INTERPRETACIÓN GLOBAL DEL TEXTO FOTOGRÁFICO

Esta estampa es una obra de arte que captura perfectamente la majestuosidad del monte Fuji. Para los japoneses, este monte es un monumento sagrado e icónico de su cultura.

El monte, aunque ocupe la gran mayoría de los planos, no es el enfoque principal, se vuelve un elemento de apoyo, para encuadrar a la cueva.

La cueva, aun siendo un elemento muy distante de los demás, revela el propósito del viaje realizado por los peregrinos, es ese lugar perfecto, para que los peregrinos pudieran dejar atrás su ser imperfecto y viejo y pudieran renovar su espíritu.

Lleno de tonos neutros, era ideal para evitar distracciones y postrarse para adorar. Para poder llegar, los peregrinos tenían que escalar el monte, se apoyaban en sus bastones de bambú y emprendían el viaje, los peregrinos comunican con sus movimientos corporales esfuerzo y cansancio, pero sobre todo perseverancia.

Los colores que se ven en su ropaje simbolizan tranquilidad y pureza, aún cuando buscaban pureza en su interior, era importante también reflejar limpieza en lo exterior, entre los peregrinos, existe un contraste, los que se ubican en la parte inferior, se encuentran dispersos y con un movimiento y ritmo aparente, y los que se ubican en la parte superior, se encuentran muy cercanos y cubiertos de una luz neutra, se ven otros elementos de la naturaleza, como los árboles y la neblina, estos le dan una sensación de calma, y ayudan a distribuir el peso visual.

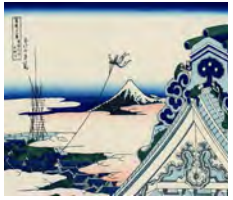
Un ejemplo del dominio que tiene el autor en el lenguaje visual, es que utiliza una de las leyes de Gestalt para formular el contorno de la neblina, también maneja muy bien el uso del punto y de la línea para poder dar textura al Fuji, y un poco de volumen al ropaje de los peregrinos, aunque incluye elementos muy complejos, llenos de muchos trazos finos, es bastante agradable a la vista. Al dividir la composición en planos, es bastante sencillo poder ver algo de profundidad, aún si exagera un poco con la proporción.

Lleva cierta predictibilidad y espontaneidad, con contraste y con armonía, ambas intencionales, ya que el autor representa ambos aspectos de la espiritualidad, el de búsqueda, y el de renovación, los que buscan, son los que llevan cargas espirituales, que necesitan de una purificación, necesitan regresar al origen de lo más importante, que es recordar a quién están adorando. Por otro lado, están los que ya han encontrado, los que deciden postrarse y se rinden ante el proceso, reconocen que después de que hayan pasado por algunas pruebas, ellos podrán salir mejor de lo que entraron, regresar sabiendo que su espíritu ya se encuentra limpio y en paz.

Esta estampa refleja pasividad y actividad, colores contrarios, puntos y líneas combinados, entre otros ya mencionados.

Imagen 7:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

<i>Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura</i>	<i>Templo de Asakusa Hongan-ji en la capital oriental, es parte de las ukiyo-e (serie de estampas japonesas) “Treinta y seis vistas del monte Fuji” del artista Katsushika Hokusai, publicada entre 1830 y 1835 durante el período Edo de la historia de Japón.</i>	
--	---	---

1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	<i>Templo de Asakusa Hongan-ji en la capital oriental</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	Entre los años de 1831-1833
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	<i>Ukiyo-e</i>
GÉNERO 2	Paisaje
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	<i>Ukiyo-e</i>
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Altura: 25.7 cm; Ancho: 37.9 cm (26cm x 38cm)
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Grabado sobre madera (Xilografía)
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	los paisajes más comunes de la época: el monte Fuji. También sirven como enciclopedia visual de la sociedad japonesa, algunas creencias religiosas y leyendas.
OTRAS INFORMACIONES	

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO
<p>“Hokusai también diseñó una vista del monte Fuji con el tema de la repetición de un gran tejado de la ciudad. Cinco albañiles, con movimientos acrobáticos, reparan la decoración ornamental, o <i>shibi</i>, que remata la cresta central de un gran tejado a doble vertiente de la cubierta de un templo. Este recurso de colocar conjuntamente el remate de un tejado fue utilizado con éxito en otras composiciones, como <i>El Fuji de Edo en Cien vistas del monte Fuji</i> (1834), que presenta un gran remate ornamental en forma de pez llamado <i>shashihoko</i>. En esta ocasión la presencia de trabajadores subidos a las tejas nos proporciona una escala que permite comprobar el gran tamaño de este gran tejado, que tenía fama de ser unos de los mayores de Edo. La coordinación de los trabajadores en sus faenas nos recuerda especialmente a la escena de su ilustración <i>El Fuji del andamio</i> del tercer volumen de su libro <i>Fugaku Hyakkei (Cien vistas del monte Fuji)</i>, publicado en 1849, en el que aparece una pareja de albañiles de la capital arreglando los muros de yeso de una casa, que trabaja con un ritmo acelerado para economizar tiempo y esfuerzos.</p> <p>En el popular barrio de Asakusa, que en tiempos de Hokusai era el más poblado, hay algunos templos muy importantes, como el famoso Sensō-ji, dedicado a Kannon, que es uno de los más antiguos de la ciudad, muy representado en el grabado <i>ukiyo-e</i>, y hoy una de sus mayores atracciones turísticas. Otro templo también importante es el de esta estampa, en Hongan-ji, cuyo nombre completo es Jōdo Shinshū Higashi Hongan-ji, esto es el templo Hongan-ji occidental de la secta de la Nueva Tierra Pura, una rama del budismo amidista que cree en la salvación de los fieles por la misericordia de Buda Amida, cuya adoración garantiza la reencarnación en la siguiente vida en el Paraíso de la Tierra Pura.” (Almazán, 2019, p.60).</p>

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

Es la unidad mínima de comunicación visual, el elemento gráfico fundamental y por tanto el más importante y puede intensificar su valor por medio del color, el tamaño y la posición en el plano. No es necesario que el punto esté representado gráficamente para tomar fuerza, ya que en cualquier figura su Centro geométrico, puede constituir el centro de atención.

Esta unidad básica se puede apreciar en una variación de formas orgánicas (irregulares) a definidos y con propósito (puntos definidos para decoración del templo).

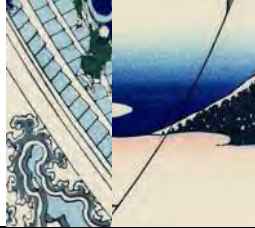
En la montaña es arte de la textura visual que le da realismo a la representación del Fuji; mientras que; en el templo, es un elemento decorativo dentro de los ornamentos del mismo.



LÍNEA:

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico (Kandinsky, p.49).

Es en esta vista en particular, la línea compone la mayoría de elementos, es decir, está presente en toda la estampa, da estructura definiendo formas, algunas simples y otras más complejas, como las nubes que surcan el cielo, las viviendas de la capital, el templo y los trabajadores que lo reparan.

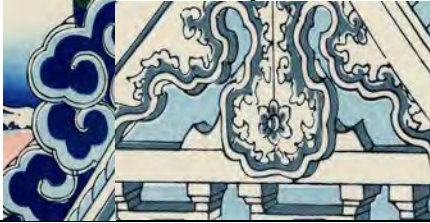
**PLANO(S)-ESPACIO:**

Permite fragmentar y dividir el espacio, de esta forma podemos delimitar y clasificar las diferentes zonas de nuestra composición.

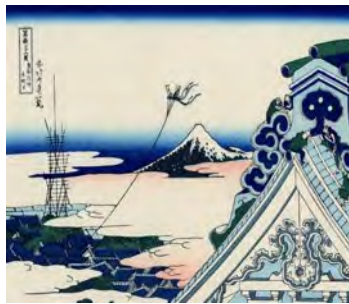
Los planos empleados en este espacio consisten en formas simétricas en general, pero también existen aquellos con formas oblicuas y orgánicas.

El principal uso de este elemento es que logra crear la diferencia de profundidad y dar forma con colores sólidos y contornos.

Los planos también definen los ornamentos decorativos que dan textura y detalle al templo.

**ESCALA:**

Uso de una escala muy semejante a la representación de la realidad, no exageración ni desproporción en las dimensiones de los objetos representados en el paisaje.



FORMA:

El monte Fuji:

La inteligente e ingeniosa composición de Hokusai en esta estampa permite la comparación de la silueta del monte Fuji con el estilizado e imponente tejado de dos aguas del Hongan-ji. Al colocar el punto de vista del espectador muy elevado se logra un efecto novedoso y de sorpresa que acentúa los elementos que se quieren resaltar: el cielo, el tejado y el monte Fuji. Nubes flotantes se entremezclan con otros tejados más pequeños de las casas de la ciudad. La escena se diseñó para resaltarla con el color azul de Prusia, un azul que aportaba una gran calidad cromática a las estampas por su intensidad (Almazán, 2019, p. 61).



La cometa y el espectáculo de los bomberos:

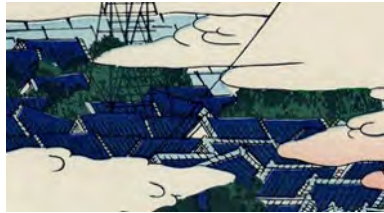
La escena se ambienta en los días de Año Nuevo, como nos indica el vuelo de una cometa, con forma de ave Fénix. También en Año Nuevo era habitual que las distintas compañías de bomberos elevaran altas estructuras de bambú para realizar arriesgados ejercicios de exhibición, que servían como muestra de la capacidad de las brigadas y como ejercicio de mantenimiento físico (Almazán, 2019, p. 61).



TEXTURA:

La textura está relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material. Se produce mediante la repetición de luces y sombras en un espacio gráfico, motivos iguales o similares que se repiten en el soporte. Con todo, la mayor parte de nuestra experiencia textural es óptica, no táctil.

La textura en esta imagen es para lograr el cometido de representar las formas de la naturaleza tales como el del monte y algunos árboles que se ven a la distancia junto a la capital, donde también se puede ver cierta textura en los tejados de las casas y del templo, debido a las líneas repetitivas.

**NITIDEZ DE LA IMAGEN:**

La imagen es de buena calidad, se puede apreciar los detalles con facilidad.

ILUMINACIÓN:

La luz juega un gran papel especial en esta obra debido a que realza la claridad del paisaje. La paleta de color se centra en tonos fríos. El simple degradado que se nota en el fondo permite reconocer que se trata de horas tempranas en el día, esto logra dar una sensación de frescura mientras que a su vez permite ver los detalles escondidos en el contraste.

CONTRASTE:

Las sombras no son en color negro, sino con los mismos colores pero enturbecidos, esto crea armonía con los colores claros otorga volumen dentro del paisaje.

Las nubes y el cielo en color claro son zonas de alto contraste para los elementos que se sobreponen.

TONALIDAD / B/N-COLOR:

El monte Fuji: azul y blanco.

Templo Asakusa Hongan-ji: azul, blanco y verde.

La capital: azul y blanco (árboles en color verde).

Nubes: blanco (con degradado naranja/rojizo).

“Los dioses viven en el cielo. El azul es el color que los rodea; por eso es, en muchas religiones, el color de los dioses” (Heller, 2008, p.27).

Estas vistas develan las costumbres del antiguo Edo, entre ellas, existe una leyenda sintoísta que explica que el emperador ordenó destruir la parte superior de la montaña el elixir de la inmortalidad, el humo que se escapa a veces por su cima, se explica que procede de la bebida que se está consumiendo; también están sus creencias religiosas, Hokusai fue miembro de la orden budista de Nichiren.



REFLEXIÓN GENERAL

Es así como se puede apreciar la importancia de los mismos elementos básicos, de los cuales depende la ilustración y el propósito de ésta. El autor tiene la capacidad de someter todas estas características a su favor, logrando manipular y a su vez establecer un tema.

Si bien el autor de la obra presentó una predisposición al enseñar estas formas y elementos para el público, es el público del que depende la interpretación del arte, existe una libertad de transformar el significado y apreciar igualmente los colores que fueron utilizados, queda sin decir que la mente de cada individuo es distinta por que la apreciación está sujeta a la interpretación de cada individuo observador.

3. Nivel compositivo

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA:

Fontal con línea de horizonte.

RITMO:

El ritmo visual trata de establecer una melodía dentro de una composición a través de patrones, formas, líneas o elementos repetitivos o constantes dentro de ella.



En esta composición, el ritmo se encuentra en las mismas líneas, siendo estas las que se compilan con similitud creando el mismo efecto de textura pero que sigue siendo considerada estática.

TENSIÓN:

La experiencia visual es dinámica, es decir, un juego recíproco de tensiones dirigidas. Puesto que tiene magnitud y dirección, se puede calificar a estas tensiones como fuerzas psicológicas.

Este factor es uno que predomina en cuestión de lo que ve el ojo e inconscientemente tomamos cuenta de ello, pero termina detrás de nuestra cabeza.

No se observa tensión.

PROPORCIÓN:

A partir de estos contornos básicos y mediante combinaciones y variaciones podemos construir todas las formas que se ven en su mayoría dentro de la obra. Dependiendo de cómo coloquemos ciertas figuras podremos tener una sensación u otra, por ejemplo, el triángulo y el cuadrado si los representamos apoyados en la base nos dará una sensación de estabilidad y también de estatismo y lo mismo ocurre con su tamaño. La dimensión entre todos los elementos figurativos es proporcional.

DISTRIBUCIÓN PESOS:

La fuerza gravitatoria en la obra tira los objetos hacia abajo, creando una base (invisible) en la que se apoya la ilustración, mientras que también existe peso en el lado derecho debido a la dimensión del templo.

LEY DE TERCIOS:

No aplica.

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD:

Si bien existen elementos dinámicos como lo son las nubes y la cometa, en su mayoría son formas estáticas debido a como relacionamos las figuras geométricas y sus bases planas (cuadrado y triangulo).

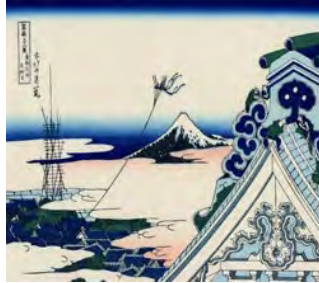
ORDEN ICÓNICO:

Armonía/ Contraste:

La estampa tiene armonía tonal, de proporción al igual que en los elementos de composición visual.

Equilibrio/ Inestabilidad:

El mayor peso visual se encuentra en el extremo derecho de la estampa, aún con esto el paisaje se mantiene en equilibrio gracias a la habilidad compositiva de Hokusai; pues logra el equilibrio al representar las viviendas de Edo, colocando nubes horizontales, así como al integrar la estructura tipo andamio -donde hacen acrobacias el cuerpo de bomberos a la izquierda de la imagen.



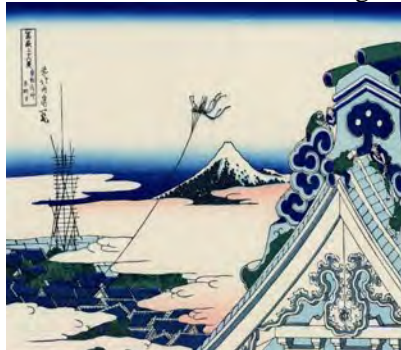
Exageración/ Reticencia:

El paisaje tiene reticencia sin duda, pues es una estampa, en comparación al resto de paisajes que integra la serie, es una imagen que demanda conocimiento de la sociedad *chōnin* del periodo Edo. Incluye elementos sutiles que se deben de investigar a mayor profundidad para entender qué nos quiso compartir Hokusai en este paisaje.

Espontaneidad/ Predictibilidad: Se puede predecir un movimiento ondulante de la cometa que se encuentra elevada por el viento, así como un movimiento suave de las nubes que se encuentran bajas sobre la capital.

Acento/ Neutralidad: El aspecto de la composición es neutral ya que, si bien sus elementos constan de detalles individuales y contrastes, ninguno sobresale de la imagen o se muestra de una manera exagerada.

Asimetría/ Simetría: *El Templo de Asakusa Hongan-ji en la capital oriental* es asimétrico ya que como imagen en general, existe una irrupción del equilibrio, tanto en dirección vertical, como horizontal, el peso visual se encuentra pues sobre la sección inferior derecha de la imagen.



Fragmentación/ Unidad: La ilustración es una fragmentación debido a que sus elementos representados si bien tienen conexión significativa, no tiene una unión como figuras que son, al ver la obra entera, se percibe por partes que forman planos y después como un entero.

Audacia/ Sutileza: La obra cuenta con ambas características, ya que todo su diseño es una muestra de líneas y figuras delicadas en diseño, uno bien calculado cabe mencionar, pero, aun así, se puede notar que en sus trazos no cabe la duda, cada elemento tiene un destino puesto por el autor y se hace notar.

Transparencia/ Opacidad: tanto las nubes como los demás elementos cuentan con una opacidad que no deja ver lo que hay detrás, es decir, no hay transparencia, las únicas zonas donde podríamos interpretarla es en las alas de la cometa, que aparentan ser de algún material ligero y con cierta transparencia.

Complejidad/Sencillez: La estampa es fácilmente demarcada como compleja gracias a los distintos elementos visuales que la componen, que no son de fácil identificación para un receptor occidental, pues se necesita del bagaje cultural de la sociedad *chōnin* del periodo Edo para comprender los elementos representados en la imagen.

Distorsión/ Realismo: Esta pieza es más fácil de comparar con una fotografía debido al realismo y detalle en los distintos elementos que la componen, si bien no es una representación exacta a algo físico, pero no fue intención del artista incluir algún elemento destoconado en el presente paisaje.

Profundo/ Plano: La obra de Hokusai si bien presenta una composición plana, no obstante, el uso de diversos planos brinda profundidad al paisaje.

Agudeza/ Difusión: Las unidades básicas en la obra como lo son el punto y la línea, demuestran su precisión y claridad, permitiendo que sus trazos sean fáciles de distinguir, por lo cual, es aguda.

Actividad/ Pasividad: La misma técnica que se ve en la obra transmite el movimiento y a su vez tranquilidad. El paisaje está compuesto de elementos visuales que relacionamos con lo delicado y ligero, (la naturaleza, el monte Fuji, las nubes, arquitecturas antiguas y el Templo).

Aleatoriedad/ Secuencialidad: Hablando de la totalidad de la serie que presenta secuencia en cuestión a la temática (las variadas vistas del monte Fuji), no obstante, las vistas son aleatorias pues no muestran un orden o patrón compositivo, sino son diversos paisajes aleatorios.

Irregularidad/ Regularidad: Mantiene la regularidad tanto en sus elementos de composición visual como en la temática.

Yuxtaposición/ Singularidad: *El Templo de Asakusa Hongan-ji en la capital oriental* es una yuxtaposición, pues cada plano que compone el paisaje se antepone uno sobre otro.

Angularidad/ Redondez: Estas unidades son bien reconocidas y estupendamente aplicadas, Hokusai no solo logró crear armonía utilizando ambos tipos de trazo, sino que también logró dar sentido a las formas.




Representación (figurativa o realista) / Abstracción: La pieza es realista, el autor hace uso de su conocimiento y expertiz y plasma realismo cada elemento que integra este paisaje.

Verticalidad/ Horizontalidad: La estampa presenta sus elementos visuales en un espacio horizontal.

Continuidad/ Episodicidad: Ambos.

Imagen 8:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

<p><i>Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura</i></p>	<p><i>Tormenta debajo de la cumbre es una estampa japonesa realizada por el artista Katsushika Hokusai, durante el periodo Edo, en Japón. Esta obra es parte de la serie <i>Las Treinta y seis vistas del monte Fuji</i> publicadas entre 1825 y 1838.</i></p>	
---	--	---

1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	<i>Tormenta debajo de la cumbre. 山下白雨</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	1825–1838
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	<i>Ukiyo-e</i>
GÉNERO 2	Paisaje (<i>fukei-ga</i>)
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	<i>Ukiyo-e</i>
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Tamaño ōban: Altura: 25.7 cm Ancho: 37.6 cm
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Xilografía (Color grabado en madera)
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representación del monte Fuji
OTRAS INFORMACIONES	Por la técnica utilizada, la ilustración original fue destruida en el proceso de grabado, por lo que solo existen reimpresiones de esta.

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO

La *Tormenta bajo la cumbre* de Hokusai es una de las obras maestras más impresionantes de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. En otras estampas el Fuji es simplemente un elemento más del paisaje, pero en este caso tiene absolutamente todo el protagonismo, como también ocurre en *El Fuji rojo*. La disposición horizontal de la serie beneficia a la composición de ambos paisajes, que se concentran en la cumbre del volcán y en las variaciones atmosféricas que modifican su aspecto. No es extraño que estas obras fascinaran a los impresionistas como Claude Monet (1840-1926), que también pintaba el mismo paisaje en distintas situaciones lumínicas y que influyera también en los postimpresionistas como Paul Cézanne (1839-1906), que encontró su propio monte Fuji en la montaña de Sainte- Victoire. En Madrid, se conserva una copia en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Tormenta bajo la cumbre muestra el monte Fuji de una manera hasta entonces nunca antes vista con tanta potencia. Hokusai dibujó un detallado perfil de la montaña en un día oscuro, con nubes amenazantes, bajo una tormenta con atronadores rayos. Es un día de verano y ya apenas queda nieve en la cumbre de la montaña. La equilibrada silueta destaca de un intenso cielo azul nublado. La altura del volcán 3776 metros, deja a salvo de la tormenta a su parte superior, mientras que en la base ya se ha iniciado la lluvia. Por el calor de la canícula las nubes de elevación han producido esta gran tormenta de verano. En la esquina inferior derecha, Hokusai dibujó un rayo de manera muy realista. Casi podemos escuchar el trueno mientras vemos la escena. Desde planteamientos casi minimalistas, Hokusai muestra la fuerza y la inestabilidad de la naturaleza, capaz de cambiar totalmente en un instante. Esta economía de medios es fruto de la capacidad de síntesis del artista, así como la capacidad del grabado en madera japonés de alcanzar un grado de perfección extraordinario, en el dibujo, como en el colorido, y sus efectos de graduación. Esta calidad gráfica invita al espectador a mirar la estampa durante mucho tiempo, apreciando numerosos detalles en la superficie de la montaña y su vegetación que presentan un grado de observación y elegancia sorprendentes.

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. En la naturaleza, la redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado. (Dondis, 1976, pp. 55).

Se encuentran como una figura orgánica en la zona media de la representación del monte Fuji y como parte de la vegetación de las montañas al fondo, en ambos casos el punto es creado por el empalme de dos tonos de pintura, formando un contraste en la obra.

En el caso de las montañas situadas al fondo de la obra, los puntos se representan en tamaños variados, que se van dispersando a medida que descienden, de forma opuesta en el segmento donde se representa el monte Fuji los puntos se dispersan a medida que ascienden, creando una sensación de degradado del color que contrasta.

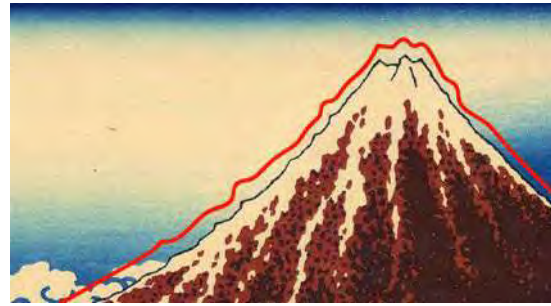
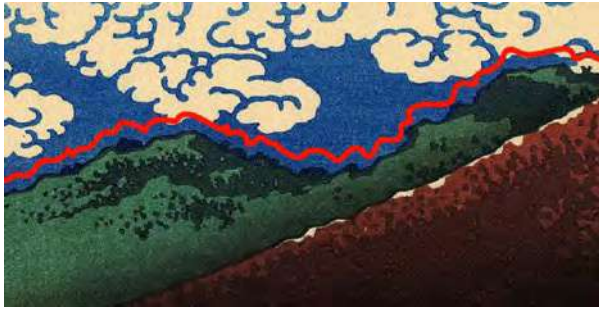


LÍNEA:

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico. (Kandinsky, p. 49).

Una línea ayuda a definir el carácter de una figura, al igual que delimitar o separar visualmente una forma de otra, de esta forma se visualizan dos líneas delimitantes en la obra: La del monte Fuji y la línea de las montañas en la parte trasera.

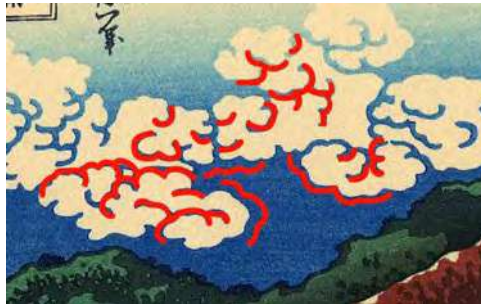
Ninguna de estas dos concuerda con un trazo recto, sino que son de trazo orgánico.



Tipo de líneas encontradas en la obra:

- **Línea curva:** Es aquel trazo continuo que no mantiene una dirección recta y carece de ángulos al cambio de dirección. Evoca un sentimiento de suavidad y tranquilidad.
- **Línea quebrada:** Se denomina línea quebrada a aquellas líneas continuas que cambian de dirección y forman un ángulo en esta. Se caracteriza por evocar brusquedad, peligro y un sentido de alerta, por su similitud a objetos filosos o puntiagudos.

Por otra parte, se encuentran las líneas formadas por el contraste de figura – fondo, específicamente se visualiza en el área superior de la obra, en la zona del cielo las líneas azules sobrepuestas en el papel blanco crean las figuras de nubes, estas mismas figuras se componen por líneas curvas, que asemejan la característica suavidad que transmiten.



El artista recrea unas líneas quebradas, el rayo, representando la fuerza de la naturaleza y el poder de la montaña sagrada, son líneas gruesas, plasmadas en la parte inferior derecha del paisaje.

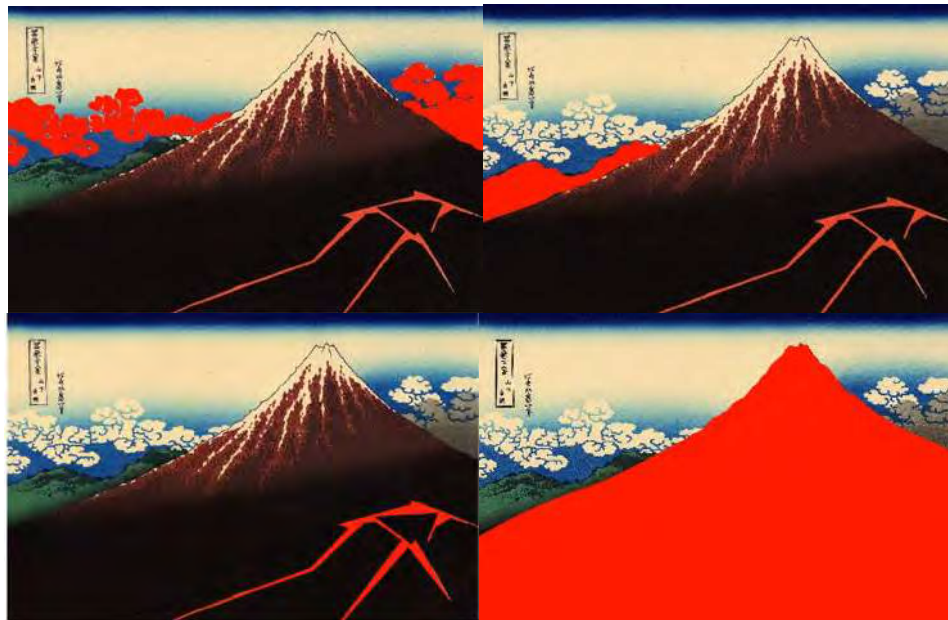


PLANO(S)-ESPACIO:

La obra Tormenta debajo de la cumbre cuenta con planos irregulares por su variación en tamaño y forma dentro de la composición, estos planos en gran medida crean la representación de la luz y sombra que el autor plasmó para crear profundidad y sentido.

En dos de las figuras presentadas (monte Fuji y las montañas aledañas) se usa la técnica de puntillismo para sobreponer un color sobre otro y crear una textura visual.

Los planos se encuentran sujetos a complementar el elemento principal: el monte Fuji. Es por esto que el resto de los planos tienen un tamaño menor al del Fuji.

**ESCALA:**

Escala de reducción y contraste.

Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala... Es posible establecer una escala no solo mediante el tamaño relativo de las claves visuales, sino también mediante relaciones con el campo visual o el entorno. (Dondis, 1976, p. 71) Se percibe la dimensión al comparar la figura principal (el monte Fuji) con las figuras que lo rodean (montañas, nubes y lava), uno se muestra más grande que otro por su proximidad.

FORMA:

Se observan formas figurativas y orgánicas.

El monte Fuji: Es un objeto de culto y fuente de inspiración en el arte, es la figura central de la obra, no solo por su tamaño en comparación con las demás figuras, sino también por su significado en la cultura nipona. El monte Fuji es venerado y se considera sagrado, artistas como Katsushika Hokusaihan lo han transformado en parte de la identidad nacional.

En la obra *Tormenta debajo de la cumbre* se observa al monte Fuji en una primera perspectiva, sujeto a una tonalidad oscura que conforme se asciende se dejan ver colores terrosos como lo son el café en varios tonos, terminando en el blanco característico en la cumbre nevada del Fuji. La poca cantidad de blanco (nieve) nos devela la época del año en que es representado, la primavera.



Las montañas: Aledañas al monte Fuji se encuentran las montañas, de color verde en dos tonos, simulando las sombras causadas por las nubes. La utilización de la técnica de puntillismo en esta zona crea un efecto de vegetación centrada en el pico de estas.

Las montañas al estar por debajo de las nubes hacen notar que estas cuentan con una altura inferior a la del monte Fuji.



Las nubes: Las nubes promueven un recorrido visual de derecha a izquierda.

Las del extremo derecho tienen sombra (son nubes de tormenta), mientras que las de la izquierda, son nubes blancas, este recorrido no solo se limita a la parte trasera de la obra, sino que estas mismas sombras están reflejadas en la base del Fuji, se entiende que la tormenta se aproxima.

Estas rodean al Fuji y forman un círculo alrededor de este, mientras esta situación acontece, la parte superior queda expuesta a la luz dando la sensación de calma en medio del caos.



El rayo: Se encuentra en la parte inferior derecha, mismo lado donde inicia la tormenta. Tiene la apariencia de una grieta en cuyo interior se encuentra fuego, su color rojo sobre el fondo negro presenta un gran

contraste y hace aún más vibrante a la figura, mientras que sus líneas quebradas y de puntas agudas evocan peligro y brusquedad.



TEXTURA:

La textura es el elemento visual que sirve frecuentemente de «doble» de las cualidades de otro sentido, el tacto. Pero en realidad la textura podemos apreciarla y reconocerla ya sea mediante el tacto ya mediante la vista, o mediante ambos sentidos... La textura está relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en la superficie del material.

La textura debería servir como experiencia sensitiva y enriquecedora. (Dondis, 1976, p.70).

Se puede percibir la textura visual representada de tres formas:

- Degradados: Se encuentran en el fondo de la estampa, iniciando en una tonalidad azul hasta difuminarse con el color blanco. Esto crea visualmente la amplitud del espacio.
- Puntillismo: Representa la vegetación en las montañas de fondo. Por su cercanía entre punto y punto da el efecto de sombra de las nubes que se posa sobre las montañas, en el caso del puntillismo de color marrón en la figura del monte Fuji, da sensación de un terreno áspero.
- Luz y sombra: En la obra *Tormenta debajo de la cumbre* las sombras son parte de la narrativa de la imagen, pues ayuda a la visualización de las nubes que rodean al monte Fuji, representando su cercanía a este.

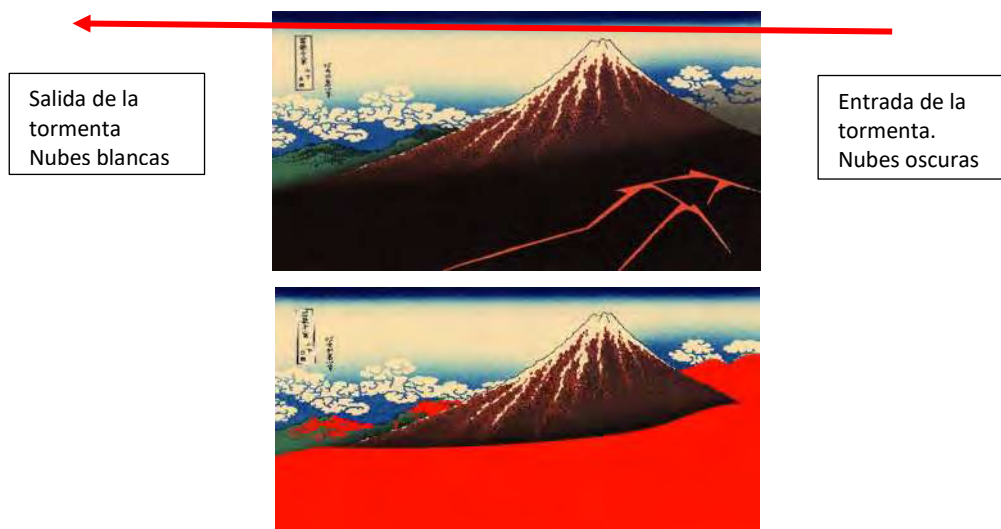
Finalmente, el contraste de colores que se logra en la obra es capaz de transmitirnos profundidad así como las formas curvas y el color blanco logran en gran medida mostrar el volumen y la sensación de ligereza.

NITIDEZ DE LA IMAGEN:

La obra cuenta con trazos muy finos, que nos permiten observar los pequeños detalles.

ILUMINACIÓN:

En esta estampa se observa el juego de luces y sombras a lo largo de los elementos figurativos, esto se debe a que la tormenta va entrando del lado derecho y se va extendiendo conforme avanza al extremo izquierdo, de esta forma el monte Fuji empieza a rodearse por nubes, pero por la altitud de este su punta queda descubierta e iluminada.



Se observa que las nubes oscuras se encuentran del lado derecho del Fuji, mismo extremo donde cae el rayo. Las sombras de las nubes se proyectan sobre las montañas de menor altitud.

CONTRASTE:

El contraste en esta estampa es cromático como de dimensión.

Por una parte, tenemos los tonos oscuros de la montaña que contrastan con el rojo vibrante del rayo; así como el contraste de dimensiones del monte Fuji en relación con el resto de los elementos en el paisaje.

TONALIDAD: B/N- COLOR

Monte Fuji: Blanco, Rojo Oscuro, y Negro

En contraste con el rojo claro o brillante por así decirlo que es descrito como un color masculino, del cual hablamos un poco en la estampa “Viento del sur, monte Fuji despejado” (la anterior a esta) **El rojo oscuro** según Heller es un “rojo” típicamente femenino que en religiones próximas a la naturaleza es relacionado con la fertilidad debido a una analogía con el color de la sangre del periodo menstrual del sexo femenino. “El rojo claro y el rojo oscuro se complementan como los contrarios masculino y femenino. El rojo claro simboliza el corazón y el oscuro el vientre”.

Al igual que el rojo claro es referente a la actividad y el rojo oscuro a la calma, es un color referente a la noche. (Heller, 2008, pág. 58)

Cielo: Azul marino, blanco amarillento, Azul cielo.

Nubes: Blancas con delineado Azul vibrante

El Rayo: En color rojo a naranja y contorno negro.

El color rojo- naranja connota a lo violento, y entre más peligro a este color se le asocia el color negro: el acorde rojo- negro- naranja, es la ira, la máxima agresividad. El rojo- naranja, el color de la guerra. (Heller, 2008, pág. 65).



La agresividad

Este efecto del color **rojo combinado con el naranja y el negro**, adquiere el significado negativo de “la agresividad” que parece hacer una analogía muy acertada con el rayo y la representación de la tormenta.



Lo prohibido

La brutalidad

Aquí las tonalidades generales de la estampa, pueden acentuar un énfasis en “la brutalidad” de la tormenta, que posiblemente el artista quiso representar aquí.

3. Nivel compositivo

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA:

Brevemente ya que en la división anterior se incluyó parte de esta descripción, intentando no caer en lo redundante, se identifica la profundidad del cielo con el degradado de tonos azules en el cielo (más oscuro e intenso en la parte superior y más claro y tenue conforme desciende)

La perspectiva la mantiene en horizontal con una profundidad observable en el manejo de cuatro planos: (de lejanía a profundidad) El cielo, las colinas verdes, el Monte Fuji, y el rayo o relámpago.

RITMO:

De igual modo que en la música, el ritmo visual trata de establecer una melodía dentro de una composición a través de patrones, formas, líneas o elementos repetidos o constantes dentro de ella. El ritmo de una composición puede definir que sentimientos se evocan al observarla.

Ritmo progresivo: Si los elementos se disponen de forma que unos están más cerca y otros más lejos, conseguiremos ritmos crecientes y decrecientes.

Ritmo por ondulación: El ritmo ondulante es aquel que se encuentra en composiciones que incluyan ondas. Es capaz de crear una sensación de paz, serenidad y elegancia.

El monte Fuji representa un ritmo progresivo que va decreciendo conforme se acerca a la cima de este. Es un ritmo compuesto por puntos que cambian su tamaño según lo explicado.



El ritmo por ondulación se encuentra en la parte media del grabado, conformado por las siluetas de las nubes que rodean al monte Fuji.

**TENSIÓN:**

La tensión se relaciona directamente con la estabilidad de un objeto, figura o composición que se observe. La falta de equilibrio o simetría puede provocar visualmente un grado de tensión.

En la obra se puede inferir poca tensión en sus figuras principales (monte Fuji y montañas) por su similitud a la figura geométrica del triángulo, el cual en este caso representa estabilidad.



COMPOSICIÓN:

Al igual que la estampa anterior la estructuración y orden de los elementos figurativos dentro de la unidad del espacio compositivo, presentan una diagonal, situada entre el cielo y el monte Fuji, pero sin un contraste de color tan expuesto como en la pieza anterior.

Dentro del orden compositivo comenzando a partir del último plano al primero. Lo más distante dentro de este todo, es el cielo, el cual como describe Heller tiene ese efecto de profundidad empleado y dominado por los artistas que se dedican a la representación del paisaje; ese juego con las diversas tonalidades de azul que infieren a la profundidad dentro de representaciones bidimensionales, que igual sabemos que Hokusai tiene un estilo propio que lo distingue y encanta a otros artistas, que es este peculiar uso de planimetría en el color, no obstante no deja de representar el cielo con el efecto de profundidad antes dicho, el cual será sumamente característico y recurrente en esta serie de xilografía de paisaje. Apreciamos el azul más intenso en la parte superior del cielo, que va en un degradado a azul más claro, donde posteriormente vuelve a utilizar un azul más intenso el cual contrastará las nubes que causan la tormenta dentro de esta estampa.

El plano que sigue en proximidad hacia el espectador después del cielo son unas colinas reverdecidas en una proporción pequeña que le dan más profundidad a la composición en general, al agregar este plano.

Muy próximo a nosotros tenemos al Monte Fuji en un segundo plano por situarlo así. La montaña está representada en una gran proporción que ocupa la mayor parte de la imagen, en un color rojo oscuro matizada con un poco de marrón. Lo que Heller describe como un “rojo femenino” relacionado con la fertilidad, fertilidad que podemos observar con la representación de este plano verde detrás del Fuji y la abundancia de la lluvia derramada por la tormenta, que a su vez nos deja percibir un cierto furor o cólera dentro del paisaje, que pueden ser reafirmados por la teoría de Heller en el empleo de los colores: rojo, azul y café, como la combinación cromática de significado “prohibido”. Y el color negro, rojo y café o marrón que colorean en específico a la figura del Monte Fuji dentro de esta estampa, son la representación de la “brutalidad”, crueldad y ferocidad. Que sin profundizar demasiado en la configuración de la estampa si dejan percibir un tipo de sensación de angustia dentro de la representación. Que en esta ocasión el Fuji puede ser interpretado como “Forma como fuerza” que según Felicia Puerta, puede estar inmersa “la visión emocional de artista ante el dinamismo universal” (Puerta, 2005)

Finalmente, en primer plano el rayo equilibrando la parte más oscura de la estampa, en la que Forrer sitúa un poblado cubierto por el color negro que representa la tempestad de la tormenta, el rayo es de color rojo- naranja delineado en negro, que Heller significa a esta combinación de color como el color de lo violento y de lo agresivo que van muy de la mano con el trazo puntiagudo y recto de la línea con la que Hokusai ilustra al rayo dentro de la estampa.

En la composición el rayo está en primer plano, el cual equilibra y contrasta la parte más oscura de la estampa, donde se describe el pueblo ensombrecido por la tormenta, posterior el monte Fuji; el cual ocupa una gran parte de la composición total, lo cual hace verse magnifico, en planos posteriores están la franja de vegetación y las nubes.

DISTRIBUCIÓN PESOS:

Dos propiedades de los objetos visuales ejercen especial influencia sobre el equilibrio: el peso y la dirección...El peso es siempre un efecto dinámico, pero la tensión no se orienta necesariamente a lo largo de una dirección contenida dentro del plano pictórico.

Ethel Puffer ha señalado que... cuan mayor sea la profundidad a que llegue una zona del campo visual, mayor será su peso. (Arte y percepción visual. pp. 37- 38)

Con base a lo expuesto el peso de la imagen se encuentra centrado en el lado derecho de la composición, en el monte Fuji.

**LEY DE TERCIOS:**

La regla de los tercios es una regla de composición utilizada tanto para medios plásticos como digitales. Esta serie de pautas logran dotar de la imagen un mayor sentido de equilibrio y generar atracción al punto de interés. Su aplicación se da al dividir la composición en tres líneas de forma vertical y horizontal. Los puntos donde se entrecruzan las líneas son los más atractivo y donde se debe poner aquello que se quiera resaltar.

En uno de los puntos focales se encuentra el monte Fuji, mientras que de manera horizontal se dividen tres segmentos: Base del monte Fuji, objetos figurativos detrás del monte (montañas aledañas y nubes) y la cumbre del monte Fuji.

ESTATICIDAD / DINAMICIDAD:

La estampa parece ser un paisaje estático, pero tiene un par de elementos que le aportan dinamismo por un lado el fuerte rayo que cae y las nubes de la tormenta que avanzan lentamente alrededor del Fuji.

ORDEN ICÓNICO:

El concepto de orden icónico es un parámetro que afecta a los elementos morfológicos y compositivos. Como afirma Villafañe, el orden visual “se manifiesta a través de las estructuras icónicas y la articulación de éstas”. En efecto, se trata de un concepto nuclear “sobre el que se basa la composición de la imagen” (Villafañe, 1987, pp. 165-166).

Dondis (1976, pp. 130-147) enumera una serie de situaciones compositivas que oscilan entre aplicaciones extremas en el campo del diseño, que podría extenderse sin dificultad al campo de la fotografía:

Equilibrio/ Inestabilidad: Dentro de las técnicas visuales, y después del contraste la más importante es la del equilibrio. El equilibrio es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos. La inestabilidad es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.

Dentro de la obra se pueden encontrar elementos geométricos que denotan equilibrio, tal es el caso de los triángulos formados por las montañas, incluyendo el monte Fuji.

Por otra parte, la composición entera muestra un desequilibrio pues no se encuentra un centro, sino que gran parte del peso visual se encuentra del lado derecho (monte Fuji, nubes de tormenta, rayo).



Simetría/ asimetría: El equilibrio se puede lograr en una declaración visual de dos maneras, simétrica y asimétricamente. La simetría es el equilibrio axial. La ruptura de la simetría ofrece un elenco muy variado de posibilidades.

Podemos ver que en esta obra no es una obra simétrica al momento de dividirla en distintas secciones podemos observar fácilmente que su peso visual no está dividido de manera equitativa.



Regularidad/ Irregularidad: La regularidad en el diseño consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones. Su opuesta es la irregularidad que, como estrategia de diseño, realza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrable.

La obra *Tormenta debajo de la cumbre* muestra estética regular en cada uno de los elementos que integra, sin agregar algo que sea opuesto a esto.

Simplicidad/ Complejidad: El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La formulación opuesta es la complejidad, que implica una compilación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado.

El autor denota una estética simple con pocos elementos, pero se debe tomar en cuenta la capacidad de recreación y composición de la obra en general (clima, sombras, luces, etc.), que en comparación de otras obras esta se mantiene al margen de lo natural y simple, sin dejar de tener elementos bien pensados y armoniosos.

Unidad/ Fragmentación: La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente. La fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionan entre sí, pero conservan su carácter individual.

La *Tormenta debajo de la cumbre* es una composición de elementos figurativos en perspectiva horizontal, son un conjunto de formas que dan vida al paisaje.

Economía/ Profusión: La economía es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos. La profusión está muy recargada y tiende a la presentación de adiciones discursivas, detalladas e inacabables al diseño básico que, idealmente, ablandan y embellecen mediante la ornamentación.

La profusión de la obra se encuentra en la cantidad de elementos y la composición que se logra con las luces, las sombras y los detalles que el autor proyecta sin dejar de lado la armonía. El paisaje muestra colores vibrantes y llamativos.

Reticencia/ Exageración: La reticencia es una aproximación de gran comedimiento que persigue una máxima del espectador ante elementos mínimos. La exageración debe recurrir a la ampulosidad extravagante.

Con base al punto anterior esta estampa cuenta con gran cantidad de detalles y la utilización de una técnica (puntillismo) que resalta y da textura en cada elemento donde se utiliza, es así como en esta composición se pueden denotar sombras y luces que proporcionan profundidad. El conjunto de estos elementos queda excluido de la reticencia.

Predictibilidad/ Espontaneidad: La predictibilidad sugiere un orden o plan muy convencional. Sea a través de la experiencia. De la observación o de la razón, hemos de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual. La espontaneidad se caracteriza por una falta aparente de plan. Es una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.

La obra *Tormenta debajo de la cumbre* nos muestra un suceso natural y por lo tanto espontaneo, nos señala la llegada de un suceso incontrolable que se puede enfrentar, pero no evadir.

Actividad/ Pasividad: La actividad debe reflejar el movimiento mediante la presentación o la sugestión. La pasividad se produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de reposo.

La actividad de esta obra es la tormenta empieza a rodear al monte Fuji, representada por las nubes oscuras que se encuentran a los extremos del Fuji, así como la caída de un fuerte rayo.

Sutileza/ Audacia: La sutileza es la técnica que elegiríamos para establecer una distinción afinada, rehuendo toda obviedad o energía de propósitos. La sutileza indica una proximidad visual de gran delicadeza y refinamiento.

Katsushika Hokusai logró plasmar en esta estampa un paisaje natural de gran belleza. La sutileza de este trabajo se refleja en la armonía que logró al colocar esa cantidad de figuras y detalles sin llegar a la saturación.

Neutralidad/ Acento: La atmosfera de neutralidad es perturbada en un punto por el acento, que consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme.

Se muestra el acento en la composición de la obra en la parte inferior derecha, con la representación del rayo en la base del monte Fuji.



Transparencia/ Opacidad: Las técnicas opuestas de transparencia y opacidad se definen una de otra: la primera implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo, la segunda, es justamente lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales.

No comprobable, todos los elementos, incluso las nubes, cuentan con una opacidad que no deja ver lo que hay detrás, es decir, no tienen transparencia.

Coherencia/ Variación: La coherencia es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. La técnica de la variación permite la diversidad y la variedad.

Dentro de esta obra se denota la armonía de sus elementos que intentan simular a la naturaleza misma, entre estos elementos no se encuentra ninguno que altere la composición.

Realismo/ Distorsión: El realismo es la técnica natural de la cámara, la opción del artista. La distorsión fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares.

Esta obra es una obra figurativa en la cual podemos identificar cada una de sus formas fácilmente en la realidad.



Plana/ Profunda: Estas dos técnicas visuales se rigen fundamentalmente por el uso o la ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, mediante la información de los efectos de la luz y sombras propios del claroscuro, para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión.

El grabado de la *Tormenta debajo de la cumbre* al igual que las otras obras de Katsushika Hokusai no tienen gran profundidad en su composición, sino que mantienen un sentido de dimensión en base a los colores contrastantes utilizados. Utiliza el tamaño de las figuras para mostrar la lejanía o lo cercano que se encuentra algo, todo dentro del mismo plano.

Singularidad/ Yuxtaposición: La singularidad consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general. La yuxtaposición expresa la interacción de estímulos visuales situado al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional.

Esta obra muestra yuxtaposición en la ubicación de cada elemento visual que la compone.

Secuencialidad/ Aleatoriedad: Una disposición secuencial en el diseño está basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que se dispone en un orden lógico. La técnica aleatoria da la impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.

Dentro de la composición se encuentra una secuencia marcada por el clima del paisaje representado, iniciando del lado derecho del grabado con la visualización de nubes negras que se aproximan al monte Fuji, del lado izquierdo se encuentran nubes blancas que empiezan a rodear la parte media del monte, esto da a entender que se desatará una tormenta en poco tiempo.

Agudeza/ Difusividad: La agudeza está íntimamente ligada a la claridad del estado físico y a la claridad de expresión. Mediante el uso de contornos netos y de la precisión, el efecto final es nítido y fácil de interpretar. La difusividad es blanda, no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor.

Cada uno de los elementos en la estampa es legible.

Continuidad/ Episodicidad: La continuidad se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada. Las técnicas episódicas de la expresión visual expresan la desconexión o, al menos, conexiones muy débiles. Es una técnica que refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.

Esta obra tiene continuidad ya que pertenece a una serie, es una obra que invita al espectador a ver la siguiente vista del monte Fuji; cada una diversa y a su vez en relación con la otra.

RECORRIDO VISUAL:

La sección aurea se trata de una fórmula matemática de gran elegancia visual. Se obtiene bisecando un cuadro y usando la diagonal de una de sus mitades como radio para ampliar las dimensiones del cuadrado hasta convertirlo en rectángulo áureo, los griegos lo usaron para diseñar la mayoría de sus objetos.

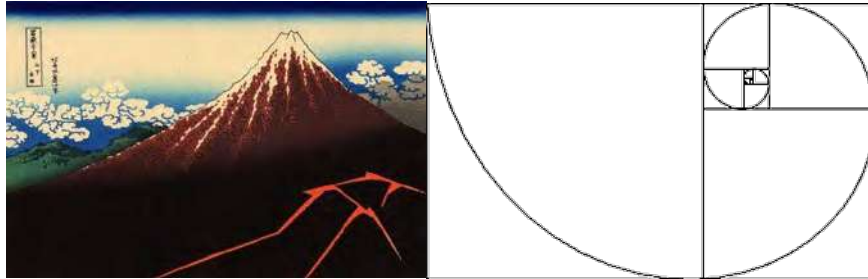



Imagen 9:

ANÁLISIS DE LA IMAGEN (XILOGRÁFICA) Tomado de *Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados* (2004), Marzal Felici.

<p><i>Imagen reducida y comentarios sobre la calidad de captura</i></p>	<p><i>La costa de siete leguas en Kamakura (青山園座松), es una famosa estampa japonesa del artista en ukiyo-e Katsushika Hokusai, publicada entre 1830 y 1835 durante el período Edo de la historia de Japón.</i></p>	
---	---	--

1. Vínculo del nivel contextual

DATOS GENERALES	
TÍTULO	<i>La costa de siete leguas en Kamakura</i>
AUTOR	Katsushika Hokusai
NACIONALIDAD	Japonés
AÑO	Variación de (1830 – 1835)
PROCEDENCIA	Japón
GÉNERO	<i>Ukiyo-e</i>
GÉNERO 2	Paisaje (<i>fukei-ga</i>)
GÉNERO 3	
MOVIMIENTO	<i>Ukiyo-e</i>
PARÁMETROS TÉCNICOS	
B/N / COLOR	Color
FORMATO	Altura: 25.3centímetros Ancho: 36.9centímetros
TÉCNICA/ HERRAMIENTA	Xilografía (grabado en madera)
SOPORTE	Papel de arroz
OBJETIVO	Representación de la vida cotidiana del japonés. la obra representa la armonía entre la naturaleza y el hombre, realizando actividades del día a día y también del disfrute.

2. Nivel morfológico

DESCRIPCIÓN DEL MOTIVO XILOGRÁFICO
<p>Con una potente geometría, Hokusai trazó en esta estampa una composición dividida por una diagonal que separa la parte superior, dominada por el triángulo del monte Fuji, de la parte inferior, ocupada por la gran copa de un árbol. Se trata de un peculiar pino cuyas largas ramas están asentadas sobre vigas de madera para darle forma, por lo que recibe el apelativo de pino del “asiento circular”, en referencia a las esterillas o almohadillas que los japoneses utilizaban para sentarse sobre el suelo. Este uso de postes de madera y tutores de bambú para moldear las formas de los árboles es una tradición en la jardinería nipona y en la del bonsái, y siempre tiene como objetivo buscar un aspecto natural y armónico, aunque en ocasiones se persigue lo excepcional. Este venerable pino estaba ubicado en el Ryūgan-ji, un antiguo templo budista zen de Edo. El barrio en el que está ubicado este templo es Aoyama, topónimo asociado con el nombre de un samurái que se asentó en el lugar, pero que también por su etimología, evoca la forma de este pino como una verde (<i>ao</i>) montaña (<i>yama</i>), que contrasta con la cumbre desnuda del Fuji. Sin duda es uno de los paisajes más armoniosos de la serie <i>Treinta y seis vistas del monte Fuji</i>.</p>

ELEMENTOS MORFOLÓGICOS

PUNTO:

Es la unidad más simple, irreductiblemente mínima, de comunicación visual. En la naturaleza, la redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado (Dondis).

Esta base de configuración plástica la podemos observar en unas pequeñas zonas de la estampa (diminuto, de bordes irregulares y forma orgánica), el autor lo utiliza en lo que parece ser color azul de Prusia y es empleado como elemento figurativo para dar textura visual a la imagen, en específico sobre los arbustos.

Es evidente el uso del punto en esta vista, es múltiple y está posicionado un sobre otro generando la textura de la vegetación sobre la colina que se encuentra en el segundo plano de la composición: los puntos abarcan el espacio central inferior de la estampa y son de diámetro más grande. Los podemos observar en dos tonos de color verde (verde claro y verde oscuro) este efecto de color nos permite apreciar la dimensión, textura visual y diferencia de planos en la vegetación de la montaña.



LÍNEA:

Cuando los puntos están tan próximos entre sí que no pueden reconocerse individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo: la línea. La línea puede definirse también como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto, pues cuando hacemos una marca continua o una línea, lo conseguimos colocando un marcador puntual sobre una superficie y moviéndolo a lo largo de determinada trayectoria, de manera que la marca quede registrada (Dondis, pp. 56-57)

Por su parte la Línea es la encargada de “escribir” una forma. Kandinsky la define como la huella de un punto en movimiento y partiendo de este concepto se identifica el trazo en la obra de Hokusai.

La costa de siete leguas en Kamakura; la línea cumple dos funciones: como elemento configurador o estructural y como elemento expresivo.

En su función estructuradora se puede identificar la línea empleada para configurar una forma determinada dentro de la composición de la obra como lo es la fabricación de elementos figurativos formales como: el monte Fuji, las nubes, la colina, las viviendas y los habitantes de Edo entre otras figuras.

El trazo mantiene una apariencia orgánica y continua; y en color azul de Prusia.

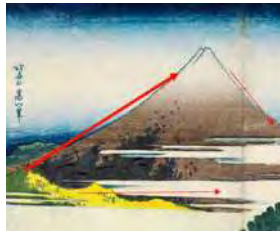
Tipos de líneas contenidas en la obra

Líneas oblicuas: a partir de su relación con los cuerpos en caída por la condición inestable que tienen, se asocian con fenómenos dinámicos, de agitación, lucha, movimiento, inestabilidad y hasta confusión.

Líneas curvas: a partir de su relación con la fluidez de las corrientes de agua, la sinuosidad de las arenas en las playas y el grácil perfil del cuerpo juvenil y femenino, se asocian a las ideas de gracia, encanto, delicadeza, movimiento, ritmo, suavidad; su carácter dependerá del tipo de curva que se trace.

El monte Fuji está dibujado por líneas curvas y angulares que son caracterizadas por su sencillez.

Configurado por un par de trazos, nos da la sensación de que el monte Fuji fluye a una dirección ascendente a descendente.



Así mismo, dentro del paisaje podemos observar líneas horizontales que atraviesan el paisaje dibujadas para representar las nubes (o en su defecto neblina), que visualmente parecen simular movimiento.



PLANO(S)-ESPACIO:

Las superficies pueden ser verticales, horizontales, inclinadas, cóncavas, convexas, torcida, distorsionada, curvada, angular, etc.

El plano en el espacio compositivo de *La costa de siete leguas en Kamakura* es muy variado. A diferencia de otros paisajes de la serie, en esta imagen el autor presenta una combinación de planos lisos y otros muy texturizados, así como de igual forma se puede apreciar una gran pluralidad de tamaños y formas.

De atrás hacia delante:

En el último plano (como espacio compositivo), como ya es característico dentro de esta serie, se encuentra un gran plano horizontal –representando el cielo–, de gran dimensión de textura lisa y con degradado en color azul Prusia en la parte superior e inferior del mismo (efecto que causa profundidad). La siguiente área de la imagen es la configurada para representar al monte Fuji y es un plano mediano (en proporción al resto de la composición), de forma triangular, demarcado con suaves líneas finas y de textura lisa; es acompañado de otros planos más pequeños que representan árboles y cúmulos de naturaleza en tres tonos de verde diferentes y tienen una textura fina empleada para representar las hojas de la vegetación.

En el tercer plano y nivel intermedio de la composición se sitúa un plano de extensa dimensión y de forma muy irregular, pero de textura lisa que figura una extensa neblina en color claro.

El cuarto plano es una colina, también de dimensión grande, saturada de pequeños planos circulares en color verde medio y verde oscuro, que forman una infinidad de árboles que visten esta colina. La colina está acompañada de otros planos que forman más vegetación, así como dos techos (de dos aguas) de unas viviendas. Finalmente, en primer plano, en el área inferior derecha, es la ilustración de otra colina con un camino escalonado en ella se encuentran otros planos más pequeños para figurar la vegetación del lugar; todos en múltiples tonos de verdes, así como texturas de heterogéneas formas que utiliza el artista para ilustrar gran variedad de arbustos. Ilustrados en esta colina hay seis habitantes de Edo, cuatro en una actividad de disfrute como lo es un día de campo, y dos más, un hombre y un niño que asciende por el camino mientras el adulto mayor señala hacia el monte Fuji.

