UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE – BELLAS ARTES

**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

**PENSAMIENTO DE LA PINTURA PAISAJÍSTICA
CHINA: HACIA UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA DE
LO FLUIDO Y LO INMATERIAL**

Autora: Yang, Lun

Dirección: Dr. D. Fernando González García

2015

PENSAMIENTO DE LA PINTURA PAISAJÍSTICA CHINA
HACIA UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA DE LO FLUIDO Y LO INMATERIAL

PENSAMIENTO DE LA PINTURA PAISAJÍSTICA CHINA
HACIA UNA ESTÉTICA FILOSÓFICA DE LO FLUIDO Y LO INMATERIAL

Tesis doctoral presentada por

Yang, Lun

Director de tesis

Dr. D. Fernando González García

Doctorado en Historia del Arte

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Universidad de Salamanca

Salamanca, enero de 2015

Para mis padres y hermanos

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	19
-----------------	----

I. INTRODUCCIÓN	21
-----------------	----

II. CUERPO PRINCIPAL	51
----------------------	----

Volumen I:

Nacimiento y la Forma Esencial de la Pintura China

Capítulo 1	
Nacimiento de la Pintura China	53
Capítulo 2	
Aspectos Fundamentales de la Pintura China	71
Capítulo 3	
Análisis e Interpretación del Rollo Pictórico	95

Volumen II:

Análisis e Interpretación del Desarrollo de la Pintura Paisajística China

Capítulo 4	
Siglos III - VI: Nacimiento de la Pintura Paisajística China	
<i>Pintura Paisajística China en el Período de Desunión (220-589) y la Dinastía Sui (589-618)</i>	111
Capítulo 5	
Siglos VII - IX: De la Pintura de Retrato a la Pintura de Paisaje	
<i>Pintura Paisajística China en la Dinastía Tang (618-907)</i>	141
Capítulo 6	
Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas	
<i>Pintura Paisajística en las Cinco Dinastías (907-960)</i>	187
Capítulo 7	
Siglos X - XI: Paisaje Monumental	
<i>Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Norte (960-1127)</i>	215

Capítulo 8

Siglos XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior

Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Sur (1127-1279) 243

Capítulo 9

Siglos XIII - XIV: Paisaje Escrito

Pintura Paisajística en la Dinastía Yuan (1279-1368) 299

Capítulo 10

Siglos XIV - XIX: Paisaje Sintético

Pintura Paisajística en las Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911) 341

Volumen III:

Investigación Sintética de la Pintura Paisajística China

Capítulo 11

Unión del Paisaje y el Yo

Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta 403

Capítulo 12

Paseo Mental

Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China 451

Capítulo 13

Hacia una Estética Filosófica de lo Fluído y lo Inmaterial I

Pensamiento Qi en la Pintura Paisajística China 475

Capítulo 14

Hacia una Estética Filosófica de lo Fluído y lo Inmaterial II

Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China 525

III. CONCLUSIÓN

577

IV. ANEXOS

603

CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	19
------------------------	----

I. INTRODUCCIÓN	21
------------------------	----

1. El motivo y el objeto de la investigación	23
2. El estado de la cuestión y el grado de innovación	29
2.1. Estado de la cuestión	29
2.2. Grado de innovación	35
3. Aspectos metodológicos y limitaciones de la investigación	40
3.1. Aspectos metodológicos	40
3.2. Limitaciones de la investigación	43
4. Guía de la historia china y de la Historia de la Pintura China	47
4.1. Dinastías en China (Clasificación simplificada)	48
4.2. Guía de la Historia de la Pintura China	49

II. CUERPO PRINCIPAL	51
-----------------------------	----

Volumen I:

Nacimiento y la Forma Esencial de la Pintura China

Capítulo 1

Nacimiento de la Pintura China	53
---------------------------------------	----

1.1. Introducción	53
1.2. Antecedentes	55
1.2.1. Pintura rupestre	56
1.2.2. Cerámica pintada	58
1.3. Pintura de seda: Pintura <i>Bo</i>	62

Capítulo 2

Aspectos Fundamentales de la Pintura China	71
---	----

2.1. Introducción	71
2.2. Instrumentos y materiales: Cuatro Tesoros del Estudio	73
2.2.1. Pincel	73
2.2.2. Tinta	75
2.2.3. Papel	76
2.2.4. Tintero	77
2.3. Unión entre pintura, poesía, caligrafía y sello	79
2.4. Categorías y estilos	80
2.4.1. Estilo «Meticuloso» o <i>Gong bi</i>	80
2.4.2. Estilo «Trazo Lineal» o <i>Bai miao</i>	82
2.4.3. Estilo «Sin Hueso» o <i>Mo gu</i>	84
2.4.4. Estilo «Escribir Ideas» o <i>Xie yi</i>	85
2.4.5. Estilo «Tinta y Agua» o <i>Shui mo</i>	89

Capítulo 3

Análisis e Interpretación del Rollo Pictórico 95

3.1. Introducción	95
3.2. Análisis del rollo pictórico	97
3.2.1. Rollo vertical	97
3.2.2. Rollo horizontal	99
3.3. Interpretación sobre el rollo pictórico:	
Una estética de «enrollar/desenrollar el espacio y el tiempo»	106

Volumen II

Análisis e Interpretación del Desarrollo de la Pintura Paisajística China

Capítulo 4

Siglo III - VI: Nacimiento de la Pintura Paisajística China

Pintura Paisajística China en el Periodo de Desunión (220-589) y la Dinastía Sui (589-618) 111

4.1. Introducción	111
a. Yin y Yang	112
b. Montaña y agua	114
4.2. Contexto Histórico Social	118

4.3. Desarrollo Pictórico	127
4.3.1. Pintura como arte autónomo	127
4.3.2. Primera pintura paisajística china:	
<i>La diosa del río Luo</i> de Gu Kaizhi (345-406)	130
4.3.3. Primera pintura paisajística china como género autónomo:	
<i>Viaje en primavera</i> de Zhan Ziqien (550-604)	138

Capítulo 5

Siglo VII - IX: De la Pintura de Retrato a la Pintura de Paisaje

<i>Pintura Paisajística China en la Dinastía Tang (618-907)</i>	141
5.1. Contexto Histórico Social	141
5.2. Desarrollo Pictórico	144
5.2.1. De la pintura de retrato a la pintura de paisaje	144
5.2.2. Pintura de retrato	149
a. Zhou Fang (730-800)	149
b. Wu Daozi (680-759)	154
5.2.3. Pintura de paisaje: Estilo Azul y Verde (la «escuela del Norte»)	158
a. Li Sixun (651-716)	158
b. Li Zhaodao (675-758)	161
5.2.4. Pintura de paisaje: Estilo Tinta y Agua (la «escuela del Sur»)	165
a. Wang Wei (701-761)	165
5.2.5. Comparación entre la «escuela del Norte» y la «escuela del Sur»	182

Capítulo 6

Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas

<i>Pintura Paisajística en las Cinco Dinastías (907-960)</i>	187
6.1. Contexto Histórico Social	187
6.2. Desarrollo Pictórico	189
6.2.1. Nacimiento del método de las arrugas	189
6.2.2. Artistas representativos	195
a. Jing Hao (870-930)	196
b. Guan Tong (907-960)	200
c. Dong Yuan (907-962)	204
d. Ju Ran (910-985)	209

6.2.3. Conclusión acerca del «expresionismo» chino	212
--	-----

Capítulo 7

Siglo X - XI: Paisaje Monumental

<i>Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Norte (960-1127)</i>	215
--	-----

7.1. Contexto Histórico Social	215
7.2. Desarrollo Pictórico	219
7.2.1. Época del paisaje monumental	219
7.2.2. Artistas representativos	225
a. Li Chen (919-967)	225
b. Fan Kuan (960-1031)	229
c. Guo Xi (1001-1090)	234
d. Li Tang (1066-1150)	237

Capítulo 8

Siglo XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior

<i>Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Sur (1127-1279)</i>	243
---	-----

8.1. Contexto Histórico Social	243
8.2. Desarrollo Pictórico	247
8.2.1. Del paisaje exterior al paisaje interior	247
a. Nacimiento del neo-confucionismo (la «escuela de Li»)	247
b. Hacia la «escuela de la mente»	252
c. Desarrollo pictórico en la dinastía Song del Sur	257
8.2.2. Antecedentes de la «pintura de letrados de los Yuan»	260
a. Su Shi (1037-1101)	263
b. Mi Fu (1051-1107)	268
8.2.3. Escuela Maxia	274
a. Ma Yuan (act. 1172-1214)	275
b. Xia Guei (act. 1190-1225)	279
8.2.4. Pintura <i>Chan</i> (Zen)	282
a. Liang Kai (siglo XIII)	287
b. Mu Xi (1210-1279)	290
c. Aclaración	294
8.2.5. Conclusión acerca de la tríada del Paisaje Interior	296

Capítulo 9

Siglo XIII - XIV: Paisaje Escrito

<i>Pintura Paisajística en la Dinastía Yuan (1279-1368)</i>	299
9.1. Contexto Histórico Social	299
9.2. Desarrollo Pictórico	302
9.2.1. Historia de <i>Wenrenhua</i> (Pinturas realizadas por letrados)	302
a. En la dinastía Ming (1368-1644)	304
b. En la dinastía Yuan (1279-1368)	305
c. En la dinastía Song (960-1279)	306
d. En la dinastía Tang (618-907)	309
9.2.2. Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello	311
a. Dinastía Song del Norte (960-1127)	311
b. Dinastía Song del Sur (1127-1279)	316
c. Dinastía Yuan (1279-1368)	320
9.2.3. Artistas representativos de los Yuan (1279-1368)	325
a. Zhao Mengfu (1254-1322)	325
b. Cuatro Grandes Maestros de los Yuan	332
➤ Huang Gongwang (1269-1354)	332
➤ Wu Zhen (1280-1354)	332
➤ Ni Zan (1301-1374)	335
➤ Wang Meng (1308-1385)	337
9.2.4. Conclusión acerca del Paisaje Escrito	339

Capítulo 10

Siglo XIV - XIX: Paisaje Sintético

<i>Pintura Paisajística en las Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911)</i>	341
--	-----

10.1. Contexto Histórico Social	341
10.2. Desarrollo Pictórico	347
10.2.1. Individualismo de las dinastías Ming y Qing	347
a. Pintura de los Ming (1368-1644)	348
b. Pintura de los Qing (1644-1911)	352
c. Shitao (1642-1707) y la teoría de la Pincelada Única	356

10.2.2. Artistas representativos de la dinastía Ming (1368-1644)	369
a. Shen Zhou (1427-1509)	369
b. Xu Wei (1521-1593)	376
10.2.3. Artistas representativos de la dinastía Qing (1644-1911)	380
a. Zhu Da (1626-1705)	380
b. Shitao (1642-1707)	388
10.2.4. Conclusión	398
a. Individualismo basado en el pensamiento del autor	398
b. Cumbre del estilo «Escribir Ideas» o <i>Xie yi</i>	399
c. Paisaje Sintético	401

Volumen III:

Investigación Sintética de la Pintura Paisajística China

Capítulo 11

Unión del Paisaje y el Yo

<i>Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta</i>	403
--	-----

11.1. Introducción	403
11.2. Desaparición del color	403
11.3. Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta	414
11.3.1. Siglos III-IX: Época de la pintura de retrato, y del pincel	414
11.3.2. Siglo X: <i>Apuntes acerca del método del pincel</i> de Jing Hao: Del «pincel» al «pincel-tinta»	420
11.3.3. Siglos X-XI: Época del Paisaje Monumental: Realidad interna de la gran naturaleza	424
a. De la pincelada seca a la pincelada húmeda	424
b. De la pincelada pequeña a la pincelada grande	425
c. Realidad interna de la gran naturaleza	427
11.3.4. Siglos XII-XIII: Época del Paisaje Interior: Corazón del pintor basado en la liberación del pincel y la tinta	430
a. Libre impulso del corazón	430
b. Pintura <i>Chan</i> (Zen) de los Song	433
c. Pintura de letrados y el concepto <i>Yi-jing</i> o «paisaje poético»	437
11.3.5. Siglos XIII-XIV: Época del Paisaje Escrito: Metamorfosis ambigua creada por el pincel y la tinta	440

11.3.6. Siglos XIV-XIX: Época del Paisaje Sintético:	
Pincelada Única como Gesto de la Creación	442
11.4. Conclusión acerca del Instante de Ser	448

Capítulo 12

Paseo Mental

<i>Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China</i>	451
12.1. Perspectiva móvil	451
12.2. Viaje interior por la pintura paisajística	456
12.2.1. Paisaje vertical:	
<i>Comienzo de la primavera</i> de Guo Xi (1001-1090)	457
12.2.2. Paisaje horizontal:	
<i>Excursión al monte Fuchun</i> de Huang Gongwang (1269-1354)	463
12.3. Conclusión acerca de la unión del Paisaje y el Yo	474

Capítulo 13

Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial I

<i>Pensamiento Qi en la Pintura Paisajística China</i>	475
13.1. Introducción	475
13.2. El <i>qi</i> y la pintura	477
13.2.1. El concepto del <i>qi</i>	477
13.2.2. El <i>qi</i> y la materia	479
13.2.3. El <i>qi</i> y el <i>yin-yang</i>	485
13.3. Seis Reglas de Xie He (activo en 479-502)	489
13.4. Análisis e interpretación del desarrollo de la teoría <i>Qi-yun</i>	500
13.4.1. Periodo de Desunión (220-589):	
El <i>qi-yun</i> y «transmitir el <i>shen</i> »	500
13.4.2. Dinastía Tang (618-907) y Cinco Dinastías (907-960):	
El <i>qi-yun</i> , el paisaje y el pincel-tinta	504
13.4.3. Dinastías Song (960-1279) y Yuan (1279-1368):	
El <i>qi-yun</i> y la subjetividad creativa	510
13.4.4. Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911):	
El <i>qi-yun</i> y «alimentar el <i>qi</i> »	513
13.5. Conclusión acerca de una filosofía de la vida en acción	520

Capítulo 14

Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial II

<i>Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China</i>	525
---	-----

14.1. Introducción	525
14.2. El vacío fuera de la pincelada	530
14.2.1. Nacimiento y el desarrollo de la estética de vacío	530
14.2.2. Época de Gran Cambio: los Song del Sur (1127-1279)	533
14.2.3. Vacío y Poesía:	
Del espacio-tiempo «vacío» al espacio-tiempo «poético»	536
14.2.4. Poesía y Abstracción:	
Del espacio-tiempo «poético» al espacio-tiempo «abstracto»	538
14.2.5. Trans-espacio y Trans-tiempo o Hiper-espacio e Hiper-tiempo	541
14.3. El vacío dentro de la pincelada	544
14.3.1. Noción de <i>Feibai</i> (Blanco Volante)	544
14.3.2. Desarrollo del Blanco Volante	545
14.3.3. Interpretación acerca del Blanco Volante	548
14.4. El vacío y el movimiento del pincel	550
14.5. Paisaje ligero e inmaterial	553
14.5.1. Noción de <i>Dan</i> (ligero, insípido e inmaterial)	553
14.5.2. Análisis e interpretación del desarrollo del paisaje ligero e inmaterial	554
14.5.3. Despojarse de la vulgaridad	571
14.6. Conclusión	576

III. CONCLUSIÓN

1. Resumen	579
2. Hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial	594
3. Hacia un arte poético caligráfico, a saber, una pintura como metamorfosis ambigua del <i>des-representar</i> o <i>des-pintar</i>	596
4. Hacia una perspectiva nueva, hacia el futuro	600

IV. ANEXOS	603
1. Textos originales chinos clásicos	605
2. Listado de caracteres chinos	639
2.1. Dinastías	639
2.2. Pintores	640
2.3. Tratados clásicos sobre pintura	644
2.4. Personalidades	646
2.5. Términos filosóficos, estéticos y artísticos	650
3. Cronología de las dinastías en China	653
4. Referencias de las ilustraciones	657
5. Bibliografía	675
5.1. Bibliografía en Lenguas Occidentales	675
5.2. Bibliografía en Chino	681
5.3. Web site de consulta	686
6. Práctica silenciosa personal	689
6.1. Curriculum vitae	689
6.2. Selección de publicaciones	698

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutor de tesis, Dr. D. Fernando González García, profesor de la Universidad de Salamanca, por su inestimable ayuda, su atenta corrección del castellano, sus consejos metodológicos, y su continua disponibilidad en todas las fases de realización de esta investigación.

A los profesores D. Tsai, Juichen, D. Li, Xiaokun, Dr. D. Huang, Zhiyang, Dr. D. Lai, Xianzhong de la Universidad Huafan de Taipei, por sus valiosas enseñanzas de Pintura, Caligrafía y Filosofía de China, y por haberme iniciado en el arte chino tradicional con cariño, esmero y paciencia.

Hago extensivo mi agradecimiento a todos los profesores de la Universidad de Salamanca que me han ayudado de alguna manera en la realización de mi trabajo; así como a mis compañeros de doctorado, que me han animado, aconsejado en algunos aspectos de esta investigación.

Al Mueso Nacional del Palacio Imperial de Taipei, por los abundantes recursos de los que disponen y de los que me he servido para enriquecer mi investigación.

A Luisa Pinto por tener la gentileza de leer el primer borrador de esta tesis, y por su corrección del castellano de algunos bocetos-textos. A mi amiga Silvia Chingyu Lin, profesora de Lengua Española de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Macao, por su apoyo incondicional y por las sugerencias que hicieron posible la continuación de mi investigación.

A los amigos, Seth Chiang, Adora Calvo, Antonio Colinas, Miguel Elías, Alfredo Pérez Alencart, Cecilia Liao, Diego Canogar, David Escanilla, Txema Martín, Cristina Rodríguez, Mingyi Chou, Xin Jin, les debo su colaboración, apoyo y su amistad, así como los ánimos y las sonrisas que me han dedicado durante tantos años.

A la Fundación Artística Internacional Hongwei de Taiwán agradezco el hecho de haberme otorgado una beca predoctoral y diversas ayudas para realizar estancias en el extranjero o financiar proyectos concretos de mi investigación sin las cuales esta tesis no podría haberse desarrollado de la manera en que finalmente lo ha hecho.

Y, evidentemente, a mi familia, mi padre Yang, Heping, mi madre Chung, Chunyan, mi hermano mayor Yang, Yue y mi hermana mayor Yang, Yun, por su creencia, amor y compañía en la distancia que me ha dado el coraje para seguir adelante.

Finalmente, todo mi agradecimiento, mi admiración y mi cariño son para Liu, Juichen, no sólo por haber soportado los quehaceres que ha conllevado esta investigación, sino por haberme acompañado día tras día por este camino durante los cinco últimos años.

I. INTRODUCCIÓN

1. El motivo y el objeto de la investigación

A consecuencia de que soy taiwanesa (nacida en Taipéi en 1977) y que llevo viviendo y trabajando en España trece años, hace mucho que me interesa investigar la relación, la interacción y la situación que se da entre la cultura de Europa y la de Asia Oriental, así como la de China con su propio pasado artístico.

Estudié cuatro años en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Huafan (Taipéi, Taiwán) y terminé la carrera en el año 2000. Mis especialidades eran la pintura y la caligrafía chinas. En 2002 empecé a estudiar cuarto curso en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. En 2004 me licencié con la especialidad de pintura. Cuando acabé la carrera, inicié los estudios de tercer ciclo en el Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes de la USAL en el programa de doctorado “Situación del Arte en el Momento Actual”, compaginando los estudios teóricos con la práctica artística.

Gracias a los trabajos, los premios y las becas he viajado por Europa y vivido en España hasta ahora. Durante mi estancia en España, he obtenido varios premios, como el Primer premio de pintura en los VIII Premios San Marcos B.B.A.A. USAL, el Primer premio en el XIV Certamen Jóvenes Pintores de la Fundación GACETA y otros premios nacionales e internacionales de artes plásticas y de videoarte. También he obtenido becas, como la Royal Talens de Barcelona y becas para estudios de posgrado en el extranjero de la Fundación Artística Internacional Hongwei de Taiwán. Si bien en estos años he trabajado como corresponsal en España de la revista ARTCO

de circulación en Taiwán, China y Singapur, no he dejado la práctica artística nunca.¹

En este período, también he estudiado historia y teoría del arte, temas que me interesan especialmente y sobre los que he pensado mucho, con la expectativa, el deseo, de que la teoría y la creación se complementen en una mutua armonía.

Junto con la historia y la teoría del arte, otro tema de mi interés, es el «material» (o «la materia y la memoria»). «Material» no entendido como el estudio de la materia física, sino como el estudio «del Material al Existir (Being)», el espíritu de éste, su esencia, ahondando en la meta-física.

A medida que se amplía la definición de lo artístico en el siglo XX, los materiales artísticos ya no quedan circunscritos a los materiales tradicionales, sino que aparecen otros hasta entonces desconocidos o apartados del ámbito artístico por ser considerados pobres. Los artistas empezaron a darle importancia a las características de los materiales como símbolos del espíritu humano. Hans Hofmann (1880-1966) dice:

“Cada medio de expresión tiene unas características y una vida propias, de acuerdo con las cuales son visualizados los impulsos creadores. El artista debe no solamente interpretar su experiencia de la naturaleza de modo creador, sino que debe ser capaz, además, de trasladar su sentimiento de la naturaleza a una interpretación creativa del «medio de expresión». Explorar las características

¹ Véase “6. Práctica silenciosa personal”, en IV. ANEXOS de la presente tesis.

del medio es parte de la comprensión de la naturaleza, al tiempo que parte también del proceso creador.”²

Y Antoni Tàpies (1923-2012) cita un texto de *Tao Te King* de Lao Zi (aproximadamente 604-531 a.C.) en su libro *Memoria personal*: “*Confundirse con el polvo, he aquí la profunda Identidad; es decir, la Identidad interna con las profundidades entre el Hombre y la Naturaleza.*”³ De esta forma, explica:

“No había, pues, ninguna gratuidad en aquella selección de materiales, (...) que en mí venía de unos imperativos interiores bien definidos, es decir, que en todo aquello había una verdadera «filosofía».”⁴

En la estética oriental, sobre todo en el taoísmo, el material se considera como el polvo del mundo y también como todos los seres. Según esta idea, los artistas tienen que dialogar con estos materiales, que es como dialogar con la naturaleza. El filósofo chino Zhuang Zi (aproximadamente 369-290 a.C.) nos habla del tiempo de la creación, un tiempo en el que el hombre “*usa de su espíritu para saber, que no de los ojos para ver. Detiéndense sus sentidos, y es su espíritu el que actúa.*”⁵ (Véase TEXTO 1) Así también en una conversación entre el sabio Ziqui de Nanguo y su discípulo, el primero afirma:

² Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal, 1995, p. 572.

³ Antoni Tàpies, *Memoria personal*, Barcelona: Seix Barral, 2003, p. 335.

⁴ *Ibíd.*, p. 336.

⁵ Zhuang Zi, Iñaki Preciado Ydoeta (trad.), *Zhuang Zi*, Barcelona: Kairós, 2001, p. 55.

“El universo y yo hemos nacido al mismo tiempo, y todos los seres y yo somos uno y lo mismo.”⁶ (Véase TEXTO 2)

Todo se funde, y si alma y material llegan a ser una misma unidad nos encontraríamos en una situación ideal. Eso es lo que hay que buscar, y para ello, se ha de entender al viento, a la tierra... Siguiendo estas enseñanzas el artista dialogará con el material y desvelará el espíritu dormido de éste en la obra.

Vemos pues, puntos en común importantes entre la cultura occidental y la oriental.

Según estas ideas fundamentales, en el período de investigación de posgrado realicé un trabajo: “Del Arte Material al Arte Inmaterial” (2006). En este trabajo, investigué el proceso de la desmaterialización en la historia del arte moderno, desde arte minimal y arte procesual, incluso el arte de la tierra y el arte del cuerpo, hasta la culminación de este proceso con el arte conceptual. Además he investigado el ámbito del audiovisual con mi segundo trabajo: “Análisis y comparación de *It's a dream* de Tsai Ming-liang (2007) y *Decasia* de Bill Morrison (2001)” (2008). Me interesa especialmente el hecho de que el cine como material artístico, nuevo medio artístico o nueva tecnología artística, ha tenido un impacto enorme en el mundo del arte. Ya no existe aquella frontera antigua y rígida entre el cine y las bellas artes. Ahora esa barrera se ha diluido, se ha transformado en una frontera ambigua.

⁶ *Ibíd.*, p. 48.

En mis trabajos, no he investigado el material sólo como una *materia muerta*, sino como *material artístico vivo o anímico*, abordando la relación entre la naturaleza, la obra y el espectador. Esta idea tiene mucho que ver con el pensamiento de la pintura paisajística china, que trata sobre el Cielo, la Tierra y el Hombre. El Cielo como Cosmos, como realidad natural en la que está sumergido el Hombre. La Tierra es espacio concreto, medidor, en el que el Hombre puede o intenta realizar sus deseos, construye sus anhelos y materializa su entorno. El Hombre es el universo de la colectividad humana, de la sociedad, de la política, de las relaciones. No obstante es además la unidad del ser en sí, cada uno es responsable de sus actos y es un mundo de cualidades individuales. Es, a su vez, producto, intérprete, actor y unificador del Cielo y la Tierra. Sus creaciones son las acciones del Cosmos y del Universo. El ser humano es en sí Cielo y Tierra.⁷

El arte es una forma de vida y la vida un Arte, y el alma tanto del Arte como de la vida es el ser humano. Sin embargo, no quiere esto último decir que el «yo» o el «ego» concretos y particulares sean esa esencia que buscamos para dar vida, bien al contrario, son una vez más la ausencia o vacío los que permiten que se instale la existencia.

Espero intensamente profundizar en este tema, y de ahí el título de esta tesis: “Pensamiento de la Pintura Paisajística China: *Hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial*”.

⁷ Referente a la relación entre el Cielo, la Tierra y el Hombre, véase Pedro San Ginés Aguilar, “Prólogo”, en Paloma Fadón Salazar, *Breve historia de la caligrafía china*, Madrid: Historia Viva, 2002, p. 14.

En síntesis, el motivo profundo por el que he realizado esta investigación es que como artista e investigadora, me dedico al arte contemporáneo y a la vez me apasiona la pintura tradicional china, todo ello unido a la experiencia de trece años viviendo en España. Estudio, pues la pintura tradicional china desde mi experiencia en el arte contemporáneo en Oriente y Occidente.

Espero ser capaz de encontrar la continuidad y el desarrollo de las ideas de la pintura tradicional china, cuyos rastros también se pueden encontrar en la historia del arte a lo largo del siglo XX, en el contexto del arte contemporáneo de la sociedad chinoparlante.

En concreto, no se trata sólo de un trabajo historiográfico sobre la pintura paisajística china, sino que lo histórico es abordado desde el conocimiento práctico de las tendencias artísticas actuales, orientales y occidentales, desde donde se interroga. Se trata, entonces, de conocer mejor el pasado para afrontar los retos artísticos del presente con mayor profundidad.

2. El estado de la cuestión y el grado de innovación

2.1. Estado de la cuestión

2.1.1. Estética, filosofía y pintura

En cuanto al estudio filosófico referido a la pintura china, debemos recordar que George Rowley, en su famoso libro *Principios de la pintura china* (Princeton University Press, 1959), exponía las dificultades existentes a la hora de hablar del mundo oriental por la falta de paralelismos de esta pintura con la occidental y, a la vez, la necesidad de buscar algunos en occidente para entender la plástica china.

Para los últimos treinta años, es imprescindible hablar de dos autores franceses: François Cheng (1929-) y François Jullien (1951-).

Vacío y plenitud (1979) escrito por François Cheng, es uno de los primeros libros europeos que estudia de manera sistemática a la noción de vacío. Por otro lado, una serie de libros de François Jullien tales como *Elogio de lo insípido: a partir de la estética y del pensamiento chinos* (1991), *De la esencia o de lo desnudo* (2000), *La gran imagen no tiene forma o Del no-objeto por la pintura* (2003), se han convertido en obras influyentes. Sobre todo, en este último, Jullien declara:

“A partir de la rica literatura crítica que los Letrados chinos consagraron a la pintura durante cerca de dos milenios, intento esbozar

aquí un camino de acceso hacia ese inobjetivable «fondo de las cosas» que, abandonado por la ciencia y la filosofía, se ha vuelto tan difícil de recuperar en la gran lengua europea. Pues esa literatura se propuso figurar lo insondable en el seno de lo trazado, o el Fondo a través de la Forma; pero si los Letrados chinos pudieron producirla y reflexionarla, es porque se basaron en el pensamiento de una continuidad de existencia y de su «vía» de inmanencia, que se actualiza y se disuelve: tao, el tao de los taoístas.”⁸

Visto esto, podemos tener una comprensión básica del estado actual de la cuestión acerca del pensamiento sobre la pintura china. Sin embargo, es preciso señalar que las miradas de estos autores ejemplares están muy enfocadas en la filosofía, la esencia o los principios de la pintura china, como indican los títulos de los libros, están limitados por un cierto esencialismo. Aunque los he tenido muy en cuenta para la elaboración de esta investigación, no obstante, no quiero repetir las cosas que se han tratado en ellos, sino que intento proponer otra interpretación complementaria acerca del tema. Además de los principios o la filosofía, hay que subrayar la evolución histórica de la pintura china, y es necesario examinar no sólo los escritos antiguos, sino las artes plásticas.

Por eso, en el Volumen II de la presente tesis, hemos analizado las obras decisivas en el desarrollo de la pintura paisajística china. Se puede considerar esa parte como la central de esta tesis. Y aunque el Volumen III,

⁸ François Jullien, *La gran imagen no tiene forma*, Barcelona: Alpha Decay, 2008, p. 11.

sea una reflexión centrada en lo filosófico, con todo, sigue formando parte de una investigación basada en los elementos artísticos «vivos».

Por ejemplo, en el capítulo 14 de la presente tesis, hemos comparado *Viajeros entre montes y ríos*, de Fan Kuan (960-1031) y *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374). Son consideradas obras maestras influidas por la misma filosofía taoísta. No obstante, artísticamente son muy distintas -en cierto sentido, opuestas- debido a que cada una se encuadra en un contexto histórico y social muy diferente. En este caso, si explicáramos solamente las pinturas a partir de la filosofía taoísta o de unos abstractos principios de la pintura china, no podríamos entender la singularidad del arte, ni de Fan Kuan, ni de Ni Zan.

En muchas de las investigaciones acerca de la pintura paisajística china, sólo se tienen en cuenta los textos de estética taoísta o la literatura crítica sobre la pintura, pero no se estudian visualmente las obras. No olvidemos que el desarrollo del arte proviene de las manifestaciones artísticas creadas por los artistas, que viven en contextos históricos determinados y cambiantes. Es por eso por lo que, en la presente tesis, insisto en examinar pinturas concretas.

Lo que más nos interesa no es sólo lo que podemos comprender de la pintura a través de los textos literarios, sino también responder a una cuestión artística: ¿cómo a lo largo de la historia china se desarrolla y se transforma la pintura de paisaje, y cómo la expresión formal de la pintura paisajística china está impregnada por un pensamiento filosófico de lo fluido y lo inmaterial?

Esta pregunta es, a la vez, un tema central. Así pues, intentaremos profundizar en la comprensión de la Pintura China mediante el estudio de su evolución histórica.

2.1.2. Estudio Histórico del Arte Chino

En el siglo XX, en Occidente, superando la perspectiva colonialista, el Estudio de la Historia del Arte expande progresivamente sus ámbitos de investigación hacia otras civilizaciones y culturas.

Después de 1945, y sobre todo durante los 50 y 60, hubo un repunte de estudios sobre la historia del arte de China. Así, en cuanto al estudio de la pintura china, cabe resaltar el libro de Osvald Siren: *The Chinese on the Art of Painting* (Pekín, 1936, reed. New York, 1963). Según el sinólogo belga, Pierre Ryckmans (1935-2014), es una obra de vulgarización y, en Occidente, obra de pionero; como preliminar a un estudio de las teorías estéticas, permite tener una primera vista de conjunto. Pero, muchas citas se dan sin las referencias de origen, y las traducciones pecan con frecuencia de improvisadas y aproximadas.

Durante los 50 y 60, las exposiciones y los textos de historiadores de EE.UU. como James Cahill (1926-2014) permiten a los lectores acercarse con más seguridad a la pintura procedente de China. En 1960, Cahill publicó el libro *Chinese Painting*, que se convirtió en un texto clásico desde hace décadas. No obstante, no se trata de un estudio histórico «completo» de la Pintura China para la sociedad occidental, sino más bien de un estudio «inicial».

Después de los 60, el estudio de la historia del arte chino avanza en dos direcciones. En el libro *El Arte Chino* (1980) de Mary Tregear podemos leer: *“El arte chino nos inicia en el mundo de las artes visuales chinas y en su evolución a lo largo de la historia. Las primeras vasijas de uso diario con un dibujo de trenza que aparecen en el Neolítico, la influencia del budismo en la construcción de templos y tumbas, el procedimiento pictórico de tinta sobre seda, la edificación de la Ciudad Prohibida o las famosas pinturas de insectos de Qi Baishi en el siglo XX, son algunos de los elementos de este recorrido por la cultura artística china.”* Y en otro libro más reciente *Tesoros de China: Los esplendores del reino del dragón* (2008) de John Chinnery: *“Presenta algunos de los ejemplos más tempranos e imaginativos del arte y la artesanía chinos, incluyendo bronces, metalistería, jade, cerámica, pintura, iluminación de manuscritos, hilado de seda y textiles, y laqueados, todos ellos acompañados de detallados comentarios sobre el simbolismo utilizado y las creencias que se representan.”*

La dirección que puede observarse en estos textos, nos desvela una cierta mirada exótica hacia los «tesoros» de China. Pero, a veces, una óptica exótica no nos ayuda a acercarnos al Arte Chino, sino que nos aleja de él.

Otra dirección que compone ya una abundante bibliografía, se está centrado en cuestiones de detalle, como por ejemplo, el texto titulado: “Síntesis crítica de las teorías relativas a la Fecha de Nacimiento de Shitao

y nota conjunta acerca de la carta de Shitao a Bada Shanren”⁹, mostrando un acercamiento riguroso hacia los detalles históricos, cuando a mi parecer todavía carecemos de estudios rigurosos de conjunto que integren la perspectiva estética y filosófica, y la evolución de las técnicas y de las formas.

Para terminar, aún es necesario hablar de la historia de China en el siglo XX: China empezó a conocer o estudiar profundamente el mundo occidental desde el fin de la dinastía Qing (1644-1912). A partir de entonces, y dada la afluencia de occidentales a China y el auge económico, militar, industrial... de estos, nació una tendencia de la filosofía china y de todos los ámbitos de la investigación relativa a China, que fue estudiar la propia cultura tradicional a través de la metodología de la filosofía occidental.

Lo que quiero decir es que, a veces, ésto es como enmarcar el pensamiento chino en un marco occidental, con los consiguientes desajustes que se pueden producir debido a la diferencia de culturas. Así que tenemos que pensar con mucho cuidado cómo explicarlo o traducirlo. Pero no debemos dejar de trabajar en un territorio de la transculturalidad. Para los filósofos o para mí, y para todos los investigadores en este campo, es importante intentar buscar la confluencia entre la cultura oriental y occidental, caminar en una carretera que continúa más allá de la frontera.

⁹ Pierre Ryckmans, *Shi Tao: Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 225-240.

2.2. Grado de innovación

El arte es producto del pensamiento y la cotidianidad del ser humano. La investigación de la historia del arte nos ayuda a adentrarnos en un mundo más amplio y más profundo dentro de la historia de la humanidad. No sólo los artistas deben obligarse a revisar, estudiar, y reflexionar sobre la «historia», sino también cualquier persona que quiera contribuir con su fuerza al desarrollo de la sociedad.

Mis estudios sobre la pintura y la caligrafía chinas comenzaron en la Universidad Huafan de Taipei (1996-2000). A partir de entonces no he cesado en su análisis, y ya han pasado casi veinte años. Durante estos años la tecnología ha avanzado a pasos agigantados: internet, la tecnología interactiva, la biotecnología, etc. En contraste, los progresos de las humanidades, especialmente en el ámbito histórico, no han tenido la misma repercusión mediática. Por otra parte, cada vez se manifiesta menos interés en la parcela del arte clásico chino, y esto se observa en especial, a partir de los 80. Sobre esto tengo mi opinión:

1. Los intelectuales de todo el mundo, sobre todo los jóvenes, se concentran en campos más populares y bien pagados, como son los negocios o la tecnología. Y naturalmente el ámbito de las humanidades es menospreciado, así como la historia del arte, que es tan sólo una rama de las humanidades.
2. En Asia, los artistas jóvenes de mi generación dedican la mayor parte de su tiempo a la moda, el diseño, el arte multimedia, etc. Ni siquiera quieren

escribir cosas con un bolígrafo cuando con un sólo toque en la pantalla pueden hacerlo todo. Ya tampoco hace falta un click de ratón. Por no hablar de la utilización antiguo «pincel chino». Como los investigadores jóvenes no muestran interés por las pinturas tradicionales chinas ni las lecturas clásicas, es difícil que avance el estudio del arte clásico chino.

3. Para investigar la historia del arte, se necesita no sólo una cierta cantidad de obras, sino que también es necesario que esas obras tengan calidad, sentido y referencia. A día de hoy, queda poca pintura tradicional china. Aunque se ven muchas obras de la dinastía Qing, la mayoría son tan sólo copias de los períodos anteriores, carentes de calidad y sentido. Por lo tanto, proponer una nueva mirada histórica no es fácil.

Sin embargo, en los últimos treinta años se ha desarrollado mucho el arte contemporáneo en China, al mismo tiempo que se ha avanzado en el conocimiento arqueológico de la prehistoria y del arte chino más antiguo. Asistimos al interés por los extremos de la historia. Por un lado, los arqueólogos han realizado descubrimientos importantes, y por otro lado, el arte contemporáneo está floreciendo como consecuencia del desarrollo social y económico del mundo chino.

Durante la segunda mitad de siglo XX, la cultura china ha cambiado mucho con respecto a los medios de expresión artística en las regiones que hablan chino (Taiwan, Hong Kong, Singapur, China continental) como consecuencia de la influencia de la globalización, el modernismo y el pos-modernismo. Tendremos que respetar y estudiar también esto.

En cuanto a la cultura china y el idioma chino, no van a desaparecer debido a la influencia occidental, por el contrario, esto los enriquece. Las expresiones artísticas que se relacionan con la estética oriental y la pintura tradicional china, se convierten en un tema importante.

Da igual que el arte occidental esté influenciado por las ideas orientales o que las ideas occidentales afecten al arte oriental, la interacción entre los dos ha tenido precedentes. En este momento, necesitamos volver a la historia.

La pintura paisajística es el núcleo de la pintura tradicional china. Las ideas principales de la pintura paisajística china son la teoría *qi-yun* o *qi-yun seng-dong* (energía-resonancia, vida-movimiento) y el concepto de *yi-jing* (idea-paisaje o paisaje poético o atmósfera mental), cuyas ideas son coherentes, aunque no equivalentes, con las del Arte Abstracto a lo largo de su desarrollo.

La pintura tradicional china siempre fue figurativa, pero según el desarrollo a lo largo de la historia, podemos decir que la idea de la pintura tradicional china tiene una tendencia a una concepción abstracta y siempre tiene un carácter abstracto, relacionado con lo que denominamos las ideas del *yi-jing* o el paisaje poético.

Pretendo explotar más a fondo las ideas y su contexto histórico al tiempo que ahondo en mis investigaciones, tratando acercarme a la coherencia entre el paisaje poético y la abstracción, con objeto de encontrar una referencia para la pintura contemporánea china y una posibilidad de proponer mi propio criterio pictórico y teórico.

Pero me he desviado del tema que estaba tratando, referido al estado de la cuestión.