ESCALA: Escala de reducción

Todos los elementos visuales tienen capacidad para modificar y definirse unos a otros. Este proceso es en sí mismo el elemento llamado escala. El color es brillante o apagado según la yuxtaposición, de la misma manera que los valores tonales relativos sufren enormes modificaciones visuales según sea el tono que está junto o detrás de ellos. En otras palabras, no puede existir lo grande sin lo pequeño. Pero incluso cuando establecemos lo grande a través de lo pequeño, se puede cambiar toda la escala con la introducción de otra modificación visual.

Como es sabido las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* son paisajes que fueron ilustrados desde diferentes puntos geográficos de Edo, no obstante, somos conscientes que, como muchas otras obras de arte, esta no es la excepción y las proporciones de algunos elementos del paisaje pueden no corresponder a una vista legítima de como lucía el panorama exactamente entre 1830 y 1833 en Edo, Japón. Es muy probable que muchos aspectos representados en estas imágenes vengan del imaginario del artista y la escala no es la excepción. Es por este motivo que no profundizaremos en conjeturas e interpretaciones en este rubro y permitiremos al lector que él mismo valore la escala al observar esta vista.

FORMA: Empleo de formas orgánicas (formas naturales o libres), figurativas y bidimensionales.

La montaña sagrada:

- Es un impresionante volcán activo que se encuentra más o menos en el centro de Japón, entre las prefecturas de Shizuoka y Yamanashi.
- Es la pieza central de esta serie de estampas hechas por Hokusai considerado sagrado y bello.
- Se puede apreciar en el último plano de la composición de la obra, con su base cubierta por la niebla, pero sin afectar su importante presencia en el paisaje. (forma natural, figurativa y bidimensional)
- En *La costa de siete leguas en Kamakura*, el monte Fuji está ilustrado en el último plano de la obra, pero a diferencia de otras estampas como la *Gran ola de Kanagawa*, en esta ocasión no es un Fuji diminuto sino en una proporción mediana, que señala una ubicación más próxima hacia la montaña a la hora de configurar este paisaje.



La niebla:

Es un elemento de la composición de la obra que separa el monte Fuji del resto de las montañas ilustradas en el paisaje.

Por la forma en la que está representada, la niebla da la sensación de que está en movimiento. De igual forma sugiere que en ese lugar es frecuente que aparezca niebla. (figura, natural, libre y bidimensional).



Las viviendas:

Entre la vegetación se puede apreciar una parte del techo de las viviendas de los habitantes de Edo permitiéndonos observar las características de la estructura y el diseño arquitectónico en aquel tiempo.



Las montañas:

De forma orgánica, con trazos curvos e irregulares, con abundante textura visual y el empleo de varios tonos de verde, las montañas son una fuerte representación de la abundante vegetación de ese país.



Los habitantes de Edo:

De líneas y trazos libres, figurativas y muy proporcionadas son las formas que representan a los habitantes de Edo en el paisaje. Todos están en actividades de disfrute, unos haciendo un picnic y dos más contemplando el Fuji.

El grupo de habitantes se ubican en el lado inferior derecho de la obra muestran el estilo de vida en ese periodo y además de brindarnos detalles de su tipo de vestimenta como la fluidez de las telas con esos trazos libres, finos y orgánicos, así como un poco de textura nos deja saber que su vestimenta tenía estampados o finos diseños.

De igual manera se aprecia el impacto que ya tenía (desde tiempos remotos) el monte Fuji en las personas, esta estampa ilustra el disfrute de un día de campo mientras se contempla la belleza del Fuji.



TEXTURA:

En la obra se aprecia textura óptica (visual); por medio de ella el autor le imprime realismo a la pieza, la hace más figurativa y logra evocar sensaciones.

El empleo de la textura es notorio en la vegetación de las montañas, el artista emplea la técnica del puntillismo en ciertas zonas para dar realismo y sombreado.

En la vestimenta de las personas también se pueden observar dos tipos de textura con diferentes técnicas. Por una parte, un tipo de tramado para dar sombra en las partes bajas de la ropa, así como en la parte de la espalda y las mangas del vestuario se ven unos detalles de pinceladas que no sólo dan textura sino también dan un estampado en el diseño de la ropa.



NITIDEZ DE LA IMAGEN: La imagen tiene mucho detalle mantiene su claridad y nitidez.

ILUMINACIÓN: El paisaje tiene una iluminación general no direccionada como si se tratara de la representación de un día nublado.

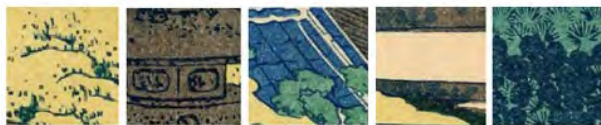
Otro elemento notable es el monte Fuji en degradado, gris en la base disminuyendo hasta la punta del mismo que mantiene el tono original del papel, dando así el efecto de luminosidad.

CONTRASTE:

El contraste es más notorio en la claridad de las nubes (o neblina) en oposición de la oscuridad y saturación del color verde en la colina que está en el plano intermedio de la composición.

Como se mencionó anteriormente esta obra tiene degradados para que se le pueda dar un toque de iluminación, pero también es notorio en la estampa el uso de colores más oscuros para dar contraste y a su vez sombras a la obra. Tal es el caso de la colina cubierta de árboles, donde Hokusai combina distintas técnicas para dar ese efecto. En los árboles emplea desde puntillismo y líneas radiales para dar textura a los árboles, así como el uso dos tonos de verde (uno claro y otro oscuro) para efectuar contraste, sombreado y realismo.

TONALIDAD / B/N-COLOR: El monte Fuji: Azul y blanco



REFLEXIÓN GENERAL

De esta forma el aporte expresivo de las líneas, en este caso, se suma al resto de los elementos que integran el sistema para construir el significado del contenido total de la obra. El nombre o título de la obra, el tema o asunto, los materiales y técnicas por un lado y las condiciones subjetivas del autor actúan como determinantes del significado para cada espectador.

Independientemente de estos caracteres o asociaciones psicológicas que la tradición y la experiencia social han convertido en convencionalismos más o menos aceptados, existe siempre la posibilidad de buscar nuevas interpretaciones tanto por parte del artista como del espectador, de innovar, de modificar este código visual de acuerdo con las transformaciones que haya sufrido la sociedad en su constante evolución.

Es decir, que existe una libertad total en la creación y en la apreciación de un mensaje visual, pero cada época, sociedad y país, según las condiciones específicas que lo caracterizan, perfila, señala y favorece un determinado conjunto de formas que se reflejan y se corresponden con el resto de las manifestaciones que se materialicen en una imagen visual.

3. Nivel compositivo

SISTEMA SINTÁCTICO O COMPOSITIVO

PERSPECTIVA Muchos artistas no temían hacer caso omiso de las reglas de la perspectiva al pintar en una forma plana, obras como las de Gauguin, Matisse y Modigliani.

RITMO: hablamos de elementos visuales (puntos, líneas, formas, objetos...) que se repiten en el espacio de acuerdo a un determinado patrón u orden. Y al igual que en el mundo de los sonidos, el ritmo visual tiene la capacidad de transmitir sensaciones.

Digamos que, de igual modo que en la música, el ritmo visual trata de establecer una melodía dentro de una composición a través de patrones, formas, líneas o elementos repetidos o constantes dentro de ella.

Este tipo de composiciones, suelen ser placenteras para el ojo humano, el cual identifica el orden y la repetición como algo agradable. Ese efecto tranquilizante y equilibrado es el que debemos tratar de transmitir cuando buscamos el ritmo dentro de nuestra composición.

Ritmo radial

Este tipo de ritmo se crea de modo circular y expansivo alrededor de un punto central. Desde este punto específico, se va expandiendo y dilatando en forma de espiral, ondas o círculos.

En la imagen, al contemplarla como un todo, no podemos identificar algún ritmo. Pero específicamente en la colina es visible un patrón de círculos que se repiten en ese espacio para dar textura a la vegetación de la estampa, incluso unos parecen radiales al ser formados con múltiples líneas que semejan el destello de una estrella.

El tipo de ritmo que más coincide con la estampa es el binario que es aquel que está conformado por una alternancia de formas a partir de algunos de sus atributos visuales.



TENSIÓN: Su valor para la teoría de la percepción está en cómo se use en la comunicación visual, es decir, en cómo refuerce el significado, el propósito, la intención y, además, en cómo pueda usarse como base para la interpretación y la comprensión. La tensión o la ausencia de tensión es el primer factor compositivo que podemos usar sintácticamente en nuestra búsqueda de la alfabetidad visual (Dondis).

En primer lugar, el caso en que la tensión (lo inesperado, lo más irregular, lo complejo, lo inestable) no es lo único que domina al ojo pero sí de los factores de predominio compositivo.

PROPORCIÓN:

Las formas adquieren su significado cuando se estructuran dentro de una composición. Por eso resulta fundamental organizar los elementos que forman el conjunto de la imagen de manera equilibrada para obtener un efecto de unidad y orden, asignándole a cada uno de ellos el tamaño y la posición adecuados para el fin que nos proponemos.

Tamaño:

El planteamiento «ilusionista» de la representación visual nos lleva a esperar que toda imagen represente los tamaños de los objetos tal como éstos se aparecen, o como son, o como el dibujante quiere que sean. Se alude a la falta de destreza o al descuido en la observación para explicar las desviaciones del tamaño «real»; las expresiones de reproche, como «tamaño incorrecto» o «tamaño exagerado», son típicas de esa clase de valoraciones (Arnheim, 1979, p. 205).

En esta estampa a diferencia de otras Hokusai dibujó cada elemento muy proporcionado y equilibrado debido a que cada elemento posee el mismo valor e impacto en la obra, a excepción del protagonista de la obra, el monte Fuji quien destaca en el paisaje.

Se puede apreciar que el artista hizo su composición lo más cercano posible a la realidad según la perspectiva y ubicación posible desde donde se podría vislumbrar este cuadro. Factor que da unidad a la obra y que brinda toda una experiencia al contemplar la precisión del artista según su percepción de la realidad.

DISTRIBUCIÓN PESOS:**Centro de interés:**

Una composición informal (sin orden en la composición de tipo matemático) debe coordinar sus elementos alrededor de un centro de interés; un área donde todos los elementos se originan, cesan o interaccionan, proporcionando el drama visual sin el cual el diseño se convierte en una simple agregación de partes.

El centro de interés de esta estampa –como muchas otras de la serie- es el monte Fuji rodeado por la niebla que a su vez lo separa del resto de las montañas.

**LEY DE TERCIOS:****ESTATICIDAD / DINAMICIDAD:**

La estampa tiene un diseño radiado basado en la rotación de su centro de referencia.

ORDEN ICÓNICO:

Dondis (1976, pp. 130-147) enumera una serie de situaciones compositivas que oscilan entre aplicaciones extremas en el campo del diseño, que podría extenderse sin dificultad al campo de la fotografía:

Contraste/ Armonía:

La imagen posee ambas, contraste como ya lo comentamos antes tanto cromático como de textura visual tanto en lo liso y claro del cielo en contraste con lo saturado, oscuro y texturizado de la colina. A su vez la imagen está en armonía compositiva; desde sus proporciones hasta la disposición de los elementos.

Equilibrio/Inestabilidad:

Dentro de las técnicas visuales, y después del contraste, la más importante es la del equilibrio. Su importancia primordial se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio, que se manifiesta tanto en el diseño como en la reacción ante una declaración visual. Su opuesto sobre un espectro continuo es la inestabilidad. El equilibrio es una estrategia de diseño en la que hay un centro de gravedad a medio camino entre dos pesos.

La inestabilidad es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.

Es un paisaje muy equilibrado en peso visual.

Exageración/ Reticencia:

La reticencia y la exageración son las contrapartidas intelectuales del dipolo economía-profusión y sirven a fines similares, aunque en contextos distintos. La reticencia es una aproximación de gran comedimiento que persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos. En realidad, la reticencia, en su estudiado intento de engendrar grandes efectos, es la especular de su opuesto visual, la exageración. Ambas, y cada una a su manera, se toman grandes libertades en la manipulación de los detalles visuales. La exageración, para ser visual mente efectiva, debe recurrir a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar.

Espontaneidad/ Productividad:

La predictibilidad, como técnica visual, sugiere un orden o plan muy convencional. Sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, hemos de prever de antemano lo que será todo el mensaje visual, basándonos para ello en un mínimo de información. La espontaneidad, en cambio, se caracteriza por una falta aparente de plan. Es una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.

El mensaje visual de la estampa es muy predecible, basándonos en un mínimo de información es fácil reconocer que es una escena que refleja una actividad cotidiana y de recreación de la sociedad de aquel periodo.

Acento/ Neutralidad:

Afirmar que un diseño puede tener un aspecto neutral, parece casi una contradicción en sus términos, pero lo cierto es que hay ocasiones en que el marco menos provocador para una declaración visual puede ser el más eficaz para vencer la resistencia o incluso la beligerancia del observador. La atmosfera de neutralidad es perturbada en un punto por el acento, que consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme.

Si observamos la imagen en su totalidad, es de aspecto neutral pues pese a contener otros atributos que la hacen sugestiva no tiene un punto de acento que realce algún aspecto compositivo o cromático de la imagen.

Asimetría/ Simetría:

El equilibrio se puede lograr en una declaración visual de dos maneras, simétrica y asimétricamente. La simetría es el equilibrio axial. Estamos entonces ante formulaciones visuales totalmente resueltas en las que a cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente otra en el otro lado. Es perfectamente lógico y sencillo de diseñar, pero puede resultar estático e incluso aburrido. Los griegos consideraban que la

asimetría era un mal equilibrio, pero el equilibrio, de hecho, puede conseguirse también variando elementos y posiciones, de manera que se equilibren los pesos.

El equilibrio visual de este tipo de diseños es complicado, porque requiere el ajuste de muchas fuerzas, pero resulta interesante y rico en su variedad.

La costa de siete leguas en Kamakura está muy cerca de ser una simétrica pues como podemos observar en la siguiente imagen el área del cielo es casi proporcional al espacio representativo terrestre sólo que la zona del cielo es ligeramente más grande.

Equilibrio simétrico

A simple vista se podría pensar que la obra es asimétrica sin embargo cuando la observamos con detenimiento nos podemos percatar de una simetría oculta causada por la separación de la niebla con el monte Fuji y la colina que se encuentra delante de la niebla. La forma curvada de esa misma montaña se puede apreciar una misma figura invertida (no evidente).

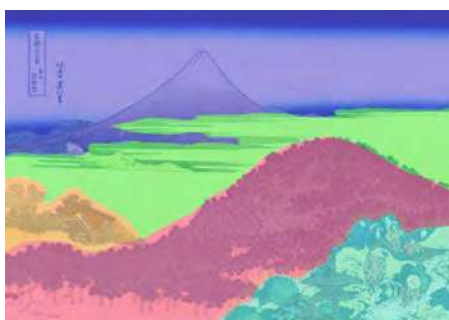


Fragmentación/ Unidad:

Las técnicas de unidad y fragmentación son parecidas a las de la simplicidad-complejidad Y entrañan estrategias de diseño parecidas. La unidad es un equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente.

La colección de numerosas unidades debe ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único. La fragmentación es la descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, para conserven su carácter individual.

La costa de siete leguas en Kamakura vemos como cada uno de los planos que contiene elementos formales importantes dentro de la totalidad de la composición son unidades que ensamblan perfectamente en un paisaje único.



Economía/Profusión:

La presencia de unidades mínimas de medios visuales es típica de la técnica de la economía, que contrasta con su opuesta de la profusión en muchos aspectos. La economía es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos.

La profusión está muy recargada y tiende a la presentación de adiciones discursivas, detalladas e inacabables al diseño básico que, idealmente, ablandan y embellecen mediante la ornamentación. La profusión es una técnica visualmente enriquecedora que va asociada al poder y la riqueza; en cambio, la economía es visualmente fundamental y realza los aspectos conservadores y reticentes de lo pobre y lo puro.

La imagen tiene la profusión dentro de sus cualidades compositivas; es abundante en adiciones discursivas que detallan y ornamentan la imagen, esta estampa es profusa en detalle, en texturas, etc. Elementos que no sólo ornamentan, sino dan más información sobre ese espacio geográfico temporal.

Audacia/ Sutileza:

La sutileza es, en el mensaje visual, la técnica que elegiríamos para establecer **una distinción afinada**, rehuyendo toda obviedad o energía de propósitos. Aunque la sutileza indica una aproximación visual de gran **delicadeza y refinamiento**, debe utilizarse muy inteligentemente para conseguir soluciones ingeniosas. La audacia es, por su misma naturaleza, una técnica visual obvia. El diseñador debe usarla con atrevimiento, seguridad y confianza en sí mismo, pues su propósito es conseguir una visibilidad óptima.

La estampa cuenta con ambas propiedades; no obstante, a la profusión de elementos identificados con anterioridad la estampa tiene la cualidad de ser sutil, fina y delicada; las líneas y trazos sublimes, así como la cuidadosa aplicación de color son muestras evidentes del trabajo fino de los artistas japoneses. Así mismo, se puede considerar que el artista fue audaz a la hora de hacer esta representación de paisaje, pues en particular esta pieza es detallada y sutil, pero de igual forma consigue una visibilidad óptima en conjugación de todos los elementos que integra.

Transparencia/ Opacidad:

Las técnicas opuestas de la transparencia y la opacidad se definen físicamente una a otra: la primera implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo; la segunda, es justamente lo contrario, el bloqueo y la ocultación de elementos visuales.

Este par de atributos son complejos de identificar pues es necesario tener la pieza original en físico para notar lo traslucido que pueden ser los pigmentos con lo que se estamparon las estampas; de igual forma sería necesario contemplar que las condiciones de las estampas no son las mismas que el momento de su creación pues esta imagen data de entre 1830 – 1835, pues durante estos años han estado expuestas a múltiples fenómenos tanto naturales (como exposición a iluminación y cambios de temperatura) así como de conservación por parte de los coleccionistas, curadores y los museos que ahora que ahora poseen algunas de las estampas de la serie.

Variación/ Coherencia:

La coherencia es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante. Si la estrategia del mensaje exige cambios y elaboraciones, la técnica de la variación permite la diversidad y la variedad. Pero la variación refleja en la composición visual el uso de ese mismo fenómeno en la composición musical, en el sentido de que las mutaciones están controladas por un tema dominante.

Esta estampa fue ilustrada con mucho detenimiento y ningún elemento incluido en la obra rompe con armonía y equilibrio que se expresa en la estampa. Posee una aproximación temática uniforme, contemplando que, si bien es una representación visual de la realidad, lo vemos a través de como el artista lo percibe desde su imaginario y como lo adapta a su estilo.

Complejidad/ Sencillez:

El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, técnica visual que impone el carácter directo y simple de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias. La

formulación opuesta es la complejidad, que implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales, que da lugar a un difícil proceso de organización del significado.

Esta pieza es compleja pues el artista incluye numerosos elementos que hemos descubierto a lo largo del análisis, demostrando que el artista no sólo utilizó múltiples conocimientos en la realización de la obra, también implementó varios procesos conceptuales para hacer de esta pieza toda una obra maestra del artista, descubriendo todos sus mensajes que permanecen ocultos a simple vista.

Distorsión/ Realismo:

El realismo es la técnica natural de la cámara, la opción del artista. Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales, cuyo empleo puede recurrir a numerosos trucos y convenciones calculadas para reproducir las mismas claves visuales que el ojo transmite al cerebro. La configuración de la cámara es una imitación de la del ojo y, en consecuencia, repite muchos de sus efectos. Para el artista, el uso de la perspectiva reforzada con la técnica del claroscuro puede permitirle sugerir lo que vemos directamente en nuestra experiencia. Pero son ilusiones ópticas. Precisamente por esta razón el realismo mejor estudiado de la pintura se denomina *trompe l'oeil* (engaño del ojo). La distorsión fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares y, a veces, también de la forma auténtica. Es una técnica que responde a un intenso propósito y que, bien manejada, produce respuestas también muy intensas.

Como anteriormente se mencionó, el artista ilustró esta obra según su percepción de la realidad, jugando con las formas de lo real adaptándolas en su estilo basado en la distorsión de la perspectiva.

Profundo/ Plano:

Estas dos técnicas visuales se rigen fundamentalmente por el uso o la ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del claroscuro, para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión.

Esta obra de Hokusai, así como muchas más tienen como característica destacable el uso de una planimetría y ausencia de perspectiva, así mismo la información ambiental que debela el artista es a través del uso de efectos de luz y sombras planas

Agudeza/ Difusión:

La agudeza, como técnica visual, está íntimamente ligada a la claridad del estado físico y a la claridad de expresión. Mediante el uso de contornos netos y de la precisión, el efecto final es nítido y fácil de interpretar. La difusividad es blanda, no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor.

El trazo en este paisaje es agudo nos su nitidez nos da claridad y un fácil reconocimiento de los elementos formales dentro de la estampa.

Actividad/ Pasividad:

La actividad como técnica visual debe reflejar el movimiento mediante la representación o la sugestión. La postura enérgica y viva de una técnica visual activa resulta profundamente modificada en la fuerza inmóvil de la técnica de representación estética que produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de aquiescencia y reposo.

al observar esta obra, lo primero que podemos identificar es la calma que plasma el artista, es la ilustración de un día tranquilo, donde los habitantes de Edo salen a apreciar la naturaleza.

Aleatoriedad/ Secuencialidad:

Una disposición secuencial en el desafío está basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que se dispone en un orden lógico. La ordenación puede responder a una fórmula, pero por lo general entraña una

serie de cosas dispuestas según un esquema rítmico. La técnica aleatoria da la Impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.

Identificar este atributo dentro de una sola imagen es un poco complejo, pero sí no es fácil visualizar una secuencialidad de representaciones de la cotidianidad en toda la serie de Hokusai; que a su vez se exponen con una desorganización planificada del artista que muestra temáticas como cambios climáticos, actividades económicas de los habitantes de Edo, las estaciones del año entre otros.

Irregularidad/ Regularidad:

La regularidad en el diseño consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permiten desviaciones.

Su opuesta es la irregularidad que, como estrategia de diseño, realza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrible.

De igual forma este atributo es más fácil identificarlo si se analiza la totalidad de la serie que únicamente una sola imagen, pues las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* están basadas en la uniformidad temática del monte Fuji como protagonista de la serie, así como el principio de representación de actividades cotidianas de los habitantes de Edo que aparecen con regularidad en las cuarenta y seis piezas que conforman la serie.

Yuxtaposición/ Singularidad:

La singularidad consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general. El principal efecto de esta técnica es la transmisión de un énfasis específico. La yuxtaposición expresa la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional.

Existe una yuxtaposición de planos y elementos formales en este paisaje.

Angularidad / Redondez:

Con esta técnica de contraste los elementos se muestran con cierto grado lineal en ciertos puntos de su totalidad, su contra parte en armonía es la redondez.

En esta técnica de armonía visual se muestran elementos con características esféricas o redondas su contra parte en contraste es la angularidad.

A diferencia de otros paisajes de esta serie, la estampa *La costa de siete leguas en Kamakura* está ilustrada con suavidad y trazos orgánicos de bordes redondeados.

Representación (figurativa o realista) / Abstracción:

La representación realista es aquella que nos permite sostener “la ilusión de lo real”, creer en la reproducción objetiva del mundo. Al respecto dice D. Dondis:

“Aparte de la maqueta tradicional realista, lo que más se aproxima a la visión real de un pájaro en la experiencia directa, es una fotografía a todo color, cuidadosamente enfocada y expuesta. La fotografía imita la actuación del ojo y el cerebro reproduciendo el pájaro real en el entorno real. A esto lo llamamos efecto realista”.

La abstracción es producto de un proceso de reducción de múltiples elementos visuales a favor de los elementos más específicos o elementales, aquellos que permiten reconocer al objeto representado en razón de diferenciarlo de otros. Como se trata de un proceso, encontramos distintos niveles de abstracción.

La costa de siete leguas en Kamakura es una representación realista; el artista imitó la naturaleza a tal grado de lograr “la ilusión de lo real” en la representación de esta escena de cotidianidad, apoyándose de múltiples elementos morfológicos como el manejo de planos para dar luz y unos cuantos para la sombra; así como el empleo de múltiples texturas visuales que detallan y dan realismo a la imagen.

Verticalidad/Horizontalidad:

Este es un paisaje horizontal y la representación de la neblina que desliza entre las montañas por todo el horizonte, acentúa esta cualidad de la estampa.

Continuidad/ Episodicidad:

La continuidad se define por una serie de conexiones visuales ininterrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada. En el cine, la arquitectura y el grafismo, la continuidad no solo es el conjunto de pasos ininterrumpidos que llevan de un punto a otro, sino también la **fuerza cohesiva** que mantiene unida una composición de elementos diversos. Las técnicas episódicas de la expresión visual expresan la desconexión o, al menos, conexiones muy débiles. Es una técnica que refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.

La obra es continua pues sus elementos compositivos con cohesivos, mantienen una continuidad y armonía desde lo formal hasta lo cromático.

2.3. Síntesis del análisis formal, elementos esenciales

2.3.1. El monte Fuji

El imponente, alto y sublime monte Fuji con 3.776 metros de altitud, es la cumbre más alta de la isla de Honshu y de la totalidad de Japón. Es un volcán compuesto, se encuentra entre las prefecturas de Shizuoka y Yamanashi en el Japón central al oeste de Tokio, desde donde se puede observar en un día despejado. Considerado lugar sagrado, motivo de peregrinaciones y veneración. De igual forma ha servido como fuente de inspiración artística, principalmente para el arte japonés quien lo incluye en representaciones desde el siglo XI. Pero fue a partir del siglo XIX cuando las estampas xilográficas hicieron de él un emblema internacional del Japón, que posteriormente deriva en una profunda influencia en el arte occidental de esa época. Cualidades reconocidas por la UNESCO quien inscribe al monte Fuji en el año 2013 en su lista del Patrimonio de la Humanidad como: “Fujisan, lugar sagrado y fuente de inspiración artística” (Almazán, 2016).

El monte Fuji ocupa un lugar muy especial dentro de la emotividad de la sociedad japonesa. El cual no se debe únicamente a su belleza, sino también a sus cualidades místicas y ser considerado como lugar de oración. “La apariencia del monte Fuji cambia dependiendo del tiempo atmosférico, la posición del sol y la ubicación desde la que se observa. Pero hay algo que nunca cambia: la majestuosa belleza de la montaña, que siempre evidencia su reputación como uno de los tesoros del mundo” (*Niponica*, 2014, p.4).



Figura 60: Monte Fuji, lugar de ascensión y oración.
Recuperada de: web japan / niponica https://web-japan.org/niponica/pdf/niponica13/no13_es.pdf

Esta montaña sagrada es el ejemplo más representativo de la ideología japonesa que considera que las montañas deben de ser veneradas debido a la concentración de cordilleras dentro archipiélago japonés, aproximadamente el 75% del territorio está cubierto de cerros y bosques. Se atribuye a la importante cantidad de cumbres en el país, la principal motivación por la cual las montañas se considerarán algo sagrado. Puesto que en la antigüedad florece la creencia de que subsecuente a la muerte, las almas de los difuntos ascendían a la cumbre de las montañas para convertirse en dioses (*kami* 神), que se transformaban en divinidades del hogar (*ujigami*) protectores de la familia (*Niponica*, 2014).

Esta creencia pertenece al sintoísmo, la única religión de origen japonés. Originalmente llamada *Shintō* (神道) que significa “el camino de los dioses” y es la segunda religión con mayor número de adeptos en Japón después del budismo. Este dogma carece de escrituras sagradas y personajes fundacionales, se basa en el animismo y les dan vida a los elementos de la naturaleza. (Tanehashi, 2010).



Figura 61: (Izquierda) punto más alto del monte Fuji. / (Derecha) cráter del monte Fuji.
 Recuperada de: web japan / niponica https://web-japan.org/niponica/pdf/niponica13/no13_es.pdf

Como se menciona anteriormente una de las bases que la sostiene es la creencia en los *kami* espíritus que adquieren la forma de elementos cotidianos y naturales como el viento, la lluvia, el sol o la fertilidad. Estos pueden ser benévolos como *inari*, o malévolos como los *tengu* o los *kitsune*. Los *kami* moraban en *shintai*, en otras palabras, estos dioses podían habitar desde una piedra o un árbol, incluso hasta la espada de un guerrero. Es aquí donde directamente se relaciona con la montaña sagrada, al monte Fuji, un común *shintai* donde se creía habitaban los espíritus de los dioses. Por ende, a mayor presencia de elementos de la naturaleza dentro del paisaje japonés, mayor la cantidad de deidades japonesas dentro de esta religión.

Posteriormente, el budismo ingresó al país en el Siglo VI a través de Corea, aunque anteriormente había existido contacto con esta religión a través de China durante siglos (Tanehashi, 2010).

Trayendo con él la creencia en la reencarnación y en los seis niveles que los espíritus se encuentran después de la muerte, a través de los cuales se abren camino pasando por zonas rocosas y bosques hasta alcanzar finalmente el estado de buda o *hotoke* en la cima de la montaña, es así como las montañas se convirtieron en moradas de dioses y budas, los lugares más elevados y sagrados que había (Niponica, 2014, p.9).

A medida que esta devoción por la naturaleza continuó desarrollándose, en la sensibilidad de la sociedad japonesa quedó inculcada la idea de venerar a las montañas desde abajo, es decir desde el pie del monte, ya que las deidades residen en el otro mundo el cual se encuentra en la cumbre. Por el ejemplo: en la cima del monte Fuji, hay un santuario sintoísta llamado *Sengen Jinja*. Morada de los dioses *kami* de la montaña sagrada de Japón. Igualmente, en la falda del Fuji se han instituido otros más santuarios *Sengen Jinja*, todos con la intención de adorar a la montaña sagrada en sí como una divinidad *kami* por su naturaleza misma.

Yoshihiko Maeno (2013) comenta y ejemplifica con este par de obras del maestro Katsushika Hokusai (fig.64) un efecto similar al posicionamiento, (la cultura) al implantar estas imágenes como principal referente del monte Fuji. Una lucha entre la imagen real de la montaña como lo es una fotografía de este ícono japonés, y la imagen idealizada del Fuji representada dentro de la serie paisajista de Katsushika Hokusai, *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

En ambas piezas, el monte Fuji representa un centro de la orientación mundial en sí mismo, que está esencialmente teñida con sentimientos animistas hacia la naturaleza. En este sentido, se puede comprobar con mucha facilidad hasta qué punto estas imágenes en nuestra mente, que están pre acondicionadas por tales herencias artísticas, se desvían del paisaje “real”. Esta desviación proviene de la tendencia general idealizadora de nuestra propia imaginación, constituyendo la gran diferencia entre Fuji idealizado y Fuji real, real en el sentido de apariencia física. Esta diferencia nos golpea en el ojo inmediatamente, cuando comparamos nuestras imágenes interiores con imágenes más “realistas” de Fuji (Maeno, 2013, p.29) (Traducción propia).¹⁸

Maeno (2013) señala a estas imágenes como patrimonio artístico, un fenómeno universal y funciona como un determinante cultural en muchos aspectos (p.31) cita a Ernst Gombrich en su obra *Arte e ilusión* quien afirma que la imagen brindada por el arte no es de fiar:

Una misma magnitud, creo yo, no aparece igual vista de cerca o de lejos. Claro que no. Y unas mismas cosas parecen torcidas o rectas a los que las miran dentro del agua o fuera, o cóncavas o convexas, debido a parecidos errores de visión en los colores, y está claro que mil confusiones de esta especie se dan en todas las almas. De modo que la pintura de los objetos, al explotar esta debilidad de la naturaleza, no queda muy lejos de la brujería, como la prestidigitación y muchos otros ingenios parecidos. La imagen conjurada por el arte no es de fiar ni es completa, apela a la parte baja del alma, a la imaginación y no a la razón, y por consiguiente es una influencia corruptora a la que hay que proscribir (Gombrich, 1998, p.108).

Se observa a la naturaleza y a los elementos que la integran a través de la mirada del sujeto creador de la obra, de cómo concibe el artista a la naturaleza; como él la ha visto en términos preexistentes a imágenes tradicionales y contemporáneas. Como el autor la idealiza, imagina, plasma y representa de una forma muy diferente; íntima, personal e influenciada por el contexto social y la experiencia de vida del sujeto creador dentro del mismo contexto. Toda una amalgama única y alterada a lo que comúnmente se denomina como realismo:

Por consiguiente, el realismo en el sentido de la forma de representación no es 'la' solución final de la verdadera apariencia “tal cual”, sino sólo una posibilidad de múltiples expresiones,

¹⁸ In both pieces, Mount Fuji represents a center of the world orientation itself, which is essentially tinged with animistic feelings towards nature. In this respect, one can ascertain very easily how far these images in our mind, which are preconditioned by such artistic heritages, deviate from ‘real’ scenery. This deviation comes from general, idealizing tendency of our imagination itself, constituting the vast difference between idealized Fuji and ‘real’ Fuji, ‘real’ in the sense of physical appearance. This difference hits us in the eye immediately, when we compare our inner images with more ‘realistic’ pictures of Fuji (Maeno, 2013, p.29).

una manera entre otras, de cómo los propios realistas les gustaría ver la naturaleza y el mundo (Maeno, 2013, p.31) (Traducción propia).¹⁹



Figura 65: El fuji hoy en día y en una xilografía de Utagawa Hiroshige del siglo XIX. Recuperada de: web japan / niponica https://web-japan.org/niponica/pdf/niponica13/no13_es.pdf

De este hecho básico, surge la extraña discrepancia de no encontrar ninguna sustancia en el realismo de la imagen de Wada Eisaku (figura 66) mientras en el Fuji idealizado de Hokusai nos ofrece una vívida convincente verdad y la cercanía al real Fuji en nuestra mente (Maeno, 2013).

Peraza y Sasano (s.f.) reafirman lo anterior y señalan que:

El japonés da una gran importancia a la imaginación. Las más sutiles variaciones del medio ambiente influyen en su carácter, que, siendo intuitivo, emocional y cambiante, parece paradójico e irracional. En esta aptitud para captar el sentido de una situación se basará el simbolismo y su estética particular. Muy a menudo prefieren la imaginación a la realidad. Rechazan frecuentemente el racionalismo y el dualismo occidental quedándose en posturas y ambiguas. La ambigüedad o cualidad de lo intermedio constituye un distintivo de la cultura japonesa. (Peraza y Sasano, s.f., p.70).

¹⁹ Accordingly, the realism in the sense of manner of representation is not at all ‘the’ final solution of the true appearance ‘as it is’, but only one possibility of manifold expressions, one manner among others, how the ‘realists’ themselves would like to see the nature and world (Maeno, 2013, p.31).



Figura 66 (Izquierda): Wada Eisaku, “Fuji”, (1938), óleo sobre lienzo. / Figura 67 (Derecha): Katsushika Hokusai, “Viento sur, cielo claro”, (1831-1813), xilografía.

Nuevamente regresando a Gombrich (1998):

Nos engañamos sobre el carácter de dicha técnica si hablamos de imitación de la naturaleza. A la naturaleza no se le puede imitar o “transcribir” sin primero despedazarla y luego recomponerla. Y esto no es resultado únicamente de la observación, sino de la experimentación incesante. En este punto, también, el término de “observación” ha tendido a desorientar más que a iluminar (p.121).

Dentro de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* hay algo más allá de la representación de escenas de la emblemática montaña a partir de diversos puntos geográficos alrededor de ella. Más que una serie de bellas representaciones en distintas estaciones y condiciones climáticas y el original y distintivo empleo del color en la técnica de representación de las mismas. En el siguiente apartado se describen algunas de las subtemáticas reiterativas encontradas a lo largo de la famosa serie de Hokusai.



Referencias del monte Fuji

1 "Pintura" Japonesa

lámpara en géneros y estilos.
 - Su verdadero desarrollo fue en el periodo **Heian siglo VIII** con el surgimiento del **estilo yamato-e** e pintura sobre rollos de pergamino.
 - Muy influenciada por la **cultura china**.

- Escenas típicas de la época:
 - Teatro **Aburaki**
 - Batallas de cortesanas, samuráis y luchadores de sumo
 - **La cosecha del arroz con el monte Fuji en el horizonte**
 - **Arte producido en masa** en forma de grabados y según la fama del autor se hacían copias numeradas
 - Se cuenta que se destruyó la matriz original para asegurar que los compradores poseían piezas auténticas "únicas"

- A los **18 años** se convirtió en **aprendiz** de un destacado maestro de Ukiyo-e y tras la muerte de su maestro, inició su carrera **independencia artística** donde realizó tanto grabados como ilustraciones
 - **1806** concentró su atención en la representación de **paisajes y escenas históricas**
 - **Después de la muerte de su hijo mayor** se introdujo, en un género más comercial como el **libro de ilustraciones**
 - Dentro de las que destacan las **Treinta y seis vistas del monte Fuji**
 - Fallece en 1849 en la ciudad de Edo

2 Ukiyo-e: pinturas del mundo flotante

- Estilo más popular de la pintura japonesa
 - Se desarrolló en Japón desde el **siglo VIII** hasta mediados del **S. XIX**
 - Técnica de **ilustración, grabado y estampado de planchas de madera**
 - Ilustración de textos budistas
 - Reflejaba la **vida y los intereses** de los estratos más bajos de la sociedad

3 Hokusai

- **Dibujante y grabador japonés**
 - Nació en Edo (actual Tokio) en **1760**
 - **Discipulo de la escuela Ukiyo-e**
 - De niño fue adoptado por sus tíos (familia de gran tradición artística)



4 Monte Fuji (a veces próximo a veces lejano)

- Volcán inactivo
- Montaña más alta de Japón (3776 m)
- Piedra volcánica roja
- En estación cálida, lo oculta la bruma
- Risco nevado en invierno
- Lugar de peregrinación de sectas sintoístas
- Meditación budista
- Atracciones deportivas
- Permanece como símbolo del Japón moderno
- Imagen volcán sagrada presente en templos y distribuido como amuleto de la buena suerte
- **A sus pies escenas de la vida cotidiana**

5 (1831) La Gan ola de Kanagawa

Compuesta por tres planos principales

- **Primer plano:** Una ola inicial
- **Segundo plano:** Ola reemplazo
- **Tercer plano:** Ola espumante
- Otros elementos: Tres barcas dedicadas al transporte de verduras y pescado (vacías), con 8 remeros
- Dirección de las barcas: vuelven a casa, saliendo del mercado de Tokio (lectura de derecha a izquierda)
- **En el fondo:** el icónico monte Fuji
- La obra contiene el título de la serie **Treinta y seis vistas del monte Fuji** (izquierda)
- **Firmada por el autor**



- **Tres pigmentos:**
 - Azul de Prusia
 - Amarillo
 - Negro
 - Blanco (papel)
- Al ser un grabado los colores varían de una tirada a otra (ilusión de pigmentos y preferencias del artesano estampador)

6 Seducción de la obra

- **Limpieza y perfección técnica** asociados a la **mentalidad del pueblo japonés**
- **Perfección en la línea del dibujo** y en el **estampado**
- Temática: **Marineros volviendo a casa** entre la tormenta

Figura 68: Infografía "referencias del monte Fuji" (parte 1), (2021). Creación propia.

7 Ejemplares en el mundo

- Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (THE MET)
- Victoria and Albert Museum (Londres)
- The British Museum (Londres)

8 Antecedentes de la Gan ola de Kanagawa

"Hokusai hizo muchas imágenes de olas durante su larga vida; se pensó que la combinación de ola y montaña estaba inspirada en el óleo **Uno visto de la playa de siete ligas**, de **1796**, del artista francés **Shiba Kōkan**, quien fue fuertemente influenciado por el arte occidental. Dos primeras impresiones de Hokusai, **Kanagawa-oki Honmoku no zu**, c. **1803**, y **Oshikuri Hoto Tsusen no Zu**, c. **1805**, tienen un tema idéntico al de su obra posterior: **La gran ola**. En estas obras, sin embargo, las olas son densas, rígidas y uniformes mientras que **La gran ola** es dinámica y viva. Las imágenes anteriores también representan una perspectiva de la pintura japonesa tradicional en la que el espectador tiene una vista de pájaro de la escena. **La gran ola** refleja la influencia de la perspectiva occidental con una línea de horizonte baja, lo que obliga al espectador al centro de la acción" (National Gallery of Victoria).



Express Delivery Boats Bowing through Waves (Oshikuri hatō tsusen no zu), from an untitled series of landscapes in Western style.

「おしおくりはとうつせんのかみ」
 Katsushika Hokusai (Japanese, 1760-1849) Japanese Edo period about 1800-05 (Paris 12-Bunka 2)
 Medium/Technique: Woodblock print (nishiki-e); ink and color on paper
 Dimensions: Horizontal chuban, 18.5 x 24.5 cm (7 5/16 x 9 5/8 in.)
 Signed: Hokusai egaku ほかくさるゝかか (Museum of Fine Arts Boston)

Artist: Katsushika Hokusai
 Title: Fishing Boats at Choshi in Shimoda (Soshu Choshi) from the series "One Thousand Pictures of the Ocean" (Chi no umi)
 Origin: Japan
 Date: 1828-1838
 Medium: Color woodblock print, chuban
 Chuban size
 Dimensions: 23.8 x 18.3 cm
 Art Institute of Chicago



9 Representaciones artísticas del monte Fuji

- **Fuente de inspiración de muchos poetas**
- Ha aparecido en una **infinidad de representaciones pictóricas** (o-muki monogatari: folios, ilustrados, mandales Fuji-Sonkei, ukiyo e impresiones o artesanías).
- El ejemplo más antiguo encontrado es un dibujo en papel en una puerta corrediza en torno al siglo XI.

- **Objeto de una atención especial por parte de los artistas japoneses**, destacando por su popularidad el maestro del grabado japonés **Katsushika Hokusai** (1760-1849), con sus **Treinta y seis vistas del Monte Fuji** (Fugaku Sanjurokku, 1833).
 - El 1833, Hokusai publicó **Cien Vistas del Monte Fuji** (Fugaku Hyakkei) en forma de tres libros en negro y gris.

Katsushika Hokusai (1760-1849)



Los treinta y seis vistas del Monte Fuji, placa #11. La gran ola de Kanagawa (Kanagawa-oki Honmoku)

Los treinta y seis vistas del Monte Fuji, placa #12. El monte Fuji en tempestad (Fujisan no yama ni karu)

Los treinta y seis vistas del Monte Fuji, placa #13. Tormenta a los pies del icónico Fuji (Fujisan no yama ni karu)



Los treinta y seis vistas del Monte Fuji, placa #14. El monte Fuji visto a través del puente Atsuta en Fujiyama (Fujisan no yama ni karu)

Los treinta y seis vistas del Monte Fuji, placa #15. El monte Fuji visto a través del puente Atsuta en Fujiyama (Fujisan no yama ni karu)

Los treinta y seis vistas del Monte Fuji, placa #16. El monte Fuji visto a través del puente Atsuta en Fujiyama (Fujisan no yama ni karu)

Utagawa Hiroshige (1797-1858)

Conocido principalmente por presentar en los años 1833-1834. Cincuenta y tres estrocos del **Tokaido**, también publicó dos series de **Treinta y seis vistas del monte Fuji**.



Cincuenta y tres estrocos del Tokaido edición de Hokusai. El lago de Hakone (1834) etasai

Cincuenta y tres estrocos del Tokaido, edición de Hiroshige. El lago de Hakone (1834) etasai

Cincuenta y tres estrocos del Tokaido, edición de Hiroshige. El lago de Hakone (1834) etasai

Figura 69: Infografía "referencias del monte Fuji" (parte 2), (2021). Creación propia.

9 Representaciones artísticas del monte Fuji

Utagawa Hiroshige (1797-1858)



Cincuenta y tres estaciones del Tokaido, edición de Tate-e. El retratado de Kanagawa (25,7 x 17,8 cm).
 Los trenos y seis vistas del Monte Fuji, serie n.º 2. Summitsubo.
 Fuji-gawa Susuki y En el interior del santuario Teraji-Kameido.
 En el interior del santuario Teraji-Kameido.

Utagawa Kuniyoshi (1798 - 1861)

Fue uno de los últimos maestros japoneses de la técnica del ukiyo-e en la impresión xilográfica y pertenecía a la escuela Utagawa.



El monte Fuji desde el Sumida. Cincuenta y tres estaciones del Tokaido. Monte Fuji.



Vista del monte Fuji.

10 Análisis formal de la Gran ola de Kanagawa
 Obra más representativa del monte Fuji



10.1 La Gran ola de Kanagawa
 Compuesta por tres planos principales



Fig. 1. Primer plano: Una ola social. Fig. 2. Segundo plano: Ola rompiendo. Fig. 3. Otros elementos: Tres barcas dedicadas al transporte de verduras y pescado (jacas), con 8 remeros. Dirección de las barcas: vuelven a casa, saliendo del mercado de Tokio (lectura de derecha a izquierda). Fig. 4. En el fondo: el eterno monte Fuji (izquierda). Fig. 5. La obra contiene el título de la serie 'Treinta y seis vistas del monte Fuji' (izquierda). Firmada por el autor.

10.2 El color en la Gran ola de Kanagawa



Fig. 6. Píxeles de color de la obra. Fig. 7. Color azul de Prusia (degradado, dilución y presión del baren). Fig. 8. Color negro, tinta china (degradado, dilución y presión del baren). Fig. 9. Color amarillo (degradado, dilución y presión del baren).

Figura 70: Infografía "referencias del monte Fuji" (parte 3), (2021). Creación propia.

Temática:
Tormenta /
Pesca (actividad humana).

Color: ● ● ● ● ●
Índigo
Azul medio
Azul claro
Gris (degradado)
Amarillo paja

Referencias:
Formas de la naturaleza
Mar
Ola
Barcos
Monte Fuji

LA GRAN OLA DE KANAGAWA.

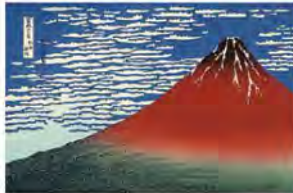


Temática:
Naturaleza, paisaje, día soleado.

Color: ● ● ● ● ●
Rojo
Azul medio (cobalto)
Azul claro
Verde
Marrón oscuro

Referencias:
Formas de la naturaleza
Monte Fuji
Cielo
Nubes
Naturaleza
Vegetación

VIENTO DEL SUR, CIELO CLARO.



Temática:
Naturaleza, paisaje, tormenta.

Color: ● ● ● ● ●
Marrón
Marrón oscuro / negro
Azul medio
Azul claro
Verde
Rojo- naranja

Referencias:
Formas de la naturaleza
Monte Fuji
Cielo / Nubes
Naturaleza / Vegetación
Rayo

TORMENTA DEBAJO DE LA CUMBRE.



BAJO EL PUENTE MANNEN EN FUKAGAWA.

Temática:
Pesca (actividad humana).

Color: ● ● ● ● ●
Índigo
Azul claro
Verde
Verde limón
Naranja claro

Referencias:
Formas de la naturaleza
Puente / Ríos / Barcas
Distritos / Figura humana / Vegetación / Cielo / Monte Fuji



SUNDAI, EDO

Temática:
Sociedad de Edo (actividad humana).

Color: ● ● ● ● ●
Verde
Verde limón
Naranja claro
Café
Azul turbio a gris

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Vegetación
Cielo / Monte Fuji



LA COSTA DE SIETE LEGUAS EN KAMAKURA.

Temática:
Paisaje, día de campo.

Color: ● ● ● ● ●
Verde
Verde limón
Azul Indigo
Café
Rojo

Referencias:
Formas de la naturaleza
Monte Fuji
Nubes
Vegetación
Colinas
Figura humana

Figura 71: Síntesis cromática y de elementos figurativos presentes en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (parte 1). Creación propia.

Temática:
Agricultura (actividad económica)

Color:
Amarillo paja ● Verde ● Rojo ● Índigo ●

Referencias:
Formas de la naturaleza
Campo
Figura humana
Caballos
Arbustos
Monte Fuji

SENJU, PROVINCIA DE MUSASHI.



EJIRI EN LA PROVINCIA DE SURUGA.

Temática:
Viajeros, fenómeno climático

Color:
Azul claro ● Verde oscuro ● Índigo ● Naranja ●

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Campo / Árbol / Viento / Viento / Hojas (papel) / Monte Fuji

Temática:
Paisaje / Viajeros recorriendo una colina

Color:
Café ● Índigo ● Verde ● Amarillo paja ●

Referencias:
Formas de la naturaleza
Monte Fuji
Naturaleza
Colinas
Fugura humana
Caballos

PASO DE INUME, KŌSHŪ.



CROQUIS DE LA TIENDA MITSUI EN A TRAVÉS DEL PUENTE SURUGA EN EDO.

Temática:
Hombres trabajando sobre un tejado.

Color:
Azul claro ● Verde oscuro ● Índigo ● Café ● Amarillo paja ●

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Vienda / Monte Fuji / Cometas

Temática:
Hombre trabajando
Tonelería (fabricación artesanal de recipientes de madera).

Color:
Naranja ● Verde / Negro ● Verde limón ● Azul claro ● Amarillo paja ●

Referencias-Formas de la naturaleza
Figura humana
Tina
Naturaleza
Cielo
Monte Fuji

VISTA DESDE EL FUJI DE UN CAMPO EN LA PROVINCIA DE OWARI.



PUESTA DE SOL A TRAVÉS DEL PUENTE DEL RÍO SUMIDA, EN ONMAYAGASHI.

Temática:
Hombres viajando en una barca.

Color:
Azul medio ● Azul claro ● Índigo ● Verde ● Amarillo paja ●

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Barcas / Monte Fuji / Río / Puente

Figura 72: Síntesis cromática y de elementos figurativos presentes en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (parte 2). Creación propia.

Temática:
Cortesanas y hombres contemplando el Fuji en el corredor del Templo Rakan.



Color:
Amarillo paja
Azul claro
Índigo
Verde
Gris

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Templo
Lago / Naturaleza / Monte Fuji

SALA SAZAI - TEMPLO DE LOS QUINIENTOS RAKAN.



MOLINO DE AGUA EN ONDEN.

Temática:
Hombres trabajando en el Molino.



Color:
Amarillo paja
Azul claro
Índigo
Verde
Naranja claro

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana
Molino / Agua
Naturaleza
Monte Fuji

Temática:
Personas contemplando el paisaje nevado.



Color:
Blanco (papel, no como pigmento)
Índigo
Verde
Rojo (rosa)
Gris / Amarillo paja

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana
Casas (Comunidad)
Naturaleza / Aves
Nieve / Fuji

CASA DE TÉ EN KOISHIKAWA. LA MAÑANA DESPUÉS DE UNA NEVADA.



ENOSHIMA EN LA PROVINCIA DE SAGAMI.

Temática:
Comunidad en la naturaleza / Vida diaria.



Color:
Naranja
Verde claro
Verde
Amarillo paja
Azul
Índigo
Gris

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana
Molino / Agua
Naturaleza
Monte Fuji

Temática:
Familias y agricultura (actividad económica).



Color:
Verde limón
Verde
Naranja
Índigo
Café

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana
Casas (Comunidad)
Naturaleza / Monte Fuji

ABAJO, MEGURO.



ORILLA DE LA BAHÍA TAGO, EJIRI EN LA TŌKAIDŌ.

Temática:
Hombres pescando.



Color:
Amarillo paja
Verde
Verde claro
Índigo
Gris

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Casas
Barca / Naturaleza / Mar / Costa
Monte Fuji

Figura 73: Síntesis cromática y de elementos figurativos presentes en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (parte 3). Creación propia.

Temática:
Una comunidad entre el paisaje.

Color: ● ● ● ● ●
Amarillo paja / Verde claro / Verde oscuro / Azul / Gris

Referencias:
Formas de la naturaleza
Pinos / Lago / Casas / Colinas / Monte Fuji

MONTE FUJI REFLEJADO EN EL LAGO KAWAGUCHI, VISTO DESDE EL PASO MISAKA EN LA PROVINCIA DE KAI.



Temática:
Viajeros recorriendo el paisaje con el Fuji de fondo.

Color: ● ● ● ● ●
Naranja Verde Verde claro Índigo Azul

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana Caballo Naturaleza Árboles Monte Fuji

HODOGAYA EN LA TŌKAIDŌ.



Temática:
Un pescador y un hombre saciando la sed de su caballo.

Color: ● ● ● ● ●
Índigo Café Verde Naranja Azul

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Caballo Barca / Río / Arbustos / Monte Fuji

RÍO TAMA EN LA PROVINCIA DE MUSASHI.



TEMPLO DE ASAKUSA HONGAN-JI EN LA CAPITAL ORIENTAL.

Temática:
Techo del templo y algunas casas desde una vista aérea donde se distingue el monte Fuji.

Color: ● ● ● ● ●
Azul claro / Índigo / Verde / Rosa / Negro

Referencias:
Formas de la naturaleza
Nubes / Cometas / Templo / Cielo / Monte Fuji



ISLA TSUKUDA EN LA PROVINCIA DE MUSASHI.

Temática:
Bacas en pesca.

Color: ● ● ● ● ●
Azul Índigo Rosa Verde Amarillo

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Isla / Barca / Mar / Colinas / Monte Fuji



PLAYA SHICHIRI EN LA PROVINCIA DE SAGAMI.

Temática:
Meramente paisajista, con unas cuantas casitas entre las islas.

Color: ● ● ● ● ●
Azul Índigo Naranja Verde

Referencias:
Formas de la naturaleza
Monte Fuji / Nubes / Islas / Casas Mar / Arbustos

Figura 75: Síntesis cromática y de elementos figurativos presentes en las Treinta y seis vistas del monte Fuji (parte 5). Creación propia.

Temática:
Garzas en el paisaje, el Fuji contemplándolas.

Color:
Índigo
Azul
Verde

Referencias:
Formas de la naturaleza
Monte Fuji
Garzas
Naturaleza
Lago
Nubes

Temática:
Pescador trabajando al amanecer.

Color:
Índigo
Azul claro
Verde
Rojo oscuro (Vino)
Naranja

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Monte Fuji /
Mar / Colina / Vegetación

Temática:
Grupo de viajeros midiendo la circunferencia de un pino frente al Monte Fuji.

Color:
Índigo
Café
Verde
Verde oscuro
Amarillo paja

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Monte Fuji / Nubes / Colinas / Pino

UMEGAWA EN LA PROVINCIA DE SAGAMI.



KAJIKAZAWA EN LA PROVINCIA DE KAI.



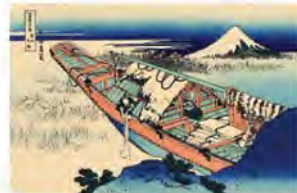
PASO DE MISHIMA EN LA PROVINCIA DE KAI.



MONTE FUJI DESDE LAS MONTAÑAS DE TÔTÔMI.



LAGO SUWA EN LA PROVINCIA DE SHINANO.



USHIBORI EN LA PROVINCIA DE HITACHI.

Temática:
Hombres trabajando la madera.

Color:
Azul Claro
Verde
Café
Naranja (para la piel)

Elementos y figuras:
Figura humana / Herramientas /
Humo / Monte Fuji / Nubes / Colinas

Temática:
Cabaña frente al Lago Suwa / Pesca.

Color:
Índigo
Azul Medio
Azul Claro
Verde
Naranja
Amarillo paja

Referencias:
Formas de la naturaleza
Cabaña / Lago / Barca / Árboles /
Colina / Monte Fuji

Temática:
Pescadores preparando su barco antes de partir.

Color:
Índigo
Azul
Naranja

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana
Barco / Mar /
Campo / Viviendas / Monte Fuji

Figura 76: Síntesis cromática y de elementos figurativos presentes en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (parte 6). Creación propia.

Temática:
Día de campo en la colina.

Color:

Índigo
Rosa
Verde
Verde claro
Azul claro



Referencias:

Formas de la naturaleza
Monte Fuji / Árbol de cerezo / Figura humana / Colinas / Vivienda

Temática:
Hombres trabajando en la construcción.

Color:

Índigo
Naranja
Amarillo
Verde



Referencias:

Formas de la naturaleza
Figura humana / Monte Fuji
Lago / Ciudad

Temática:
Fila de hombres entrando a un lugar.
Un distrito en el paisaje.

Color:

Índigo
Café
Verde
Rosa



Referencias:

Formas de la naturaleza
Figura humana / Monte Fuji /
Comunidad / Lago / Vegetación

COLINA GOTEN-YAMA, SHINAGAWA, EN LA CARRETERA TŌKAIDŌ.



NAKAHARA EN LA PROVINCIA DE SAGAMI.

Temática:
Hombres trabajando en la agricultura .

Color:

Índigo
Amarillo
Verde
Café
Rosa



Referencias:

Formas de la naturaleza
Monte Fuji / Río / Campo / Figura humana

HONJO TATEKAWA, ALMACÉN DE MADERA EN HONJŌ.



ŌNO SHINDEN EN LA PROVINCIA DE SURUGA.

Temática:
Hombres trabajando, transportando la cosecha por medio de sus caballos .

Color:

Verde
Rosa
Índigo
Azul claro



Referencias:

Formas de la naturaleza
Monte Fuji / Lago / Figura humana / Cabalos

DISTRITO DEL PLACER EN SENJU.



SUBIENDO EL FUJI.

Temática:
Hombres escalando el Monte Fuji

Color:

Rojo
Marrón
Verde
Índigo
Amarillo



Referencias:

Formas de la naturaleza
Monte Fuji / Figura humana / Árbol

Figura 77: Síntesis cromática y de elementos figurativos presentes en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (parte 7).
Creación propia.

Temática:
Fila de hombres entrando a un lugar
/ Un distrito en el paisaje.

Color:
Índigo
Rosa
Verde
Amarillo

Referencias:
Formas de la naturaleza
Monte Fuji / Árbol / Río
Comunidad

Temática:
Hombres transportando mercancía.

Color:
Índigo
Verde
Amarillo
Café
Rojo

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Monte Fuji /
Comunidad / Mar / Nubes

Temática:
Paisaje, comunidad y sus habitantes.

Color:
Naranja
Café
Verde
Azul

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana / Monte Fuji /
Comunidad / Mar / Nubes.

**PLANTACIÓN DE TÉ
DE KATAKURA EN LA
PROVINCIA DE SURUGA.**



**EL FUJI DESDE AMANECER EN ISAWA,
KANAYA,
EN LA TŌKAIDŌ.
EN LA PROVINCIA
DE KAI.**



**PARTE
POSTERIOR DEL FUJI
DESDE EL RÍO MINOBU.**

Temática:
Viajeros, montañas, mar.

Color:
Naranja
Amarillo
Verde
Azul
Índigo

Referencias:
Formas de la naturaleza
Figura humana
Monte Fuji / Comunidad / Mar /
Nubes

Figura 78: Síntesis cromática y de elementos figurativos presentes en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* (parte 8).
Creación propia.

2.2.3. Actividad laboral

Intrínsecamente en estas majestuosas representaciones se pueden identificar la reincidencia en una sistemática alterna a la principal que es meramente paisajista. Este tópico complementario se refiere a la representación de la cotidianidad y los modos de vivir de la sociedad de Edo.

Siendo más específicos se puede observar una preferencia del artista japonés por incluir dentro de sus representaciones al pueblo de Edo trabajando, buscando el sustento, especialmente por medio de las actividades tradicionales de la región como la pesca como actividad laboral principal en la serie; debido a la frecuencia con la que podemos encontrar barcas y navíos para realizar esta actividad, que a su vez no se deslinda de los múltiples paisajes que incluyen el mar y ríos dentro de sus composiciones (figura 79).



Figura 79: Algunos de los paisajes de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* que incluyen la representación de la pesca en su composición.

La agricultura, al igual que el comercio de arroz también son actividades que representan fuertemente el ambiente laboral de la época que podemos visualizar en la serie paisajista *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. En esta temática de la sociedad de Edo continúa presente en el paisaje de la serie, pero en la variable que cambia de la pesca -como actividad de sustento económico- por el trabajo de la tierra, la agricultura. Se estima que gran parte de la sociedad *chōnin* se dedicaba a esta actividad durante el periodo Edo. Como mencionamos anteriormente la agricultura y la ganadería fueron actividades muy importantes dentro del periodo Tokugawa o Edo; debido a la gran demanda de arroz, el cual sólo lo producían los agricultores (figura 80).



Figura 80: Algunos de los paisajes de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* que incluyen la representación de la agricultura y trabajo de la tierra.

Conjuntamente la actividad como la pesca y la agricultura, Hokusai representa más escenas de la realidad laboral de la sociedad de Edo, que se pueden englobar en el tópico de la representación del trabajo.



Figura 81: Algunos de los paisajes de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* que incluyen otros oficios en la realidad laboral de la sociedad de Edo.

2.3.3. Actividades de disfrute

Del mismo modo que la serie muestra la dinámica y las actividades económicas de la sociedad *chōnin*, tampoco puede faltar su desfogue, sus prácticas de ocio. Es indispensable identificar dentro de las estampas las actividades de disfrute del nuevo núcleo urbano de los *chōnin*.

La sociedad urbana se movía por unos ambientes donde primaba la búsqueda del placer en todas sus manifestaciones, desde disfrutar de una buena obra kabuki, a deleitarse con una agradable taza de té o una bella obra de arte, sin olvidar las constantes distracciones que ofrecían los burdeles de la ciudad. Este modo de vida tan hedonista de la cual no sólo era partícipe la clase comercial (Mendes, 2016, p.17).



Figura 82: Paisajes de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* donde se representan las actividades de ocio.

2.3.4. Viajeros

Los viajeros son otro tópico reincidente en las representaciones de Hokusai, usualmente suelen observarse un grupo de hombres desplazándose por la horizontalidad del paisaje, describen trayectos dentro de la composición de algunas piezas donde el maestro de la estampa japonesa los ilustra como una marcha de peregrinos –que tal vez se dirigen hacia el Fuji- quienes dejan un recorrido como sí cada uno de ellos fuera una huella, un rastro dentro del trayecto.

Durante el periodo Edo (1603-1867) fue construida la carretera principal de *Hakone Hachiri*, ubicada muy cerca de la montaña más importante de Japón. Este camino fue la principal vía de circulación entre Tokio, Kioto y Osaka. En la actualidad “esta carretera se convirtió en la mejor ruta para disfrutar de hermosas vistas del monte Fuji” (Niponica, 2014). Los viajes y peregrinaciones de los amantes del monte Fuji es una actividad que aún perdura, no sólo se quedó inmortalizada en la serie xilográfica *Treinta y seis vistas del monte Fuji* del maestro de la estampa japonesa, sino en nuestros días, el monte Fuji continua siendo un templo de veneración desde el aspecto espiritual;

como un bello santuario natural que atrae tanto a los nativos de la región como a miles de turistas a realizar estos viajes y procesiones entorno a él y al bello paisaje natural que lo rodea.

Las personas eligen viajar por la ruta de la antigua carretera de *Hakone Hachiri* con el claro propósito de disfrutar de la experiencia frente al Fuji. A medida que se popularizaron las obras de artistas del *Ukiyo-e* como Utagawa Hiroshige y Katsushika Hokusai, quienes representaron escenas a lo largo de la ruta, incrementaron las peregrinaciones *fuji-ko* para subir la montaña con el fin de realizar ritos religiosos en ella. Seguidamente esto trajo consigo un mayor tráfico por la carretera y reforzó el sentimiento de veneración hacia el monte Fuji. (Niponica, 2014).



Figura 83: Paisajes de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* donde podemos apreciar viajeros y peregrinaciones al Fuji.

2.3.5. Templos

Anteriormente se comentó sobre al carácter místico y divino del monte Fuji, debido a su concepción como recinto natural de oración, la cual comparece desde religiones como el sintoísmo y el budismo. La disposición del artista de incluir templos dentro de la composición estética de algunas piezas acentúa este carácter fantástico y sagrado de la montaña vista desde el interior o exterior de algunos templos en Japón.



Figura 84: Estampas de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* donde se visualizan algunos templos o corredores de los mismos.

2.3.6. Cambios climáticos y estaciones del año.

Para abordar la temática de la representación del clima dentro de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* es idóneo contextualizar brevemente los cambios climáticos, las estaciones del año y los fenómenos meteorológicos de Japón. Usualmente su clima es templado; al ser un archipiélago con longitud de 3.000 kilómetros y una orografía muy montañosa conciben diversas climáticas entre regiones que permiten disfrutar de las cuatro estaciones del año y variadas temperaturas que como consecuencia conciben diversos paisajes llenos de texturas y color.

El norte del país registra veranos muy breves e inviernos largos con fuertes nevadas, mientras que las islas meridionales son en general más templadas y húmedas. La mayor parte de Japón se encuentra bastante influenciada por el monzón. El espacio de diciembre a febrero, el aire frío y seco de Siberia colisiona con las masas de aire húmedo del océano Pacífico; provocando nevadas en la parte occidental de la isla. “A causa del clima templado y húmedo, más del 90% de las tierras del archipiélago estaban cubiertas de bosques” (Peraza y Sasano, s.f., p.70)

Paradójicamente, de junio a agosto prevalecen los vientos cálidos y húmedos del océano que provocan altas temperaturas y un elevado índice de humedad en el ambiente. El final del verano coincide con la temporada de los tifones, que provocan intensas lluvias y fuertes vientos en las principalmente en las regiones costeras.

Regresando a las estampas xilográficas, el paisaje en sus diferentes estaciones del año es una de las temáticas características y categóricas de esta serie xilográfica de Hokusai. *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji* muestran en sus obras paisajísticas cambios climáticos conjuntamente amalgamados a temáticas como la pesca, el trabajo, actividades del diario vivir, etc.

Las estaciones del año son de suma importancia dentro de la representación estética de esta serie xilográfica ya que influyen en el paisaje, en los colores y matices que podemos encontrar en él, estos cambios estéticos y de color están fuertemente impresos en la esencia de la obra maestra de Hokusai.

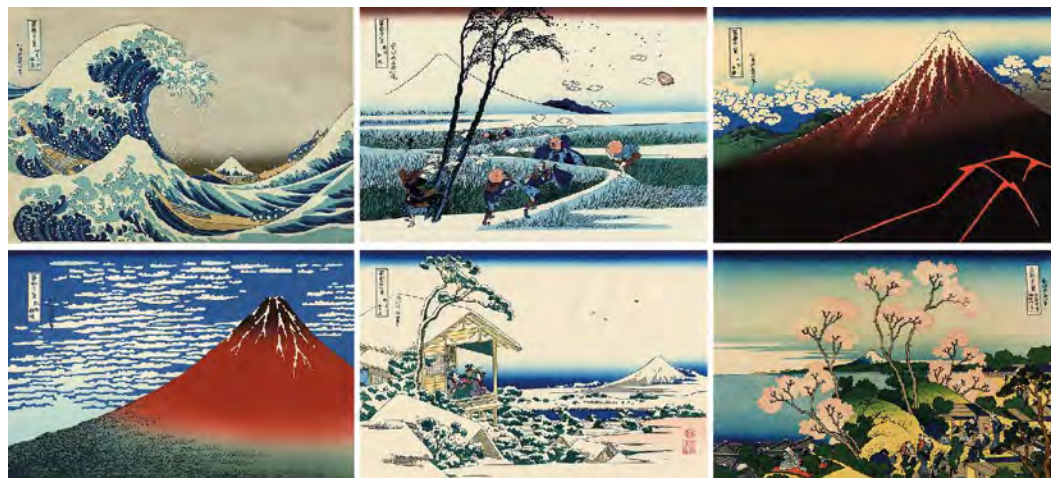


Figura 85: Paisajes de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* donde fuertemente se visualizan los cambios climáticos y diferentes estaciones del año.

2.3.7. Paisaje

Como anteriormente se aborda, las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* pertenecen al género de paisaje (*Fukei-ga*); una de las temáticas más consumidas y apreciadas de la época. Esta serie llama la atención por sus representaciones de la naturaleza exótica y característica de Japón, quedando claro la variedad y el contraste de sus paisajes y el sentimiento naturalista de los artistas que realizaban estos excepcionales dibujos. Asimismo, el *Ukiyo-e* no conoció límites en cuanto a temática se refiere, ya que además de estas subtemáticas que hemos mencionado encontramos multitud de escenas variadas, tanto en interiores como en exteriores, que representan el modo de vida relajado, despreocupado y popular de la sociedad japonesa del Período Edo (Mendes, 2016).

Este sentimiento de contemplación a la naturaleza, la nostalgia por la efímera presencia del hombre ante la permanencia de la montaña y la gran capacidad del japonés para emplear la imaginación son el punto de origen de *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

Un magnífico mundo imaginario, una nueva expresión del sentido de unidad del hombre con la naturaleza: su paisaje arquetípico revela tres elementos fundamentales, la montaña y el bosque como asiento de los dioses y los campos de arroz como lugar de trabajo, y el río o el manantial como símbolo de la vida. (Peraza y Sasano, s.f., p.70)



Figura 86: Paisajes de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, estampas meramente paisajistas incluso sin presencia humana .

2.4. La paleta cromática de Las Treinta y seis vistas del monte Fuji

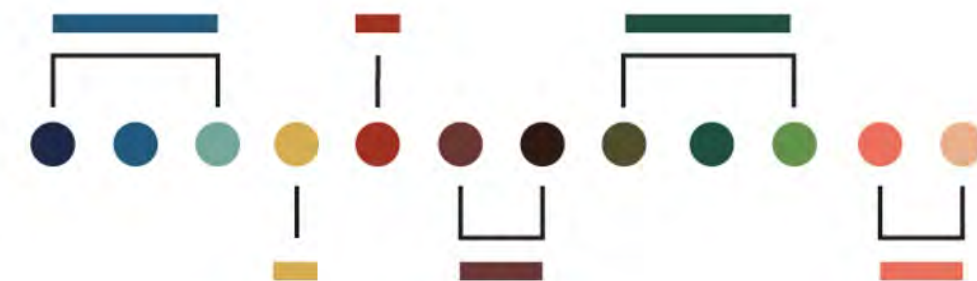


Figura 87: Paleta de color de *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji*, Muestras tomadas de las imágenes digitales con el software Adobe Photoshop.

La paleta de color utilizada en la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, todos los colores son empleados en las estampas.

Como vemos la paleta está compuesta por seis grupos (figura 46). El azul está en tres tonos; azul claro usualmente utilizado en el mar, un tono azul intermedio y el azul de Prusia mayormente usando en las sombras y el horizonte del cielo. También cuenta con un único amarillo en tono paja. De igual forma la paleta tiene el color rojo vino, el café está en un tono ocre y otro más oscuro y saturado. El verde, presente en la representación de la vegetación tiene tres tonos dentro de la paleta y finamente un color naranja en tono coral y otro en un matiz más claro. A continuación, se describe el significado de los colores de esta paleta en Japón y el contexto en oriente.



Estos son los tres tonos de azul fuertemente empleados dentro de la serie, siendo el azul de Prusia el único color que permanece en todas las estampas. El color más inmaterial e indefinido. Metafísico. Puede ser este uno de los motivos eventuales por la cual el maestro de la xilografía japonesa suele incluir este color en la parte superior del cielo de casi todas las vistas panorámicas para crear el efecto de profundidad en el paisaje; que no es sólo un efecto de perspectiva sino un énfasis en lo divino.

El Azul “en el budismo tibetano es el color de la Vairocana²⁰, la sabiduría trascendente y la potencialidad (Dharma-dhātu), pero también de vacuidad. Es el color del yang y tiene significado bienhechor” (Gastañeta, 2002).

²⁰ Uno de los cinco Dhyani-Buddhas, divinidad principal en la Escuela Mística mahayana de China, ya extinguida; y en la secta Shingon o Verdadera Palabra, del Japón, país donde también se le asigna el nombre de Dainichi. Personificación genérica de una clase de seres espirituales, encarnación de la sabiduría esencial y pureza absoluta que moran en el cuarto arúpa dhātu (mundo sin forma) y son la más elevada jerarquía de los cinco dhyáni buddhas. Consultado en: Diccionario de Términos Budistas.

Del mismo modo, en algunas otras ocasiones el maestro Hokusai utiliza este color para dar contraste en lugar de aplicar una sombra. Añade azul de Prusia para lograr el efecto de la ausencia de los rayos del sol en los paisajes; que asimismo puede estar relacionado con lo vacío, ya que la tonalidad azul entre otros significados, es el color del vacío en el budismo tibetano. Esta ausencia de luz que puede estar aguardando a ser llenada.

Se puede relacionar la abundancia del color azul dentro de la serie de Hokusai con la exuberancia de este color dentro del paisaje japonés, independiente a que las representaciones sean producto de la visualización íntima del autor. Dentro del paisaje natural de Japón este color está presente en las vastas extensiones de agua que rodean las islas japonesas. El color azul dentro de la cultura japonesa connota la pureza y la limpieza; dos características impresas dentro del cielo despejado de las vistas de Hokusai. De igual forma representa la tranquilidad y la estabilidad conjuntamente es un color femenino, y por lo tanto, en asociación con la pureza y la limpieza, “suele ser el color que llevan las mujeres jóvenes para mostrar su pureza” (Mathers, s.f., párr. 5). De igual forma Thompson (s.f.) lo asocia como el color de lo pasivo y símbolo de la fidelidad (como el *true blue*).





El amarillo al igual que el color azul es uno de los colores más recurrentes dentro de *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji*, no es un amarillo cadmio o un tono de amarillo puro, un amarillo seco, paja o arena, que usualmente matiza las paredes de madera de los templos; la arena de algunos campos de agricultura; los tablonces de las barcas para la pesca; la paja en los techos de las viviendas en provincias de Edo y en muy remotas ocasiones el cielo de algún paisaje.

En Asia y en las islas del Pacífico, el color amarillo ha ocupado un lugar privilegiado. Asociado a la felicidad, a los dioses o al poder; este significado puede estar fuertemente ligado a que la totalidad de los templos representados en la serie son ilustrados en amarillo, con excepción de templo de vista *Templo de Asakusa Hongan-ji en la capital oriental*, que está iluminado en tonos azules.

Los valores positivos que se adjuntan al color amarillo. Es el color de la bonanza; el trabajo es una actividad positiva y de abundancia, gratificante y se considera una bendición o un regalo divino tener empleo. Aquí puede existir otra relación entre el color y esta actividad gloriosa para la humanidad. Ya que, en los campos de agricultura, en algunas semillas, en la madera de las barcas y el molino de agua están teñidas con amarillo; actividades de prosperidad y abundancia para los habitantes de Edo. Para concluir con el amarillo, es el color del sol (al igual que el rojo) y por este motivo se ubica en las vistas con días soleados y las estaciones del año cálidas, ideales para trabajar en exterior.





Rojo es un color muy escaso dentro de esta serie, únicamente lo vemos en la vista *Viento del sur, cielo claro*. También conocida como *Fuji Rojo* es la segunda vista más representativa de la serie después de *La gran ola de Kanagawa*.

Como su denominación Fuji Rojo lo indica, es una vista que coloca a la montaña sagrada ícono de Japón en el primer plano de la estampa xilográfica con un vibrante color rojo (figura 88), único dentro de la serie ya que en otras piezas podemos encontrar algunas tonalidades de color ocre pero enturbiados a marrón; nunca más el rojo de esta estampa.



Figura 88: Katsushika Hokusai, “Viento sur, cielo claro”, (1831-1813), xilografía.

La cultura japonesa vincula al rojo como el color del poder y lo sagrado, si recordamos el significado del monte Fuji para los japoneses, su carácter sagrado que viene desde el sintoísmo, la elección de este color por parte del maestro Katsushika Hokusai es bellamente acertada para esta pieza. Así mismo, el rojo es el color de la buena fortuna y protección, de igual forma cualidades que se le atribuyen a la montaña sagrada. Finalmente es el color del sol del amanecer y el atardecer; (presente en la bandera de Japón) del sol emperador proveniente del sintoísmo donde el sol también es venerado al igual que su poder divino que procede de *Amaterasu Ō-Mikami* la diosa del sol (Pappier, 2007).

El cielo azul que complementa al Fuji rojo dentro de esta vista (*Viento del sur, cielo claro*). Se puede relacionar con el *yin* y el *yang* (oscuro – brillante), dos conceptos del taoísmo que representan la dualidad que esta filosofía atribuye a todo lo existente en el universo. Describe dos fuerzas fundamentales opuestas completarías. Específicamente dentro de esta estampa el cielo de color azul que en oriente es un color femenino que dentro de esta composición está complementado casi en la misma proporción en cantidad, (divididos por una diagonal dentro del plano) por el color

rojo en el monte Fuji, que es un color masculino. Igualmente, la dualidad entre el cielo y la tierra; lo inmaterial, vacuo y místico que se funde con la deidad, el poder y lo sagrado de lo terrenal. Lo fugaz y efímero de las nubes del cielo, con la permanente presencia (larga vida) del Fuji. Fuerzas opuestas de las cuales dependen su existencia y que a su vez existen dentro de ellas mismas; la cuales se pueden invertir depende del lado en que se observen.



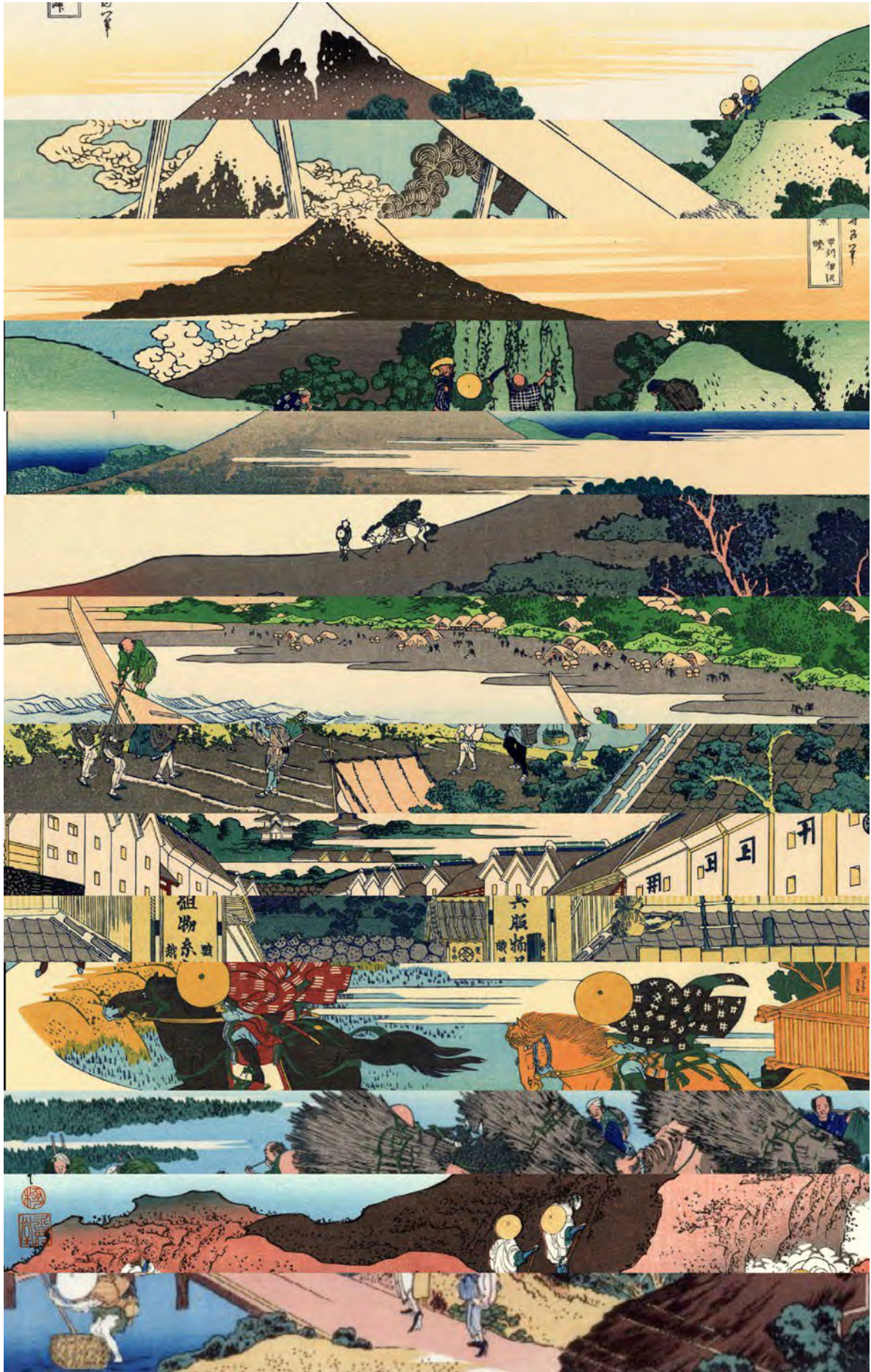
El color marrón a diferencia de los anteriores es un color mucho menos empleado dentro de las vistas. *Tormenta debajo de la cumbre* es la única vista de la totalidad de la serie en la cual predomina este tono. En el resto de las estampas se encuentra en proporciones pequeñas detallando algunos elementos compositivos de las estampas. Usualmente este color se encuentra en los caballos (de las estampas con la agricultura como temática), en remotos casos el Fuji es coloreado de marrón, en algunos detalles del campo, caminos empedrados y en la arquitectura de Edo.

En oriente el color marrón se refiere a la tierra y a la fertilidad; lo cual se observa dentro de la serie xilográfica, en las estampas referentes a la agricultura y el cuidado de la tierra. *Tormenta debajo de la cumbre* es una vista femenina complementaria del Fuji Rojo (masculino) de la pieza *Viento del sur, cielo claro*.

Tormenta debajo de la cumbre: ilustra al monte Fuji en color marrón; un color femenino, de la fertilidad de la tierra y la abundancia del campo (figura 89). De igual forma tiene significados negativos; también es el color de la tristeza que puede estar representada en la tormenta ilustrada en la estampa. El color de la dependencia y sumisión; esta pieza depende de su antecesora (*Viento del sur, cielo claro*) que tiene aún más sentido si recordamos la filosofía del Ying y el Yang que describe las dos fuerzas fundamentales opuestas y complementarias.



Figura 89: Katsushika Hokusai, “Tormenta debajo de la Cumbre”, (1831-1813), xilografía.





El color verde al igual que el azul es un color opulento dentro de la famosa serie de Hokusai; al tratarse de una serie de paisaje que refleja la abundante naturaleza del archipiélago. Aproximadamente el 70% del país está cubierto de bosque el cual se clasifica en bosque subtropical, bosque templado y bosque boreal. Esta diversidad de ecosistemas se debe a pluralidad en el clima y condiciones geográficas del país que favorecen a su variada y extensa vegetación (figura 90).

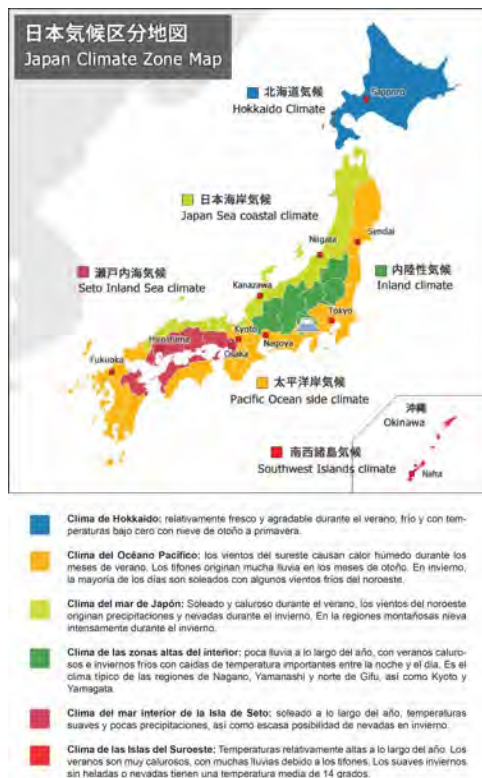


Figura 90: Zonas climáticas de Japón (Mapa de seis zonas), Recuperado de Japan hoppers.

A grandes rasgos “la flora de Japón se caracteriza por su gran variedad de especies. En Japón hay unas 4.500 plantas autóctonas²¹ (3.950 angiospermas²², 40 gimnospermas²³ y 500 helechos²⁴). Unas 1.600 angiospermas y gimnospermas son exclusivas de Japón” (Sheet, s.f. p.1). Razón suficiente para la gran cantidad de color verde en la famosa serie del maestro Hokusai; Al ser la principal serie paisajista, que reconoce a la xilografía *fukei-ga* como género de paisaje (independiente) era imprescindible matizar estas bellas composiciones con uno de los colores más abundantes en el panorama japonés: el color verde.

Ese gran número de plantas refleja la gran diversidad climática propia del archipiélago japonés, que se extiende 3.500 kilómetros de norte a sur. Las características climáticas más destacadas son el amplio margen de temperaturas y la gran cantidad de lluvia, que propician conjuntamente la abundante flora del país. Se debe también al clima que casi el 70% de Japón esté cubierto por bosques, cuyo follaje cambia de color significativamente con las diferentes estaciones del año (Sheet, s.f., p. 1).

En la cultura tradicional japonesa el verde es el color de la fertilidad y el crecimiento. Al ser el color de la naturaleza, en Japón utilizan el mismo término (*midori*) para referirse a la vegetación y a la naturaleza. Igualmente, el color verde representa la juventud, la vitalidad y la energía. También representa la eternidad, la primavera y la vida. Todo el color verde que el maestro Hokusai empleó en *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji* es para representar la naturaleza del paisaje; desde verdes colinas, robustos árboles, pinos y bambú, los sembradíos de té en el campo, el abundante bosque de la provincia de Edo.

²¹ Las plantas autóctonas (o nativas) son importantes para mantener la estabilidad de los ecosistemas. Cuando hablamos de plantas nativas, indígenas o autóctonas, no nos referimos a una nación, sino a la región natural.

²² Las angiospermas forman el mayor grupo de plantas terrestres, son plantas cormofitas, es decir, con tejidos y órganos perfectamente diferenciados. Todas las angiospermas tienen flores (aunque no siempre corresponden a la idea común que todos tenemos de una flor), que producen semillas encerradas y protegidas por la pared del ovario (carpelos) que, posteriormente, se convierte en fruto. Pueden ser plantas herbáceas, arbustivas o arbóreas.

²³ Las gimnospermas (nombre científico Gymnospermae, también como la división Pinophyta), son plantas vasculares y espermatofitas, productoras de semillas.

Las gimnospermas son plantas espermatofitas (con semillas) cuyos óvulos y semillas no se forman en cavidades cerradas. Sus hojas carpelares no se diferencian en ovario, estilo y estigma.

²⁴ Los helechos (taxón Filicopsida, Pterophyta, Filicinae o Polypodiophyta) son plantas vasculares sin semilla (pteridofitas), cuyas características morfológicas más sobresalientes son sus hojas grandes ("megafilos" o "frondes"), usualmente pinadas y con prefoliación cercenada.





El color naranja dentro de *Las Treinta y seis vistas del monte Fuji* es empleado para colorear la piel de los habitantes de Edo, también en la paja de los conjuntos habitacionales en las provincias de Edo (al igual que el amarillo), en el pelaje de los cabellos, pero principalmente en la iluminación del cielo al atardecer; en enormes cúmulos de nubes que se difuminan en el panorama que abraza a la montaña sagrada.

En el país del sol naciente, el color naranja simboliza la perfección, que se relaciona con la fruta madura; si recordamos la vista *Colina Goten-yama, Shinagawa, en la carretera Tōkaidō*. Hokusai emplea un tono naranja claro que tiende a rosa para llenar de color los árboles más perfectos y representativos de Japón: Los cerezos. De igual forma es el color de la bondad, la eternidad, y la felicidad. Así mismo, el naranja es el color de la fertilidad y el progreso; simbolismo que comparte con el color verde (naturaleza), esta paleta compuesta del naranja y verde es muy utilizada por Katsushika Hokusai en diversas estampas de la famosa serie paisajista como, por ejemplo: *Abajo, Meguro Enoshima en la Provincia de Sagami* y *Playa Shichiri en la Provincia de Sagami*.



El ulterior análisis nos permitió ampliar los conocimientos sobre el campo de la imagen de Hokusai; en específico de esta muestra de la obra que le otorgó la fama que posee en nuestros días. Las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* ahora nos han otorgado un catálogo de recursos estético formales y narrativos en el campo de la alfabetidad visual o lenguaje de la imagen. Así mismo nos otorgó conceptos teóricos, nociones técnicas, fichas técnicas y artísticas de esta muestra de la serie en la que podemos observar la repetición de las temáticas que aborda Hokusai en estos paisajes como: el diario vivir de los habitantes de Edo (*chōnin*) en el periodo del mismo nombre, así como la representación de fenómenos climáticos y el transcurrir de las estaciones del año todas frente al permanente y sagrado monte Fuji. Fue de suma importancia e indispensable escudriñar a profundidad dentro se la serie paisajista para a futuro encontrar síntomas en las imágenes, vislumbrar un dialogo meas allá de lo evidente hacia lo constelacional, hacia lo warburgiano.

Finalmente, nos otorgó un archivo que llevaremos a impresión para aumentar las posibilidades de diálogos entre imágenes en la configuración de los paneles del atlas de la memoria de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* que podremos consultar en el siguiente capítulo.

“Todas nuestras reflexiones sobre Warburg permanecen en suspenso, en un cierto estado de indecisión. Escribir hoy sobre su obra es aceptar que nuestras propias hipótesis de lectura se vean un día modificadas o cuestionadas por un hallazgo inesperado de este corpus flotante.
Georges Didi- Huberman, (p.28).

“El poder de las imágenes radica precisamente en su capacidad para desestabilizar la visión y el significado”
(Hanza 2015, 172).

Luciérnagas
“(…) ‘desaparecen’ en la sola medida en que el espectador renuncia a seguirlas. Desaparecen de su vista porque se queda en su lugar, que no es ya el lugar adecuado para percibir las” (Didi-Huberman 2012, 35). En la misma línea que traza la “delicada empiria”, observar debe implicar siempre una actitud atenta que pretenda “volcarse sobre el objeto”, “cultivar la observación inmediata, osada, desprejuiciada” (Hanza 2017, 187).

Bachelard (1965) “la imagen no es un residuo de la impresión sino un principio de habla” y “su despliegue es algo que “sucede” y hacia lo cual el sentido se abre indefinidamente, proporcionando a la interpretación un campo ilimitado” (Ricoeur, 1980)

CAPÍTULO III: *ATLAS DEL MONTE FUJI*

CAPÍTULO III: ATLAS DEL MONTE FUJI

En este capítulo se abordó el objeto de estudio [las xilografías de paisaje *ukiyo-e (fukei-ga)*] a través de la práctica hermenéutica, empleando como método de análisis el *Bilderatlas (Atlas) Mnemosyne* del historiador alemán Aby Warburg. En estas líneas encontraremos los antecedentes ideológicos e influencias de este estudioso de la imagen, así como la descripción y datos sobre su método de análisis en el *Atlas Mnemosyne*, para presentar el *Atlas del monte Fuji*, como se realizó este trabajo, su proceso creativo, finalizando con la descripción y análisis de los paneles realizados en la presente investigación y finalmente dar respuesta al objetivo general de la investigación: Analizar cuáles son las supervivencias que gravitan en la obra de Katsushika Hokusai; así como los siguientes objetivos específicos: Identificar la genética estructural de la imagen y su configuración (EL ATLAS) y evidenciar la relación que mantiene cada imagen en relación a otras.

3.1. Aby Warburg (1866-1929) y el *Atlas Mnemosyne*

Aby Moritz Warburg (1866-1929) Nació en Hamburgo, Alemania. Fue un historiador alemán y fundador de la Biblioteca de Estudios Culturales de Warburg (*Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek*)²⁵. El tema de su investigación fue *La supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano*. En su tesis sobre *El nacimiento de Venus y La Primavera* de Sandro Botticelli (1483 – 1485)²⁶ aparece por primera vez su preocupación por las continuidades y supervivencias de la Antigüedad Clásica²⁷, centrandó su análisis en la obra de Botticelli. Warburg forma parte de una destacada generación de historiadores del arte, como Émile Mâle (1862- 1954)²⁸, Adolf Goldschmidt (1863-1944), Heinrich Wölfflin (1864- 1945) y Julius von Schlosser (1866- 1938)²⁹ entre otros.

²⁵ También conocido como Instituto Warburg (*The Warburg Institute*) fundado en 1944, es un centro de investigación asociado a la Universidad de Londres. Miembro de la Escuela de Estudios Avanzados. Una organización fundamental para el estudio de la influencia de la Antigüedad clásica en todos los aspectos de la civilización europea.

²⁶ Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, apodado Sandro Botticelli, fue un pintor del Quattrocento italiano. Pertenece, a su vez, a la tercera generación quattrocentista, encabezada por Lorenzo de Médici el Magnífico y Angelo Poliziano. Procuraron la libertad de conducirse humanamente, recogida de la antigüedad clásica. Giorgio Vasari narra, en su *Vita de Botticelli*, desde su infancia hasta su muerte. Esta obra pertenece a *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Menos de cien años después, esta etapa, bajo el mecenazgo de Lorenzo de Médici, fue considerada por Giorgio Vasari como una «edad de oro». Esto se debe al esplendor artístico alcanzado en la Florencia de fines del siglo XV. (16 de mayo de 2021) Sandro Botticelli [texto de blog Google Arts and Culture]. Recuperado de: <https://artsandculture.google.com/entity/sandro-botticelli/m0jr3g?categoryId=artist&hl=es-419>

²⁷ La antigüedad clásica abarca generalmente el período de la historia europea desde alrededor del 700 a. C. hasta los siglos V y VI, desembocando en la antigüedad tardía (siglo VII).

²⁸ historiador de arte francés, especialista en el arte sacro y medieval.

²⁹ Julius Alwin Franz Georg Ritter von Andreas Schlosser, es un historiador de arte, medievalista y modernista de la escuela de Viena. Estudió diferentes vertientes de la historia del arte, centrándose especialmente en el arte medieval y defendiendo la idea de que el hecho artístico no debe juzgarse ni defenderse, sólo comprenderse.

Divergente a ellos, Warburg reconfiguró los arquetipos de análisis empleados en la historiografía del arte, rechazando una interpretación “unilineal de la misma”; alejándose de lo “ya escrito” y proponiendo una nueva superación de los propios límites de la historia. «Lejos de la construcción de un “sistema” de ideas estructuradas de manera “ordenada”, el pensamiento de Warburg se mueve en espirales sobre temas recurrentes» (Zamora, 2014, p. 10).

La condición de ser hijo de una familia judía de banqueros alemanes residentes de Hamburgo, le facilitó los medios para una larga formación y la fundación de su famosa Biblioteca, *Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg*.

En 1886 inició su formación como historiador de arte en la Universidad de *Bonn (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität)* en Alemania; una de las universidades más prestigiosas del país fundada a principios del siglo XIX. Donde fue formado por profesores con enfoque científico en estudios de humanidades quienes fueron influencia para el joven Warburg (Gombrich, 2003 pp.15-30).

Por un lado, cabe mencionar al filólogo y mitógrafo alemán Hermann Karl Usener (1834 – 1905), quien fue estudioso en la formación de los mitos y especialista en religión griega antigua. Señalaba que, aún con el progreso de la conciencia en las sociedades civilizadas, la humanidad nunca sería capaz de renunciar del todo a éstos. “Los mitos le interesaban como contribución a la comprensión de los problemas profundos de la humanidad” (Gombrich, 2003, pp. 39-40).

De igual forma el historiador Karl Lamprecht, (1856 – 1915) refuerza estas ideas con del método como psicología social científica. Estas ideas se robustecieron en 1887 con las lecciones de Lamprecht, quien era un especialista en métodos y propuso el método como psicología social científica.

Lamprecht pretendía aplicar ese modelo para explicar el cambio cultural, y creía en la existencia de fases o estadios de la conciencia en el desarrollo de la civilización humana. Los progresos hacia la conciencia, observados en estadios diferentes a lo largo de la historia, eran una consecuencia del cambio psicológico de los individuos, y por tanto, cambios culturales (Zamora, 2014, p. 10).

Modelo que pretendía definir los fundamentos que conducían las manifestaciones de los diferentes periodos históricos. “Para Lamprecht en las artes visuales se cristalizaba la actitud del hombre hacia el mundo” (Zamora, 2014, p. 10).

Con estas influencias Aby Warburg contextualizó el arte como una manifestación donde se conjugan las posturas dominantes de un periodo, una nación o un grupo social en un momento histórico concreto (Didi-Huberman,, 2009, p. 200). Así mismo, Warburg también tuvo relación con August

Schmarsow (1853-1936), quien más allá de la problemática expresiva del texto *Laocoonte*³⁰ de Lessing (1729-1781)³¹, que aborda las fronteras y los límites entre distintos medios de expresión, en específico entre la pintura y poesía. El docente e historiador alemán que fundó el *Kunsthistorisches Institut* en Florenz (Instituto de Historia del Arte, Florencia), una institución para promover la investigación original en la historia del arte italiano; intentó elaborar una teoría de la empatía corporal de las imágenes de sumo interés de Warburg (Gombrich, 2003 pp.50-51).

“A raíz de estas lecciones, en Warburg se consolida una tendencia a enfocar psicológicamente la comprensión del fenómeno artístico, algo que en realidad ya había sido intuido por el historiador suizo Jacob Burckhardt (1818 – 1897). El interés por el gesto y el movimiento, así como por la estrecha relación entre la mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta, mencionado por August Schmarsow (1853-1936), se convirtieron en elementos cruciales en el pensamiento de Warburg. Estos determinaron su elección del tema de la tesis *Nacimiento de Venus y Primavera* de Botticelli, y de la futura orientación de sus investigaciones. “Fue en Florencia, bajo la dirección de Schmarsow, donde empezó a trabajar sobre el papel de la antigüedad, ya planteado por el historiador Henry Thode (1857- 1920) y del historiador y filósofo alemán Carl Justi (1832 - 1912). En dichos textos, aparecerá por primera vez su preocupación por las continuidades y “supervivencias” de la Antigüedad Clásica” (Zamora, 2014, p. 10) (figuras 91, 92, 93 y 94).

Warburg partirá del filósofo, poeta, músico y filólogo alemán Friedrich Nietzsche (1844 - 1900) para afirmar que el historiador – o el filósofo – del arte no se encuentra ante su objeto como algo objetivable, cognoscible.

«Ante cada obra, nos vemos “implicados” en algo que no es exactamente una cosa, sino una “fuerza vital” que no podemos reducir a sus elementos objetivos. Lo que se retiene aquí no es otra cosa que la lección nietzscheana fundamental: el arte no es “desinteresado”, como creía Immanuel Kant (1724 - 1804)» (Huberman, 2009, p.115 en Zamora 2014 p. 115) A raíz de su propio disgusto ante una “historia del arte estetizante”, Warburg integra los elementos de impureza, fealdad, dolor y muerte en su concepción del arte renacentista. (p. 12).

³⁰ “*Laocoonte o Los límites de la pintura y la poesía* y que fue publicado en Berlín en 1766. Un ensayo, como veremos, que plantea una serie de preguntas que mantienen hoy cierta actualidad, y cuyo eje es, como su propio título indica, las fronteras, los límites entre distintos medios de expresión, en concreto entre la pintura y poesía. Una cuestión que, como comentaré muy brevemente al final, volverá a aparecer intensamente a lo largo del siglo XX, en algunos textos de Greenberg, Arnheim o Della Volpe, entre otros muchos. En un nivel más amplio subyacería también en este ensayo la cuestión de la unidad de las artes, una cuestión que, recordemos, había sido analizada por Charles Batteaux en su texto *Las bellas artes reducidas a un mismo principio* (1746)” (Prada, 2015, p.1).

³¹ “Gotthold Efraim Lessing nació en 1729 en Kamenz, ciudad situada al este del actual Estado Libre de Sajonia, en Alemania. Cursó estudios de medicina y teología, centrándose finalmente en la escritura, siendo autor de importantes escritos de filosofía de la religión, crítica literaria, poesía y drama. Es también autor de numerosos textos sobre bellas artes y teoría estética, entre los que sin duda destaca el texto que vamos a comentar en esta sesión: *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía* (1766)” (Prada, 2015, p.1).

ANTECEDENTES E INFLUENCIAS A WARBURG

Podemos preguntarnos si la historia del arte —el orden del discurso así llamado, la *Kunstgeschichte*— «nació» verdaderamente un día. Digamos al menos que no nació una vez, en una o incluso en **dos veces** que marcarían unas «fechas de nacimiento» o unos puntos identificables en el continuum cronológico.



Sustituía el modelo ideal de los «renovamientos», de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un modelo fantasmal de la historia en el que los tiempos no se colocaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanentes, reparaciones de las formas. Es decir, por no-saberes, por impensados, por inconscientes del tiempo. En última instancia, el modelo fantasmático del que hablo era un modelo psíquico, en el sentido de que el punto de vista de lo psíquico sería no un retorno; al punto de vista del ideal sino la posibilidad misma de su descomposición teórica. Se trataba, pues, de un modelo sintomático en el que el devenir de las formas debía analizarse como un conjunto de procesos tensos: tensión, por ejemplo, entre voluntad de identificación y exigencia de alteración, purificación e hibridación, normal y patológica, orden y caos, rasgos de evidencia y rasgos de impensado (Didi- Huberman, 2002, pp. 25-26).

Figura 91: Antecedentes e influencias en Aby Warburg, creación propia con datos de múltiples fuentes (incluidas en las referencias).



Figura 92: Antecedentes e influencias en Aby Warburg (parte 2) creación propia con datos de múltiples fuentes (incluidas en las referencias).

2020. CREACIÓN PROPIA



Figura 93: Antecedentes e influencias en Aby Warburg (parte 3) creación propia con datos de múltiples fuentes (incluidas en las referencias).



Figura 94: Antecedentes e influencias en Aby Warburg (parte 4) creación propia con datos de múltiples fuentes (incluidas en las referencias).

Hemos realizado un breve recorrido sobre los principales teóricos historiadores del arte que influenciaron a Warburg; tenemos noción de donde surgen las ideas del historiador de la imagen y quienes son algunas de sus principales influencias, es momento de hablar de los trascendentales conceptos del autor, al igual que de la obra maestra del gran historiador de la imagen. A continuación, se presenta la tabla número 01 la cual fue edificada para la recolección de los principales conceptos que giran en torno a la obra Warburguiana y a su autor; en la cual podemos observar la metamorfosis que presentan conceptos como montaje, supervivencia, síntoma, entre otros, al pasar por el pensamiento de Warburg.

<i>Conceptos alrededor de Warburg</i>	
<i>Nachleben:</i>	El concepto de <i>Nachleben</i> , en palabras de Agamben “ la vida póstuma ” de las civilizaciones del pasado, solo puede entenderse si se inscriben los planteos warburguanos en su horizonte epocal. En éste, las imágenes comienzan a “diagnosticarse” como cuerpos de información, revelando sus síntomas, como si se tratase de un paciente médico (Ruvituso, 2013 p. 11).
<i>Historia: (Superviviente)</i>	La historia misma es, la historia de aquellos que sobreviven, o al menos así es como ésta se ha esmerado en retratar el avance de los tiempos. [...] Sin embargo, esta forma de ver los acontecimientos implicaría pensar a las supervivencias como grandezas, dejando de lado aquellos pequeños gestos humanos ante los cuales la Historia no ha querido –o no ha sabido, en todo caso– mirar con detenimiento. En la Historia del Arte, sin embargo, el pensamiento de aquellos restos de la historia ha tenido un lugar importante entre filósofos e historiadores, entre los más prominentes, Aby Warburg y Walter Benjamin. (Didi-Huberman, 2009, p.40) en (Rodríguez, 2017, p.53).
<i>Supervivencia:</i>	<p>Las supervivencias han sido siempre el fuerte de resistencia de la humanidad (Didi-Huberman, 2009, p.40) en (Rodríguez, 2017, p.53).</p> <p>Como señala Antonio Oviedo, el término de la supervivencia proviene de Warburg y Didi-Huberman le dedica especial atención en <i>L’image survivante</i> (2002): “fundador de una antropología histórica de las imágenes, la principal categoría creada por Warburg, la supervivencia (<i>Nachleben</i>)(...) concentra en el intento de dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes, de ‘sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos’, según la enumeración de Didi-Huberman” (2005, 17). Puede, entonces, notarse con mayor claridad por qué la supervivencia está asociada al síntoma en la medida en que la imagen retorna súbitamente.</p> <p>Quizá, por ese camino, también podemos leer a la imagen-luciérnaga como la imagen dialéctica benjaminiana, debido a que, en una de sus determinaciones conceptuales, esta se presenta como una fulguración, como algo que relampaguea en medio de la oscuridad de los tiempos –así como las luciérnagas aparecen en la oscuridad de la noche– para hacer evidente algo reprimido. Asimismo, señala Oviedo: “La imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir” (2005, 17). Las imágenes, en la propuesta de Didi-</p>

Huberman, en alineación con Benjamin y Warburg, resurgen para dar ocasión a que el sujeto pueda inquietarse y salga, a su vez, de la postración a la que se ve conminado por la cegadora claridad de las grandes luces. **Las imágenes tienen, entonces, un carácter de actualidad** (Rodríguez, 2017, pp. 54- 55).

Introducción a las imágenes objeto:

- En su estudio sobre la historia del arte, Georges Didi-Huberman toma imágenes de diversos insectos –mariposas, phasmidas, polillas, moscas, etc.– para analizar objetos visuales y asignarles un valor respecto a la imagen y su posición en la historia (Didi-Huberman, 2009).
- En relación con las imágenes-insecto trabajadas por Didi-Huberman, que mostraban también las mismas características, se entiende en este caso que la aparición constituye un llamado, a problematizar la forma en que miramos las imágenes. En este último punto radica uno de los planteamientos centrales de casi, si no toda, la obra de Didi-Huberman y que se extiende a Supervivencia de las luciérnagas (2012), respecto a cómo podemos, hoy en día, mirar a las imágenes y, más importante aún, cómo podemos hacerlas aparecer (Rodríguez, 2017, p. 62).

Luciérnaga:

En La supervivencia de las luciérnagas (2009), toma a la luciérnaga como un símbolo para reflexionar sobre el poder de resistencia de distintas manifestaciones artísticas en cuanto a su calidad de imágenes. En ese sentido, lo que se nos plantea es a estos insectos como imágenes que sobreviven –imágenes supervivientes– que, representando al arte y, metonímicamente al hombre, cargan consigo una resistencia, estética y política, a través de la emisión de sus pequeñas luces (*luciole*). (Rodríguez, 2017, p. 52).

El texto plantea a estos insectos como imágenes que sobreviven –imágenes supervivientes– las cuales, al representar al arte y metonímicamente al hombre, cargan consigo una resistencia, estética y política, a través de la emisión de sus pequeñas luces (*luciole*) –de sus erráticas apariciones– en tiempos de totalitarismos y de las grandes luces (luce) de la civilización. En ese sentido, sostiene Didi-Huberman, “la cuestión de las luciérnagas sería, pues, ante todo política e histórica” (2012, p. 17) en (Rodríguez, 2017, p. 56).

Estas imágenes-luciérnagas como restos culturales y humanos divergentes en tiempos de resistencia (Rodríguez, 2017, p. 56).

En Supervivencia de las luciérnagas podemos encontrar una colección de definiciones de estos pequeños gusanos de luz en tanto: “pequeño fulgor doloroso” (2012, 8), “imagen-deseo” (2012, 46), “fantasma que resucita” (2012, 64-65), “poca cosa: resto o fisura” (2012, 67), “passante” (2012, 91), “cosa que arde cosa que cae”, etc.

En este punto cabe señalar que la cuestión de las luciérnagas recoge también algunas de las nociones vistas en los demás insectos señalados: **el síntoma y la inquietud**. A partir de esa idea, la definición de estos insectos surge en el libro desde su representación a través de una larga tradición que busca seguir en ellas, no una gran historia sino una pequeña historia de los resquicios que resurgen. En esa línea, en los ejemplos expuestos en el libro, las luciérnagas son siempre un sinónimo de resistencia, un gesto de esperanza o una pequeña

oposición en contextos hostiles. Es decir, aparecen como algo que surge para oponerse a la situación de su contexto.

Lo interesante es el papel de resistencia que cobra la imagen-luciérnaga, puesto que **sobrevive a pesar de todo** y no precisamente por ser una entidad todopoderosa, sino por su **fragilidad** (Rodríguez, 2017, pp. 60 -61).

“Las luciérnagas se presentan a sus congéneres con una especie de gesto mímico que tiene la particularidad extraordinaria de no ser más que un trazo de luz intermitente, una señal, un gesto (...)” (2012, 44).

En virtud de lo anterior, la imagen de las luciérnagas incorpora la revelación del **síntoma**, la resistencia del deseo, entendido este, a través de esa pequeña luz, como algo frágil y delicado que yace no solo en la condición de estos animales, sino en los seres humanos [...] Es por ello que la supervivencia a la que alude el título del libro es esencial, pues se refiere no solo a la resistencia que como especie tienen las luciérnagas, sino más bien a la insistencia de estos insectos por emitir sus luces, pese a todo, pues esta insistencia, es en realidad, el gesto de rescatar la fragilidad del deseo. En consecuencia, allí donde la experiencia carezca de sentido, aparece la luciérnaga para inquietar la posición del sujeto y recordarle la importancia de los pequeños gestos (Rodríguez, 2017, p. 61).

Hasta el momento, se ha señalado que la importancia de la aparición de las luciérnagas trae consigo la capacidad de inquietar, pues se presenta como un síntoma revelador que hace patente la importancia de su supervivencia, entendida como la resistencia del deseo (Rodríguez, 2017, p. 62).

Ante la imagen inspiradora de las luciérnagas, como un resplandor de esperanza en medio del terror (Didi-Huberman, 2009).

Entonces, se entiende que: “La cuestión de las luciérnagas sería pues, ante todo política e histórica” (2012, 17), en tanto que, en un contexto aplastante –sea el fascismo, el neo-facismo televisivo, la globalización, etc.–, la imagen tiene aún la capacidad de inquietar en el hombre su potencialidad de resistencia, de poder emitir luces mediante herramientas personales, muy íntimas. Sin embargo, debe entenderse que esta respuesta, esta supervivencia, es “la cosa más frágil y fugaz” (2012, 18). En contestación a los órdenes totalitarios, las luciérnagas se oponen como nada. Si pensamos en ellas, es muy fácil darse cuenta de cuán frágiles y destructibles son ante el cambio más sutil de la naturaleza. Pero precisamente allí, en dicha fragilidad, reside su importancia en proponer una resistencia que no pretende, para nada, imponerse; tan solo resurgir, resistir, siempre que sea necesario. De allí que, precisamente, para entender este planteamiento se deba retornar a la noción de síntoma y establecer su relación con las supervivencias (Rodríguez, 2017, p. 63).

Llevando esta práctica al pensamiento de Didi-Huberman, cabría preguntarse entonces, qué nos enseñan las imágenes-luciérnaga y para ello, habría que retomar la “delicada empiria” de Benjamin. Es decir, al mirar con detenimiento a las imágenes que aparecen frente a nosotros, debe haber también una disposición para acoger a la inquietud que se suscita: “El poder de las imágenes radica precisamente en su capacidad para desestabilizar la visión y el significado” (Katia Hanza 2015, p. 172) en (Rodríguez, 2017, p. 64).

“(…) ‘desaparecen’ en la sola medida en que el espectador renuncia a seguir las. Desaparecen de su vista porque se queda en su lugar, que no es ya el lugar adecuado para percibir las” (Didi-Huberman 2012, p. 35) en (Rodríguez, 2017, p. 64).

Moscas:

Otro texto relevante de este título, “Images-Contacts” (1997), reflexiona sobre la imagen de las moscas, como “apariciones grotescas” (apparitions choquantes) (1998, 30), cuya presentación puede leerse como un presagio, un síntoma de alguna cosa en descomposición y que, interesa precisamente por su aparición irruptiva y desagradable, que genera necesariamente una descolocación ante quien se encuentra frente a ella (Rodríguez, 2017, p. 58).

Mariposa:

En la misma línea, Didi-Huberman explora también la figuración de la imagen a través de las mariposas y las polillas en textos reunidos en Phalènes (2013), en donde puede seguirse el rastro al planteamiento inicial sobre los fásquidos y su importancia acerca de su constitución paradójica de imágenes. El primer texto, “Apparaissant, disparaissant” (2006), describe a las mariposas como:

“(…) insectos psíquicos, animales de nuestros miedos y de nuestros deseos, imágenes errantes de nuestros sueños, de nuestros fantasmas, de nuestro pensamiento” (2013, 45; la traducción es de la autora), ya que la imagen de la mariposa no es solo una imagen de la naturaleza, sino que ha sido asociada a muchas estructuras humanas, como la estructura psíquica, precisamente por **su fragilidad y su efímero transitar, así como también es una supervivencia iconográfica en la Historia del Arte.**

Importa entonces, para Didi-Huberman, reflexionar sobre las mariposas en tanto que pueden ser entendidas como **imágenes que aparecen y desaparecen –imagen-fantasma– dejando un rastro que inquieta.**

Dice Didi-Huberman en “*L’image- sillage*”: “De pronto cualquier cosa aparece. Una puerta se abre. Una mariposa pasa batiendo sus alas. Un relámpago irrumpe en el cielo. Una llama surge de la mano del mago. ‘De pronto’: una manera de señalar la infraléve (*l’inframine*) duración del fenómeno, su singularidad – visual y temporal– de aparición. Una manera de decir que, cuando cualquier cosa pasa, aquello que aparece no hace sino frecuentemente pasar a desaparecer rápidamente también (2013, 81; la traducción es de Mariana Rodríguez).

De acuerdo con lo anterior, la naturaleza de la mariposa, el batir pasajero de sus alas, resulta una figuración importante respecto a la imagen, puesto que define su presencia como algo que no puede retenerse jamás. Al mirar a las mariposas –a las imágenes, por desplazamiento– estaríamos ante un fantasma, en tanto cosa inasible (si apenas cosa, en realidad), ante un exiguo acontecimiento que, sin embargo, en el rastro de su paso, “deja en nosotros la imagen superviviente (...) su cola en movimiento” (Didi-Huberman 2013, 82).

Este rastro, denominado *sillage* o estela, es interesante en tanto constituye, prácticamente desde la nada, una impresión ante su espectador. En general, señala Didi-Huberman, toda la condición natural de las mariposas –su génesis, su formación en crisálidas y su errancia– “suscita rápidamente la inquietud y el sentimiento crepuscular de lo Ominoso” (2013, 14), haciendo que dicha rara atracción “instaure el reino de la inquietante extrañeza” (2013, 15). De lo

anterior, se entiende que lo inquietante suscitaría en nosotros un anhelo por develar el misterio, un anhelo de sabiduría que nos conduzca al cese de dicho extrañamiento. Importa, entonces, sobre el planteamiento del autor, rescatar las nociones de síntoma y la idea de la inquietud que suscitan las imágenes. Mariana Rodríguez, 2017) (Didi- Huberman) en (Rodríguez, 2017, pp. 58-60).

***Atlas
Mnemosyne:***

- Es la investigación y a la concreción de un archivo de imágenes sobre la cultura occidental que consolidó en su proyecto *Atlas Mnemosyne*. Sobre el modelo de estudio que propuso, es interesante su aproximación sobre la circularidad del tiempo y la importancia que restituye a los objetos. “Sustituía el modelo ideal de los ‘renacimientos’, de las ‘buenas imitaciones’ y de las ‘serenas bellezas’ antiguas por un modelo fantasmal de la historia...”. (Rodríguez, 2017, p. 53).
- Ambiciosa síntesis de historia visual y cultural.
- ***El método warburgiano:*** acaso el último gran proyecto de síntesis total de la cultura (Ruvituso, 2013, p. 1).
- ***El Atlas Mnemosyne:*** ambiciosa síntesis de historia visual y cultural (Ruvituso, 2013, p. 1).
- Entre 1924 y 1929, Aby Warburg trabajó incansablemente en su “Atlas por las imágenes”, en su proyecto inconcluso Mnemosyne. Este proyecto presentaba un conjunto de paneles, de los que se conocen solo setenta y nueve, donde se presenta una heterogénea serie de imágenes: reproducciones de obras de arte, manuscritos, fotografías de arquitectura, recortes de diarios, fotos tomadas por el mismo Warburg etc. (Ruvituso, 2013, p.6).
- Siendo el Atlas una tentativa de unir visiones filosóficas con una historia visual de continuidades, el proyecto de Warburg ambicionaba mostrar en un todo pleno y unitario, los resultados de todo su trabajo científico. Sin embargo, el Atlas Mnemosyne es una obra inacabada y buena parte de sus características finales no son tan evidentes (Ruvituso, 2013, p.7).

***Modelo
fantasmal***

Modelo (fantasmal) de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica, sino que se expresaban por obsesiones, ‘supervivencias’, remanencias, reapariciones de las formas” (Didi-Huberman 2009, p.25) [...] Lo que propone en suma a partir de su modelo cultural, es un modelo de los fantasmas, en donde su metodología intenta rescatar los síntomas de la Historia del Arte, de la historia cultural, visibles a través de la supervivencia (*Nachleben*) de las imágenes. La gran gesta de Warburg fue “(...) ‘la incorporación visible de lo extraño’ –según la expresión de Alessandro Dal Lago– donde Warburg buscó, sin duda, una base, no común y arquetípica sino diferencial y comparativa, para las polaridades que manifestaba, según él, todo fenómeno de cultura” (Didi-Huberman 2009, p. 40) en (Rodríguez, 2017, p. 54).