Cabe decir que, comparando con otros países como EE.UU o Francia, hay escasas obras en España sobre el estudio del arte y la cultura chinos. En cuanto a ésto, podemos leer una memoria notada en 2012 por el escritor Javier Yagüe Bosch:

“Cuando terminé mis estudios de secundaria en 1981, no existía la sinología en España. El interés por el mundo chino era cosa de jesuitas eruditos y viajeros (ejemplos de una honrosa y larga tradición) y de algún que otro raro y muy meritorio francotirador, caso de Iñaki Preciado o de Taciana Fisac. Tampoco había titulaciones universitarias en la materia (...). Hoy podemos decir que se ha consolidado en nuestro país una escuela de sinología moderna y rigurosa. En ese alentador panorama destacan cuatro mujeres: dos son catalanas, dos madrileñas, y sus líneas de actividad e investigación en torno al mundo chino parten de sus respectivos ámbitos de interés personal y profesional, a saber: Dolors Folch Fornesa (catalana), la historia; Isabel Cervera Fernández (madrileña), el arte; Pilar González España (madrileña), la poesía; Anne-Hélène Suárez Girard (catalana), la traducción”.¹⁰

Según Yagüe Bosch, ellas son unas de las figuras más importantes del estudio sinológico en España. Así, en cuanto a la historia del arte chino, cabe resaltar a la doctora Isabel Cervera Fernández. Es autora de varios libros pretigiosos acerca del arte chino, destacando entre otros *Historia del Arte*

¹⁰ Javier Yagüe Bosch, “Cuatro sinólogas españolas”, *Montagne vide: poesías, paisajes y otras formas de pasar*, 2012. Véase: <http://montagnevide.blogspot.com.es>.

Chino (1991 y 1992) y *Arte y cultura en China* (1997).

Según el texto introductorio de *Breve historia de la pintura china* (2006):

“Presentar hoy una historia de la pintura china supone proporcionar al lector hispanohablante la ocasión de acercarse a un mundo todavía poco conocido en los ámbitos culturales occidentales.”¹¹

Sin duda alguna, este documento nos desvela, en el siglo XXI, la situación general tanto en España como en Occidente acerca del estudio de la historia de la Pintura China.

Por lo tanto, espero que mi estudio sea capaz de producir una posibilidad de comunicación entre el chino y el español, ya que el propio idioma es un modo de pensar. Con una investigación sobre la idea de la pintura tradicional china, expresada en otro idioma, en mi caso, el español, quisiera encontrar una nueva manera de expresar.

Formalmente deseo poder contribuir con fuerza en España. Más allá, el hecho de que el trabajo se realice en español, y en una Universidad de reconocido prestigio, como la de Salamanca, con importantes vínculos con Sudamérica, me ayuda a esperar sinceramente poder dar una mayor proyección al resultado de esta tesis doctoral en los países de lengua española.

¹¹ Paloma Fadón Salazar, *Breve historia de la pintura china*, Granada: Comares, 2006, cubierta.

3. Aspectos metodológicos y las limitaciones de la investigación

3.1. Aspectos metodológicos

- **Metodología:**

Tal y como hemos avanzado en el apartado anterior, este estudio consistirá en la aplicación de un proceso metódico hacia una investigación sintética a partir del análisis de obras representativas, teniendo en cuenta los aspectos plásticos y filosóficos concurrentes en ellas, y con el objeto de poder verificar una hipótesis acerca de la pintura paisajística china: que se trata de un camino “hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial”.

- **Método:**

El método de mi tesis se basa en dos fases sucesivas: **Análisis** y **Interpretación**.

El **análisis** es el estudio de las formas visibles y no visibles de los elementos que componen la obra, sus relaciones y funciones plásticas. Es una tarea precisa, rigurosa, que nos ha de permitir destacar aquellos aspectos que por su originalidad e importancia definen el estilo de una obra concreta.

La **interpretación**, realizada a continuación, admite un enfoque más libre. Se basa en una reflexión y razonamiento, a partir de las características analizadas, que permitan la relación de la obra con su

contexto, comenzando por la clasificación de la misma e incidiendo en su contenido y significación, así como en las circunstancias específicas que vengan al caso.

- **Proceso metódico:**

Análisis y Comparación → (Consulta → Comprensión) → Interpretación
→ Valoración → Investigación Sintética

- **Conceptos clave:**

- **Referentes a la pintura paisajística china:**

pintura china de paisaje / pintura de letrados / caligrafía china /
pincel / tinta / papel de arroz / tintero / rollo pictórico / paisaje
monumental / paisaje interior / paisaje escrito / paisaje sintético

- **Referentes al pensamiento de la pintura paisajística china:**

paisaje como montaña-agua / *Yin-yang* (femenino-masculino) / *Tao*
(camino o vía) / *Qi* (energía) / *Qi-yun* (resonancia espiritual o ritmo
espiritual) / *Li* (principio interno) / *Yi* (idea o conciencia activa) /
Yi-jing (paisaje poético o atmósfera mental) / objeto-sujeto / unión
del paisaje y el yo / cielo-tierra-hombre / ciclo vital / taoísmo /
budismo / confucianismo / neo-confucianismo

- **Referente a una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial:**

ser / meta-física / aliento vital / energía vital / el fluir inmaterial /

alimentar el *qi* / espontaneidad / naturalidad / *Dan* (ligero, insípido e inmaterial) / insipidez / lejanía / viaje interior / paseo mental / *Shen* (espíritu) / *Chan* (zen) / *Kong* (vacío) / *Ziran* (lo natural, lo que así es) / *Fei-bai* (blanco volante) / des-hacer / des-pintar / des-representar / anti-realismo / anti-decoración / anti-forma / fragmento / abstracción

➤ **Referentes a la interpretación acerca de la cultura:**

China / lengua china / lengua española / cultura oriental / cultura occidental / globalización / pluralidad / ambigüedad / interacción / transculturalidad

3.2. Limitaciones de la investigación

- **Especificidad**

La investigación se centrará en los aspectos tanto plásticos como filosóficos de la «pintura de montaña (*yang*) y agua (*yin*)», y de la «pintura de letrados» realizada por el pincel (*yang*) y la tinta (*yin*):

- **Pintura de montaña y agua**

En primer lugar, debemos comprender que la pintura paisajística, en la sociedad chinohablante, se denomina: 山水畫 «pintura de montaña y agua». La palabra china 山水 se traduce literalmente como: «montaña y agua». Normalmente, y por convencionalismo, en su traducción occidental, este binomio se refiere a un concepto único de «paisaje». Si bien, será conveniente tener presente que, en la cultura china, el paisaje (en su traducción al término occidental), conceptual y lingüísticamente, se origina a partir de la unión de estos dos elementos, a saber, montaña y agua, que son dos complementarios, a la vez que también se pueden entender como opuestos, y que estos dos, establecen una relación dialéctica y no disyuntiva, de la cual surge la unidad: Paisaje.

No obstante, no se trata sólo de un problema de traducción, también está en la base de la filosofía china sobre la teoría *Yin-Yang*.

A lo largo de la historia china, la teoría *Yin-Yang* se ha materializado en la pintura paisajística. La montaña y el agua se convierten en las figuras principales de la transformación universal. En la pintura paisajística china, el concepto de transformación se basa en la firme

creencia de que los dos elementos (el *yin* y el *yang*), a pesar de su aparente oposición, guardan una relación de devenir recíproco. La pintura paisajística china estaba constantemente profundizando en la expresión artística de la energía *qi*, a través de dos elementos matéricos, dotados de simbolismo: la montaña y el agua. La montaña (*yang*) y el agua (*yin*) representan la interacción dinámica que forma el conjunto (el *qi* del paisaje-universo) finamente equilibrado. El «*qi*» (aliento vital o energía vital) está en constante movimiento. Este es el pensamiento esencial de la pintura paisajística china.¹² Por lo tanto, la pintura de montaña y agua será el tema central de la tesis.

➤ **Pintura de letrados**

La pintura como arte autónomo aparece en China en el Periodo de Desunión (220-589), estando relacionada con la caligrafía. Sabemos que la pintura china nace históricamente antes que la caligrafía, no obstante, a lo largo de la historia china, la caligrafía llegó a su madurez como un arte independiente mucho antes que la pintura.

El poeta y calígrafo Wang Wei (701-761) de los Tang (618-907) inventó la pintura paisajística monocroma del estilo Tinta y Agua. Se le considera el padre de la «pintura de letrados».

A partir de entonces, la pintura china se iba a dividir en dos tipos. Uno estaba muy cerca a la caligrafía, que es la que iban a desarrollar los Letrados, a saber, los filósofos, los poetas y los calígrafos. Y la otra, no

¹² Véase en la presente tesis, el capítulo 4: “Siglos III - VI: Nacimiento de la Pintura Paisajística China: *Pintura Paisajística China en el Periodo de Desunión (220-589)*”.

era más que un humilde oficio artesano, que se limita a la decoración, a la representación minuciosa y coloreada, a la historiografía y a la enseñanza moral y religiosa. Es verdad que entre el pintor como letrado y el artesano anónimo se crea una gran diferencia. A lo largo de la historia china, el artesano no va a obtener el rango de «pintor», y la influencia del artesano en la filosofía y el pensamiento chinos va a ser escasa.

Por lo tanto, si bien afirmamos la gran contribución de la artesanía china en la cultura artística, el análisis e interpretación de la presente tesis estará centrado en la «pintura de letrados».

● **Material**

El objeto de la investigación de esta tesis es la pintura china clásica, denominación que se estableció en el siglo XIX para distinguirla de la pintura china que mostraba una clara influencia occidental. La pintura china clásica como “arte” se considera como una rama independiente de la caligrafía china a partir de la cual se originó. Se desarrollará en torno a los cuatro instrumentos de la escritura: «pincel», «tinta», «papel» y «tintero». En China, el papel se popularizó a partir del siglo III sustituyendo como soporte de la escritura a las antiguas tabletas de madera y bambú sobre las que se realizaban los escritos, y teniendo como ventajas su mayor grado de absorbencia y su bajo coste con respecto a la seda. Desde luego, el papel también sustituyó a la seda como soporte en la pintura.

El papel, el pincel, la tinta, y el tintero serán definidos como los Cuatro Tesoros del Estudio ya que se convirtieron en los instrumentos y

materiales básicos para desarrollar el «arte del pincel», es decir, caligrafía, pintura y poesía. No obstante no debemos pensar que la pintura china clásica incluye sólo la pintura sobre papel. También se refiere a la realizada sobre seda. De hecho, a lo largo de la historia china, las pinturas se siguen realizando sobre este material, por ejemplo las de la Academia de pintura de la Corte Imperial.

Así, el análisis sólo contempla las obras pictóricas resueltas con pincel, tinta, tintero y papel o seda. Desde luego, tal análisis estará centrado en la pintura china de Paisaje.

Los soportes tales como el hueso, la roca o la cerámica sólo serán considerados como parte de los estudios preliminares.

- **Temporalidad**

La pintura paisajística china clásica en la que nos vamos a centrar, abarcará las obras que van desde el Siglo V a.C. hasta el Siglo XX d.C. , que están realizadas con pincel tanto sobre papel como sobre seda.

4. Guía de la historia china y de la Historia de la Pintura China

Facilito a continuación cierta información histórica, a la que se hará luego referencia en el cuerpo principal de la tesis.

4.1. Dinastías en China (Clasificación simplificada)¹³

A. Periodo Prehistórico

1. Dinastía **Xia** (2050-1500 a.C.)

B. Periodo Histórico

2. Dinastía **Shang** (1500-1050 a.C.)
3. Dinastía **Zhou** (1050-221 a.C.)

C. Periodo Imperial

4. Dinastía **Qin** (221-206 a.C.)
5. Dinastía **Han** (206 a.C. - 220 d.C.)

D. Periodo de Desunión

6. Tres Reinos (220-280): Wei, Shu, Wu
7. Dinastía Jin (265-420)
8. Dinastías del Norte y del Sur (420-589)

E. Era de los Tang

9. Dinastía **Sui** (581-618)
10. Dinastía **Tang** (618-907)

F. Era de las Cinco Dinastías

11. Cinco Dinastías (907-960)

G. Era de los Song

12. Dinastía **Song** (960-1279)
 - Song del Norte (960-1127)
 - Song del Sur (1127-1279)

H. Era de la Autocracia

13. Dinastía **Yuan** (1279-1368)
14. Dinastía **Ming** (1368-1644)
15. Dinastía **Qing** (1644-1911)

¹³ Para más informaciones, véase “3. Cronología de las dinastías en China”, en IV. ANEXOS de la presente tesis.

4.2. Guía de la Historia de la Pintura China

A. Periodo Prehistórico

1. Dinastía **Xia** (2050-1500 a.C.)

B. Periodo Histórico

2. Dinastía **Shang** (1500-1050 a.C.)
 - Nacimiento del **Pincel** (Escritura sobre los Huesos Oraculares).
3. Dinastía **Zhou** (1050-221 a.C.) → Nacimiento de la **Pintura de Seda**
 - ✧ Periodo de Primavera y Otoño (770-476 a.C.)
 - Época de los maestros Lao Zi y Confucio
 - ✧ Periodo de los Reinos Combatientes (476-221 a.C.)
 - Época del maestro Zhuang Zi

C. Periodo Imperial

4. Dinastía **Qin** (221-206 a.C.) → Nacimiento de **China Imperial**
5. Dinastía **Han** (206 a.C. - 220 d.C.)
 - Nacimiento del **Papel** y la **Tinta**

D. Periodo de Desunión

6. Tres Reinos (220-280)
 - Nacimiento de la primera obra de la crítica china que desarrolla el **Concepto de Creación**
7. Dinastía Jin (265-420) → **Pintura como Arte Autónomo**
 - Primer pintor como artista: Gu Kaizhi (345-406)
 - Primera pintura paisajística «narrativa» china
8. Dinastías del Norte y del Sur (420-589)
 - Nacimiento de la **Teoría Qi-yun**

E. Era de los Tang

9. Dinastía **Sui** (581-618) → **Pintura de Paisaje como Género Autónomo**
 - Primera pintura paisajística «no-narrativa» china
10. Dinastía **Tang** (618-907) → **Periodo del Clasicismo**
 - De la pintura de retrato a la pintura de paisaje
 - Nacimiento del **Naturalismo**

F. Era de las Cinco Dinastías

11. Cinco Dinastías (907-960) → **Post-Clasicismo o Neo-Naturalismo**
 - Nacimiento del **Método de la Arrugas**

G. Era de los Song

12. Dinastía **Song** (960-1279) → **Edad de Oro de la pintura china**
 - Desarrollo Profundo del **Paisajismo**
 - Song del Norte (960-1127) → **Paisaje Monumental**
 - Song del Sur (1127-1279) → **Hacia el Paisaje Interior**

H. Era de la Autocracia

13. Dinastía **Yuan** (1279-1368) → **Paisaje Escrito**
 - Combinación de la Pintura, la Poesía, la Caligrafía y el Sello
14. Dinastía **Ming** (1368-1644) → **Paisaje Sintético**
 - Teoría del autor de la pintura china
15. Dinastía **Qing** (1644-1911) → **Fin de China Imperial**

II. CUERPO PRINCIPAL

Volumen I:

Nacimiento y la Forma Esencial de la Pintura China

Capítulo 1:

Nacimiento de la Pintura China

1.1. Introducción

En el campo de las artes a nivel mundial, la pintura china posee un estilo único con ciertos rasgos distintivos.

Sin embargo, el espacio en el que se pintaba al principio en China es el mismo que el del occidental. Eran soportes como la superficie de las rocas o las cerámicas, aprovechando el espacio limitado, lo cual se puede remontar al Neolítico cuando las pinturas se pintaban sobre los utensilios como cuencos, vasijas, jarrones, etc. La razón por la que pintaban, tal vez era decorativa, de imitación de la naturaleza o funcionaba como un totém de rituales, por lo tanto no es una forma independiente de la pintura, tampoco es un arte autónomo.

A pesar de todo, podemos encontrar que existe una tendencia al desarrollo de un pensamiento del arte en las primeras etapas de la civilización.

En el Neolítico y la Edad de Bronce de China, las figuras que se representaban sobre la cerámica y el bronce, no eran de tipo representativo, sino que eran unos dibujos coherentes o motivos decorativos entrelazados de

animales míticos como el dragón¹⁴, u ornamentaciones para producir un efecto visual de «circulación» y «movimiento».

En cuanto a las cerámicas de la Grecia antigua, eran dibujos independientes, formando un centro visual a través de la historia o los personajes del dibujo, a pesar de que fueran unos dibujos dependientes del espacio. Cuando Michelangelo Bounaroti (1475-1564) creaba su obra *Génesis* en el siglo XVI, dividió el espacio, que era estrecho y largo, en nueve partes separadas para formar un efecto visualmente independiente para cada cuadro.

El pensamiento cultural entre el Extremo Oriente y el Occidente se desarrolla en direcciones diferentes desde el principio.

Por la parte occidental, el Partenón es un edificio que se ajusta a la proporción áurea, y sigue una forma científica, lógica, equilibrada y simétrica. En Egipto, la pirámide tiene caras triangulares inmovibles, estables y con una visión fija. Por otra parte oriental, la Gran Muralla se sostiene en la tierra con altibajos como un signo simbólico «extendido», «sinuoso», «fluido» e «ilimitado». Se puede decir que estos signos antiguos ya han implicado una forma de pensamiento hacia su dirección según la cultura que sea.

¹⁴ El dragón se utiliza como motivo decorativo desde hace más de 4.000 años, forma parte de los «cuatro animales míticos», junto con el qulin, la tortuga y el ave fénix.

1.2. Antecedentes

En la cultura china, las personas, tanto orientales como occidentales, creen que la caligrafía y la pintura proceden de la misma fuente. Dado que el sistema de escritura chino es ideográfico, los antiguos chinos dibujaban de hecho gráficos cuando escribían caracteres altamente ideográficos.

Según esta opinión, podemos considerar que las «inscripciones sobre huesos oraculares» 甲骨文 son los dibujos gráficos más antiguos chinos. (Véase ilustración 1).

1. Inscripciones sobre hueso oracular, la dinastía Shang 1765-1122 a.C.

Los huesos oraculares son caparazones de tortuga y huesos de animales, en los cuales se hallan inscripciones. Estos huesos constituyen los documentos más relevantes y antiguos de la escritura china arcaica, conteniendo importante información histórica, como lo es en el caso del árbol genealógico completo de

la dinastía Shang (o la Edad de Bronce, 1765-1122 a.C.), en el cual el hueso oracular demostró la existencia de dicha dinastía, puesta en duda por algunos estudiosos hasta encontrar dicho hueso.

Pero, en realidad, antes de que surgieran las «inscripciones sobre huesos oraculares», los ancestros de los chinos ya habían comenzado a pintar en la sociedad primitiva.

La pintura rupestre y la cerámica pintada son las dos manifestaciones pictóricas más importantes de la Prehistoria China. Aquí, realizo un sintético análisis de estas dos manifestaciones.

1.2.1. Pintura rupestre

La pintura rupestre se puede considerar, por extensión, como un tipo de pintura paisajística, ya que esta pintura está realizada sobre la roca (escenario), creando un paisaje real dentro de la naturaleza.

La clasificación cronológica de las pinturas rupestres chinas de la Prehistoria permite distinguir tres épocas: pinturas de los cazadores epipaleolíticos de 10.000 - 6.000 a.C., pinturas de los cazadores modernos de 8.000 - 4.000 a.C. y pinturas de los pastores y ganaderos de 3.500 - 2.000 a.C.¹⁵

Como la pintura rupestre china se remonta al 10.000 a.C., podemos entenderla como uno de los primeros antecedentes de la Pintura China.

¹⁵ Véase Omar Tegaldo Muñoz, *El trazo chino y el vacío que lo anima*, Valencia: Tesis doctoral de Universidad Politécnica de Valencia, 2013, p. 16.

En la montaña Huashan en el sureste de China, se halla el mural más grande del mundo con pinturas rupestres. (Véase ilustración 2).

Actualmente tiene 200 metros de largo y 40 metros de alto. Contiene más de 1800 figuras, que tienen desde 30 centímetros hasta 3 metros de altura y representan probablemente a guerreros con espadas, perros y aves. Estas manifestaciones tienen una antigüedad de más de 2500 años.

2. Pinturas Rupestres en Huashan, aproximadamente 2500 a.C.

En las pinturas Huashan, los guerreros parecen estar bailando y participar así en una ceremonia religiosa. Ésto muestra que a los ancestros de los chinos les interesaban expresar el «ritmo» y el «movimiento» en sus manifestaciones artísticas.

Los dibujos en Huashan parecen pictogramas. Aunque no sean letras, se puede observar un cierto parecido con algunos símbolos que sí aparecerán más tarde en la escritura china. De tal manera que se puede

considerar a este legado artístico como uno de los orígenes de la manifestación de los caracteres ideográficos chinos.

Es un inicio de la relación entrelazada entre la pintura china y la escritura china.

1.2.2. Cerámica pintada

Desde el 10.000 a.C., a principios del período Neolítico, los habitantes del territorio que actualmente es China dieron un importante paso al empezar a vivir en comunidades rurales relativamente grandes, que practicaban la agricultura de roza y quema, araban la tierra y criaban animales domésticos como perros, cerdos y pollos. Su tecnología empezó a ser más compleja, e incluyó la tejeduría, carpintería, alfarería con rueda y fundido del cobre.

A partir del 5000 a.C., la población aumentó rápidamente y diversos clanes ocuparon diferentes regiones.

La cultura de Yangshao 仰韶文化 fue una cultura neolítica que se extendía a lo largo del curso central del río Amarillo en China. La cultura está datada del 5000 a.C. al 3000 a.C. El nombre proviene del primer yacimiento arqueológico representativo, que se descubrió en 1921 en Yangshao, un pueblo de la provincia de Henan. La cultura floreció principalmente en las provincias de Henan, Shanxi y Shaanxi. Esta cultura es conocida por su cerámica con decoración. Por eso, se denomina a la cultura de Yangshao: «Cerámica Pintada».¹⁶ Los artesanos

¹⁶ Esta denominación se utiliza para distinguirse de la otra cultura neolítica china

elaboraban una cerámica pintada en blanco, rojo y negro, con dibujos de animales, rostros humanos, o diseños geométricos. El yacimiento arqueológico del sitio Banpo, cerca de la ciudad Xian, provincia Shaanxi, es uno de los yacimientos mejor conocidos de esta cultura. Un gran número de vasijas de cerámica pintada fueron desenterradas en Banpo.

El cuenco mostrado aquí (*Véase* ilustración 3), fue uno de los cuencos representativos de los extraídos en Banpo. Este cuenco formaba parte de la tapa de un ataúd y está datado entre el 5000 y 4000 a.C.

3. Cuenco descubierto en Banpo, 5000-4000 a.C.

«Cerámica Negra». Las dos culturas neolíticas más extendidas en china fueron la de Yangshao, «Cerámica Pintada» y la cultura de Longshan, «Cerámica Negra». La posterior cultura, como sugiere su nombre, produjo una cerámica negra sin decoración, dura y de muy alta calidad, de menor grosor y cocida a temperaturas más altas que la de los ejemplos de Yangshao.

En la decoración de este cuenco, se ven dos rostros humanos que llevan sombreros triangulares (obsérvese la presencia de la forma geométrica). Hay dos peces en ambos lados del rostro y en boca. También se ven otros dos peces a ambos lados del plato. Probablemente los rostros humanos simbolizaban un clan primitivo en una ceremonia religiosa, y los peces en las bocas expresaban el deseo de tener buena suerte en la pesca y en la caza, y de tener comida en abundancia.

Se observa la expresión artística de la «circulación» y el «movimiento». Nos hace pensar que hay agua de verdad en el cuenco, y que los peces están vivos.

A partir de entonces, aproximadamente desde 4000 a.C. hasta 2000 a.C., los motivos en la cerámica se van haciendo cada vez más abstractos. Este cambio que va de la representación a la abstracción se repite en gran parte de las decoraciones de la Cerámica Pintada de China.

Vemos la ilustración 4: es un jarrón de barro con una llamativa decoración, descubierto en el yacimiento del sitio Ma Chang, en la ciudad Minhe, provincia de Qinghai. Los restos encontrados en este hallazgo nos revelan la cultura denominada Majiayao (nombre que deriva de Ma Chang) que se desarrolló entre el 3300 y 2000 a.C. y que se considera como una rama de la cultura de Yangshao.

Este jarrón es un ejemplo típico de la cultura de «Cerámica Pintada» de China, del Neolítico tardío. La decoración es completamente geométrica y abstracta. Los motivos sinuosos y los círculos flotantes llenan la superficie del jarrón.

Es una ornamentación muy clara, limpia, que pone en evidencia el cuidado del ceramista por la unidad de forma y decoración, creando un efecto visual de «fluidez», «circulación» y «liviandad».

4. Jarrón de *Cultura de Majiayao*. 2200-2000 a.C.

1.3. Pintura de seda: Pintura *Bo*

«*Bo*» 帛 es un término general que se refiere a la tela de seda china. Y todas esas pinturas que se realizan sobre la tela de seda se llaman «Pinturas *Bo*» 帛畫. Podemos traducirlo como «Pintura de seda».

Si analizamos la pintura china veremos que se caracterizará por ser un «arte de pincel», es decir, se debe utilizar el pincel chino, pintando sobre papel o seda. Podemos decir que la «Pintura *Bo*» es la pintura china más antigua, ya que es la primera en la que se emplean los pinceles.¹⁷

La pintura china en la cerámica, estaba supeditada a ella, pudiéndose ver como un simple adorno. Con la pintura de seda comienza a desarrollarse como forma independiente, siendo la única protagonista.

Las pinturas de seda chinas surgieron aproximadamente durante lo que los historiadores llaman el Período de los Reinos Combatientes (403-221 a.C.) y alcanzaron su esplendor en la Dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 9 d.C.).

En el Periodo de los Reinos Combatientes, los artistas en la corte imperial empezaron a pintar cuidadosamente caligrafía china en rollos de seda. En ese tiempo, se pensaba que la caligrafía era la forma más alta y pura de pintura y con los años este arte se desarrolló para incluir figuras humanas e ilustrar personajes religiosos y mitológicos así como formas de la naturaleza.

¹⁷ Se cree que la pintura sobre cerámica del Neolítico se realizaba pintando con el extremo desgastado de un trozo de madera o de bambú, siendo el pincel una invención posterior. Con respecto a este tema, véase Mary Tregear, *El arte chino*, Barcelona: Destino, 1991, p. 13. En cuanto al nacimiento y el desarrollo del pincel chino, véase la presente tesis, el apartado 2.2.1: “Pincel”.

Las pinturas de seda fueron exclusivas de China por siglos y esta prominencia duró hasta la advenimiento del papel como superficie artística preferida.

Las pinturas de seda chinas más tempranas fueron descubiertas en tumbas, llevando a los expertos en arte chino a creer que las pinturas de seda jugaron algún papel en las ceremonias funerales, tal vez como estandartes llevados en la procesión del entierro y luego puestas sobre el ataúd dentro de la tumba para proteger al los muertos o ayudar a sus almas en su ascensión al paraíso.

Según la información de la que disponemos hasta el momento, la pintura titulada *Dama, Fénix y Dragón* es la primera pintura de seda china de la que se tiene constancia y además también es la primera pintura de retrato. (Véase ilustración 5).

Esta pintura salió a la luz en 1949, en la excavación de una tumba en la ciudad de Changsha, en la provincia de Hunan en China central. Los objetos hallados datan aproximadamente del 476 a.C.

Dama, Fénix y Dragón ilustra historias sobre la fallecida en la tumba. Esta pintura mide 31.2 x 23.2 cm, y representa a una mujer ricamente ataviada, acompañada de un fénix y un dragón. El dibujo de las figuras se nos presenta mediante un trazo delgado, prácticamente constante en su grosor, revelando el interés temprano de los chinos por la resolución de las imágenes a través de la línea fluída. Además, sus colores blancos y negros representan el contraste entre vacío y plenitud, movimiento y quietud.

5. *Dama, Fénix y Dragón*, aproximadamente 476 a.C.

Otra pintura representativa de seda china titulada *Hombre manejando el Dragón* que surgió más tarde, fue descubierta en 1973, de otra tumba en la misma ciudad de Changsha. En esta pintura se muestra a un hombre que, envuelto en una túnica, está manejando a un gran dragón. Completan la imagen un fénix y un pez. La obra mediante estos símbolos deja constancia de que el fallecido era un noble.¹⁸ (Véase ilustración 6).

¹⁸ Aquí, el dragón se convierte en un vehículo de transporte y sólo los nobles pueden manejar dragones.

6. *Hombre manejando el Dragón*, 403-221 a.C.

Tanto *Dama*, *Fénix* y *Dragón* como *Hombre manejando el Dragón* son pinturas de rollo vertical.

Otro ejemplo de pintura de seda china es la llamada *Dama de Dai Hou* (168 a.C.), descubierta en 1972, en una tumba de un período posterior, la Dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 9 b.C.), también en la ciudad de Changsha. (Véase ilustración 7).

7. *Dama de Dai Hou*, 168 a.C.

Esta pintura mide 205 x 92 cm, y es una obra muy importante porque se ha conservado muy bien y se pueden analizar todos sus elementos.

Dama de Dai Hou es una pintura a color cuya tela tiene forma de T, conteniendo tres partes que representan el cielo, el mundo y el mar. Constituye un acomodo destinado a ayudar a la fallecida ascender al cielo.¹⁹

En esta pintura, se pueden ver tratados tres temas con claridad:

¹⁹ Este tipo de pintura de seda con forma «T», se llama en chino 非衣 (*feiyi*), se traduce literalmente «no vestido», significa que la tela no es para ser vestido funeral.

La parte superior representa el cielo, exponiendo el sol, la luna, los animales y los personajes mitológicos como Nu Wa, Chang E, etc. (Véase ilustración 8). Esta parte es, en cierto sentido, un rollo horizontal.

8. *Dama de Dai Hou*. (Parte superior).

La parte intermedia describe la vida real de la dama de Dai Hou. (Véase ilustración 9).

9. *Dama de Dai Hou*. (Parte intermedia).

Y la parte inferior, que representa el mar o el mundo bajo la tierra, en la que se muestra a un ser hercúleo de pie sobre dos peces gigantes y sosteniendo un objeto con forma de barra. (Véase ilustración 10)

Estas dos últimas partes serían rollos verticales.

10. *Dama de Dai Hou*. (Parte inferior).

Entre estos tres espacios visuales, se ve claramente una fluidez interna y las relaciones mutuas inevitables. En una sola pintura, se tratan tres temas, creando tres focos diferentes, pero no se divide en tres espacios independientes y separados. Se puede decir que es el inicio de la perspectiva móvil.

Hace falta complementar la siguiente información: el dragón es uno de los elementos más importantes en la cultura china. Los chinos creen que el dragón es el símbolo de lo noble. Además, es un vehículo de transporte para que los nobles puedan viajar entre el cielo (o el paraíso), el mundo y el mar (bajo la

tierra o el infierno). Por lo tanto, y bajo el punto de vista formal, hay que destacar que el dragón puede aparecer en cualquier espacio-territorio de la pintura. Debido al tratamiento artístico, el dragón se convierte en un elemento visual para relacionar varios espacios dentro de la pintura, logrando que en ésta se mantenga una sensación de fluidez y unidad.

En esta pintura en concreto, el dragón, con forma de serpiente a ojos occidentales, entrelazado, abarca los tres mundos y da coherencia a los tres espacios.

A partir de estas tres antiguas pinturas: *Dama, Fénix y Dragón*, *Hombre manejando el Dragón* y *Dama Dai Hou*, se observan tres características básicas formales de la pintura china:

1. La pintura se desarrolla en un rollo largo
2. La pintura tiene una forma que puede tanto colgarse como enrollarse
3. Existencia de la perspectiva móvil

Durante los últimos 2000 años, la pintura china en su desarrollo, ha ido profundizando en estos tres aspectos, lejos de desvincularse de ellos. Estas tres características se convertirán en los principios fundamentales de la pintura china. A estas cuestiones dedicaré el capítulo 3: “Análisis e Interpretación del Rollo Pictórico” y el capítulo 12: “Paseo Mental: *Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística*”.

Capítulo 2:

Aspectos Fundamentales de la Pintura China

2.1. Introducción

La pintura china y la occidental tienen características que las unen y también que las hacen diferir.

En la pintura china destacan de forma llamativa la concepción y la condensación artística, que se plasma con asiduidad mediante trazos lineales, como elementos definidores de la imagen. Por otra parte, en la occidental, llama la atención la capacidad de plasmación y el color, con sus óleos y acuarelas, llenos de matices, con juegos de luz y sombra. En el terreno conceptual, la oriental mira al terreno filosófico: confucianismo, budismo, taoísmo, mohismo, etc. Lo que se plasmará en el arte con pinceles que no sólo crean imágenes, sino conceptos y paisajes interiores. En occidente prima lo medible, pesable y calibrable. Es el terreno de las ciencias exactas, las ciencias naturales, lo cual tiene su reflejo en la pintura en el ansia de captar, analizar y reproducir la luz, la perspectiva y la anatomía.

El objeto de la investigación de esta tesis es la «pintura china clásica», denominación que se estableció en el siglo XIX para distinguirla de la pintura china que mostraba una clara influencia occidental. La pintura china clásica se puede considerar como una rama independiente de la caligrafía china a partir de la cual se originó. Se desarrollará en torno a los cuatro instrumentos de la

escritura: «pincel», «tinta», «papel» y «tintero». En China, el papel se popularizó a partir del siglo III sustituyendo como soporte de la escritura a las antiguas tabletas de madera y bambú sobre las que se realizaban los escritos, y teniendo como ventajas su mayor grado de absorbencia y su bajo coste con respecto a la seda. Desde luego, el papel también sustituyó a la seda como soporte en la pintura.

El papel, el pincel, la tinta, y el tintero serán definidos como los «Cuatro Tesoros del Estudio» ya que se convirtieron en los instrumentos y materiales básicos para desarrollar el «arte del pincel», es decir, caligrafía, pintura y poesía. No obstante no debemos pensar que la «pintura china clásica» incluye sólo a la pintura sobre papel. También se refiere a la realizada sobre seda. De hecho, a lo largo de la historia china, las pinturas se siguen realizando sobre este material, por ejemplo las de la «Academia de pintura» de la Corte Imperial.

De manera que, la «pintura china clásica» en la que nos vamos a centrar, abarcará las obras que van desde el Siglo V a.C. hasta el Siglo XX d.C.²⁰, que son realizadas por pinceles tanto sobre papel como sobre seda.

²⁰ Hasta la dinastía Qing, que cae en 1911; después de la cual ya no habría más dinastías.

2.2. Instrumentos y materiales: Cuatro Tesoros del Estudio

2.2.1. Pincel

La historia de la pintura china es, al mismo tiempo, la historia del uso del pincel, un elemento cuyo origen se puede remontar 3000 años atrás desde la actualidad.

En el capítulo 1.3: “Pintura de Seda: Pintura *Bo*”, ya hemos visto *Dama, Fénix y Dragón*, la pintura china de seda más antigua, datando del siglo V a.C., donde se pueden observar las primeras huellas del «pincel» en la pintura. Pero el pincel, claramente, fue desarrollado antes de la citada obra, y también antes de nacer la pintura de seda. Su invención se puede remontar a la dinastía Shang (1765-1122 a.C.), en la Edad de Bronce. El pincel de entonces era primitivo y se utilizaba para escribir palabras sobre los huesos oraculares. Los caracteres de estos huesos utilizados en la adivinación, se grabaron, pero los rastros de bermellón hallados en alguno de los caracteres demuestran que en algunos casos fueron escritos primero con pincel. Más tarde, la utilización y el desarrollo del pincel ayudó a la aparición y la madurez de la pintura sobre seda.

En la dinastía Qin (221-206 a.C.) un célebre general militar Meng Tian mejoró la factura del pincel. Hallazgos arqueológicos muestran pinceles de las dinastías Qin (221-206 a.C.) y Han (206-220 a.C.), muy similares a los que están en uso actualmente. Los pinceles antiguos eran muy variados. En cuanto a los materiales, había pinceles de pelo de cabra,

lobo, caballo, zorro, etc. Si se clasifican por sus propiedades, había pinceles de pelo duro, blando, o de punta larga y corta. Hablando del material de sus mangos, se pueden distinguir pinceles de bambú, madera, marfil, hueso, jade, oro y plata.

En el aspecto formal, el pincel chino presenta distinta forma que el occidental. Es puntiagudo en el extremo con el que se pinta y presenta un abultamiento en la parte superior de las cerdas. En cambio el pincel occidental muestra una forma inversa: suele ser cuadrado y plano, o bien cilíndrico (pensemos en los pinceles de óleo). El pincel chino se fabrica en torno a un núcleo central, al que se añaden diferentes capas de pelos superpuestas. De esta manera se puede obtener una punta fina en el extremo, que posibilita variedad de anchura en el trazado: líneas finas y gruesas. Por otra parte, el pincel chino presenta una gran abundancia de pelo en el otro extremo, lo que hará posible que el útil de dibujo retenga una importante cantidad de tinta, lo que dotará al pintor o calígrafo de la libertad de no preocuparse cada poco tiempo de mojar en el tintero y de crear largas líneas sin tener que estar constantemente interrumpiendo la pincelada

Debido a estas características particulares, se crea un arte único en la historia mundial de la pintura.

2.2.2. Tinta

En la dinastía Han (206-220 a.C.) ya apareció la que hoy se denomina «tinta china». Se fabricaba inicialmente a mano y luego con molde, y tiene una consistencia sólida. Los chinos antiguos sometían a las ramas de pino a un proceso de carbonización en hornos de cuyas paredes extraían el hollín, que será el negro de humo. Desde este elemento hasta el producto acabado, se debe pasar por un proceso de adición de pegamento, aglutinante, polvos de especias, además de tratamientos de cocción al vapor y moldeado, para finalmente obtener las barras de tinta.

La tinta líquida suele prepararse a partir de una barra sólida. Para ello hay que frotarla en la piedra de tinta. Sobre esta piedra se vierte un poco de agua y se fricciona sobre ella la barra, de manera que siempre esté húmeda. El continuo frote sobre la piedra con el agua va deshaciendo poco a poco la barra de tinta, que se va quedando disuelta en el agua. Este proceso puede continuarse hasta que la tinta adquiera la densidad requerida. La tinta china es prácticamente permanente porque el carbón del negro de humo es químicamente inerte y la luz del sol no la decolora ni la afecta de ninguna manera.

El color de la tinta china es, obviamente, negro. A partir de la dinastía Tang (618-907), se utilizó para realizar pinturas monocromas. A la pintura realizada con tinta china se la denomina «tinta y agua» o *Shui mo* 水墨. El carácter *shui* significa agua y *mo* tinta. En la técnica *shui mo* se suele utilizar el blanco y negro para la pintura de paisajes. El negro

es el color que no refleja la luz, y por ello es descrito como acromático; el blanco en cambio, es la luz misma, así que es el origen de todos los colores. El blanco y el negro representan el contraste absoluto, es decir, los opuestos complementarios: *yin-yang*.

Como instrumento básico, y como idea estética, la tinta representa la esencia del arte de la pintura china.

2.2.3. Papel

Antes de que se inventara el papel hecho de fibras vegetales, los caracteres chinos se escribían sobre seda, lo cual encarecía tanto las obras, que únicamente algunos nobles podían tener acceso a ella. En el año 105 d.C., el inventor Cai Lun, de la dinastía Han del Este, mejoró la tecnología para la fabricación de papel usando varias fibras vegetales a fin de producir papel barato. La invención del papel impulsó enormemente el progreso de la civilización humana. Se exportó a Corea en el siglo III, y a Japón en el siglo VI, mientras que a India y al Tíbet no llegaría hasta el siglo VII. Siguiendo la «Ruta de la seda»²¹, el papel fue conocido en Occidente en el siglo III, pero su proceso de fabricación, secreto guardado celosamente por los chinos, no fue conocido hasta el siglo VIII, siendo los pueblos árabes sus introductores en Europa.²²

²¹ Con este nombre, el barón Ferdinand Von Richtofen, científico e investigador alemán del siglo XIX, denominó a la ruta comercial, cultural y artística que conectó por vía terrestre y marítima desde el siglo II a.C. el mundo del Extremo Oriente con el Extremo Occidente. Véase Isabel Cervera, *Arte y Cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, pp. 153-154.

²² *Ibid.*, p. 139.

En la dinastía Sui (581-618) y Tang (618-907), los chinos mejoraron aún más la tecnología, surgió el renombrado papel «Xuan», que se convirtió más adelante, en el papel más usado en la pintura china. El papel «Xuan» se produjo por primera vez en la ciudad Xuan, provincia Anhui, de la cual procede su nombre actual. El papel «Xuan» es de color blanco, es sólido y flexible realizado con madera de sándalo y paja de arroz. Este tipo de papel es muy absorbente, lo que realiza los diversos tonos y matices de la tinta, haciéndolo ideal para la pintura y la caligrafía china. Después de la dinastía Ming (1368-1644), este papel fue el mayoritariamente utilizado en la pintura china.²³

2.2.4. Tintero

La denominación correcta del tintero chino, debería ser «piedra de tinta», ya que lo que define es su material, contra el cual se frota la barra de tinta. En la antigüedad, existían diversos tipos: de piedra, cerámica, ladrillo, jade, etc. Entre ellos, el de piedra se consideraba el máxima categoría. Normalmente, se distingue en ellos una parte superior cóncava destinada a contener una pequeña cantidad de agua y una parte inferior o superficie plana sobre la cual se frota la barra de tinta.