Síntomas:

Al respecto, señala Kathia Hanza: “‘Síntoma’ debe tomarse en analogía con el descubrimiento freudiano respecto del sueño: su lógica es la de la sobredeterminación”, es decir, “desde un punto de vista crítico (...) [importa] cómo las imágenes no tienen una determinación unívoca, sino que están suspendidas entre ‘el vértigo del demasiado y aquel, simétrico, de nada’ (Didi-Huberman 2002, 348)” (2017, pp.184-185). En el marco de la Historia del Arte, debe atenderse al síntoma no tanto por su capacidad reveladora sobre qué nos cuentan las imágenes en su multiplicidad (en lo que enseñan y lo que esconden) para construir una narrativa unívoca, sino más bien porque este ayuda a entenderlas en la medida en que “abren campos de saber” (Hanza 2017, p.185) en (Rodríguez, 2017, p. 63).

Montaje:

- La estructura del montaje en sus textos, que refleja la historia a través de una estructura no lineal, y también a su vinculación con métodos no canónicos para su época (Rodríguez, 2017, p. 55).
- Bajo este método, el concepto de “montaje” warburgiano presentaba una interpretación cultural e histórica retrospectiva, profética y esencialmente imaginativa, llena de “lagunas” y de recortes, propios del incipiente montaje cinematográfico.³ Este montaje de imágenes, sistema que precisamente responde al problema de la construcción de la historicidad de la Historia del Arte, alcanzó con Warburg límites impensados: “El montaje escapa a nuestras teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada evento, a cada persona, a cada acción.”(Didi-Huberman, 2006, pp.26-28) en (Ruvituso, 2013, p.3).
- Este **montaje de imágenes, sistema que precisamente responde al problema de la construcción de la historicidad** de la Historia del Arte, alcanzó con Warburg límites impensados: “El montaje escapa a nuestras teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada evento, a cada persona, a cada acción.”(Didi-Huberman, 2006, pp. 26-28) en (Ruvituso, 2013, p.3)

Fantasmal:

- Llama la atención, entonces, el fenómeno de su aparición como un ente misterioso, fantasmal. Como explica Vlad Ionescu, respecto a estos insectos (insectos Palo Didi- Huberman,1989), “Podemos decir que la apariencia deviene aparición debido a un repentino y breve movimiento” (2017, 5; la traducción es de la autora). Por ello se entiende cómo es que la imagen del fásmidio se presenta como algo que **surge prácticamente de la nada y que nos sorprende en su aparición**, pues el sutil gesto de su movimiento resulta inesperado (Rodríguez, 2017, p. 58).

**Visión de los autores,
Aby Warburg:**

- Aby Warburg, nacido en Hamburgo en 1866, es uno de los primeros historiadores del arte en proponer el estudio de esta disciplina desde

una perspectiva distinta, en contra de una narrativa histórica lineal (Rodríguez, 2017, p. 53).

- Tampoco cuenta la **historia de las imágenes cronológicamente, sino que da cuenta del inconsciente cultural escondido** detrás de ellas (Rodríguez, 2017, p. 54).

Walter Benjamin:

- En la misma línea de reconocimiento de los restos y síntomas culturales, algunos años después que Warburg, se encuentra el trabajo de Walter Benjamin. En el caso de Benjamin, su metodología respecto al trabajo de la historia tiene un desarrollo interesante en términos del **trabajo de archivo**, quizá no tanto en la forma en que Warburg trabajaba, pero sí con la misma intención innovadora de **encontrar una forma apropiada de pensar la historia y recolectar sus despojos y sutilezas** (Rodríguez, 2017, p. 54).

- De acuerdo con esto, la lógica de su trabajo está orientado a un tipo de pensamiento material objetual, ya que se propone evaluar objetos concretos de la vida cotidiana –desechos, fantasmagorías, propuestas utópicas fracasadas, formas del espectáculo, juguetes, etc.– en donde puede verse reflejado el inconsciente colectivo de una época, de un tiempo y una sociedad. En segundo lugar, llama la atención la estructura metafórica y constelativa de sus textos¹. Siguiendo esa misma idea, en la articulación del pensamiento benjaminiano se produce un mecanismo que, relacionado con la Historia del Arte, tampoco cuenta (como Warburg) la historia de las imágenes cronológicamente, sino que da cuenta del inconsciente cultural escondido detrás de ellas, en tanto las ve como síntomas, y esto es posible, a su vez, gracias a la estructura del montaje en sus textos, que refleja la historia a través de una estructura no lineal, y también a su vinculación con métodos no canónicos para su época, como el marxismo y el psicoanálisis. En esa misma línea, como heredero del pensamiento y la metodología benjaminiana y warburgiana, es que encontramos los trabajos de Georges Didi-Huberman (Rodríguez, 2017, pp. 54).

Didi-Huberman:

Didi-Huberman se encuentra en el intersticio entre la Filosofía y la Historia del Arte, siendo sus trabajos reflexiones que se enfocan en las actitudes críticas que ha desplegado la Historia del Arte con relación a la forma de mirar los objetos artísticos, tanto como en proponer nuevos paradigmas de aproximación a estos mismos. Su pensamiento hereda, como he mencionado ya, la forma de trabajo que en gran medida proviene de los propios textos y proyectos de Benjamin y Warburg, caracterizándose por ser de un estilo bastante poético y, también, por la forma desagregada que tienen sus escritos para proponer definiciones. El lenguaje de Didi-Huberman es cautivador en la medida en que introduce su pensamiento y desglosa poco a poco la polisemia de sus conceptos (Rodríguez, 2017, pp. 55).

Es interesante, entonces, que en su obra se plantee insistentemente una actitud de discernimiento crítico que apela a una reflexión mayor y novedosa en relación con la experiencia visual de las imágenes (Rodríguez, 2017, pp. 55).

“(…) Didi-Huberman, redefine la historia del arte en referencia a los modelos no canónicos del pensamiento: Psicoanálisis freudiano, la concepción de la imagen de Walter Benjamin y la iconología de Aby Warburg” (Leśniak 2017, 308, la traducción de Mariana Rodríguez), adscribiéndose al vocabulario que de estos modelos se desprende, como las nociones de síntoma, anacronismo y supervivencia, para crear un modelo propio de la imagen que “trascienda los afianzados bordes de la historia del arte” (Leśniak 2017, 308, la traducción es de Mariana Rodríguez). (Didi- Huberman) en (Rodríguez, 2017, pp. 56).

El autor demuestra una curiosidad especial por aquellos insectos que manifiestan condiciones visuales especiales. Claro está que se aproxima a ellos no con la curiosidad científica del entomólogo, sino con la finalidad de encontrar modelos para su propia concepción de la Historia del Arte y herramientas para entender las imágenes (Rodríguez, 2017, pp. 56).

La ciencia sin nombre:

Como señala Agamben (2000), el proyecto inconcluso de Warburg, aquella “ciencia sin nombre”, que él definía como “Iconología del intervalo”, suponía un tipo de conocimiento interdisciplinar, una nueva forma superadora de entender el estudio de los fenómenos visuales. Esta nueva forma en permanente devenir [...] (Ruvituso, 2013, p.1).

El método warburgiano

Acaso el último gran proyecto de síntesis total de la cultura. (Ruvituso, 2013, p.1).

Modelo Warburgiano: Warburg oponía al modelo “vital” de Plinio, un modelo cultural donde la historia de los tiempos estaba atravesada por bloques híbridos y complejidades específicas; un “modelo fantasmal” de la historia, donde la cronología epocal y el sentido moderno de oposición y superación del pasado heredado del Renacimiento, se convertía en un modelo de “supervivencias”; un modelo sintomático, un sistema de estratos y de reformulaciones formales, de continuidades y transformaciones. Warburg iniciaba así un nuevo comienzo, con aspiraciones humanistas y científicas, para la Historia del Arte (Ruvituso, 2013, pp. 2-3).

De esta manera Warburg evidenciaba que su preocupación no era de mera identificación o delimitación, sino de interrogación constante a las fuentes que al historiador se le presentaban, que las imágenes eran documentos y que aquellos cuidados y ambiciosos conceptos macrohistóricos tenían que volverse flexibles y aceptar su interrelación y actualidad. Warburg mostraba también que el microestudio de aquella “oscuridad individual” proponía en suma “desmontar” la Historia de los estilos y configurar un principio de “Historia de la cultura visual” (Ruvituso, 2013, p.5).

Momento-torbellino:

Para Warburg no existía la tabula rasa, el comienzo absoluto, sino un “momento-torbellino”¹ donde varios factores se conjugaban para iniciar nuevas configuraciones y en donde sobrevivían aspectos fundamentales de las obras del pasado (Ruvituso, 2013, p.3).

La imagen:

Esta re-configuración alentaba un proceder de tipo arqueológico, signado en el caso de Warburg por un tratamiento especial de la “fuente primal de la Historia

	del Arte: la “imagen”. ² La importancia de la imagen en los estudios de Warburg, desestabilizó por completo el rol puramente “estético” que se le daba a la obra de arte. Esos estudios, en general, involucraron a la imagen como una fuente de conocimiento y su contemplación como un acto de investigación microscópica (Ruvituso, 2013, p.3).
La iconología:	La iconología, en definitiva, intentaba explorar los problemas formales, históricos y antropológicos que planteaba la relación natural entre las palabras y las imágenes (Ruvituso, 2013, p.3).
La ciencia de las imágenes:	La “ciencia de las imágenes”, otorgaba casi por primera vez en la historia un estatuto de conocimiento al arte, una fuente de primera mano para la consideración y percepción del devenir de los tiempos. En los trabajos de Warburg, los análisis de obras eran construidos sobre una enorme maqueta conceptual, que iba desde fuentes literarias eruditas y populares a agudas observaciones in situ de las obras. Se despegaban irrefutables conclusiones desde la observación (Ruvituso, 2013, p.3).
Anacronismo de las imágenes:	En Ante el tiempo (2000) Didi-Huberman comienza reflexionando sobre el anacronismo de las imágenes, planteando que al pararse frente a una imagen, es pararse frente al “pliegue exacto de la relación entre imagen e historia” (p.51). Las imágenes no están en el presente ni están completamente en el pasado, las imágenes son interrogadas y vistas por nosotros en el presente, así como ellas nos observan y nos interrogan en silencio. En (Ruvituso, 2013, p.4).
Yuxtaposición:	La investigación sobre las imágenes como “cajas de resonancia”, ponen en tensión y articulación los más diversos saberes. Para Warburg, las imágenes se yuxtaponen en una superposición simbólica de contenidos latentes y de contenidos manifiestos, siempre en movimiento y en permanente construcción. Interrogando al presente y al pasado del sujeto histórico, las imágenes y sus cambiantes significados permanecen en la memoria colectiva (Ruvituso, 2013, p.4).
Nachleben: (supervivencias)	El concepto de Nachleben, en palabras de Agamben “la vida póstuma” de las civilizaciones del pasado, solo puede entenderse si se inscriben los planteos warburgianos en su horizonte epocal. En éste, las imágenes comienzan a “diagnosticarse” como cuerpos de información, revelando sus síntomas, como si se tratase de un paciente médico (Ruvituso, 2013, p.4).
Sismógrafo:	Un aparato de recepción (Auffangsapparat) sismógrafo (Seismograph) que detecta, conserva y acumula los sutiles cambios de la vida en movimiento, a partir de los cuales se genera una necesidad de manifestación cultural (Báez, 2012, p.14).
Accesorios en movimiento:	Hablan de la importancia que tenían los detalles y cómo el seguimiento de estos podía llegar a explicar o dar cuenta de las conexiones históricas que había en determinadas imágenes y poder así caracterizar la continuidad que permitía (Campos, 2014, p.157).

<p><i>Pathosformeln</i> o <i>Fórmulas Patéticas</i>:</p>	<p>Basada en una teoría de la empatía o proyección sentimental trabajada por Vischer y que hablaba del cómo algunos artistas al querer decir algo con sus obras, se basaban en fórmulas emotivas originadas en trabajos anteriores, obtenidos de los modelos de antigüedad y que iban apareciendo a lo largo de los años en diversas obras de arte. Era entonces tarea del historiador descubrir estas fórmulas y trazar así su genealogía de manera tal de orientarse a dar cuenta de una psicología de la cultura o de los pueblos a partir de sus imágenes, sus recuerdos y su memoria visual (Campos, 2014, p.157).</p>
<p><i>Anacronismo</i>:</p>	<p>En <i>Ante el tiempo</i> (2000) Didi-Huberman comienza reflexionando sobre el anacronismo de las imágenes, planteando que al pararse frente a una imagen, es pararse frente al “pliegue exacto de la relación entre imagen e historia” (p.51). Las imágenes no están en el presente ni están completamente en el pasado, las imágenes son interrogadas y vistas por nosotros en el presente, así como ellas nos observan y nos interrogan en silencio (Ruvituso, 2013, p.4).</p>
<p>La iconología:</p>	<p>Intentaba explorar los problemas formales, históricos y antropológicos que planteaba la relación natural entre las palabras y las imágenes. Bajo este método, el concepto de “montaje” warburguiano presentaba una interpretación cultural e histórica retrospectiva, profética y esencialmente imaginativa, llena de “lagunas” y de recortes, propios del incipiente montaje cinematográfico (Ruvituso, 2013, p.3).</p>
<p>La “ciencia de las imágenes”:</p>	<p>Otorgaba casi por primera vez en la historia un estatuto de conocimiento al arte, una fuente de primera mano para la consideración y percepción del devenir de los tiempos. En los trabajos de Warburg, los análisis de obras eran contruidos sobre una enorme maqueta conceptual, que iba desde fuentes literarias eruditas y populares a agudas observaciones in situ de las obras. Se despegaban irrefutables conclusiones desde la observación. El método rescataba también extraordinarios datos de época, producto del estudio profundo de las fuentes como, por ejemplo, el estudio que realizó sobre la “Primavera” de Boticelli. El MÉTODO (Dimensión no verbal) (Ruvituso, 2013, p.3).</p>

Tabla 01: Antecedentes e influencias en Aby Warburg

Fuente: Creación propia con datos de las fuentes *La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes* (2017) de Mariana Rodríguez; *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009) de Georges Didi-Huberman; *Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne* (2013) de Federico Luis Ruvituso; *Aby Warburg El Atlas de imágenes Mnemosyne Volumen II Un viaje a las fuentes* (2012) de Linda Baéz y *Conociendo a Aby Warburg* (2014) de Luis Eugenio Campos.

3.2. El Atlas Mnemosyne como método

Para realizar el acercamiento al objeto de estudio, en esta etapa, se planea realizar una investigación sustentada en la Hermenéutica³² entendida ésta, como el “arte de explicar y transmitir a través de un esfuerzo propio de la interpretación lo dicho por otros, que nos sale al encuentro en la tradición, dondequiera que no sea inmediatamente comprensible” (Gadamer, 1996, p.7) (Orozco, 2017, p. 115). La hermenéutica, como método de interpretación, tiene un extenso camino recorrido, en sus inicios sólo se aplicaba para la interpretación de textos teológicos, no obstante, hacia mediados del siglo XIX Friedrich Schleiermacher (1768- 1834), teólogo, filólogo y filósofo alemán, llevó a cabo desde la hermenéutica, una tesis de la comprensión no exclusiva de los texto religiosos, que puede ser empleada en otras áreas del conocimiento como lo pueden ser literatura y la jurisdicción.

Ulteriormente Guillermo Dilthey³³ con la propuesta de una filosofía de la hermenéutica, consistente en una ciencia del espíritu independiente de las ciencias de la naturaleza. Después Martín Heidegger³⁴ contempló en esta filosofía, el estudio relacionado a la comprensión del ser humano, algo más allá del conocimiento, “a saber cómo una determinación ontológica del hombre” (De la Maza, 2005, p. 122). Gadamer³⁵ prosiguió el camino antes emprendido por Heidegger. Entendió que el comprender es un *factum* existencial. Además, descubrió que el pre estructura de la comprensión heideggeriana relacionada a la teoría de la historicidad había que aprovecharla, la cual plantea: “la esencia” de la historia no consiste en la restitución del pasado, sino en “la medición del pensamiento con la vida actual” (De la Maza, 2005, p. 132). Este pensador vislumbró que la comprensión está vinculada con la historicidad, pues la misma se origina en la fusión de horizontes, dicho de otro modo, en una conciliación entre el pasado y el presente (Orozco, 2017, p. 116).

En cuanto al arte [...] “no se puede esperar una experiencia unificante por parte de los artistas creadores, en cuanto que, estos, constituyen individuos distantes e inconexos entre sí. Por lo que concierne a la obra de arte, la misma, se presta a diferentes interpretaciones, pues ésta, siempre apuntará al sentido³⁶ común de cada quien” (Orozco, 2017, p. 117). “De acuerdo pues, a estos planteamientos, la representación artística viene a resultar siempre algo actual, porque implica la interpretación en el aquí y ahora de los espectadores, de ahí que esta acción impide perpetuar la obra de arte en el pasado”. Este argumento nos referencia a las supervivencias Warburginas, concepto que

³² El concepto “remite al término griego *hermeneuein*, conectándolo con el Dios Hermes, mensajero divino, de manera que resulta la siguiente caracterización: “*hermeneuein* es aquel presente que lleva al conocimiento en medida que es capaz de prestar oído al mensaje” (De la Maza, 2005, p. 130)

³³ Wilhelm Dilthey (1833-1911) historiador, sociólogo, psicólogo. Propuso una ciencia subjetiva de las humanidades como disciplina metodológica diferente a la objetividad de las ciencias naturales.

³⁴ Martín Heidegger (1889-1976) filósofo alemán, pensador influyente de la filosofía contemporánea.

³⁵ Hans-Georg Gadamer (1900-2002) filósofo alemán defiende el lenguaje no como cosa aislada sino como condición en el mundo, en la palabra es donde habitamos.

³⁶ “El sentido es aquello en base a lo cual podemos comprender algo en tanto algo, aquello hacia lo que se proyecta la existencia humana y desde lo cual es posible comprender mejor a los entes, hacerse cargo de ellos como algo, determinado. Es una estructura del hombre en tanto que *Dasein*, no es algo que esté adherido a los entes, u oculto detrás de ellos, ni flotando en algún espacio ideal.” (p.128)

podemos revisar en la tabla: 01, pues a grandes rasgos, Warburg señala la “supervivencia (*Nachleben*) [...] concentra en el intento de dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes, de ‘sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos” (Rodríguez, 2017, p.64). En conjunto, la acción hermenéutica interpretativa no busca anular el pasado, por el contrario, hace una superación de las distancias temporales, posibilitando de esta manera, el acercamiento a estos recorridos por medio de la comprensión hacia el pasado mismo. Por tal, “la esencia de la historia no consiste en la restitución del pasado, sino “en la medición del pensamiento con la vida actual” (De la Maza, 2005, p.132) (Orozco, 2017, p. 117).

En otras palabras, para comprender una determinada obra de arte, es necesario conocer su contexto histórico para destacar aspectos significativos que a su vez permitan destacar aspectos reveladores en el presente que posibiliten el análisis del pasado. [...] En este sentido, lejos de acabar, se reorganiza siempre de distinto modo, dinámico abierto e inacabado propiciando con ello la apertura para la construcción de un nuevo sentido (Orozco, 2017, p. 117).

Seguidamente del breve delineado del camino de la hermenéutica continuamos con la descripción del método empleado durante esta etapa de la investigación.

El *Atlas Mnemosyne* como método

El método de Warburg para el análisis de las imágenes se distingue por una ruptura en cuanto al estudio de la imagen y de las obras de arte se venían haciendo en aquella época. Si recordamos, en capítulos anteriores de la presente investigación hemos hecho una revisión de los métodos para historiar el arte, algunos de estos se caracterizan por una estructura biológica del desarrollo de la obra de arte señalando un nacimiento, desarrollo y muerte de la obra de arte; en cambio Warburg apuesta por estas reapariciones y supervivencias en la obra misma. Específicamente, “el método Warburg se define en la acumulación de datos, información, constantes comparaciones y conexiones entre épocas y disciplinas diferentes. Sobre una serie de amplios paneles o pizarrones, Warburg fue colocando una vastísima cantidad de imágenes, a través de las cuales se abría un mundo de diálogos y nexos no siempre vistos por estudiosos anteriores. Allí, uno de los estudios que hacía Warburg era poner en relación las imágenes clásicas o de la antigüedad con las del primer Renacimiento (Tartás y Guridi, 2013, p.229).

A partir de estos diálogos y nexos, los términos “montaje”, “supervivencia” y “anacronismo” cobrarán una significación mucho más profunda y sustancial, en las investigaciones y el pensamiento crítico e historiográfico de las artes de hoy. *Nachleben* ("pervivencia") y *pathosformeln* ("fórmula

del páthos") son los dos conceptos que Warburg introdujo para señalar, entonces, **aquellos gestos del** pasado que aún viven en el presente de las imágenes; y las emociones o pasiones que pueden rastrearse mediante el montaje de las obras, con la intención de una aproximación al contexto cultural de la época en que fueron creadas. Warburg es un forjador de intuiciones:

Interesado en la cultura clásica occidental propone un método de investigación heurística sobre la memoria y las imágenes. Poseedor de un ingente catálogo de imágenes, Warburg idea un procedimiento de exploración y presentación de sistemas de relaciones no evidentes mediante técnicas de collage y montaje: el *Bilderatlas Mnemosyne*. El proceso permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes relecturas. (Tartás y Guridi, 2013, p.230).

Ernest Gombrich señala que para Warburg “las imágenes del pasado eran importantes como documentos humanos. Si logramos reconstruir su escenario original colocándolas en el medio cultural del que surgieron, si descubrimos los lazos que las vinculan a los seres humanos del pasado, nos revelarán algo del entramado psicológico de su época y de sus estados y actitudes dominantes.” (Gombrich, 2003 p.125). Con la recolección de documentos como imágenes (fotografías de obras de arte), recortes de periódico, anotaciones, fracciones de textos y poemas entre otros elementos con los que Warburg trabaja asiduamente en su más grande aportación a la historiografía de las imágenes en el *Atlas Mnemosyne*:

Es precisamente la mezcla de todos estos elementos los que van a llevar a Warburg a plantear la construcción de un análisis de la cultura con énfasis en las imágenes, las que debían estar desplegadas en paneles que eran constantemente montados y desarmados con la finalidad de buscar las conexiones que debían tener las imágenes, identificando en ellos los conceptos que eran parte fundamental de su trabajo, tales como los accesorios en movimiento, las fórmulas patéticas y las sobrevivencias del pasado (Campos, 2014, p.28)

3.3. La realización del Atlas del monte Fuji

En relación a la problemática expuesta, como ya se ha mencionado brevemente en la introducción de la presente investigación, dentro de la metodología para el análisis de las estampas *ukiyo-e*, póstumo a la revisión documental que se ha realizado para conocer la sociedad del periodo Edo que representan estas xilografías de paisaje, su contexto político, social económico, religioso y filosófico; además de la revisión de diversos métodos y principales teóricos para historiar el arte, es momento de valerse de la observación sistemática a través del uso del método de *atlas Mnemosyne*³⁷ de Aby Warburg. Pues

³⁷ “Mnemosyne era hija de Gaia y Urano, y madre de las nueve musas; para los griegos, era la personificación de la memoria” (Ruiz, Guridi, 2013, p. 230)

este acontece como “una herramienta metodológica que propone una investigación heurística sobre la memoria y las imágenes con base al manejo de procedimientos de cartografiado. La cartografía devino en herramienta a partir de 1924, para el análisis estético” (Orozco, 2017, p118) Puesto que a diferencia de los sistemas lineales y representativos, bilógicos como el esquema de “grandeza” y “decadencia” de Winckelmann, quien iniciaba la Historia del Arte como un “saber muerto”, en donde no existían equivalentes artísticos contemporáneos que pudieran hacerle sombra a los artistas de aquél heroico pasado: “El objeto de la historia razonada del arte es remontarse a su origen, mirar el progreso en las variaciones hasta la perfección, marcar la decadencia y la caída hasta su extinción” (Didi-Huberman, 2002, p.18) (Ruvituso, 2013, p.2). Contrario a esto la cartografía se conduce con procesos de reinterpretación que posibilitan la reintegración, la colocación, la diferencia, la deslocalización y la multiplicidad de núcleos de enfoque.

Al mismo tiempo, la cartografía sirve como herramienta argumentativa, para teorizar; Así pues, este instrumento formado a manera de rizoma, “se presenta como una fuente epistemológica que apoyada en la descolonización de las imágenes y en la combinación con un análisis hermenéutico” (Orozco, 2017, p.118), lo cual posibilita identificar las supervivencias que gravitan en la obra de Katsushika Hokusai.

Aby Warburg, ideó el método de investigación cartográfico, consistente en un procedimiento de exploración sobre sistemas relacionales no evidentes a primera vista. Con una gran cantidad de imágenes, Aby Warburg, construyó por medio de la técnica del collage y el montaje una red abierta e infinita, que formó relaciones cruzadas, las cuales, lejos de “basarse en analogías conceptuales o jerárquicas semánticas, yacen a menudo, profundas relaciones subconscientes, espontáneas, difíciles de determinar a priori” (Ruiz, Guridi, 2013, p. 230) (Orozco, 2017, p.118).

Dentro de este orden, se hace una descripción técnica del *Atlas Mnemosyne*, Warburg se dedicó a la realización de múltiples paneles que fue edificando a manera de montaje, trabajó en múltiples configuraciones. Warburg presentó 43 paneles en la primera serie de su obra; en una segunda serie a la cual también se refieren como “penúltima serie” el autor presentó 68 paneles más un aislado panel 77 (69 paneles en total); finalmente la última serie cuenta con 79 paneles, pero sólo 63 son “concluidos”. Es importante señalar que en estos tres momentos señalados donde se documentó la obra Warburguiana, hay paneles que aparecen en la primera serie pero no se vuelven a en la siguiente, se repite el mismo acontecimiento de la segunda o “penúltima serie” a la última serie. Con estos indicios podemos ver aplicado el método Warburguiano en toda su expresión (Warburg, 2003, ppV-VII).

Siguiendo con la descripción del *Atlas Mnemosyne*, cada disposición de imágenes fue colocada sobre paneles cubiertos con tela de color negro y cuando el historiador de la imagen la consideraba

“terminada” es configuración era fotografiada. “En el proceso, Aby, jugó con el reposicionamiento de las imágenes, asimismo, introdujo nuevos elementos con el objetivo de formar una red infinita que posibilitara nuevas relaciones. Se implicó más que como un mero observador, en un actor de la obra³⁸” (Orozco, 2017, p.118).

En concreto, estas características metodológicas y de técnica, “como señala Checa (2010), [develan] la finalidad del Atlas era la de explicar a través de un repertorio muy amplio de imágenes, junto con otro mucho menor de palabras, el proceso histórico de la creación artística de la primera modernidad” (Ruvituso, 2013, p.6).

Debe señalarse que, el cartografiado, constituye un sistema que no tiene principio ni fin, está formado a su vez por un sistema de redes que coinciden en uno o varios puntos, de igual forma, del mismo puede surgir una nueva dimensión dispuesta para nuevas lecturas, “además trasgrede la estructura jerárquica del conocimiento piramidal”, el conocimiento demarcador de la historiografía del arte que ya revisamos en capítulos anteriores. “Por otra parte, la interpretación cartográfica no es arbitraria ya que la comparación entre imágenes requiere de un estudio profundo de las mismas” (Orozco, 2017, p.118). Es por esto la razón de la investigación del contexto de las estampas *ukiyo-e*, presentado en la primera parte de la presente investigación, el cual también se acentúa en la revisión de métodos para historiar al arte, como una parte imprescindible dentro del estudio y comprensión de las obras e imágenes.

En este caso particular, fue necesario no sólo conocer desde el contexto político, social y cultural de las estampas, así como el espacio geográfico temporal representado en las escenas de cotidianidad y costumbres de los habitantes de Edo, al igual que los elementos religiosos y filosóficos presentes en las mismas; sin olvidar finalmente elementos visuales como la línea, el color, proporción, texturas dentro de otros elementos que el autor de la obra incluyó en la serie de imágenes *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, sin olvidar los datos biográficos que se han podido rescatar de la vida de Hokusai.

Finalmente es importante señalar que, la utilización del método cartográfico, ha sido llevado a la práctica desde el pensamiento, Deleuze y Guattari, quienes reflexionaron sobre el conocimiento, a manera de una multiplicidad conectable, similar a las raíces de un tubérculo en expansión, idea que

³⁸ Con este rasgo, Warburg rompió con la idea de la obra como algo único y final. Ya que la idea del marco, el cual dejaba fuera al espectador, desaparece en los procesos creativos warburgianos. Porque la creación plástica, “se enmarca dentro de secuencias o conjuntos que definen intereses múltiples y relaciones cruzadas” (Ruiz, Guridi, 2013, p. 232).

vino a formar el concepto del rizoma³⁹ rompiendo así, con el modelo de la jerarquía de un solo conocimiento piramidal.

A continuación, se incluye un listado de las principales características sobre el *Atlas Mnemosyne* tomadas del propio documento de Warburg para presentar al lector estas especificaciones sobre este espectacular trabajo de archivo cartográfico (Tabla 02).

Tabla: Estructura del *Atlas Mnemosyne*: (para consulta de datos específicos sobre *Atlas Mnemosyne*)

<i>Especificidades del Atlas Mnemosyne</i>
- <i>Proyecto de exposición.</i>
- “sobre tablas de madera forradas de tela negra, se fijaron fotografías de cuadros, reproducciones fotográficas procedentes de libros o material gráfico de periódicos o de vida cotidiana, de manera que pudieran ilustrar uno o varios ámbitos temáticos. Cada uno de los paneles así preparados fueron luego fotografiados enteros” (Warburg, 2003, p. V).
- Las fotografías en formato de 18 x 24 cm.
- Los paneles muestran arriba y en medio un epígrafe que indica en letras mayúsculas el tema de las imágenes reunidas en el panel, por ejemplo, “Lamentación”, “Victoria” o “Agarrado por la cabeza”.
- Los objetos reproducidos en las fotos eran por lo general identificados con etiquetas añadidas o inscripciones, y con frecuencia estarían también comentados.
- (Pueden haber fotografías para) hacer una documentación rápida
- Las fotografías muestran a menudo los márgenes grandes y lo importante de forma marginal.
- Las fotografías sin passepartouts, colocadas “en línea”, formando unidad y con pies. Además, se redactó para cada panel un texto aclaratorio.
- Tal como quedó, el legendario atlas constituye un laboratorio de imágenes, una fase documentada del trabajo, pero en modo alguno una obra concluida. (Warburg, 2003, p. V).
- Le hicieron llevar a cabo continuas recomposiciones que fueron a su vez fotografiadas. Así llegaron a tomar tres series fotográficas. Primero hubo una serie de 43 paneles que data del 15 de mayo de 1928.
- Solo para ellos estableció Warburg esquemas con cajas en los que añadió algunos datos a las imágenes.
- (Paneles organizados por temáticas)
- En el año 1929 Warburg exhibió en la Biblioteca Hertziana de Roma, nueve paneles con imágenes en apretada disposición que comprimían a lo esencial el material de la primera serie y únicamente le ahorran las imágenes astrológicas.
- Después de este primer ensayo público, Warburg elaboró en Hamburgo una “penúltima serie” con 68 paneles más un aislado panel 77, en los que figuraban 1,000 objetos.

³⁹ “A diferencia de los árboles o de sus raíces el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso de estados no-signos” (Deleuze y Guattari, 1998, p. 35). “Contrariamente al grafismo, el dibujo o la fotografía, contrariamente a los calcos el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga” (Deleuze y Guattari, 1998, p. 26) En ese sentido, el patrón rizomático tiene su raigambre en la concepción de un sistema no centrado ni cerrado o basado en conocimientos preestablecidos; ya Nietzsche enfatizaba su desconfianza hacia el conocimiento dado, pues básicamente establecía que este mismo es algo inventado, es algo que no se encuentra inscrito en la verdad pues en el sustrato del mismo, existe una voluntad de apropiación, depende de intereses “cuyo equilibrio es frágil y está siempre a punto de ser traicionado” (Lugo Vázquez, 2007, p. 32).

Ocasionalmente había también un panel concentrado en único tema, como el panel 11 sobre Andrómeda. La serie muestra unos trece paneles con temas que no vuelven a parecer en la última serie.

- Todavía en el último año se formó la “última” serie, después de que Warburg volviera a seleccionar al menos 12 paneles de la “penúltima” y de que hubiera ordenado en pequeños grupos concentrados las pequeñas imágenes recortadas de las fotos y colocadas sobre papel de máquina de escribir con títulos manuscritos [...].
- La última serie debía de constar de 79 paneles, de los cuales sólo 63 habían quedado ultimados con un total de 971 objetos. En esa serie se basa la presente edición [...] se abrevian los comentarios y las remisiones, entre ellas también las que hacen referencia a la vida cotidiana de la época: los paneles se reducen, las imágenes cambian de lugar y los paneles astrológicos se distribuyen por toda la serie [...].
- Esta es la única que contiene los paneles preliminares que distinguidos con las letras A-C, muestran el fundamento universal de todo el proyecto. La “lucha desesperada con la compañía de espíritus” [...].
- [...] la constante remodelación que dispone las imágenes en nuevas configuraciones, no permite deducir que se hubiera ido formando una idea básica; más bien indica que Warburg no veía cada imagen permanentemente fijada a un determinado contexto. Sino que en cada nueva constelación le confiaba un nuevo significado (p.VI).
- Aunque Warburg solía presentar a sus hermanos, visitantes y editoriales el proyecto del atlas como una obra capital casi concluida, a su muerte el 26 de octubre de 1929, éste era más o menos un grandioso torso para el que nunca había encontrado un título definitivo y en el que él y sus colaboradores trabajaron hasta el final (Warburg, 2003, pp. VI- VII).
- El “atlas” tuvo una “vida” posterior agitada.
- El atlas del lenguaje gestual en las artes plásticas de la Antigüedad clásica y del Renacimiento.

La numeración de los objetos reproducidos

- Obra fragmentaria: una numeración de las imágenes basada en su significado y la identificación de las mismas.
- Para las páginas que reproducen un panel del atlas se ha dispuesto en la página opuesta (la de la izquierda), dentro de un esquema, la numeración de las fotografías según los objetos del panel, lo cual permite encontrar fácilmente las obras en el panel e identificarlas en la lista adjunta. La numeración de las imágenes se ha llevado a cabo de manera que siga los significados, es decir, los números no siempre se suceden línea tras línea y de izquierda a derecha, como en la lectura, sino que a menudo aparecen en columnas, y a veces desviados o formando grupos, tal como el propio Warburg ocasionalmente hizo en los paneles de los que acompañó su conferencia de 1929 en la Biblioteca Hertziana.
- A menudo es difícil decidir el orden, pues diversas disposiciones posibles pueden tener su particular sentido. Por eso se ha insistido en que las secuencias que aquí se ofrecen no son sino propuestas de interpretación del pensamiento de Warburg en constantes temáticas y motivicas, en oposiciones y en asociaciones y ocurrencias.

Los datos de las imágenes y los textos

- Los datos de los objetos u obras de arte que Warburg escogió indican, siempre que ello ha sido posible, el tema de la imagen, el autor de la misma, la época en que éste la produjo y el lugar en que hoy se conserva. No siempre se han podido determinar los datos.
- [...] el atlas debe obviamente ofrecer una suma de la labor científica de Warburg que refleje toda su obra y la explique fundamentalmente.

- (Cartas, diarios, conferencias y esbozos de ideas hacen referencia al trabajo del atlas).
- Provisto de un índice.
- El atlas Mnemosyne es una obra compleja que por razones que se explican en un volumen a parte llegó a ser símbolo de una época, pero cuyo creador con total seguridad no habría publicado en el estado en el que la dejó.
- (las imágenes en cuestión ayudan a revivir las intenciones de Warburg en relación con un panel).

Carta de Fritz Saxl a la editorial B.G. Teubner, Leipzig [hacia 1930]

- El atlas “Mnemosyne, serie de imágenes para el estudio de la función de los valores expresivos de la Antigüedad establecidos en la representación de la vida activa en el arte del Renacimiento europeo”.
- El atlas es un ensayo fundamental de combinación de los puntos de vista filosófico e histórico en relación con las imágenes.
- En el atlas, Warburg consigue unificar para la investigación toda la variedad y amplitud de su trabajo científico y los resultados del mismo.
- Así, en el centro de su trabajo está el arte del Quattrocento florentino claramente articulado en las principales personalidades que lo representan: Botticelli, Ghirlandaio, Filippino Lippi, Mantegna, etcétera.
- Esta presentación de la historia, en la cual se nos muestra al individuo histórico del Renacimiento con palabras e imágenes como alguien vivo, es una de las maneras en que Warburg responde a su pregunta (p. XVI).
- El segundo elemento que Warburg expone en los paneles (que todavía sólo intentó representar) son aquel los poderes con los que la Antigüedad tuvo que relacionarse en su surgimiento. Warburg intentó responder a esta cuestión con la mayor exactitud. Reconocía como único poder hostil aquella influencia que el Norte había ejercido en Florencia de los Medici.
- Warburg reúne en los paneles del atlas [paneles 31ss.] todos los motivos nórdicos que, como puede comprobarse penetraron en Florencia, y esos paneles son tan sugestivos, que hoy podemos hacernos una idea de la intensidad de las fuerzas que desencadenaron la guerra entre lo nórdico y lo antiguo en el siglo XV.
- Warburg investigó las fórmulas artísticas preexistentes de la Antigüedad que revivieron en el arte del Renacimiento. (investigaciones que Warburg llevó durante decenios).
- El problema de la recepción conduce necesariamente a una nueva concepción de su ciencia.
- Hace tiempo que se le considera a Warburg una autoridad en la interpretación de temas difíciles, especialmente los astrológicos.
- La astrología fue para él un problema histórico y filosófico, un problema cuyo tratamiento le iluminaba como un foco las condiciones mentales a cuya aclaración contribuye el atlas.
- el problema de la recepción de la antigüedad es perpetuo como el problema humano general.
- Warburg es en ciertos aspectos más difícil de comprender porque trabajó con materiales que hasta ahora la investigación no tenía a su alcance y no han podido animar a ésta. Es natural que solo su palabra, que posee una profundidad y belleza de expresión como no la tiene ningún otro historiador del arte, esté en condiciones de dar significado a los paneles, de hacer que cada uno produzca el efecto que le corresponde. Poseemos un muy rico legado de materiales no publicados que, dispuestos como un mosaico, sin duda reflejarán gráficamente aquel texto.
- Las miles de cartas que Warburg escribió y que a menudo semejan pequeños tratados. Precisamente en las cartas, en las que Warburg de más rienda suelta a su fuerza creadora

de lenguajes que en los importantes tratados científicos, aparece más vivo como pensador y como hombre.

- Finalmente habría que editar una serie no muy larga de manuscritos que Warburg concluyó, pero no publicó.

Tabla 02: Especificidades sobre *Atlas Mnemosyne*, elaboración propia con información del título: *Atlas Mnemosyne* (2003) de Abi Warburg, ediciones Akal.

Ahora con el escudriño en *Atlas Mnemosyne* y el método Warburgiano, se continúa con la aplicación del mismo en la presente investigación.

En cuanto a las especificaciones técnicas del *Atlas del monte Fuji* se comenzó con la manufactura de un panel de metal de 120 x 95 cm (según las referencias encontradas, esta es la medida que tenían los paneles originales). Construido en metal por su resistencia, así como por contemplar la facilidad del reposicionamiento de las imágenes, pues se vislumbró sujetar las imágenes al panel por medio de imanes. El panel es de color claro, por el momento omitimos el color negro del fondo pensando en la legibilidad de las imágenes en contraste con el fondo del panel.

Las imágenes utilizadas para la construcción de los paneles rondan entre las 600, varían entre fechas de creación y artistas. Todas tienen en común la representación del monte Fuji, su selección viene de la realización de una matriz en la cual se fueron incluyendo las imágenes que íbamos encontrando en archivos de museos, bibliografía especializada en las estampas *ukiyo-e*, así como en la web en general. En el anexo número I, se presentan en orden cronológico, esto para consulta del lector, pero sin el afán de demarcar un orden rector, sino presentarlas a modo de un sencillo recorrido por las mismas, antes de que el lector vuelva a encontrarlas en múltiples diálogos entre panel y panel.

La construcción de la matriz se edificó en diversos pasos, el primero fue realizar una base de datos en *Microsoft Excel* donde se fueron anexando las imágenes encontradas tanto en bibliografía especializada, en la cual las imágenes se digitalizaron directamente de los libros; así como las imágenes recuperadas de los acervos de museos y sitios generales en la web. Subsecuente a esto, se revisaron los autores y las fechas de creación de cada una de las obras. Una vez que se rebasaron las 400 imágenes en el archivo fue momento de llevarlas a impresión. Las obras de las principales series de Hokusai como lo son *Treinta y seis vistas del monte Fuji* y *Cien vistas del monte Fuji* fueron impresas en papel fotográfico; obras de otros artistas e incluso algunas de Hokusai fueron impresas en miniatura a color, con impresora *inkjet* y en papel bond. Esto ocurrió debido a la situación que se presentó a mediados de esta investigación (pandemia por COVID 19), al acontecer el cierre de instituciones y algunos establecimientos comerciales por algunos meses fue más viable la impresión desde casa aunque con menor calidad. El uso del micro formato se debió a la gran cantidad de

imágenes con las que se ha trabajado. Para poder realizar la presentación digital de este catálogo de imágenes fue necesario trasladar el archivo que originalmente se realizó en el *Microsoft Excel* al software *Adobe illustrator*, pues este programa de diseño permite una amigable manipulación de imágenes y orden de elementos, así que se creó un tipo de platilla con la totalidad de imágenes, subsecuentemente estas fueron impresas y recortadas una por una, se ordenaron por año o siglo de creación (ya que en algunas piezas no se dio con la fecha exacta), una vez terminado el acomodo se pegaron con cinta de papel creando un tipo de listones de imágenes. Nuevamente se regresó al archivo en digital, ordenamos las imágenes en el archivo, marcando una a una conforme iban a pareciendo en la cinta y finalmente ya organizado el acervo de imágenes se pasó a la etapa de diseño gráfico y la presentación final del catálogo.

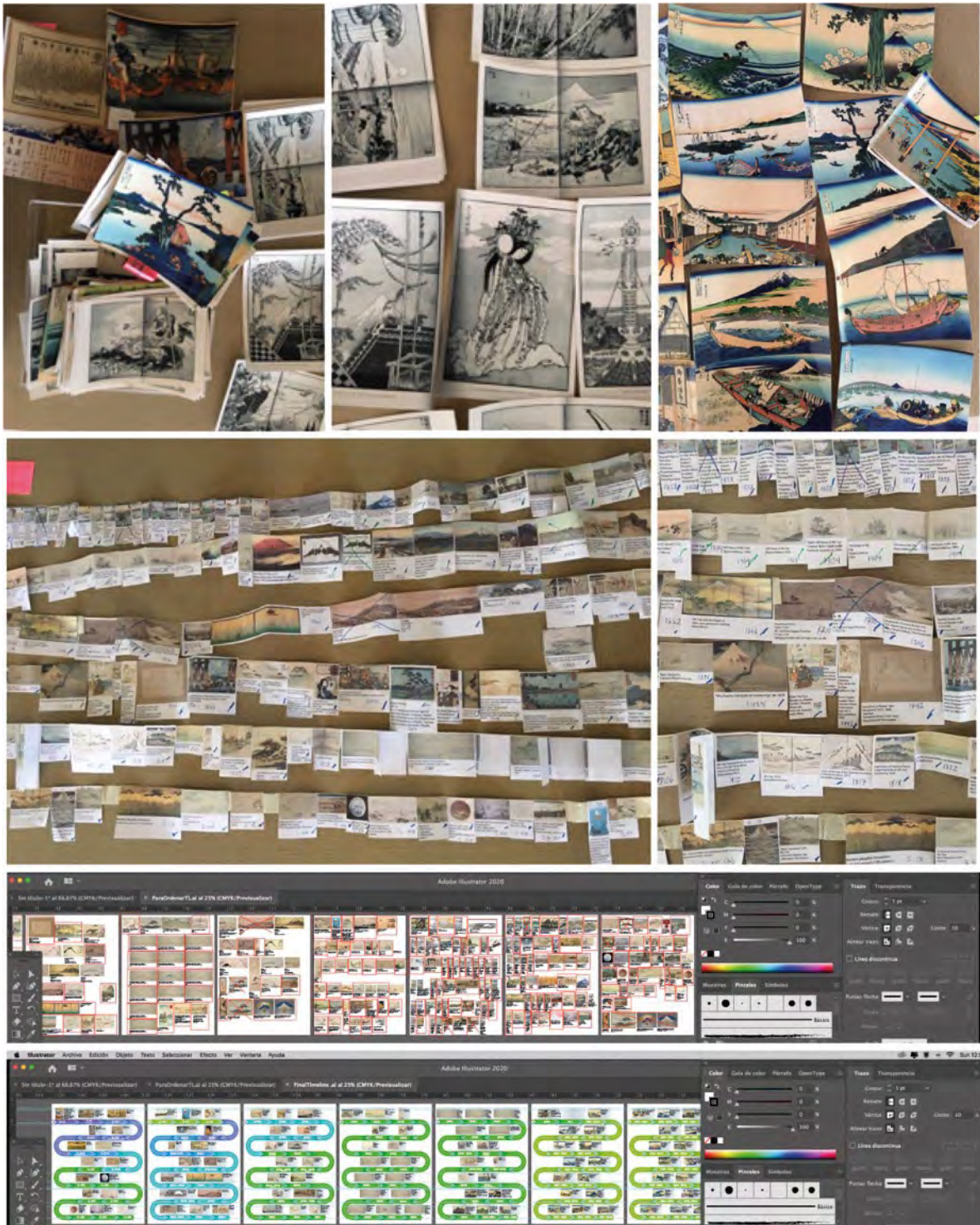


Figura 95: Documentación de diferentes etapas del proceso de trabajo con imágenes.

3. 4. Resultados Atlas del monte Fuji

Previo a la generación de las primeras composiciones de paneles a los que llamaremos definitivos, resultantes de la presente investigación, se realizaron ejercicios previos donde se mezclaron imágenes variadas que integran la obra de Hokusai con obras e imágenes contemporáneas que aluden a la estampa la *Gran ola de Kanagawa*, así como representaciones del monte Fuji⁴⁰.

En esta etapa del proceso creativo se empezaban a generar las primeras alusiones entre las imágenes, sin embargo, fue hasta una segunda etapa donde después de un largo periodo de trabajo en la búsqueda, reconfiguración, acomodo y observación directa de las imágenes comenzaron a aparecer las primeras *reminiscencias* y *supervivencias* en la obra de Hokusai (Figuras 96 y 97).



Figura 96: Ejemplo de los primeros ejercicios que ya comenzaban a configurar un panel.



Figura 97: Ejemplo de los primeros ejercicios que ya comenzaban a configurar un panel, inicialmente edificados con estampas *ukiyo-e* (en su mayoría de Hokusai).

⁴⁰ Imágenes de estos primeros ejercicios los podremos encontrar en los anexos del presente trabajo.

Para la edificación de esta investigación se trabajó con más de seiscientas imágenes, de las cuales la mayoría son obras artísticas, un pequeño porcentaje son remixes o apropiaciones de estas obras que se convierten en imágenes de la cultura *pop* y finalmente algunas cuantas no entran en ninguna de estas dos descripciones, son simplemente imágenes extraídas de la web las cuales fueron seleccionadas al encontrar algún síntoma o relación con el resto del trabajo y su configuración.

Se tiene como primer resultado la generación de tres paneles principales (resultaron más pero se decidió escribir sobre lo acontecido en estas tres temáticas primordiales. En este punto es importante señalar que en un ejercicio de esta magnitud es ineludible la generación de múltiples configuraciones constelacionales lo que resultará en una diversidad de paneles. Tableros que no precisamente deberían de estar explicados textualmente por el autor del panel, sino recordar y siempre tener muy presente que una de las premisas y aportaciones de la obra Warburguiana es salirse de los métodos ortodoxos y ver cual sería el resultado de un diálogo entre imágenes. Como en el libro arte, una de las características principales del Libro de artista (o libro arte) donde en estas piezas el formato tradicional del libro (pastas, lomo, páginas, etc.) no es necesario para ser considerado un libro. Al igual que la principal característica de estas piezas de arte no es que los libros nos hablen con texto escrito, -la palabra como tal-, sino que en estos complejÍsimos trabajos nos habla la imagen, así como otros objetos no convencionales integrados dentro de la pieza total.

Los temas principales en estos paneles son:

01- La estampa japonesa y su irrupción del pasado en presente. El cual generó el siguiente panel:

01-A. Una deidad a la mensajería instantánea. El cual, en resumen, nos habla de como el divino volcán de Japón migró de su nación y ahora lo tenemos todos los usuarios de la mensajería instantánea dentro de nuestra biblioteca de *emojis*. Su descripción y resultados se encuentran dentro del panel La estampa japonesa y su irrupción del pasado en presente. Son indisolubles, es difícil hablar de uno de manera aislada del otro.

02- Y Finalmente: Las inconmensurables vistas del monte Fuji. Un trabajo alternativo que deriva de la presente investigación.

Panel 01 – La estampa japonesa, Irrupción del pasado en el presente

Cuatro años después de la muerte del maestro de la estampa japonesa, el comodoro Matthew C. Perry, quien perteneció a la Armada de Estados Unidos llegó a la bahía de Edo (1853). Exponiendo al *shogunato* a una situación caótica, la cual resultó en la apertura de Japón a los extranjeros con la instauración de res puertos (Nagasaki, Shimoda y Hakodate).

El aislamiento de Japón entre los años 1650 y 1868 suscitó que en su reapertura al mundo, Europa y Estados Unidos manifestaran su interés por conocer el misterioso país del sol naciente. “De esta curiosidad surgió la moda por los artículos de artesanía y productos de origen japonés que tuvieron un impacto en las clases burguesas y en el arte, y por los grabados policromos en madera o ukiyo-e que fueron coleccionados y admirados en Occidente” (Laura, 2021, párr. 2).

Así fue como el arte japonés llega a Europa. La concepción artística del lejano oriente era totalmente novedosa, su visualidad, técnica y estética rompían con lo convencional de la pintura de la época en occidente. Del gusto de los valores estéticos y filosóficos de esta manifestación artística oriental, nace el japonismo⁴¹. Es así como los maestros Hokusai, Hiroshige y Utamaro influyeron a grandes artistas europeos (como Manet, Van Gogh, Toulouse-Lautrec, Klimt, Grosz o Whistler) quienes manifestaron su gusto por el arte oriental. “Occidente descubrió todo un nuevo universo de formas y colores en el archipiélago japonés” (Laura, 2021, párr. 2).

Una de las formas en las que comenzaron a arribar las maravillas que herméticamente guardaba el país del sol naciente hasta la intervención del comodoro Perry en Japón fue por medio del embalaje de algunas mercancías que salieron del archipiélago:

En 1856, el grabador francés Félix Bracquemond (1833-1914) encontró en una caja de embalaje en el taller del pintor Delâtre un volumen de los manga del artista de ukiyo-e Katsushika Hokusai (1760-1849). La belleza extraña de estos dibujos atrajo su atención y comenzó a usarlos en sus trabajos, extendiéndose el interés por los grabados japoneses (Laura, 2021, párr. 12).

⁴¹ El termino «japonismo» fue acuñado por el periodista y crítico de arte francés Philippe Burty en un artículo publicado en 1876 para describir el interés y fascinación por la cultura japonesa y que se prolongó hasta la década de los treinta del siglo XX. (Laura, 2021, párr. 14).

En una dimensión artística, el japonismo se caracterizó por la influencia del arte japonés sobre el arte occidental y dio lugar a un movimiento pictórico basado en el reconocimiento, la admiración y la reinterpretación de la sensibilidad estética japonesa. En una dimensión más general, la influencia de la cultura japonesa abarcó campos tan dispares como la publicidad, la moda, las fiestas, la sociedad, los espectáculos y los deportes (Laura, 2021, párr. 15).

De igual forma, con motivo de la Exposición Internacional de París, Japón participa con uno de sus productos más representativos, el té. Estas hojas y brotes y planta del té fueron la causa de la exportación cuantiosa de una variedad de grabado multicolor que pasaba por un proceso adicional lo cual corrugaba la estampa (el resultado era similar a la textura del papel “crepé”), este se produjo en los 1800’s, y es conocido como *chirimen-e* o *chirimengami-e*. Los cuales llegaron a Europa como envoltorio de las bosas de té.

Estos grabados habían sido considerados hasta entonces en Japón un pasatiempo, no una forma de arte. Pero desde aquel momento, se convirtió en un arte para la exportación con todos los derechos, además de ser muy valorados como souvenir. Pintores de la talla de Monet, Degas, van Gogh, Pissarro y Toulouse-Lautrec encontraron en la originalidad de los ukiyo-e unos extraordinarios argumentos para una renovación estética (Laura, 2021, párr. 13).

A la par de estas estampas y la fascinación que ejercieron, llegaron también a occidente desde Japón otras manifestaciones artísticas, así como bellos objetos exóticos y crónicas de periodistas, escritores y viajeros que en conjunto provocaron el inicio de una moda por “lo japonés” que da origen al japonismo.

Vincent Van Gogh (1853-1890) es un gran referente debido a su profundo interés por Japón y sus manifestaciones artísticas, a tal grado que en el 2018 el Museo Van Gogh en Ámsterdam en colaboración con tres museos japoneses montaron la exposición más completa hasta nuestros días, la cual aborda y explora en la inspiración que brindó Japón al célebre autor de la noche estrellada, "Van Gogh & Japan".

De inicio, el arte japonés no fue de gran interés para Van Gogh, pues pocos artistas de los Países Bajos se interesaron por esta manifestación artística; contrariamente en París, el arte del país del sol naciente había cautivado provocando una bella moda por todo lo proveniente de Japón. “Entonces fue allí donde Vincent descubrió el impacto que el arte oriental estaba teniendo en Occidente, cuando decidió modernizar su propio arte” (Van Gogh Museum, s.f., párr. 4). El grabado japonés fue una de las principales fuentes de inspiración de Vincent y se convirtió en un coleccionista entusiasta.

“Vincent compró su primera pila de grabados en madera japoneses en Amberes y los clavó en la pared de su habitación. Le describió la ciudad a su hermano con estas exóticas imágenes en mente: Mi estudio es bastante tolerable, principalmente porque he pegado un conjunto de grabados japoneses en las paredes que me divierten mucho. Ya sabes, esas figuritas femeninas en los jardines o en la orilla, jinetes, flores, ramas nudosas de espinos. (Vincent a su hermano Theo de Amberes, 28 de noviembre de 1885) (Van Gogh Museum, s.f., párr. 5).

Las impresiones actuaron como catalizador: le enseñaron una nueva forma de ver el mundo”.

Así fue como Van Gogh adoptó mucha de la visualidad japonesa en su obra, la composición, el uso de los planos, la omisión del horizonte, el empleo de grandes áreas de colores vibrantes, la

representación de objetos y escenas cotidianas, así como la admiración por cada detalle en la naturaleza que dan como resultado una obra única que plasma exotismo y alegría. De igual forma artista Émile Bernard:

Quien desarrolló nuevas ideas sobre la dirección del arte moderno. Tomando como ejemplo los grabados japoneses, Bernard estilizó sus propias pinturas. Usó grandes áreas de colores simples y contornos llamativos. [...] Inspirado por Bernard, Vincent comenzó a suprimir la ilusión de profundidad en favor de una superficie plana. Sin embargo, combinó esta búsqueda de la planitud con su característica pincelada en forma de remolino. (Van Gogh Museum, s.f., párr. 12 y 13) (Figura 98 y 99).



Figura 98: Émile Bernard, ejemplo de algunas obras (1887-1991).



Figura 99: Imagen del panel 03 Donde podemos observar similitudes compositivas entre Hokusai y Émile Bernard y alguna fórmula emotiva de una mujer que observa hacia el horizonte.

Van Gogh asimiló las características estéticas y visuales del grabado japonés, puso mucha atención en el efecto espacial y el uso del color en las mismas. Los maestros de la estampa japonesa coincidían

en dejar vacíos al centro de sus composiciones, exorbitar el tamaño del elemento visual representado en el primer plano del grabado, la exclusión del horizonte, así como recortes drásticos de elementos en el borde. Vincent y los artistas occidentales (impresionistas y postimpresionistas) analizaron todo esto y percibieron otra posibilidad de componer sus obras artísticas lejos de lo convencional. “Van Gogh pintó varias copias de grabados japoneses para explorar el estilo y el uso del color de los grabadores japoneses” (Alargos, 2018, párr. 18) (Figuras 100 y 101).

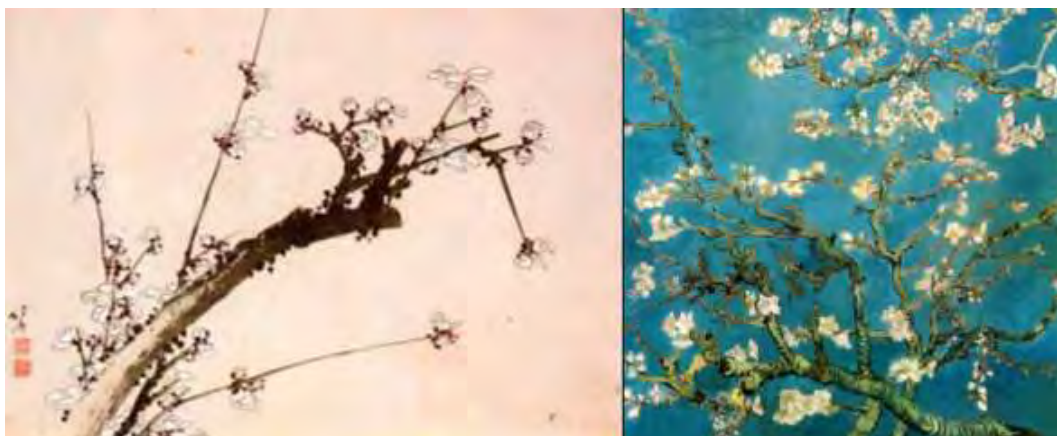


Figura 100: Izquierda: Katsushika Hokusai, “Rama de ciruelo en flor”, (1800), Xilografía. Derecha. Vincent Van Gogh, “Almendro en flor”, (1890), Óleo sobre lienzo.



Figura 101 (Izquierda): Van Gogh, “Japonaiserie: Ciruelo en flor”, (1887), Óleo sobre lienzo. / (Derecha): Utagawa Hiroshige, “Jardín de ciruelos en Kameido”, (1857), Xilografía.

Van Gogh viaja hasta Arles persiguiendo la luz que había soñado en las xilografías japonesas: «El país me parece tan bello como el Japón «escribió a su hermano Theo. Vincent estaba fascinado en especial por la obra de Hiroshige y compone la mayoría de sus paisajes a partir de 1887 inspirado por él. En especial los olivares, un intento de viaje hacia la paz interior, aunque la pincelada atormentada de Vincent, capa sobre capa, brota con una energía que la serenidad de la composición no puede contener. La referencia al japonismo es un verdadero

código de lectura de toda la obra de Vincent y su deseo de sincronizarse con el ritmo de la Naturaleza (Kastas, 2020, párr. 15). (Figuras 102).



Figura 102 (Izquierda): Vincent Van Gogh “*Japonaiserie: Puente bajo la lluvia*”, (1887), Óleo sobre lienzo. / (Derecha): Hiroshige “*El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina*”, (1857), Xilografía.

Fue tanto la fascinación de Van Gogh por el arte del sol naciente que copia osadamente a esta manifestación, “imitaciones” reinterpretadas a través de los ojos de Vincent, que resultan en imitaciones muy propias del gran artista holandés; pues en la pieza de Hiroshige podemos observar un cielo uniforme en color gris, Vang Gogh lo representa por medio de pinceladas en diferentes tonos que resultan en un melancólico cielo degradado, de igual forma con la lluvia, sustituye los finos trazos de Hiroshige por un tramado azul que cae sobre el puente ahora en color amarillo, finalmente, el agua azul grisácea de la xilografía *ukiyo-e* es transformada en un mar de colores más intensos y variados matices.

Vincent adoptó estos inventos visuales japoneses en su propio trabajo. Le gustaban los efectos espaciales inusuales, las extensiones de colores fuertes, los objetos cotidianos y la atención a los detalles de la naturaleza. Y, por supuesto, la atmósfera exótica y alegre (Alargos, 2018, párr. 18).

James Whistler (1834 - 1903), el artista estadounidense es otro ejemplo de gran aportación al japonismo. Whistler desarrolló su carrera en Francia e Inglaterra donde además de manifestar su interés por el arte de oriente, dio inicio a una colección de artículos japoneses y orientales que incluía porcelanas (blanca y azul), telas, grabados para estampar tejidos entre otros.

Esta atracción lo condujo a la integración de motivos japoneses en sus pinturas y a mediados de los años 1860 “comenzó a adoptar los principios japoneses de composición y organización espacial, con superficies decorativas planas, armonías tonales sutiles y sujetos alusivos, más que literales. Los

patrones de los fondos eran geométricos, sin perspectiva, con colores suaves y accesorios exóticos” (Laura, 2021, párr. 21). Precisamente lo que conocemos como japonismo, esta gran influencia del arte japonés sobre el arte en occidente.

Un ejemplo de lo anterior, es la obra *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* de James Whistler (figura 104), en la cual podemos observar “una mujer joven de facciones occidentales, vestida con un kimono negro de estampado floral con un obi rojo y un sobre-kimono blanco” (Laura, 2021, párr. 22) todos con lo que parecen ser estampados florales, sentada sobre una alfombra de color rojo oscuro, contemplando estampas de xilografías ukiyo-e en tonos muy vivos, los cuales “probablemente son Hiroshige, artista que encantaba a Whistler y que influyó enormemente en su obra” (Laura, 2021, párr. 22). Sin olvidar en el fondo, el elemento que da título a la obra, la mampara de color dorado y elementos orientales. “Whistler fue uno de los primeros pintores en representar con gran sensibilidad cromática todo el repertorio temático del japonismo a partir de 1864” (Laura, 2021, párr. 22). No sólo interpretó las temáticas orientales, la influencia de las ukiyo-e fue más allá y trascendió -al igual que en Van Gogh- en la composición y la aplicación del color en sus obras.



Figura 104: *Caprice in Purple and Gold: The Golden Screen* de James Whistler

En este punto, tenemos clara la admiración de los grandes artistas europeos por la xilografía y el arte japonés, además de su exotismo; los elementos visuales, compositivos y estéticos fueron fundamentales y de suma importancia en las reminiscencias que llegaron del arte de un país que estuvo cerrado al mundo y que en nuestros días siguen revoloteando entre nosotros y en nuestra cultura.

El arte de Hokusai sigue superviviendo en la obra de algunos artistas contemporáneos, como una fuente que brinda múltiples posibilidades estéticas y conceptuales. De igual forma, incluso con más frecuencia, el arte de Hokusai, el monte Fuji y por supuesto, el ahora icono del sol naciente *La gran ola de Kanagawa*, una imagen síntoma, latente, que se oculta y resurge, una obra anacrónica, que disolvió las barreras de la temporalidad tiene una vida póstuma a su tiempo en múltiples elementos visuales y apropiaciones de la cultura popular de nuestros días. Los ejemplos son abundantes y variados; van desde *emojis* para comunicarnos gráficamente con mensajes de texto en nuestros

teléfonos móviles, hasta esculturas edificadas con “Legos”⁴²; desplazándose por una pluralidad de objetos y aplicaciones como prendas de vestir, creación de *branding* con referencias visuales de la icónica obra, sellos o timbres postales, remixes de la obra que integran elementos de la cultura pop, entre otros (figuras 105 – 109).



Figura 105: *Emoji de La gran ola de Kanagawa*, se suele usar como referencia al mar dentro de la mensajería instantánea, aquí algunas de sus versiones según cada creador.



Figura 106: Ejemplos de múltiples aplicaciones de la *Gran ola de Kanagawa* en la cultura pop.



Figura 107: Ejemplos de múltiples aplicaciones de la *Gran ola de Kanagawa* en la cultura pop.

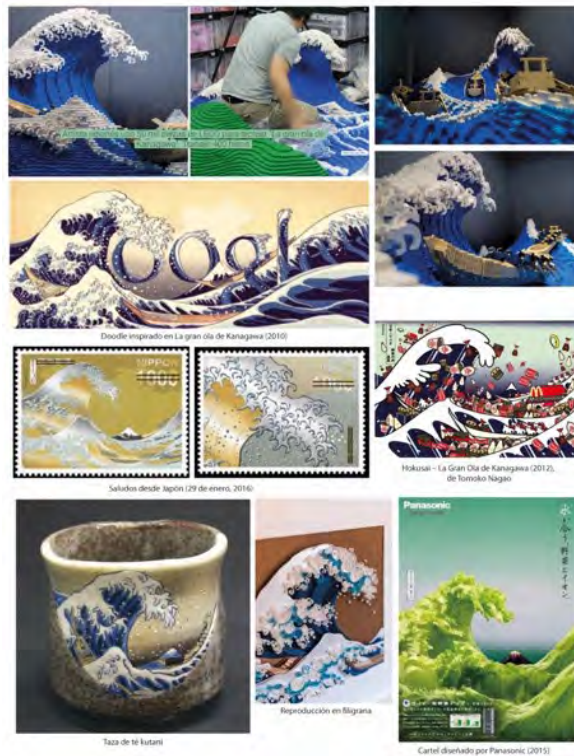


Seños de las islas Turcas y Caicos (1979) y Antigua y Barbuda (1999). El último situado dentro de la serie realizada para celebrar la muerte de Hokusai. Sello procedente de Tuvalu (2011).



Vestido de Hanae Mori (colección primavera/verano, 2003). Abrigo de John Galiano (Dior, colección primavera-verano, 2007). Vestido de Proenza Schouler (colección otoño-invierno, 2012) y vestido de Alena Akhmadullina (colección primavera/verano, 2016).

Figura 108: Ejemplos de múltiples aplicaciones de la *Gran ola de Kanagawa* en la cultura pop.



Reproducción en La Gran Ola de Kanagawa (2016)

Saludos desde Japón (29 de enero, 2016)

Hokusai - La Gran Ola de Kanagawa (2012), de Toronto Nagao

Taza de té kutani

Reproducción en Iligrama

Cartel diseñado por Panasonic (2015)

Figura 109: Ejemplos de múltiples aplicaciones de la *Gran ola de Kanagawa* en la cultura pop.

De igual forma, los artistas europeos admiraron el *ukiyo-e* no sólo por sus novedosas temáticas, el amor a la naturaleza y exotismo, sino por su particularidad de su representación visual y estética; la falta de sombras, la planimetría o énfasis en lo plano, la multiplicidad de formatos, el empleo de una perspectiva diferente a la comúnmente vista en occidente, el uso de líneas orgánicas y simplificadas, así como su cromatismo y vibrante empleo del color.

Con Édouard Manet en la obra *Retrato de Émile Zola* (1868), ocurre un hecho similar a Whistler y *Capricho en morado y dorado: la pantalla dorada*. Manet incluye en esta icónica obra la representación de un luchador (Utagawa Kuniaki II) colgaba de la pared del estudio, así como un biombo de color dorado con motivos japoneses, una pintura que indiscutiblemente encuentran inspiración en los grabados japoneses (Figura 110).



Figura 110: Édouard Manet, “Zola”, (1868), óleo sobre lienzo. (Estampa Japonesa en la pared de fondo, así como un biombo japonés.

A la par de estas obras surge oficialmente el impresionismo (1874), así como el término *Japonisme* (*Japonismo*) acuñado por el coleccionista y crítico francés Philippe Burty (ejemplos de *Japonisme* figuras 111 - 114).

Claude Monet (1840-1926), había acumulado una gran colección de estampas xilográficas, las cuales aún cuelgan en su casa de Giverny⁴³ que decoran la sala de estar y el comedor de la vibrante y colorida casa. Monet en su fascinación por lo japonés, pintó a Alicia, su mujer, vestida con un detallado kimono y rodeada de abanicos, similar a las *bijin-ga* de Utamaro (figura 115).

⁴³ “Monet pasó una gran parte de su vida (43 años) en su casa de Giverny, lugar en donde fallece en 1926.[...] la casa de Giverny rebosaba de vida. Allí vivían Monet con Alice Hoschedé y sus seis hijos, de un primer matrimonio con Ernest Hoschedé, así como los dos hijos de Claude”. Recuperado de: (Paris City Vision) <https://www.pariscityvision.com/es/giverny/casa-taller-claude-monet-giverny>



Figura 111: (Izquierda) Claude Monet, “Vista de Argenteuil en la nieve”, (1875), Museo: Nelson-Atkins Museum of Art (Kansas City, United States), Técnica: óleo sobre lienzo. / (Derecha) Katsushika Hokusai, *Vista anterior del puente de barcos en Sano en la provincia de Kōzuke (Kōzuke Sano funabashi no kozo)*, de la serie *Vistas notables de puentes en varias provincias (Shokoku meikyō kiran)*, (1830), Xilografía.



Figura 112: (Izquierda) Claude Monet, “Jardín en Sainte-Adresse”, (1867), Óleo sobre lienzo. / (Derecha) Katsushika Hokusai, “Sala Sazai - Templo de los quinientos Rakan”, (1830-1833), Xilografía, THE MET, Nueva York.



Figura 113: **(Izquierda)** Claude Monet, *La Japonaise* (Francia, 1876) en Museo: Museum of Fine Arts, Boston (Estados Unidos) Técnica: Óleo sobre lienzo (231.8 x 142.3 cm.). / **(Centro)** Vincent van Gogh, “*Courtesan*” (*Cortesana*) Paris, October-November (1887), Óleo sobre algodón, (100.7 cm x 60.7 cm), en Van Gogh Museum, (Amsterdam) (Vincent van Gogh Foundation). **(Derecha)** Kitagawa Utamaro, “*Shamisen Player*”, (finales del siglo XVIII-principios del XIX), en Smithsonian's National Museum of Asian Art (Washington, Estados Unidos).



Figura 114: (Izquierda) Oscar-Claude Monet “*El puente ferroviario de Argenteuil*” (1873), Óleo sobre tela, 54,3 cm x 73,3 cm / (Derecha) Utagawa Hiroshige, No. 39, “*Puente Yahagi sobre el río Yahagi, Okazaki*” de la serie “*Vistas famosas de las cincuenta y tres estaciones*” (1855). Grabado en madera a color, formato *oban*.



Figura 115: Claude Monet, *La Japonaise* (Francia, 1876) en Museo: Museum of Fine Arts, Boston (Estados Unidos)
Técnica: Óleo (231.8 x 142.3 cm.)

Creó en Giverny su propio mundo en el que encerrarse y ensayar sobre los mismos motivos: el puente japonés, los sauces, miles de flores... y sus queridos nenúfares, de cuyo estanque pintó unas 250 versiones en distintos momentos del día. Si nos preguntamos, una vez más, cuál es el tema, es casi «la nada». Monet se ató a ver todas las mañanas, las tardes y las noches la misma escena, durante el resto de su vida, en busca de algo mucho más sublime, relacionado con nuestro anhelo por una paz interna (Kastas, 2020, párr. 11) (figuras 116 y 117).



Figura 116: (Izquierda) Casa de Giverny exterior / (Derecha) “Pequeño salón azul”⁴⁴, la sala de estar de la casa de Giverny.



Figura 117: (Izquierda) Comedor de Giverny⁴⁵ / (Derecha) La habitación de Alice Hoschedé-Monet.

La obra de Claude Monet es paradigmática, primero encuentra en Hokusai el que será su verdadero y eterno tema: las diferentes percepciones de la luz a lo largo del día, que fluye en infinitos matices; sutilezas que capta con pinceladas suaves y delicadas, en múltiples capas, hasta lograr la atmósfera de un mundo cambiante y flotante. Como Hokusai, pinta sus series sobre la catedral de Rouen, la estación de Saint-Lazare, Santa Maria della Salute en Venecia, o simplemente el mar («Para pintar el mar hay que verlo cada hora de cada día desde el mismo lugar », escribió) (Kastas, 2020, párr. 10).

Monet, a su modo, hizo lo que Hokusai con las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*; no recorrió el entorno de la catedral de Rouen para inmortalizar paisajes que la coronaran como protagonista. Lo que sí hizo fue contemplar la fachada del recinto Rouen por un amplio periodo de tiempo y en

⁴⁴ «El espacio conocido como «petit salon bleu» o «pequeño salón azul» es la sala de estar en donde Alicia se sentaba a leer, muchas veces acompañada por sus hijos. La pieza está pintada de blanco y todos los contornos y molduras de azul, excepto por el suelo de baldosa con patrones que realzan el contraste. Los muebles están pintados con la misma combinación de colores, llegando casi a confundirse con las paredes. Varias estampas japonesas decoran las paredes, al igual que en el comedor».

⁴⁵ De igual forma que el pequeño salón Azul, el comedor es una galería de estampas ukiyo-e, inmersas en un vibrante ambiente amarillo lleno de luz y exotismo el cual hace muy especial a este comedor.

diferentes horas del día, al grado que alquiló una habitación frente a la catedral, donde consiguió tener siempre la misma vista de Rouen la cual estudió con detenimiento, observando los cambios de tonos, sombras y matices que está experimentaba a lo largo del día -y ¿porqué no? -, a lo largo del año, con el transcurrir de las estaciones (figura 118).

Algunos autores citan que existen más de treinta piezas que pertenecen a esta serie, lo cual nos permite pensar si el número también es una coincidencia con la serie de Hokusai, así como el tiempo que le tomó la realización de la totalidad de estas pinturas.



Figura 118: *La Catedral de Rouen*, Claude Monet (1894), Óleo sobre lienzo. Ubicación dividida de la serie: Musée d'Orsay (París), National Gallery of Art (Washington), Metropolitan Museum of Art (New York), Musée Marmottan (París)

También Cézanne pintó la montaña de Saint-Victoire unas 80 veces (figura 119), siempre la misma, siempre diferente. Y también quiso atarse a ella, siendo enterrado a su pie. A partir de las enseñanzas de su maestro y mentor, Camille Pissarro, destiló un lenguaje en el que todo se sitúa en el espacio gracias a la luz. La profundidad se logra con las diferencias de iluminación, habitualmente más oscuro en el primer plano, y de tonalidades. Esta sintaxis del color abrirá el camino del cubismo.



Figura 119: Representaciones de la *Montaña de Saint-Victoire* (Realizadas entre 1882 y 1906) por Paul Cézanne (Francia, 1839-1906).

Cezanne, el cubista antes del cubismo, evidencia al igual que Monet la influencia del arte de Hokusai en la edificación de esta serie, como Monet, se ubica cerca de esta montaña para tomar la faena de representarla múltiples ocasiones y en diferentes sitios circundantes a esta montaña. Fascina el hecho de que al igual que el monte Fuji se trata un elemento del paisaje natural permanente, tal vez sin la misma carga cultural y simbólica que tiene el Fuji para su nación, para el pueblo japonés y su fama mundial. Pero al igual es una cumbre que ha estado en este mundo por miles de años, antes que nosotros y seguirá ahí después de nuestra partida. Una montaña que sin ahondar en tema por supuesto que debe de tener el afecto de las personas que habitan cerca de ella, además fue elegida por un grande del arte (impresionista- postimpresionista). La visualizo como un gran referente pasa su gente y localidad, algo así como la peña de Bernal en Querétaro, México.

Gustav Klimt (1862-1918), es otro artista occidental que muestra indicios de estar influenciado por la estampa japonesa. Este famoso referente del simbolismo, de origen austriaco, distinguido por una estética muy ornamentada dentro de su obra asociadas con un acentuado carácter sexual, el cual podría provenir de su gusto por la estampa japonesa (figuras 120 y 121).

Diferentes historiadores del arte coinciden en señalar el carácter ecléctico de su estilo pictórico. Algunos apuntan a referencias al arte egipcio, mientras que otros a una influencia fuerte del bizantino. De este artista austríaco se conoce su pasión por Durero y, en lo referente al arte de Extremo Oriente, su amor por los artistas de la escuela Rinpa japonesa⁴⁶(Torrealba, 2017, párr.13).

Esta idea hace referencia a la obra de Kimt, pues el artista emplea dos características presentes en el arte de la escuela *rinpa*; llevando al extremo el dorado, así como la abundancia en ornamentación (imágenes 122 y 123).

⁴⁶ A pesar de que frecuentemente se habla de una escuela *rinpa*, el movimiento *rinpa* no puede considerarse una verdadera escuela debido a la inexistencia de transmisión de un estilo o técnica pictórica de maestro a discípulo. El decorativismo *rinpa* nació del periodo Momoyama (1573-1603), cuando el esplendor, lujo y ostentación inundaban no solo castillos y mansiones, sino también no pocas de las edificaciones levantadas en los recintos de los templos budistas. El movimiento pictórico *rinpa* se cimentó en dos artistas todavía pertenecientes a la época Monoyama, Hon'ami Kōetsu y Tawaraya Sōtatsu, y alcanzó la depuración más exquisita en el periodo Edo con Ogata Kōrin, tras el cual comenzó a menguar. Hay que resaltar que su espíritu decorativo no se limitó solo al ámbito de la pintura, sino que también se extendió a la cerámica, la laca o cualquier objeto o producto al que se deseara otorgar un aspecto refinado y elegante ero no ostentoso (Vives, 201, párr. 4 y 5).



Figura 120: El Beso, Gustav Klimt (1908-1909), en Palacio de Belvedere Viena Austria, Técnica: Óleo sobre lienzo, w180 x h180 cm



Figura 121: Retrato de Adele Bloch-Bauer I, Gustav Klimt (1907), en Neau gallerie, Nuva York, Técnica: Óleo sobre lienzo, (138 cm x 138 cm).



Figura 122: Biombo japonés de escuela *rinpa*, temática: las cuatro estaciones del año, imagen recuperada de la exposición *Dos biombos japoneses de la escuela Rinpa* (junio- julio 2013), museo del Prado.

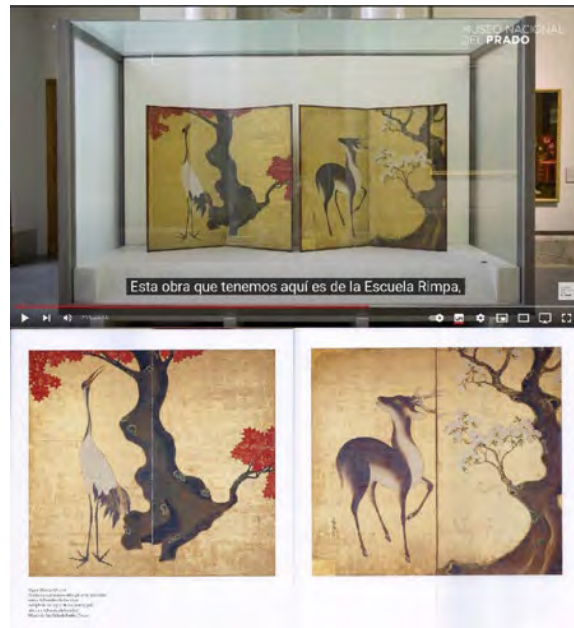


Figura 123: Ogata Kōrin (1658-1716), *Grulla y ciervo*, (principios del siglo XVIII, periodo Edo), biombo de dos hojas. Técnica: temple de cola y pan de oro sobre papel, 163.5 x 178.8 cm (por cada biombo). Museo de Arte de Seikado Bunko, Tokio. Imagen recuperada de la exposición *Dos biombos japoneses de la escuela Rinpa* (junio- julio 2013), museo del Prado.

Es así como a otros grandes artistas fueron influenciados por el arte japonés, pues dejan ver entre sus obras bastos indicios contrarios a lo tradicionalmente enseñado por la academia occidental de arte (de la cual fueron herederos) que buscaba eternizar la belleza. Prefiriendo los conceptos radicalmente opuestos del arte oriental que giraban entorno a la belleza intrínseca de lo efímero, así como de lo imperfecto. Por ejemplo, en Renoir emplea el corte de primeros planos, -un recurso habitual en la xilografía japonesa-, así como añade movimiento y fluidez a algunas de sus obras al incorporar diferentes perspectivas en la misma pintura.

Con Toulouse-Lautrec podemos observar la influencia de la planimetría en color fuertemente usado en las *ukiyo-e*, inclusive en algunas de sus obras más famosas es evidente que deja las texturas visuales y líneas creadas por el pincel y los lápices de colores por planos saturados de color uniforme (figura 124).



Figura 124: Henri de Toulouse-Lautrec, *La Troupe de Mademoiselle Eglantine* (1895), Tipo: Impresión, Técnica: Litografía impresa a tres colores sobre papel tejido a máquina. Dimensiones físicas: sheet: 24 7/16 x 31 1/2 in. (62.1 x 80 cm). Repositorio: Metropolitan Museum of Art, New York, NY

Desde una perspectiva personal, incluir a Gauguin dentro de los artistas que fueron influenciados con la estampa japonesa es arriesgado, sí optó por una paleta de color vibrante y llena de luz, pero aún deja ver el uso de sombras dentro de sus pinceladas por lo cual no se desea generalizar en cuestión de afirmar que es totalmente influenciado por la xilografía *ukiyo-e*, pero sí nos permite ver como incluye una de estas estampas, así como la representación de la naturaleza -ya filtrada por una visión occidental- en un florero, muy al estilo occidental pues las flores ya han sido cortadas. Todas estas características en la obra: *Naturaleza muerta con estampa japonesa*. (figura 125).



Figura 125: Paul Gauguin, *Nature morte à l'estampe japonaise* (1889), Técnica: Óleo sobre lienzo, estilo: Postimpresionismo.
Dimensiones: 72 cm × 93 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Teherán, Teherán, Irán.

No podemos finalizar este recorrido sin incluir algunas pinturas de Pierre Bonnard, el cual también es conocido por ser un gran exponente del japonismo ya que en su obra podemos ver composiciones con “ausencia” de perspectiva como en el grabado japonés así como que aborda temáticas personales como algunas vistas de su casa, su esposa, se dice que algunas de sus amantes, entre otros temas.

Todo muy “decorativo”. Bonnard es uno de los grandes pintores del periodo dentro del siglo XIX y el siglo XX, justo después del impresionismo y que se abre a lo que serán las vanguardias.

Pierre Bonnard es uno de los miembros del grupo de los Nabis⁴⁷, que significa profetas en hebreo. Grupo que surge de una enseñanza de Gauguin; la enseñanza de la subjetividad, partiendo de la idea de pintar cosas muy sencillas, pero a la vez muy trascendentes (Kastas, 2022, párr. 19).

Finalmente, en resumen, dentro de este panel se concentra una gran parte de las reminiscencias de la xilografía japonesa de Hokusai identificadas en este trabajo. Así mismo podemos trazar un recorrido de como han viajado o aparecido en diferentes periodos de tiempo. Observamos como algunas imágenes no son -desde una perspectiva personal- *phatosformel*, sino imágenes admiradas e incluso replicadas por grandes maestros del impresionismo (Figura 126). De igual forma, también podemos encontrar las reapariciones de elementos de la estética y cultura japonesa como biombos, abanicos kimonos, incluso hasta estampas *ukiyo-e* entre otros elementos dentro de algunos cuadros de artistas occidentales (Figuras 127 y 128). De los elementos figurativos recurrentes dentro de este panel y uno del cual se pude generar un panel a parte, es la representación de damas japonesas en múltiples versiones, llámese *geishas*, cortesanas o simplemente mujeres que lucen el típico atuendo japonés, este tema fue muy recurrente dentro del gusto de los artistas occidentales (sobre todo en los impresionistas y postimpresionistas) y reaparece en múltiples “estilos” y por supuesto en medio de la anacronía (Figura 129).

En cuanto a la representación del paisaje -tema menor antes de Hokusai-, de este se desprende gran cantidad de reapariciones, sin profundizar en la filosofía del mismo, en oriente y occidente. Simplemente con el llamado emotivo a través de su visualidad, es posible identificar lo que este causó en el arte que se comenzó a filtrar por abundantes miradas de artistas y a dejar en cada representación no sólo *phatosformel* sino la concepción emotiva de cada autor en cada una de sus pinturas. En este punto es importante destacar que las fórmulas emotivas no aparecen en cualquier paisaje, aunque las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* aborden los diferentes cambios climáticos, así como las diferentes estaciones del año, pudimos discernir la importancia de la primavera y de los paisajes que la retratan sobre el resto de las estaciones del año, los cerezos en flor de Japón que a su vez simbolizan la delicada

⁴⁷Los Nabis se encausaron en la representación de la vida cotidiana y Bonnard se va a especializar en la vida moderna y la relación de armonía entre el hombre y la naturaleza.

Su obra es muy sorprendente en cuanto a simplificación y emplea fuertemente el uso geométrico de las formas. Bonnard y en general los Nabis saben generar algo lleno de una gran delicadeza, algo lleno de una gran ensoñación. Bonnard es el más japonés de los Nabis, él es el más plano, el mas geométrico, el menos personal

vida terrenal son la principal fórmula emotiva que reaparece y lo hace desde su forma tradicional llena de flores de muchos colores dentro de la perspectiva occidental, así como desde una visión oriental aparece en las vistas con abundantes cerezos en flor así como en representaciones de *La divina princesa Konohana Sakuya* como lo hace Hokusai en las *Cien vistas del monte Fuji* (Figura 130).

Finalmente, el tema de la serie, algunas series compuestas con diferentes configuraciones dentro de la obra; y otras retratando el mismo elemento pero en diferentes días y a diferentes horas pero siempre desde el mismo punto de vista -dejándonos abierto el tema de la luz para reflexionar en él-, planteando la obra seriada también como una posibilidad mayor (Figura 131). Este panel, que plantea más fórmulas emotivas de la xilografía *ukiyo-e* más allá del divino monte Fuji.



Figura 126: Parte del panel 03 que ejemplifica las claras imitaciones de algunas estampas *ukiyo-e*.

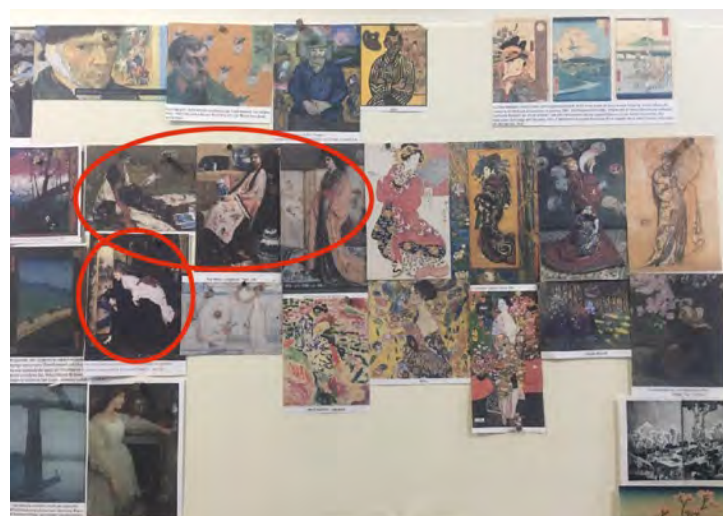


Figura 127: Parte del panel 03 que ejemplifica las obras que toman elementos de la cultura japonesa, desde su estética hasta su atuendo pasando por biombos abanicos y dorados paisajes.

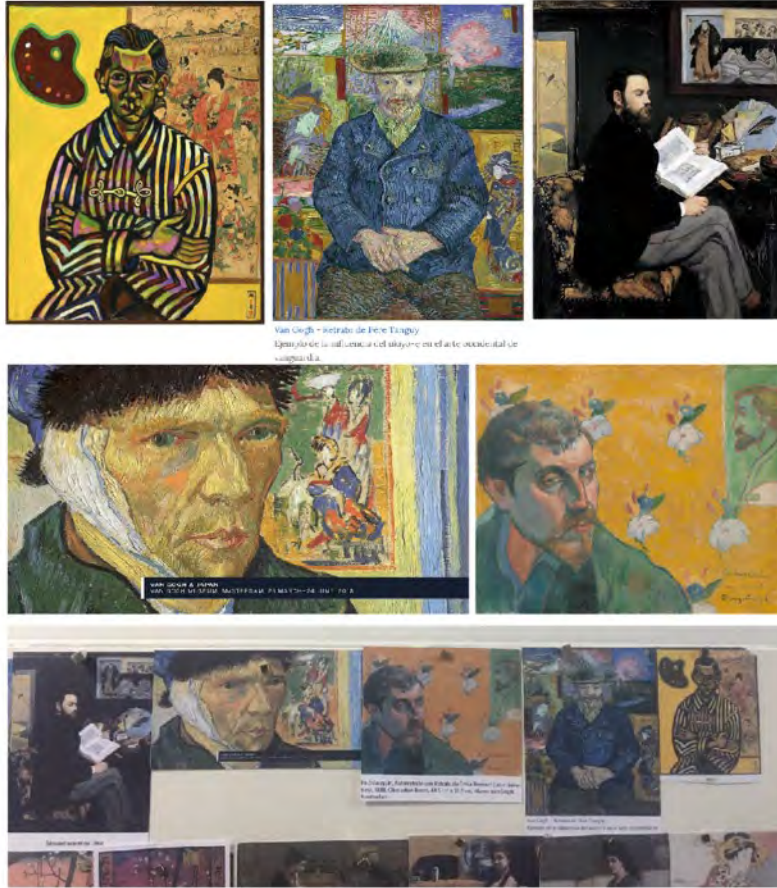


Figura 128: Parte del panel 03 que muestra autorretratos de grandes figuras del arte que integran dentro de sus representaciones claros y nítidos ejemplos de estampas *ukiyo-e*.

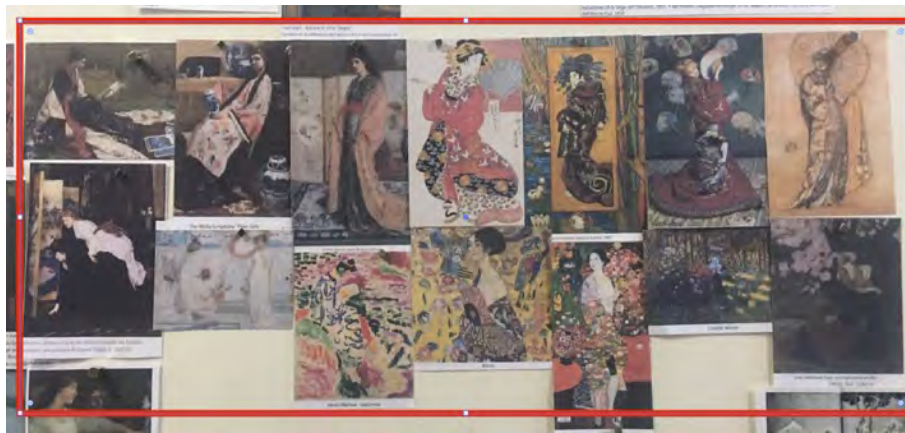


Figura 129: Parte del panel 03, muestra las múltiples reparaciones de la japonesa.



Figura 130: Parte del panel 03, El paisaje.



Figura 131: La serie como tema mayor.

Un punto que es necesario mencionar, es que al emplear la aportación metodológica Warburguiana las posibilidades de formaciones constelacionales no son finitas, en esta investigación se trabajó con

más de 600 imágenes que intervinieron en el proyecto en diferentes tiempos del mismo. Las configuraciones son cambiantes y el llamado por integrar imágenes puede sobrepasarnos. Es verdad que a mayor conocimiento historiográfico de la manifestación artística que se estudia más imágenes se develan y aumentan las posibilidades de ser llamados por más *phatosformel* entre una imagen y otra. Pero hay que considerar el tiempo establecido para cerrar por periodos la investigación; y esto ¿por qué? Es muy importante dejar en claro que una vez que se toca la obra warburgiana y se emplea en un trabajo personal de investigación se llevará los síntomas de por vida. Las investigaciones que empleen este método no serán finitas, sino continuarán en diferentes etapas y diferentes momentos de la vida del autor del trabajo de investigación. Creo que es un camino sin retorno. Se pueden concluir algunas etapas, pero el trabajo quedará abierto de por vida. Considero importante mencionarlo para los investigadores, estudiantes o académicos que opten por este camino, tengan la claridad desde un principio que ellos serán los que deberán de tomar la decisión para “finalizar” su trabajo. Si es proyecto que tiene un límite de tiempo para presentar resultados, habrá que parar con meses de antelación porque puede ocurrir que las reminiscencias o diálogos se presenten póstumos al cierre del trabajo.

Personalmente, al momento del cierre de este trabajo, pese a la saturación y condiciones personales que puedan sobrepasarme en estos momentos, siguen apareciendo llamados que sé que no sólo derivarían en más paneles, sino inclusive ya llegan a mí otras fórmulas emotivas entre elementos y culturas diferentes a mi objeto de estudio, lo cual significa que si se comenzara ese trabajo generaría no sólo nuevas constelaciones cartografiadas en un panel sino un atlas totalmente distinto.

02- Incommensurables vistas del monte Fuji

Este panel surge del trabajo de las vistas satelitales (ubicado en el anexo II) . Es la amalgama de la tarea de historiar el arte y la geolocalización. El cual se elaboró con el Dr. Pablo Alonso Herraiz (Doctor en Historia del Arte, terminal filosofía y letras) y el Dr. Hugo Luis Rojas Villalobos (*PhD. Water Science and Management - Water Informatics*).

De este proyecto resulta el presente panel, en el cual gracias a la intervención de estas disciplinas fue posible relacionar imágenes y configurar el presente panel con imágenes *ukiyo-e* de Katsushika Hokusai con “vistas” actuales (2021) del monte Fuji.

Esta herramienta de navegación a través de imágenes vía satélite permitió, además de conocer la ubicación más precisa (dentro de lo posible) del monte Fuji, así como de infinidad de lugares dentro del planeta tierra. Admitió acceder a vistas del monte Fuji de nuestros días (2021). Para la edificación del presente panel comenzamos con delimitar las imágenes frente a la serie de Hokusai en la que se ha centrado la presente investigación las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. De estas cuarenta y seis imágenes partimos para realizar una búsqueda en Google maps de los paisajes capturados -en su mayoría- por los teléfonos móviles de los usuarios de Google maps que han compartido dentro de esta herramienta de navegación las fotografías que le han realizado al monte Fuji. Del abundante material que se genera en esta aplicación, se tomaron las imágenes más parecidas a la composición visual de las estampas, sin tomar en cuenta los posibles puntos geográficos de donde Hokusai pudo tomar inspiración para realizar cada uno de sus paisajes.

Este panel ha sido de los últimos en surgir como resultado del presente trabajo, en lo personal es uno de los que tengo mayor preferencia, y esto se debe al cambio de esencia que se puede percibir en las imágenes y fotografías que lo componen. Por una parte, posee la dualidad de contener dentro de él, piezas significativas de una manifestación artística que, aunque con la tergiversación que otorga cada buen artista a través de su mirada, son el “retrato” de una sociedad de un periodo determinado. Pues aunque se dice que la fotografía ya se encontraba en proceso de invención e investigación (aproximadamente 1824-1829); las estampas *ukiyo-e* las cuales originalmente fueron creadas como ilustraciones de consumo popular con una abundante producción que se desconoce con exactitud pero que se sabe estaba limitada a la resistencia de las matrices de madera durante el proceso de estampado; se convirtieron o les dimos el valor, no sólo de piezas magistrales de arte -después de poseer la característica de la producción en masa, de fácil adquisición (poco valor económico) y edificadas para una división de la sociedad, popular de gustos “no refinados”; que a su vez son un valioso documento que testifica los intereses, costumbres y cotidianidad de una sociedad específica en un espacio geográfico temporal. Ahora veamos su “contraparte” o las imágenes que con gran facilidad gracias a los avances tecnológicos de nuestros días – que en los tiempos de las *úkiyo-e* o del propio Hokusai

hubieran sido inimaginables - tenemos imágenes de múltiples usuarios (“autores”) conectados a una red. Imágenes que ya no comparten la esencia de la fotografía como un “documento” un “así fue” sino pertenecen a lo que Johan Fontcuberta nombra como postfotografía, el tiempo de las imágenes donde rige el “yo he estado aquí” dejando de lado esta característica principal con la que se ideó y fungió la fotografía desde sus inicios, la de documentar la “realidad” del momento.

“Si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos” (Fontcuberta, 2016 en Velasco 2027).

En el tiempo en el que Aby Warburg estuvo trabajando en el *Atlas Mnemosine*, quien edificó su obra con fotografías y recortes de periódico; construyó paneles con imágenes que antes de dialogar y develarnos supervivencias, compartían la característica de ser un documento, fragmentos de “así fue” con los que concibe su Atlas en 1905, pero no comienza a desarrollarlo hasta 1924, trabajo que como sabemos queda inconcluso tras la muerte del historiador en 1929, cinco años más tarde. Es en este punto que casi cien años después de que Warburg se encontraba trabajando en su máxima obra, nos encontramos con la oportunidad de realizar este panel, que no sólo podrá develar un diálogo plural y continua al observar cada una de las imágenes que contiene, sino que desde su estructura interna se encuentra en otro momento, pues la amalgama de imágenes que presenta se yuxtapone el “así fue” con un evidente “yo he estado aquí”, motivo por el cual como se mencionó en un principio, desde una personal perspectiva, resulta fascinante. Así mismo, se considera pertinente mencionar, que al navegar a través de Google maps, se podrán encontrar cuantiosas imágenes más que las empleadas en la configuración de este panel, como se menciona con anterioridad, el criterio de discriminación es personal del investigador y está basado en la composición y elementos visuales que nos rememoren visualmente con alguna de las estampas de Hokusai en las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*. De igual forma, se omitieron imágenes que circulaban en esta herramienta de geolocalización e imágenes satelitales, las “vistas” del monte Fuji donde aparecieran personas capturando lo que actualmente se conoce como *selfies* y paisajes de uso popular sobre editados digitalmente, de los que comúnmente circulan en la web. Tratando en la mayoría de posible que fueran imágenes que aparentan ser tomadas directamente por el usuario a través de su teléfono celular. Esto con la finalidad de obtener un dialogo más orgánico donde se pueda observar como un ciudadano actual de Japón, o en su caso, algún visitante del monte Fuji observa y crea una vista personal del monte Fuji, un principio que desde una forma más simplificada o incluso si se desea llamar superflua, el “autor” de esta postfotografía realiza su propia composición visual del paisaje filtrada a través de su mirada y subsecuentemente a través de su dispositivo móvil.

Conclusiones:

Se da inicio a concluir la presente investigación retomando las principales premisas del método y autor que se empleó en este trabajo para ir asociando estas ideas iniciales a lo resultante.

Retomando a Georges Didi- Huberman (1953), filosofo e historiador del arte francés, gran estudioso de Aby Warburg.

Didi huberman propone que el *Atlas Mnemosynne* creado por Aby Warburg es una herramienta de pensamiento visual que nos permitió abordar la historicidad del arte de una forma no lineal convocando tiempos y espacios heterogéneos.

Se contrapone a la historia contada desde una narrativa lineal, evolutiva y biológica, en comparativa al Atlas como una forma de pensamiento y escritura visual la cual a través del montaje anacrónico de imágenes nos permite convocar tiempos y espacios heterogéneos.

“El atlas trabaja contra toda pureza epistémica y estética” (conocimiento exacto, o el conjunto de conocimientos que condicionan las formas de entender e interpretar el mundo en determinadas épocas).

Al finalizar la presente investigación concluimos afines a la idea de Didi - Huberman en que el Atlas es una herramienta heurística que sirve para encontrar, para descubrir donde no se le espera nuevas fuentes y nuevos problemas del conocimiento. Más que responder a las mismas preguntas que el arte se hace tradicionalmente, se interesa por encontrar nuevas preguntas que jamás antes hayan sido hechas.

Se trabajó el Atlas con las imágenes de forma dinámica, abierta a nuevas combinaciones. El atlas visual se compone de montajes o de paneles de imágenes agrupadas de modo dialéctico (- en cuanto a método de conversación análogo -) por constelaciones, estas imágenes pueden ser de tiempos heterogéneos entre sí de épocas distintas propiciando el encuentro de materiales netamente artísticos con imágenes tomadas de fuentes no canónicas -como el internet, por ejemplo- además de contraponer materiales realizados con las más diversas técnicas.

En el caso de la gran ola de Kanagawa que a ciencia cierta no se sabe el número exacto de estampas que se derivaron de la matriz(ces) original(es), algunos autores señalan la cifra de aproximadamente 5,000 ejemplares de la misma, una cantidad abundante en comparación a la pintura que sólo permitía una obra única. Cuando algunas de estas estampas “originales” -las sobrevivientes- llegaron a los principales museos del mundo (El Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, El Museo Británico de Londres, El museo Guimet de Paris, El museo de arte de Cataluña, El Museo Sumida Hokusai en Tokio), hubo otro tipo de difusión y algunos miles de personas en otro periodo de tiempo y ubicación geográfica habrán podido conocer la obra. En nuestros días, aún encontramos en estos recintos culturales a la *Gran ola de Kanagawa*, pero gracias a las nuevas tecnologías, al

internet y a esa inconmensurable reproductividad de la imagen le debemos que esta pieza es accesible para una gran mayoría de la población mundial, que no sólo tiene acceso a su visualidad, sino que la ha editado, revisitado, apropiado, mezclado e incluso tergiversado; que a su vez la han convertido en un referente de la cultura popular en nuestros días.

En resumen, se deja la idea para cuestionarla, que el mundo del internet es un tipo de atlas al estilo del *Mnemosyne*, a lo Aby Warburg, y esto porqué en las imágenes de la cultura visual contemporánea vemos amalgamadas las emociones, las expresiones y gestos del usuario colectivo. Es así como el internet es un atlas contemporáneo, si tomamos conciencia que, en ninguna otra época de la historia mundial, el pensamiento fue tan visual y con los medios para su abrupta y abundante reproducción y visualización. “El pensamiento es una constante producción de imágenes, donde la proyección de emociones intensifica la representación visual”, las imágenes no sólo nos hacen pensar, sino que además inscriben visualmente nuestras emociones en historiales de imágenes que hablan más de nosotros que nuestras propias palabras.

Georges Didi-Huberman, define el atlas como: “forma visual del saber o forma docta del ver”, el atlas trastoca todos esos marcos de inteligibilidad, introduce una impureza fundamental – pero también una exuberancia, una notable fecundidad- que dichos modelos se proponían conjurar, pues para ello fueron concebidos. Contra toda pureza epistémica, el atlas introduce en el saber la dimensión sensible, lo diverso, el carácter lagunar de cada imagen. Contra toda pureza estética, introduce lo múltiple, lo diverso, la hibridez de todo montaje.

Esto nos genera la siguiente pregunta:

¿Cómo es que determinadas imágenes se van grabando en nuestra memoria?

La imagen te habla, pero rompe su significado entorno a la historia del arte, se tiene que tener disposición para ver la imagen, es cuando citando a Didi - Huberman: “Florece la anacronía”, cuando un tiempo entra en otro tiempo a través de un símbolo en común que tenemos.

Por ejemplo, la serpiente: (hablando de la obra Warburguiana) en culturas mesoamericanas, el los indios Hopi de Arizona, en la cultura oriental, etc. (La serpiente como elemento unificador).

La Gran ola se ha desplazado a través del tiempo y el monte Fuji se ha desplazado de su ubicación geográfica, pero siempre será muy importante tener la voluntad de identificar los objetos o las imágenes que nos hablan.

La gran ola ya tiene un anclaje en la memoria de la humanidad... ¿cómo sucedió esto? Este anclaje se construye sin buscar explicaciones lógicas, sino se vive, se siente...

Análogo a las palabras de Didi- Huberman que expresan que, cuando estamos frente a una imagen estamos frente a una puerta. La imagen tiene vida, la imagen no sólo cuenta con un pasado, sino tiene

un presente, pues esta se actualiza con cada persona que la ve y escribe sobre ella. Sigue viviendo en cada encuentro.

En el presente trabajo encontramos que la imagen no siempre debe entenderse de una forma positivista (inicio, consolidación y decadencia, de una forma biológica) sino como ya lo hemos mencionado, esta florece en la anacronía.

Se identificó en un inicio la representación del monte Fuji, por aquí y por allá, a través de la mirada de múltiples artistas y maestros de la estampa japonesa, a raíz de Hokusai y su célebre estampa *La gran ola de Kanagawa*, se puede decir que la montaña sagrada de Japón toma mayor fuerza, camuflada entre el mar, sale de la nación que la respeta y venera como una deidad, y amalgamada con la imponente gran ola se convierte en un elemento unificador. Aparece tanto aquí como allá, de diferentes formas, a través de diferentes representaciones que no solo han desafiado su tiempo, sino traspasaron las barreras geográficas con tanta fuerza y en tal medida que como lo hemos citado en los resultados de los paneles, ha hecho posible esta investigación realizada por personas muy ajenas al contexto primario de donde nace esta imagen. Misma razón o “floreCIMIENTO anacrónico” que nos permite a cada uno de los lectores de este trabajo poseer en los caracteres de la mensajería instantánea de nuestro teléfono personal, acceder a la síntesis de esta xilografía japonesa como un *emoji*. Este fenómeno se da por el “tráfico de imágenes” la migración de la imagen que, como se vio en los paneles, las estampas de la xilografía *ukiyo-e*, migraron a Francia gracias al intercambio comercial entre Holanda y Japón, debido a esto y al gusto de los impresionistas y postimpresionistas recorrieron Europa generando el *japonismo* que a su vez se convirtieron en piezas exóticas de colección que se instauraron en el gusto de los Europeos quienes las conservaron en colecciones privadas y museos que a su vez permitieron que estas viajaran y recorrieran en mundo en múltiples exposiciones. Finalmente, con la llegada del internet ahora todo ser humano que cuente con acceso a la web puede ver estas estampas, así como millones de imágenes más.

Las fórmulas patéticas, las fórmulas emotivas, el *pathos formen* son las imágenes que quedan incrustadas en nuestro imaginario, no desaparecen, sino se apagan y determinados momentos resurgen.

Este método nos enseñó a pensar con imágenes, no todo son palabras escritas y no siempre la imagen se debe de consumir en segundos -como se hace hoy en día en las redes sociales-, sino que existen imágenes vivas o representaciones de las mismas que poseen estas fórmulas emotivas esperando a dialogar con quien las contempla.

Pese a la distancia geográfica y cronológica, hay una voluntad primaria de respuesta (diálogo) entre imágenes. Y la explicación de conexiones entre imágenes de culturas en espacios geográficos diferentes, así como de periodos cronológicos muy distantes es” una conexión a través de la memoria,

una memoria que trasciende los límites impuestos por la historia en tanto a disciplina que involucra ideas científicas o explicaciones de “idea de verdad”.

Las imágenes tienen un código genético que podemos aprender a ver, un código que tiene que ver con el desglose, el desmembramiento de la propia imagen, que se abre y que nos dice todo lo que puede expresar en relación con otras imágenes. Para que una imagen pueda activarse debe estar en relación con otras imágenes – se activan- y generan un diálogo polifónico, es decir todas las imágenes hablan juntas y generan un coro de voces donde comenzamos a rastrear las diferentes relaciones entre imágenes.

Es el nombre poético de algo más fuerte que una metodología y que hay que entenderla comenzando desde su tiempo y contexto. La metodología en la historia del arte no es algo que ya esté definido o preestablecido sino es algo que se va construyendo y adaptando a las propias necesidades de las imágenes y que se va convirtiendo en diferentes cosas y esto es la magia de trabajar a partir de la “ciencia sin nombre”. Cuando se comenzó a trabajar con ella, no se tenía claridad del resultado, no sabíamos qué hacer, pero sabíamos que era necesaria para reformular nuestras conexiones con las imágenes.

Didi Huberman muy acertadamente resume todo esto a la idea:

el objetivo del atlas es hacerte entender el nexo, que no es un nexo basado en lo similar, sino en la conexión secreta entre dos imágenes diferentes. Es por esto que el atlas es una herramienta mucho más visual de lo que puede ser cualquier archivo.

El atlas es un trabajo de montaje en el que se unen tiempos distintos. Es un choque.

Se trata de un proceso de trabajo donde cada colocación de imágenes tiene un significado distinto.

Como usar el montaje para darle significado, un nuevo significado a las imágenes.

Cualquier imagen interesante no pertenece a un solo tiempo, cualquier imagen interesante es una confrontación, una coexistencia de tiempos distintos.

¿A cuantos o cuáles momentos históricos pertenece la obra de Hokusai (*La gran Ola de Kanagawa*)?

¿La obra de Hokusai (*La gran Ola de Kanagawa*) coexiste en tiempos distintos?

Sí pues trazar la historia del arte a través del atlas, es lo opuesto a trazarla como una narrativa (de una forma biológica, de una forma de nacimiento, esplendor y decadencia), sino de una forma constelacional⁴⁸, que cada vez que es leída se encuentran nuevas maneras de entender nuestra propia contemporaneidad; la hemos vislumbrado en un ir y venir de momentos cronológicos y puntos geográficos.

⁴⁸ Referente a constelación: conjunto de estrellas que mediante trazos imaginarios forman un dibujo que evoca una figura determinada.

Antes de convertirse en una *Gran Ola*, fue la representación figurativa de la deidad más importante del país del sol naciente (el monte Fuji), antes de ser la grafía alusiva de la montaña sagrada, fue la diosa de la inmortalidad (*Kaguya*, La princesa de la luna); así como finales del siglo XIX se muda a París y se convierte en una *Gran Ola de Luz y color*, que cautiva con su sensibilidad filosófica (la visión japonesa de la vida) y su delicadeza, exuberancia y apertura estética a los artistas impresionistas y postimpresionistas así como a los amantes de visualidad japonesa en general. De igual forma la vemos desplazarse a un plano donde ha abandonado la representación física y es enviada cientos de miles de veces al día -inclusive millones- de un dispositivo móvil a otro por medio de un *emoji* que nuevamente la ha regresado al elemento figurativo de ola y a su vez lo separa de su “linfa vital”, ahora sintetizada, sin olvidar que en este desplazamiento donde ahora se encuentra en muchos lugares al mismo tiempo – y no sólo en museos como las estampas originales- se convirtió en un referente de la *cultura pop*, pues en la actualidad no es necesario ser un ciudadano del país nippon para reconocerla. Creo que este breve recorrido nos ejemplifica lo que sería una “nueva forma de entender nuestra propia contemporaneidad” en palabras de Georges Didi-huberman.

¿Cuáles son las supervivencias en la obra de Katsushika Hokusai?

Finalmente pudimos observar las supervivencias que habitan en la obra del maestro de la estampa japonesa, o al menos las que se presentaron ante la mirada de quien modestamente edifica este trabajo de naturaleza heurística.

Comenzamos por un recorrido histórico en búsqueda de internarnos en el marco contextual de nuestro objeto de estudio para paso a paso para llegar al objetivo general de la presente investigación que es: Analizar cuáles son las supervivencias que gravitan en la obra de Katsushika Hokusai.

Como podemos observar es una pregunta de alcance exploratorio, inicialmente no tenemos claro cuáles serían esas supervivencias, así que se dio inicio en la búsqueda de identificar de dónde posiblemente vendrían estas. Para ello fue importante comprender que estos síntomas se manifestarían cuando la imagen de un tiempo entró en otro tiempo, por ejemplo, El monte Fuji (protagonista de la principal obra de Katsushika Hokusai), con la leyenda de la diosa de la vida eterna; esta eternidad se transforma una deidad de lo eterno, inmortal y permanente. Principal razón por lo cual es sumamente retratado por los maestros de la estampa japonesa. Motivo por el cual se convierte en un referente nacional e icono del país del sol naciente. Gran referente que sale de la nación en 1853 con la apertura de Japón al mundo por medio de la xilografía japonesa y la famosa serie de Hokusai *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

Subsecuente a tener este punto de partida, es momento de indagar en el autor y entender su forma de proceder en su vida y en arte, principalmente si conformaba alguna estrategia artística, algún trazo que debíamos descubrir.

En el maestro de la estampa japonesa no visualizamos un arte de dirección o una estrategia como tal pero sí una actitud de adaptación, de fluir con la vida, tal cual lo indica la filosofía japonesa, específicamente en el *ikigai*, una corriente de pensamiento que busca la estabilidad emocional y el amor por lo que uno hace. “Una filosofía milenaria donde cada individuo fluye de forma natural en su vida diaria, trabaja con la máxima concentración sin estrés y alcanza una estabilidad emocional plena” (Pons, 2020).

El curador de las colecciones japonesas en The British Museum, Tim Clark, menciona lo siguiente: “Hokusai cambiaba de estilo con muchísima frecuencia, recuerda tal vez a Picasso en ese sentido. Se reinventaba a sí mismo constantemente de un modo diferente al de sus contemporáneos” (BBC, 2016).

Es así como no observamos claramente lo que nombraríamos como una “estrategia” artística, sino a un artista que como pudimos observar en algunos datos biográficos, desde su niñez la vida no le fue sencilla; que desarrolló capacidad para superar los obstáculos que se le presentaban, así como un carácter bohemio y gran amor y entrega hacia la estampa japonesa que seguramente le debemos en gran parte a esta bella corriente de pensamiento oriental.

Tim Clark, nos relata un claro ejemplo de lo anterior:

Después de sus setenta años de edad «múltiples circunstancias provocaron un cambio en la vida de Hokusai, su esposa fallece y su nieto hace añicos la esperanza de una vejez tranquila al malgastar todo su dinero en apuestas. En plena vejez Hokusai se vio en una situación de penuria tal, que él y su hija debieron abandonar su casa y buscar alojamiento en un templo.

«Esta primavera no tengo ni una moneda, ni ropa que ponerme ni nada que comer». Hokusai tuvo que hacer acopio de todas sus fuerzas para salir de aquella situación y volvió a hacer lo que mejor sabía». Es en este momento de inestabilidad donde surge la famosa serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* a la cual hemos dedicado este trabajo de investigación.

Así nace el principio estructurador de la imagen, en específico las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, la obra surge a partir de las representaciones del monte Fuji por las estaciones del año, así como algunos cambios climáticos. Subsecuente se busca como está configurada esta serie de imágenes.

En cuanto a obra seremos específicos y nos referimos a la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* la cual es protagonista del presente trabajo de investigación. En cuanto a su análisis formal el cual podemos encontrar en el segundo capítulo de este trabajo, localizamos al “Fujisan, lugar sagrado y

fuente de inspiración artística” (Almazán, 2016) en diferentes vistas a lo largo de cuarenta y seis estampas. El imponente y sublime monte Fuji con 3.776 metros de altitud es la cumbre más alta de nación del sol saliente. Considerado un lugar sagrado, así como una deidad por sí mismo, motivo de peregrinaciones y veneración. Motivos por el cual ha sido fuente de inspiración para una enorme cantidad de manifestaciones artísticas japonesas. Al imponente monte Fuji lo podemos ver representado desde cerámicas, lacas y kimonos hasta nuestras ya conocidas estampas *ukiyo-e*. Hemos encontrado que sus más antiguas representaciones datan del siglo VI, y no descartamos la posibilidad de encontrar piezas más antiguas a lo largo de este camino.

Hokusai le mostró al mundo el poder del monte Fuji en la mundialmente famosa *Gran Ola de Kanagawa*, en esta imponente imagen en donde nos retrata al monte Fuji en una dimensión menor y a su vez hace una reafirmación visual de la presencia del mismo en una ola que replica la forma (en contorno) del emblema de Japón.

Esta estampa protagonizada por una enorme *Gran Ola* que ha sido asociada por algunos estudiosos de la estampa japonesa como una representación de la fuerza de la naturaleza en comparación a la impermanencia de nuestra estancia por este mundo, así mismo se le asocia con la referencia del *ying* y el *yang*; este principio filosófico que data de la cultura China entre los años 770 y 221 a. C., el cual señala la existencia de dos fuerzas opuestas pero complementarias que son esenciales en el universo. De igual forma hay quien puede visualizar en ella una feroz garra que impacta a quien la observa. Sea cual sea el motivo visual, formal, conceptual o filosófico por el cual nos hable la imagen, lo importante es esto, el dialogo entre imágenes las *phatosformel* [as fórmulas patéticas (*phatos*⁴⁹), las fórmulas emotivas] estas fórmulas emotivas que yacían suspendidas en el tiempo e inesperadamente despiertan para dialogar con nosotros y con otras imágenes. Como lo hace la obra de Hokusai con la obra postimpresionista y no tanto en un sentido de una influencia figurativa, compositiva y estética sino, desde una perspectiva personal, de una forma más abstracta, a través de los rayos de luz que nos brindan los colores que tocaron las fibras de grandes maestros del impresionismo y postimpresionismo.