La calidad de la «piedra de tinta» determinará los colores que se puedan lograr en el papel. Una buena piedra, aunque sea suave, no se desgasta fácilmente. Las tintas de alta calidad no revelan su belleza hasta

²³ Este tipo de papel, en España, se llama «papel de arroz». El papel de arroz, como término, se refiere comúnmente tanto a aquel elaborado a partir del propio arroz, como a aquel que se obtiene de otros materiales vegetales, como la morera, etc.

que no se frotan en una «piedra de tinta» de la misma calidad. La piedra de tinta «Duan», de la provincia de Guangdong, es la más famosa. Desde los tiempos de la dinastía Song (960-1279), las «Duan» han sido consideradas las mejores piedras, y se han prestigiado por producir unas tintas de calidad incomparable. Algunas son de color verde, pero con frecuencia muestran una tonalidad violeta. Su superficie es lisa y con una textura dura. Pueden ser usadas por cientos de años sin sufrir el desgaste de otras.

En realidad, para los chinos, los «cuatros tesoros del estudio» no son simplemente herramientas, sino que han pasado a formar parte de la filosofía china. Al igual que en la relación entre el hombre y la mujer, el hombre es *yang*, y la mujer es *yin*, el pincel también tiene correspondencia con estos conceptos, de tal manera que: el pincel es *yang*, la tinta *yin*; la barra de tinta es *yang*, el tintero *yin*; la tinta es *yang*, el papel *yin*. Así, al pintar, barra, tintero, pincel y papel, no son sólo herramientas, son elementos unidos a la esencia misma de la vida, no exentos de su carga sexual y filosófica. Desarrollaré el tema de la filosofía del pincel-tinta, en Capítulo 11: “Unión del Paisaje y el Yo: *Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta*”.

2.3. Unión entre pintura, poesía, caligrafía y sello

El aspecto fundamental de la pintura china, es una estilizada forma de arte que engloba pintura, poesía, caligrafía y sello. Cuando una obra clásica china, aúna estos cuatro elementos, tiene mayor valor estético. De hecho, este aspecto fundamental tiene mucho que ver con la «pintura de letrados» (aspecto, que dada su relevancia, necesita de dos capítulos enteros para su análisis e interpretación: Capítulo 8: “Siglos XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior” y Capítulo 9: “Siglos XIII - XIV: Paisaje Escrito”). Aquí, en el presente capítulo, sólo explico una breve historia para que tengamos un conocimiento básico. Según investigaciones históricas²⁴, antes de la dinastía Song del Norte (960-1127), los pintores chinos raramente escribían en sus obras, salvo para firmar con sus nombres en la esquina, en contadas ocasiones. Más tarde, en la dinastía Song del Sur (1127-1279), algunos pintores, que eran también poetas y calígrafos, insertaban una inscripción o un poema sobre las emociones que querían transmitir. Más adelante, en la dinastía Yuan (1279-1368), aparecen sellos estampados sobre las pinturas. En esa época, se combinaban en una sola forma los cuatro elementos artísticos. A partir de entonces, la pintura que incluye caligrafía y poesía, formando una unidad, estará considerada en China como la máxima expresión artística.

²⁴ Véase en la presente tesis, el capítulo 9.2.2: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello”.

2.4. Categorías y estilos

La pintura china se puede dividir según sus temas o contenidos en: «Retratos», «Paisajes» y «Flores y pájaros». Si atendemos al criterio técnico de su factura, puede ser dividida en cinco categorías o estilos:

2.4.1. Estilo «Meticuloso» u *Gong bi* 工筆

El carácter *Gong* significa «meticuloso», *bi* «pincel» o «escribir».

Se caracteriza por su delicadeza y su precisión al trabajar en los más mínimos detalles.

La ilustración 11, es una pintura sobre seda del «Padre del estilo meticuloso *Gong bi*»: Huang Quan (903-965), de las Cinco Dinastías (907-960). Es un maestro incontestable de la pintura de «Flores y pájaros», que ejercerá una gran influencia en épocas posteriores.

11. Huang Quan (903-965), *Pájaros, tortugas e insectos*.

Vemos detalles de esta obra en las ilustraciones 12 y 13, en las que queda patente la delicadeza y meticulosidad de la factura.

12. *Ibíd.*, (detalle).

13. *Ibíd.*, (detalle).

2.4.2. Estilo «Trazo Lineal» o *Bai miao* 白描

El carácter *Bai* significa «blanco», *miao* «trazar».

Se puede entender que este modo es una derivación de *Gong bi* (estilo meticuloso); la diferencia estriba en la no utilización del color, dibujando los contornos sólo con tinta negra. Los artistas chinos dicen que el arte de *Bai Miao* es el arte de la línea. *Bai Miao* significa «la reproducción en blanco». Así, la propia palabra ya indica la ausencia de color en esta forma de representación artística de la realidad. Como se puede sospechar el estudio formal de la línea está muy desarrollado en la pintura *Bai Miao*.

Veamos las ilustraciones:

Imagen 14: corresponde a una obra del «Maestro del estilo de *Bai miao*», Li Gonglin (1049-1106), de la dinastía Song del Sur (1127-1279). Destaca el trabajo de mancha modulada

14. Li Gonglin (1049-1106), *Cinco caballos*.

En la ilustración 15 llaman la atención los trazos lineales fluidos.
(Véase página siguiente.)

15. *Ibid.*, (segmento).

La imagen 16 es un segmento de otra pintura de Li Gonglin *Casa de campo en la Montaña*. En ella distinguimos una muestra representativa de los paisajes del estilo *Bai miao*.

16. Li Gonglin (1049-1106), *Casa de campo en la Montaña*, (segmento).

2.4.3. Estilo «Sin Hueso» o *Mo gu* 沒骨

El carácter *Mo* significa «no hay», *gu* «hueso».

Es un tipo de *Gong bi* (estilo meticuloso), pero en este caso se refiere a la pintura de plano modulado y abierto, siendo la ausencia de contorno lo más característico en este modo de representación y que lo diferencia del anterior *Bai miao* (estilo trazo lineal).

El estilo «sin hueso» o *Mo gu*, tradicionalmente, sólo se refiere a obras a color.

Analicemos la diferencia con respecto a la técnica *Gong bi*. En *Gong bi* primero se dibujan los contornos. Y luego se rellenan con el color adecuado. En *Mo gu*, una o varias pinceladas (aplicadas con una técnica similar a la de la acuarela) conforman planos con matices de tonalidad y color, puede representar un volumen al tiempo que separa unas formas de otras, sin necesidad de un contorno previo.

Hay que tener en cuenta que *Mo gu* no se practica sobre papel absorbente, sino seda o papel liso brillante. Los pinceles son los mismos que para *Gong bi* pero sin necesitar de aquellos específicos para el trazado de los contornos.

La ilustración 17, se muestra una obra del pintor Yan Yue (¿-?), de la dinastía Qing (1644-1912). Es una obra representativa del estilo *Mo gu*. (Véase página siguiente). Se trata de una pintura de tinta y color sobre papel de 29.8 x 24.8 cm, que se encuentra en el Museo de Nanjing.

17. Yan Yue, *Flores y pájaro*, Dinastía Qing (1644-1912).

2.4.4. Estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi* 寫意

El carácter *Xie* significa «escribir», *yi* «idea» o «significado».

Es un estilo vinculado a la «pintura de letrados». Se puede considerar como el estilo más representativo y más importante de la pintura china. En occidente, se traduce como estilo «libre», estilo de «pincelada rápida», estilo «pensamiento-esbozo», etc.

Un famoso maestro de la pintura china, Zhang Daqian (1899-1983), dijo que este tipo de pintura: *Xie yi*, se distinguía de las demás por el hecho de mostrar el espíritu de los seres. La pintura *Xie yi* comparte muchas características con la caligrafía, como su línea privilegiadamente espontánea. Por lo tanto son obras que se llevan a cabo muy rápidamente, pero son necesarios muchos años de estudio, preparación y experiencia.

Es, a juicio de muchos, el estilo más complejo de dominar.

La ilustración 18 se corresponde con una obra del pintor Zhu Da (1626-1705), también llamado Bada Shanren, que vivió durante el fin de la dinastía Ming (1368-1644) y el principio de la Qing (1644-1912).

Se trata de un artista muy importante en la historia china por su «estilo de pincelada rápida». El pintor, con una historia personal convulsa, y un carácter inestable influido por la misma, expresa sus fuertes emociones, dolor, burla y contradicciones por medio de sus instrumentos de pintura, con el uso de pinceladas audaces que representarán imágenes de forma muy abstracta y exagerada, casi caricaturesca, consiguiendo con ello imágenes artísticas en las que peces, aves y flores, expresarán todo un mundo interior de hondura y profundidad.²⁵

²⁵ Para más detalles sobre el artista, véase el capítulo 10.2.3: “Artistas representativos de la dinastía Qing (1644-1911)”, apartado a: “Zhu Da (1626-1705)”.

18. Zhu Da, *Piedra y pájaro*, 1626-1705.

Aunque este estilo se caracteriza por el peso de las pinceladas de tinta negra, no se limita a la pintura monocroma, pudiendo ser también pinturas a color.

La ilustración 19, también es una pintura del estilo «escribir ideas», pero a color. Esta obra la realizó por el pintor Qi Baishi (1864-1957).²⁶

²⁶ Su nombre original era Qi Huang 齊璜, y su estilo es llamado Weiqing 渭清. Baishi (piedra blanca) 白石, es uno de su seudónimos.

19. Qi Baishi, *Loto y libélula*, 1945.

Qi Baishi, fue uno de los mayores maestros de la pintura china del Siglo XX y de todos los tiempos, con una enorme fama entre todos los chinos, y su obra, aún hoy, es admirada y estudiada en China. Tras la caída de la dinastía Qing, Qi Baishi no se mostró afectado por los acontecimientos políticos. En tiempos difíciles, supo mantener sus propios valores artísticos.

Las principales influencias en la obra de Qi proceden del pintor Zhu Da (1626-1705), así como de Xu Wei (1521-1593), artista de la dinastía Ming (1368-1644). Las obras de Baishi muestran un estilo natural, basado en su propia vida. Los temas de sus pinturas incluyen de casi todo: animales, paisajes, figuras, juguetes, verduras, etc. A pesar de que Baishi no fue el primer artista en fijar su atención en las

cosas pequeñas de la naturaleza, se le conoce por su hermosa e inigualable forma de pintar tales imágenes comunes.

Qi Baishi hizo suyos los elementos de la pintura china tradicional y a partir de ese auténtico conocimiento profundo, fue capaz de desarrollarlos de forma considerable, dotándolos de una nueva dimensión. Sus pinturas muestran una especial habilidad para representar los elementos mediante estructuras simples trazadas a base de rápidas y habilidosas pinceladas.

En estos artistas, vemos el aspecto básico del estilo «escribir las ideas». Para más información sobre el desarrollo de la historia del estilo «escribir ideas», véase el 10.2.4: “Conclusión”, apartado b: “Cumbre del estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi*”. Y sobre la filosofía y la estética del estilo «escribir ideas», véase 11.3.4: “Siglos XII-XIII: Época del Paisaje Interior: Corazón del pintor basado en la liberación del pincel y la tinta”, apartado c: “Pintura de letrados y el concepto *Yi-jing* o «paisaje poético»”.

2.4.5. Estilo «Tinta y Agua» o *Shui mo* 水墨

El carácter *Shui* significa «agua», *mo* «tinta».

Las ilustraciones 20 y 21 se corresponden con la obra *Flores a la tinta* del pintor Xu Wei (1521-1593) de la dinastía Ming (1368-1644).

20. Xu Wei, *Flores a la tinta*, (segmento), 30 x 1053.5 cm, 1521-1593.

21. *Ibíd.*

Como se ve en la imagen, el pintor, que entre otras cosas se destaca por un uso muy libre, casi expresionista de la técnica, emplea una tinta muy aguada, a veces salpicada, para representar los elementos, en esta obra hojas y flores.

Hace falta destacar que la técnica *Shui mo*, muchas veces, se utiliza para expresar, en los paisajes, una atmósfera de humedad y cargada de niebla. (Véanse ilustraciones 22 y 23).

22. Mu Xi, *Villa de pescadores al atardecer*, 1200-1279.

23. Yu Jian, *Mercado de montaña, clara niebla*, 1279.

Mu Xi (1200-1279) y Yu Jia (mediados del s. XIII) son los pintores representativos de la pintura *Chan* (Zen) 禪, con gran influencia sobre los artistas japoneses inmersos en esta corriente, de la que hablaré en el capítulo 8.2.4: “Pintura de *Chan* (Zen)”.

El estilo «tinta y agua» *shui mo*, nace durante la dinastía Tang (618-907). En aquella época, las representaciones pictóricas eran monocromas. Muestras de las mismas, son las obras de Wang Wei (699-759) y Wu Daozi (701-792), que vivieron en este periodo.²⁷

24. Li Keran, *Lluvia primavera en Jiangnan*, 1962.

²⁷ Para más detalles sobre los artistas, véase el capítulo 5: “Siglo VII - IX: De la Pintura de Retrato a la Pintura de Paisaje: *Pintura Paisajística China en la Dinastía Tang (618-907)*”.

El estilo *shui mo*, siguió desarrollándose en el tiempo, con su tinta diluída, sus planos abiertos, llenos de matices, y sugerentes formas, durante las dinastías Song (960-1279), Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911). Como es lógico, a lo largo de todo este tiempo, las representaciones tuvieron variaciones. Así, siguiendo el principio de «tinta y agua», no fue extraño que se realizaran, dentro de este estilo, obras con color, a pesar de que los libros afirmen que éste estilo sólo comprende obras monocromas.

Así en la ilustración 24, vemos tonos azulados y rosáceos. La atmósfera húmeda es evidente en esta muestra. No cabe duda, para ningún oriental, de que se trata de una obra *shui mo*: el protagonista no es color si no la tinta negra y la técnica de veladuras y aguadas. (Véase página anterior).

El término *Shui mo*, o el estilo «Tinta y Agua», en cuando a la técnica, se refiere a un método de la utilización de la tinta. Sabemos que para que tengamos la tinta, tenemos que verter el agua al tintero, y moler la barra de tinta. Por lo tanto, en realidad, el estilo «tinta y agua», se refiere a todas las pinturas chinas a la tinta. Porque la tinta china nace del agua.

Volvemos a ver las ilustraciones 18 y 19. Aunque las dos obras mostradas se han incluido dentro del estilo «escribir ideas», también se pueden considerar *shui mo* (se realizan con tinta china aunque no sean muy aguadas). De hecho, por otra parte, en Oriente, *shui mo* se

utiliza, directamente como término sinónimo de “pintura china”, y a veces no se piensa en esta clasificación ni en el origen de la palabra.

El estilo «escribir ideas», en cuanto a la técnica, se refiere a las pinceladas caligráficas, muchas veces rápidas, pero también puede ser lentas.

Los dos términos «*Xie yi*» y «*Shui mo*» son términos paralelos, y no debemos confundirlos.

La pintura de «tinta y agua» *Shui mo*, y su desarrollo, en realidad, tiene mucho que ver con «la desaparición del color» en la historia de pintura china. Este tema lo desarrollo en el capítulo 11.2: “Desaparición del color”.

Estos cinco términos analizados: 1. «**Meticuloso**» u *Gong bi*, 2. Estilo «**Trazo Lineal**» o *Bai miao*, 3. Estilo «**Sin Hueso**» o *Mo gu*, 4. Estilo «**Escribir Ideas**» o *Xie yi*, 5. Estilo «**Tinta y Agua**» o *Shui mo*, son términos y conceptos básicos que se utilizan habitualmente en la historia china, y cuyo conocimiento y comprensión se hace imprescindible para seguir avanzando en el estudio de esta tesis.

Capítulo 3:

Análisis e Interpretación del Rollo Pictórico

3.1. Introducción

Los formatos de las pinturas chinas y su modo de presentación son muy variados. Pueden ser rectangulares, cuadradas, redondas u ovales y de diferentes tamaños. Se pueden colocar de manera vertical u horizontal. Tradicionalmente, las pinturas chinas no se creaban para exponerse, si no para contemplarse en privado y de forma ocasional. Por ello sus formatos difieren de los occidentales. Los formatos más habituales son rollo vertical, rollo horizontal, álbum, y abanico.

En el «rollo vertical», la pintura está montada sobre tela. La tela sobre la que se monta está unida en uno de sus extremos a un cilindro, lo cual permite guardar la obra enrollada, o bien colgarla muy extendida sobre la pared.

El «rollo horizontal», también llamado «rollo de mano» y «rollo largo» , suele tener menos de cincuenta centímetros de alto y puede llegar a tener unos cien metros de largo, pudiendo contener un gran número de imágenes.

En estos formatos, «rollo vertical» y «rollo horizontal», ligeros y portátiles, la pintura se va desenrollando, en el caso del horizontal de derecha a izquierda, de forma que puede ser apreciada sección a sección. Esta modalidad de enrollado facilita también la perfecta conservación de las obras, además de ocupar menos espacio que las obras enmarcadas según la tradición occidental.

El «álbum» aparece durante la dinastía Song, probablemente como una forma de almacenar ejercicios o con miras a la publicación. El álbum es relativamente pequeño y de diferente formato y, a menudo, combinan poesía y pintura en sus páginas. Para hacer un álbum, el artista pinta sobre hojas de papel de determinado tamaño y luego las une creando un cuadernillo adecuado para el almacenaje.

Tanto la superficie de los «abanicos» plegables como la de los redondos, se ha utilizado siempre como superficie de pintura. Los artistas los pintaban como pasatiempo, pero con el transcurso de los siglos, se fue convirtiendo en un formato más. Los abanicos plegables, normalmente hechos de papel, los suelen usar los hombres; mientras que los redondos, generalmente de seda, los suelen usar las mujeres.

Aunque las formas de presentar las obras de pintura china son muy variadas, el rollo vertical y el rollo horizontal son las formas más representativas. El álbum y el abanico, no son las formas principales, sino unas manifestaciones derivadas. Por lo tanto, en este capítulo, enfocamos al análisis y la interpretación de la parte del rollo pictórico.

3.2. Análisis del rollo pictórico

3.2.1. Rollo vertical

El rollo vertical se trata de un tipo de formato que puede ser en seda o papel, y que ha sido muy utilizado tanto en caligrafía como en pintura. (Véase ilustración 25).²⁸

25. Esquema del Rollo Vertical.

²⁸ La ilustración 25 proviene de Isabel Cervera, *Arte y Cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 152.

En la ilustración 25, se muestran las diferentes partes de un rollo vertical. Los nombres originales chinos de cada parte y sus traducciones españolas son los siguientes:

- A. «**Jingyang**»²⁹ 驚燕
- B. «**Rodillo superior**» 天杆
- C. «**Cielo**» 天頭
- D. «**Poema**» 詩堂
- E. «**Pintura**» 畫心
- F. «**Paspartú (Passpartout)**» 隔水
- G. «**Rodillo inferior**» 軸杆
- H. «**Tierra**» 地頭

Los segmentos que son pinturas o poemas pueden ser realizados en seda o en papel. Si son en papel, además sufrirán un proceso de almidonado para que tomen cuerpo, antes de ser montados sobre la tela base, que puede ser seda o hilo, y a veces presenta bellos bordados. Los segmentos se adhieren a esta tela pegándolos o cosiéndolos. En los extremos superior e inferior se colocan unos palos de madera sobre los que se enrolla la obra. En el extremo superior y en su parte posterior se pega una cinta para que el rollo pueda ser colgado en la pared. Sus dimensiones son muy variables, alcanzando en ocasiones una altura superior al metro y su longitud suele rondar los cincuenta centímetros.

²⁹ Jingyang es una varilla que sujeta la parte «Cielo», normalmente colocada en la parte posterior y por tanto no visible. Véase Isabel Cervera, *Arte y Cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 152.

El origen de este formato se encuentra en los estandartes, que tenían multitud de aplicaciones, de identificación, de ceremonias sagradas, o de ceremonias funerales (tal como hablamos en el capítulo 1.3: “Pintura de seda: Pintura *Bo*”). (Véanse ilustraciones 5, 6 y 7).

3.2.2. Rollo horizontal

El rollo horizontal es un tipo de formato alargado y estrecho, como el rollo vertical, se realiza en seda o papel, utilizado en caligrafía y pintura. (Véase ilustración 26).³⁰

26. Esquema del Rollo horizontal.

³⁰ La ilustración 26 proviene de Isabel Cervera, *Arte y Cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 151.

Los nombres originales chinos de cada segmento y sus traducciones españolas son los siguientes:

- A. «**Título**» 引首
- B. «**Paspartú (Passpartout)**» 隔水
- C. «**Pintura**» 畫心
- D. « **Paspartú (Passpartout)**» 隔水
- E. «**Poema**» 拖尾
- F. «**Banda de protección** » 包首
- G. «**Título**» 題簽

El rollo horizontal tiene su origen en la forma del libro chino, a base de hojas sueltas de papel, estrechas y alargadas, enrolladas sobre un rodillo de madera. Hasta el desarrollo de la pintura, el término chino «Juan» 卷 se utilizó tanto para las obras meramente literarias como para aquellas que contenían representaciones pictóricas.

Para la contemplación de un rollo horizontal, se extiende sobre una mesa, desenrollándose de derecha a izquierda, ésto es en el mismo sentido que se leen los libros en China. La longitud del rollo horizontal no tiene la limitación. A veces, puede llegar a tener más de 10 metros. Por eso, las obras realizadas en este formato, no pueden apreciarse de un único golpe de vista, y se hace necesario ir desplegándolo. Se abre así una oferta a la lectura de la obra, dando relevancia a este proceso. Así, con dicha lectura, hay múltiples pinturas dentro de una misma pintura.

En cuando al nacimiento del «rollo horizontal» se puede remontar a la dinastía Jin del Este (317-420), en el siglo IV.

Gu Kaizhi (345-406) 顧愷之 es el primer pintor no anónimo de la historia de la pintura china. Con él comienza una nueva época, ya que hasta entonces el arte pictórico chino, que era realizado por unos especialistas en la materia, cuyos nombres caían en el olvido, se desarrollaba en grandes muros, ya fuera decorando grutas cavernosas, paredones de palacios, de monasterios (que abundaban en el sur) o el interior de las tumbas (localizadas sobre todo en el norte del país).

Las obras principales atribuidas a Gu Kaizhi son:

1. *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*
2. *La diosa del río Luo*
3. *Insólita mujer de sentimientos y sabiduría*

Aunque no ha subsistido ninguna de estas pinturas originales, podemos vislumbrar su obra a través de escritos y copias. A continuación, he hecho una presentación de estas tres obras:

1. *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*³¹

La obra *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*, se conserva en el Museo Británico de Londres. Es un rollo horizontal de 24.8 por 348.2 cm de tinta y color sobre seda. Se estima que fue una

³¹ Con referencia a esta muestra, se puede consultar una comparación entre la pintura de Gu Kaizhi (317-420) y la de Zhou Fang (730-800), véase en la presente tesis, el capítulo 5.2.2: “Pintura de retrato”, apartado a: “Zhou Fang (730-800)”.

copia realizada durante la dinastía Tang (618-907). Según los historiadores, es la copia, de la pintura de Gu Kaizhi, que data de mayor antigüedad. En esta copia aparece la firma de Gu Kaizhi, que se supone también copiada.

27. Gu Kaizhi, *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Tang (618-907), 24.8 x 348.2 cm.

Hay otra copia de *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*, se conserva en el Museo del Palacio Imperial de Beijing. Se estima que fue realizada durante la dinastía Song (960-1279).

Es un rollo horizontal de 27.9 por 600.5 cm, más largo que la de del Museo Británico de Londres, y especialmente destaca que no se trata de tinta sobre seda si no sobre papel. (Véase ilustración 28).

28. Gu Kaizhi, *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), 27.9 x 600.5 cm.

2. *La diosa del río Luo*

29. Gu Kaizhi, *La diosa del río Luo*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), 27.1 x 572.8 cm.

De la segunda obra que analizamos: *La diosa del río Luo*, existen tres copias cuya realización se estima durante la dinastía Song (960-1279). Una copia se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing, otra en el Museo Provincial de Liaoning (en la ciudad Shenyang) y la tercera en la Freer Gallery de Washington.

La ilustración 29 es la del Museo del Palacio Imperial de Beijing, y se trata de una pintura en color sobre seda de 27.1 por 572.8 cm.³²

3. *Insólita mujer de sentimientos y sabiduría*

30. Gu Kaizhi, *Insólita mujer de sentimientos y sabiduría*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), 25.8 x 470.3 cm.

³² Este rollo pictórico es importante por ser la primera pintura paisajística china. Para más información, véase en la presente tesis, el capítulo 4.3.2: “Primera pintura paisajística china: *La diosa del río Luo* de Gu Kaizhi (345-406)”.

La tercera obra de gran relevancia, *Insólita mujer de sentimientos y sabiduría*, fue copiada repetidas veces durante la dinastía Song (960-1279) y de la que se guarda un ejemplar el Museo del Palacio Imperial de Beijing, de 25.8 por 470.3 cm de tinta y color sobre seda.³³ (Véase ilustración 30).

Aunque estas pinturas sean copias, son obras muy importante en la historia de arte chino. Se estima que estas pinturas fueron realizadas durante las dinastías Tang y Song (aproximadamente desde siglo VII hasta XIII), pero han seguido empleando el formato del rollo horizontal, que recordemos que fue empezado a desarrollar en el siglo IV.

³³ En relación con esta muestra, se puede consultar una comparación entre la pintura de Gu Kaizhi (317-420) y la de Zhou Fang (730-800), véase en la presente tesis, el capítulo 5.2.2: “Pintura de retrato”, apartado a: “Zhou Fang (730-800)”.

3.3. Interpretación sobre el rollo pictórico:

Una estética de «enrollar/desenrollar el espacio y el tiempo»

El rollo, que podemos clasificar en rollo vertical y el rollo horizontal (recordemos que éste último también era llamado rollo largo o rollo de mano) es la forma principal de la pintura china.

Gracias a este formato, se experimenta una forma especial de recoger y extender el rollo, lo cual no solo es convenientemente práctico para guardar y conservar la obra, si no que también materializa la concepción filosófica china del espacio y el tiempo; una estética formal de «enrollar/desenrollar el espacio y el tiempo».

El rollo vertical permite que se cuelgue en la pared. Cuando está colgado, se manifiesta un espacio pictórico entero. Para contemplar un rollo vertical, tanto si está colgado como si no, siempre se hacen necesarios una serie de movimientos para realizar las acciones de recogerlo y extenderlo. Esto difiere mucho del cuadro occidental, encajado en un marco limitado.

Más allá, el rollo horizontal no se cuelga en la pared, ni se contempla por una sólo vez el cuadro extendido en toda su longitud por completo. Y esto facilita una profundización mayor en la estética de esta forma de pintura, ya que es necesario un cierto de tiempo para gozar de todo el contenido del cuadro, como si se estuviera viendo una película.

Para extender el rollo horizontal, cosa que se hace desde la derecha hacia la izquierda, hace falta tanto la mano izquierda como la derecha. Según la mano izquierda va extendiendo el rollo, la mano derecha va recogiendo.

Estos instantes, implican la idea de que la mano derecha recoge el tiempo y el espacio del pasado, mientras que la mano izquierda despliega el futuro. Este espacio entre el «pasado» y el «futuro» se controla por las dos manos, y varía miles de veces, originando miles de obras distintas, pues a medida que desenrollamos tenemos una imagen, al segundo siguiente, con un centímetro más de un lado y menos del otro, tenemos otra imagen, y al segundo siguiente, ya ha cambiado la obra otra vez. Y sumamos a esto una multiplicación exponencial de imágenes, de cuadros posibles, en función a la superficie que dejemos visible de la pintura, si se muestran treinta centímetros, treinta y uno o cuarenta de longitud.

Podemos decir que el rollo horizontal consiste en diversos fragmentos, cada uno de los cuales es como un cuadro o una imagen individual. La construcción de la obra, que conforma un espacio dividido en fragmentos, hace necesaria la participación manual, mecánica, de los espectadores, y también de sus mentes, pues es el espectador el que decide si abre más, o menos, si se detiene o precipita hacia la escena siguiente.

Demos otra perspectiva sobre el rollo horizontal. La experiencia de su visualización es similar a la experiencia de ver un video a través de un dispositivo de VHS o DVD en casa o en un espacio privado, pero que difiere de ver una película en el cine y que se proyecta en público.

Cuando vemos una película en el cine, no podemos hacerla avanzar, ni atrasarla, ni hacer una pausa. Por el contrario, muestra similitud con el video VHS o DVD, que se puede hacer avanzar, adelantar, retronar, atrasar o poner en pausa, en función de cómo uno quiere extender el rollo en sus propias manos,

y puede ser un poco más rápido o un poco más lento, o parar un momento y dejar visible una imagen para contemplarla detalladamente o cuando se ve algo que interesa, o porque se quiere hacer un descanso o hay que ir a hacer otras cosas. Así, un rollo horizontal permite distintas combinaciones de espacio y tiempo.

Nótese que no estoy queriendo establecer una equivalencia entre la forma de rollo horizontal y el arte audiovisual de hoy. Sólo señalar algunas cualidades parecidas que comparten tanto el arte audiovisual y el posmodernismo, como el arte chino, lo cual los vincula de alguna manera

Otra faceta muy importante a analizar, es la privacidad. Contemplar un rollo horizontal se hace solo o con amigos, tampoco cabe demasiada gente alrededor de dicho rollo.

Así, desde la existencia del rollo horizontal, su función ha sido de entretenimiento destinado a círculos de amigos o familiares en un espacio privado; por lo cual no era una arte propio de un espacio público. El hecho de que existan algunos rollos horizontales que estén conservados en museos o que incluso tengan todo el rollo horizontal extendido entero para que el público lo contemple, en principio, no es correcto, y es contrario su propia estética. Esto también enlaza con a idea anterior: la estética del rollo horizontal es similar a la de el video VHS o DVD (no al cine). Es, claramente, un arte íntimo.

Por otra parte, hay gente que piensa que el rollo horizontal es parecido a los «cómic» o a los «dibujos animados», pero no es así. Tanto el cómic como el dibujo animado son un conjunto de dibujos individuales que siguen una serie.

En cambio, un rollo horizontal es «una» sólo pintura, cuyas infinitas escenas están entrelazadas formando un todo, por tanto, interrelacionadas y son coherentes entre sí.

Esta forma de arte da protagonismo al «proceso», durante el cual existe «un espacio de movimiento» y «un tiempo de movimiento». Cuando se para el rollo, este mismo espacio-tiempo permanece en un instante quieto silencioso, acercando a la eternidad. Pero es inevitable tener que enrollarlo de nuevo. Cuando el rollo se extiende o se recoge, desaparece ese espacio-tiempo. Desde mi punto de vista, esta forma pictórica refleja la esencia de la vida: hacia **la desaparición**, hacia **el vacío** y hacia **un movimiento interminable**.

En concreto, el concepto principal del rollo pictórico es una estética que destaca el «proceso» y el «movimiento fluído».

Después de la investigación, sabemos que el rollo pictórico es una forma única y magnífica. Además, podemos decir que el sentido estético del rollo pictórico es como el núcleo del pensamiento del arte chino.

En conclusión, el rollo horizontal conforma una estética de corriente, coherente, entrelazada, interrelacionada, movable, variable, imaginable, infinita y circulante, en la que se enrolla/desenrolla el espacio y el tiempo.³⁴

³⁴ Referente al análisis e interpretación acerca de la pintura de Paisaje realizada en el rollo pictórico chino, véase en la presente tesis, el capítulo 12: “Paseo Mental: *Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China*”, y el capítulo 14: “Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial II: *Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China*”, apartado 14.2.5: “Trans-espacio y Trans-tiempo o Hiper-espacio e Hiper-tiempo”.

Volumen II:

Análisis e Interpretación del Desarrollo de la Pintura

Paisajística China

Capítulo 4

Siglos III - VI: Nacimiento de la Pintura Paisajística China

Pintura Paisajística China en el Periodo de Desunión (220-589) y

la Dinastía Sui (589-618)

4.1. Introducción

En los capítulos 1, 2 y 3, hemos estudiado temas fundamentales de la forma de la pintura china que conforman la base de esta tesis.

Más adelante, en este capítulo 4, empezamos a enfocar al tema central de esta tesis: pintura paisajística china. En primer lugar, debemos comprender que la pintura paisajística, en la sociedad chinohablante, se denomina: 山水畫 «pintura de montaña y agua».

La palabra china 山水 se traduce literalmente como: «montaña y agua». Normalmente, y por convencionalismo, en su traducción occidental, este binomio se refiere a un concepto único de «paisaje». Si bien, será conveniente tener presente que, en la cultura china, el paisaje (en su traducción al término

occidental), conceptual y lingüísticamente, se origina a partir de la unión de estos dos elementos, a saber, montaña y agua, que son dos complementarios, a la vez que también se pueden entender como opuestos, y que estos dos, establecen una relación dialéctica y no disyuntiva, de la cual surge la unidad: paisaje.

No obstante, no se trata sólo de un problema de traducción, también está en la base de la filosofía china sobre la teoría *Yin-Yang*.

a. Yin y Yang

Yin y *Yang* son dos conceptos del taoísmo, que exponen la dualidad de todo lo existente en el universo. Describen las dos fuerzas fundamentales, opuestas y complementarias, que se encuentran en todas las cosas. El *yin* es el principio femenino, la tierra, la oscuridad, la pasividad y la absorción. El *yang* es el principio masculino, el cielo, la luz, la actividad y la penetración.

La teoría *Yin-Yang* y los diversos modelos de existencia que ha generado tiene su base en el antiguo libro chino sobre la adivinación, *El libro de las mutaciones* (*Yi Jing* o *I Ching*) 易經.

En este compendio, *yang*, el principio masculino, se representaba con una **línea continua**, y *yin*, el principio femenino, con una **línea discontinua**.

Estas líneas se agrupaban en ocho trigramas (combinaciones de tres), que simbolizaban todas las permutaciones básicas de las fuerzas y de los fenómenos naturales.

En la ilustración 31, se muestra la Gran Polaridad 太極 (*Taiji*), el símbolo de la teoría *Yin-Yang*.

31. Gran Polaridad

La energía (*qi*) en su forma original se representa como un círculo, que encierra las fuerzas dinámicas del *yin* y el *yang* en blanco y negro en su interior. Los ocho trigramas de *El libro de las mutaciones* se ilustran alrededor de este símbolo.

Tradicionalmente, los ocho trigramas se consideraban como una familia. Tres líneas juntas de *yang* representaban al padre o al Cielo: el arquetipo *yang* del principio creativo y activo. Tres líneas de *yin* representaban a la madre o a la Tierra: el arquetipo del principio receptivo y

pasivo. Los seis hijos de la familia (tres hijas y tres hijos) se conocen con los nombres de Lago, Fuego, Trueno, Viento, Agua y Montaña. Cada uno de los ocho trigramas también corresponden a una dirección de la brújula y a un período del año, y juntos representan los estados fundamentales de la existencia en el cosmos.

El *yin* y el *yang* son fuerzas relativas que no pueden existir la una sin la otra. Esta interdependencia se ilustra en el símbolo de la Gran Polaridad con una simiente negra en la parte blanca y viceversa.

b. Montaña y agua

A lo largo de la historia china, la teoría *Yin-Yang* se ha materializado en la pintura paisajística. La montaña y el agua se convierten en las figuras principales de la transformación universal.

Se puede explicar poéticamente esta teoría: cuando la montaña (*yang*) y el agua (*yin*) se encuentran, forman una pareja, hombre y mujer, y de esa unión, surgirá el amor. Este amor invisible, pero perceptible, se puede considerar como el *qi*, el aliento vital, o el ritmo espiritual que produce la energía total. De hecho, el estudio de la pintura paisajística china se basa en la relación entre la montaña (*yang*) y el agua (*yin*) y en cómo dirigir el *yang*, para que se encuentre con el *yin*, de manera amorosa.

En la pintura paisajística china, el concepto de transformación se basa en la firme creencia de que los dos elementos (el *yin* y el *yang*), a pesar de su aparente oposición, guardan una relación de devenir recíproco. Cada una es sentida, efectivamente, como una sustancia atraída de forma continua por

su sustancia complementaria. De la misma manera que el *yang* que contiene *yin* y que el *yin* contiene *yang*, la montaña, tocada por el *yang*, es ficticiamente agua, y el agua, marcada por el *yin*, se torna ficticiamente montaña. Esta idea de la pintura paisajística china se puede expresarla a través del símbolo de la teoría *Yin-Yang* como el esquema anterior. (Véase ilustración 32)

32. Energía *qi* del paisaje-universo

La pintura paisajística china estaba constantemente profundizando en la expresión artística de la energía *qi*, a través de dos elementos matéricos, dotados de simbolismo la montaña y el agua.

La montaña (*yang*) y el agua (*yin*) representan la interacción dinámica que forma el conjunto (el *qi* del paisaje-universo) finamente equilibrado. El

«qi» está en constante movimiento. Esto es el pensamiento esencial de la pintura paisajística china, y se puede expresar así:

33. Movimiento de la energía *qi* del paisaje-universo

El gran pintor y teórico Shitao (1642-1707), afirma en el “CapítuloVIII: Montaña y Agua” de su celebre libro *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*:

“La substancia de un Paisaje (montaña-agua) se realiza alcanzando el principio del Universo (cielo-tierra). La belleza formal del paisaje se realiza al poseer las técnicas del pincel y de la tinta. (...)

El Paisaje expresa la forma y el impulso del Universo. En el Paisaje, el viento y la lluvia, la oscuridad y la claridad constituyen el humor atmosférico; la dispersión o el agrupamiento, la profundidad y la distancia componen la organización esquemática; verticales y horizontales, huecos y relieves constituyen el ritmo; el *yin* (sombras) y el *yang* (luz), espesor y fluidez conforman la tensión espiritual; ríos y nubes, en su reunión o su

dispersión, son la traba; el contraste de los repliegues y los resaltos son la alternación de la acción y de la retirada. (...)

Es con arreglo a esta medida del Cielo como el alma del paisaje puede variar; es con arreglo a esta medida de la Tierra como puede expresarse el soplo (*qi*) orgánico del paisaje. Yo poseo el Trazo Único de Pincel y por eso puedo abarcar la forma y el alma del paisaje. (...)”³⁵ (Véase TEXTO 3)

En concreto, el pensamiento de la montaña-agua (el *yin-yang*), es el núcleo de la pintura paisajística china.

³⁵ He estudiado directamente el texto original chino. También he consultado la traducción de Pierre Ryckmans. Véase Shitai, *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, edición española de María Lecea, trad. del chino de Pierre Ryckmans, Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 89-91.

4.2. Contexto Histórico Social

Para empezar una investigación acerca del nacimiento de la pintura paisajística china, es necesario estudiar el contexto histórico social chino referido a este capítulo.

Se considera que la pintura paisajística china nació en el periodo «las Dinastías Wei, Jin, del Norte y del Sur» (220-581), durante los siglos III-VI.³⁶

El período de las dinastías Wei, Jin, del Norte y del Sur (220-581) es una época convulsa debido a múltiples guerras y conflictos, y marcada por la decadencia. También se considera como el Periodo de Desunión. Hasta que en el año 581, un general aristócrata Yang Jian (541-604) 楊堅, creó una nueva dinastía, Sui (581-618), y reunificó China tras tres siglos y medio de división, dando fin al Periodo de Desunión.

A las dinastías Wei, Jin, del Norte y del Sur (220-581) las precedió la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), que fue un período imperial largo, y de prosperidad.

A continuación, daremos información general a partir de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.) hasta la dinastía Sui (581-618), para que tengamos una idea general de la historia china durante estos tiempos.

³⁶ Véase Gao, Musen, *Historia del pensamiento de la pintura china* 中國繪畫思想史, Taipei: San Min Book, 2001, pp. 122-123.

a. Dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.)

La dinastía Han siguió a la dinastía Qin (221-206 a.C.) y precedió al periodo de los Tres Reinos: Wei, Shu, y Wu (184-280).³⁷

Con la llegada de la dinastía Han, China entró en un período de consolidación, expansión y prosperidad. Fue bajo la dinastía Han cuando se permitió el surgimiento de una cultura nunca antes vista. Durante la dinastía Han, sus reyes adoptaron las enseñanzas de los grandes filósofos de la antigüedad, Lao Zi y Confucio. El gobierno se desarrolló bien, logrando expansión territorial. Se fomentó la educación y la escritura en el recién inventado papel de arroz.