Esta montaña sagrada es el ejemplo más representativo de la ideología japonesa que considera que las montañas deben de ser veneradas debido a la concentración de cordilleras dentro archipiélago japonés, aproximadamente el 75% del territorio está cubierto de cerros y bosques. Se atribuye a la

⁴⁹ *Pathos* (πάθος). Palabra griega que significa emoción, sentimiento, conmoción, sufrimiento. El *pathos*, en sentido general, es todo lo que el individuo siente o experimenta. En la crítica artística se utiliza para referirse a la íntima emoción presente en una obra de arte que despierta otra similar en quien la contempla. [Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI) Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo] recuperado de <http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Pathos.pdf>

importante cantidad de cumbres en el país, la principal motivación por la cual las montañas se considerarán algo sagrado. Puesto que en la antigüedad florece la creencia de que subsecuente a la muerte, las almas de los difuntos ascendían a la cumbre de las montañas para convertirse en dioses (*kami*), que se transformaban en divinidades del hogar (*ujigami*) protectores de la familia (*Niponica*, 2014).

Esta creencia pertenece al sintoísmo, la única religión de origen japonés. Originalmente llamada *Shintō* que significa “el camino de los dioses” y es la segunda religión con mayor número de adeptos en Japón después del budismo.

Posteriormente, el budismo ingresó al país en el Siglo VI a través de Corea, aunque anteriormente había existido contacto con esta religión a través de China durante siglos (Tanehashi, 2010).

Trayendo con él la creencia en la reencarnación y en los seis niveles que los espíritus se encuentran después de la muerte, a través de los cuales se abren camino pasando por zonas rocosas y bosques hasta alcanzar finalmente el estado de buda o *hotoke* en la cima de la montaña, es así como las montañas se convirtieron en moradas de dioses y budas, los lugares más elevados y sagrados que había (*Niponica*, 2014, p.9).

A medida que esta devoción por la naturaleza continuó desarrollándose, en la sensibilidad de la sociedad japonesa quedó inculcada la idea de venerar a las montañas desde abajo, es decir desde el pie del monte, ya que las deidades residen en el otro mundo el cual se encuentra en la cumbre. Por el ejemplo: en la cima del monte Fuji, hay un santuario sintoísta llamado *Sengen Jinja*. Morada de los dioses *kami* de la montaña sagrada de Japón. Igualmente, en la falda del Fuji se han instituido otros más santuarios *Sengen Jinja*, todos con la intención de adorar a la montaña sagrada en sí como una divinidad *kami* por su naturaleza misma.

Dentro de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* hay algo más allá de la representación de escenas de la emblemática montaña a partir de diversos puntos geográficos alrededor de ella. Más que una serie de bellas representaciones en distintas estaciones y condiciones climáticas y el original y distintivo empleo del color en la técnica de representación de las mismas. En el siguiente apartado se describen algunos de las subtemáticas reiterativas encontradas a lo largo de la famosa serie de Hokusai. Estas estampas son más que coloridas representaciones de paisajes, más que composiciones colmadas de exotismo, son un tipo de retrato que visualiza la esencia de una cultura de otro tiempo y espacio geográfico muy diferente al nuestro.

Un punto que me gustaría destacar en el presente trabajo de investigación, es la dificultad de encontrar diálogos de imágenes que retraten el monte Fuji fuera de Japón, en la obra Warburgiana, este apasionado historiador de la imagen encuentra el dialogo entre imágenes, los *pathosformel*, los

síntomas y latencias entre culturas ajenas, distantes cronológicamente así como geográficamente, en cuanto al Fuji, se hizo una búsqueda dentro del arte, de como otras culturas en otros tiempos habían retratado su orografía y nos volvemos a encontrar con la con la afirmación de que el “el paisaje fue un tema menor en el arte hasta Hokusai” y así es, tenemos cientos de representaciones de otras montañas por otros artistas -sobre todo en occidente- pero el diálogo entre imágenes no surge, son sólo montañas que están ahí pero sin fuerza, no hacen un llamado a quien las contempla, o al menos no sucedió con su servidora quien realiza el presente trabajo. El mismo caso sucede con *La gran ola de Kanagawa*, no hay más olas antes de la *Gran ola*, las olas que tenemos son también olas de Hokusai, trabajos previos a la que lo haría mundialmente famoso. La cuestión aquí es, - que por cierto nos abre otra brecha para seguir dejando inconcluso este trabajo- ¿Qué relación había entre el maestro de la estampa japonesa y el mar? ¿Por qué esa inquietud de representarlo con una ola enorme?

En sus nuevos trabajos, la *Gran ola* comienza a desarrollar un papel estelar.

El historiador y crítico de arte Richard Cork menciona:

“Te sientes casi como si estuvieras en el mar, intentando con todas tus fuerzas al igual que ellos, salvarte y sobre ti, está esa visión de pesadilla de la ola gigantesca, colgando en el espacio como una garra lista para devorarte” (BBC, 2016). Hay que tener claro que esta es una visión occidental, la idea de la implacable naturaleza que lleva muerte y destrucción sobre el hombre insignificante, es una idea común en la cultura occidental muy lejana a la visión japonesa que respeta y valora la naturaleza. Que encuentran en ella (en elementos animados e inanimados) una deidad.

La novelista y ex navegante Clare Francis, al observar la *Gran ola*, comenta: que algunas personas suelen ver garras en lo que corresponde a esta ola en forma de medialuna, pero ella ve una forma no definida entre lo animal y lo vegetal, una silueta que causa miedo, una figura inquietante (BBC, 2016). Nuevamente observamos una visión occidental, para el pueblo nipón, inclusive puede ser una imagen de valentía y se puede destacar la perseverancia de los remeros en las balsas al realizar su trabajo; pues no debemos olvidar que este tiempo de embarcaciones era empleada para transportar productos de forma rápida, algo muy similar a los servicios de paquetería de nuestros días.

Finalmente, el historiador de arte Toshio Watanabe describe:

“Hay tantos remeros por que necesitan velocidad y a ellos no les preocupan las olas, están remando con fuerza. Sea cual sea la lectura del cuadro que elijamos, podemos decir que Hokusai produjo una de las grandes imágenes de la fuerza de mar en el arte” (BBC, 2016).

Así mismo es importante señalar el dato encontrado en el documental *La vida privada de una obra maestra: La gran ola, Hokusai*, en este material audiovisual se dice que *La gran ola de Kanagawa*

no es sólo producto de la imaginación de Hokusai, sino que investigaciones modernas demuestran que este tipo de *Gran ola* sí existe. El Chris Swan del Imperial College de Londres afirma que *La gran ola de Kanagawa* no es un *tsunami*, que es lo que comúnmente se cree sino una ola piramidal de cresta muy larga. La aparición de una ola de esta magnitud (aproximadamente 12 metros de altura) es causada por la superposición de varias olas, crestas que se sobreponen unas sobre otras y que llegan a producir una ola extrema.

Por lo tanto, ahora sabemos que Hokusai dibujó un tipo de ola real y muy peligrosa, dotando a la estampa de un uso de escala muy personal, así como de un dramatismo extraordinario. Aún así perdura el misterio respecto a ¿de donde sacó esta imagen el maestro de la estampa japonesa? ¿de qué parte de su imaginación o experiencia pudo proceder?

Pues paradójicamente, la imagen emerge de un espacio geográfico- temporal abrazado por una cultura que celebraba el mundo del disfrute, del tiempo de ocio, la sensualidad y los placeres de la vida. Cultura que da vida a una imagen oscura – o al menos desde una visión occidental-, una imagen sombría con origen en la luz y el placer.

Hokusai se había pasado gran parte de su vida trabajando en una tradición concreta del arte japonés que tubo su inicio a finales del siglo XVII, la cual mantuvo su popularidad durante 200 años, era el estilo del “mundo flotante”.

Las imágenes del mundo flotante nos permitían ver a través de una pequeña fisura, como era aquella civilización cerrada. Recordemos que Japón se aisló del resto del mundo desde el año 1630. Con un puerto de entrada a la nación en Nagasaki que fue visitado por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales⁵⁰.

Es así como a través de esta grieta en las defensas de Japón se colaban ejemplos de arte occidental que influyeron profundamente en un contemporáneo de Katsushika Hokusai, de nombre Shiba Kōkan⁵¹, quien estudió los grabados europeos y realizó sus propias versiones. Con un estilo híbrido comenzó a crear trabajos originales con temáticas japonesas. “Pintar la realidad es pintar todos

⁵⁰ también conocida como Compañía Holandesa de las Indias Orientales, se estableció el 20 de marzo del 1602, cuando los Estados Generales de los Países Bajos le concedieron un monopolio de 21 años para realizar actividades comerciales en Asia. Fue la primera corporación multinacional en el mundo y la primera compañía que publicaba sus ganancias. Además, la VOC poseía poderes cercanos a los de un gobierno: incluyendo la potestad de declarar la guerra, negociar tratados, acuñar moneda y establecer colonias

⁵¹ Shiba Kōkan (司馬江漢?), seudónimo artístico de Suzuki Harushige (鈴木春重?) (1747–1818), fue un pintor y grabador japonés del período Edo, famoso tanto por sus pinturas de estilo occidental, que imitaban el estilo, los métodos y los temas de las pinturas al óleo holandesas, y que firmaba Kōkan, como por sus grabados ukiyo-e, principalmente falsificaciones de los trabajos de Suzuki Harunobu, que creaba con el nombre de Harushige. Kōkan no pretendía esconder o disimular sus falsificaciones, incluso se dice que fanfarroneaba de su habilidad en falsificar tan bien al gran maestro.

los objetos tal y como eran originalmente. Ninguna otra técnica que no sea la occidental puede alcanzar esta sensación de realidad” (Kōkan en BBC, 2016).

Hokusai ya es su mediana edad vio la imagen de Kōkan del *Enclave vacacional de Enoshima* cercano a Tokio (se realizó con pinturas al óleo occidentales, un medio insólito para un artista japonés), expuesta en un santuario de Edo, la cual desencadenó un efecto en su imaginación, al cabo de un par de meses Hokusai presentó una escena muy particular. Pinta una vista de una playa de Enoshima, una fiesta con chicas de la ciudad, de un modo más llamativo, ligeramente exagerado, amenazante, añade una ola que avanza hacia la playa. Matthi Forrer en BBC, 2016) (figura:132).



Figura: 132 Katsushika Hokusai (1797) *Primavera en Enoshima*, fuente: British Museum.

“Katsushika Hokusai, realiza dos estampas muy impresionantes con olas muy inclinadas, se trata indiscutiblemente de olas grandes, ya no estamos en la playa sino en mar abierto. La ola se ha alejado de la playa de Enoshima, tiene un estatus independiente” (Matthi Forrer en BBC, 2016). De igual forma, hay que tener presente que además de la influencia de la obra de Shiba Kōkan, Hokusai fue un estudioso del arte occidental, pues su obra no es inherentemente japonesa. En algunas estampas se puede observar como estudió la perspectiva de los grabados holandeses y tomó notas en sus cuadernos, incluso escribió el título de sus estampas en horizontal.

Hokusai había creado – al menos por el momento- su gran ola. Las olas van y vienen a través del arte de Hokusai por los siguientes 30 años como si en ellas quedara algo pendiente de resolver (Figura: 133). Algunas obras son sólo estudios de olas poco amenazantes, otras más perturbadoras aparentemente alejadas de las imágenes del mundo flotante que tantos réditos le habían dado a él y a su familia (BBC, 2016).



Figura: 133 Katsushika Hokusai, Múltiples olas, recuperada de la web (Twitter).

Hasta este punto, llama mi atención los veintiséis años que existen entre la penúltima ola y *La gran ola de Kanagawa*; donde claramente a través de estas cuatro estampas podemos ver la “evolución” del artista, lo que un método positivista se referiría como la madurez del autor y de su obra. De igual forma cabe destacar que la habilidad técnica del maestro de la estampa japonesa ya era asombrosa desde la primera estampa (*Primavera en Enoshima*) que como podemos observar no tenemos la fecha exacta de su creación pero oscila entre 1792 y 1797.

Ya en la edad adulta de Hokusai (después de sus 72 años de edad) es sorprendido por una complicada situación económica obligándolo a trabajar en un concepto que lo ayudara conseguir ingresos y así salir de esa complicada situación. Es en este momento difícil donde surge la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, en la cual, él y su editor deciden dedicar una serie para retratar la emblemática y sagrada montaña de Japón en diferentes puntos geográficos, así como por las diferentes estaciones del año y cambios climáticos.

Es importante expresar que, conforme a nuestra experiencia, es difícil o complicado finalizar un trabajo de investigación donde se emplee el método Warburgiano. En lo personal he llegado a pensar que, aunque este gran historiador de la imagen hubiera vivido algunos años más su obra aún así se hubiera quedado inconclusa, pues este tipo de trabajos atrapa y una imagen puede llevar a la realización de varios paneles más. De igual forma que quienes hacen investigación u obra artística tomando el legado Warburgiano debe de decidir el momento de culminar el trabajo.

Se comprendió que la naturaleza del presente trabajo de investigación es un bucle y podríamos invertirle los años que nos queden de vida trabajando en ella. De igual forma, no perder de vista la premisa de que buscamos un diálogo entre imágenes y que este, no precisamente se deben de convertir en explicaciones. La idea no es encontrarle una posible razón a todo, pues estaríamos cayendo en los métodos positivistas y clásicos para historiar el arte de los cuales Warburg no era partidario y en los cuales, en ocasiones, sí llegamos a utilizar y a necesitar en la presente investigación. Aseguramos que este trabajo es infinito y queda a disposición de quién quiera realizar más paneles en este trabajo constelacional, así como si se desea tomar como base la metodología empleada en esta investigación que estudia la obra de Katsushika Hokusai, puede hacerlo para el análisis de cualquier imagen u objeto que sea vestigio de una cultura.

¿De qué manera está organizada y qué sentidos proponen más allá de sus contenidos explícitos?

Curiosamente, la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* al igual que el método empleado para el análisis de la obra, el *Atlas Mnemosyne*, son obras constelacionales. Pues la configuración de la estampa en cierta forma tiene relación con su ubicación geográfica: “las *Treinta y seis vistas del monte Fuji* manifiestan desde un inicio una voluntad de sorprender y ofrecer la máxima variedad de lugares desde donde se dibujan las vistas de la montaña” (Almazán, 2019, p. 22). Es importante señalar que las estampas nunca han llevado numeración, así como que no se conoce con exactitud la fecha de su creación, por contrario sólo contamos con margen temporal de su realización entre 1830 y 1833, es así como el lector tiene toda la libertad de recorrer de una imagen a otra desde su propio criterio.

El Dr. David Almazán realiza una delimitación y orden de las estampas xilográficas en cuanto a su ubicación geográfica: se toma como base el cráter del monte Fuji, se toma como base la costa del Pacífico hacia la provincia de Hitachi (el lago Kasumigaura), territorio donde no tenemos certeza aún de que Hokusai visitara esta región. El trazo continúa hacia occidente por Nagoya, lugar visitado en múltiples ocasiones por el maestro y continúa en dirección de Owari por la carretera del Tōkaido, fundamental para entender la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji* así como la serie de Utagawa Hiroshige. Finalmente, en el vértice superior del trazado imaginario del Dr. Almazán, estaba la antigua provincia de Shinano, en Nagano (Almazán, 2019, p. 26).

En lo que compete a la configuración de la obra y cuales son sus latencias más allá de las relaciones que podemos encontrar entre las imágenes de la propia serie, podemos regresar a la edificación de los paneles y al texto en los resultados de los mismos. Esta pregunta es la más interesante de la presente investigación, pero no tiene respuesta – o por lo menos, a este momento no se puede llegar a algo concreto lo cuál tampoco es la intención en este trabajo ni creo a ciencia cierta que haya sido la intención de Aby Warburg a la hora de trabajar en su *Atlas Mnemosyne*. Las anacronías,

reminiscencias, *phatosformel*, fórmulas emotivas, latencias e incluso imágenes fantasmas que se presentan en esta serie y relación con otras imágenes de otro momento geográfico - temporal son múltiples e incluso no finitas, o que algún momento las podamos agotar. Como lo he mencionado con anterioridad, estoy segura de que cada uno de nosotros y cada uno del que pase por aquí a contemplar podrá encontrar sus propios diálogos, pero como diría Warburg... debe de estar dispuesto a escuchar las imágenes. En lo personal yo cierro -por el momento- la presente investigación, con la idea ya expuesta con anterioridad; el volcán sagrado de Japón se situó en el imaginario de la sociedad (- además de geográficamente-) del país del sol naciente por medio de la leyenda de la inmortalidad y salió de este través de una imponente ola que sin saberlo llevamos a todos lados oculta en los *emojis* de nuestra mensajería instantánea. Así como en algunas ocasiones, el día menos pensado, nos brota a los ojos figurativamente recorriendo las calles del planeta que habitamos.

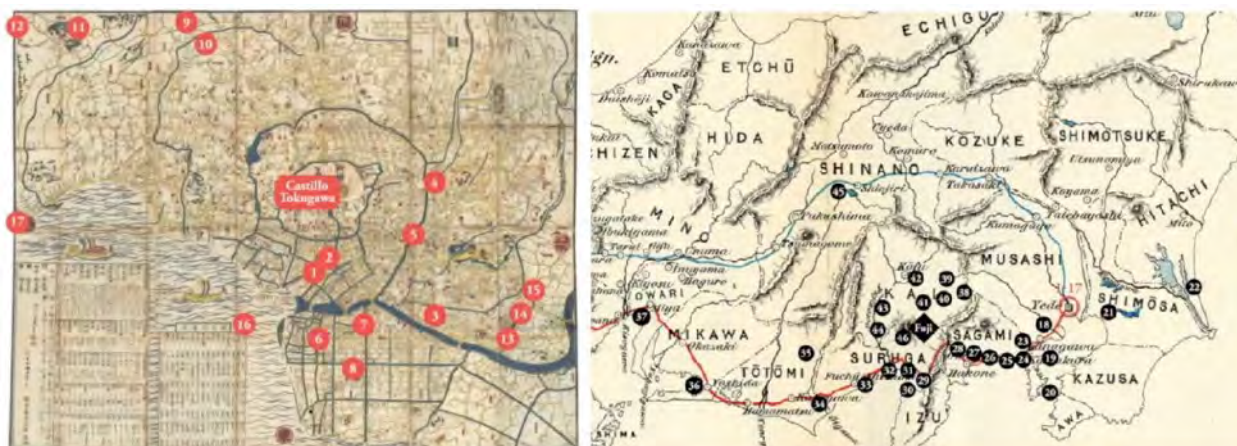


Figura: 133: Bbicación de la serie *Treinta y seis vistas del monte Fuji*, del libro *Katsushika Hokusai: Treinta y seis vistas del monte Fuji* (2019) del Dr. David Tomás Amazán.

Referencias:

Referencias *ukiyo-e*

- Almazán, D. (2019). *Katsushika Hokusai: Treinta y seis vistas del monte Fuji*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Almazán, D., Barlés, E. (2006). "La huella de Hokusai en España: valoración crítica, influencia, coleccionismo y exposiciones". En: San Ginés Aliguar, Pedro (ed.) "la investigación sobre Asia Pacífico en España". Granada: FEIAP, Universidad de Granada y Casa Asia. Colección española de Investigación sobre Asia Pacífico. Capítulo 32, pp. 527-552. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~feiap/ceiap1/ceiap/capitulos/capitulo32.pdf>. (Consultado en mayo de 2016).
- Andia, P. (06, 09, 2014). Xilografía japonesa: ukiyo-e I: Historia de la xilografía japonesa [Blog]. Recuperado de: <http://revistacultural.ecosdeasia.com/xilografia-japonesa-ukiyo-e-i-historia-de-la-xilografia-japonesa/>
- BBC. (19 de febrero de 2016). La vida privada de una obra maestra: La gran ola, Hokusai [Archivo de video]. Recuperado de https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/la-vida-privada-de-una-obra-maestra-la-gran-ola-hokusai-video_9c12e0ef7.html
- Busset, M. (1951). *La técnica moderna del grabado en madera: Y los procedimientos antiguos de los xilógrafos del siglo XVI, y de los maestros grabadores japoneses, recopilados y puestos al alcance de los artistas y aficionados*. Argentina: Librería Hachette S.A.
- Cabañas, P. (2005). Marco histórico, origen, desarrollo y significado de la xilografía japonesa. *Hanga: imágenes del mundo flotante*, 15-28. Recuperado de http://eprints.sim.ucm.es/24489/1/Hanga_Introducci%C3%B3n_general.pdf
- Cartwright, J. y Nakamura, H., (2007). *What kind of a wave is Hokusai's wave off Kanagawa?* Recuoerado de <http://rsnr.royalsocietypublishing.org/content/roynotesrec/early/2009/02/23/rsnr.2007.0039.full.pdf>
- Chamberlain, W. (1988). *Manual de grabado en madera y técnicas afines*. Madrid: Hermann Blume.
- Cirici Pellicer, A. (1963). *La estampa japonesa*. Barcelona España: Editorial Ramón Sopena, S. A.
- García Rodríguez, A. A. (2005). *Cultura popular y grabado en Japón Siglos XVII A XIX*. México: El Colegio de México, A.C.
- García Rodríguez, A., y García Montiel, E. (2009). *Cultura visual en Japón: once estudios Iberoamericanos*. México: El colegio de México.
- García, Jiménez, O. (s.f.). *El período Edo. Sociedad y cultura popular urbana*. Recuperado de http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_exposiciones/fantasia_en_escena/Olga_Garc%C3%ADa.pdf?PHPSESSID=85f4340ebc5a429687bbcabe494c8abc

- García Sánchez-Migallón, P. (2013). De los grabados xilográficos ukiyo-e de la Universidad Complutense de Madrid. *Funciones y prácticas de la escritura: I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, 97-102.
- Kastas, E. (05 de febrero de 2022) La estética japonesa y los Impresionistas [Página web galerías de arte Barcelona]. Recuperado de <https://galeriasdeartebarcelona.com/estetica-japonesa-impresionistas/>
- Koyama-Richard, B. (21,02,2014) *¿Cómo se elabora una xilografía “ukiyo-e” ?*: *El trabajo de los artesanos del siglo XXI* [Blog]. Recuperado de: <http://www.nippon.com/es/views/b02306/?pnum=1>
- Laura. (17 de octubre de 2021) El japonismo o la fascinación por lo japonés [Blog sobre cultura japonesa]. Recuperado de <https://japonismo.com/blog/el-japonismo-o-la-fascinacion-por-lo-japones>
- Luna, J. (21 de diciembre de 2019). Treinta y seis vistas sobre el monte Fuji: Cómo Katsushika Hokusai se volvió un hito del arte. [Mensaje de Blog]. Recuperado de: <https://www.sinembargo.mx/21-12-2019/3699864>
- Maeno, Y. (2013). *Iconology of Fuji painting: Japanese psyche in perspective of Animism, shamanism and mountain worship*. (s.l.): (s.n.).
- Mariac. (25,02,2012) *La estampa japonesa* [Blog]. Recuperado de: <http://mariac457.blogspot.mx/2012/02/la-estampa-japonesa.html>
- Mathers, C. (s.f.). *¿Cuál es el significado del color en la cultura japonesa?* Recuperado de http://www.ehowenespanol.com/significado-del-color-cultura-japonesa-sobre_169394/
- Mendes, S. (2016). *Ukiyo- e y la fuerza poética del grabado japonés*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Retrieved from http://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/18648/3/0727439_00000_0001.pdf
- Niponica. (2014). El monte Fuji, símbolo de Japón. *Niponica: Descubriendo Japón*, 13, 3-13.
- Peraza, J. y Sasano, H. (s.f.) La arquitectura tradicional japonesa en madera. Recuperado de https://infomadera.net/uploads/articulos/archivo_1819_17425.pdf
- Pler, A. (18 de febrero de 2017). La gran ola de Hokusai: ¿por qué nos impacta tanto esta imagen? [Mensaje de Blog]. Recuperado de: <http://japonbarcelona.com/literatura/blog/?p=941>
- Saracho, M., Martín, B., y Gómez, A. (2013) Frank Lloyd Wright & Hiroshige; de los grabados japoneses al portafolio wasmuth. *EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 18(22), 204-213.
- Sheet, J. F. (s.f.). *Flora y Fauna*. Recuperado de http://webjapan.org/factsheet/es/pdf/es03_flora.pdf

Torrealba, M. (04 de febrero de 2022) Cinco referentes del japonismo europeo en los siglos XIX y XX [Blog sobre cultura japonesa]. Recuperado de <https://cooljapan.es/cinco-referentes-del-japonismo-europeo-los-siglos-xix-xx/>

Referencias Aby Warburg y *Atlas Mnemosyne*

Baéz, L. (2012) Aby Warburg El Atlas de imágenes Mnemosine Volumen II Un viaje a las fuentes. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Campos, L. (2014). Conociendo a Aby Warburg. *Trans/Form/Ação*, 37(1), 151-162. Recuperado de: <https://doi.org/10.1590/S0101-31732014000100008>

Didi-Huberman, G. (2009). La imagen superviviente. *Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Gombrich, E. (2003). *Aby Warburg. Una biografía intellettuale* (Vol. 8). Feltrinelli Editore.

Orozco, O. (2017) *Hallazgos cartográficos sobre la transformación de la metáfora de la Nave de los locos en las Artes Visuales* (Tesis de Maestría). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez.

Prada, J. (2015). Lessing: Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía. *Transcripción de una videopresentación en el curso La Estética y la Teoría del Arte en el siglo XVIII*.

Rodríguez, M. (2017). La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes. *Estudios de Filosofía*, vol. 15, pp. 52-71

Ruvituso, F. (2013). Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne.

Tartás Ruiz, Cristina y Guridi García, Rafael (2013) “Cartografía de la Memoria, Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne”. *Expresión gráfica arquitectónica*, EGA, pp. 226 Recuperado desde: <http://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/viewFile/1536/1845>

Warburg, A. (2003) Atlas Mnemosyne. Madrid: Ediciones Akal.

Vives, J. (04 de febrero de 2022) Japón, cultura y arte [Blog sobre cultura japonesa]. Recuperado de <https://culturanipon.blogspot.com/2013/06/la-pintura-japonesa-el-movimiento-rinpa.html>

Zamora Chacartegui, A. (2014). Ante la imagen y ante el tiempo: Aby Warburg en la visión de G. Didi-Huberman.

Referencias Diseño, imagen y arte

Alargos. (30 de abril de 2018) Vincent Van Gogh y el Japonismo [Blog de arte]. Recuperado de <http://alargosarte.blogspot.com/2018/04/vincent-van-gogh-y-el-japonismo.html>

Arnheim, R. (1979). Arte y percepción visual. España: Alianza Forma

Dondis, D. (1976). La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

Fundación MAPFRE. (13 de noviembre de 2015) ¿Quién era Pierre Bonnard? – Pintor [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=y440hw9gGSw>

Gastañeta, F. (2002). *La Cromosemiotica: El significado del color en la comunicación visual*. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/publicaciones/comunicacion/n3_2002/a07.pdf

Gombrich, E. (1998). *Arte e Ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate.

Heller, E. (2004). *Psicología del color*. España: Gustavo Gili.

Kandinsky, V. (2003). *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. (1ª ed.) Buenos Aires. Paidós SAICF.

Van Gogh Museum> (s.f.) Meet Vincent- inspiration from japan [página web de Van Gogh Museum]. Recuperado de <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/inspiration-from-japan#0>

Velasco, P. (2017, December). Joan Fontcuberta. La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Vol. 39, No. 111, pp. 279-287). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Villafañe, J. (1987). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide

Wong, W. (1991). *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*. España: Gustavo Gili

ANEXOS:

Anexo I. Organización de imágenes en orden cronológico

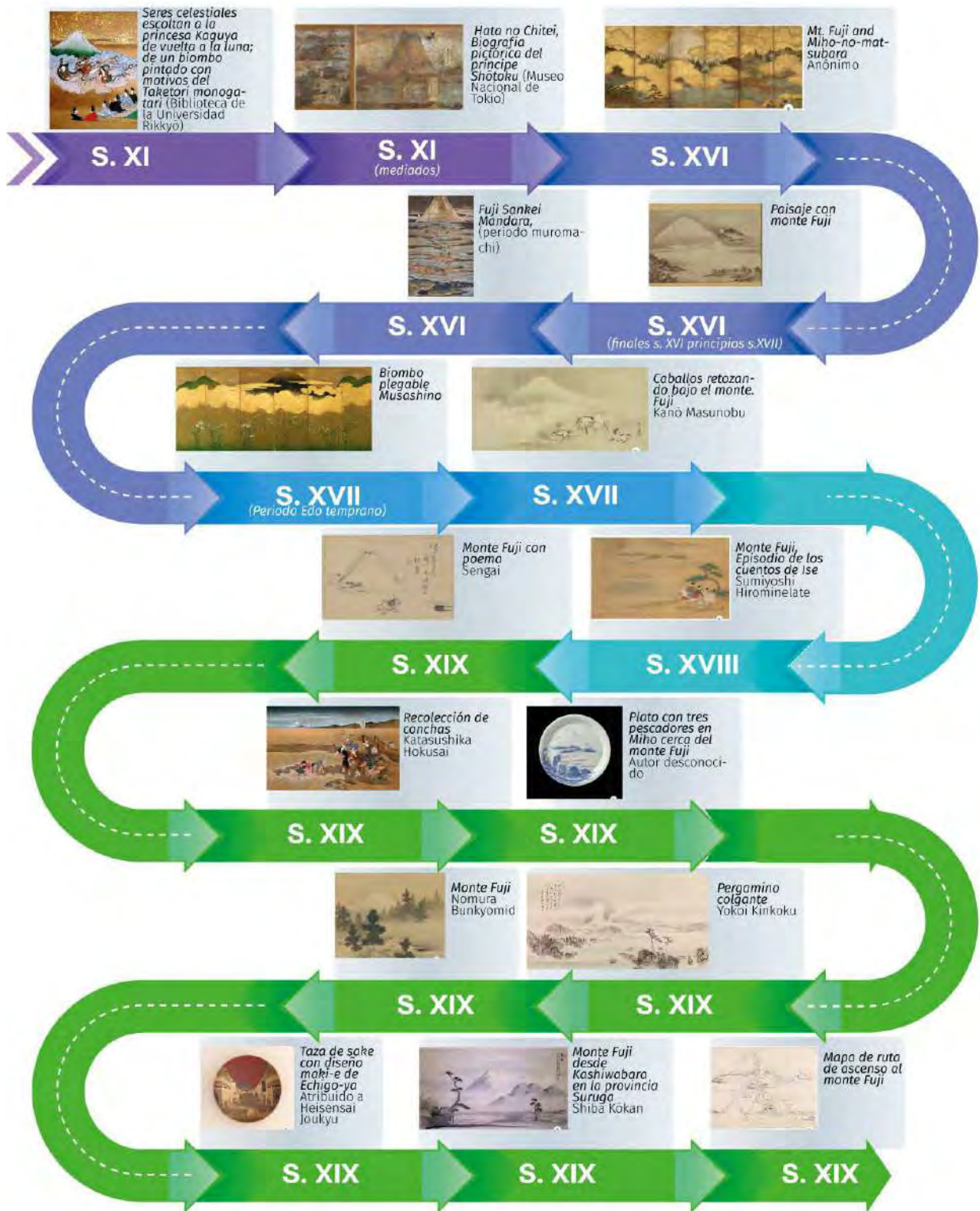
Detalles: Edificado únicamente con representaciones del monte Fuji, en su mayoría de Hokusai.

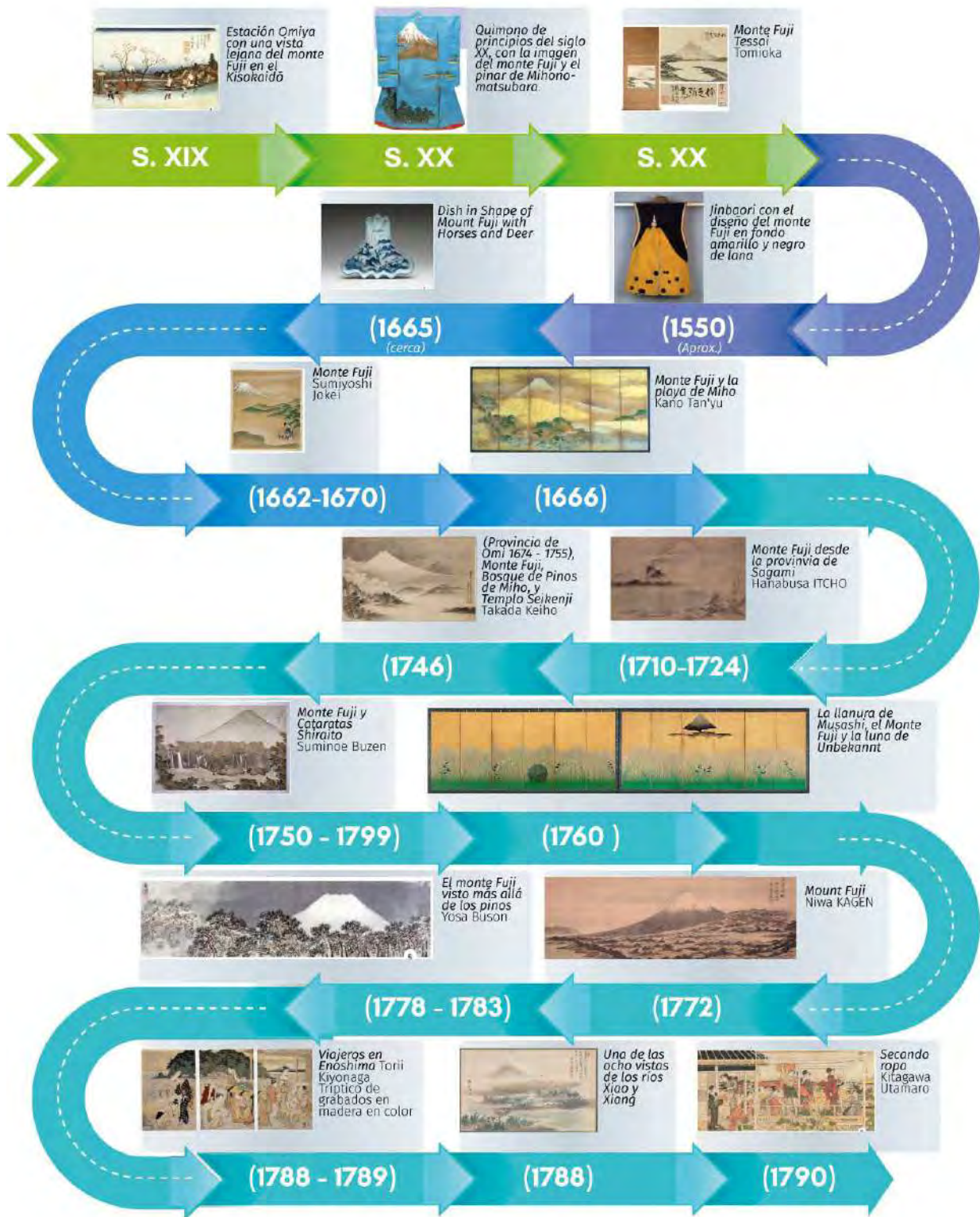
La construcción fue realizada de la siguiente forma:

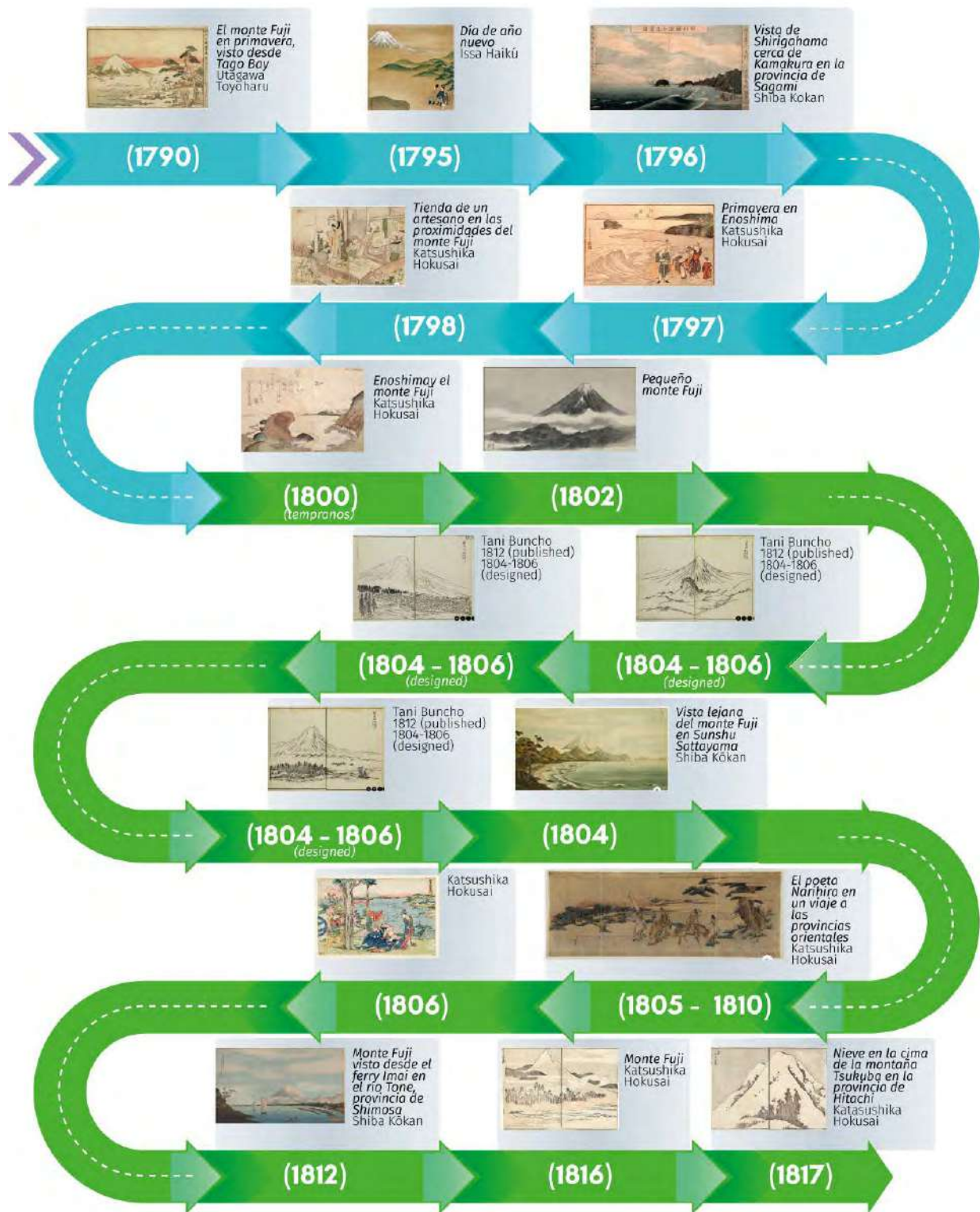
- 1.- Investigación y recolección de imágenes en la web
- 2.- Se buscó el proceder de las mis mismas (se tubo éxito en un porcentaje de las imágenes)
- 3.- Impresión de las imágenes, así como su recorte
- 4.- Acomodo manual de las mismas por medio de cintillos y pegadas a mano.
- 5.- Diseño y orden en digital tomado del paso anterior

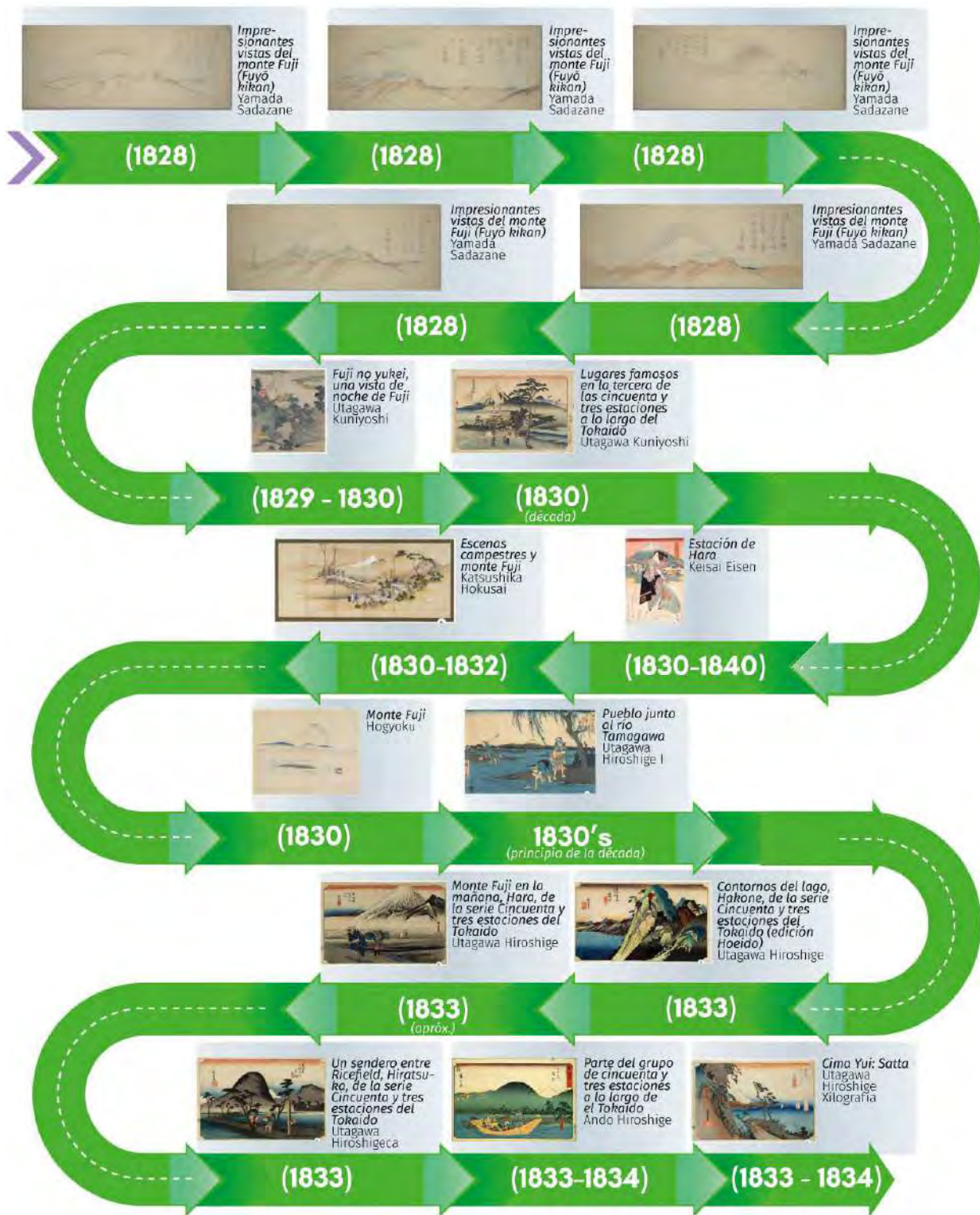
Variables visuales

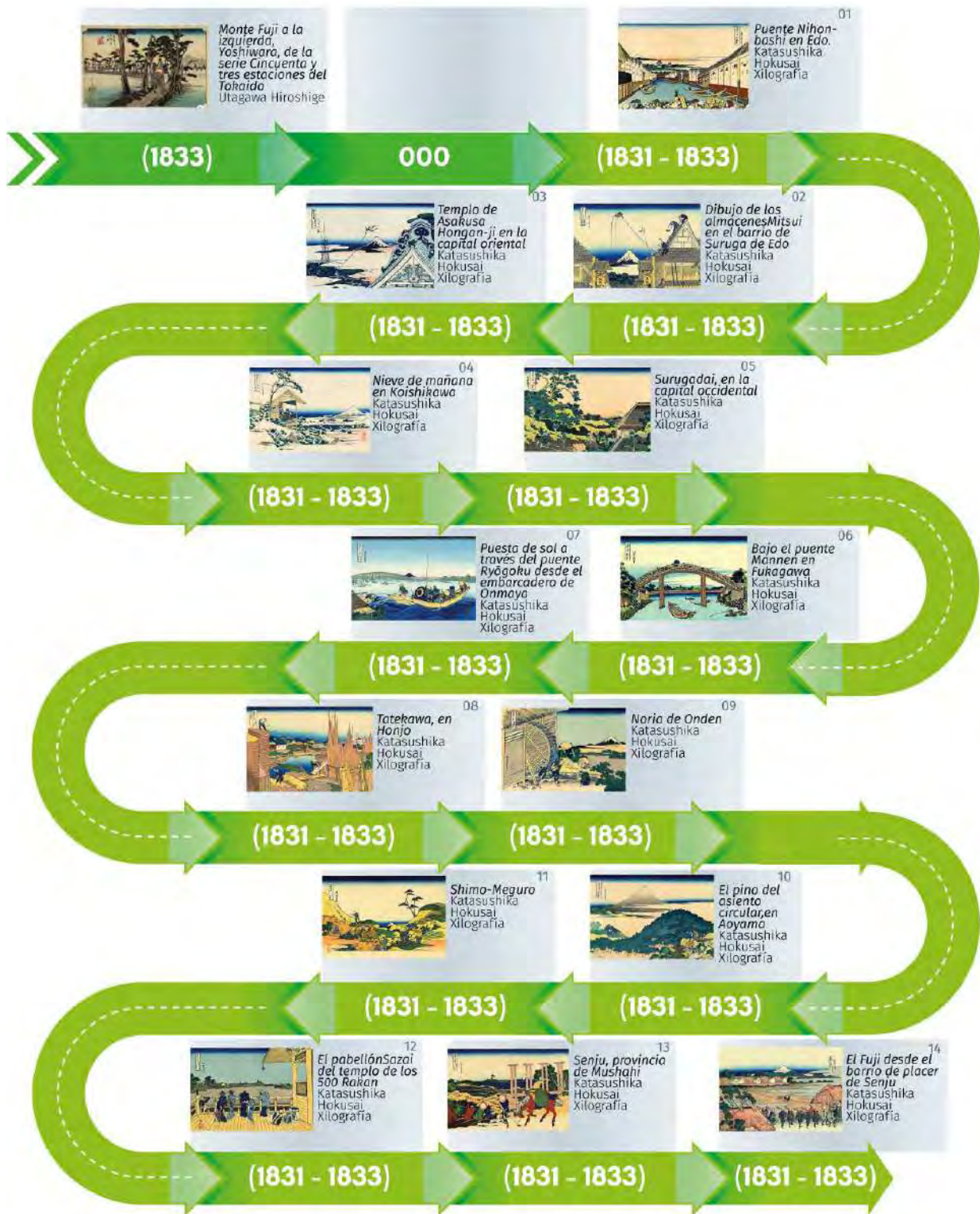
S. XI			<i>Serie Treinta y seis vistas del monte Fuji</i>
S. XVI			<i>Serie Cien vistas del monte Fuji 1ra Edición</i>
S. XVII			<i>Serie Cien vistas del monte Fuji 2da Edición</i>
S. XVIII			<i>Serie Cien vistas del monte Fuji 2da Edición</i>
S. XIX			