Se propició gran intercambio de mercancías por la Ruta de la Seda, que va del Océano Pacífico hasta Persia e India. Por otra parte, China se convirtió oficialmente en un Estado confuciano y prosperó en el ámbito interno: la agricultura, los productos hechos a mano y el comercio, florecieron, y la población llegó a los cincuenta millones. Mientras tanto, el imperio extendió su influencia cultural y política sobre los actuales Vietnam, Asia central, Mongolia y Corea antes de derrumbarse bajo una combinación de presiones internas y externas.

³⁷ En un sentido estrictamente académico el comienzo de esta época se sitúa en el periodo comprendido entre la fundación de Wei en el año 220 y la conquista de los Wu por la dinastía Jin en el año 280. Sin embargo, muchos historiadores chinos amplían el punto del comienzo de este periodo a la «rebelión de los turbantes amarillos» en el año 184.

La dinastía Wei (220-265) es también conocido como Cao Wei. La dinastía Shu (221-263) es conocido como Shu Han, que posteriormente pasó solamente a ser conocido como Shu. La dinastía Wu (229-280) es también conocido como Wu oriental.

Los logros intelectuales, artísticos y literarios revivieron y florecieron durante la dinastía Han. El periodo Han produjo el historiador más famoso de China, Sima Qian (145-87 a.C.), cuyas *Memorias Históricas* proveen una crónica detallada desde los tiempos de la legendaria dinastía Xia (2050-1500 a.C.), a aquéllos del emperador Wu (141-87 a.C.). Los avances tecnológicos también marcaron este periodo. Uno de los grandes inventos chinos, el papel, data de la época Han.³⁸

b. Dinastía Wei (220-265)

El Reino de Wei fue una dinastía china perteneciente al período de los Tres Reinos (184-283). La dinastía Wei fue fundada por Cao Pi (187-226), y su padre, Cao Cao (155-220) tuvo enorme importancia en la fundación.

La primera pintura paisajística china: *La diosa del río Luo* de Gu Kaizhi (345-406), es una pintura inspirada en un poema *La diosa del río Luo*, su autor es el gran poeta Cao Zhi (220-280).

Cao Zhi es hijo de Cao Cao, y hermano menor de Cao Pi. En la historia china la familia Cao es famosa. El padre Cao Cao era militar y poeta, mientras sus dos hijos Cao Pi y Cao Zhi también eran grandes literatos. El padre y los dos hijos fueron conocidos como los Tres Cao».

Cao Zhi era el segundo hijo de Cao Cao. Se distinguía por su talento, especialmente en la poesía. Era el poeta más famoso en esa época.

³⁸ Sin embargo, la mayoría de las pinturas de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), aún se siguieron realizando sobre seda. Véase el capítulo 1.3: “Pintura de seda: Pintura Bo”.

Cao Pi trataba de ser un crítico literario. Su obra titulada *Sobre Cánones, Sobre Artículo* es un hito en la historia de la crítica literaria china. Cao Pi, después de heredar el trono, envidiaba mucho el talento de su hermano menor, Cao Zhi. Una vez, ocurrió, que, bajo el pretexto de un asunto menor, Cao Pi quiso castigarlo: debería hacer un poema en siete pasos. Cao Zhi sabía que era una estratagema. Sin embargo, como Cao Pi era el emperador, Cao Zhi, que sólo era funcionario, tenía que obedecer las órdenes imperiales. Al pensar que la persona que le quería hacer mal era su propio hermano mayor, Cao Zhi se puso muy furioso, y con la furia le llegó la inspiración e hizo un poema de cuatro versos:

“Al cocer el legumbre se mete en el fuego el tallo seco

llorando dice el legumbre en el recipiente:

nacimos del mismo raíz

¿porqué tienes tanta prisa para cocerme?” (Véase TEXTO 4).

Al escuchar estos versos, Cao Pi se sintió arrepentido y abandonó la intención de matar a su propio hermano menor.

Cao Zhi cosechó el máximo éxito literario en la poesía. En la época de los Tres Estados, las guerras duraban mucho tiempo. La sociedad se arruinaba cada día. El noble de Cao Zhi expresaba sus piedades y preocupaciones hacia la gente común. La escena triste del tiempo inestable le dio más entusiasmo para dedicarse al servicio del país. En otro poema escribió un verso muy citado por la gente de la época posterior:

“Se entrega al catástrofe del país

tomando la muerte como la vuelta a la casa.” (Véase TEXTO 5).

Aunque gozaba del privilegio de su talento en la creación literaria, Cao Zhi quería hacer algo más en política. Estas ambiciones suyas a ojos del emperador, eran causa de envidia y persecución. Así pues, la vida de Cao Zhi no iba viento en popa. No teniendo otro remedio, expresaba sus sensaciones abatidas con forma indirecta en sus obras literarias.

El resultado fue que en sus obras aparecía una imagen bastante curiosa: las bellas. Escribió muchos artículos como: *Sobre la Bella*, *Bella del Sur*, etc. Las mujeres de su mundo literario eran todas lindas, talentosas, morales y con muchas ideas. El autor ponía sus propias ideas en esas bellas.

La obra más famosa de este tipo se llamaba *La Diosa del Río Luo*. Este río se situaba cerca de Luo Yang, capital de Wei. Cao Zhi hablaba de la diosa de este río y la describía como una bella muy sensible. En la obra expresaba sus amores hacia la diosa y la tristeza por la imposibilidad de las mezcla de dioses y humanos. Con la protagonista ficticia, el autor, con sus hábiles técnicas de expresión, describía la hermosura de la diosa del río Luo con mucho detalle. Durante la historia, todo el mundo apreció mucho este artículo.³⁹

³⁹ Véase en esta tesis, el capítulo 4.3.2: “Primera pintura paisajística china: *La diosa del río Luo* de Gu Kaizhi (345-406)”. La historia de Cao Zhi es un asunto de cultura general en China. Véase CRI, “Poema en siete pasos”, en la web: <http://espanol.cri.cn/chinaabc>.

c. Dinastía Jin (265-420)

Esta dinastía fue fundada por la familia Sima, descendientes del general y político del estado de Cao Wei, Sima Yi (179-251). A su vez, la dinastía Jin suele ser dividida en dos periodos: la dinastía Jin del Oeste (265-316) y la dinastía Jin del Este (317-420).

Destacamos que el primer pintor no anónimo de la historia china: Gu Kaizhi (345-406), vivió en la dinastía Jin del Este.

Por otra parte, durante los dos periodos, que constituyeron una época convulsa, el norte de China y algunas áreas colindantes quedaron al margen de las dinastías Jin. Esta zona geográfica quedó dividida en un conjunto de pequeños y numerosos estados soberanos, ocupados por los llamados «Dieciséis Reinos» (304-439).

d. Dinastías del Norte y del Sur (420-581)

«Las dinastías del Norte y del Sur» es el nombre que recibe en la periodización tradicional de la historia China la etapa de desunión que siguió a la caída de la dinastía Jin, y que duró desde el año 420 hasta el año 589. Durante estos años, el sur y el norte de China estuvieron gobernados por dinastías diferentes.

Dinastías del Norte:

Wei del Norte (386-534)

Wei del Este (534-550)

Wei del Oeste (535-557)

Qi del Norte (550-577)

Zhou del Norte (577-581)

Dinastías del Sur:

Liu Song (420-479)

Qi del Sur (479-502)

Liang (502-557)

Chen (557-589)

A pesar de la división política y de los enfrentamientos entre el norte y el sur, esta época se caracterizó por una intensa actividad artística debido fundamentalmente a la difusión del budismo, religión procedente de India, que, bajo el patrocinio de algunos emperadores, y pese a las persecuciones por parte de otros, se convertiría en una parte inseparable de la cultura china que se ha mantenido hasta nuestros días.

e. Dinastía Sui (581-618)

La dinastía Sui (581-618) siguió a las dinastías del Norte y del Sur (acabando con cuatro siglos, aproximadamente, de gobierno de jefes militares y uniendo políticamente a toda China) y precedió a la dinastía Tang (618-907).

La dinastía Sui es a menudo comparada con la muy anterior dinastía Qin (221-206 a. C.) (que justo precedió a la dinastía Han, tratada en el apartado “a”, de este capítulo). Ambas, muy efímeras, reunificaron el

territorio Chino que se encontraba dividido en múltiples batallas. Mediante un control no exento de crueldad, dejaron una huella cultural y económica profunda en la China Imperial , y sentaron las bases para que las dinastías posteriores, Han y Tang, pudieran desarrollarse y florecer en largos periodos de paz y cultura.

f. Aclaración

En concreto, desde la dinastía Wei (220-265) hasta las dinastías del Norte y del Sur (420-581), son tiempos de un poder central muy debilitado. Normalmente, los historiadores consideran a todas las dinastías entre la dinastía Han y la dinastía Sui como un sólo período por su característica de inestabilidad.

En la sociedad china, habitualmente se designa este período como: «las dinastías Wei, Jin, del Norte y del Sur». Pero, hay otros historiadores, que designa a este mismo periodo con el término: «Seis Dinastías».

«Seis Dinastías» son: la dinastía Wu (182-280) perteneciente al periodo de los Tres Reinos, la dinastía Jin del Este (317-420), y cuatro dinastías del Sur son: Liu Song (420-479), Qi del Sur (479-502), Liang (502-557), Chen (557-589).

Estas seis dinastías, que son herederas oficiales de la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.), fundaron su capital en la misma ciudad Nankín.⁴⁰

⁴⁰ Era conocida como «Capital del Cielo». Es una de las «Cuatro Grandes Capitales Antiguas de China».

El nombre «Seis Dinastías» habitualmente no es reconocible por los hablantes chinos, que denominan a este periodo: «las dinastías Wei, Jin, del Norte y del Sur». Pero este último término resultaba a los occidentales angloparlantes, más difícil de recordar que «Seis Dinastías», término que prefieren emplear.⁴¹ Pero, con este nombre, perderemos parte del contexto, al no reparar en la existencia de otras dinastías, como por ejemplo la dinastía Wei, de importancia. En ella vivió el gran poeta Cao Zhi, del que hablaremos en el capítulo 4.3.2: “Primera pintura paisajística china: *La diosa del río Luo* de Gu Kaizhi (345-406)”, ya que fue el autor del poema: “*La diosa del río Luo*”, que sirvió de inspiración para la pintura de Gu Kaizhi del mismo nombre.

⁴¹ Véase James Cahill, *Chinese Painting*, Geneva: Skira, 1960. Se puede consultar más información: <http://jamescahill.info>.

4.3. Desarrollo Pictórico

4.3.1. Pintura como arte autónomo

Antes de empezar a analizar la primera pintura paisajística china: *La diosa del río Luo*, debemos conocer también la historia de que cómo la pintura se transforma en un arte autónomo en la sociedad china.

«Las dinastías Wei, Jin, del Norte y del Sur», es una época de decadencia. La división y las guerras son una constante. En esta situación, la gente necesitaba buscar la paz interior para enfrentar a una sociedad sin paz. Fue en este contexto y tiempo de inestabilidad, en el que cobró fuerza la «Escuela de los Misterios». Los mejores representantes de esta escuela son los «Siete Sabios del Bosque de Bambú».

Los «Siete Sabios del Bosque de Bambú» fueron un grupo de filósofos, poetas y músicos del taoísmo chino del siglo III, en el inicio de la dinastía Jin (265-420). Reciben su nombre de las leyendas que cuentan que se reunían a la sombra de un bosquecillo de bambúes alejado de la corte para recitar y componer poesía y disfrutar de la música, la bebida, la libertad, la comunión con la naturaleza, la vida rústica y el talento de sus amigos. La tradición cuenta que el grupo encontraba una libertad en el bosque que no tenía en la agobiante atmósfera de la vida cortesana, llena de intrigas y corrupción, durante las luchas políticas del periodo de los Tres Reinos (184-283). Además las carreras de los principales miembros del grupo estaban ligadas a la dinastía Wei, de influencia taoísta, y vieron sus vidas en peligro cuando la dinastía Jin, de influencia

confucionista, tomó el poder. Los «Siete Sabios del Bosque de Bambú» son: Ruan Ji, Xi Kang, Shan Tao, Liu Ling, Ruan Xian, Xiang Xiu, Wang Rong. Ellos iniciaron una nueva tendencia en la estética. Coincidiendo con la decadencia política de la dinastía Han (202 a.C. - 220 d.C.), se desligaron de la enseñanza moral tradicional, buscando la belleza artística, poética, y filosófica como valor absoluto. A continuación, esta tendencia de la búsqueda estética llega a culminar con las siguientes obras:

1. Lu Ji (261-303), *Prosopoema del arte de la escritura*. 文賦 ⁴²
(Es la primera obra de la crítica literaria china que desarrolla el concepto de creación.)
2. Liu Xie (466-521), *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*. 文心雕龍 ⁴³
3. Zhong Ron (468-518), *Crítica de poesía*. 詩品

A partir de estos primeros tratados de estética, en China, el ideal de persona cultivada fuera la asociación entre calígrafo, poeta y pintor en una misma persona. Junto con esta tendencia estética, las obras de pintura y caligrafía se convirtieron en una de las formas de arte más valoradas. La gente comenzó a apreciar la belleza de la pintura y también a escribir comentarios relacionados con ella. Por ejemplo: Xie He (activo 479-502), *Evaluación de Pintores Tradicionales*.⁴⁴

⁴² Se puede consultar: Lu Ji, *Prosopoema del arte de la escritura*, Pilar González España (trad.), Madrid: Cátedra (Grupo Anaya), 2010.

⁴³ Véase Lui Xie, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, Alicia Relinque Eleta (trad.), Granada: Comares, 1995.

⁴⁴ *Evaluación de Pintores Tradicionales* es el tratado de pintura más antiguo que haya

En conclusión, la pintura como arte autónomo tuvo su inicio en el siglo IV. Además, el pintor más representativo del siglo IV es Gu Kaizhi (345-406).

Gu era también un poeta y calígrafo de talento. Escribió tres libros sobre teoría de la pintura: *Sobre la pintura*, *Introducción a las pinturas famosas de las dinastías Wei y Jin*, y *Notas sobre la Pintura del Monte de la terraza de Nubes*. Recordamos que hemos hablado de tres pinturas de Gu Kaizhi en el capítulo 3.2.2: “Rollo horizontal”, allí, destacamos que él es el primer pintor no anónimo de la historia china, y el primer pintor realiza la pintura sobre el rollo horizontal.

Gu Kaizhi utiliza metáforas visuales cuando integra el paisaje en la pintura.⁴⁵ Gracias a esto, con Gu Kaizhi llega la gran innovación: la pintura que es una pintura de paisaje llega a ser pintura sin más, arte, en sí mismo. Si bien, es cierto que las proporciones (figuras-paisaje) todavía no tenían mucha credibilidad, no tiene mucha importancia, a lo largo de la pintura china, este aspecto irá corrigiéndose. Analizaremos su pintura paisajística, en el capítulo siguiente 4.3.2.

llegado entero hasta nosotros. Su influencia sobre la pintura posterior ha sido muy relevante. Respecto a este tratado, lo desarrollaré en el capítulo 13: “Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial I: *Pensamiento Qi en la Pintura Paisajística China*”.

⁴⁵ En el tratado de Gu Kaizhi: *Notas sobre la Pintura del Monte de la terraza de Nubes*, Gu habla de su propia pintura de paisaje titulada *Monte de la terraza de Nubes*, explicando cómo las metáforas visuales integran el paisaje en su pintura. Pero no ha llegado hasta nuestros días ni la pintura original ni ninguna copia de ella. Hoy en día, solo podemos analizar otra pintura de paisaje de Gu Kaizhi: *La diosa del río Luo*, a través de varias copias. Véase Chen, Chuanxi (ed.), *Investigación sobre los tratados de Seis Dinastías* 六朝畫論研究, Tianjin: Bellas Arte de Tianjin, 2006. (Versión en chino).

4.3.2. Primera pintura paisajística china:

La diosa del río Luo de Gu Kaizhi (345-406)

Los primeros ejemplos de pintura paisajística sobre soporte de seda y papel datan del siglo IV, siendo su autor Gu Kaizhi (345-406), y su obra *La diosa del río Luo* se considera como la primera pintura paisajística china.⁴⁶ (Véase ilustración 34).

34. Gu Kaizhi, *La diosa del río Luo*, (varios segmentos), copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), 27.1 x 572.8 cm.

⁴⁶ Referencia a la pintura realizada por Gu Kaizhi (345-406), se puede consultar el capítulo 3.2.2: “Rollo horizontal” de la presente tesis. Respecto al autor del poema *La diosa del río Luo*, Cao Zhi (220-280), véase el capítulo 4.2: “Contexto Histórico Social”.

Esta obra de Gu Kaizhi es una pintura inspirada en un poema del mismo título *La diosa del río Luo* de Cao Zhi (220-280). En el poema se narra el encuentro de la diosa del río Luo con el poeta, cómo el poeta se enamora de la diosa, y cómo se transmiten mutuamente los sentimientos, y la imposibilidad de dar continuidad a su amor ya que sus caminos, uno humano y el otro divino, son divergentes.

En este rollo horizontal, podemos seguir la historia como si fuera un relato, ya que las imágenes, que se pueden observar de forma independiente, forman un todo continuo, teniendo siempre como telón de fondo el paisaje, que será el elemento real en esta historia ficticia.

Debemos estudiar esta pintura detalladamente.

En la ilustración 35, se muestra el inicio de este rollo pictórico, en donde se describe el viaje del poeta, que pasa por la zona del río Luo.

35. Gu Kaizhi, *La diosa del río Luo*, (segmento).

En la ilustración 36, vemos el encuentro misterioso por primera vez entre el poeta y la diosa del río Luo. Vemos al poeta acompañado por otros personajes.

36. *Ibíd.*

En la ilustración 37, se descubre la belleza de la diosa del río Luo. Esta parte se desarrolla en varias imágenes sucesivas.

37. *Ibíd.*

A continuación, vemos el dialogo entre el poeta y la diosa y el amor entre los dos, en la imagen 38.

38. *Ibíd.*

En la ilustración 39, se muestra la despedida triste entre el poeta y la diosa.

39. *Ibíd.*

En la ilustración 40, se muestra a la diosa coger su vehículo para volver al cielo, pero vuelve su mirada hacia el poeta.

40. *Ibíd.*

Más tarde, el poeta coge el barco para buscar la diosa en el río Luo.

Imagen 41.

41. *Ibíd.*

En la ilustración 42, hablan la soledad y la desesperanza del poeta después de la búsqueda de la diosa sin resultado.

42. *Ibíd.*

43. *Ibíd.*

En la ilustración 43, se observa un paisaje sin nadie que nos hace recordar al poeta. Aunque esta imagen sea un segmento del rollo pictórico, se puede considerarse como una parte independiente, así, la que se muestra es una pintura paisajística. (Véase el capítulo 3.3: “Interpretación sobre el rollo pictórico” de la presente tesis).

En la ilustración 44, vemos el fin de la pintura, ya que el poeta tiene que terminar su viaje y salir de la zona del río Luo. Pero, por otra parte, parece que va a empezar otra historia.

44. *Ibíd.*

Técnicamente, podemos decir que la pintura de Gu Kaizhi se basa en la importancia de la técnica de contornos con una pincelada lineal y suelta, al tiempo que rotunda y fuerte, siendo predominantes los trazos curvos o sinuosos, que renuevan la escena y la dotan de un movimiento y ritmo ágiles. No obstante, vemos que las proporciones entre las figuras y

la naturaleza no llegaron a alcanzar una relación adulta. El crítico más importante de la dinastía Tang (618-907), Zhang Yanyuan (810-880), describe en el capítulo: “Introducción a la pintura paisajística” de su célebre libro *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas*:

“Durante las dinastías Wei y Jin (220-317) , y las dinastías del Norte y del Sur (317-589), ya se conoce a pintores célebres. Cuando ellos pintan la montaña y el agua, la apariencia de la multitud de los picos de monte parece una decoración pequeña en la escena, a veces en el río no caben los barcos, a veces los personajes son más grandes que la montaña.”⁴⁷ (Véase TEXTO 6).

En la obra *La diosa del Río Luo* de Gu Kaizhi, se pueden observar estos problemas de los que habla Zhang Yanyuan:

1. A veces en el río no caben los barcos. (Véase ilustración 41).
2. A veces los personajes son más grande que la montaña.

(Véanse ilustraciones 35-44).

Pero, estos problemas ya se solucionarán en las pinturas de la dinastía Sui (581-618) y en las del principio de la dinastía Tang (618-907). Este es un cambio muy importante, a analizar en el siguiente apartado 4.3.3: “Primera pintura paisajística china como género autónomo”.

⁴⁷ He traducido directamente el texto original chino. Véase Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura-Historia-Filosofía, 1974, p. 56. (Versión en chino).

4.3.3. Primera pintura paisajística china como género autónomo:

Viaje en primavera de Zhan Ziqien (550-604)

A partir del nacimiento de la primera pintura paisajística en la dinastía Jin del Este (317-420), (véase *La diosa del río Luo*), el paisaje fue adquiriendo poco a poco cada vez más relevancia, desde su aparición como fondo de escenas de la pintura de historia, hasta constituirse como género autónomo.

La pintura paisajística china como género autónomo se puede remontar a la dinastía Sui (581-618), en el siglo VI, siendo la primera obra de la que se tiene constancia:

Viaje en primavera de Zhan Ziqien (550-604).

(Véase ilustración 45).

45. Zhan Ziqien (550-604), *Viaje en primavera*, tinta y color sobre seda, 43 x 80.5 cm.

El pintor Zhan Ziqien fue funcionario del gobierno Sui (581-618). Sus obras servirán de inspiración a pintores en la dinastía Tang (618-907) hasta tal punto que se le llamó «el Antepasado de la pintura Tang».

Se ve en esta pintura, que se han solucionado los problemas advertidos por Zhang Yanyuan: *“a veces en el río no caben los barcos, a veces los personajes son más grandes que la montaña”*. El pintor Ziquien, posee características que serían adoptadas por artistas Tang (618-907) y Song (960-1279), como la inclusión de figuras humanas diminutas en paisajes de grandeza natural, y la elegante y sobria organización espacial de árboles y montañas.

Esta pintura afirma que la pintura paisajística china llega a alcanzar una expresión adulta:

1. Antes el paisaje servía de fondo para la escena principal, pero a partir de ahora, es también tema en sí mismo.
2. A partir de ahora, en la pintura paisajística la composición empieza a tener una importancia fundamental, de una manera muy diferente a la pintura occidental paisajística.

Se considera que el nacimiento de la paisajística china, se da en la Tang, a pesar de que esta pintura pertenezca a la dinastía Sui (581-618) por varios motivos. Uno de ellos es que la Sui se trata de una dinastía muy corta. Muchos empezaron pintando en la Sui, pero siguieron y se desarrollaron en la Tang. (618-907).

A pesar de todo, en la dinastía Tang (618-907), la pintura paisajística todavía no es una tendencia principal, mientras que, la pintura de retrato alcanzó gran auge. Sobre este tema versará el siguiente capítulo 5: “Siglo VII - IX: De la Pintura de Retrato a la Pintura de Paisaje: *Pintura Paisajística China en la Dinastía Tang (618-907)*”.

Los chinos afirman que la pintura paisajística china nace en la dinastía Tang. Así lo afirma también el historiador chino Bo Jing en su libro *Introducción a la Pintura de Montaña y Agua* (1971):

“La historia de la pintura paisajística empieza desde la dinastía Tang (618-907), desarrolla en la dinastía Song (960-1279), y llega su culminación en la dinastía Yuan (1279-1368)”⁴⁸

En conclusión, la pintura paisajística china como género autónomo desarrolla su historia conocida principalmente desde la dinastía Sui (581-618) y el principal de la dinastía Tang (618-907), es decir, en los siglos VI y VII.

⁴⁸ Bo Jing, *Introducción a la Pintura de Montaña y Agua* 論山水畫, Taipei: Student Book, 1971, p. 6. (Versión en chino).

Capítulo 5

Siglo VII - IX:

De la Pintura de Retrato a la Pintura de Paisaje

Pintura Paisajística China en la Dinastía Tang (618-907)

5.1. Contexto Histórico Social

La dinastía Tang (618-907) fue la sucesora de la dinastía Sui (581-618), y predecesora del periodo de las Cinco Dinastías (907-960). La capital de los Tang: Chang-an (la actual Xi-an) fue la ciudad más poblada del mundo en ese entonces. La dinastía Tang fue un periodo de esplendor de la civilización china. El fundador de la dinastía fue el emperador Gaozu, mientras que fue Taizong, cuyo nombre de pila era Li Shimin, quien reunificó el país con su talento militar y consiguió una prosperidad sin precedentes con su inteligencia política. En su reinado, China se convirtió en el país más rico y avanzado del mundo por aquel tiempo, tanto en lo político, como en lo económico y cultural. Es por esto que muchos historiadores y la mayoría de los chinos recuerden a Taizong como uno de los mejores emperadores de la historia de China.⁴⁹

Otra historia de la que debemos hablar es la de la emperatriz Wu Zetian (624-705). Ella es la primera y única mujer que logra el título de emperatriz, y

⁴⁹ Véase el apartado: “El gran progenitor: Taizong y la dinastía Tang temprana” del Cap. 4: “Una edad de oro: la era de los Tang” del libro: John Chinnery, *Tesoros de China: Los Esplendores del Reino del Dragón*, Barcelona: Blume, 2008, p. 84.

reinó en China desde 690 hasta su muerte en 705. Sin duda, esta historia afirma que la dinastía Tang es en la que la mujer tiene más poder del que nunca mostró ni mostraría jamás durante la China Imperial.

En esta dinastía, gracias a la unión del país, se ofrecen grandes perspectivas a la China que se abre al mar, al sudeste asiático, y a un mundo más amplio. Estimulada por el contacto con India, Irán y Oriente Medio, el imperio vivió un auge creativo en numerosos campos. Entre estos campos, cabe destacar el espiritual, religioso, y filosófico gracias a la influencia del budismo que proviene de India. El budismo nació en India, llegó a China en la dinastía Han (206 a. C. - 220 d. C.), pero, en la dinastía Han, no tuvo la importancia, que tuvo en el periodo inmediatamente posterior (220-589). En las dinastías Sui y Tang (589-907) el budismo continuó floreciendo y fue adoptado por la familia imperial china. Se crearon muchos monasterios, centros de cultura con maestros para la difusión de la enseñanza, bibliotecas, y grupos de traducción de textos extranjeros. Todos estos hechos confirmaron el apogeo del budismo. A partir de entonces, el budismo se convierte en una parte esencial de la cultura tradicional china.

La dinastía Tang ha de considerarse como la Edad de Oro del arte y la literatura. Sobre todo, se debe subrayar el desarrollo del arte de la poesía. El antiguo libro *Los Poemas completos de los Tang* contiene casi cincuenta mil obras de más de dos mil poetas. Se considera que este libro, recopilatorio de poemas, es sólo una pequeña muestra de todo lo que se escribió durante esta dinastía.⁵⁰

⁵⁰ En 1900, en las cuevas de Dunhuang, se encontraron, después de siglos de olvido,

El gran éxito de las letras no se debe sólo la cantidad, si no también a la calidad y el contenido de los poemas. Los poetas de la época se liberaron de los temas convencionales y escribieron sobre todos los aspectos de la vida natural y humana. Además, la dinastía Tang se considera como el periodo clásico chino de la poesía, en el que las normas de la escritura poética se fueron definiendo progresivamente. Los poemas de este periodo consiguieron llegar a un equilibrio entre forma y contenido; el resultado: belleza y armonía poética.

Se debe hablar de los tres poetas más importantes de la dinastía Tang: Du Fu (712-770), confuciano, Li Bai (701-762), taoísta, Wang Wei (701-761), budista. Estos tres escritores fueron coetáneos y también amigos, aunque tuvieran diferentes creencias. Escribieron los poemas de la más elevada expresión artística correspondientes a las tres corrientes esenciales del pensamiento chino: el confucianismo, el taoísmo, y el budismo.

En el campo del arte pictórico, Wang Wei ocupa un lugar muy importante. Él no sólo era poeta, si no también músico y pintor. Es por su mano, que el género «paisaje» de la pintura se convierte en la expresión más sublime de la misma. Además, fue el inventor del estilo de pintura paisajística monocroma con tinta. La influencia de Wang Wei no sólo estuvo presente en la dinastía Tang, si no que inundó toda la historia del arte chino. Fue tan importante su actividad artística, que se le considera como el padre de la «pintura de letrados» o de la «escuela del Sur».

varios miles de poemas más, que se consideraban desaparecidos de manera definitiva. Véase Guillermo Dañido (ed.), Wang Wei, *La montaña vacía*, Madrid: Hiperión, 2004, p. 13.

5.2. Desarrollo Pictórico

5.2.1. De la pintura de retrato a la pintura de paisaje

Se considera que la pintura de la dinastía Tang (618-907), también tuvo en estos años su período clásico. Según la clasificación del sinólogo François Cheng (1929-), durante este tiempo se empiezan a definir tres tendencias artísticas -realista, expresionista e impresionista-, que corresponden a las tres corrientes de pensamiento -confucianismo, taoísmo, budismo.⁵¹ La siguiente tabla muestra claramente el paralelismo:

Pintura Realista →	← Confucianismo
Pintura Expresionista →	← Taoísmo
Pintura Impresionista →	← Budismo

En este capítulo hablaremos de los pintores más representativos de estas tres tendencias:

- **Pintura Realista:**

Pintura de Retrato	Yan Liben (activo 627-683) Zhang Xun (activo 713-755) Zhou Fang (730-800)
Pintura de Paisaje	Li Sixun (651-716) Li Zhaodao (675-758)

⁵¹ François Cheng, *Vacío y Plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, P. 19.

En la tabla anterior: “Pintura Realista”, en el apartado “pintura de retrato”, sólo analizaremos la obra de Zhou Fang (730-800), porque es el pintor más tardío y lógicamente su obra es la manifestación más madura de este tipo.

- **Pintura Expresionista**

Pintura de Retrato	Wu Daozi (680-759)
Pintura de Paisaje	Wang Mo (siglo VIII)

Como no ha subsistido ninguna obra tanto original como copia de Wang Mo, solo podemos analizar la obra de Wu Daozi.

No obstante, aunque tengamos poca información de Wang Mo, sabemos que fue conocido por sus borracheras, y que fue el inventor de la técnica «tinta salpicada».⁵² Además, solía mojar sus largos cabellos en la tinta, a manera de pincel para pintar.

- **Pintura Impresionista**

Pintura de Retrato	(Sin representante)
Pintura de Paisaje	Wang Wei (701-761)

⁵² Según el historiador y crítico Zhang Yanyuan (810-880): el inventor de la técnica «tinta salpicada» 潑墨 es Wang Mo (siglo VIII); el inventor de la técnica «tinta quebrada» 破墨 fue Wang Wei (701-761). Véase Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura-Historia-Filosofía, 1974. (Versión en chino).

Para estudiar el tema «de la pintura de retrato a la pintura de paisaje», analizaremos, en primer lugar, la pintura de retrato de Zhou Fang y Wu Daozi, en segundo lugar, la pintura de paisaje de Li Sixun, Li Zhaodao, y Wang Wei. Así, veremos los estilos claves de la dinastía Tang:

Pintura de Retrato:

Zhou Fang → Pintura (de la corte) del estilo «meticuloso»

Wu Daozi → Pintura (del templo) del estilo «trazos lineales»

Pintura de Paisaje:

Li Sixun y Li Zhaodao → Pintura (de la corte) del estilo «azul y verde»

Wang Wei → Pintura (de letrados) del estilo «tinta y agua»

Si bien florecieron en los Tang muchos tipos pictóricos, los críticos culturales que vivieron en dicha dinastía, consideraron que entre todos los géneros de la pintura, el más sublime era «la pintura de retrato».

El crítico Zhu Jingxuan (activo 806-835), en su libro *Anales de los Pintores Célebres de la Dinastía Tang*⁵³, dividió la pintura en 78 géneros, incluidos los siguientes: Retrato de Buda, Seres celestiales, Nobles, Generales, Monjes Budistas, Diosas, Damas, etc. La pintura de montaña y agua es tan sólo uno entre los 78 generos.

⁵³ Este libro es el primer libro chino que trata de la Historia de la Pintura, aunque sólo se refiera a la realizada durante una dinastía, la de los Tang.

Además, Zhu Jingxuan escribió:

“En cuando a la pintura, en primer lugar, lo más importante es la pintura de retrato (tanto el retrato humano como el divino), en segundo lugar, es la pintura de animales. A continuación, es la pintura de montaña y agua. Luego, la pintura de los edificios (...)”⁵⁴

(Véase TEXTO 7)

Vemos que Zhu Jingxuan subrayó claramente la importancia de la pintura de retrato. De hecho, esta creencia proviene de la idea del primer pintor chino no anónimo Gu Kaizhi (345-406) de la dinastía Jin del Este (317-420), él fue también el crítico de arte, escribió en su tratado *Sobre la Pintura*:

“En cuando a la pintura, en primer lugar, lo más importante es la pintura de retrato, en segundo lugar, es la pintura de montaña y agua, luego, la pintura de perros y caballos (...)”⁵⁵

(Véase TEXTO 8)

Más tarde, a otro crítico, también historiador y teórico, de la mediados de la dinastía Tang, Zhang Yanyuan (810-880), le empezó a

⁵⁴ Zhu Jingxuan, *Anales de los Pintores Célebres de la Dinastía Tang* 唐朝名畫錄, Taipei: Shi-jie Book (World Book), 1975, p. 3. (Versión en chino).

⁵⁵ Gu Kaizhi (345-406), *Sobre la Pintura* 論畫, véase: <http://zh.wikisource.org/zh-hant> (Versión en chino).

importar más la pintura de montaña y agua. En su célebre libro *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas*⁵⁶, escribió un capítulo entero: “Introducción a la Pintura de Montaña, Agua, Árboles, y Rocas”, que se considera como el texto histórico más importante de la pintura paisajística de ese entonces.

Gracias a Zhang Yanyuan (810-880), encontramos referencias más concretas de pintores como Li Sixun (651-716), Li Zhaodao (675-758), Wang Mo (siglo VIII), y Wang Wei (701-761). Los datos que el escritor nos revela, nos enseñan el desarrollo de la pintura paisajística, confirmando que fue en la época Tang cuando la pintura de paisaje da sus primeros frutos.

⁵⁶ Este libro es el primer libro chino que trata de “la Historia de la Pintura durante varias dinastías sucesivas”.

5.2.2. Pintura de retrato

En la dinastía Tang, la pintura de retrato alcanzó gran desarrollo. En este capítulo, hablaremos de dos de los artistas más representativos:

a. Zhou Fang (730-800)

Zhou Fang era uno de los pintores influyentes durante la dinastía de mediados de los Tang. Él provenía de una familia noble y vivía en la capital Tang de Chang-an, (actualmente Xi-an).

La obra más representativa de Zhou Fang es: *Damas de la corte que adornan su pelo con flores* (o *Dama de la Corte con sus sirvientes*). (Véase ilustración 46).

46. Zhou Fang (730-800), *Damas de la corte que adornan su pelo con flores*.

En esta pintura se muestran los gustos de la corte. Los temas preferidos son las escenas de palacio, paisajes de patio, flores, pájaros, insectos, perros, etc. Se representan de manera refinada y a color. Estas características son comunes a las del estilo meticuloso o *Gong bi*.

El crítico de la dinastía Tang, Zhu Jingxuan (en activo de 806-835) hizo grandes alabanzas a las obras de Zhou Fang. Dijo:

“Buda de Zhou Fang, seres celestiales, figuras y pinturas de mujeres hermosas son todas las obras maestras increíbles.”⁵⁷

(Véase TEXTO 9)

En las ilustraciones 47 y 48, podemos observar detalles delicados de la pintura de Zhou Fang.

47. Zhou Fang (730-800), *Ibíd*, (segmento).

⁵⁷ Zhu Jingxuan, *Anales de los Pintores Célebres de la Dinastía Tang* 唐朝名畫錄, Taipei: Shi-jie Book (World Book), 1975. Tianjin: Editorial Tianjin, 1997. (Versión en chino).

48. Zhou Fang (730-800), *Ibíd*, (detalle).

Hoy en día, los deterioros causado por el paso del tiempo, se dejan ver, de manera inevitable, en esta seda, pero a pesar de ellos podemos seguir admirando lo maravilloso de esta obra. Esta tela nos confirma que durante un período tan temprano, el siglo VIII, en China, el exquisito método de la pintura de retrato llegó a su cumbre.

Es interesante comparar esta obra de Zhou Fang, con otras dos pinturas, también de retrato, de Gu Kaizhi (345-406), (otro gran pintor de la época anterior, del que hemos hablado en el capítulo 3.2.2: “Rollo horizontal”). Estas dos pinturas son:

1. *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*. (Véanse ilustraciones 27 y 28).
2. *Insólita mujer de sentimientos y sabiduría*. (Véase ilustración 30).

Se observa que, por un lado, Gu Kaizhi (345-406) procuraba un sentido estético mientras expresaba ideas del confucionismo tales como los protocolos en la relación matrimonial o entre padres e hijos. Por otro lado, en *Damas de la corte que adornan su pelo con flores* de Zhou Fang (730-800), importa la belleza de las damas más que los protocolos éticos. Esta obra afirma la estética de los Tang: **la belleza es un tema en sí mismo**.

También, podemos comparar esta obra con la primera pintura de retrato de la historia china en el siglo V a. C: la pintura titulada *Dama, Fénix y Dragón*, (Véase ilustración 5), de la que hemos hablado en el capítulo 1: “Nacimiento de la Pintura China”.

El tema de las dos pinturas (*Damas de la corte que adornan su pelo con flores* y *Dama, Fénix y Dragón*) es lo mismo: “dama”. En las dos pinturas se deja ver que a los pintores les apasionaba la representación de la belleza de las mujeres y sus trajes.

No obstante, se nota la diferencia entre ellas. *Dama, Fénix y Dragón* es una pintura mucho más primitiva, y la pintura *Damas de la corte que adornan su pelo con flores* de Zhou Fang demuestra que la expresión artística de la dinastía Tang es madura y magnífica.

A continuación, vemos otra pintura atribuida a Zhou Fang: *Damas de la corte que utilizan abanico redondo*. Es un rollo horizontal que mide 33.7 por 204.8 cm, y se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Se muestra una escena ociosa y perezosa de palacio, que demuestra la tranquilidad imperante bajo el gobierno de la dinastía Tang.

Se observa que las mujeres son gordas, y es que durante la dinastía Tang, se estableció un canon estético que relacionaba a las mujeres gruesas con la hermosura y la clase social superior. (Véanse ilustraciones 49 y 50).

49. Zhou Fang (730-800), *Damas de la corte que utilizan abanico redondo*. (Segmento).

50. Zhou Fang (730-800), *Damas de la corte que utilizan abanico redondo*. (Segmento).

b. Wu Daozi (680-759)

Se considera a Wu Daozi como el pintor más grande de la dinastía Tang, siendo conocido en China como el Santo de la Pintura (畫聖).

Nació en Yangchai, provincia de Henan, trasladándose a Luoyang entre los años 710-711 donde empezó a trabajar en la decoración mural de templos y monasterios tanto taoístas como budistas. Sus obras más famosas eran de temática religiosa, y exhibían, de forma característica, los trajes tradicionales chinos. Wu Daozi tiene ascendencia humilde y no va a ocupar plaza alguna en la vida de la corte. Es huérfano desde niño y no recibe educación oficial. Pero, es por eso, que su arte es tan especial. Al contrario de todas las obras de los pintores que viven en la familia noble, a Wu Daozi no le importan los gustos de la corte. Su pintura huye del decoro y el detalle, sólo quedan las pinceladas realizadas de forma instantánea. Se considera que su creación es de generación espontánea y genial.

Muchas obras de Wu Daozi fueron destruidas junto con los templos en los que fueron pintadas. Sin embargo, sobrevivieron algunas muestras atribuidas a él. Una de ellas es la pintura titulada *Ochenta y siete diosas*. Es un rollo horizontal que mide 30 por 292 cm, y actualmente se encuentra en el Museo Xu Beihong de Beijing.⁵⁸

⁵⁸ Los pintores y críticos chinos del siglos XX como Xu Beihong (1895-1953), Zhang Daqian (1899-1983), Qi Baishi (1864-1957), y Xie Zhiliu (1910-1997), etc, afirmaron que esta obra es una pintura original realizada por Wu Daozi. Pero, otros expertos e historiadores opinan lo contrario. Aunque es posible que esta obra sea una copia, se la considera como la obra más cercana a la línea vital, el ritmo de la escena, y el movimiento expresionista en las obras de Wu Daozi. Véase la web del Museo Xu Beihong de Beijing.

Esta pintura es magnífica en ritmo, movimiento y fluidez. Se observa la energía del pincel de Wu Daozi.

(Véanse ilustraciones 51 y 52).

51. Wu Daozi (680-759), *Ochenta y siete diosas*. (Segmento).

52. Wu Daozi (680-759), *Ochenta y siete diosas*. (Detalle).

Otra pintura importante de Wu Daozi es *Retrato de Guanyin*. Se conserva una piedra en la que está grabada esta pintura. En la ilustración 53, se muestra el grabado de esta piedra, y se observa la brillante ejecución artística del pintor. La piedra mide 160 por 70 cm, y se encuentra en el Museo Provincial de Sichuan, de la ciudad Nanbu.

53. Wu Daozi (680-759), *Retrato de Guanyin*. (Litografía).

La contribución de Wu Daozi al arte radica en la importancia y expresividad de sus líneas. Su estilo se caracteriza por el uso de una pincelada vertiginosa expresionista y una línea de contorno que crea efectos tridimensionales. Se pueden representar unas figuras maravillosas sólo con líneas, sin colores ni matices. De este modo cambió el estilo en boga de aquel entonces que tenía a Gu Kaizhi como artista emblemático.

En cierto sentido, la pintura de Wu se asemeja a la pintura caligráfica china, en la que el trazo se convierte en el protagonista único. Gracias a la creación de Wu, el estilo «trazo lineal» llegó a tener un nivel muy alto.

El crítico de la dinastía Tang, Zhang Yanyuan (810-880), otorgó a Wu Daozi una plaza única, la más prestigiosa, por encima de todos los demás célebres pintores. El crítico Zhang concluyó que la fuerza creadora de Wu, le viene del Cielo y que su genio es divino y asombroso.⁵⁹

⁵⁹ Se puede consultar: Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura-Historia-Filosofía, 1974.

5.2.3. Pintura de paisaje: Estilo Azul y Verde (la «escuela del Norte»)

Desde la dinastía Tang, se incrementaron las obras cuyo tema era el paisaje, y se formaron dos estilos y escuelas: el Estilo Azul y Verde (la escuela del Norte) y el Estilo Tinta y Agua (la escuela del Sur).

a. Li Sixun (651-716)

A Li Sixun y a su hijo Li Zhaodao se les conoce como los creadores del estilo Tang «Azul y Verde» de la pintura paisajística.

Normalmente, ellos utilizan pigmentos procedentes de la azurita y la malaquita para teñir las escenas de la naturaleza. A veces, dibujan los contornos con oro.

Li Sixun es miembro de la familia imperial. Fue «Maestro de la Corte para asuntos de la Familia Imperial». Se le considera como el pinor más grande de la pintura paisajística de la dinastía Tang. Para el crítico Zhang Yanyuan (810-880) es él quien mejoró la pintura de paisaje e influenció el arte de la época.⁶⁰

La obra más conocida de Li Sixun: *Barcos de pesca y estancia al borde del agua*, es una pintura realizada sobre seda con tinta y color de 101.9 por 54.7 cm que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei. (Véase ilustración 54).

⁶⁰ Véase Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura-Historia-Filosofía, 1974.

54. Li Sixun (651-716), *Barcos de pesca y estancia al borde del agua*.

En esta obra, se ve la expresión maravillosa del típico estilo Tang «Azul y Verde».

Sabemos que antes del siglo VII, en la pintura china, el paisaje servía de fondo para la escena principal. A partir de la obra *Viaje en primavera* de Zhan Ziqien (550-604), (véase ilustración 45), el paisaje es también un tema en sí mismo.

En la obra *Barcos de pesca y estancia al borde del agua* de Li Sixun, se ve esta influencia de la pintura de Zhan Ziqien. (El paisaje es también un tema en sí mismo).

Después de contemplar esta obra, podemos entender el punto de vista del pintor con respecto a la naturaleza. En su obra, las figuras humanas aparecen diminutas ante la majestad del paisaje, con sus montañas y lagos. El ser humano es tan sólo una pequeña parte de la inmensidad del universo. Esto es muestra representativa de una actitud humilde y modesta ante la naturaleza.

Por otra parte, en esta pintura, también se muestran los gustos de la corte; así veremos un estilo refinado, coloreado y meticuloso.

En concreto, a esta pintura idílica de paisaje, se la puede considerar como una muestra del estilo de principios de la dinastía Tang (el siglo VII).

b. Li Zhaodao (675-758)

A continuación, veremos las obras de Li Zhaodao, hijo de Li Sixun, a quien también se le considera como un gran pintor de los Tang. En realidad, casi todos los libros de la historia del arte chino⁶¹ hablan de una obra excelente de Li Zhaodao (675-758): *El emperador Ming Huang viajando por Shu*. (o *La huida a Shu del emperador Ming Huang*).

55. Li Zhaodao (675-758), *El emperador Ming Huang viajando por Shu*.

Es una pintura realizada con tinta y a color sobre seda. Mide 55.9 por 81 cm, y se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

⁶¹ Como ejemplo, citamos Ren, Daobin, *Pintura de China* 中國繪畫, Hong Kong: Joint Publishing House, 2004, p. 62.

Si bien se muestra un paisaje horizontal, es una pintura de rollo vertical. Por eso, para abrir esta pintura se debe desenrollar de arriba hacia abajo. Pero la pintura contiene tres episodios, que se leen de derecha a la izquierda.

En *El emperador Ming Huang viajando por Shu*, se representa la fuga del emperador Ming Huang y su concubina Yang Guifei, a través del terreno montañoso *Shu* (actual Sichuan), y ante la rebelión de Anlushan del año 755. El emperador, con indumentaria roja, aparece a la derecha, montando su caballo, a la cabeza de un grupo de jinetes antes de alcanzar el puente; en el centro hay otro grupo de jinetes, que descansa en un prado en la base de la montaña. Más adelante, a la izquierda, hay otro grupo que está entrando en un desfiladero.⁶²

A esta pintura se la puede considerar como una pintura histórica, ya que en ella se habla de un viaje, datado históricamente, del emperador Ming Huang. Pero, no podemos negar que, desde el punto de vista pictórico, en esta obra, el paisaje es protagonista. Por lo que la tenemos que entender como una pintura de paisaje.

En este sentido, podemos afirmar que esta obra fue la primera obra de paisaje que contiene tres escenas. Pero, aún así, no es un rollo horizontal.

⁶² Según la investigación de Li Lincan (1913-1999), famoso historiador y ex-vicepresidente del Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, se considera que la cabalgata de caballeros mostrada en esta pintura es el grupo del emperador Ming Huang, y así la pintura habla de la historia *La huida a Shu del emperador Ming Huang*. Mayores historiadores e investigadores están de acuerdo con Li Lincan. Pero, otro historiador Gao Musen (1942-) cree que la pintura muestra al emperador Ming Huang, pero no habla de *La huida a Shu* ante la rebelión de Anlushan del año 755. Véase Gao, Musen, *Historia del pensamiento de la pintura china* 中國繪畫思想史, Taipei: San Min Book, 2001, pp. 132-146. (Versión en chino).

Otra pintura importante de Li Zhaodao es *Excursión al monte en primavera*. Se trata de un rollo vertical de tinta y color sobre seda de 95.5 por 55.3 cm que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei. (Véase ilustración 56).

Esta obra también es del estilo Tang «Azul y Verde».

Tanto en *El emperador Ming Huang viajando por Shu* como en *Excursión al monte en primavera*, se observan características pictóricas del arte de Li Zhaodao:

1. Las montañas se parecen a pilares. Son muy altas.
2. Las colinas están construidas a base de montones de rocas.
3. Se muestra una atmósfera seca.
4. Se muestra un paisaje panorámico.
5. Las montañas ocupan un espacio llamativo en la pintura.
6. Las ondas del agua se pintan como escama de peces.

Estas características llaman poderosamente atención, y no se habían mostrado en las pinturas de épocas anteriores.

En concreto, éstas son características representativas del estilo de la pintura paisajística china de los siglos VII, VIII, y IX. (Véase ilustraciones 55 y 56).

56. Li Zhaodao (675-758), *Excursión al monte en primavera*.

5.2.4. Pintura de paisaje: Estilo Tinta y Agua (la «escuela del Sur»)

El periodo tardío Tang muestra el comienzo de un estilo de pintura que iba a ser adoptada por muchos pintores posteriores. Se trata del estilo poético monocromo «blanco y negro» de paisaje.

El poeta, músico, calígrafo y pintor Wang Wei fue considerado como el creador de este estilo.

a. Wang Wei (701-761)

De él escribió el gran poeta Su Dongpo (1037-1101):

“Saboreamos la poesía de Wang Wei,
la poesía es pintura;
observamos la pintura de Wang Wei,
la pintura es poesía.” (*Véase* TEXTO 10)

Es una frase muy conocida en la sociedad chinoparante, que refleja que la fama de Wang Wei se debe a ser un gran maestro para pintar sus palabras y para escribir sus paisajes.

A Wang Wei, se le conoce a veces como «el Buda poeta». Nació en Taiyuan, en la provincia Shanxi. Desde los ocho años de edad ya fue conocido por sus poemas. En el año 721, aprobó los exámenes imperiales que le convirtieron en funcionario de la corte, alcanzando el rango de ministro.

Durante la revuelta de An Lushan contra la dinastía Tang perdió su cargo. En este periodo de tiempo evitó servir de forma activa a los insurrectos durante la ocupación de la capital, fingiendo ser sordo. Se casó, pero al poco tiempo, en el año 730, murió su mujer. (Ya nunca más volvería a casarse).

Después de tantos sucesos tristes, por fortuna, su corazón fue animado por el budismo. En sus postreros años abrazó la fe budista y llevó una vida tranquila de ermitaño. Estuvo treinta años estudiando con el Maestro *Chan* (Zen) Daoguang. 道光禪師

Vemos una vida llena de varias experiencias contradictoria:

Vida oficial (Funcionario)	Vida de retiro (Ermitaño)
El ruido de la sociedad	El silencio de la soledad
Acción de la corte	No-Acción del <i>Chan</i> (Zen)

Sin duda, estas experiencias particulares se reflejan en su arte: música, poesía y pintura. De hecho, hay muchos libros publicados que estudia su vida, su poesía, y su filosofía. Por eso, no vamos a ahondar en esta parte. En este capítulo, sólo nos enfocamos en la pintura de paisaje de Wang Wei.

Se sabe que Wang Wei realizó una pintura titulada *Casa de campo en el río Wang*. Es una pintura de forma alargada, y tiene una serie de veinte poemas. Cada uno de esos poemas, se corresponde a un lugar pintado: habrá veinte escenas de paisaje.

La colección de estos veinte poemas se titula: *Poemas del río Wang*. Se considera como la obra de poesía más importante de Wang Wei, y es una clara muestra de pintura de palabras.

Wang Wei escribió estos veinte poemas durante su vida de retiro. Compró una casa cerca del río Wang, en la provincia de Shaanxi, a 40 kilómetro de la capital Chan-an. Ésta es la introducción que Wang Wei hace en su colección de poemas:

“Mi casa de campo se encuentra en medio del valle del río Wang. Desde allí, irradian diferentes senderos que conducen hasta la Vaguada de la Muralla Meng, la Cumbre del Huazi, el Albergue del Albaricoquero Veteado, (...) , el Talud de las Magnolias, el Parque de los Ailantos, y el Parque de los Pimenteros.

Mi viejo amigo Pei Di y yo, en nuestro tiempo libre, hemos paseado por todos esos lugares. Y cada cual, por su lado, ha compuesto 20 poemas breves.”⁶³

Es decir, Wang Wei planteó desde el comienzo su obra como un paseo y un viaje por los paisajes. Como resultado de sus largos paseos y de su contemplación de los paisajes nos queda una colección de poemas y una pintura poética.

Los veinte poemas se titulan por los nombres de veinte lugares:

⁶³ Véase Pilar González España (trad. y ed.), Wang Wei, *Poemas del río Wang*, Madrid: Trotta, 2004, p. 69.

1. Vaguada de la Muralla Meng 孟城坳
2. Cumbre del Huazi 華子岡
3. Albergue del Albaricoquero Veteado 文杏館
4. Monte de Bambúes 斤竹嶺
5. Coto de Ciervos 鹿柴
6. Cercado de las Magnolias 木蘭柴
7. Orilla de los Cornejos 茱萸泮
8. Vereda de las Sóforas 宮槐陌
9. Pabellón sobre el lago 臨湖亭
10. Otero del Sur 南垞
11. Lago Yi 欽湖
12. Olas de Sauces 柳浪
13. Rápidos de la Casa Luan 欒家瀨
14. Manantial de las Pepitas de Oro 金屑泉
15. Playa de las Piedras Blancas 白石灘
16. Otero del Norte 北垞
17. Albergue entre Bambúes 竹里館
18. Talud de las Magnolias 辛夷塢
19. Parque de los Ailantos 漆園
20. Parque de los Pimenteros 椒園

Lo más importante no son los títulos de los poema, sino que estos títulos se refieren a unos sitios concretos. Pero no pensemos que el contenido de los poemas describe esos paisajes concretos. Lo que se

muestra en cada poema, es una atmósfera mental, y llena de paisajes borrosos y abstractos. Tal y como afirma la sinóloga española Pilar González España en su libro *Poemas del río Wang*:

“Los comentaristas califican los poemas del río Wang como fundamentalmente descriptivos y visuales. No obstante, la visualización de los poemas de Wang Wei consiste precisamente en, y valga la redundancia, no poder ser bien visualizados. Lo que se llama «visual» es, en realidad, confusión visual, ya que nada se ve con precisión. A menudo se alternan panoramas generales observados desde una gran distancia con vistas de *zoom* muy focalizadas, pero cuya claridad y nitidez se tiñe de ambigüedad y opacidad, debido al efecto recurrente de la luz del ocaso, las nubes o la profusión del colorido del otoño, que siempre obstaculizan o velan la mirada.”⁶⁴

Esta interpretación de Pilar González España, también es conveniente para describir la pintura de Wang Wei.

Se han perdido sus pinturas originales, pero, gracias a escritos posteriores, se sabe que fueron famosos por la representación de un entorno ambiguo y poético. Se trata de una atmósfera mental de sentimiento.

⁶⁴ Pilar González España, “Introducción. Paisaje más allá del paisaje”, véase Wang Wei, *Poemas del río Wang*, Pilar González España (trad.), Madrid: Trotta, 2004, p. 52.

Aunque no ha subsistido ninguna de sus pinturas originales, sí nos han llegado copias de trabajos atribuidos al artista. Forman parte de un testimonio histórico muy importante.

Volvemos sobre la pintura *Casa de campo en el río Wang*, de la que sobrevivieron algunas versiones. La copia realizada por Guo Zhongshu, en el siglo X (durante la dinastía Sing), fue la base de todas las versiones posteriores, realizadas en la dinastía Ming, y que son las que se conocen actualmente.

En el año 1617, se realizó un grabado en piedra según la versión de Guo Zhongshu. Se considera como el mejor testimonio de la obra. El grabado mide 30.4 por 492.8 cm y se encuentra en la Universidad de Princeton de Estados Unidos.

En esta tesis, vamos a analizar una de las versiones realizadas en la dinastía Ming (1368-1644) en la que se nos transmiten muy bien los detalles pictóricos con sus cualidades. Se trata de un rollo horizontal que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, que mide 30.5 por 368.5 cm, cuya técnica es tinta negra y de color sobre seda.

Sabemos que este rollo largo mantiene las veinte escenas paisajísticas. Sería muy interesante, leer los veinte poemas y a la vez ver sus veinte escenas. Pero, por cuestiones de extensión para la presente tesis, sólo leemos unos segmentos, los más interesantes.

En la ilustración 57, se muestra el comienzo del rollo de la pintura. Se ve una palabra china, en la parte superior, escrita caligráficamente, que dice: *el río Wang*.

Podemos comparar esta obra con las obras de Li Sixun y Li Zhaodao. En sus obras, se observan trazos lineales curvos para representar las aguas del río. (Véanse ilustraciones 54, 55 y 56). En contraposición, en *Casa de campo en el río Wang*, el agua (en este caso el río) se representa en vacío, no se pinta nada. (Véase ilustración 57).

57. Wang Wei (701-761), *Casa de campo en el río Wang*.

En la ilustración 58, se encuentran varias escenas de paisaje. Según las palabras caligráficas que dan nombre a los segmentos de la pintura, son las escenas siguientes:

Albergue del Albaricoquero Veteado 文杏館

Monte de Bambúes 斤竹岭 ,

Cercado de las Magnolias 木蘭柴

Orilla de los Cornejos 茱萸泮

Se ve un paisaje que se compone de varios elementos: cielo, tierra, montaña, agua, árboles, rocas, bambúes, manantial, puente, casa, y seres humanos. La pintura nos ofrece sensaciones de paz y sosiego, y una armonía entre la cultura y la naturaleza.

Teniendo en cuenta que en las pinturas del típico estilo Tang «Azul y Verde», el color de relleno no nos ofrece sensación de lo húmedo, ésta obra difiere, ya que el color pintado sobre las montañas o los bambúes, sí nos da una impresión ciertamente borrosa y húmeda, asemejándose a un paisaje tras la lluvia.

58. Wang Wei (701-761), *Casa de campo en el río Wang*.

A continuación, vemos Lago Yi 敬湖 , una tranquila escena de agua con poca presencia humana, en la ilustración 59.

59. Wang Wei (701-761), *Casa de campo en el río Wang*.

En la ilustración 60, se muestra el último segmento de la obra *Casa de campo en el río Wang*.

60. Wang Wei (701-761), *Casa de campo en el río Wang*.

Se observan varias características llamativas:

1. Las montañas parecen colinas bajas. (Su altura se ve limitada por la del formato rollo alargado.)
2. Se muestran escenas tranquilas.
3. Atmósfera poética y con cierta humedad.
4. Los colores son ligeros y grises.

Es interesante comparar esta obra con la pintura *La huída a Shu del emperador Ming Huang* de Li Zhaodao (675-758). (Véase ilustración 55).

Cabe destacar lo siguiente:

Como se han perdido muchos escritos históricos chinos, no se encuentra ninguno que diga si esta obra original de Wang Wei se realizó o no en el formato rollo largo de seda. Sólo se encuentra un documento de Zhang Yanyuan (810-880), que dice:

“Wang Wei pintó *Casa de campo en el río Wang* sobre una pared del «Templo Fresco», y la fuerza del pincel es elegante y poderosa.”⁶⁵

(Véase TEXTO 11)

⁶⁵ Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura-Historia-Filosofía, 1974. (Versión en chino).

Entonces, muchos libros actuales que dicen que *Casa de campo en el río Wang* de Wang Wei, es una pintura de “rollo horizontal”, no están en lo correcto, porque, no se puede afirmar con rigor.⁶⁶ Sin embargo, lo que sí podemos confirmar es que Wang Wei creó una imagen «larga» de paisaje.

Wang Wei fue el primer pintor chino en realizar una pintura de paisaje de forma alargada al contener veinte escenas de la naturaleza. Además, él influyó a los pintores posteriores, e impulsó el nacimiento del rollo largo «no narrativo» (de seda o papel) de la pintura paisajística china. (Según los testimonios concretos, nació en la dinastía Song).⁶⁷ Este nacimiento fue un hecho artístico importante.

En concreto, la importancia de *Casa de campo en el río Wang* es la idea de pintar unos paisajes teñidos por la subjetividad del que los pinta, y que muestran los cambios que experimentan los paseantes. Se trata de un viaje, un camino a través de distintos paisajes.

A continuación, es necesario analizar la pintura monocroma, el estilo «blanco y negro» de Wang Wei.

En las ilustraciones 61 y 62, vemos una obra atribuida a Wang Wei, *Atmósfera nevada*. Se trata de un rollo horizontal sobre seda con tinta, que mide 24.8 por 162.8 cm y se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

⁶⁶ Por ejemplo, véamos la siguiente frase: “Wang Wei pintó un cuadro titulado *Wang Chuan tu* (Cuadro del río Wang) en forma de rollo horizontal con el tema del mismo paisaje, donde los poemas se corresponden con cada escena del cuadro”. La frase proviene de González España, Pilar (ed.), *Wang Wei: Poemas del río Wang*, Madrid: Trotta, 2004, p. 52.

⁶⁷ En la dinastía Song (960-1279), las pinturas paisajísticas chinas llegaron a tener más de 8 metros. Véase en esta tesis, la ilustración 93.

61. Wang Wei (701-761), *Atmósfera nevada*. (Segmento derecho).

62. Wang Wei (701-761), *Atmósfera nevada*. (Segmento izquierdo).

En esta pintura, se muestra un pueblo cercano a un río y con una atmósfera fría. Se crea un paisaje cargado de «eterna soledad». Este sentimiento que quiere representar, enlaza con la intención expresiva de los poemas de Wang Wei.

(Se debe comparar esta obra con las de Li Sixun y Li Zhaodao).
(Véanse ilustraciones 54, 55 y 56).

Leámos unos poemas de Wang Wei que nos dan unas sensaciones parecidas a las de esta pintura:

“Pájaros
pájaros
en el espacio eterno

montañas
y montañas

otra vez
el otoño y sus colores

subo
bajo desde la cumbre del Huazi

¿pero dónde el fin
de esta tristísima tristeza?”⁶⁸ (Véase TEXTO 12)

“Solitaria mi puerta de troncos. Nadie viene.

En el bosque vació, sólo yo tengo cita con la nube blanca.”⁶⁹

(Véase TEXTO 13)

“Soledad y silencio. Se adormece el mundo.

Mi corazón descansa con el inmenso río.”⁷⁰ (Véase TEXTO 14)

Desde mi punto de vista, estas frases son unas interpretaciones
convenientes para la pintura *Atmósfera nevada* de Wang Wei.

⁶⁸ Pilar González España (trad.), véase Wang Wei, *Poemas del río Wang*, Madrid: Trotta, 2004, p. 83.

⁶⁹ Guillermo Dañino (trad.), véase Wang Wei, *La montaña vacía*, Madrid: Ediciones Hiperión, 2004, p. 85.

⁷⁰ Guillermo Dañino (trad.), *Ibíd.*, p. 115.

Teniendo en cuenta que antes del año 1911 (el fin de la China imperial), los historiadores creyeron que este rollo horizontal era una obra original de Wang Wei. En la dinastía Ming, el famoso erudito, pintor, y crítico de arte Dong Qichang (1555-1636) hizo una inscripción sobre este rollo pictórico para expresar su emoción por poder contemplar esta pintura maravillosa. No obstante, hoy en día, los investigadores contemporáneos dudan de que ésta sea una pintura original de Wang Wei, y suponen que es una copia realizada por el pintor de los Song del Norte (960-1127): Zhao Lingrang.⁷¹

Hay muchas opiniones encontradas, que derivan de diversas investigaciones. Pero, de todas maneras, se considera a esta obra, una de las pinturas más representativas del estilo de Wang Wei, y es una de las pocas obras monocromáticas sobre rollo horizontal durante los siglos IX-XII.

Cabe destacar que Wang Wei escribió un ensayo *Principios de la pintura de paisaje*, que es muy conocido y valorado. En este tratado, Wang Wei manifiesta en la primera frase:

“En el Camino (*Tao*) de la pintura, lo más sublime es la pintura monocroma a la tinta.”⁷²

(Véase TEXTO 15)

⁷¹ Según la investigación del Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Véase: http://www.npm.gov.tw/dm/album/introduction/main_25_5.htm

⁷² He traducido el texto original chino. Véase Wang Wei, “Principios de la pintura de paisaje” 山水訣, *Tratados de la pintura de la Dinastía Tang y las Cinco Dinastías* 唐五代畫論, Chang-sha: Bellas Artes Hu-nan, 1997, p. 117. (Versión en chino).

Esta frase es muy importante, porque revela la filosofía estética de Wang Wei, confirmando su innovación: la pintura monocroma a la tinta.

Subrayamos que en la época de Wang Wei (701-761), otro pintor Wu Daozi (680-759) también pintó pintura monocroma.

Con respecto a Wu Daozi, ya hemos analizado dos de sus pinturas en el apartado 5.2.1: “Pintura de Retrato, b. Wu Daozi” de este capítulo 5: “ Siglo VII - IX: De la Pintura de Retrato a la Pintura de Paisaje”. (Véase ilustraciones 50, 51 y 52).

No obstante, si Wu Daozi pintó de forma monocroma, se debía a la importancia que le daba a los trazos lineales y a la fuerza del pincel. En realidad, no tenía en cuenta si la pintura era de color o era de blanco y negro. Además, no era su objetivo crear una atmósfera mental o un entorno poético. En concreto, lo más importante de su pintura es cómo transmitir el *qi* (aliento vital) a través de pinceladas espontáneas.

Contrariamente al pintor Wu Daozi, el poeta Wang Wei empleó reflexivamente tintas negras o grises para realizar pinturas paisajísticas del estilo «blanco y negro», o como también se llama, el estilo «Tinta y Agua». La intención de Wang Wei era plasmar una atmósfera mental cargada de sentimiento o una calidad de alma (*Yi-jing*) 意境.

Esta concepción artística se manifiesta claramente en sus escritos, sus poemas y sus pinturas.

Wang Wei fue un vanguardista de su época. Sus innovaciones:

1. Introdujo en la pintura la idea de que el género paisajístico podía ser un género artístico de máxima expresión.
2. La pintura paisajística china empieza a relacionarse con la poesía.
3. Gracias a Wang Wei, nació la pintura paisajística monocroma china del estilo «tinta y agua».⁷³
4. La pintura no es una fabricación por encargo de la corte o de los templos, si no que la hace el artista por placer (por amor al arte). (Los espectadores son sus amigos).
5. La idea *Yi-jing* 意境 : una atmósfera mental o una calidad espiritual, empieza a materializarse en la pintura china. Pero, esta realización pictórica se pone al servicio de mostrar un paisaje ambigüo, una desmaterialización del espacio-tiempo concreto. Lo que se trata es de algo más poético y abstracto, relacionándose con el concepto Vacío.⁷⁴
6. La pintura de paisaje se realiza en un formato «alargado» para representar un paseo en distintos tiempos en diferentes lugares, creando una pintura como un «viaje por los paisajes».⁷⁵

⁷³ Véase en la presente tesis, el capítulo 11: Unión del Paisaje y el Yo: *Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta*.

⁷⁴ Para más análisis e interpretación, véase en esta tesis, el capítulo 14: Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial II: *Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China*.

⁷⁵ Se refiere a la filosofía «viaje interior». Este tema se trata en el capítulo 12: Paseo Mental: *Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China*.

Estos conceptos que acabo de señalar, son temas muy importantes, que pueden considerarse como los hilos centrales de esta tesis. Para profundizar en ellos, hece falta estudiar la evolución de la pintura paisajística china. Por lo cual, en los siguientes capítulos analizaremos las pinturas paisajísticas durante dinastías sucesivas para tener una comprensión más completa.

En contraposición a la pintura de Wang Wei, las características generales de la dinastía Tang, a la cual perteneció, eran:

1. La pintura de retrato (tanto histórica como religiosa) ocupa el lugar más importante.
2. La pintura no tiene la relación con la poesía.
3. La mayoría de obras de los Tang, son pinturas de color.
4. La pintura normalmente es por encargo de la corte o los templos.
5. Importa la representación mimética, en cierto sentido, realista.
6. La pintura paisajística se realiza, normalmente, en el formato «rollo vertical». (Cuando se realiza en el formato «rollo horizontal», no llega a tener una longitud de más de 1.5 metros).

Se puede decir que la vida de Wang Wei estuvo relacionada con la soledad, no sólo por su vida personal, sino que también por ser un genio increíble, adelantado a su tiempo, y por su revolución artística vinculada al silencio.

5.2.5. Comparación entre la «escuela del Norte» y la «escuela del Sur»

La clasificación de la pintura china en dos Escuelas, la del Norte y la del Sur, fue establecida por el pintor y crítico de arte Dong Qichang (1555-1636) de la dinastía Ming (1368-1644) en el siglo XVI.

La escuela budista *chan* (zen), derivó en dos: la de norte y la del sur, que emergieron durante la dinastía Tang (618-907). En esto se basó Dong Qichang para su clasificación artística.

La escuela del norte conducida por Shenxiu (605-706) transmite las enseñanzas de Buda por medio de la palabra, poniendo el acento en las reglas y la disciplina. Al contrario, la escuela del sur conducida por Huineng (638-713) destaca la meditación por la «vía del silencio», negando la utilidad de los rituales o las discusiones doctrinales.

Según Dong Qichang, el padre de la «escuela del Norte» es Li Sixun (651-716). Es el representante de una «pintura académica», próxima a los círculos cortesanos, donde gusta un estilo refinado, coloreado, y meticuloso. Por otra parte, el padre de la «escuela del Sur» es Wang Wei (701-761). Es el representante de una «pintura de letrados», donde es apreciada la pintura a la tinta, las pinceladas espontáneas y la libre interpretación personal.

De todas maneras, esta clasificación de Dong Qichang y su investigación tiene una gran influencia sobre los pintores e historiadores posteriores. Las siguientes tablas recogen a los artistas más importantes de la «escuela del Norte» y los de la «escuela del Sur»:

Dinastía Tang (618-907):

Escuela del Norte	Escuela del Sur
Li Sixun (651-716)	Wang Wei (701-761)
Li Zhaodao (675-758)	Wang Mo (siglo VIII)

Cinco Dinastías (907-960):

Escuela del Norte	Escuela del Sur
Zhao Gan (siglo X)	Cuatro Maestros de Cinco Dinastías ⁷⁶

Dinastía Song del Norte (960-1127):

Escuela del Norte	Escuela del Sur
Guo Xi (1020-1090)	Li Chen (activo 960-990)
Li Tang (1050-1130)	Fan Kuan (960-1031)
	Mi Fu (1051-1107)

Dinastía Song del Sur (1127-1279):

Escuela del Norte	Escuela del Sur
Escuela Maxia ⁷⁷	Pintura <i>Chan</i> (Zen) ⁷⁸
Zhao Boju (1120-1182)	Zhao Mengjian (1199-1264)

⁷⁶ Jing Hao (870-930), Guan Tong (907-960), Dong Yuan (907-962), y Ju Ran (910-985).

⁷⁷ Se trata de los pintores Ma Yuan (activo 1180-1225), Xia Guei (activo 1180-1225), Ma Lin (siglo XIII), etc.

⁷⁸ Se trata de Liang Kai (1140-1210), Mu Xi (1210-1270), Yu Jian (siglo XIII), etc.

Dinastía Yuan (1277-1368):

Escuela del Norte	Escuela del Sur
(Sin representante)	Cuatro Maestros de Yuan ⁷⁹

Dinastía Ming (1368-1644):

Escuela del Norte	Escuela del Sur
Dai Jin (1388-1462)	Shen Zhou (1427-1509)
Wu Wei (1459-1509)	Wen Zhengming (1470-1559)
	Dong Qichang (1555-1636)

Dinastía Qing (1644-1911):

Escuela del Norte	Escuela del Sur
(Sin representante)	Zhu Da (1626-1705)
	Shi Tao (1642-1707)
	Cuatro Wang de Qing ⁸⁰

A continuación, una comparativa entre las características de la «escuela del Norte» y las de la «escuela del Sur»:

⁷⁹ Se trata de Huang Gongwang (1269-1354), Wu Zhen (1280-1354), Ni Zan (1301-1374), Wang Meng (1308-1385).

⁸⁰ Se trata de Wang Shimin (1592-1680), Wang Jian (1598-1677), Wang Hui (1632-1717), Wang Yuanqi (1642-1715).

Escuela del Norte	Escuela del Sur
Estilo «Azul y Verde»	Estilo «Tinta y Agua»
Color intenso	Color ligero
Paisajes del norte	Paisajes del sur
Atmósfera Seca	Atmósfera Húmeda
Hojas de árboles que parecen pinzas	Hojas de árboles que parecen puntos
Estilo «Meticuloso»	Estilo de «Escribir Ideas»
Agua representada con líneas	Agua: vacío
Nube representada con líneas	Nube: vacío
Edificios dibujados con regla	Edificios dibujados sin regla
Importa la técnica	Importan las ideas
Transmisión de la belleza formal	Transmisión del <i>qi</i> (aliento vital)
Objetivo	Subjetivo
Arte del Ojo	Arte del Corazón
Pintura académica de la corte	Pintura de letrados

Hay que tener en cuenta que la clasificación de Dong Qichang contiene alguna arbitrariedad, porque estas características, a menudo son compartidas por artistas de una u otra escuela. Pero a grosso modo fue el escenario artístico de la época, y nos ayuda a comprender la historia de la pintura china, al tiempo que nos ofrece una mirada reflexivamente teórica al respecto.

Capítulo 6:

Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas

Pintura Paisajística China durante las Cinco Dinastías (907-960)

6.1. Contexto Histórico Social

La pintura de paisaje floreció en la dinastía Tang (618-907), seguirá desarrollándose durante la dinastía Song (960-1279). Pero, entre los Tang y los Song, un breve periodo resultará ser clave para la evolución de la pintura china, es lo que se llama las Cinco Dinastías.

Las Cinco Dinastías, fue un nombre abreviado del Periodo de las Cinco Dinastías y Diez Reinos:

Las Cinco Dinastías:

Dinastía Liang del Oeste (907-960)

Dinastía Tang del Oeste (923-936)

Dinastía Jin del Oeste (936-946)

Dinastía Han del Oeste (947-950)

Dinastía Zhou del Oeste (951-960)

Los Diez Reinos: Wu (902-937), Shu anterior (907-925), Wu Yue (908-978), Min (909-946), Han del Sur (917-971), Nanping (925-963), Chu (928-951), Shu posterior (934-965), Tang del Sur (937-975), Han del Norte (951-979).

La realidad de este periodo fue resultado directo de la desintegración política al final de la dinastía Tang, que vio cómo el poder se escapaba de las manos de la aristocracia y de las clases de letrados del gobierno imperial hacia las de los gobernadores militares regionales.

Durante este periodo, las Cinco Dinastías se sucedieron en el norte y los Diez Reinos fueron creados en el sur.

Es una época, en la que el norte, debido a las muchas rebeliones, es víctima de la destrucción; por el contrario, en el sur vemos una sociedad más sosegada, y con una economía floreciente gracias al avance y desarrollo de la industria ligera como la del arroz, la del té, la de la seda, de la sal, etc.

En cuando al arte de las Cinco Dinastías, afirma François Cheng (1929-): *“(...) durante este periodo de divisiones y de enconadas luchas por el poder (...), en el cual se sucedieron pegueñas dinastías efímeras, vivieron algunos de los más grandes artistas, de los cuales China pueda enorgullecerse: sus obras, habitadas por las más elevadas visiones, serán determinantes para la pintura ulterior.”*⁸¹

En concreto, las Cinco Dinastías (907-960) es una época corta, pero fértil en la tierra del arte.

⁸¹ François Cheng (1929-), *Vacío y Plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, P. 21.

6.2. Desarrollo Pictórico

6.2.1. Nacimiento del método de las arrugas

A partir del siglo X, la pintura paisajística se convierte gradualmente en la protagonista de la pintura china. En el siglo X, vemos varios puntos importantes, relacionados con la pintura paisajística china:

1. El «rollo vertical» es prácticamente el formato principal para representar los paisajes.
2. La técnica del pincel, la relación entre el pincel y la tinta⁸², la composición, la perspectiva, la expresión de la forma... se convierten en preocupaciones centrales para los pintores.
3. Tendencia hacia un tipo de composición conocida como «Montaña Principal» 主山堂堂 o «Paisaje Monumental». 巨碑式山水⁸³
4. Tendencia hacia una perspectiva de varios niveles de mirada.⁸⁴
5. Nacimiento del «método de las arrugas». (*Cun Fa*) 皴法

⁸² Véase en la presente tesis, el capítulo 11: Unión del Paisaje y el Yo: *Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta*.

⁸³ El estilo de Paisaje Monumental llegó a tener una representación artística muy madura en la dinastía Song del Norte (960-1127) que fue la sucesora de las Cinco Dinastías. Así, desarrollaré este tema en el capítulo siguiente: “Siglo X-XI: Paisaje Monumental: *Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Norte (960-1127)*”.

⁸⁴ Se refiere a la «perspectiva móvil» de la pintura china, dada su relevancia, necesita de un capítulo entero para su análisis e interpretación: “Capítulo 12: Paseo Mental: *Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China*”.

Desarrollo los temas del uno al cuatro en capítulos sucesivos. En este capítulo, enfocamos nuestra mirada en el tema «el método de las arrugas».

En realidad, «el método de las arrugas» es la base fundamental de la expresión artística de la pintura china, relacionado con la teoría del Pincel y la Tinta. Lo tratamos ahora, porque es en estas Cinco Dinastías, cuando por primera vez en la historia, vemos “claramente” el uso de esta técnica en la pintura.⁸⁵

Aquí surge la pregunta: ¿Qué es «el método de las arrugas» (*Cun Fa*) 皴法 ? Según la definición de los textos clásicos chinos:

“Lo que se obtiene frotando con un pincel puntiagudo al sesgo se llama «las arrugas». (*cun ca*) 皴擦 ”⁸⁶ (Véase TEXTO 16)

“Pintura añadida por encima con pincel seco se llama «las arrugas». (*cun*) 皴 ”⁸⁷ (Véase TEXTO 17)

⁸⁵ Los textos antiguos chinos anotan algunas arrugas utilizadas por Li Sixun y Li Zhaodao, pero, casi ninguna de sus pinturas han llegado hasta nuestros días. Sería muy difícil investigar la técnica de las arrugas a partir de sus obras. De hecho, en las pinturas atribuidas a ellos, se ven «los colores teñidos», y no «las arrugas» (las pinceladas rizadas). Podemos afirmar que «el método de las arrugas» no ocupa un lugar llamativo en sus pinturas. (Véase el capítulo 5 de esta tesis).

⁸⁶ Guo Xi (1020-1090), “Principios de la pintura” 山水訓, *Nobles mensajes de los bosques y las fuentes de los ríos* 林泉高致, Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2010.

⁸⁷ Song Nian (1837-1906), *Jardín Yi: Introducción a la pintura* 頤園論畫. Véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 604.

En la dinastía Tang (618-907) cuando se pintan rocas y colinas rocosas se hace un delineado de aproximación. Ésto se llama Gou 勾 (línea del contorno), y sólo da el contorno crudo de la forma de la roca; nada se ha sugerido aún acerca de la superficie de la roca.

A partir de las Cinco Dinastías (907-960), se suceden los cambios y las transformaciones innumerables en la utilización de esta técnica. Se trata de lo que llamamos *Cun Fa* 皴法, el «método de las arrugas».

Es preciso señalar que se puede dividir el método de las arrugas en tres géneros principales:

1. *Cun* 皴 :

Cun quiere decir «arrugas», hace referencia a las arrugas de la superficie pétrea.

Se pasa un pincel moderadamente seco por las áreas de sombra y se aplican pinceladas en las áreas de luz con golpes progresivamente ligeros según la granulosidad y textura de la superficie.

Esto se llama *Cun*. 皴

2. *Ca* 擦 :

Se prosigue con pinceladas extremadamente cortas y secas a través del área *Cun* para incrementar la oscuridad.

Esto se llama *Ca*. 擦 (Véase TEXTO 18) ⁸⁸

⁸⁸ Tras consultar la definición sobre *Cun* y *Ca* del tratado antiguo chino *Barco de Mostaza: Investigación sobre Pintura* 芥舟學畫編 de Shen Zongqien (1736-1820). La versión

Normalmente *Cun* y *Ca* se aplican juntas, se llama *Cun Ca*. 皴擦

3. *Dian* 點:

Pincelada puntillista y granulosa. A veces, se utiliza para destacar la parte más oscura, a veces para expresar la espesura de árboles desde una mirada muy lejana.

Tomemos en consideración que, aunque en la ejecución de la pintura, las líneas del contorno y las arrugas son dos etapas distintas, en cuando a la técnica están unidas funcionalmente y son lo mismo que las huellas del pincel. Tal y como subraya Zheng Ji (1813-1874):

“Las líneas del contorno y las arrugas son, esencialmente, de igual naturaleza; las líneas del contorno, en cierto sentido, son arrugas agrandadas; o las arrugas, grandes líneas en miniatura. Salvo esta diferencia de escala, tienen la misma función, que es describir los accidentes y el relieve de las montañas y de las rocas.”⁸⁹

(Véase TEXTO 19)

española: Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza, 1999, p. 106-162.