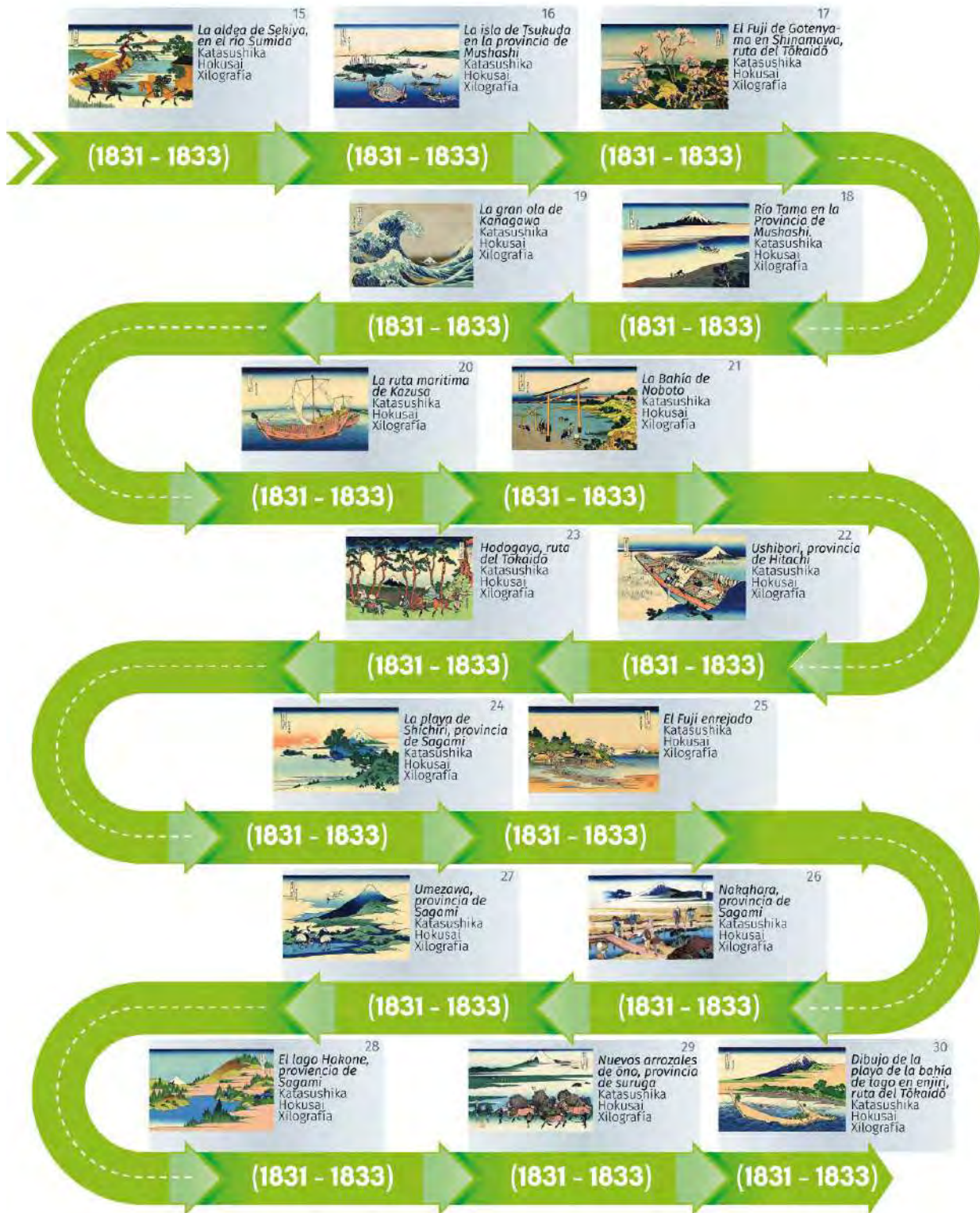




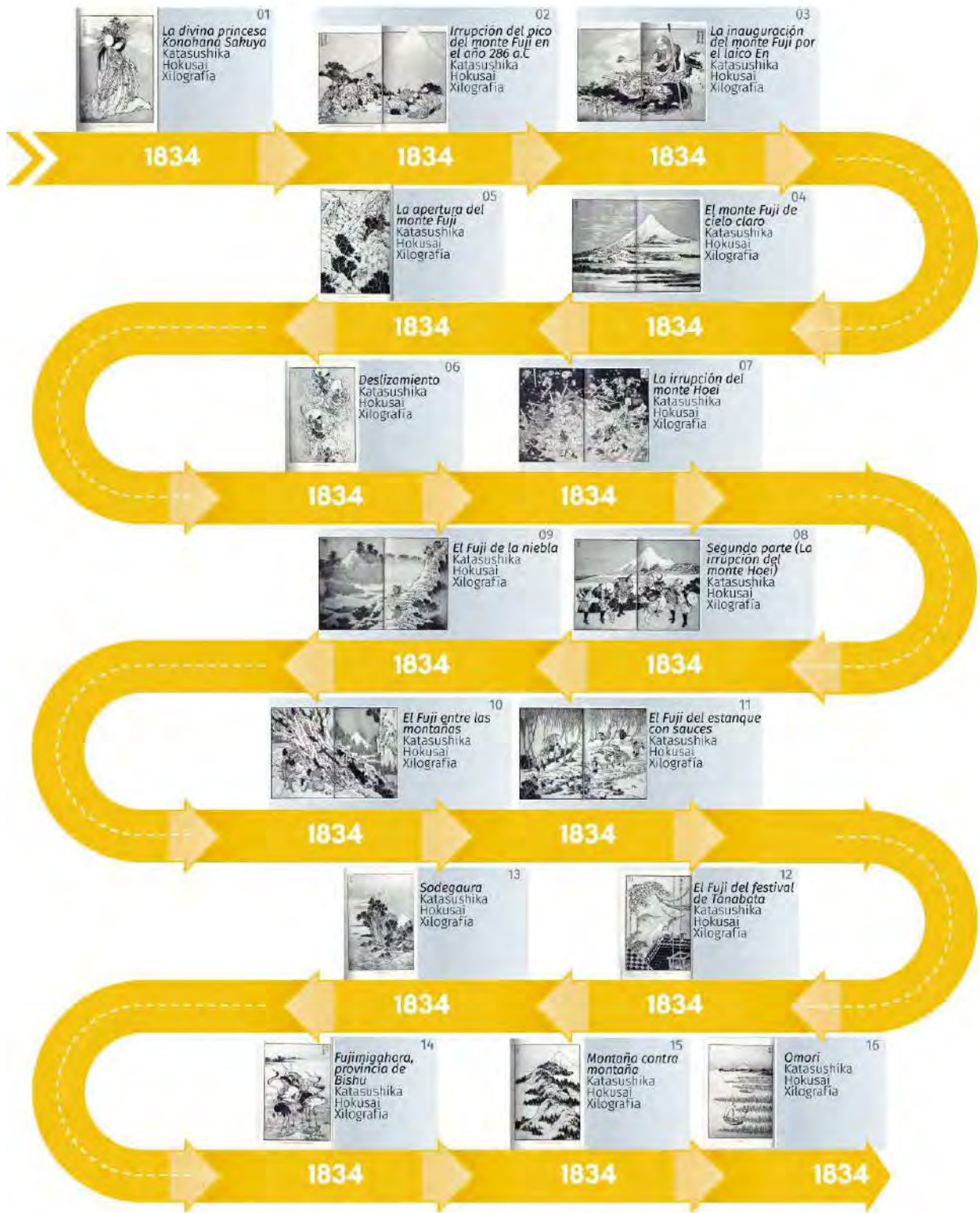


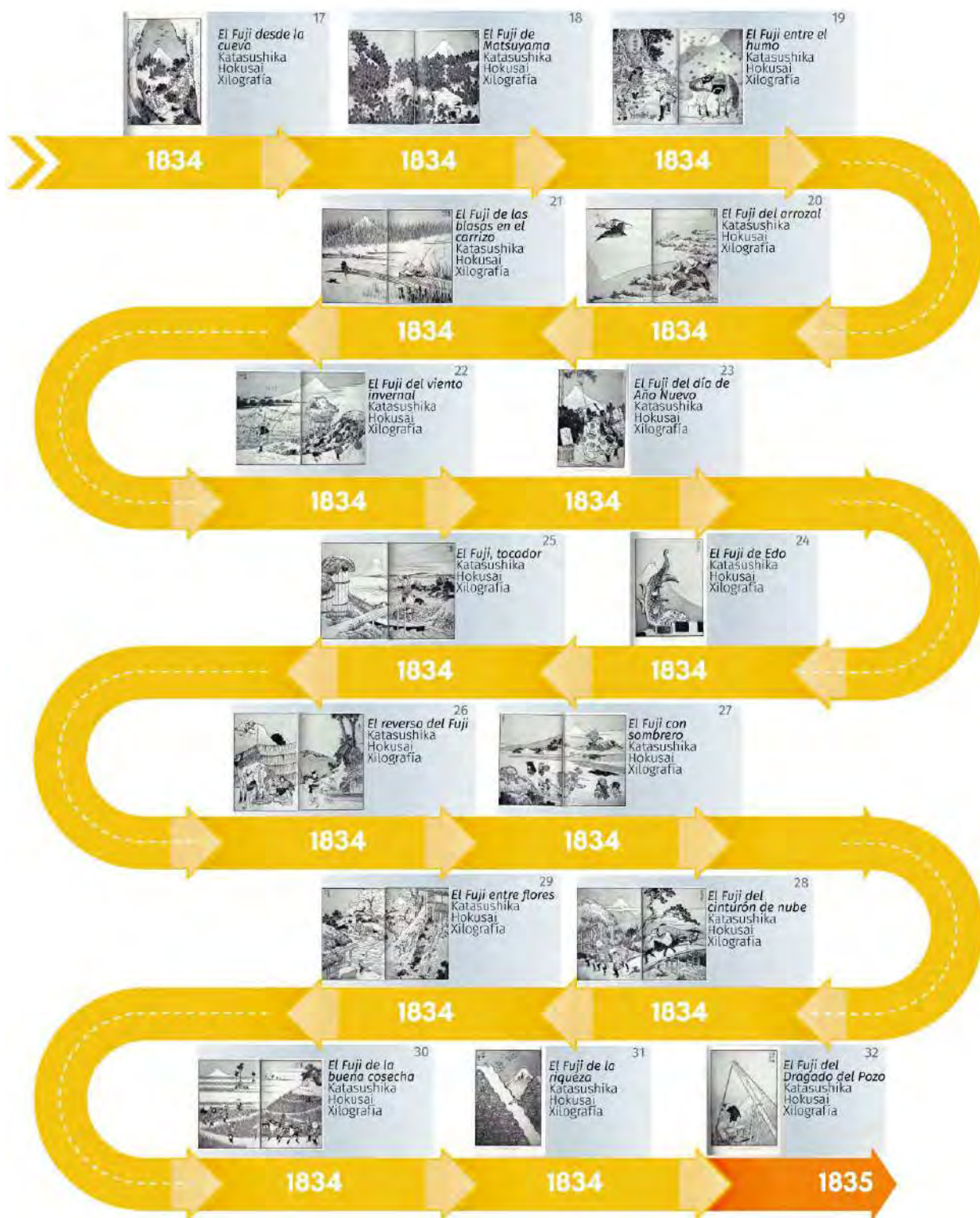


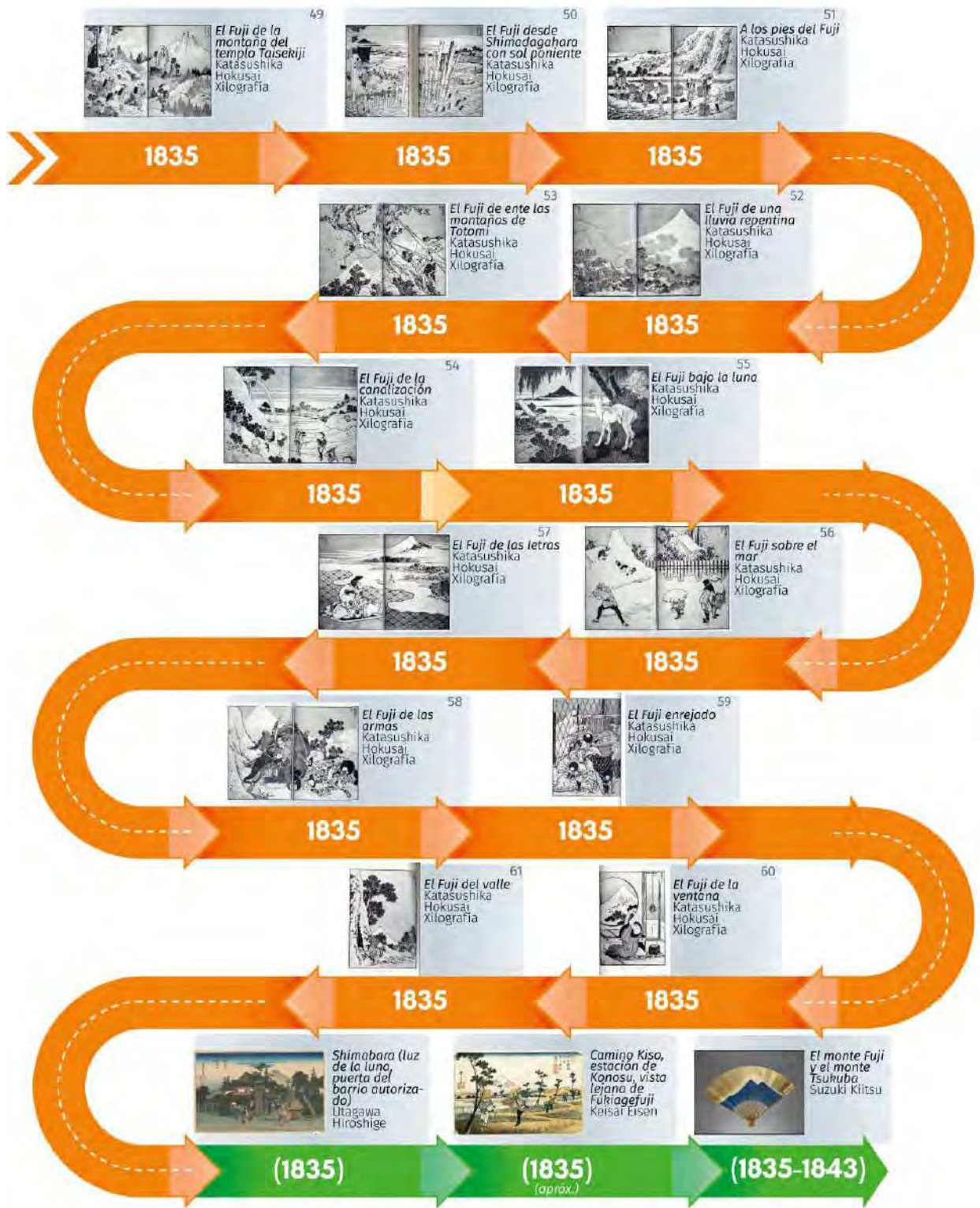


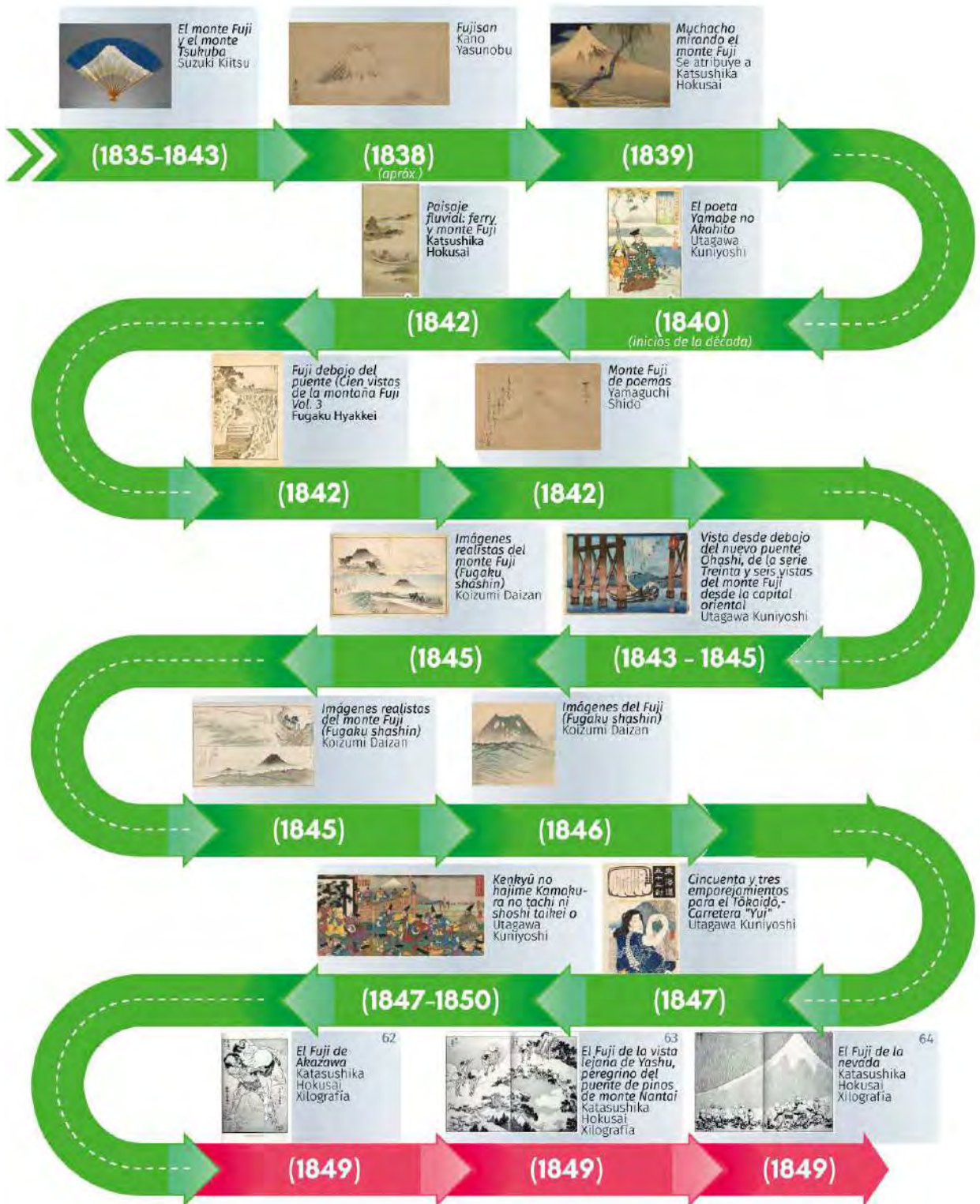


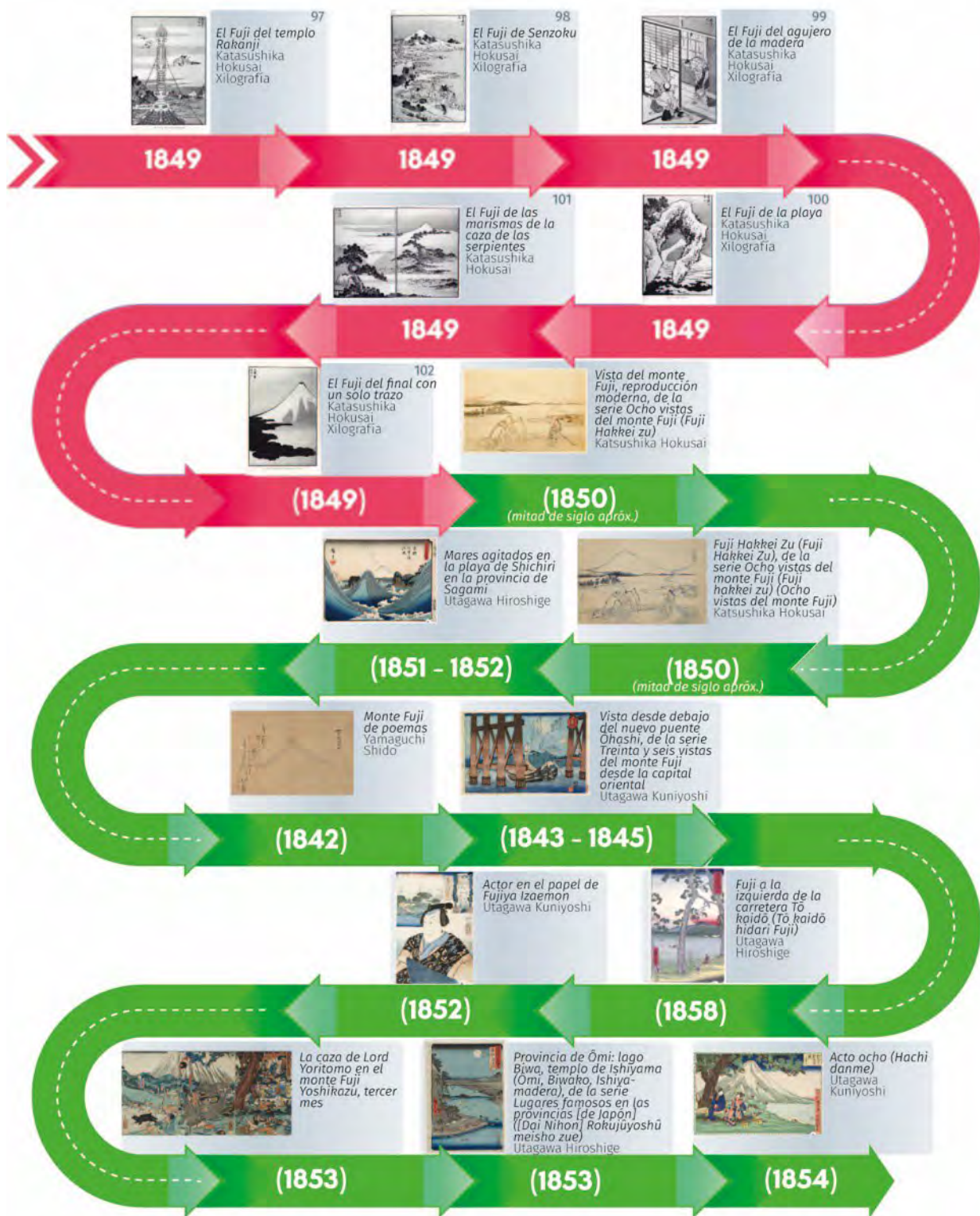




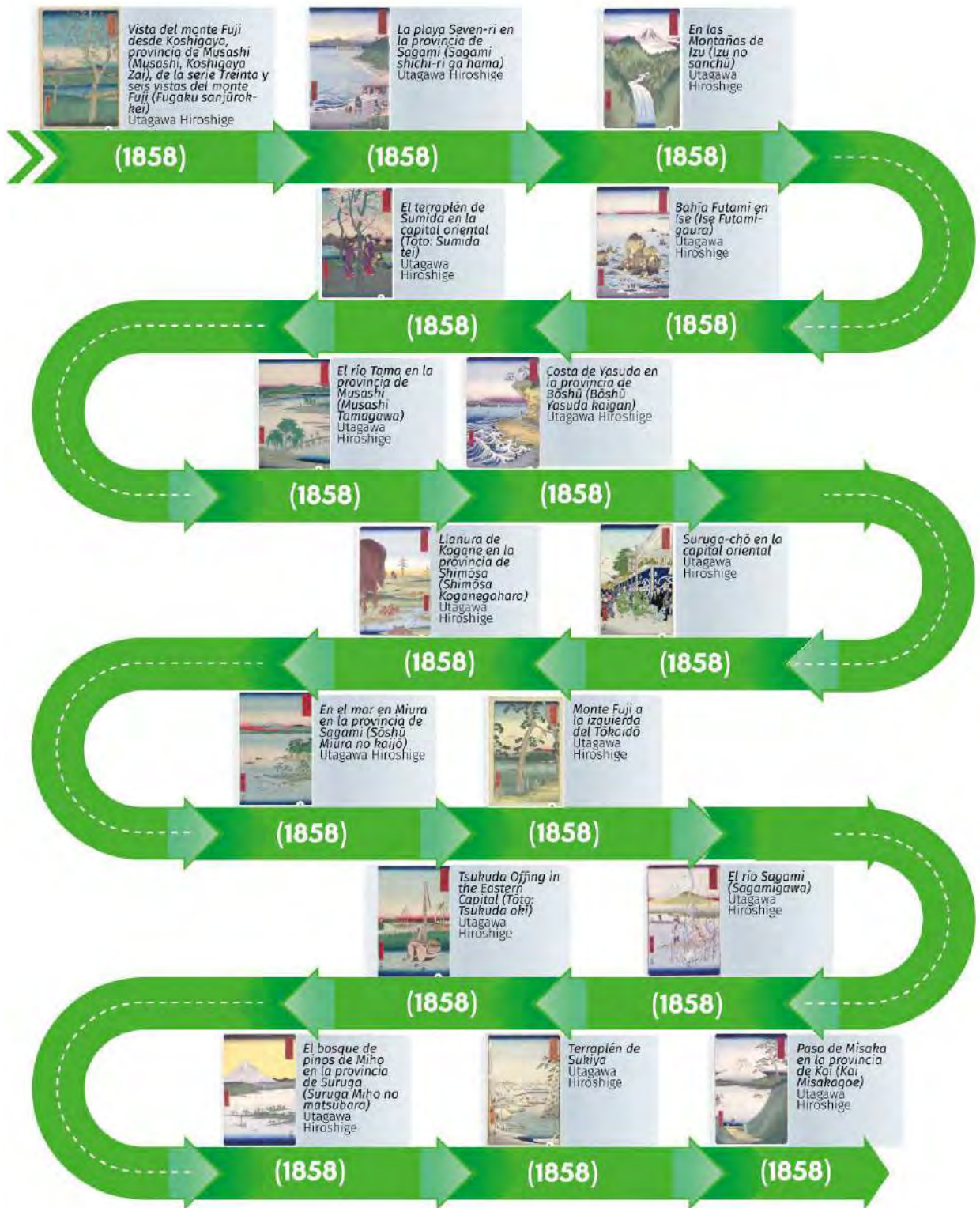


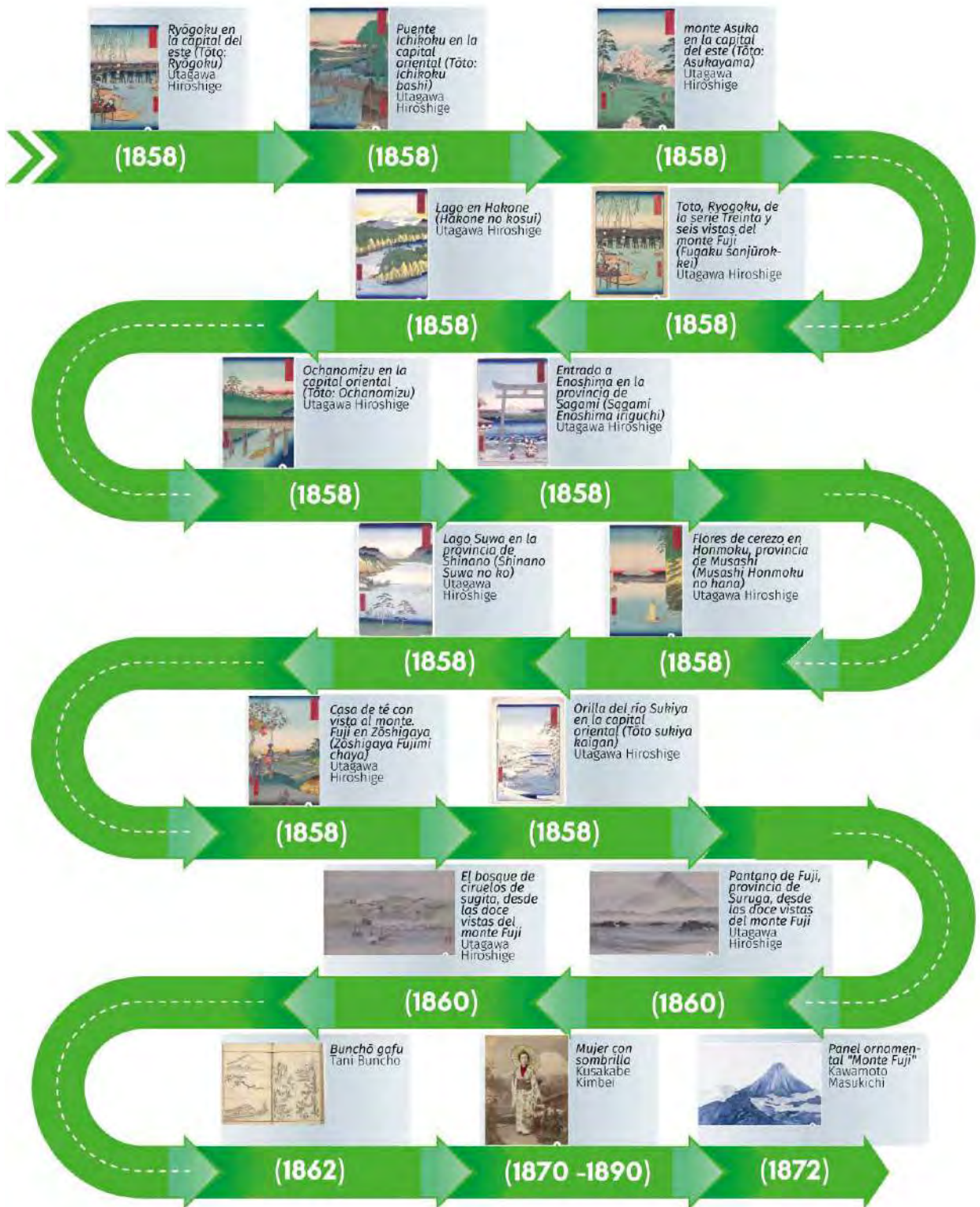


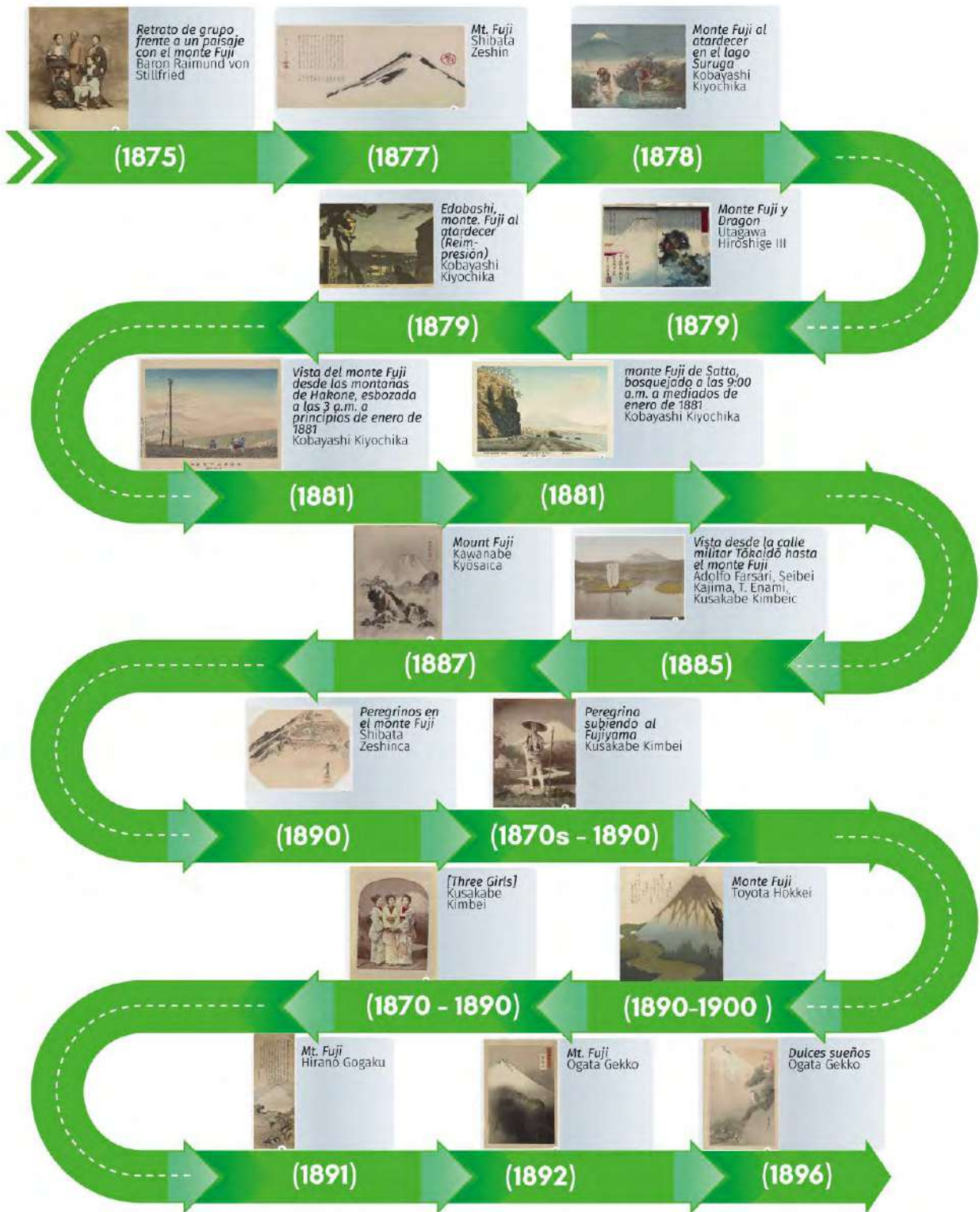


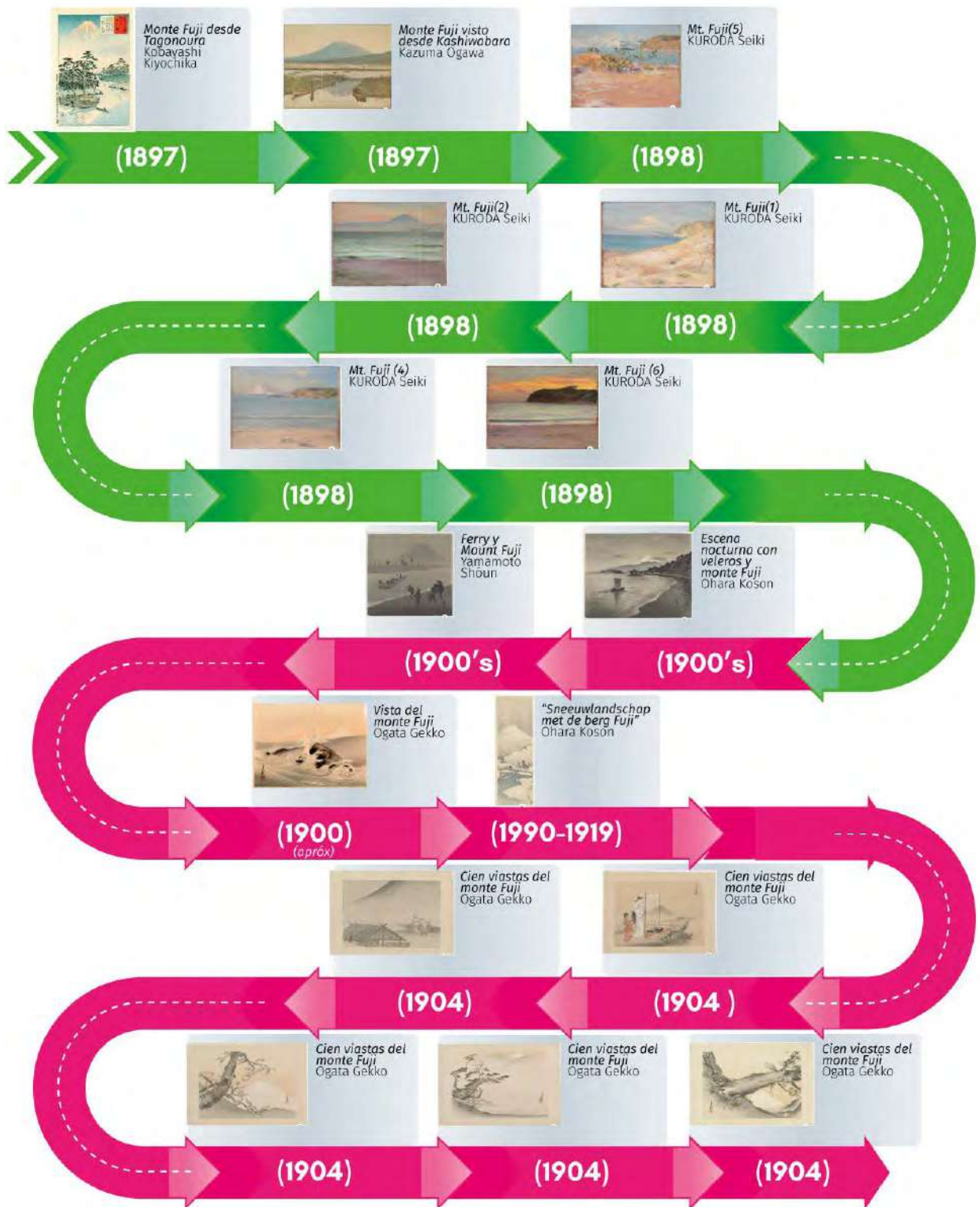


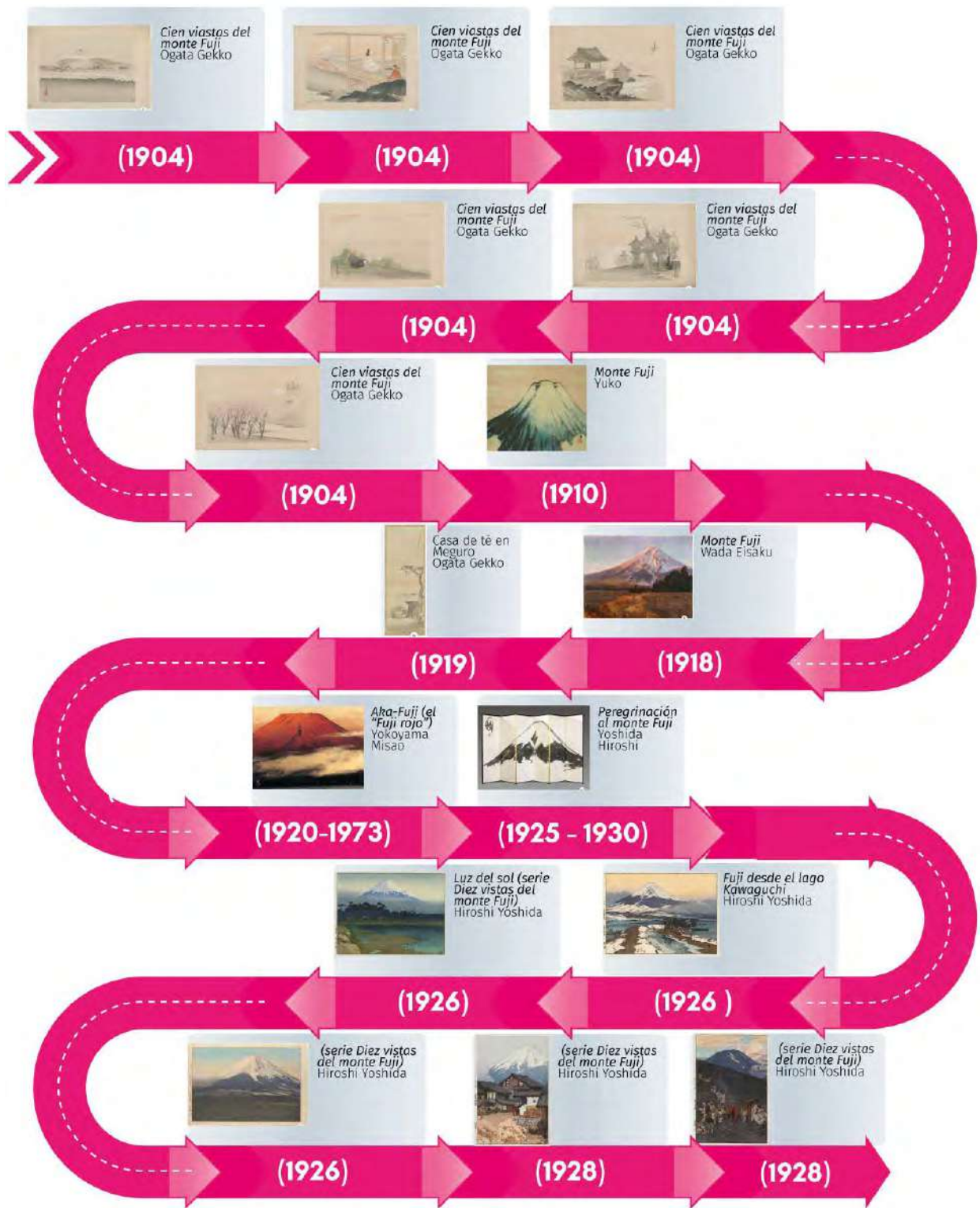


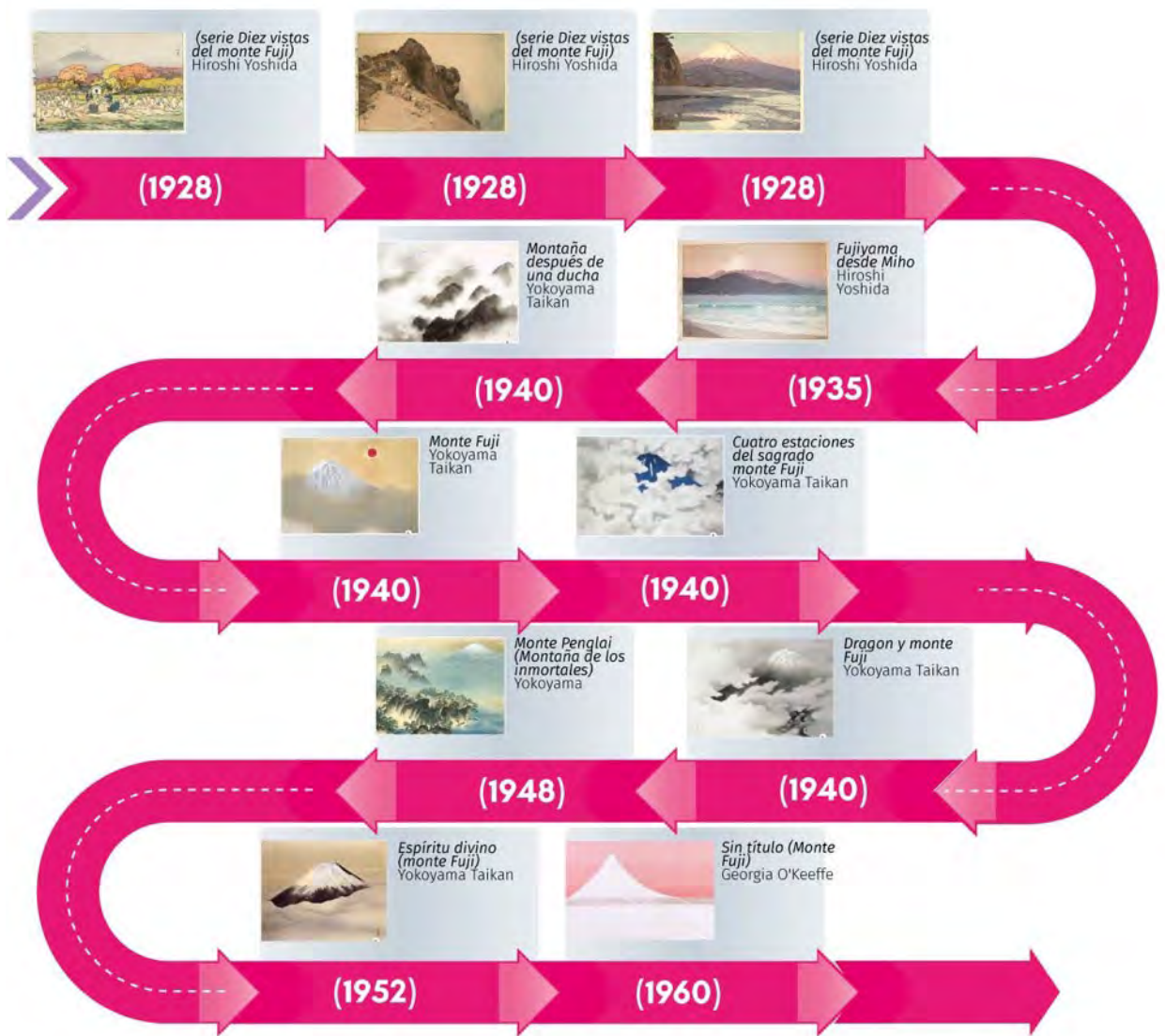












Anexo II: Hokusai, geolocalizaciones y vistas satelitales

Primera etapa:

Este trabajo de inicio con la eterna interrogante de ¿Dónde vienen las ubicaciones de las *Treinta y seis vistas del monte Fuji*? Como podremos ver en otros capítulos de la presente investigación (**Mencionar capítulo**), La obra *Treinta y seis vistas del monte Fuji* no es la única que aborda esta temática entorno a la montaña sagrada, como tampoco es la excepción al representar distintos paisajes y puntos geográficos en los que se encuentra presente el monte Fuji. Existe la serie *Cien vistas del monte Fuji* también de Hokusai, así como **“0000 vistas del monte Fuji de Hiroshigue y otras series de vistas del monte Fuji conterráneas o más cercanas a nuestros días.**

La interrogante persiste, y en búsqueda de acercamiento a estas localizaciones geográficas se generó una nueva idea e interrogante ¿Qué sucede si se buscan estos puntos geográficos en *Google Earth*? La decisión de utilizar *Google Earth*⁵² (fig. 1) como primera herramienta para resolver esta cuestión se debe a su accesibilidad, el alcance de cualquier usuario con acceso a internet de poder hacer la búsqueda de cualquier punto geográfico en la tierra. *Google Earth* es un programa informático que muestra un globo terráqueo virtual que permite visualizar múltiple cartografía, basado en imágenes satelitales. (fig.1) Este *software* además de ser funcional tiene una versión gratuita, lo suficientemente basta para permitirnos hacer una búsqueda de las posibles ubicaciones de *Treinta y seis vistas del monte Fuji*.

El proceso para la búsqueda de estas vistas fue el siguiente: se comenzó por descargar el programa, para esto es necesario contar con una cuenta de *Gloogle* que de inmediato permite la descarga. También es posible acceder a esta herramienta sin necesidad de descargar el *software*, simplemente con escribir en el *Google* en nombre de la aplicación, la primera liga en el resultado de la búsqueda nos redireccionará inmediatamente a la aplicación (Fig.2).



(fig.1)

⁵² El programa fue creado bajo el nombre de EarthViewer 3D por la compañía Keyhole Inc, financiada por la Agencia Central de Inteligencia. La compañía fue comprada por Google en 2004 absorbiendo la aplicación. El mapa de Google Earth está compuesto por una superposición de imágenes obtenidas por imágenes satelitales, fotografías aéreas, información geográfica proveniente de modelos de datos SIG de todo el mundo y modelos creados por computadora. El programa está disponible en varias licencias, pero la versión gratuita es la más popular, disponible para dispositivos móviles, tabletas y computadoras personales.



(fig.2)

A continuación, se dio *click* en el botón “ejecutar *Earth*” e inmediatamente después se despliega la ventana principal para buscar la ubicación deseada dentro de la aplicación. La primera pantalla es un globo terráqueo (fig.3), se puede navegar a través de él por medio de dos formas. La primera es deslizando el cursor de un lado a otro por todo el planeta tierra, este gira y te acercará a la región que deseas examinar. Por medio de *clicks* se puede acercarse hasta el punto deseado, poco a poco se va mostrando una imagen satelital que va presentando cada vez más detalles con cada acercamiento hacia el punto geográfico.



(fig.3)

La segunda opción para navegar dentro de *Google Earth* es escribir en el ícono de la “lupa” el nombre de lugar que se está buscando, esa fue la forma que se empleó en el presente trabajo.

Hacer la búsqueda de las ubicaciones geográficas de las Treinta y seis vistas del monte Fuji no fue de todo sencillo, contamos que con la traducción al español de los títulos de las obras que originalmente son en japonés, en ocasiones emite o cambia algunas palabras. El segundo aspecto a considerar es que algunos de los nombres de los lugares o provincias de los títulos de las estampas también han cambiado con el tiempo. Esto complica bastante encontrar una “aproximación” a lo que por sí mismo ya es indefinido. Finalmente, otro punto a considerar es que una prefectura, lugar o provincia puede

abarcar varios kilómetros. Es equivalente a buscar algún municipio o colonia en México pueden abarcar gran extensión territorial.

Tomando en cuenta estas consideraciones se fue buscando estampa por estampa, dando origen a las *Treinta y seis vistas satelitales de monte Fuji*. A continuación, podemos observar la representación gráfica de un amplio espacio geográfico de donde existe la posibilidad que puede estar la ubicación de cada uno de los paisajes en la obra. Siempre teniendo en cuenta que estas obras proceden el extraordinario imaginario del mayor artista expositor del género de xilografía de paisaje que ha existido en Japón.

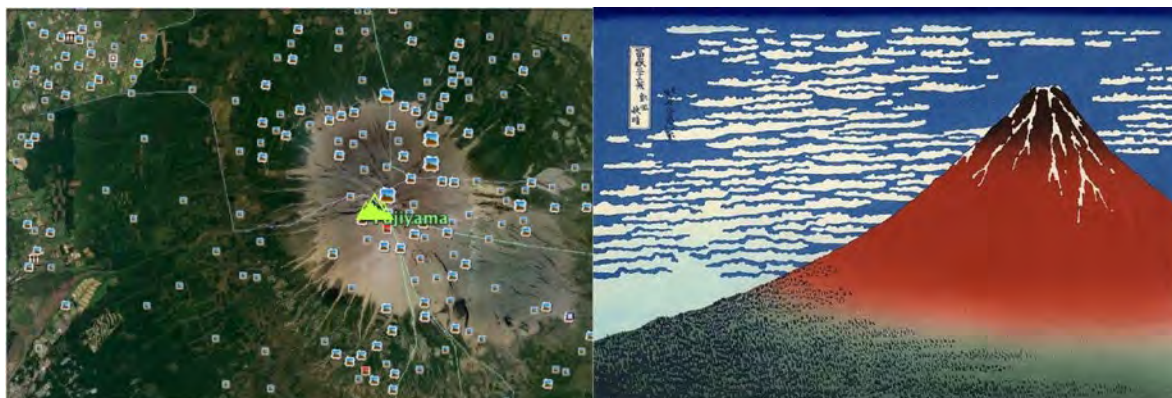
A continuación se presentan cada estampa de la serie de Hokusai, que vio la luz aproximadamente entre (1831 – 1833) y las vista satelital recreada por el *software* de *Google Earth* en nuestros días.

Treinta y seis vistas satelitales del monte Fuji (orden sugerido por la tesista).



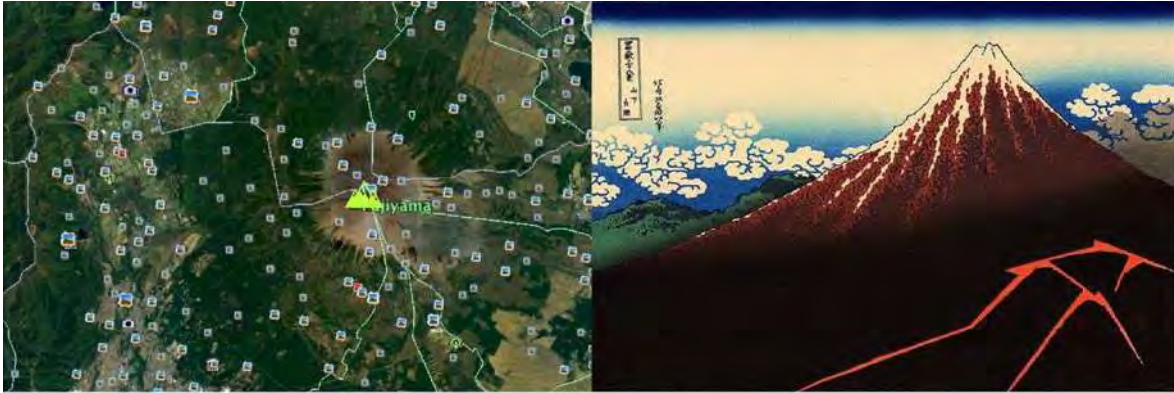
LA GRAN OLA DE KANAGAWA (1831-1833)

Figura 42. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



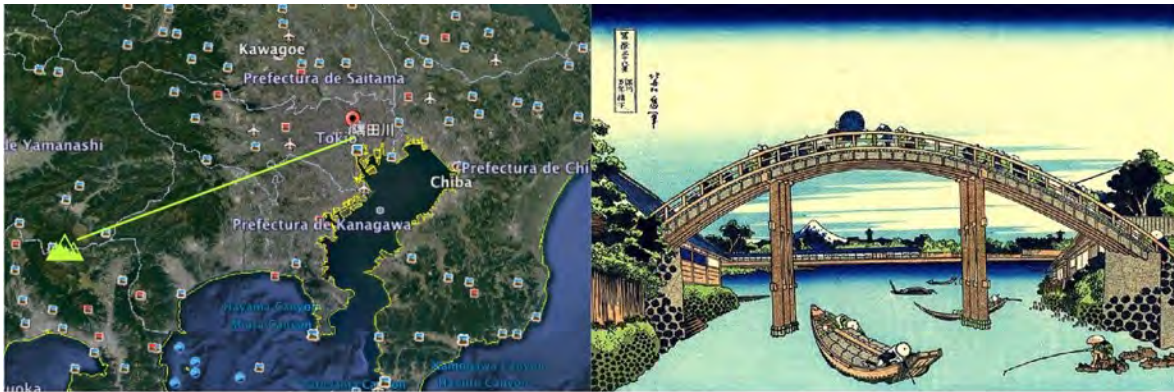
VIENTO DEL SUR. CIELO CLARO.

Figura 43. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



TORMENTA DEBAJO DE LA CUMBRE.

Figura 44. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



BAJO EL PUENTE MANNEN EN FUKAGAWA.

Figura 45. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



EJIRI EN LA PROVINCIA DE SURUGA.

Figura 46. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



CROQUIS DE LA TIENDA MITSUI EN SURUGA EN EDO.

Figura 47. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



PUESTA DE SOL A TRAVÉS DEL PUENTE RYŌGOKU DESDE LA ORILLA DEL RÍO SUMIDA, EN ONMAYAGASHI.

Figura 48. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



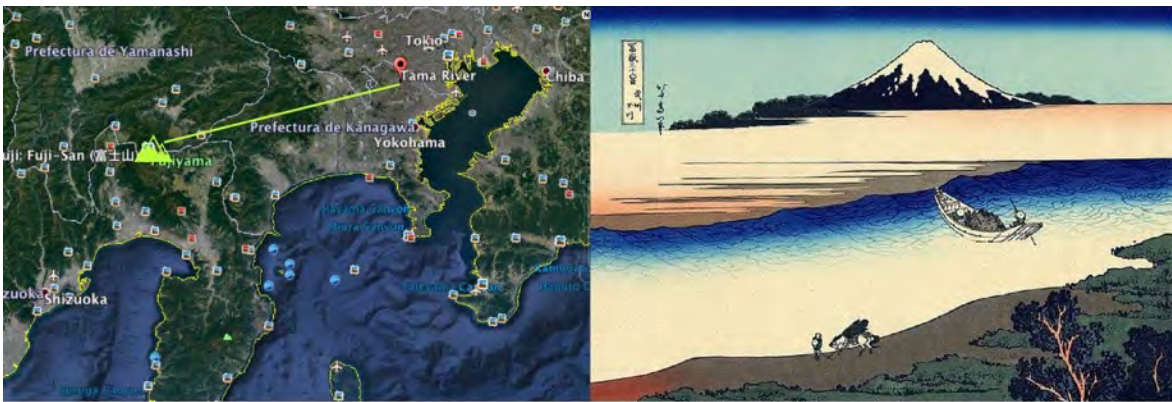
SALA SAZAI - TEMPLO DE LOS QUINIENTOS RAKAN.

Figura 49. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



CASA DE TÉ EN KOISHIKAWA. LA MAÑANA DESPUÉS DE UNA NEVADA.

Figura 50. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



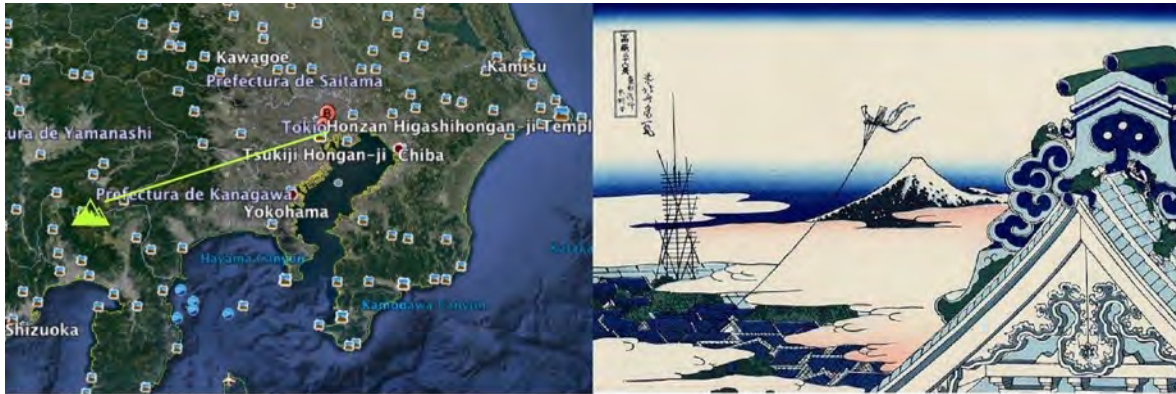
RÍO TAMA EN LA PROVINCIA DE MUSASHI.

Figura 50. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



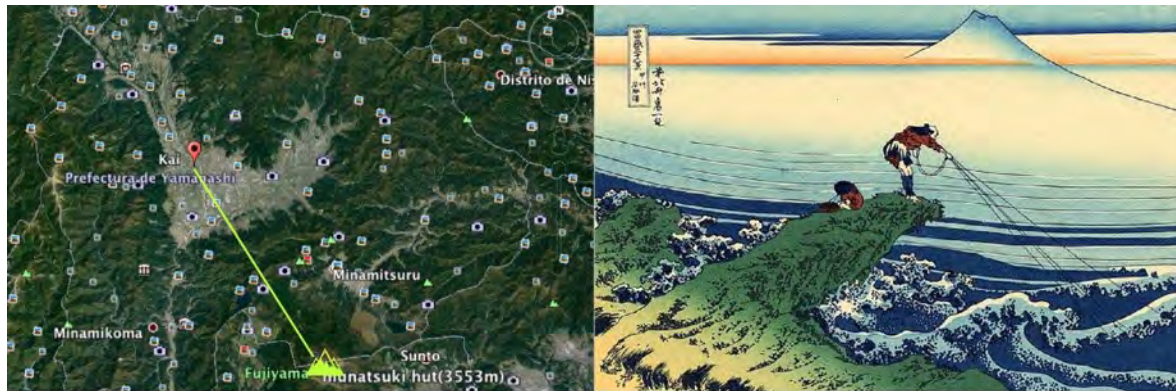
LAGO SUWA EN LA PROVINCIA DE SHINANO.

Figura 43. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



TEMPLO DE ASAKUSA HONGAN-JI EN LA CAPITAL ORIENTAL.

Figura 51. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



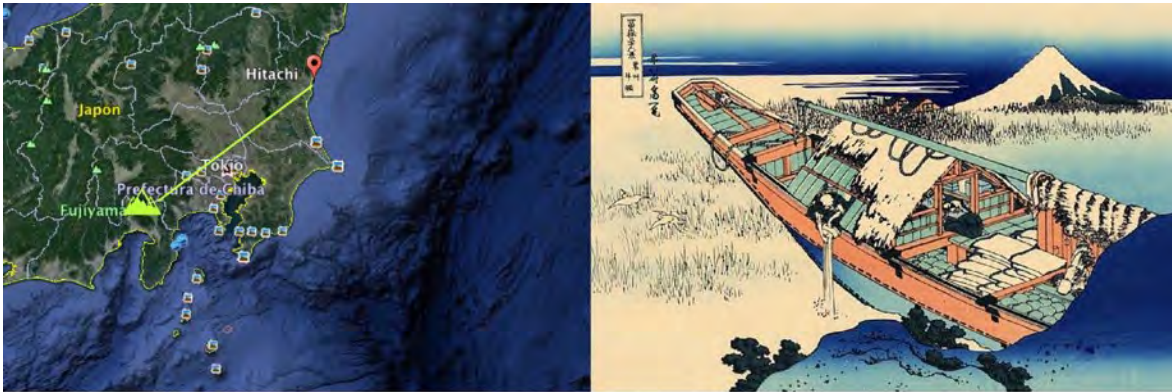
KAJIKAZAWA EN LA PROVINCIA DE KAI.

Figura 52. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



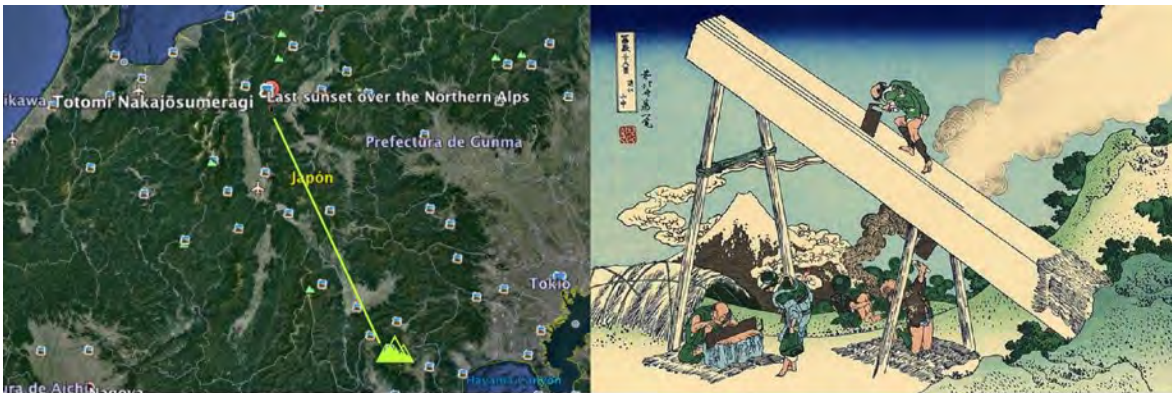
YOSHIDA EN LA TŌKAIDŌ.

Figura 53. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



USHIBORI EN LA PROVINCIA DE HITACHI.

Figura 54. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



MONTE FUJI DESDE LAS MONTAÑAS DE TŌTŌMI.

Figura 55. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



PASO DE MISHIMA EN LA PROVINCIA DE KAI.

Figura 56. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



UMEGAWA EN LA PROVINCIA DE SAGAMI.

Figura 57. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



PLAYA SHICHIRI EN LA PROVINCIA DE SAGAMI.

Figura 58. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



ISLA TSUKUDA EN LA PROVINCIA DE MUSASHI.

Figura 59. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



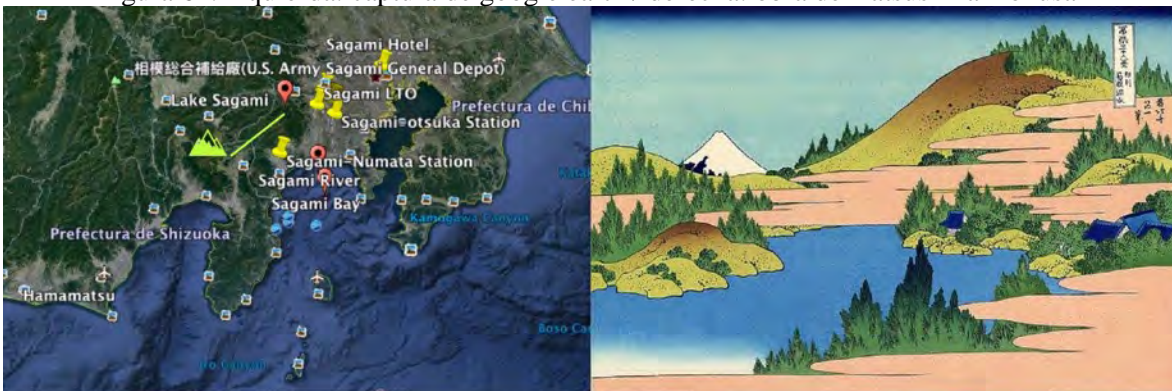
HODOGAYA EN LA TŌKAI DŌ.

Figura 60. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



MONTE FUJI REFLEJADO EN EL LAGO KAWAGUCHI, VISTO DESDE EL PASO MISAKA EN LA PROVINCIA DE KAI.

Figura 61. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



EL LAGO DE HAKONE EN PROVINCIA DE SAGAMI.

Figura 62. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



CIUDAD EN EL RÍO SUMIDA.

Figura 63. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



BAHÍA DE NOBOTO.

Figura 64. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



PUENTE NIHONBASHI EN EDO.

Figura 64. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika



RUTA COSTERA DE LA PROVINCIA DE KAZUSA.

Figura 65. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



ENOSHIMA EN LA PROVINCIA DE SAGAMI.

Figura 66. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



ORILLA DE LA BAHÍA TAGO. EJIRI EN LA TŌKAI DŌ.

Figura 67. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



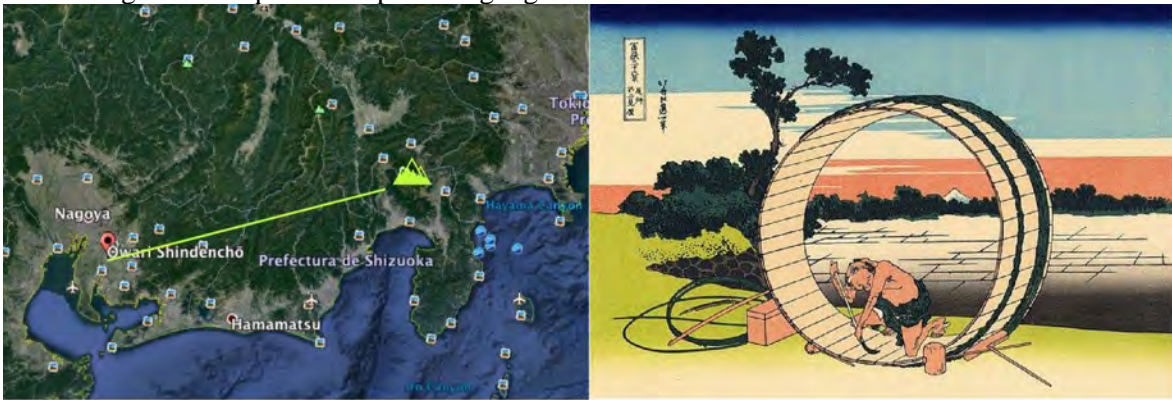
MOLINO DE AGUA EN ONDEN.

Figura 68. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



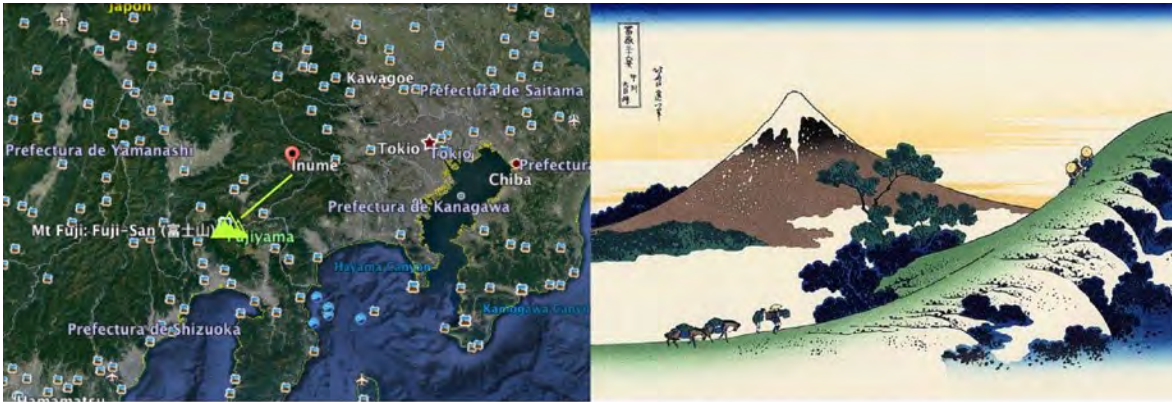
ABAJO, MEGURO.

Figura 69. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



VISTA DESDE EL FUJI DE UN CAMPO EN LA PROVINCIA DE OWARI.

Figura 70. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



PASO DE INUME. KŌSHŪ.

Figura 71. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



SENJU, PROVINCIA DE MUSASHI.

Figura 72. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



LA COSTA DE SIETE LEGUAS EN KAMAKURA.

Figura 73. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai



SUNDAI, EDO

Figura 74. Izquierda: captura de google earth / derecha: obra de Katsushika Hokusai

Pluralidad de vistas, con ayuda de google maps a diario tenemos dos o más vistas nuevas del monte fuji, esto gracias a la posibilidad de que cualquier usuario del mundo puede compartir la captura del lugar que ha tomado ese día, es por esto que las vistas del monte Fuji se han hecho inconmensurables

Segunda etapa

La segunda etapa de este proyecto se realizó con la valiosa aportación del Dr. Hugo Luis Rojas Villalobos, especialista en las áreas de gestión y ciencia del agua, Informática del agua, ingeniería ambiental y ecosistemas.

En esta etapa, para ubicar las pinturas de Katsushika Hokusai, se refirió al nombre de la pintura para obtener la primera pista del lugar donde fue elaborada. En el sistema web Google Maps® se introdujeron las palabras claves de la pintura en el buscador. Estas palabras clave se refieren a la provincia, lugar e incluso a la construcción (Figura 1) con las que viene etiquetada la imagen. Una vez situado el lugar, con un click derecho del ratón, se seleccionó la opción “*What’s here*” y se obtuvieron las coordenadas geográficas. Se creó un archivo de Excel donde se llevó el registro del nombre de la pintura, coordenadas de la ubicación y el enlace al sitio de interés el cual se generó mediante un click en el lugar dentro del mapa (Figura 2 y 3).