⁸⁹ Zheng Ji (1813-1874), *Casa Sueño: Introducción a la pintura* 夢幻居畫學簡明, véase Yu, Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 544.

Es necesario poner un énfasis especial en que este método no se limita a la pintura de paisaje, si no que se extiende a todos los géneros de la pintura. Como lo explica François Cheng:

“El *cun* es una pincelada rizada empleada para modelar la forma, o para sugerir el volumen de los objetos. Se da en muchas variedades, capaces de representar los múltiples tipos de formas que se observan en la naturaleza (árboles, rocas, montañas, nubes, habitaciones, figuras, etc.)”⁹⁰

A lo largo de la historia de la pintura china, aparecen muchos tipos de las arrugas, aquí, sólo apuntamos unas más conocidas:

1. Arrugas «Cortadas con Hacha» 斧劈皴
2. Arrugas de «Cáñamo Esparcido» 披麻皴
3. Arrugas de «Puntos de Lluvia» 雨點皴
4. Arrugas de «Nubes Enroscadas» 卷雲皴
5. Arrugas de «Puntos de la familia Mi» 米點皴
6. Arrugas de «Cuerda Destorcida» 解索皴
7. Arrugas de «Cavidad Redonda» 彈窩皴

⁹⁰ François Cheng (1929-), *Vacío y Plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, P. 148.

8. Arrugas de «Piedra de Alumbre» 礬頭皴
9. Arrugas de «Cráneo de Esqueleto» 骷顱皴
10. Arrugas de «Fragmentos de Jade» 玉屑皴
11. Arrugas de «Cara de Diablo» 鬼面皴
12. Arrugas de «Gravilla Enredada» 亂柴皴
13. Arrugas de «Granos de Sésamo» 芝麻皴
14. Arrugas de «Oro y Jade» 金碧皴
15. Arrugas «Sin Huesos» 沒骨皴

Se sabe que los pintores de este período de las Cinco Dinastías (907-960) utilizaron principalmente las que llamamos «Cortadas con Hacha» y de «Cáñamo Esparcido». En cierto sentido, son los dos tipos de «arrugas» más importantes de la pintura china. Explicamos más sobre estos dos tipos de arrugas en el capítulo siguiente: “6.2.2. Artistas representativos”.

6.2.2. Artistas representativos

Se considera que los artistas punteros de este periodo son Jing Hao (870-930), Guan Tong (907-960), Dong Yuan (907-962) y Ju Ran (910-985). Se los conoce como los «Cuatro Maestros de las Cinco Dinastías».

Por un lado, Jing Hao suele pintar las montañas de Taihang, que constituyen una cadena montañosa china a lo largo del borde oriental de la Meseta de Loes. Su discípulo Guan Tong suele pintar paisajes de los alrededores del llano Guanzhong. El norte de la llanura Guanzhong toca con la Meseta de Loes.

Por otro lado, Dong Yuan y Ju Ran suelen pintar paisajes del sur del Río Yangtze que es el río más largo de China. Siendo el mayor río de la región, el Río Yangtze es histórica, cultural y económicamente muy importante en China. A menudo, se considera como línea divisoria entre el Norte y el Sur de China.

Así, se dice que Jing Hao (870-930) y su discípulo Guan Tong (907-960) son representantes del «Paisaje del Norte», mientras que Dong Yuan (907-962) y su discípulo Ju Ran (910-985) son representantes del «Paisaje del Sur» (o «la escuela de *Jiangnan*»).

Sus pinturas heredan la perspectiva extensa y la composición inmensa de la dinastía Tang, pero se mantienen alejadas del estilo de paisaje decorativo, que fue conocido con el nombre del estilo «azul-verde».

a. Jing Hao (870-930)

Jing Hao, nació en la dinastía Tang (618-907), tenía fama de ser buen pintor, y durante el período de las Cinco Dinastías (907-960) se retiró a vivir al interior de la montaña Taihang, la Espina Dorsal del Universo.

Llevó una vida de absoluto retiro. Allí se centró en el análisis de la naturaleza y del paisaje, llegando a especializarse en la pintura paisajística.

La obra más representativa de Jing Hao es *Montaña Lu*. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre seda de 185.8 por 106.8 cm que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei. (Véase ilustración 63).

Vemos estas características:

1. Montaña vertical que se representa en el rollo vertical
2. Perspectiva de varios niveles de mirada
3. Composición en forma de «S» o «Zigzag»
4. Desaparición del color⁹¹
5. Utilización del «método de las arrugas»
6. Destacan las montañas rocosas (el volumen, la textura, etc.)
7. Atmósfera misteriosa

Se debe comparar esta obra con las dos obras de Li Zhaodao de la dinastía Tang, y de las que hemos hablado en el capítulo 5. (Véase en ilustraciones 55 y 56).

⁹¹ Con respecto a este tema, véase el capítulo 11.2: “Desaparición del color” de la presente tesis.

63. Jing Hao (870-930), *Montaña Lu*.

En la ilustración 64, se muestra un detalle de la pintura, y se ve una muestra de las arrugas «Cortadas con Hacha».

«Cortadas con Hacha»: las arrugas se trazan con amplitud, de una sola vez, con el costado del pincel; éste se maneja al sesgo con un movimiento rápido y vigoroso, el punto de toque es amplio y muy entintado, la línea final se adelgaza formando una cresta desflecada, el total, por su forma, parece una viruta de madera cortada por el hacha, gruesa por un extremo, fina y desmenuzada por otro, el efecto de conjunto es franco y brusco y sugiere una erosión reciente, recortada en amplias caras singulares.⁹²

64. Jing Hao (870-930), *Montaña Lu*. (Detalle).

Tendremos en cuenta que existen dos tipos de arrugas «Cortadas con Hacha»: el tipo «pequeño» y el tipo «grande».

⁹² Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Lecea (ed.), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 102.

El tipo «pequeño» practicado en su origen por Jing Hao (870-930), y su discípulo Guan Tong (907-960).

El tipo «grande» practicado sobre todo por los dos principales pintores de la dinastía Song del Sur (1127-1279): Ma Yuan y Xia Guei, e imitado después en la dinastía Ming (1368-1644) por la «escuela *Zhe*».

Subrayamos que Jing Hao no sólo es un pintor, sino también teórico y crítico del arte. Escribió el famoso tratado *Apuntes acerca del método del pincel* que tuvo una gran influencia en la historia de arte chino.

La importancia del tratado *Apuntes acerca del método del pincel*, radica en que es el primer texto histórico en la historia del arte chino...:

1. que enfatiza el método del «pincel» y la «tinta» en la pintura paisajística china.⁹³
2. que se refiere a la relación entre «la teoría *qi-yun*» y la pintura de paisaje.⁹⁴

En concreto, la práctica de Jing Hao tanto teórica como pictórica ha propiciado el avance de la pintura china. A partir de entonces, los paisajistas chinos empezaron a profundizar en los lenguajes visuales a través del pincel y de la tinta.

⁹³ Véase el capítulo 11: “Unión del Paisaje y el Yo: *Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta*” de la presente tesis.

⁹⁴ Véase en esta tesis, el capítulo 13: Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial I: *Pensamiento Qi en la Pintura Paisajística China*.

b. Guan Tong (907-960)

A Guan Tong se le considera como un gran maestro tal como a Jing Hao. Se sabe que era un pintor que pintaba con tal afición, que llegaba a olvidarse de comer y de dormir.

Guan también utilizó el tipo «pequeño» de las arrugas «Cortadas con Hacha» con las que representaba con maestría las formas angulares de las montañas. Destacan sus dos obras *Viajando por Montaña Guan* y *Montaña verde en el otoño* que plasman su genio en la pintura de paisaje. Estas dos pinturas son pertenecidas a la colección del Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

En la ilustración 65 (página siguiente), vemos *Viajando por Montaña Guan*. Se trata de una obra en tinta sobre seda de 144.4 por 56.8 cm. Cabe destacar que es una de las pinturas sobre seda más antiguas que muestran un río entre montañas. (Siglo X).

En esta pintura, podemos encontrar una composición en forma de «S» que es propio río. Gracias a una combinación de esta composición y la perspectiva de varios niveles de mirada, se prolonga la profundidad de campo, y se crea un movimiento rítmico visual.

Además, se ve un espacio vacío en forma de “X” en el centro. Por medio de ésto, se permite que la naturaleza pueda tener resonancia y vibrar con totalidad en la pintura.⁹⁵

⁹⁵ Véase en la presente tesis, el capítulo 14: “Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial II: *Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China*”.

65. Guan Tong (907-960), *Viajando por Montaña Guan*.

66. Guan Tong (907-960), *Montaña verde en el otoño*.

En la ilustración 66, se muestra otra pintura genial de Guan Tong: *Montaña verde en el otoño*. Se trata de un rollo vertical de color y tinta sobre seda de 140.5 por 57.3 cm.

A mi manera de ver, el diseño de esta pintura se asemeja a una mujer sentada y que se abraza a su propio bebe aún dentro del útero. (Crecen grandes árboles en la parte del «útero», como si fuera una metáfora visual).

La montaña se compone de rocas enormes; nos transmite una fuerza mística del mundo natural, y mientras tanto, nos ofrece sensaciones de paz y tranquilidad. Lo que se describe en esta pintura, en cierto sentido, es el espíritu de la naturaleza o de la Madre Tierra.

En la ilustración 67, se observan los detalles de *Montaña verde en el otoño*, y los múltiples tipos de formas en la naturaleza que se expresa a través del método de las arrugas.

67. Guan Tong (907-960), *Ibid.* (Detalle).

c. Dong Yuan (907-962)

Nació en Nanjing, el centro cultural de China. Dong Yuan es el fundador de «la escuela de *Jiangnan*». (Literalmente, *Jian* es río (Yangtze), *Nan* es sur. «*Jiangnan*» significa: el Sur del Río Yangtze).

Para representar los paisajes del agua (los ríos) y la atmósfera húmeda de la China sureña, vemos que Dong Yuan empleó una técnica pictórica diferente a la de Jing Hao y Guan Tong. Utilizó la mayoría de las veces el método de las arrugas llamado: «Cáñamo Esparcido».

«Cáñamo Esparcido»: trazos largos, ligeros, paralelos, y enredados, tal y como los tallos del cáñamo echados en el superficie de la roca. Utilizado para pintar las pendientes de la montaña y para extensiones de escasos accidentes o relieves. Se considera como uno de los tipos de arrugas fundamentales.

El método «Cáñamo Esparcido» fue inventada por Dong Yuan (907-962), y su discípulo Ju Ran (910-985). Posteriormente, lo emplearán mucho Huang Gongwang (1269-1354), Shen Zhou (1427-1509), Dong Qichang (1555-1636), los Cuatro Wang⁹⁶, y la mayoría de los pintores de los Qing (1644-1912).

En la ilustración 68, se muestra una pintura excepcional de Dong Yuan: *Bosques ribereños en el invierno*. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre seda de 181.5 por 116.5 cm que se encuentra en la Academia de Prefectura de Hyogo (Japón).

⁹⁶ Se trata de Wang Shimin (1592-1686), Wang Jian (1598-1677), Wang Hui (1632-1717), Wang Yuanqi (1642-1715).

68. Dong Yuan (907-962), *Bosques ribereños en el invierno*.

En esta pintura, se descubre una atmosfera fria y silenciosa, tal y como en la pintura poética de Wang Wei (701-761).

Subrayamos que es una de las pinturas paisajísticas chinas más antiguas que muestran la composición de «Tres Episodios»:

1. En la parte superior: las montañas lejanas junto al cielo.
2. En la parte intermedia: el río entre la escena lejana y la escena cercana.
3. En la parte inferior: la zona ribereña.

Esta forma de componer influyó a muchos pintores posteriores. Así, se convierte en un modelo típico de la pintura china. Se trata de un paisaje con ríos cuando se representa sobre un rollo vertical.

En la ilustración 69, vemos claramente las arrugas «Cáñamo Esparcido» y además, pinceladas puntillistas y granulosas (*Dian*). Éstas son técnicas creadas por Dong Yuan.

69. Dong Yuan (907-962), *Ibíd.* (Detalle).

En la ilustración 70, se muestra otra pintura impresionante de Dong Yuan: *Festival en provincias*. Es un rollo vertical de color y tinta sobre seda, de 160 por 156 cm, perteneciente a la colección del Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

70. Dong Yuan (907-962), *Festival en provincias*.

Cabe resaltar estas características de *Festival en provincias*:

1. Una vista panorámica del paisaje.
2. El río ocupa en la pintura un espacio importante.
3. Arrugas de «Cáñamo Esparcido».
4. Pinceladas puntillistas y granuladas.
5. La mirada del espectador se extiende hasta el infinito. (No se ha utilizado la perspectiva de la «distancia elevada»⁹⁷).
6. Se representa un paisaje del sur de China: húmedo y verde.

A lo largo de la historia china, el estilo de esta pintura se convertirá en un modelo típico para muchas generaciones futuras, pero, en la época de Dong Yuan, fue una verdadera invención.

⁹⁷ Respecto a la perspectiva de la «distancia elevada», véase el capítulo 12.1: “Perspectiva móvil” de la presente tesis.

d. Ju Ran (910-985)

Nació en Nanjing, en la provincia de Jiangsu. Es monje budista y gran maestro de la escuela de *Jiangnan*.

A él y a Dong Yuan se les considera los padres de un estilo conocido como pintura de letrados. Serán estudiados y emulados por muchos pintores posteriores.

Ju Ran utilizó el método de las arrugas «Cáñamo Esparcido», y pintó con trazos largos ligeros, más o menos paralelos, para describir las pendientes de las montañas.

En la ilustración 71, se muestra *En busca del camino (el Tao) sobre la montaña en el otoño* de Ju Ran. Se trata de un rollo vertical de color y tinta sobre seda de 165.2 por 77.2 cm que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

En esta muestra, vemos estas características:

1. Composición de Montaña Principal
2. Perspectiva de varios niveles de mirada
3. Arrugas de «Cáñamo Esparcido»
4. Pinceladas puntillistas y granuladas
5. Destacan las montañas (el volumen, la textura, etc.)
6. Se representa un paisaje del sur de China: húmedo y verde.

71. Ju Ran (910-985), *En busca del camino (el Tao) sobre la montaña en el otoño*.

En la ilustración 72, se muestra la parte superior de *En busca del camino (el Tao) sobre la montaña en el otoño*.

Se ve que la técnica del pincel ha madurado y es más rica en matices. Mientras que se destaca convenientemente la forma de los objetos, se guarda la belleza de los trazos.

72. Ju Ran (910-985), *Ibíd.* (Detalle).

6.2.3. Conclusión acerca del «expresionismo» chino

Como conclusión, he hecho una tabla aclaratoria sobre los estilos y las arrugas utilizadas por los Cuatro Maestros de las Cinco Dinastías:

	Estilo	Método de las Arrugas
Jing Hao (870-930)	Paisaje del Norte	«Cortadas con Hacha»
Guan Tong (907-960)	Paisaje del Norte	«Cortadas con Hacha»
Dong Yuan (907-962)	Paisaje del Sur	«Cáñamo Esparcido»
Ju Ran (910-985)	Paisaje del Sur	«Cáñamo Esparcido»

También, he hecho una lista que muestra los pintores más representativos de las arrugas más conocidas:

1. Arrugas «Cortadas con Hacha» 斧劈皴

Tipo «pequeno»: Jing Hao (870-930), Guan Tong (907-960), Li Tang (1050-1130), etc.

Tipo «grande»: Li Tang (1050-1130), Ma Yuan (activo 1180-1225), Xia Gui (activo 1180-1225), etc.

2. Arrugas de «Cáñamo Esparcido» 披麻皴

Dong Yuan (907-962), Ju Ran (910-985), Huang Gongwang (1269-1354),

Shen Zhou (1427-1509), Dong Qichang (1555-1636), etc.

3. Arrugas de «Puntos de Lluvia» 雨點皴

Fang Kuan (960-1031), etc.

4. Arrugas de «Nubes Enroscadas» 卷雲皴

Li Cheng (919-967), Guo Xi (1020-1090), etc.

5. Arrugas de «Puntos de Arroz» o «Puntos de Familia Mi» 米點皴

Mi Fu (1051-1107), Mi Youren (1075-1151), etc.

6. Arrugas de «Cuerda Destorcida» 解索皴

Zhao Mengfu (1254-1322), Wang Meng (1308-1385), etc.

7. Arrugas de «Cavidad Redonda» 彈窩皴

Yan Ciping (activo 1163), etc.

8. Arrugas de «Piedra de Alumbre» 礬頭皴

Huang Gongwang (1269-1354), Wu Zhen (1280-1354), etc.

9. Arrugas de «Cráneo de Esqueleto» 骷髏皴

Wang Meng (1308-1385), Wu Wei (1459-1508), etc.

10. Arrugas de «Fragmento de Jade» 玉屑皴

Shi Tao (1642-1707), etc.

11. Arrugas de «Cara de Diablo» 鬼面皴

Yuan Jiang (1662-1735), etc.

Estas «arrugas» revelan que los chinos, tanto artistas como críticos, no piensan nunca en «eliminar» las huellas del pincel (tal y como sí lo hacían algunos pintores occidentales en el clasicismo y en el neoclasicismo), si no que quieren «destacar» estas huellas del pincel, evidencia de ello es el hecho de denominar a cada tipo de huella con un nombre muy pintoresco y expresivo.

Es decir, los chinos quieren que los espectadores vean «las pinceladas», y sepan que la imagen que están contemplando es «una pintura», que no es una imitación de la naturaleza, sino una creación artística.

En relación con occidente: estas huellas expresivas del pincel son parecidas a algunas en las pinturas de Velázquez y en las del Romanticismo. Luego, se pueden observar claramente en las pinturas de Turner, y en las del Impresionismo.

Avanzando en el tiempo, en el expresionismo abstracto, en el que vemos que no sólo las técnicas sino también las ideas son muy similares a las de la pintura china.

Concluyendo: la pintura china, desde sus principios (por lo menos a partir del siglo X), camina hacia el «expresionismo» chino.⁹⁸

⁹⁸ En relación con el «expresionismo» chino, véanse los capítulos 8, 9, 10 y 11 de la presente tesis.

Capítulo 7

Siglo X-XI: Paisaje Monumental

Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Norte (960-1127)

7.1. Contexto Histórico Social

La dinastía Song (960-1279) fue la sucesora de las Cinco Dinastías (907-960), y predecesora de la dinastía Yuan (1279-1368). En el año 960, Zhao Kuangyin, un líder militar de los Zhou del Oeste (951-960), impulsó una rebelión y fundó la dinastía Song, poniendo fin a la situación de escisión de las Cinco Dinastías.

El periodo Song duró 319 años en los que se distinguen dos épocas: Song del Norte (960–1127) y Song del Sur (1127–1279).

Durante el Song del Norte (960–1127), la capital Song estuvo en la ciudad del norte Bianjing (actualmente Kaifeng). Esta dinastía se caracterizó por la vuelta a la unidad.

El Song del Sur (1127–1279) hace referencia al periodo tras el cual los Song perdieron el control del norte de China frente a los jurchenes (Jin). Durante este periodo, la corte Song se retiró al sur del río Yangtze y estableció su capital en Lin-an (actualmente Hangzhou).

Destacamos, en primer lugar, que en la dinastía Song, desapareció la vieja aristocracia que hasta entonces copó el gobierno chino. China estaba ahora

gobernada por las familias cultas de letrados que vivían en poblaciones, muy distintas de la nobleza ecuestre de anteriores dinastías. El prestigio entre las masas no se relacionaba con hechos de armas, sino que se ponía más énfasis en los logros intelectuales.

En segundo lugar, el período Song data de la época de la historia de China en la que se hicieron una buena parte de los hallazgos de la ciencia y de la tecnología. Fue en este período cuando se descubrieron y llevaron a la práctica tres de los cuatro inventos más importantes de la civilización china: la brújula, la imprenta y la pólvora negra. La producción metalúrgica y textil sobrepasó a la de dinastías anteriores, tanto por cantidad como por la sofisticación de sus técnicas. El desarrollo económico se vio acompañado de estos avances tecnológicos que hicieron de la China Song el país industrial y científicamente más avanzado del mundo en los siglos X-XIII.

Es preciso señalar que una de las características representativas en la dinastía Song fue el aumento de publicaciones, ya que se crearon cada vez más bibliotecas y escuelas, tanto públicas como privadas, con lo que aumentó el nivel de cultura y educación. Por lo tanto, en el período Song floreció la escritura en todos los géneros, y surgió la moda del ensayo tanto general como especializado. Cabe resaltar los siguientes autores y libros, de gran importancia:

1. En el campo de las Técnicas Científicas:

- Shen Gua (1031-1095), *Notas de la corriente del sueño*.

Es un escrito especializado referido a las ciencias naturales y

sociales. Trata sobre astronomía, matemáticas, física, química, biología, geología, meteorología, medicina, ingeniería, historia, geografía, literatura, bellas artes, música, etc. Subrayamos que fue el primer libro del mundo en describir la brújula magnética.

2. En el campo de la Historia:

- Ouyang Xiu (1007-1072), *Nuevo Libro sobre Tang*.

El autor Ouyang Xiu fue uno de los maestros de la prosa más grandes de su época. Contribuyó considerablemente a la conservación de la historia de aquella dinastía

- Sima Guang (1019-1086), *Espejo de la Historia*.

Espejo de la Historia cuenta la historia china a partir del 403 a.C hasta el 959 d.C, un total de 1362 años. Este trabajo tardó en ser escrito y editado 19 años. Se convirtió en el modelo de la investigación de la historia china.

3. En el campo de la Literatura:

- *Ci* 詞 : Se trata de una forma de poesía escrita que sigue ciertas melodías con un número fijo de líneas y palabras. Se desarrolló a perfección en la dinastía Song. Los escritores más representativos de esta forma literaria fueron Yan Shu (991-1055), Liu Yong (987-1053), Su Shi (1037-1101), Zhou Bangyan (1056-1121), etc. Cabe destacar también a la poetisa Li Qingzhao (1084-1155), que tuvo gran éxito a pesar de desarrollar su arte en la sociedad Song, de carácter machista.

4. En el campo de la Filosofía:

- En la dinastía Song (960-1279), prosperó el «neo-confucianismo», cuyos más altos exponentes fueron Cheng Hao (1032-1085), Cheng Yi (1033-1107), Zhu Xi (1130-1200), Lu Jiuyuan (1139-1193), etc.

5. En el campo de la Arquitectura:

- Li Jie (1065-1110), *La metodología de la arquitectura*.

Li Jie fue el arquitecto letrado más grande de su época. Diseñó muchos templos y edificios en Kaifeng, la capital de los Song del Norte. Su manera de proyectar, diseñar y construir influirá definitivamente en las dinastías posteriores.

Los Song realizaron grandes avances económicos y culturales. Sin embargo, los emperadores Song fueron incapaces de repetir los éxitos militares de los Tang y nunca recuperaron los vastos territorios de Asia central y septentrional.

En definitiva, la dinastía Song es una época de decadencia política y militar. Pero, el comercio, la economía, el arte, la literatura, la artesanía, la arquitectura y las técnicas científicas experimentaron un enorme desarrollo. Además, los filósofos, artistas y escritores disfrutaban de gran respeto e influencia dentro de los niveles más altos de la sociedad.

7.2. Desarrollo Pictórico

7.2.1. Época del paisaje monumental

A continuación, enfocamos nuestra mirada hacia el campo de la pintura.

En realidad, la dinastía Song (960-1279) se considera como la verdadera Edad de Oro de la pintura china. Muchos historiadores o críticos tanto chinos como extrajeros afirman que se puede comparar la riqueza excepcional de este periodo con la del Renacimiento europeo de cuatro siglos más tarde.⁹⁹

En cunado a la pintura de paisaje, los pintores Song perfeccionaron la tradición de la pintura paisajística china aparecida con los Tang (618-907) y continuada durante las Cinco Dinastías (907-960).

La pintura de paisaje de los Song alcanzó un desarrollo admirable. Se considera como una de las épocas doradas de la pintura de paisajes de todos los tiempos, junto al impresionismo y al paisajismo holandés del siglo XVII.

En este capítulo, sólo examinaremos la pintura paisajística en la dinastía Song del Norte (960-1127). No obstante, tenemos que ver la pintura de este periodo junto con la de las Cinco Dinastías (907-960). De esta manera, podemos descubrir que el estilo dominante durante los siglo X y XI es el estilo conocido como «Montaña Principal» o «Paisaje Monumental».

⁹⁹ Véase John chinnery, *Tesoros de China: Los Esplendores del Reino del Dragón*, Barcelona: Blume, 2008, P.117. También, François Cheng, *Vacío y Plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, p. 23.

Conforme a lo anterior, destacamos cuatro artistas de los Song del Norte: Li Chen (919-967), Fan Kuan (960-1031), Guo Xi (1020-1090), y Li Tang (1066-1150).

Antes de empezar a analizar las obras concretas, cabe resaltar un hecho cultural muy importante en los Song del Norte, la influencia durante el reinado del emperador Huizong (1082-1135), de una institución dependiente de la corte: la «Academia de Pintura».

En los Song del Norte, el desarrollo de la pintura de paisaje fue paralelo al cambio de condición social del pintor, en una sociedad muy jerarquizada, pasando de la categoría de artesano a la categoría de letrado. En este aspecto social, se le ha de dar un lugar singular al emperador Huizong (1082-1135). Él mismo fue un gran pintor, calígrafo, y amante de las artes. Gracias al impulso de Huizong, la Academia de Pintura empezó a tener una relación muy estrecha con la corte. De hecho, existían antecedentes de esta institución: «Academia de Pintura», en la Academia de Hanlin (bosque de pinceles) de la dinastía Tang (618-907), pero nunca había sido considerada de rango imperial.¹⁰⁰ Huizong obligó a sus miembros a pasar por un sistema de exámenes consistentes en ilustrar poemas. Ésto lo hacía con el objetivo de homologarlos con el resto de funcionarios. A partir de entonces los pintores entraban a formar parte del funcionariado, evitando así su consideración de artesanos y ocupando el mismo nivel que calígrafos y poetas.¹⁰¹

¹⁰⁰ Véase Isabel Cervera, *Arte y cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 90.

¹⁰¹ *Ibíd*, p. 18.

Gracias a Huizong, los pintores disfrutaron de un respeto e influencia que nunca antes tuvieron, gozando de los privilegios de la clase alta. Ésto marcó una clara diferencia con los pintores anteriores.

A lo largo de la historia china, afirmamos que muchos grandes artistas de las dinastías sucesivas son miembros de la Academia. Por lo tanto, en este capítulo, tenemos que conocer algunos aspectos de la Academia de Pintura en los Song.

Para ello, he hecho la siguiente tabla:

	Song del Norte (960–1127)	Song del Sur (1127–1279)
«Academia de Pintura» (la más famosa)	Academia de Xuanhe 宣和畫院 Durante el reinado del emperador Huizong (Reinado: 1100-1126)	Academia de Shaoxing 紹興畫院 Durante el reinado del emperador Gaozong (Reinado: 1127-1162)
Artistas claves	Guo Xi (1020-1090) Li Tang (1066-1150)	Ma Yuan (activo 1180-1225) Xia Guei (activo 1180-1225) Liang Kai (1140-1210)

Teniendo en cuenta que la Academia contará con sesenta miembros en la época de los Song del Norte, y con más de cien durante los Song del Sur, no podemos hablar de todos ellos, sino sólo de los artistas sobresalientes que puedan representar el estilo de la época.

De los del Song del Norte hablaremos a continuación. Sobre los de la dinastía Song del Sur, en el siguiente capítulo 8: “Siglo XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior”.

Aunque en la dinastía Song, los pintores de la Academia ocuparon un lugar muy importante, existían otros pintores excelentes que no pertenecían a la Academia.

Se pueden distinguir dos características principales en la pintura de la Academia:

1. Poner de relieve la norma y la técnica. Se trata de la pintura meticulosa, refinada, muchas veces, coloreada.
2. Especialización en géneros. Por ejemplo: «Retratos», «Tribus Extranjeras», «Dragones y Peces», «Flores y Pájaros», «Bambú y Pinos», «Palacios y Edificios», etc. Ésto sigue con la tradición de la dinastía Tang.¹⁰²

Como es lógico, no todos los artistas estuvieron de acuerdo con estas reglas.

Además, los trabajos de la Academia muchas veces detenían la libertad necesaria para la creación. Por eso, muchos pintores rechazaron los cargos de la corte, alejándose de la Academia (o alternando breves temporadas en ella con largos tiempos fuera de ella). Los pintores fuera de la Academia, normalmente, se pueden dividir en dos tipos: uno es el tipo de los ermitaños; y el otro es el tipo de los letrados o caligrafos que no son pintores profesionales.

¹⁰² El crítico de los Tang, Zhu Jingxuan (activo 806-835), en su libro *Anales de los Pintores Célebres de la Dinastía Tang*, dividió la pintura en 78 géneros.

Para explicar la evolución pictórica de los Song del Norte de forma más completa, he hecho una lista de los artistas y hechos más representativos y relevantes de este periodo:

1. Pintores de la Academia:

- **Guo Xi** (1020-1090)
 - Maestro del Paisaje Monumental y del estilo «barroco».
 - ✧ Artista clave de la perspectiva móvil y el viaje interior.
- **Li Tang** (1066-1150)
 - Maestro del Paisaje Monumental.
 - ✧ Artista clave en dos transformaciones pictóricas:
 1. Del paisaje vertical al paisaje horizontal.
 2. De la pincelada pequeña a la pincelada grande.

3. Pintores «fuera» de la Academia:

- **Li Cheng** (919-967)
 - **Letrado**, y el maestro del Paisaje Monumental.
- **Fan Kuan** (960-1031)
 - **Ermitaño**, y el maestro del Paisaje Monumental.
 - ✧ Culminación del estilo Paisaje Monumental.
- **Su Si** (1037-1101)
 - **Calígrafo**, y antecedente de la «pintura de letrados de los Yuan».
- **Mi Fu** (1051-1107)
 - **Calígrafo**, y antecedente de la «pintura de letrados de los Yuan».

Teniendo en cuenta que la pintura de Su Shi (1037-1101) y Mi Fu (1051-1107) no tiene nada que ver con el estilo Paisaje Monumental, no hablamos de ellos en este capítulo. Lo haremos en el capítulo 8: “Siglo XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior. *Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Sur (1127-1279)*”.

Sin embargo, el arte de Su Shi (1037-1101) y Mi Fu (1051-1107), empezó a tener una gran importancia en el periodo siguiente, durante el siglo XII. Por su diferencia con respecto al Paisaje Monumental, estos artistas impulsaron el verdadero nacimiento de la «pintura de letrados de los Yuan (1279-1368)». Este tema lo desarrollaré en el capítulo 9: “Siglo XIII - XIV: Paisaje Escrito: *Pintura Paisajística en la Dinastía Yuan (1279-1368)*”.

7.2.2. Artistas representativos

a. Li Cheng (919-967)

Nació en Qingzhou (actualmente Weifang), en la provincia de Shandong. Li Cheng proviene de la familia imperial de la dinastía Tang (del apellido Li, de los emperadores) que había caído fuera del poder en el año 907 con la caída del Imperio Tang. No obstante, fue educado por los letrados de una familia noble, llegando él mismo a ser uno de ellos. Aunque a los miembros de la familia imperial durante las Cinco Dinastías y la dinastía Song de Norte, les gustó mucho su obra, Li cheng no quiso trabajar en la corte.

Li Cheng (919-967) estudió la técnica y el espíritu de dos grandes maestros de las Cinco Dinastías: Jing Hao (870-930) y Guan Tong (907-960). Influyeron claramente en su obra. Los historiadores ¹⁰³ confirman que la pintura de Li Cheng tuvo un papel influyente sobre el estilo pictórico de las Cinco Dinastías y el de la dinastía Song de Norte.

En la ilustración 73, se muestra la pintura más relevante atribuida a Li Cheng, *Templo solitario entre montañas despejadas*. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre seda de 111.76 por 55.88 cm, que se encuentra en el Museo de Arte Nelson-Atkins, Kansas. (Estados Unidos).

¹⁰³ Como ejemplo, citamos el historiador Gao, Musen. Véase su libro *Historia del pensamiento de la pintura china* 中國繪畫思想史, Taipei: San Min Book, 2001, p. 160.

73. Li Cheng (919-967), *Templo solitario entre montañas despejadas*.

En esta pintura, se ve claramente la composición del estilo Montaña Principal. Es decir, la montaña está en el centro de la composición como una gran columna.

Vemos que el paisaje de *Templo solitario entre montañas despejadas* está enfatizado por las tres cataratas que rodean el templo y alimentan el río. Se ve cómo dos hombres diminutos se disponen a cruzar por el puente. El templo solitario se ha representado de tal modo que, comparativamente percibamos la grandeza de las montañas.

En esta pintura, subrayamos algunas características heredadas de Jing Hao y Guan Tong:

1. Montaña vertical que se representa en un rollo vertical
2. Perspectiva de varios niveles de mirada
3. Desaparición del color
4. Utilización del «método de las arrugas»
5. Paisaje panorámico

Cabe destacar una característica particular de la pintura de Li Cheng: el uso de la «tinta aguada» y una «pincelada fina». Ésto estaba presente en Jing Hao y Guan Tong, pero ahora de forma más marcada. Debido a ésto, se consigue una atmosfera aún más ligera, mágica, nebulosa, y misteriosa.

A continuación, comparamos esta obra con las siguientes pinturas de Jing Hao y Guan Tong, para mostrar la diferencia de la composición de cada muestra:

- *Montaña Lu* de Jing Hao (870-930).

(Véase ilustración 63).

La montaña no está tan centrada en la composición, (está más a la izquierda), y se ve la imagen con una profundidad de campo moderada.

- *Montaña verde en el otoño* de Guan Tong (907-960).

(Véase ilustración 66).

La montaña está en el centro de la composición, y llena toda la pintura, por eso, se ve la imagen con poca profundidad de campo.

- *Templo solitario entre montañas despejadas* de Li Cheng (919-967).

(Véase ilustración 73).

La montaña está en el centro de la composición. A la vez, se ve la imagen con una profundidad de campo moderada, que hace que la mirada se prologue, de forma tanto real como imaginaria.

Sin embargo, se considera que todas estas pinturas, son sólo unas de todas las innumerables obras que abarcó el estilo Montaña Principal o Paisaje Monumental.

En forma sumaria, afirmamos que esta obra de Li Cheng es una obra maestra. Y no es de extrañar que el otro gran pintor más tardío de la dinastía Song del Norte, Mi Fu (1051-1107), clasificara a esta obra como «Perteneiente a un Sueño».

b. Fan Kuan (960-1031)

Nació en Huayuan, la provincia de Shaanxi.

Es un ermitaño, se retiró a las montañas cuando era muy joven, manteniendo una vida libre, pero también solitaria. Se sabe que él había estudiado profundamente las obras de Li Cheng (919-967). Tras un primer período de aprendizaje, y después de observar directamente la naturaleza, logró crear su propio estilo, llegando a ser el artista supremo de su época.

En la ilustración 74, se muestra la famosa y única obra original que nos ha llegado de Fan Kuan, *Viajeros entre montes y ríos*.¹⁰⁴ Se trata de un ancho rollo vertical, pintado con tinta negra y tinta de color oscuro muy ligero. Realizado sobre seda de 206.3 por 103.3 cm, se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

La grandiosidad de la naturaleza es la protagonista, dando una primera impresión muy fuerte. Este golpe visual se ve enfatizado por el tamaño del cuadro, de más de 2 metros. Ésto es doble de la pintura *Templo solitario entre montañas despejadas* de Li Cheng.

¹⁰⁴ En el año 1958, el ex-vicepresidente del Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Li Linan (1913-1999) 李霖燦, descubrió la firma del artista en esta pintura, que se encuentra en la parte de abajo y a la derecha, escondida entre las hojas de los árboles. (Véase ilustración 104). Fue un hecho cultural muy importante del siglo XX, que conmovió al mundo del arte, confirmando que esta pintura es obra auténtica y original del gran pintor Fan Kuan. (Hasta entonces sólo era atribuida a él). Este descubrimiento cambió la historia, e influyó sobre la investigación de la historia del arte chino.

74. Fan Kuan (960-1031), *Viajeros entre montes y ríos*.

Evidentemente, la pintura *Viajeros entre montes y ríos* es una manifestación muy madura del estilo Paisaje Monumental. Gracias a esta obra, el estilo pictórico de la Montaña Principal del paisajismo chino llegó a su culminación.

A continuación, analizamos el contenido de esta pintura.

- **La parte de arriba:**

Una columna montañosa domina la escena y controla la pintura. Llama la atención la catarata a la derecha del cuadro, cayendo en la bruma, que hace que la montaña se vea más grande.

Una sima llena de nubes separa la montaña de arriba de la escena de abajo. (Esa sima nebulosa, en realidad, es un espacio vacío en el que no se pinta nada).

- **La parte de abajo:**

Esta parte se desarrolla desde la sima hacia abajo. Un sendero estrecho a su vez, divide a esta escena en otros dos espacios. Sobre ese sendero, un pequeño grupo de viajeros aparece muy diminuto frente a la enorme montaña que se alza por detrás de ellos, subrayando así la relación entre la humanidad y la naturaleza (el mundo en el que habitan los humanos).

En la parte inferior del sendero, se ve un conjunto de rocas, con forma más o menos triangular, que hace que la montaña principal se perciba aún más grande.

En la ilustración 75, se ve la proporción de los tres planos de *Viajeros entre montes y ríos*.

75. Proporción de los tres planos de *Viajeros entre montes y ríos*.

En la ilustración 76, se ve a personas y animales de tamaño diminuto.

76. Fan Kuan (960-1031), *Viajeros entre montes y ríos*. (Detalle).

Además de esto, cabe destacar que Fan Kuan inventó una técnica: Arrugas «Puntos de Lluvia». (Las pinceladas se parecen a gotas de lluvia, por eso, se denomina así). (Véase ilustración 77).

77. Fan Kuan (960-1031), *Viajeros entre montes y ríos*. (Detalle).

Fan Kuan pintó la primera capa, con un estilo puntillista, empleando miles de pinceladas con tinta aguada. Cuando se secó, pintó la siguiente capa con otras miles de pinceladas de tinta más densa. Así, hasta la última capa realizada con tinta densa negra. Evidentemente, es una técnica para la que hace falta mucha paciencia. Utilizó estas pequeñas pinceladas para crear juegos de luz sobre grandes superficies, y para expresar la textura rocosa, que es gruesa, dura y pesada.¹⁰⁵

Concluyendo, el llamativo impacto visual de esta pintura se basa en una composición monumental y en la técnica de las arrugas de «puntos de lluvia».

¹⁰⁵ Hay que tener en cuenta que estas pinceladas puntillistas son diferentes a las de Dong Yuan, que las utilizó sólo para destacar la parte oscura, o para expresar la espesura de árboles.

c. Guo Xi (1001-1090)

Nació en Wenxian, en la provincia de Henan. Fue pintor y teórico de la corte durante el reinado del emperador Shenzong (1048-1085) que fue el padre del emperador Huizong (1082-1135).

Se considera que Guo Xi es uno de los pintores más importantes de la historia china por varias causas:

1. Dirigió la Academia de Pintura de la corte de los Song del Norte, que influyó en innumerables artistas posteriores.
2. Escribió el libro *Nobles mensajes de los bosques y los ríos*. En él, deja constancia de sus profundas investigaciones sobre la pintura de paisaje. Es importante en este libro el desarrollo de la perspectiva de «tres distancias», que se refiere, en efecto, a la relación entre la «perspectiva móvil» y el «viaje interior» por la pintura paisajística.¹⁰⁶
3. Pintó la gran obra: *Comienzo de la primavera*.¹⁰⁷ Debido a esta muestra, los historiadores afirman que el arte de Guo Xi se sitúa en la cumbre del clasicismo de la pintura paisajística china.¹⁰⁸ Se trata ésta, de una manifestación muy madura, tanto técnica como estéticamente, marcando un hito en el desarrollo de la pintura paisajística china.

¹⁰⁶ Dada la importancia de este tema, necesita un capítulo entero para su análisis e interpretación. Véase en esta tesis, el capítulo 12.

¹⁰⁷ Guo Xi desarrolló en sus muchas pinturas las teorías estéticas que había enunciado en su tratado. Pero, han llegado pocas de sus obras hasta nosotros; entre ellas, la más representativa es: *Comienzo de la primavera*.

¹⁰⁸ Véase Shi Shouqien (ed.), *Famosas Pinturas de la Antigua China* 中國古代繪畫名品, Taipei: Xiong-Shi Art Books, 2007, pp. 36-37. El historiador Mary Tregear (1924-2010) también dice: “Ésta es una de las últimas pinturas de la tradición clásica”. Véase Mary Tregear, *El arte chino*, Barcelona: Destino, 1991, P. 113.

En la ilustración 78, se muestra *Comienzo de la primavera* de Guo Xi. Es un rollo vertical de tinta y un color muy ligero sobre seda de 158.3 x 108.1 cm que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

78. Guo Xi (1001-1090), *Comienzo de la primavera*.

Se ve que la montaña está en el centro del cuadro. Obviamente es una pintura del estilo Montaña Principal o Paisaje Monumental, pero, no se ve como una montaña sólida, más bien parece una Montaña de Humo.

Además, las montañas agrupadas forman una estructura compositiva en forma de «S».

Es preciso señalar que, por una parte, en las obras de Jing Hao, Ju Ran, Li Cheng, Fan Kuan, la estructura de las montañas se muestra como una letra «I», manteniendo una dirección directa entre el cielo y la tierra. Por otra parte, en las de Guan Tong y Dong Yuan, sólo la parte del río es la que tiene estructura de «S». Así que, ésta es la primera vez que en la pintura china vemos una montaña pintada así.

Además de esto, Guo Xi utilizó un método pictórico muy particular: en primer lugar, dejó muchos espacios vacíos en su pintura, en segundo lugar, utilizó una pincelada muy húmeda,¹⁰⁹ y en tercer lugar, una perspectiva móvil que era más complicada que otros pintores anteriores.¹¹⁰

Debido a la estructura compositiva en forma de «S» y a las técnicas bien llevadas a cabo, el pintor creó con éxito un espacio espiritual que inunda los espacios con el movimiento de la energía vital inmaterial, el *qi*.

氣¹¹¹

¹⁰⁹ Véase en esta tesis, el apartado 11.3.3: “Siglos X-XI: Época del Paisaje Monumental: Realidad interna de la gran naturaleza”, subapartado a: “De la pincelada seca a la pincelada húmeda”.

¹¹⁰ Véase en esta tesis, el capítulo 12.2.1: Paisaje vertical: *Comienzo de la primavera* de Guo Xi (1001-1090).

¹¹¹ Sobre la filosofía y la estética del *qi*, véase el capítulo 13: “Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial I: *Pensamiento Qi en la Pintura Paisajística China*”.

d. Li Tang (1066-1150)

Nació en Mengzhou, en la provincia de Henan.

Fue un pintor académico de la corte. Obtuvo el más alto rango en la Academia de Pintura durante el reinado del último emperador Huizong (1082-1135) de la dinastía Song del Norte.

En 1127, sobrevivió a la invasión de los jurchenes (Jin), y junto con el imperio, se trasladó a Lin-an (actualmente Hangzhou), que se convirtió en la capital de la dinastía Song del Sur (1127-1279). En la nueva dinastía, Li continuó sirviendo como pintor académico del emperador Gaozong, y murió alrededor del año 1150.

En la creación de Li Tang se ven las características del estilo de los Song del Norte. A la vez, se observan las características del estilo de los Song del Sur, por eso, se le considera como el vínculo clave entre ambos periodos.

En la ilustración 79, se muestra la pintura de Li Tang: *Viento murmurando entre los pinos de los mil valles*. Se trata de un rollo vertical de tinta y un color oscuro muy ligero sobre seda de 188.7 por 139.8 cm que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

Esta muestra es una de las innumerables obras del estilo «Montaña Principal» o «Paisaje Monumental».

Podemos comparar esta obra con *Viajeros entre montes y ríos* de Fan Kuan. (Véase ilustración 74).

En la obra de Fan Kuan, se ven varias paredes de montañas, y se crea así la profundidad de campo. Por otro lado, en la obra de Li Tang, no sólo se ven varias paredes de montañas: además, cada pared de montañas se compone a su vez de varias masas de roca, creando múltiples vertientes.

79. Li Tang (1066-1150), *Viento murmurando entre los pinos de los mil valles*.

Por otra parte, en esta pintura, se observa la manifestación del método de las arrugas «Cortadas con Hacha» del que hemos hablado en el apartado a: “Jing Hao” del capítulo 6: “Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas: *Pintura Paisajística en las Cinco Dinastías (907-960)*”

Cabe destacar que Li Tang perfeccionó el tipo «pequeño» de las arrugas «Cortadas con Hacha», e inventó el tipo «grande» de este método de arrugas, es decir, unas pinceladas más anchas y sueltas. Este tipo «grande» de las arrugas «Cortadas con Hacha» influyó directamente sobre los pintores académicos más importantes de los Song del Sur: Ma Yuan (activo en 1172-1214) y Xia Guei (activo en 1190-1225).¹¹²

En la ilustración 80, se muestra otra pintura de Li Tang *Paisaje pequeño de montaña y agua*. Se trata de un rollo horizontal de tinta y color sobre seda de 49.7 por 186.7 cm, que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

80. Li Tang (1066-1150), *Paisaje pequeño de montaña y agua*.

¹¹² Para profundizar en el tema: “De la pincelada pequeña a la pincelada grande”, lo desarrollo en la presente tesis, el cap. 11.3.3: “Siglos X-XI: Época del Paisaje Monumental: Realidad interna de la gran naturaleza”, bajo el tema del capítulo 11: “Unión del Paisaje y el Yo: *Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta*”.

Vimos anteriormente en la pintura paisajística china del formato alargado:

- En el Periodo de Desunión (220-589):

Los antecedentes de esta pintura paisajística china del formato alargado, se pueden remontar a la primera pintura paisajística china *La diosa del río Luo* de Gu Kaizhi (345-406). No obstante, esta obra, es una “pintura narrativa”, y no es una pintura de paisaje como género autónomo.

- En la Dinastía Sui (581-618):

Más adelante en el tiempo, la primera pintura de paisaje «no narrativa» que se realiza sobre un rollo horizontal es *Viaje en primavera* de Zhan Ziqien (550-604). Pero, esta muestra sólo mide 43 por 80.5 cm, que por sus proporciones no llega a ser un rollo largo.

- En la Dinastía Tang (618-907):

La pintura de paisaje «no narrativa»: *Casa de campo en el río Wang* de Wang Wei (701-761), es una pintura de forma alargada, que mantiene 20 escenas de paisaje. Pero, esta obra no es de rollo largo, ya que fue realizada sobre una pared. Recordemos que este fresco se perdió, y que sabemos de él por los textos históricos y por las copias de éste, realizadas durante la dinastía Song o la dinastía Ming.

- En las Cinco Dinastías (907-960):

El padre de la escuela de *Jiangnan*, Dong Yuan (907-962), como uno de los pioneros de la pintura de letrados, también pintó pinturas de paisaje de formato horizontal.

81. Dong Yuan (907-962), *Los ríos Xiao y Xiang*.

En la imagen 81, se muestra la obra atribuida a Dong Yuan, *Los ríos Xiao y Xiang*. Es un rollo horizontal sobre seda con color y tinta de 50 por 141.4 cm, el cual se guarda en el Museo del Palacio Imperial de Beijing. Ésta es una de las pocas pinturas de paisaje del rollo horizontal de aquellos tiempos. La longitud de esta obra, 141.4 cm, es mayor que la de *Viaje en primavera* de Zhan Ziqien, de 80.5 cm.

Ahora, volvemos a examinar la pintura *Paisaje pequeño de montaña y agua* de Li Tang. Esta obra mide 49.7 por 186.7 cm, es decir, casi 2 metros. Por lo que podemos ver una evolución, con respecto a lo anterior, en lo que se refiere al rollo horizontal, que ve prolongada su longitud.

Li Tang (1066-1150) que vivió durante las dos dinastías, la de Song del Norte (960-1127) y la de Song del Sur (1127-1279), marca tendencia y es un claro ejemplo de este alargamiento.¹¹³ Esta transformación se ve más clara en la dinastía Song del Sur, en la que siguieron alargando sus formatos hasta los ocho metros.¹¹⁴

Además de ésto, esta pintura nos enseña una composición en la que se pinta sólo una mitad del rectángulo pictórico. Esta división la marca una de las diagonales del rectángulo. Esta forma compositiva influyó a muchos pintores posteriores.¹¹⁵

También cabe decir que Li Tang fue uno de los últimos pintores que pintó Paisaje Monumental sobre el rollo vertical.

A partir de Li Tang, la representación de las grandes mutaciones de la naturaleza va a dejar de tener relevancia; así también la Montaña Principal. Un estilo más contemplativo va a ser el expresado en la Dinastía Song del Sur (1127-1279).

¹¹³ Este alargamiento tiene que ver con una estética filosófica china «viaje interior». Referente a la relación entre el viaje interior y la pintura paisajística china, véase en esta tesis, el capítulo 12: Paseo Mental: *Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China*.

¹¹⁴ En la ilustración 93 de esta tesis, se muestra la obra *Vista clara y lejana de ríos y montañas*, de Xia Guei (act. 1190-1225). Es un rollo muy alargado, con casi 9 metros de longitud. Esta obra fue uno de los primeros rollos chinos de la pintura paisajística «no narrativa» que llegaron a tener una longitud de más de 2 metros.

¹¹⁵ Como ejemplo, citamos la pintura de Ma Yuan (act. 1172-1214) y Xia Guei (act. 1190-1225). Referencia a esto, véase en esta tesis, el capítulo 8.2.3: “Escuela Maxia”.

Capítulo 8

Siglo XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior

Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Sur (1127-1279)

8.1. Contexto Histórico Social

La dinastía Song del Sur (1127-1279) siguió a la dinastía Song del Norte (960-1127), y precedió a la dinastía Yuan (1279-1368).

Debido a la propia debilidad militar, a comienzos del año 1120, los Song se aliaron con los jurchenes Jin (1115-1234) del norte de Manchuria en contra de los Laio (907-1125). Después de la derrota de los Liao, los jurchenes se volvieron contra los Song y marcharon hacia el norte de China, tomando la capital, Kaifeng, en el año 1126.

Cuando los jurchenes Jin llegaron a Kaifeng, cautivaron al emperador Huizong (1082-1135), su heredero y toda la familia imperial, enviándolos hacia el noreste, a Harbin, en Manchuria, la capital de los jurchenes. Este hecho histórico es conocido como la «Humillación de Jingkang» 靖康之恥 (Jingkang es el nombre dado al periodo 1126 y 1127 de los Song).

Las fuerzas restantes de los Song se reunieron alrededor del autoproclamado emperador Gaozong y pasaron a defender el sur de China (en su mayoría al sur del río Yangtze). (Véase ilustración 82).

82. Mapa de China en el año 1141.

La capital se trasladó a la ciudad Lin-an (actualmente Hangzhou). Esto marcó el comienzo de la segunda mitad de la dinastía Song, periodo conocido como de los «Song del Sur».

En definitiva, los Song del Sur perdieron casi la mitad del territorio que heredaron de la dinastía anterior. Todo esto fue muy doloroso para los Song, y tuvo gran repercusión en toda China.

Sin embargo, la China meridional siguió desarrollándose, alcanzando una gran prosperidad económica y cultural. Los logros intelectuales excedieron a los de los jurchenes Jin conquistadores del norte. El desarrollo económico permitió al gobierno Song del Sur reforzar sus defensas en mayor grado.

Para continuar, y antes de analizar el desarrollo pictórico de los Song del Sur, hace falta hablar de una ideología influyente, la que se refiere al naciente Neo-confucianismo.

Muchos letrados chinos de la dinastía Song del Sur, achacaron la «Humillación de Jingkang» y el fin de la dinastía Song del Norte, a un excesivo interés de la dinastía por la religión, sobre todo, por parte del último emperador Huizong.

En realidad, Huizong, no sólo fue amante del arte, sino también amante del taoísmo religioso. (él esperaba que los dioses taoístas vinieran del Cielo para salvar su vida). En realidad, su amor por el arte se basa en su pasión por lo religioso. Gastó mucho dinero en la construcción de templos taoístas. Uno de los motivos por los que le importaban tanto los pintores de la Academia de Pintura, era que necesitaba a los mejores pintores para realizar las obras de los templos. (Pinturas sobre seda, biombo, pared, etc.) Muchas de estas obras, (sobre todo, las de los géneros como Retratos, Dragones y peces, Flores y pájaros), contienen algunas metáforas religiosas.

Por todo ésto, los letrados intelectuales chinos de aquel entonces, culparon al excesivo fervor religioso, tanto taoísta como budista.

Tanto el taoísmo como el budismo contienen dos aspectos: uno filosófico y otro religioso. Pero, el confucianismo, sólo contiene el aspecto filosófico, y nunca el de la religión. Por ello, se dice, en cierto sentido, que el confucianismo es el humanismo chino, porque le importa la humanidad más que cualquier fuerza mística religiosa.

Entonces, algunos letrados chinos, en contra del taoísmo y del budismo, intentaron insuflar nueva vida al confucianismo y nacerá el neo-confucianismo. Ésto ya se hizo anteriormente, por ejemplo con Han Yu (768-824) en la dinastía Tang, en parte como reacción ante la religión extranjera budista.

El renacimiento confuciano llegó a su cumbre en el periodo Song del Sur (1127-1279). En su desarrollo, uno de los personajes más importantes fue el filósofo Zhu Xi (1130-1200).

Zhu Xi sintetizó las ideas de anteriores reformadores de los Song del Norte, como Cheng Yi (1033-1107) y, absorbió elementos tanto del taoísmo como del budismo. Finalmente, desarrolló una nueva forma, fuerte y consistente, de confucianismo que vino a llamarse el «neo-confucianismo» o «escuela de *Li*».

La filosofía de Zhu Xi, evita la excesiva pasión religiosa, mientras que mantiene la parte buena de las ideas del taoísmo y del budismo, creando así un confucianismo más intenso, avanzado y aceptable para la mayor parte de los chinos.

Después de los Song del Sur, el neo-confucianismo se convirtió en la corriente dominante en China, y siguió siéndolo durante las dinastías sucesivas de los siete siglos posteriores, hasta el fin de la época imperial en el siglo XX.

8.2. Desarrollo Pictórico

8.2.1. Del paisaje exterior al paisaje interior

A partir de los Song del Sur, el neo-confucianismo (la escuela de *Li*) empezó a influir en las manifestaciones culturales, tanto pictóricas como poéticas. En este punto, es necesario conocer la historia de la filosofía del «neo-confucianismo».

a. Nacimiento del neo-confucionismo (la «escuela de *Li* »)

El nacimiento del neo-confucianismo se debe remontar al filósofo Zhou Dunyi (1017-1073).

Él es el autor del tratado *Explicación del diagrama del taiji* 太極圖說, el primer comentario sobre «el diagrama del *taiji*».

El *taiji*, se traduce literalmente como la Gran Polaridad, principio generador de todas las cosas. El símbolo que normalmente llamamos «el símbolo *yin-yang*» o «el símbolo del taoísmo», se denomina en chino *taijitu*, 太極圖, «el diagrama del *taiji*», y no siempre se ha dibujado de la misma forma, sino que ha tenido muchas variantes.

El diagrama del *taiji* de Zhou Dunyi se muestra como una forma desarrollada (Véase ilustración 83) y no como el símbolo *yin-yang* que estamos más acostumbrados a ver. (Véase ilustración 31).

83. Diagrama del *taiji* de Zhou Dunyi (1017-1073)

El tratado *Explicación del diagrama del taiji* de Zhou Dunyi es una interpretación filosófica confuciana, relacionada con el *I Ching*. No es la explicación del taoísmo religioso, que fue la religión de moda por aquella época.¹¹⁶

¹¹⁶ Se supone que «el diagrama del *taiji*» de Zhou Dunyi, proviene de un sacerdote taoísta, y se sabe que el taoísmo religioso habla de *Taiji*, y utiliza constantemente «el diagrama del *taiji*». Sin embargo, el taoísmo religioso es un sistema de creencias con mezcla de elementos del taoísmo filosófico, el confucionismo, el budismo y creencias locales de China,

Aunque Zhou Dunyi era un letrado confuciano, también estaba instruido en el taoísmo y se interesó por el budismo. Entre sus estudiantes se encontraban los hermanos Cheng, célebres neoconfucianos en quienes se inspiraría Zhu Xi.

Fue este último quien decidió desarrollar la obra de Zhou, en la cual había reconocido ideas que coincidían con su propia teoría. Aunque Zhou Dunyi nunca había aceptado discípulos, Zhu Xi hizo de él el precursor de su ideología, y a su vez reelaboró una versión más amplia del tratado *Explicación del diagrama del taiji*.

Los hermanos Cheng son Cheng Hao (1032-1085) y Cheng Yi (1033-1107). Se les llamó a veces los Dos Chungs, o individualmente, el Viejo Cheng y el Joven Cheng. Ellos hablan extensamente de cosmología, aplicando sus investigaciones de los Cuerpos Celestes en su filosofía.

formando un sincretismo religioso que lo diferencia de la concepción taoísta original de la obra *Tao Te Ching* de Lao Zi (604-531 a.C.).

El fundador del taoísmo religioso no es Lao Zi, si no el sacerdote imperial Zhang Daoling (34-156). 張道陵

En el siglo II, Zhang Daoling (34-156) hizo una fusión de la religión tradicional china con el taoísmo, realizando el culto religioso imperial y proyectando una forma de taoísmo teísta como sistema de culto. Se fueron organizando comunidades de tipo religioso y se adherieron prácticas como la gimnasia, los ejercicios respiratorios, las dietas y el uso de talismanes. Se encaminó la exaltación de divinidades (como Lao Zi, héroes folclóricos, generales famosos y maestros pensadores), con sus correspondientes cultos y monasterios, siendo una tradición la adoración de los antepasados de la familia.

El emperador Xuanzong (reinado: 712-756) de la dinastía Tang, mandó que en todas las ciudades se construyera un templo taoísta. En la dinastía Song del Norte (960-1127) el taoísmo religioso alcanzó su pleno desarrollo. En 1019 se catalogó y publicó el extenso canon de las escrituras sagradas taoístas. El taoísmo religioso tuvo influencia en la alquimia, la medicina tradicional china, la magia y la adivinación.

Véase Maspero, Henry, *El taoísmo y las religiones chinas*, Madrid: Trotta, 2000.

En particular, identifican y aplican el principio del Orden Natural, llamado «*li* del Cielo» (天理). La teoría «*li* del Cielo» forma la base esencial de la «escuela de *Li*» (理學).

Tanto Zhou Dunyi como sus estudiantes Cheng Hao y Cheng Yi, son los filósofos de la dinastía Song del Norte. Por otro lado, Zhu Xi es el filósofo de los Song del Sur. Zhu Xi sintetizó y perfeccionó la filosofía de Zhou Dunyi, y la teoría de «*li* del Cielo» de los Dos Chengs. Debido a Zhu Xi, nació el verdadero Neo-confucionismo, que también se llama «Escuela de *Li*». El término *Li* 理 significa «principio» o «estructura interna» y, según esta escuela, todo lo de este mundo, tanto lo animado como lo inanimado, cuenta con un *li*, que existe independientemente del propio objeto. Zhu Xi afirmaba que todas las cosas son creadas por dos elementos universales: el *qi* (aliento vital) y el *li* (principio interno).

La fuente del *li* es el *Taiji* o principio generador de todas las cosas, que, de acuerdo con sus ideas, causa que el *qi* se mueva y cambie en el mundo físico, dando como resultado la división del mundo en dos modos de energía (*yin* y *yang*) y el posterior surgimiento de los Cinco Elementos (fuego, tierra, metal, agua y madera).

El *li* de la humanidad es la naturaleza humana, que tanto los neoconfucianos como los budistas, consideran intrínsecamente buena, aunque ha sido mancillada por las pasiones humanas. De acuerdo con la teoría de Zhu Xi, cada objeto físico y cada persona contiene *li* y por tanto tiene contacto con el *Taiji* (principio supremo regulativo) que trabaja en cada persona y que sería lo que llamamos alma, mente o espíritu.

Gracias a Zhu Xi, el *qi* (aliento vital), el *li* (principio interno), y el *Taiji* (principio supremo regulativo) empezaron a tener una relación muy estrecha.

Aquí, he hecho una tabla para mostrar claramente el desarrollo del neo-confucianismo en los Song:

	Song del Norte (960-1127)	Song del Sur (1127-1279)	Punto Clave
Neo-confucionismo (Escuela de <i>Li</i>)	Cheng Hao (1032-1085) → (Hermano Mayor)	Lu Jiuyuan (1139-1193) →	Escuela de Lu-Wang
	Cheng Yi (1033-1107) → (Hermano Menor)	Zhu Xi (1130-1200) →	Escuela de Cheng-Zhu

En el siguiente apartado, hablaremos de otro filósofo de los Song del Sur, Lu Jiuyuan (1139-1193) y de su influencia tardía sobre el neo-confucianismo (la escuela de *Li*), y de sus ideas, que se sintetizaron en lo que se denomina la «escuela de la mente».

b. Hacia la «escuela de la mente»

Se sabe que el neo-confucianismo (la escuela de *Li*) se puede dividir en dos escuelas: la escuela de Cheng-Zhu (idealismo objetivo), y la escuela de Lu-Wang (idealismo subjetivo).

Véase la tabla:

	Líderes	Punto Clave
Escuela de Cheng-Zhu	Cheng Yi (1033-1107) Zhu Xi (1130-1200)	Idealismo objetivo
Escuela de Lu-Wang	Lu Jiuyuan (1139-1193) Wang Shouren (1472-1529)	Idealismo subjetivo (Escuela de la Mente)

La escuela de Lu-Wang, también conocida como la «escuela de la mente» 心學, fue iniciada por Cheng Hao (1032-1085) y culminada por Lu Jiuyuan (1139-1193) y Wang Shouren (1472-1528).

● Lu Jiuyuan (1139-1193)

Lu Jiuyuan y Zhu Xi eran amigos, pese a sus puntos de vista filosóficos ampliamente divergentes. Sus debates verbales y escritos sobre importantes problemas filosóficos despertaron gran interés en sus días.¹¹⁷

¹¹⁷ Véase Feng, Youlan (1895-1990), *Historia de la filosofía china* 中國哲學史, Taipei: The Commercial Press, 1993. (Versión en chino).

Se dice que tanto Lu Jiuyuan como Wang Shouren llegaron a convencerse de la verdad de sus ideas después de experimentar la Iluminación Repentina. Una vez, Lu Jiuyuan experimentó una iluminación instantánea y dijo:

“Todos los asuntos dentro del universo están dentro del alcance de mi deber; el alcance de mi deber incluye todos los asuntos dentro del universo.”¹¹⁸ (Véase TEXTO 20)

Y en otra ocasión dijo:

“El universo es mi mente; mi mente es el universo.”¹¹⁹

(Véase TEXTO 21)

Zhu Xi afirma la idea de Cheng Yi de que «la naturaleza es *li*», mientras tanto, Lu Jiuyuan dice que «la mente es *li*». Las dos expresiones difieren solamente en una palabra, pero en ellas reside la distinción esencial entre las dos escuelas.

En el sistema de Zhu Xi, la mente es concebida como la encarnación concreta del *li* en el *qi*; por tanto, no es la misma cosa que el propio *li*.¹²⁰

¹¹⁸ Lu Jiuyuan, *Obras Completas de Lu Jiuyuan* 陸九淵集 (象山先生全集), volumen XXXIII, Beijing: Zhong Hua Book, 1980.

¹¹⁹ *Ibíd.* volumen XXXVI.

¹²⁰ Se puede decir que el *li* (principio) de Zhu Xi (1130-1200), tiene cierta correspondencia con la Idea del antiguo filósofo griego Platón (427 a.C. - 347 a.C.), o con el Espíritu Absoluto del filósofo alemán Hegel (1770-1831). Véase Zhang Shiyong 張世英, *Zhu*

Zhu Xi, por consiguiente, sólo puede decir que la naturaleza es *li*, y no puede decir que la mente es *li*. En el sistema de Lu Jiuyuan, por el contrario, la mente misma es la naturaleza.

La Escuela de Cheng-Zhu → «la naturaleza es *li*»

La Escuela de Lu-Wang → «la mente es *li*»

- Wang Shouren (1472-1528)

Wang Shouren (1472-1528) es el filósofo más tardío, vivió en la dinastía Ming (1368-1644). El sistema de Wang Shouren sigue las líneas de Lu Jiuyuan, pero en términos más precisos. Fue él quien completó y sistematizó la enseñanza de la Escuela de la Mente.

En el libro *Registro de Instrucciones* 傳習錄, que es una selección de las citas de Wang Shouren hecha por uno de sus discípulos, un pasaje dice:

“Cuando el maestro se recreaba en Nanzhen, uno de nuestros amigos, señalando las flores y árboles sobre una roca, dijo: «Usted dice que no existe nada bajo el cielo que sea externo para la mente. ¿Qué relación, entonces, tienen con mi mente estas flores y árboles de alta montaña que florecen y decaen por sí solos?»

Xi, Platón, Hegel 朱熹、柏拉圖、黑格爾, Artículos de la Universidad de Beijing, Nº 6, 北京大學學報, 1990. Sobre las investigaciones o las comparaciones entre el *li* de la filosofía china y la filosofía de Occidente, tenemos más de 250 artículos, véase:

<http://www.hkshp.org/confucian-songming/osmdirectoryC.htm>.

El Maestro respondió: «Cuando usted no ve estas flores, ellas y su mente están quietas. Cuando usted las ve, su color al instante se hace claro. Por este hecho usted sabe que estas flores no son externas para su mente.»¹²¹ (Véase TEXTO 22)

Otro pasaje dice:

“El maestro preguntó: «A tu parecer, ¿cuál es la mente del Cielo y de la Tierra?» El discípulo contestó: «He oído frecuentemente que el hombre es la mente del Cielo y de la Tierra.» «Y, qué es para el hombre lo que se llama su mente?» «Es simplemente la espiritualidad o conciencia»

El maestro concluyó: «Por esto sabemos que en el Cielo y en la Tierra hay una espiritualidad o conciencia. Pero debido a su forma corporal, el hombre se ha separado del todo. Mi espiritualidad o conciencia es la gobernante del Cielo y la Tierra, de los espíritus y las cosas... Si el Cielo, la Tierra, los espíritus y las cosas están separados de mi espiritualidad o conciencia, dejan de existir. Y si mi espiritualidad o conciencia se separa de ellos, deja de existir también. Así es que todos ellos son realmente un solo cuerpo, ¿cómo pueden separarse?»¹²²

(Véase TEXTO 23)

¹²¹ Wang Shouren, *Registro de Instrucciones* 傳習錄 (*Chuan Xi Lu*), Taipei: The Commercial Press, 1994, volumen III. Se puede consultar *Chuan Xi Lu* en la web: http://www.ncu.edu.tw/~phi/confucian/docs/resource/05_3/2.htm.

¹²² *Ibíd.* volumen III.

Según la idea de Wang Shouren, el universo es un todo espiritual, en el que existe solamente un mundo, el mundo real concreto que experimentamos.

Wang Shouren afirma:

“La mente es *li*. ¿Cómo pueden existir las cosas y el *li* fuera de la mente?”¹²³ (Véase TEXTO 24)

“La sustancia de la mente es la naturaleza y la naturaleza es *li*”.¹²⁴

(Véase TEXTO 25)

En conclusión, la naturaleza es *li* y *li* es la mente, por lo tanto, vemos una filosofía en la base del desarrollo de la pintura paisajística china, que consiste en la estética de la Unión del Paisaje y el Yo.

¹²³ *Ibíd.* volumen I.

¹²⁴ *Ibíd.* volumen II.

c. Desarrollo pictórico en la dinastía Song del Sur

Debido a un cambio profundo tanto histórico y social como filosófico, tal como hemos analizado en los apartados anteriores, no es de extrañar que hubiera una gran revolución artística durante la dinastía Song del Sur (1127-1279).

Teniendo en cuenta que se trata de un periodo histórico complicado, he intentado “peinarlo”, y he encontrado un eje central para desarrollar esta historia: “del «paisaje exterior» al «paisaje interior»”.

Para profundizar en este tema, se deben analizar las pinturas de tres grupos de pintores que son protagonistas de la pintura de los Song del Sur:

- 1. Pintores letrados**
- 2. Pintores académicos**
- 3. Pintores *Chan* (Zen)**

1. Pintores letrados

- **Antecedentes de la «pintura de letrados de los Yuan»:**

- Su Shi (1037-1101) → Letrados
- Mi Fu (1051-1107) → Letrados

- **Punto Clave:**

Ellos no son pintores profesionales, sino poetas y calígrafos. Para ellos, lo más importante de la pintura, no es la imitación de la naturaleza, si no la representación (la transformación) de lo mental y de lo poético.

La pintura es cosa mental. Eso significa que lo que ve el artista debe mirarse con los ojos de la inteligencia y de la conciencia.

2. Pintores académicos

- **Escuela Maxia:**

- Ma Yuan (activo 1172-1214) → Pintor de la Academia
- Xia Guei (activo 1190-1225) → Pintor de la Academia

- **Punto Clave:**

Los miembros de la escuela de Maxia no estaban interesados en representar la grandeza de la naturaleza (Montaña Principal o Paisaje Monumental). En las obras de la escuela Maxia, muchas veces, sólo se muestra una pequeña parte de la montaña o el río. Se le denomina a este tipo de pintura «Paisaje Pequeño» (小景).

El Paisaje Paqueño se puede remontar a algunas pinturas del último periodo de los Song del Norte, sobre todo, las de un género especial «flores y pájaros».

Esta tendencia pictórica fue vinculada con los «temas poéticos» 詩題 de la Academia de Pintura dirigida por el último emperador Huizong (1082-1135) de la dinastía Song del Norte (960-1127).

3. Pintores *Chan* (Zen)

- **Pintura *Chan* (Zen):**

- Liang Kai (siglo XIII)

Fue pintor de la Academia. En el año 1204, abandonó el rango que tenía en ella para retirarse a un monasterio *chan* (zen).

- Mu Xi (1210-1279) → Monje budista
- Yu Jian (mediados del s. XIII) → Monje budista

- **Punto Clave:**

1. La realización pictórica es una práctica espiritual, tal como la meditación *chan* (zen).
2. La pintura se realiza en el instante: la ejecución rápida y la pincelada espontánea.
3. La pintura es cosa mental. Pero, en contraposición con los pintores letrados, lo que ve el artista debe mirarse con los ojos, «sin» la inteligencia y la conciencia. (Olvidar los pensamientos y los sentimientos).

8.2.2. Antecedentes de la «pintura de letrados de los Yuan»

En este capítulo, se deben examinar dos pintores: Su Shi (1037-1101) y Mi Fu (1051-1107).

Si bien ellos vivieron en los Song del Norte (960-1127), hay que analizar sus obras en el contexto de los Song del Sur (1127-1279), debido a que la pintura de Su Shi y Mi Fu no tiene nada que ver con el estilo dominante de los Song del Norte, el paisaje monumental. Ellos son los pintores más ilustres de la otra tendencia pictórica, la realizada por los «letrados». Sin embargo, esta tendencia no fue una corriente principal en aquel entonces.

Para los letrados chinos, el objetivo de la pintura no era representar la grandeza del mundo, si no plasmar, por medio de figuras tomadas de la naturaleza, un estado espiritual, una postura vital, y a fin de cuentas una manera de ser.

He hecho una tabla para destacar a los pioneros letrados más conocidos de la dinastía Song (960-1279):

Song del Norte (960-1127)	Song del Sur (1127-1279)
Wen Tong (1018-1079)	Yang Wujiu (1097-1169)
Su Shi (1037-1101)	Zhao Mengjian (1199-1264) ¹²⁵
Mi Fu (1051-1107)	Zheng Sixiao (1241-1318) ¹²⁶

¹²⁵ Véase en esta tesis, la ilustración 110, en el apartado 9.2.3: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello”.

¹²⁶ Véase la ilustración 113. *Ibíd.*

A ellos se les considera antecedentes de la «pintura de letrados de los Yuan». (Habrá que esperar hasta la dinastía Yuan (1279-1367) para que la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello se unan en una sola pintura). En este apartado, nos centraremos en dos características principales de las obras pictóricas de los letrados de los Song:

1. Manifestación de la cualidad moral del hombre (*Li* de la humanidad)

A partir de los Song, a los letrados chinos les gustaba pintar temas como: «Ciruelos en flor», «Orquídeas», «Bambúes», «Crisantemos». Se dice que estas plantas poseen un carácter noble, como un refinado caballero.¹²⁷ Por eso, se les designa como «Cuatro Caballeros». Luego, aparece otro término: «Cinco Amigos», que son los «Cuatro Caballeros» junto con la «Piedra» (a la que a veces también se le suma el «Pino»). Asimismo, la expresión «Tres Amigos del Invierno»¹²⁸, que es muy conocida, hace referencia a la pintura en la que son protagonistas el pino, el bambú y el ciruelo.

Estas plantas o rocas son definitivamente símbolos de nobleza.

¹²⁷ En China, «caballero» se refiere más a una elevada cualidad moral del hombre. Ya que el ciruelo florece en medio de la nieve en invierno, es usado para simbolizar la voluntad y la perseverancia. La orquídea, es símbolo de pureza e integridad. El bambú, sugiere el espíritu del sabio, caracterizado por la modestia y la rectitud. El crisantemo, eclosiona al final del otoño, desafiando fuertes vientos y heladas como un orgulloso caballero. Véase Jin Yong, *Arte de China*, Madrid: Editorial Popular, 2011, p. 68.

¹²⁸ Wang Jingxi 王景熙, crítico de los Song del Sur, fue quien agrupó con este término las tres plantas (el pino, el bambú y el ciruelo) por su simbolismo y su relación con la filosofía de los letrados que buscaron la armonía entre la naturaleza y la humanidad.

Es preciso señalar que como los letrados chinos normalmente son calígrafos, aunque no sean pintores profesionales, abordan estos temas con facilidad, porque la técnica pictórica es parecida a la técnica de la caligrafía, sobre todo, en cuanto a los bambúes, los tallos y las ramas de las plantas.

2. Inscripción de poemas dentro del espacio en blanco del cuadro

Este tema lo analizaré en el apartado 9.2.2: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello”.

Los letrados de la dinastía Song empezaron a explorar una forma pictórica a la que añadían la poesía. Esta experimentación buscaba metamorfosear la pintura en un arte de alguna manera más completo, que vinculara el carácter plástico de la imagen con el carácter musical de los versos. Esta forma artística tan especial, su dimensión espacial y su dimensión temporal, la analizaré en el capítulo 14 de la presente tesis.

Cabe destacar que Su Shi (1037-1101) fue el más importante personaje entre todos estos pioneros de los Song. Fue él quien creó el término de *shirenhua* 士人畫 (pintura de funcionarios-letrados). Consideró que el pintor debe compartir el mismo valor y categoría social que los poetas. (De la categoría de artesano a la categoría de letrado).

Así, a continuación, se deben estudiar las ideas y las obras del gran maestro Su Shi (1037-1101).

a. Su Shi (1037-1101)

Es poeta, calígrafo, pintor, y crítico de arte, también conocido con el nombre de Su Dongpo, como seudónimo.

De las obras literarias de Su Shi, nos han llegado más de 2700 poemas, 340 poesías de *Ci* 詞¹²⁹, e innumerables escritos. Por la calidad y la cantidad de sus obras, se le considera como uno de los más grandes escritores chinos.

Su Shi experimentó varios destierros que fueron cada vez más lejanos y en más duras condiciones ambientales. Pero durante su lucha en esta vida cruel, asimiló la filosofía del confucianismo, el budismo y el taoísmo. Por este hecho, se le valora también como uno de los antecedentes de los pensadores del «neo-confucianismo» de los Song del Sur.

En el campo de la pintura, Su Shi inventó el concepto de la pintura de letrados, y puso énfasis en una homología entre pintura y poesía.

Sabemos que la relación entre la pintura y la poesía, desde tiempos remotos, fue de complementariedad y fraternidad, más que de confrontación o conflicto.¹³⁰ Sin embargo, en China, los escritores y los críticos antes de la dinastía Song, afirmaron que la poesía y la pintura son dos formas artísticas esencialmente diferentes. Además, generalmente la poesía fue considerada más elevada que la pintura.

¹²⁹ Es un estilo lírico de poesía china creado en la Dinastía Liang (502-557), surgido como género literario sofisticado a partir de canciones populares. Desarrollado en la Dinastía Tang (618-907), y muy popular durante la Dinastía Song (960-1279).

¹³⁰ Confrontación o conflicto que sí se dio con la aparición del cine en 1895, entre éste y las demás artes.

En contraposición, Su Shi (1037-1101) destacó que la pintura y la poesía pueden formar una unidad y son la misma cosa. Por cierto, él fue quien pronunció: “*La poesía de Wang Wei es pintura; la pintura de Wang Wei es poesía*”. (Véase TEXTO 10). Su Shi manifestó: “*la pintura es poesía*”. La frase original en verso chino fue “詩畫本一律”, también se puede traducir como “*pintura y poesía tienen el mismo fin*”. Si bien fue una frase sencilla, provocó una revolución radical tanto artística como ideológica, y cambió la historia de arte chino.

El pintor no es y no debe ser sólo artesano, si no que también es y debe ser poeta. Su Shi explicó densamente en sus versos:

“¿Quién dice que la pintura debe parecerse a la realidad?

El que lo dice la mira con ojos sin entendimiento.

¿Quién dice que el poema debe tener un tema?

El que lo dice pierde la poesía del poema.

Pintura y poesía tiene el mismo fin:

Frescura límpida, arte más allá del arte.

Los gorriones de Bian Lun pían en el papel,

Las flores de Zhao Chang palpitan y huelen,

¿Pero qué son al lado de estos rollos,

Pensamientos-líneas, manchas-espíritus?

¡Quién hubiera pensado que un puntito rojo

Provocaría el estallido de una primavera!”¹³¹ (Véase TEXTO 26)

¹³¹ Su Shi (1037-1101), Octavio Paz (trad.), “Sobre la pintura de una rama florida (primera precoz) del secretario Wang”, *El paseante*, N° 20-22, 1993, p. 156.

El papel del pintor es el de buscar no la otra realidad si no la auténtica realidad. Es el ojo mental, el que creando un gesto poético, puede reconstruir la verdad.

En la ilustración 84, se muestra la obra *Árbol, bambú y piedra* de Su Shi. Está realizada sobre papel con tinta y mide 26.5 por 50.5 cm.; pertenece a una colección privada en Japón.

84. Su Shi (1037-1101), *Árbol, bambú y piedra*.

En esta obra, se encuentran unos bambúes pequeños debajo de una piedra grande junto a un árbol viejo. El árbol está curvado, de tal modo que el tallo de arriba gira extrañamente casi 360°, pero, aún así contiene una fuerza que le hace elevarse hacia arriba. Se pueden observar ciertas características:

1. **Empatía**

En la pintura, se observa el esfuerzo o el deseo de superación en la naturaleza, tal y como en la vida del pintor. (Los objetos vitales son usados para simbolizar el espíritu del pintor).

Es decir, árbol, bambú y piedra = *li* (principio interno) = espíritu del pintor (Su Shi).

2. **Ritmo vital**

Debido a su forma pictórica, nos transmite un movimiento poderoso y un ritmo vital.

3. **Retención**

Se muestra una composición sencilla y con pocas pinceladas. La obra no habla de la belleza fácil, si no del interior profundo del autor.

4. **Vacío**

Dos dimensiones:

- Se ve mucho espacio vacío blanco en el cuadro.
- Uso de la técnica «blanco volante» o *feibai*: es una pincelada rápida con pincel grueso de pelos separados, con el centro lacerado de blancos.

Gracias a estos aspectos, se crea una sensación muy diferente a la obtenida en las pinturas del estilo paisaje monumental de los Song del Norte. (Se debe comparar esta obra con las del capítulo 7: “Siglos X-XI: Paisaje Monumental”, para ver la diferencia). (Véanse ilustraciones 73-81).

En la ilustración 85, se encuentra otra pintura de Su Shi, *Bambúes y Piedras*. Es un rollo horizontal de tinta sobre seda de 28 por 105.6 cm que pertenece a una colección del Museo Nacional de Arte de China, Beijing. En esta muestra, se ven las características antes comentadas en la obra *Árbol, bambú y piedra*, a saber: la empatía, el ritmo vital, la retención y el vacío.

85. Su Shi (1037-1101), *Bambúes y Piedras*.

Para concluir, comentamos algunas particularidades de las pinturas de Su Si (1037-1101):

1. Tamaño pequeño de las obras, que son entendidas como un juego, que el autor realiza en su estudio. (A diferencia de las obras grandes de paisaje monumental que realizaban en los Song del Norte para palacios o templos).¹³²
2. Pintura es poesía: arte más allá del arte
3. Metáfora de la alta calidad del hombre
4. Juego de la tinta
5. Expresión libre

A partir de entonces, se abre la cortina del escenario para mostrar la pintura «Escribir Ideas» o *Xie yi* de los pintores letrados.