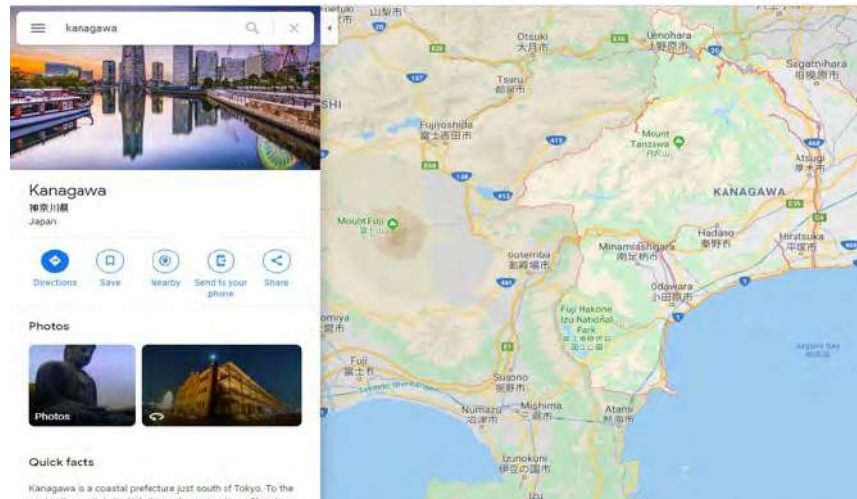


Figura 1

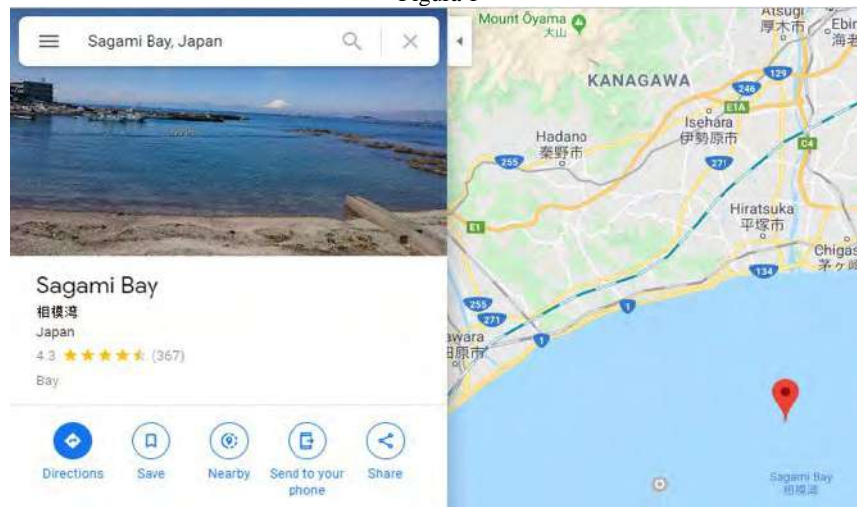


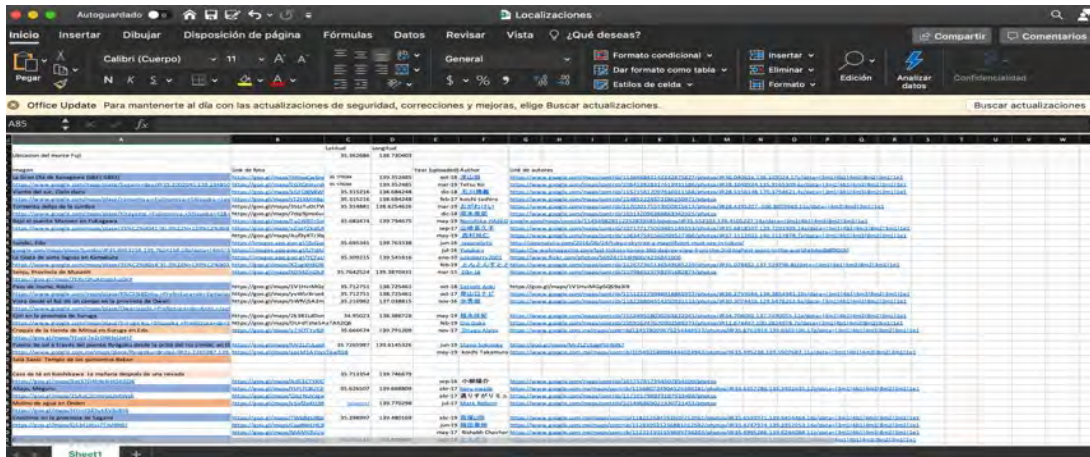
Figura 2

En la descripción del sitio existe un apartado de fotografías las cuales se revisaron una a una. Se seleccionaron por lo menos dos fotografías donde se pudiera visualizar el Volcán Fuji, se generaron enlaces directos a la fotografía y se registró en la hoja de cálculo. Esta búsqueda permitió tener dos visiones en la actualidad, si se encontraba alguna imagen del Volcán Fuji, o si por el desarrollo urbano del sitio ya no permite ninguna vista desde esa posición.

Se utilizaron las plataformas de sistemas de información geográfica ArcGis® Versión 10.6.1 y ArcGis® Online para desarrollar el mapa web de los sitios registrados como probables lugares donde se realizaron las pinturas. En ArcGIS se creó una capa de puntos a la cual se le agregaron atributos correspondientes a identificador, nombre de la pintura, latitud, longitud, enlace a la pintura, enlace a la localidad donde se realizó la pintura, enlace a fotografía 1 y enlace a fotografía 2. El proyecto del mapa se enlazó con los servicios de mapeo de ArcGIS Online los cuáles desplegaron los puntos sobre

una imagen híbrida consistente en imagen de satélite, caminos y nombres de los lugares relevantes.

El enlace al proyecto web se encuentra en <https://arcgis.is/1XeffW>



Una de las cautivantes posibilidades de este proyecto es el ejercicio heurístico de conocer las “incommensurables o ilimitadas vistas del monte Fuji”. Pues en analogía con el imaginario de Hokusai del cual nunca sabremos a ciencia cierta cuales fueron en sí las referencias para realizar esos paisajes, sí sólo venia de su imaginario o de las referencias visuales al recorrer la carretera del Tokaido, en esos lugares místicos fueron recuerdos de alguna vivencia o si sólo decidió recrear la escena de forma intuitiva. En el presente trabajo gracias a la tecnología de nuestros días y al trabajo en conjunto de expertos en disciplinas como arte, historia del arte y la geolocalización; se han desarrollado *Incommensurables vistas del monte Fuji*. Resultado de dos etapas de este proyecto.

Anexo III: Métodos para historiar el arte

De los métodos para analizar la imagen (artística) –en específico los tomados del análisis de la obra– se organizó la información en tablas para identificar de una forma más rápida: el método, el autor, los antecedentes del método y su planteamiento.

Subsecuente a la organización de la información en las tablas, se identificarán las variables dentro de cada método para ver semejanzas y coincidencias y finalmente hacer una selección de variables y así seleccionar los métodos más “apropiados” y discriminar otros.

Método:	El método biográfico
Autor:	Giorgio Vasari
Antecedentes:	<p>•Ya en la Antigüedad clásica se produjeron determinados textos que apuntan descripciones y reflexiones cuyo punto de mira lo constituye: tanto las obras de arte como las personas que las producen.</p> <p>•Se pueden citar las aportaciones de Plinio o Pausanias, entre otros, referidas a los artistas clásicos (Zeusis).</p> <p>•Así como las aportaciones de Platón o Aristóteles (teorías estéticas).</p> <p>•En el Medievo podemos encontrar un número considerable de textos y escritos en su mayoría de orden descriptivo (normalmente son recetarios).</p> <p>No existe una unanimidad sobre los fundamentos científicos que entrañan dichos textos.</p> <p>•Existe una carencia de un proyecto unitario concebido como una crítica o historiografía del arte.</p> <p>•Por otro lado, al no conocerse la personalidad emancipada del artista que no había alcanzado aún el <i>status</i> que en épocas posteriores obtendrá (hasta el renacimiento). Sin embargo, esto no debe hacernos suponer la inexistencia de teorías artísticas que, a su manera, planteaban determinados análisis plásticos.</p> <p>•Se ha de tener presente que el enorme peso de la religión y de las concepciones espirituales del mundo determinan de una cierta manera considerable las aproximaciones al arte medieval.</p> <p>•Las realizaciones artísticas y por lo tanto los textos que se derivan no pueden desgajarse de la consideración de la presencia de lo divino.</p> <p>•La aparición de las primeras teorías sobre la historia del arte como disciplina autónoma y de análisis se producen en el Renacimiento.</p> <p>•El arte adquiere un valor en sí mismo y el artesano se convierte en artista.</p> <p>Sin duda, la figura más importante que se enfrentará al trabajo de la vertebración histórica del desarrollo del arte es Giorgio Vasari (1511- 1574). Aportación de carácter crítico e histórico en 1550.</p> <p>Otros antecedentes al trabajo de Vasari:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Tratado de la pintura (<i>El libro del arte 1398</i>) de Cennino Cennini (1500-1571) • Tratado de la pintura de Leonardo Da Vinci (1452- 1519)
Planteamiento:	Se basa de la aproximación crítica a través del conocimiento de la biografía de los artistas .

Método: (El método biográfico. Giorgio Vasari)	<p><i>Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori</i>, 1550 (Le Vite: Vidas de artistas ilustres) en su primera edición. Considerada como el primer gran tratado en la historia del arte.</p> <p>Un exhaustivo catálogo de biografías de artistas que constituye la formulación un método de trabajo de estudio histórico: podemos decir que se basa de la aproximación crítica a través del conocimiento de la biografía de los artistas.</p> <p>Así mismo hay que señalar que el método biográfico es aquel que circunscribe el análisis de la obra al estudio de la vida de su autor; ha constituido a lo largo de la historia una de las líneas de trabajo más aceptadas y practicadas en el campo tanto de la crítica como en el del análisis de los productos de la cultura de masas.</p> <p>Método:</p> <p>1ra parte: Circunstancias personales del artista:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Influencias y maestros • Tendencias filosóficas y religiosas • Escuela o movimiento • Cuestiones de género o de identidad <p>2da parte: Relevancia de la obra en la trayectoria del artista</p> <ul style="list-style-type: none"> • Repercusión de la obra en la trayectoria del artista • Circunstancias específicas en las que se realiza <p>https://www.youtube.com/watch?v=y9rSwLmmdZI&list=PLWrWBVzxpZ9ItDL CqraEK_uDrSrCCYLW&index=2</p>
---	--

Método:	El historicismo de Joachim Winckelmann
Autor:	Joachim Winckelmann
Antecedentes:	<p>•El método biográfico. Giorgio Vasari, <i>Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori</i>, 1550.</p> <p>•A mediados del siglo XVIII se realizaron numerosas excavaciones arqueológicas en Italia y en Grecia y se publicaron libros con imágenes de antiguas construcciones por las que se suscitaron gran interés.</p> <p>•En 1755 El historicismo de Joachim Winckelmann publicó su ensayo <i>Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst</i> (Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura) (esta aportación teórica ejerce influencia sobre algunos artistas).</p>
Planteamiento:	<p>El intento teórico de Winckelmann adopta una metodología de trabajo descriptiva e interpretativa que va más allá de la vida de los artistas.</p> <p>[Su planteamiento no resulta, sin embargo, rigurosamente objetivo ya que está fundamentado en una noción trascendente de "Belleza" que quedará esbozado en sus Reflexiones sobre la imitación del arte griego, siendo su célebre fórmula</p>

	«noble sencillez y serena grandeza» la que define su noción de belleza ideal (Revenga, 2005, p. 7)].
Método: (El método biográfico. Giorgio Vasari)	<p><i>Historia del Arte en la antigüedad</i> de Winckelmann en 1764 supone un giro metodológico importante respecto al planteamiento vasariano.</p> <p>Características:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Incorporación de un desarrollo racional en el Arte • Clasificación de las obras basado en estilos (éstos no son arbitrarios) • La evolución de los estilos depende de una serie de leyes • El método supone una ordenación cronológica y estilística • Los estilos a su vez se van a dividir en periodos • Sienta las bases teóricas para que se den en la práctica <p>Toda producción artística es hija de su tiempo y está influenciada por su contexto cultural, geográfico, social, histórico, etc., en cada uno de estos estilos</p> <p>•Para Winckelmann teorizar en torno al arte significa poder determinar un cierto desarrollo racional del arte.</p> <p>•Encuentra su formulación en una sucesión de estilos (clasificación en estilos en las obras de arte) que guardan relación con una serie de parámetros objetivables.</p> <p>Estos parámetros se relacionan con:</p> <ul style="list-style-type: none"> • las condiciones geográficas o climáticas • condicionantes políticos • el propio espíritu de la época en cuyo contexto surgen las obras de arte <p>•El método de Winckelmann tiene como objetivo: formular juicios históricos que configuren una explicación general donde se pueda reconocer:</p> <ul style="list-style-type: none"> • origen • desarrollo • transformación • decadencia <p>(todos los estilos tendrán estos cuatro aspectos)</p> <p>Si bien uno de los métodos más utilizados a la hora de analizar una obra o manifestación artística, supone un método rígido y cerrado que nos invita a pensar que siempre se da un origen y una decadencia en los estilos, constituyendo un sistema, en ocasiones, forzado.</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=JEtaWTtSqQs&list=PLWrWBVzxpZ9ItDLCqraEK_uDrSrCCYLW&index=3</p>

Método:	El método positivista de Hyppolyte Taine
Autor:	Hyppolyte Taine

<p>Antecedentes:</p>	<p>El historicismo. Winckelmann <i>Historia del Arte en la antigüedad</i>, 1764 (Clasificación de estilos)</p> <p>•Las aportaciones de: Kant (significado del arte desde la vivencia subjetiva) Hegel (estética idealista) Stendhal (el concepto de emoción)</p> <p>•Uno de los antecedentes que va a influir notoriamente en el método positivista aplicado al arte será el positivo científico que se desarrolla en ese mismo periodo histórico. En este sentido a finales del siglo XVIII y principios del XIX algunos pensadores propusieron trasladar al campo de las ciencias del espíritu la utilización del método científico (ciencias de la naturaleza).</p> <p>•El término positivismo se atribuye al pensador Augusto Comte (1798-1857) y está basado en las leyes naturales de forma que un hecho determinado tiene</p> <ul style="list-style-type: none"> • unas causas • unas consecuencias • unas leyes <p>(Es así y es imposible que sea de otra manera)</p> <p>•Atenerse sólo a lo que se puede pensar o medir, lo que se puede positivizar y verificar, es decir datos objetivos.</p> <p>•Desde una perspectiva filosófica el método positivista es una variante del historicismo; desde una perspectiva metodológica deriva del anterior, pero constituye un método independiente.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aquí la obra de arte no puede ser considerada como algo aislado • Hay que buscar el contexto en el que ésta se encuentra inserta para poder comprenderla y analizarla.
<p>Planteamiento:</p>	<p>•El término positivismo se atribuye al pensador Augusto Comte (1798-1857) y está basado en las leyes naturales de forma que un hecho determinado tiene</p> <ul style="list-style-type: none"> • unas causas • unas consecuencias • unas leyes <p>(Es así y es imposible que sea de otra manera)</p> <p>•Atenerse sólo a lo que se puede pensar o medir, lo que se puede positivizar y verificar, es decir datos objetivos.</p>
<p>Método:</p>	<p>Hyppolyte Taine (1828-1892)</p> <p>•Toma el término estilo, pero le da una nueva interpretación mucho más amplia. Para explicar el estilo hay que explicar las costumbres y condicionamientos sociales en una determinada época, con lo que este método va a abrir camino al método sociológico de Hauser.</p> <p>Por lo tanto:</p>

•**Una obra de arte no puede** ser considerada como un **hecho aislado** porque **pertenece al conjunto de la obra de su autor** formando parte de un **estilo** (es necesario hablar de la serie completa).

•Pero para Taine **la noción de estilo** es un **concepto ambiguo** que contempla aspectos tan dispares como:

- La originalidad personal
- Los intereses de la escuela
- La determinación del país
- La época

Taine plantea el **estudio del individuo**, ya sea individual (autor) o colectivo (espectador): su lengua, sus ideas, sus creencias, su educación, sus hábitos, sus intereses, su raza, etc.

Estudio del medio, tanto a nivel **geográfico**, como **cultural** y **político**.

El planteamiento de Ten **busca la elaboración de leyes** con el **objetivo** de poder **comprender el arte** y **prever** el desarrollo de los hechos artísticos con la aplicación de leyes, es decir **aplicar el método científico al arte**.

Asimilándolo a las ciencias naturales.

- Este método llevado a las últimas consecuencias aplicado al arte, vamos a encontrar un método evolucionista que al igual que las ciencias naturales, en el arte existe una **evolución**.
- Con el pasar del tiempo se tiene **un arte cada vez más perfecto**.
- **El futuro será siempre mejor** que el pasado
- Se plantea un **modelo de evolución lineal y progresiva** (las aplicaciones de estas cuestiones al arte generarán una serie de carencias e inconvenientes)
- El método puede considerar juicios objetivos a juicios de carácter meramente subjetivo
- Por otro lado, insistirá en que un nuevo estilo será mucho mejor que el anterior (sólo por ser más moderno y llevarse a cabo en un momento posterior)
- Creerá como lógico lo que es cronológico
- Como simultaneo lo que es sucesivo
- Las características del arte en un país se van a entender como características generales nacionales

Por lo tanto:

Da lugar a pensar que bajo unas condiciones iguales se reaccionará de igual forma

Se puede llegar a **forzar la realidad** para adaptarla a un **marco prefabricado**

De ahí que se entienda que el método si bien muy utilizado tendrá una serie de carencias porque **su uso no sea todo lo preciso que una aspiración científica** permitiría suponer

Método:	Método formalista y Heinrich Wölfflin
Autor:	Heinrich Wölfflin
Antecedentes:	<p>•El Método formalista surge como reacción al positivismo de Hyppolite Taine (1828-1892).</p> <p>Diferencia con el positivismo</p> <ul style="list-style-type: none"> • El positivismo busca leyes fuera de la obra de arte • El formalismo busca esas leyes en lo lógico, desenvolvimiento de las formas <p>Los positivistas creían en el contiguo progreso del arte Según los formalistas, éste se repite constantemente a lo largo de su historia (que van a seguir ciclos que se repiten periódicamente).</p> <p>El formalismo parte de interrogantes como.</p> <ul style="list-style-type: none"> • El porqué de los cambios de estilo • El porqué de los cambios lentos o rápidos • El porqué de la modificación de las características compositivas <p>•Para éstos las formas artísticas tienen capacidad interna de desarrollo al margen de factores externos (las formas se generan en sí mismas).</p>
Planteamiento:	El método se basa fundamentalmente en el estudio de las características visuales de las obras, es decir en la forma .
Características del método formalista:	<p>•Pretende agrupar los hechos artísticos de una manera inteligible para detectar: Tendencias / Ritmos en la evolución</p> <p>•Conduce a la búsqueda de unas leyes de carácter universal que puedan explicar la evolución del arte.</p> <p>•Los primeros estudios de Alois Riegl (1858-1905) estarán dirigidos a tratar de aclarar cómo están imbricados los hechos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Culturales • Religiosos • Sociales <p>En tanto que expresiones de un mismo espíritu, Riegl entiende que las formas artísticas están condicionadas por una particular visión del mundo.</p> <p>Según Riegl:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Existen una serie de formas invariables a lo largo de la historia del Arte • Los cambios se han dado en la interpretación en diferentes épocas y lugares • Elabora un esquema de formas universales y constantes según la evolución interna de la propia forma (sin influencia externa) • Incorpora el aspecto de la supervivencia artística: perdurabilidad de formas aunque éstas ya no realicen la función para las que fueron creadas.

Heinrich Wölfflin (1864- 1945) sigue a Riegl en muchas de sus teorías, parte de una perspectiva muchísimo más científica que la anterior.

•Explica el desarrollo de las formas visuales como un desarrollo inmanente o **independiente de las biografías de los artistas o de la historia de la cultura.**

Según **Wölfflin**:

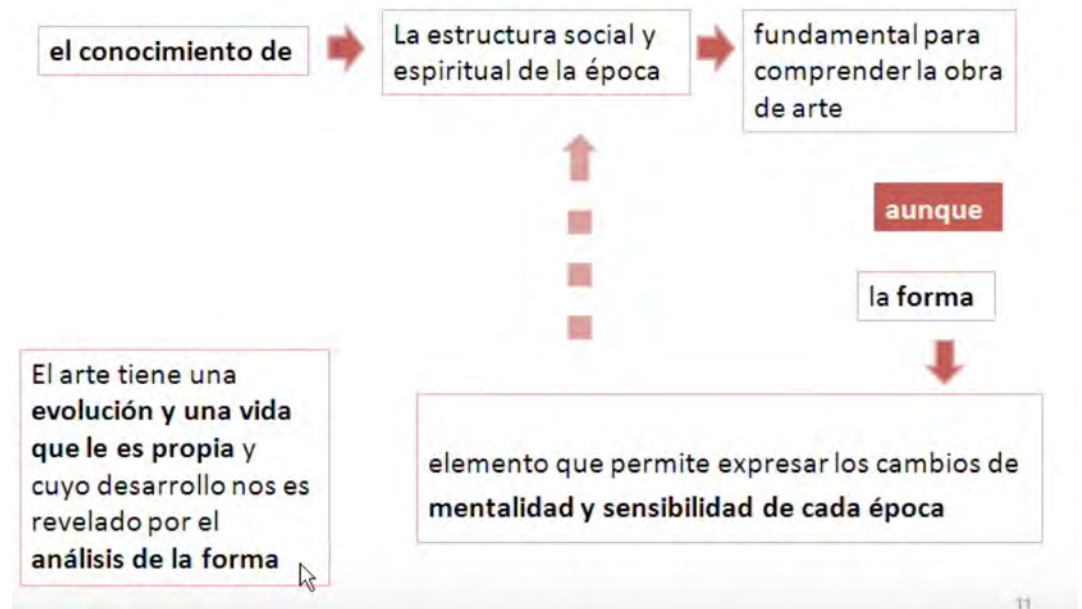
•**Las formas siguen un proceso** pero llega un momento en que éstas se “cansan” por lo que esperan la llegada de un nuevo artista que producirá un cambio.

•**Las formas mutan** gracias a un reducido número de artistas que logran interpretar esa necesidad artística que tiene la forma.

•Para Heinrich Wölfflin, **el conocimiento del entorno del arte, la estructura social y espiritual de la época** es fundamental para comprenderlo, **AUNQUE** el arte tiene una **evolución y una vida que le es propia** y cuyo desarrollo nos es revelado por el **análisis de la forma.**

•La forma se constituye así en un elemento que permite expresar los cambios de **mentalidad y sensibilidad de cada época.**

(LA FORMA DA DATOS SOBRE EL CONTEXTO Y NO EL CONTEXTO SOBRE LA FORMA)



Wölfflin plantea que el estilo posee tres vertientes diferenciadas:

- **Componente individual: el estilo personal**
- **Componente nacional: un área geográfica que remite a la idea de escuela**
- **Componente de época: el periodo histórico**

La **sistematización** Wölffliniana gira entorno a la elaboración de cinco pares de conceptos:

- lo lineal y lo pictórico
- lo superficial o plano y lo profundo
- lo cerrado y lo abierto

	<ul style="list-style-type: none"> • lo múltiple y lo unitario • lo claro y lo oscuro <p>https://www.youtube.com/watch?v=cUbj-KmBHVA</p>
--	--

Método:	La psicología del estilo de Wilhelm Worringer
Autor:	Wilhem Worringer
Antecedentes:	<p>A lo largo del siglo XIX, la psicología va a ir configurándose como una disciplina científica de gran impacto. El análisis de las manifestaciones artísticas será perfectamente permeable a estas aportaciones.</p> <p>En este sentido uno de los conceptos más empleados por distintos estudiosos del arte a finales del siglo XIX es la noción de empatía o proyección sentimental.</p> <p>Así los estetas o la estética más experimental centraban su examen en el estudio y análisis de las preferencias subjetivas hacia las formas.</p> <p>La empatía: el concepto que describe la creación artística; según esta el arte queda definido como expresión: concepto relevante no sólo para los teóricos de arte, sino también para propuestas estéticas (expresionismo alemán).</p> <p>Otro de los conceptos fundamentales al que se recurrirá será el de Sentimiento: noción que escapaba al pensamiento lógico (otras metodologías) y que se concibe como una acción espiritual libre.</p> <p>Desde esta perspectiva la obra requiere la participación afectiva del espectador.</p> <p>La teoría de la empatía viene a sugerir: que se puede construir una teoría del arte como expresión de los sentimientos y percepciones de la humanidad.</p> <p>Uno de los teóricos o estudiosos será Theodor Lipps (1851-1914) distingue diferentes tipos de <i>empatía</i> sobre la percepción de las formas.</p> <p>En la pintura llega a desarrollar una clasificación en la que analiza los diferentes tipos de reacciones según la utilización de la luz:</p> <p>Ejemplo: Luz plana y frontal (pintura del siglo XV) el efecto que se consigue es el de sosiego en el espectador Luz ambigua (pintura Tiziano o Leonardo da Vinci) el efecto será de inquietud y confusión</p>
Planteamiento:	<ul style="list-style-type: none"> • Interpreta el arte como expresión emocional y, • Entiende la empatía como desencadenante psicológico para la configuración y percepción del estilo = psicología del estilo

	<ul style="list-style-type: none"> • La psicología del estilo: será el medio que nos puede servir para comprender: la voluntad artística
Método:	<p>Características del método: (psicología de estilo) Wilhelm Worringer (1881-1965) Ensayos: <i>Abstracción y empatía</i> (1907) <i>Abstracción y naturaleza</i> (1908)</p> <p>Ensayos cuyas ideas van a transformar la visión de la historia del arte de los académicos del momento y ejercieron gran impacto en creadores de vanguardia de la época (expresionismo alemán).</p> <ul style="list-style-type: none"> • Worringer Interpreta el arte como expresión emocional y, • Entiende la empatía como desencadenante psicológico para la configuración y percepción del estilo = psicología del estilo <p>La psicología del estilo: Será el medio que nos puede servir para comprender: La voluntad artística Las motivaciones históricas que subyacen a la creación artística = Los valores formales como expresión de valores internos.</p> <p>Por otro lado, las aportaciones de Worringer hablan sobre: lo esencial de la obra no es el motivo o el tema, sino el artista y su vida espiritual, su expresión mediante la proyección de las formas, por lo tanto:</p> <ul style="list-style-type: none"> • El arte como expresión • Y la participación afectiva del espectador <p>Así en el análisis de la obra de arte no hay que buscar sólo en la forma por sí misma, sino que se ha de buscar la esencia asociada a sentimientos e intenciones emotivas de dicha forma</p> <p>Worringer coincide con las teorías que Kandinsky planteaba en <i>De lo espiritual en el Arte (1911)</i>.</p> <p>El análisis de Worringer establece una división entre:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Abstracción (el arte no es sólo lo reconocible o lo que imita al modelo natural) • Reproducción del modelo natural (ambos han surgido paralelamente a lo largo de la historia del arte) <p>Ambas tendencias se remontan al arte prehistórico y se han mantenido a lo largo de la historia del arte La idea de que arte no es solamente lo reconocible o lo que imita el modelo natural vino a desmontar una educación sustentada en criterios de gusto</p> <p>Worringer establece dos tendencias</p> <ul style="list-style-type: none"> • las que dan preeminencia a lo físico

	<ul style="list-style-type: none"> • las que dan a lo espiritual <p>Establece que las sociedades con intensa actividad espiritual van a producir un arte que tiende hacia la abstracción y hacia las superficies claras y planas</p> <p>Mientras que culturas más orientadas hacia la ciencia generan un arte más naturalista (de copia de lo natural) (creo que no aplica al arte japonés por el sintoísmo y filosofía hacia la naturaleza)</p> <p>Worringer señala continuamente que el origen de la actividad artística está en el afán de la abstracción y que en determinadas épocas esta abstracción se ha transformado en el naturalismo o en la figuración, para él una obra de arte no consiste en imitar la naturaleza o en copiarla sino en que partiendo de ella se puede producir una nueva realidad.</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=4Wv93zcDsag</p>
--	---

Método:	Método sociológico
Autor:	
Antecedentes:	<p>Bajo la influencia del pensamiento de la <i>Escuela de Viena</i> hacia 1950 aparecen una serie de textos que articulan una renovadora línea de trabajo como reacción al formalismo y al estructuralismo dominantes: Los estudios que surgen en esta dimensión van a plantear el arte desde una perspectiva social. Los autores que más relieve tienen en este método son:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Arnold Hauser • Frederik Antal • Pierre Francastel • Jacques Leenhardt
Planteamiento:	
Método:	<p>Para Arnold Hauser (1892-1978) el arte asume una serie de funciones diversas como tales como:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ser la expresión de un poder • Actuar como propagador de ideologías • Funcionar como instrumento de culto y de ocio <p>Hauser centra su atención en el análisis de algunos problemas teóricos de la sociología del arte, como los conceptos de ideología o de arte popular.</p> <p>El auge o declive de determinados estilos artísticos no dependen de leyes universales sino del gusto de cada época, cuestión que la sociología puede contribuir a entender.</p>

Sin embargo, la explicación sociológica tiene para Hauser **limitaciones**, es decir **el condicionamiento social es absoluto en todo arte**, aunque **no todo en el arte puede ser explicado socialmente**.

Frederik Antal (1887-1954) considera que el arte debe entenderse como **una parte de la historia**.

Para Antal la única manera para corregir la subjetividad del gusto es **atender al conocimiento histórico y proceder comparativamente** en el estudio de las obras de arte.

El análisis diacrónico del arte no consiste en una mera historia de las obras maestras.

Antal sentó en el texto *La pintura florentina y su ambiente social* (1948) las bases de este método de estudio del arte, **relacionando arte y sociedad** como una estructura unificada regida por **principios causales**.

El arte ha de analizarse desde todos los factores que intervienen en su génesis, sean sociales, políticos, económicos, culturales, etc.

Antal al venir de la escuela de Viena, no reniega del **análisis formal** de la obra de arte, ni del aporte que puede proporcionar la sensibilidad al **estudio del hecho artístico**.

Pierre Francastel (1900- 1969) centrará su análisis en el **estudio de lo visual**. Para él, el signo artístico es de una naturaleza diferente a la del signo verbal. **La sociología del arte habrá de atender, a la especificidad del lenguaje artístico y al estudio de los artistas.**

- Designó su teoría como “sociología histórica comparativa”.
- El arte no sólo es un puro placer estético sino **una producción social** en una estrecha relación con su ambiente político, religioso y científico.
- La historia del arte ya no se limita sólo al análisis de las obras y su atribución, sino a **la confrontación de la obra con su tiempo y su contexto de creación**.

[*Arte y Sociología* (1948) y *Pintura y Sociedad* (1951)].

En sus estudios sobre el espacio figurativo, afirma que:

- El espacio y tiempo figurativos no remiten a estructuras del universo físico, sino a las estructuras de lo imaginario.
- El espacio y tiempo figurativo no reflejan el universo sino sus sociedades.
- El análisis **de la recepción del arte por parte del público** es otro de los aspectos que dentro del método sociológico tiene gran relevancia, ha preocupado ampliamente a la sociología del arte.

	<p>Abordado por Jacques Leenhardt realiza una <i>historia de los distintos públicos de arte</i>, llegando a distinguir tres estadios (tipología con tres estados).</p> <p>1.- Correspondiente a la época en que el público incluía a (o configurado por) toda la comunidad social (caso de las sociedades tradicionales pre-renacentistas).</p> <p>2.- La producción artística estará en manos de grupos sociales restringidos.</p> <p>3.- la etapa contemporánea en la que se desarrollan medios mecánicos para la reproducción de las artes.</p>
--	--



EL HISTORICISMO

Estudio directo de los objetos

Ilustraciones tesis científicas sean ilustradas con grabados

Método

Punto de vista histórico Evolución

El arte tiene **historia**, es decir, tiene:

Origen Desarrollo Fases

Propias correspondientes a los pueblos que lo producen.

Para **Joachim Winckelmann** (al igual que a Hegel) La **historia del arte** aspiraba a **exponer**:

El origen El desarrollo El cambio La decadencia

del **Arte**

Clasificación cronológica del arte

Elaboración de un modelo Modelo de evolución Ordenamiento cronológico Ordenamiento estilístico

Para pensar la historia de cualquier **cultura**

Descubriendo un **desarrollo racional en la Historia del Arte**, pensándola como **historia de los estilos**

En definitiva, fue **Winckelmann** quien defendió:

- La idea de que el arte transparenta el **espíritu o carácter de un pueblo o raza**
- Que toda producción artística **es hija de su tiempo** y está íntimamente influenciada por

el contexto geográfico histórico, social y cultural

La existencia un **impulso irresistible** que conduce al arte desde su infancia a su decadencia (El genio)

EL HISTORICISMO DE JOACHIM WINCKELMANN

• **Estudio directo de los objetos** (las fuentes literarias serán meros auxiliares)

• Aconseja que las **tesis científicas** sean **ilustradas con grabados** que, si bien **no pueden suplantar la contemplación directa del objeto, ayudan a seguir y comprender el argumento expresado**

• El historicismo de Joachim Winckelmann ya incorpora la característica del **método** (el cual se había carecido anteriormente) ejemplo: **excavaciones arqueológicas y análisis sistemáticos, apoyo en ilustraciones fiables, crítica de la información literaria**

• **Punto de vista histórico** (referido tanto a la **evolución** de los rasgos figurativos, como a la relación **entre el objeto y el medio socio-cultural en que surge**).

Características:

• Incorporación de un **desarrollo racional en el Arte**

Clasificación de las obras basado en **estilos** (éstos no son arbitrarios)

La **evolución de los estilos** depende de una serie de leyes

El **método** supone una **ordenación cronológica** y **estilística**

Los **estilos** a su vez se van a **dividir en periodos**

Sienta las **bases teóricas** para que se den en la **práctica**

EL MÉTODO POSITIVISTA DE HYPOLYTE TAINÉ



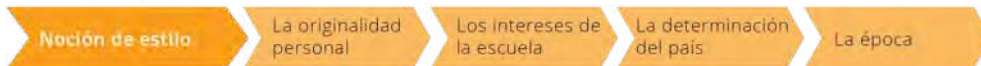
(Es así y es imposible que sea de otra manera)

Atenerse sólo a lo que se puede pensar o medir, lo que se puede positivizar y verificar, es decir **datos objetivos**.



Por lo tanto:
Una obra de arte **no puede ser considerada como un hecho aislado** porque **pertenece al conjunto de la obra de su autor** formando parte de un **estilo** (es necesario hablar de la serie completa).

Pero para **Taine** la noción de **estilo** es un concepto ambiguo que contempla aspectos tan dispares como:



Taine plantea el estudio del individuo, ya sea individual (autor) o colectivo (espectador):



Aplicar el método científico al arte.	El planteamiento de Taine busca la elaboración de leyes con el objetivo de poder comprender el arte y prever el desarrollo de los hechos artísticos con la aplicación de leyes, es decir aplicar el método científico al arte . Asimilándolo a las ciencias naturales.
Método evolucionista	<ul style="list-style-type: none"> • Este método llevado a las últimas consecuencias aplicado al arte, vamos a encontrar un método evolucionista que al igual que las ciencias naturales, en el arte existe una evolución • Con el pasar del tiempo se tiene un arte cada vez más perfecto • El futuro será siempre mejor que el pasado
Modelo de evolución lineal y progresiva	(las aplicaciones de estas cuestiones al arte generarán una serie de carencias e inconvenientes)
Juicios	<ul style="list-style-type: none"> • El método puede considerar juicios objetivos a juicios de carácter meramente subjetivo
nuevo estilo	<ul style="list-style-type: none"> • Por otro lado, insistirá en que un nuevo estilo será mucho mejor que el anterior (sólo por ser más moderno y llevarse a cabo en un momento posterior)
Lógico / Cronológico	<ul style="list-style-type: none"> • Creará como lógico lo que es cronológico
Simultáneo / Sucesivo	<ul style="list-style-type: none"> • Como simultáneo lo que es sucesivo
Características nacionales	<ul style="list-style-type: none"> • Las características del arte en un país se van a entender como características generales nacionales

Por lo tanto:

- Da lugar a pensar que **bajo unas condiciones iguales se reaccionará de igual forma** y ...
- Se puede llegar a **forzar la realidad** para adaptarla a un **marco prefabricado**

De ahí que se entienda que el método si bien muy utilizado tendrá una serie de carencias porque **su uso no sea todo lo preciso** que una aspiración científica permitiría suponer

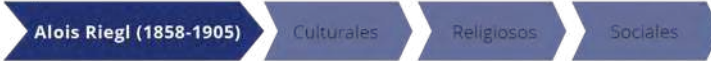
MÉTODO FORMALISTA Y HEINRICH WÖLFFLIN

El método se basa fundamentalmente en el **estudio de las características visuales** de las obras, es decir en **la forma**.

Tendencias / Ritmos en la evolución Pretende agrupar los hechos artísticos de una manera inteligible para detectar:
Tendencias / Ritmos en la evolución

La evolución del arte Conduce a la búsqueda de unas **leyes de carácter universal** que puedan explicar **la evolución del arte**.

Implicación de los hechos



Riegl **entiende que las formas artísticas** están condicionadas por una **particular visión del mundo**.

Según Riegl:

Formas Existen una serie de formas invariables a lo largo de la historia del Arte

Interpretación Los cambios se han dado en la interpretación en diferentes épocas y lugares

Evolución de la forma Elabora un esquema de formas universales y constantes según la evolución interna de la propia forma (sin influencia externa)

Perdurabilidad de las Formas Incorpora el aspecto de la supervivencia artística: perdurabilidad de formas aunque éstas ya no realicen la función para las que fueron creadas.

Heinrich Wölfflin (1864- 1945)
Perspectiva científica

Desarrollo independiente de las formas

Explica el desarrollo de las formas visuales como un desarrollo immanente o independiente de las biografías de los artistas o de la historia de la cultura.

Según Wölfflin:

Las formas siguen un proceso pero llega un momento en que éstas se "cansan" por lo que esperan la llegada de un nuevo artista que producirá un cambio.

Las formas mutan gracias a un reducido número de artistas que logran interpretar esa necesidad artística que tiene la forma.

(¿Cómo comprenderlo?)



El arte tiene una vida y una evolución propia revelado por el **análisis de la forma**

(LA FORMA DA DATOS SOBRE EL CONTEXTO Y NO EL CONTEXTO SOBRE LA FORMA)

Wölfflin plantea que **el estilo posee tres vertientes diferenciadas:**

Componente individual: el **estilo personal**

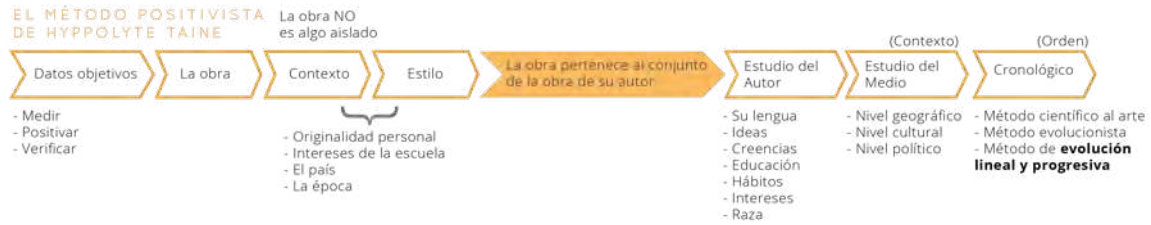
Componente nacional: un **área geográfica** que remite a la idea de **escuela**

Componente de época: el **periodo histórico**

LA PSICOLOGÍA DEL ESTILO
DE WILHELM WORRINGER



EL MÉTODO POSITIVISTA DE HYPOLYTE TAINÉ



MÉTODO FORMALISTA Y HEINRICH WOLFFLIN:



Alois Riegl (1858-1905)

(contexto)
culturales
religiosos
sociales

Las formas condicionadas por una particular visión del mundo



- Interpretación
- Evolución de la forma
- Perdurabilidad de las formas

Heinrich Wofflin (1864- 1945)

- Desarrollo **independiente de las formas** (¿cómo Warburg?)

Autonomía o inmanencia de las formas visuales a la biografía de los artistas o de la historia de la cultura.



- La forma sigue un proceso
- La forma muta
- El arte tiene una vida y **una evolución** revelado por **el análisis de la forma.**

- Se comprende en base a:
la estructura social y **la estructura espiritual**

La forma da datos sobre el contexto y **NO** el contexto sobre la forma.



- (contexto)
- Componente individual (estilo personal)
 - Componente nacional (área geográfica o escuela)
 - Componente época (periodo histórico)

LA PSICOLOGÍA DEL ESTILO DE WILHELM WORRINGER



Comprende la voluntad artística (¿el genio?)

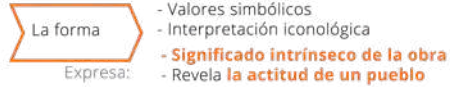
- Y su vida espiritual
- Motivaciones históricas

La forma asociada a sentimientos e intenciones emotivas
-abstracción
-espiritual

ICONOLOGÍA: IMAGEN Y DISCURSO /
DESCRIPCIÓN E INTERPRETACIÓN DE
LAS IMÁGENES
Aby Warburg (1866-1929)

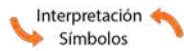


Erwin Panofsky (1892- 1968)



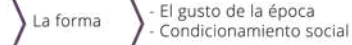
1. **Descripción preiconográfica** (identificar)
2. **Análisis iconográfico** (descriptivo)
3. **Análisis iconológico** (relación con su significado profundo)

Ernst Gombrich (1909 - 2001)



MÉTODO SOCIOLÓGICO

Arnold Hauser (1892- 1978)



Frederick Antal (1887- 1954)

Relación **Arte y sociedad**

Factores que intervienen en su génesis:

- Social
- Político
- Económico
- Cultural

¿Contexto?

Pierre Francastel (1900- 1969)

Estudio de lo **visual**

La sociología del arte es:

- Estudio de los **artistas**

En relación al ambiente:

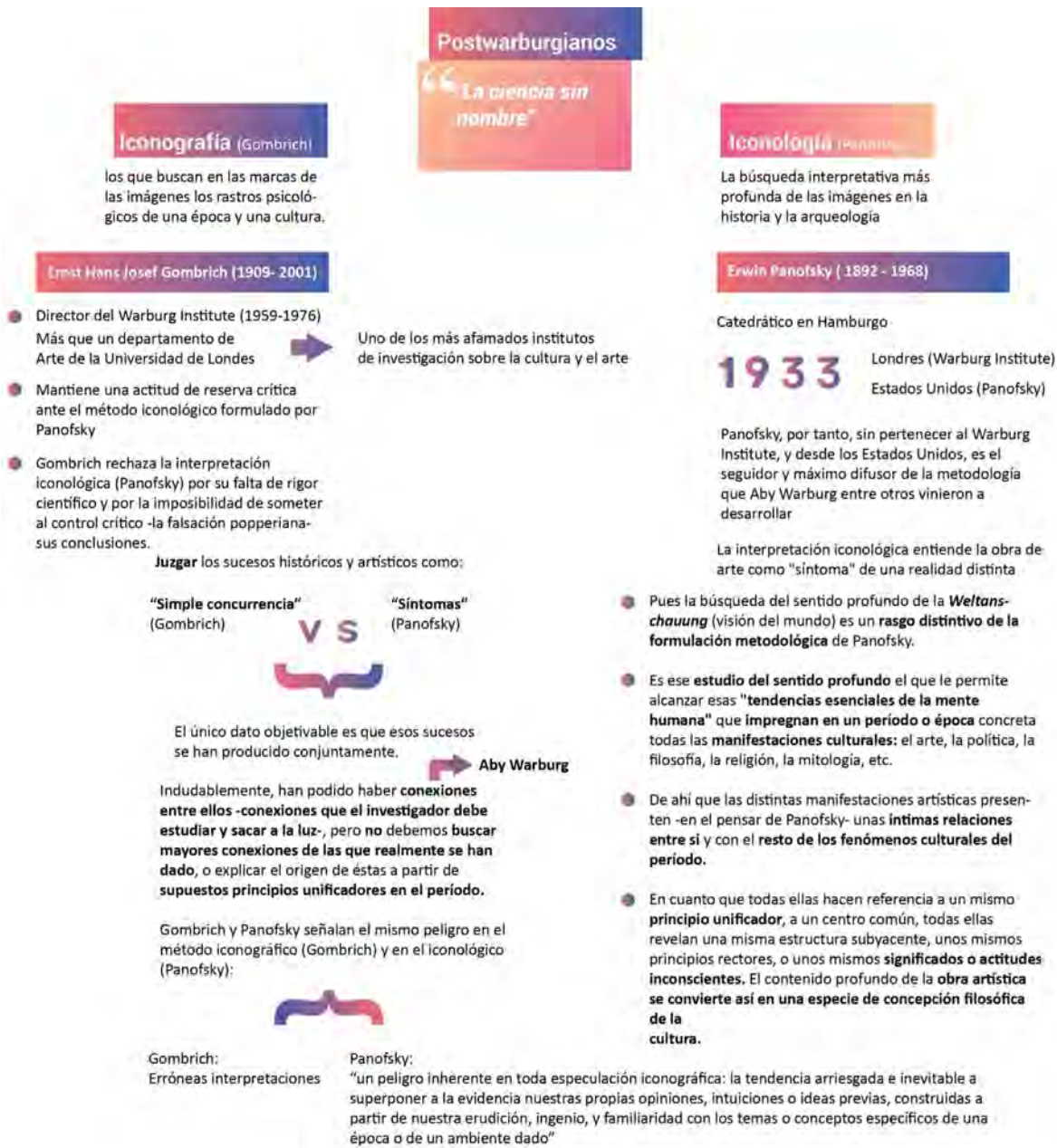
- Político
- Religioso
- Científico

¿Contexto?

Confrontación de la obra con:

- su **tiempo** (época)
 - su **contexto** de creación
- } Refleja sus sociedades

- **análisis de la recepción del arte**
por **parte del público**



Es fácil de advertir que **Gombrich rechaza el concepto de "símbolo" formulado por Cassirer y Panofsky**, ya que en realidad el método iconológico (Panofsky) viene a identificarse con el **Holismo y el Historicismo** de cariz hegeliano, pues la iconología -**la significación intrínseca o el contenido profundo**-, tal como Panofsky la describe en su Introducción a los Estudios de Iconología, viene a poner de relieve un cierto *Zeitgeist*: "La mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia filosófica o religiosa."

Por otra parte, **la interpretación iconológica entiende la obra de arte como "síntoma"** de una realidad distinta; concepción que Gombrich rechaza por su falta de rigor científico y por la imposibilidad de someter al control crítico -la falsación popperiana- sus conclusiones.

Mapa mental postwarburgianos. Autoría del tesista

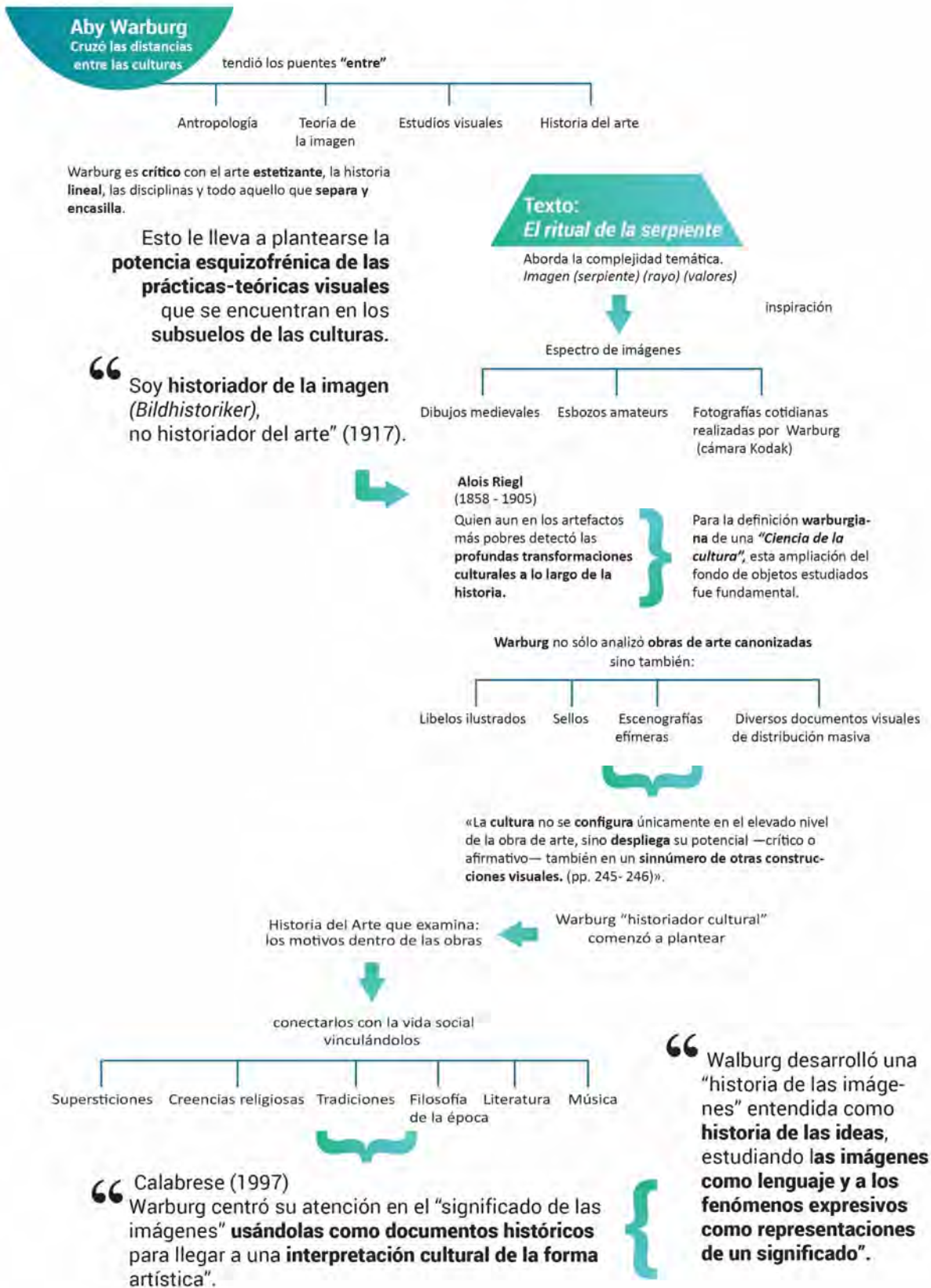
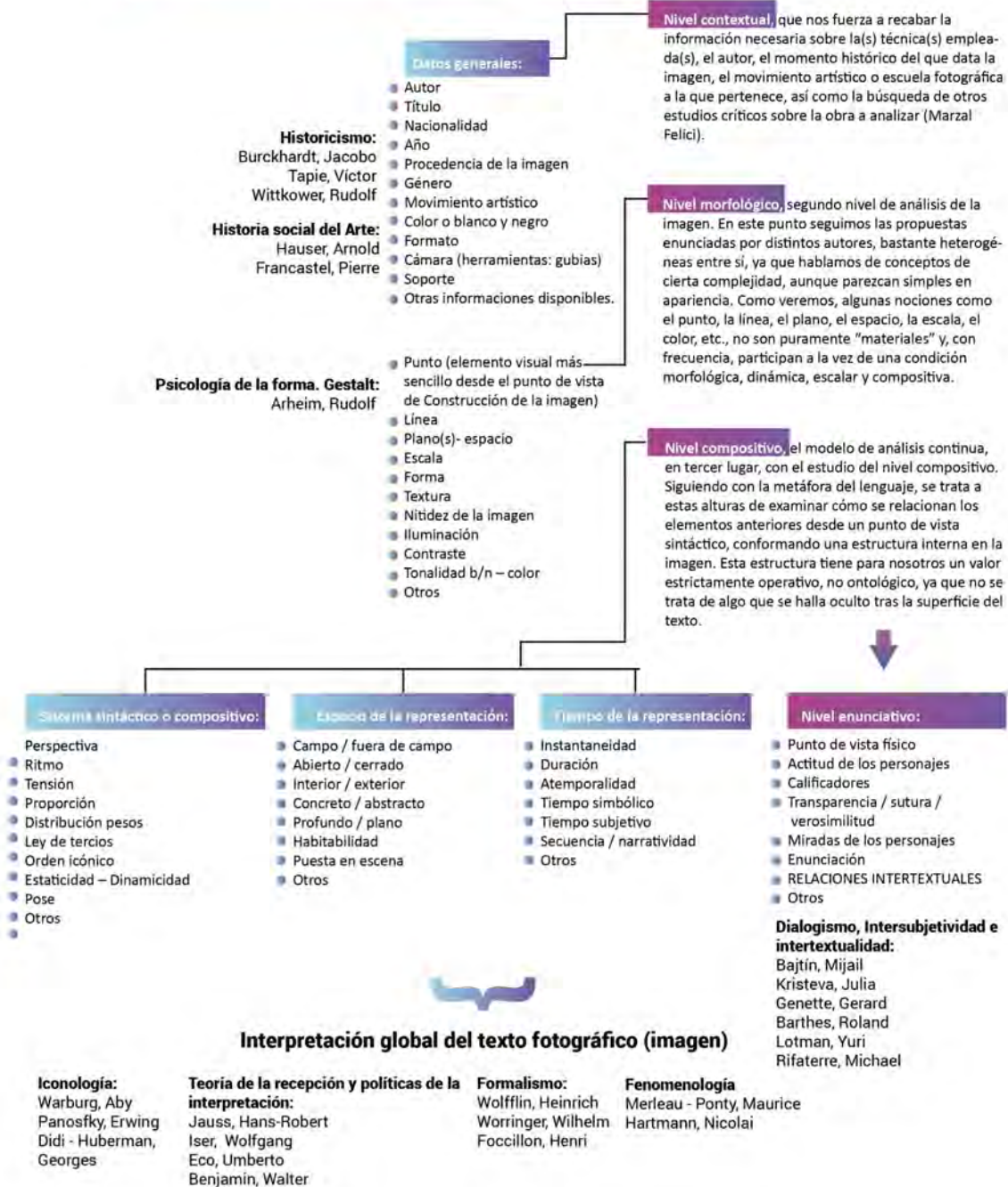
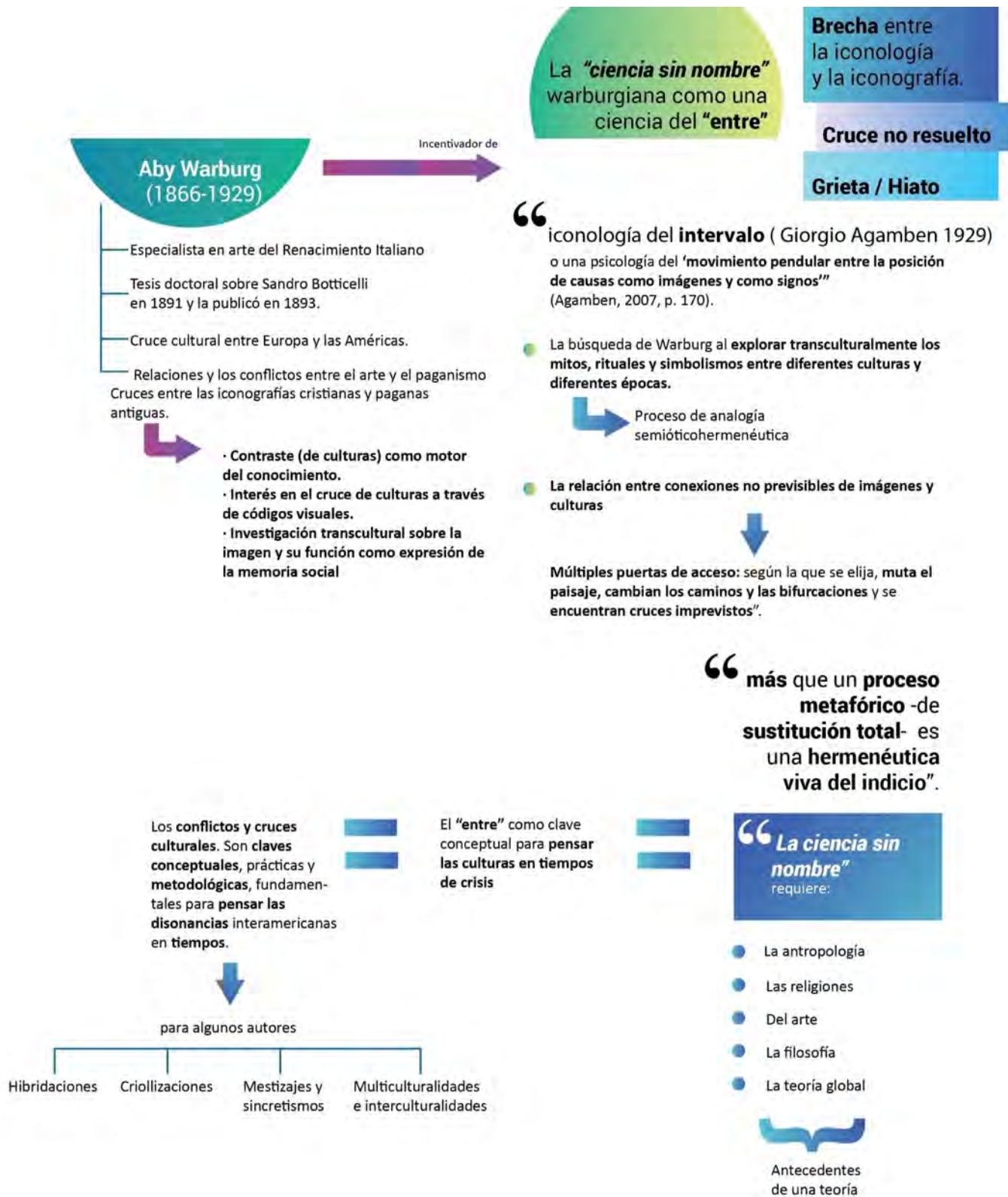


Figura 78. Mapa mental Aby Warburg. Autoría del testista

**Estrategia multimetodológica para el conocimiento de la imagen
partiendo de la intertextualidad**
**Replanteamiento de la propuesta de análisis para la imagen
(fotográfica): descripción de conceptos contemplados. Dr.
Javier Marzal Felici**



Mapa mental propuesta metodológica Felici. Autoría del tesista



Mapa la ciencia sin nombre. Autoría del tesista