¹³² Compárese las obras de Su Shi con las pinturas del capítulo 6: “Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas” y el capítulo 7: “Siglo X-XI: Paisaje Monumental”. (Ilustraciones 63-81).

b. Mi Fu (1051-1107)

Pintor, calígrafo, coleccionista, crítico, e historiador. Participó junto con Su Shi en la idea y en la práctica de la pintura de letrados. En las obras de Mi Fu, se pueden encontrar esas características de la pintura de Su Shi, que hemos analizado en el aparato anterior.

En la ilustración 86, se muestra una pintura curiosa de Mi Fu, *Sujetapinceles de coral*. Se trata de un rollo horizontal de tinta sobre papel de 26.6 por 47.1 cm, que se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

86. Mi Fu (1051-1107), *Sujetapinceles de coral*.

Esta obra es una de las primeras que combina pintura y poesía en el mismo espacio. Sin embargo, esta muestra fue considerada como una obra de “caligrafía”. De forma poco convencional, Mi Fu pintó un sujetapinceles de coral junto a su poema. De hecho, este objeto es muy abstracto, y se parece a una letra china. En este sentido, se puede considerar a esta obra como un juego entre la pintura y la caligrafía.

Definitivamente es una obra ambigua que revela una experimentación artística basada en la poesía china y en la caligrafía china.

En la ilustración 87, tenemos un rollo vertical: *Montañas y pinos en primavera*, que se conserva en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei. Vemos que la parte superior fue un poema añadido por el emperador Gaozong, y que la parte inferior era la pintura realizada por Mi Fu.

Ésta es una de las primeras obras que combina la pintura del pintor y la poesía del emperador.

87. Mi Fu (1051-1107), *Montañas y pinos en primavera*.

En la ilustración 88, se ve la parte de la pintura, realizada sobre papel con tinta y color, mide 35 por 44 cm.

88. Mi Fu (1051-1107), *Montañas y pinos en primavera*.

Es necesario analizar dos aspectos de esta pintura: la composición y el método de las arrugas.

1. Composición en «Tres Episodios»:

1. Parte superior: las montañas lejanas junto al cielo.
2. Parte intermedia: las nubes entre la escena lejana y la escena cercana.
3. Parte inferior: la casa, los pinos, etc.

Se debe comparar ésta con la otra pintura de Dong Yuan (907-962): *Bosques ribereños en el invierno*, (véase ilustración 68), que hemos analizado en el capítulo 6: “Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas”. (véase “6.2.2. Artistas Representativos, el apartado c. Dong Yuan”). Evidentemente, Mi Fu había estudiado la composición en «Tres

Episodios» de Dong Yuan. De hecho, esta composición es muy diferente de la Montaña Principal, corriente dominante dentro del Paisaje Monumental en las Cinco Dinastías y la dinastía Song del Norte.

2. Arrugas de «Puntos de la familia Mi»:

Se denomina así al método de las arrugas de Mi Fu, debido a su estilo personal por la aplicación de la tinta por medio de «puntos» (o pequeñas manchas). (En la ilustración 88, se ven las pinceladas puntillistas y granuladas). Además, su estilo ha sido estudiado a partir de las obras de su hijo, otro pintor famoso de los Song, Mi Youren (1086-1165), quien siguió profundizando en el método de su padre. Por eso, se designa a esta forma pictórica paisajística, desarrollada por padre e hijo, con el término «Montañas-Nubes de la familia Mi» o los «Paisajes de los Puntos de la familia Mi».

En este apartado, se debe comparar a Mi Fu con otros dos pintores, Dong Yuan (907-962) y Fan Kuan (960-1031).

1. Dong Yuan (907-962):

Fue él quien inventó la técnica de las pinceladas puntillistas y granuladas (*Dian*). (Véanse ilustraciones 68 y 69).

2. Fan Kuan (960-1031):

Creó el método de las arrugas de «Puntos de lluvia». No obstante, cuando contemplamos su pintura desde una mirada lejana, no vemos los puntos. De hecho, la intención de Fan Kuan, que pintó con puntos pequeños, era la de expresar la superficie pétrea. Debido

a este método, su pintura nos da la sensación de que la superficie pétrea es dura y seca. (Véase ilustración 74).

3. Mi Fu (1051-1107):

En comparación con Fan Kuan, Mi Fu pintó “los puntos grandes de tinta aguada”. Cuando contemplamos su pintura de lejos, se ven notoriamente estos puntos. Debido a este método, tenemos la sensación de que las montañas están mojadas, borrosas, y lejanas.

En realidad, los puntos en la obra de Mi Fu, nos llaman mucho la atención. Su idea de que la pintura es un «juego de tinta» 墨戲 ha sido representada por sus trazos. Vemos efectivamente los puntos de “tinta”, en este sentido, estos puntos no son otras cosas, sino los puntos de tinta en sí mismos.

Sobre este aspecto, he hecho una tabla para mostrar la diferencia de los «puntos» entre Dong Yuan, Fan Kuan, y Mi Fu:

	Arrugas	Forma	Idea Clave
Dong Yuan (907-962)	«Puntos» o <i>Dian</i>	Punto redondo	Nacimiento de la técnica «puntos»
Fan Kuan (960-1031)	«Puntos de lluvia»	Punto de forma vertical	Hacia el realismo
Mi Fu (1051-1107)	«Puntos de Mi»	Punto de forma horizontal	Hacia la abstracción

En la ilustración 89, se encuentra un detalle de la obra *Niebla espesa con río y montaña*, de Mi Fu, es una muestra típica de su influyente estilo, impresionista y sobrio.

89. Mi Fu (1051-1107), *Niebla espesa con río y montaña*. (Detalle).

Debemos tener en cuenta que Mi Fu prefiere, como superficie pictórica, el papel, dado su grado de absorción, que lo hace idóneo para sus paisajes brumosos y húmedos. En realidad, y por lo general, a partir de entonces, el papel, un material absorbente, irá sustituyendo a la seda en la pintura china.

En síntesis, Mi Fu fue un verdadero explorador debido a su experimentación artística basada en la caligrafía china. Sus obras suelen ser bastante impresionistas, reduciendo la escena a unos pocos elementos plásticos. Este estilo sobrio influyó profundamente en los pintores de los Song del Sur.

8.2.3. Escuela Maxia

Se denomina «Escuela Maxia», a la escuela de pintura creada durante la dinastía Song del Sur (1127-1279) por Ma Yuan (act. 1172-1214) y Xia Guei (act. 1190-1225). El nombre de la escuela, surgió de la unión de sus apellidos, «Ma» y «Xia».

Junto a Ma Yuan y Xia Guei, Ma Lin (act. 1200-1250), pintor e hijo de Ma Yuan, participó de los principios artísticos de la escuela Maxia. Cabe recordar que los miembros de la escuela de Maxia son los pintores de la Academia de Pintura de la dinastía Song del Sur.

Las características de la escuela Maxia:

1. Composición de «una esquina»: una composición en diagonal en la que los paisajes se sitúan únicamente en una de las esquinas inferiores, dejando que la aparición del vacío complete la escena. (Esta característica fue la base fundamental de la escuela Maxia).
2. Tamaño pequeño en muchas de sus obras, que son realizadas sobre hojas que formaban parte de un álbum, hojas de abanico, etc. (Formato aún más íntimo).
3. Tipo «grande» de las arrugas «Cortadas con Hacha». (Se trata de las pinceladas más anchas, sueltas, y libres).
4. Influencia de Li Tang (1066-1150).

Para continuar, analizamos las obras más representativas de Ma Yuan y Xia Guei para profundizar en el tema.

a. Ma Yuan (act. 1172-1214)

Fue un pintor excepcional de la Academia de Pintura de Hangzhou, la capital de la dinastía Song del Sur.

En contraste con el estilo Paisaje Monumental de la dinastía Song del Norte, Ma Yuan desarrolló un estilo de paisaje más sereno para expresar lo que sentía en el alma. Muchas de sus pinturas fueron realizadas sobre hojas de álbum o las de abanico.

En la ilustración 90, se muestra la obra *Paseo por el sendero de una montaña en primavera*, de Ma Yuan. Se trata de una hoja de álbum, realizada con tinta y con color muy ligero, sobre seda, de 27.4 por 43.1 cm, que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

90. Ma Yuan (act. 1172-1214), *Paseo por el sendero de una montaña en primavera*.

Es preciso señalar que la pintura figurativa es obra del pintor Ma Yuan y el poema fue escrito sobre la seda por el emperador Ningzong.

En esta pintura, se muestra la típica composición de «una esquina». (Véase ilustración 91).

91. Esquema de la composición de «una esquina»

La composición está concentrada en la esquina inferior izquierda, de donde irradia la fuerza visual.

Se observa la mirada contemplativa del caballero hacia las ramas del sauce, coronadas por la presencia de un pequeño pájaro. El hombre cierra visualmente el espacio que tiene delante de él (un espacio prácticamente vacío) y con él la escena, en un efecto de gran intensidad.

Como en otras muchas de sus composiciones «en esquina», Ma Yuan utiliza el vacío como elemento compositivo, obteniendo como resultado un efecto sensacionalmente sugestivo.

Se debe comparar esta obra de Ma Yuan con otra pintura *Paisaje pequeño de montaña y agua*, de Li Tang (1066-1150). (Véase ilustración 80). Podemos hallar dos características herederas de Li Tang (1066-1150). (Él fue uno de los pocos pintores académicos que trabajaron tanto en la Academia de los Song del Norte como la de los Song del Sur):

1. Composición en diagonal.
2. Tipo «grande» de las arrugas «Cortadas con Hacha».¹³³ (Se ve aún más claro este tipo de arrugas en la ilustración 92).

En la ilustración 92, se muestra otra pintura de Ma Yuan, *Viajeros que cantan*. Está realizada sobre seda con tinta y color muy ligero, mide 192.5 por 111 cm, y se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Es preciso señalar dos puntos decisivos con respecto a esta obra:

1. La pintura figurativa es obra del pintor Ma Yuan y el poema fue escrito sobre la seda por el emperador Ningzong.
2. Si bien es un rollo vertical, en la zona central de la pintura, se ve efectivamente mucho espacio vacío, y no la Montaña Principal.

Cabe comparar y ver la diferencia de esta obra con las del capítulo 7: “Siglo X-XI: Paisaje Monumental: *Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Norte (960-1127)*”. (Véanse ilustraciones 73-81).

¹³³ Véase en esta tesis, 11.3.3: “Siglos X-XI: Época del Paisaje Monumental: Realidad interna de la gran naturaleza”, apartado b: “De la pincelada pequeña a la pincelada grande”.

92. Ma Yuan (act. 1172-1214), *Viajeros que cantan*.

Tanto en *Paseo por el sendero de una montaña en primavera* como en *Viajeros que cantan*, la intención de Ma Yuan, no era representar la grandeza de la naturaleza, si no la de plasmar, por medio de figuras o elementos tomados del mundo, una postura vital, y a fin de cuentas una manera de ser.

b. Xia Guei (act. 1190-1225)

Nació en Hangzhou, la capital de la dinastía Song del Sur.

Xia Guei y Ma Yuan fueron los miembros más influyentes de la Academia de Hangzhou. No obstante, Xia Guei, en los últimos años de su vida abandonó la corte para retirarse a un monasterio *chan* (zen).

En la ilustración 93, se muestra la obra *Vista clara y lejana de ríos y montañas*, de Xia Guei (act. 1190-1225). Se trata de un rollo horizontal realizado con tinta sobre papel, que mide 46.5 por 889.1 cm, y se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

Hay que tener en cuenta que es un rollo muy alargado, con casi 9 metros de longitud, para sólo medio metro escaso de altura. Esta obra fue uno de los primeros rollos chinos de la pintura de paisaje «no narrativa» que llegaron a tener una longitud de más de dos metros.

93. Xia Guei (act. 1190-1225), *Vista clara y lejana de ríos y montañas*.

En la imagen 94, se encuentra un segmento de *Vista clara y lejana de ríos y montañas*. Obviamente, la composición es de «una esquina».

94. Xia Guei (act. 1190-1225), *Vista clara y lejana de ríos y montañas*. (Segmento).

En la imagen 95, se ve una composición concentrada en la mitad izquierda.

95. Xia Guei (act. 1190-1225), *Ibíd.* (Segmento).

A continuación, se observa una composición en diagonal que focaliza los elementos en la esquina inferior izquierda. (Véase ilustración 96).

96. Xia Guei (act. 1190-1225), *Ibíd.* (Segmento).

Cabe resaltar que, en las pinturas de Xia Guei, se ven aún más espacios vacíos que en las pinturas de Ma Yuan.

Sintetizo los puntos claves:

1. Xia Guei creó una pintura paisajística «no narrativa» de casi 9 metros, manifestando una Estética de Pintura de Paisaje de Rollo Largo.
2. También utilizó formatos pequeños de álbum y abanico para expresar lo que sentía en el alma.
3. Llevó aún más lejos la simplificación (la eliminación) de volúmenes iniciada por Ma Yuan.
4. La valoración del vacío como parte integrante de la obra, le acerca a la estética de la pintura *chan* (zen).
5. Se ejercitó en juegos de luces y sombras, por medio de la aplicación de pinceladas con total ausencia de color.
6. Sustituyó la seda por el papel para revelar los múltiples matices grises de la tinta.

Estos hechos son muy importantes, y nos revelan que la pintura paisajística china, se desarrolló hacia una estética de lo ligero, de lo fluido y de lo inmaterial.

8.2.4. Pintura *Chan* (Zen)

El *chan* 禪 es llamada dhyana en su origen indio (en sánscrito). Es un tipo de meditación, y se trata de un concepto clave en el budismo.

La escuela de dhyana es una rama del budismo Mahayana. En tiempos de Buda (siglo VI a. C. aproximadamente) se inició la escuela de dhyana, que proponía la meditación como medio para llegar a la iluminación.

Al introducirla en China (siglos I-X), la escuela de dhyana (llamada la escuela de *chan* en su transcripción al chino) sufrió cambios esenciales por la influencia del taoísmo; y bajo esta forma china se extendió por Corea (bajo el nombre de Seón) y por Japón (donde se llamó Zen).

Sabemos que la escuela budista *Chan* (Zen), derivó en dos: la del Norte y la del Sur, que emergieron durante la dinastía Tang (618-907). La escuela del Norte, conducida por Shenxiu (605-706) transmite las enseñanzas de Buda por medio de la palabra, poniendo el acento en las reglas y en la disciplina. Al contrario, la escuela del Sur, conducida por Huineng (638-713), destaca la meditación por la vía del silencio, negando la utilidad de los rituales o las discusiones doctrinales.¹³⁴

Conviene poner énfasis en el hecho de que la escuela del Sur (creada por Huineng) fue la impulsora del desarrollo del *chan* en China, así como de su transmisión a Japón, y del posterior desarrollo de la estética *chan*.

¹³⁴ Véase en esta tesis, el apartado 5.2.5: “Comparación entre la «escuela del Norte» y la «escuela del Sur»”.

En realidad, la «vía del silencio» es un concepto taoísta, es un camino (*Tao*) individual (una experiencia personalizada) para acercarse a la percepción inmediata (o la iluminación repentina) de la realidad. En este sentido, el *chan*, se aleja de los dogmas y de la colectividad del budismo.

De hecho, el *chan* (zen) se transformó en un concepto chino que mezcla la filosofía del budismo con la de taoísmo. Con respecto a este tema, se debe hablar de un antiguo libro chino, *El secreto de la Flor de Oro* 太乙金華宗旨 (*Tai-yi Jin-hua Zong-zhi*), que es una obra taoísta sobre meditación.¹³⁵

Los taoístas chinos creen que esta obra fue escrita por Wang Chongyang (1113-1170) de la dinastía Song, que fue estudiante de Lü Dongbin (siglo IX). Ellos son dos de los cinco fundadores de la «escuela de la Realidad Completa» 全真派 del taoísmo.

En la ilustración 97, se muestra una hoja del antiguo libro chino *El secreto de la Flor de Oro* 太乙金華宗旨 (*Tai-yi Jin-hua Zong-zhi*), en la que se trata la primera etapa de meditación, la «recolección de la luz».

En esta imagen, se ve una palabra china en la parte superior, que es el título: 坐禪 o *Zuo-chan*.

Zuo-chan es *Za-zen*. (Za = sentarse, Zen = meditación). *Za-zen* es la traducción japonesa de la expresión china 坐禪 (*Zuo-chan*) que significa «sentarse en absorción contemplativa».

¹³⁵ Véase Carl Gustav Jung (1875-1961) & Richard Wilhelm (1873-1930) (trad.), *El secreto de la flor de oro*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2009.

97. Recolección de la luz, primera etapa de meditación.

Actualmente, Zazen es una práctica muy conocida en la sociedad occidental gracias a la expansión que le dieron los japoneses. Sin embargo, es originalmente 坐禪 (*Zuo-chan*) tal como ya hemos dicho.

En la ilustración 98, se ve otra hoja del antiguo libro chino: *El secreto de la Flor de Oro*. En ella se muestra la segunda etapa de meditación *chan*: el «nacimiento del nuevo ser en el espacio de la fuerza».

98. Nacimiento del nuevo ser en el espacio de la fuerza, segunda etapa de meditación.

En esta imagen, el texto chino habla de la relación entre «el seno del *qi*» 氣穴 y «la meditación *chan*» 坐禪.

Subrayamos que el *qi* es el concepto clave del taoísmo. Se ve aquí la mezcla del taoísmo con el budismo.

Si bien la «escuela de *chan*» sufrió cambios por la influencia del taoísmo (a la vez que el taoísmo asimiló la filosofía budista), no se puede negar que sea una rama «budista». Por eso, muchos pintores *chan* (zen) son monjes budistas.

A continuación, volvemos a adentrarnos en la Pintura *Chan* (Zen):

La dinastía Song (907-1279) fue posterior al máximo auge del budismo en China durante la dinastía Tang (618-907). No obstante, esta época Song representó un momento importantísimo para el arte influido por la escuela de *chan* (zen).

La estética *chan* (zen) afirma que la naturaleza budista está presente en todos los aspectos del universo, desde la planta más pequeña hasta el árbol más gigante, desde el gusano más humilde a la humanidad. Ésto amplió enormemente los temas pictóricos mediante los cuales los pintores buscaban expresar su creencia en la simplicidad y la materialización de la verdad. Es preciso señalar que la pintura *chan* (zen) es un arte que se basa en la tradición cultural china, sobre todo, en la estética del Pincel y la Tinta.

Los pintores *chan* más conocidos son Shi Ke (activo durante 965-975), Liang Kai (siglo XIII), Mu Xi (1200-1279), Yu Jia (mediados del s. XIII)¹³⁶, etc.

En este capítulo analizaremos las obras más importantes de Liang Kai (siglo XIII) y Mu Xi (1200-1279).

¹³⁶ Sobre la pintura de Yu Jia (mediados del s. XIII), véase en esta tesis, la ilustración 23, en el capítulo 2, apartado 4.5: “Estilo «Tinta y Agua» o *Shui mo* 水墨”.

a. Liang Kai (siglo XIII)

Durante un periodo breve, entre los años 1201 y 1204, trabajó como pintor cortesano de los Song del Sur (1127-1279). Fue un pintor extraordinario dentro de los círculos académicos. Por eso, el emperador le otorgó el «cinturón de oro» que simboliza el rango más alto de la Academia.

99. Liang Kai (siglo XIII), *El sexto patriarca Huineng rompiendo los sutras*.

Sin embargo, las funciones de sus cargos en la corte le impedía tener libertad espiritual. En el año 1204, Liang Kai colgó el «cinturón de oro» en la Academia, alejándose de la corte.

Después de abandonar la vida imperial, se retiró a un monasterio *chan*, en Hangzhou, donde se convirtió en un monje. Allí desarrolló un arte que se basa en la filosofía *chan*.

En la ilustración 99, en la página anterior, se muestra la obra de Liang Kai, *El sexto patriarca Huineng rompiendo los sutras*. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre papel, que mide 70 por 30.3 cm, y se encuentra en el Museo Nacional de Tokyo.

El título de esta obra revela que los pintores *chan* fueron influidos profundamente por la «escuela del Sur» creada por Huineng. Esta pintura muestra la ausencia total de enseñanzas de los sutras y de los dogmas.

Cabe destacar que la acción de pintar también se considera como una práctica de meditación *chan* (zen).¹³⁷ Cuando un pintor *chan* (zen), durante la acción pictórica, obtiene una iluminación repentina, realiza su pintura en el instante, es de ejecución rápida y pinceladas espontáneas.

Es decir, tras liberarse de pensamientos y emociones a través de la meditación *chan* (zen), los pintores producían pinturas de una maravillosa espontaneidad, y que es rayana a la abstracción.

¹³⁷ Zazen es el camino más adecuado para conseguir los fines *Chan* (Zen). Sin embargo, Zazen no es la única práctica de meditación *chan*, ya que todas las actividades de la vida cotidiana pueden llegar a ser prácticas de meditación *chan*.

En la ilustración 100, vemos la parte superior de *El sexto patriarca Huineng rompiendo los sutras*. Obviamente, se parece a una pintura abstracta contemporánea. Y sin embargo, se debe tener en cuenta que es una pintura realizada en el siglo XIII.

100. Liang Kai (siglo XIII), *El sexto patriarca Huineng rompiendo los sutras*. (Parte superior).

En la ilustración 101, se muestra otra pintura con pocas pinceladas, *El poeta Li Bai*, en donde Liang Kai retrató al famoso poeta (taoísta) Li Bai (701-762) de la dinastía Tang (618-907).

Se trata de un rollo vertical de 81.2 por 30.4 cm, realizada con tinta sobre papel. Se encuentra en el Museo Nacional de Tokyo.

101. Liang Kai (siglo XIII), *El poeta Li Bai*.

Como aspecto relevante, resumimos que toda la pintura de Liang Kai (siglo XIII) es una afirmación de la tendencia artística china de reducir el contenido formal a lo esencial.

b. Mu Xi (1210-1279)

Mu Xi, también conocido como Mu Qi o Mugi Fuchang, fue un monje budista y uno de los pintores *chan* (zen) más excelentes.

Se dice que fue discípulo del pintor Liang Kai. Su formación la realizó como monje, lejos de la Academia de Pintura. Vivió en el siglo XIII, a finales de la dinastía Song del Sur (1127-1279).

En la ilustración 102, se muestra una obra famosa suya, *Seis Caquis*. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre papel, que mide 58 por 42 cm, y se encuentra en el Museo Nacional de Kyoto, en Japón.

102. Mu Xi (1210-1279), *Seis Caquis*.

El arte de Mu Xi incluyó una gran variedad de temas, desde los retratos a los paisajes y bodegones.¹³⁸ En estas obras, Mu Xi utilizó únicamente la tinta monocroma, aplicada con una pincelada aguada capaz de expresar los matices de luces y de sombras para dar forma al carácter transformable de todos los seres. De hecho, el *chan* (zen) no niega la realidad, de forma que, los pintores *chan* (zen) representan figuras o elementos, intentando llegar a la abstracción para comprender la esencia de las cosas.

El término minimalista, en su ámbito más general, se refiere a cualquier cosa que haya sido reducida a lo esencial, despojada de elementos sobrantes. En este sentido, se puede considerar a la pintura *chan* (zen) como pintura «minimalista».

Concluyo los puntos principales de la Pintura *Chan* (Zen):

- Estilo Tinta y Agua
- Trazo caligráfico
- Espontaneidad del pincel
- Sustitución la seda por el papel.
- Simplificación de las formas
- Ausencia de color
- Transmisión del absoluto
- Concepto estético del Vacío
- Presencia de la abstracción
- Presencia del «minimalismo»

¹³⁸ Para más pinturas de Mu Xi (1210-1279), véase en esta tesis, la ilustración 22, en el apartado 2.4.5: “Estilo «Tinta y Agua» o *Shui mo* 水墨”.

En forma sumaria, la meditación *chan* (zen) es:

- Aclarar la mente
- Disolver las preocupaciones
- Purificar el pensamiento
- Olvitar los sentimientos
- Minimizar el yo
- Disminuir el deseo
- Ver lo básico
- Abrazar lo fundamental

En todos estos principios consiste la meditación del Camino de la Transformación.¹³⁹

La meditación *chan* (zen) es un método para alcanzar la ausencia de método. Asimismo, la pintura *chan* (zen) es, entonces, una representación para conseguir la ausencia de representación.

Ségún los puntos que he expuesto anteriormente sobre la meditación *chan* (zen), no es de extrañar que la pintura *chan* (zen) caminara hacia una expresión artística de lo absoluto y de lo minimalista.

¹³⁹ Li Daoqun, Thomas Cleary (trad.), “El libro del equilibrio y la armonía”, *El paseante*, N° 20-22, 1993, pp. 27-28.

c. Aclaración

La pintura *chan* (zen) no se acabó con la caída de la dinastía Song, pero no volvió a ser tan fructífera. Hay que buscar a sus seguidores más en Japón que en China.

¿Porque los pintores *chan* (zen) no fueron muy aceptados ni en la academia de la corte ni en el ámbito de los pintores letrados?

Pues bien, la expresión artística de pintura *chan* (zen) fue demasiado libre, muy adelantada a su tiempo, y sus principios se mantuvieron fuera de las nociones pictóricas, tanto de las de la academia como de las de los letrados. Además, sabemos que los letrados chinos de aquel entonces evitaron la excesiva carga religiosa tanto taoísta como budista. Los pintores *chan* (zen) pintaban temas religiosos tales como Guanyin o los grandes monjes. Estos temas no se parecen a los bambués, los orquídeas, los ciruelos en flor, etc. A los pintores letrados no les interesaron.

Sin embargo, no podemos negar que la filosofía *chan* (zen) llegó a tener un lugar muy importante en China. Sobre todo, en lo que respecta a los pensamientos filosóficos de la «escuela del Sur» creada por Huineng, que influyeron enormemente a muchos pintores posteriores tanto académicos como letrados.

Es preciso señalar los siguientes casos concretos.

Por ejemplo, al pintor letrado, Su Si (1037-1101), le gustó mucho la filosofía *chan* (zen). (Uno de sus mejores amigos fue el gran maestro *chan* (zen), Fo-yin 佛印). Asimismo, durante su lucha en la vida cruel que le tocó

vivir, asimiló la filosofía del confucianismo, el budismo y el taoísmo. (Por eso, a Su Shi se le considera como uno de los antecesores del neo-confucionismo).

Otro ejemplo, el pintor académico, Xia Guei (act. 1190-1225), quien en los últimos años de su vida abandonó la corte para retirarse a un monasterio *chan* (zen).

Además, después de la dinastía Song del Sur (1127-1279), y durante las últimas dinastías chinas Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911), existieron un número considerable de pintores que participaron en cierta medida del sentido de lo absoluto y lo minimalista de la pintura de *chan* (zen), a saber:

1. Yuan (1279-1368) : Wu Zhen, Ni Zan, etc.¹⁴⁰
2. Ming (1368-1644) : Shen Zhou, Xu Wei, etc.¹⁴¹
3. Qing (1644-1911) : Zhu Da, Shi Tao, etc.¹⁴²

(Analizaremos sus obras, en los capítulos 9 y 10.)

Por último, concluyo que en los Song del Sur, no sólo fueron los pintores letrados los que enfocaron sus miradas hacia al Paisaje Interior (lo que sentían los pintores en su alma, algo poético, algo ambiguo, algo abstracto), sino que también lo hicieron los pintores académicos y los pintores *chan* (zen).

¹⁴⁰ Véase en esta tesis, el ap. 9.2.3: “Artistas representativos de los Yuan (1279-1368)”

¹⁴¹ *Ibíd.*, el ap. 10.2.2: “Artistas representativos de los Ming (1368-1644)”.

¹⁴² *Ibíd.*, el ap. 10.2.3: “Artistas representativos de los Qing (1644-1911)”.

8.2.5. Conclusión acerca de la tríada del Paisaje Interior

En este capítulo 8, he intentado desarrollar tres dimensiones de la pintura de los Song del Sur (1127-1279):

1. Pintores letrados → **Pintura es Poesía**
2. Pintores académicos → **Paisaje Pequeño**
3. Pintores *chan* (zen) → **Pintura es Meditación**

El arte de cada grupo, representa un aspecto independiente tal y como hemos analizado en este capítulo. No obstante, no se debe cortar la relación interna entre estas tres tendencias. De hecho, estos tres conceptos, pasan por un punto común, el «Paisaje Interior».

Con el objetivo de aclarar esta relación, tal y como la veo, he hecho el siguiente esquema:

103. Esquema del Paisaje Interior de los Song del Sur.

Sintetizo las características y transformaciones de la pintura de los Song del Sur:

1. La pintura pasará a ser algo mental
2. Del paisaje monumental al paisaje pequeño
3. De la montaña al agua
4. Del espacio lleno al espacio vacío
5. De la pincelada fina (pequeña) a la pincelada suelta (grande)
6. De la tinta seca a la tinta aguada
7. De una pintura realista a una pintura más abstracta

Además, se debe tener en cuenta que el Concepto Estético de Vacío se muestra notoriamente en las pinturas de aquella época. Vemos, entonces, unos espacios ambiguos que representan el Vacío en su grado supremo.¹⁴³

En concreto, en la pintura de los Song del Sur (1127-1279), los pintores chinos ya no se interesaban en la representación de la Gran Naturaleza, si no que intentaban buscar un Espacio Vacío para que sus espíritus habitasen allí.

¹⁴³ Respecto a la estética filosófica del «vacío», véase en la presente tesis, el capítulo 14: “Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial II: *Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China*”.

Capítulo 9

Siglo XIII - XIV: Paisaje Escrito

Pintura Paisajística en la Dinastía Yuan (1279-1368)

9.1. Contexto Histórico Social

La dinastía Yuan (1279-1368) fue una dinastía fundada por los mongoles, a manos de Gengis Kan 成吉思汗 (1162-1227), que alcanzó su máxima extensión bajo el mando de su hijo, Ogodei Kan 窩闊台汗 (1186-1241).

En 1206, el caudillo mongol Temujin 鐵木真, conocido como Gengis Kan, había conseguido unir a las tribus mongolas, convirtiéndolas en una potente fuerza de combate. Los mongoles iniciaron inmediatamente una serie de conquistas. En China fue la etnia extranjera Jin la que primero cayó ante los ejércitos mongoles en el año 1234.

La expansión se detuvo cuando Ogodei Kan murió. Las tierras conquistadas se extendían por Hungría, Europa, Irán y el suroeste de Asia. Este territorio de colosal tamaño resultó imposible de gobernar, y en el año 1264 se dividió entre los herederos de Gengis y Ogodei.

Una de estas partes eran las actuales China y Mongolia, las cuales quedaron bajo el poder de Kublai Kan 忽必烈汗 (1215-1294), nieto de Gengis Kan. En aquel entonces, los mongoles reclutaron a expertos para que les ayudaran a construir una flota, que en 1273 conquistó la importante ciudad de Xiangyang. Así llegó el fin de la dinastía Song del Sur (1127-1279). Al final,

los Song fueron conquistados por completo en el año 1279. En concreto, Kublai Kan fue el quinto y último gran Kan del Imperio mongol y primer emperador chino (reinado 1271-1294) de la Dinastía Yuan (1279-1368).

Añadamos que Kublai trascendió históricamente en gran medida gracias al conocimiento que se tuvo de él a partir del libro *Il Milione* de Marco Polo (1254-1324), ya que fue durante su reinado cuando este viajero llegó a la misma corte del emperador mongol.¹⁴⁴

En cuanto a la cultura, en la dinastía Yuan, se produjo un auge en la composición teatral con numerosas obras de gran éxito. En ellas no se presentaba el lenguaje formal, sino más bien el popular y coloquial. En el aspecto científico, cabe destacar a Guo Shoujing (1231-1316) y Zhu Shijie (1249-1314) quienes publicaron varias obras influyentes, continuando el desarrollo que se había producido durante la dinastía Song.

En el ámbito del arte, apareció la «pintura de letrados de los Yuan», cuyos pintores representativos son Zhao Mengfu (1254-1322) y los «Cuatro Grandes Maestros de los Yuan».

Es preciso señalar cómo era la situación social en la dinastía Yuan (1279-1368). Los mongoles desconocían la lengua y las costumbres chinas, de modo que a principios de la dinastía el emperador mongol y sus allegados delegaron cargos administrativos en los grupos étnicos subordinados, así como los kitán y los jurchens.

¹⁴⁴ En *Il Milione*, Marco Polo llega a afirmar haber sido consejero de Kublai. Aunque los Polo no fueron en forma alguna los primeros europeos en llegar a China por tierra, gracias al libro de Marco su viaje fue el primero en conocerse ampliamente y el mejor documentado hasta entonces. Véase Larner, John, *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*, Barcelona: Paidós, 2001.

Los mongoles anularon el sistema de exámenes de acceso a la administración, y dividieron a la sociedad en cuatro clases:

1. Mongoles
2. No chinos (como los tibetanos o los turcos)
3. Chinos del Norte
4. Chinos del Sur

Se establecía una división administrativa, jurídica y fiscal de la población. Por ejemplo, si un chino asesinaba a un mongol, se le castigaba con la pena de muerte, mientras que el castigo para un mongol que matara a un chino era simplemente una multa. Con este sistema gubernamental en función de etnias, los mongoles pretendían evitar las mezclas entre las clases y conservar su condición de élite en el poder.

En esta situación tan difícil para los chinos, la mayoría de los letrados abandonó su vida como funcionarios, y se retiraron del ámbito político convirtiéndose en ermitaños. Y gracias a la condición retirada, llegaron a impulsar el desarrollo de la «pintura de letrados de los Yuan».

Así, los pintores de los Yuan (1279-1368) buscaron un lugar aún más íntimo que los funcionarios-letrados de la dinastía Song (960-1279) para habitar sus dolores.

Y no es de extrañar que les fuera necesario añadir poemas largos a sus pinturas para describir sus deseos y sentimientos.

9.2. Desarrollo Pictórico

El presente capítulo se centrará en cuatro elementos combinados en la Pintura Paisajística de Letrados de los Yuan: pintura, poesía, caligrafía y sello. En primer lugar, se debe enfocar la cuestión de la historia de las pinturas realizadas por letrados para desarrollar y profundizar la temática del “paisaje escrito” de la dinastía Yuan (1279-1368).

9.2.1. Historia de *Wenrenhua* 文人畫 (Pinturas realizadas por letrados)

En esta tesis, utilizo dos expresiones: «pintura de letrados de los Yuan» y «pintura de letrados antes de los Yuan». Ambas expresiones se refieren a pinturas realizadas por letrados: *Wenrenhua* 文人畫

El término: «pintura de letrados de los Yuan», no sólo se refiere a una pintura realizada por personas letradas, sino también a una relevante combinación de pintura, poesía, caligrafía y sello. Estos cuatro elementos se encuentran en el mismo cuadro. De hecho, esta forma pictórica «caligráfica» se convirtió en una corriente principal en los Yuan, y viene a denominarse como la «pintura de letrados de los Yuan».

Desde luego, la «pintura de letrados de los Yuan» tiene mucho que ver con los letrados y sus filosofías. Estos letrados, por lo general, son poetas o calígrafos, en vez de ser pintores artesanos o profesionales. Los pintores letrados ya existían antes de los Yuan. Así, en lo que concierne al término de la «pintura de letrados antes de los Yuan», se trata de las

pinturas realizadas por letrados, valiéndose a una particular filosofía estética. No obstante, en las obras no se presenta la combinación de los cuatro elementos: pintura, poesía, caligrafía y sello.

En realidad, *Wenrenhua* 文人畫 (pinturas realizadas por letrados) tiene una historia larga y profunda, que es necesario revisar para llegar a una mejor comprensión.

Es preciso mencionar a los siguientes personajes cruciales:

a. En la dinastía Ming (1368-1644)

1. Dong Qichang (1555-1636) 董其昌

b. En la dinastía Yuan (1279-1368)

2. Zhao Mengfu (1254-1322) 趙孟頫

c. En la dinastía Song del Norte (960-1127)

3. Su Shi (1037-1101) 蘇軾

4. Emperador Huizong (1082-1135) 宋徽宗

d. En la dinastía Tang (618-907)

5. Wang Wei (701-761) 王維

A continuación, según el orden, analizaremos a los cinco pintores, que se encuentran en distintas épocas, de la dinastía más reciente Ming (1368-1644) a la más antigua Tang (618-907):

a. En la dinastía Ming (1368-1644)

1. Dong Qichang (1555-1636)

El término *Wenrenhua* 文人畫 (pinturas realizadas por letrados) apareció por primera vez en la dinastía Ming (1368-1644). Fue el pintor y crítico de arte Dong Qichang (1555-1636) quien inventó esta palabra.

El término “*Wenrenhua*”, traducido al español como la “pintura de letrados”, se sigue utilizando en la sociedad china de hoy en día.

Es necesario destacar que fue él quien estableció la división de la pintura china en dos Escuelas, la del Norte y la del Sur, es decir, la de la «pintura académica» y la de la «pintura de letrados» (=“*Wenrenhua*”).¹⁴⁵

Así, para Dong Qichang, la palabra “*Wenrenhua*” (pinturas realizadas por letrados), fue utilizada para distinguirla de la pintura realizada por académicos.

Aún así, el concepto de la «pintura de letrados» no fue una idea originalmente inventada por Dong Qichang (1555-1636). Mejor dicho, inventó la palabra, en vez del concepto.

¹⁴⁵ Véase el capítulo 5.2.5 de la presente tesis: “Comparación entre la «escuela del Norte» y la «escuela del Sur»”.

b. En la dinastía Yuan (1279-1368)

2. Zhao Mengfu (1254-1322)

A continuación, debemos remontarnos a la dinastía Yuan (1279-1368).

Fue el pintor letrado y crítico Zhao Mengfu (1254-1322), de gran influencia en su tiempo, quien pronunció con fuerza estos versos: “(...) *caligrafía y pintura han sido siempre la misma cosa*”.¹⁴⁶

Asimismo, habló favorablemente de las formas pictóricas «caligráficas» que se basaban en la combinación de pintura, poesía, caligrafía, y sello.

Además, Zhao Mengfu consideró que el sello «caligráfico» también forma parte artística de la pintura. Gracias a él, el sello llegó a tener un lugar muy importante en el arte de la pintura.

Dirigió la «pintura de letrados de los Yuan» entre los letrados, resultando ser una corriente principal en China. Por lo tanto, a Zhao Mengfu, se le considera como **el líder (o el padre) de la «pintura de letrados de los Yuan»**.

¹⁴⁶ Véase la presente tesis, el apartado 9.2.3: “Artistas representativos de los Yuan (1279-1368)”, el subapartado a: “Zhao Mengfu”.

c. En la dinastía Song del Norte (960-1127)

3. Su Shi (1037-1101)

Fue él quien inventó el **concepto «pintura de letrados»**. (Pinturas realizadas por letrados).

De hecho, creó **el término de *Shirenhua* 士人畫** que significa literalmente «pintura de funcionarios». Utilizó esta palabra para decir que un pintor de verdad tiene que ser también un poeta o un letrado tal y como lo son los funcionarios. (De la categoría de artesano a la categoría de letrado). En esta medida, *Shirenhua* es un sinónimo de la «pintura de letrados», por eso, se traduce en español de la misma manera.¹⁴⁷

No obstante, la palabra *Shirenhua* 士人畫 , no es lo mismo que *Wenrenhua* 文人畫 .

Cabe destacar que ésto no es tan sólo un problema lingüístico de traducción. La palabra *Shirenhua* de Su Shi, muestra una actitud en contra de la pintura meticulosa del artesano, pero no muestra una actitud en contra de la pintura de los académicos, (de la que sí se quería diferenciar *Wenrenhua*), si no exactamente lo inverso, porque los académicos son los funcionarios. Por eso, se debe distinguir bien la palabra *Shirenhua* de Su Shi (1037-1101) y *Wenrenhua* de Dong Qichang (1555-1636).

¹⁴⁷ Por ejemplo, veámos la siguiente frase: “Su Shi creó el concepto de *wenrenhua* o pintura de letrados, por considerar que el pintor debía compartir el mismo valor y categoría social que los poetas”. (La frase proviene de Isabel Cervera, *Arte y cultura en China, Conceptos, materiales y términos, De la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 165). Pero, en realidad, la palabra creada por Su Shi es *Shirenhua* 士人畫, y no es *Wenrenhua* 文人畫, aunque la «pintura de letrados» se traduce de chino *Wenrenhua*.

Su Shi dijo: “*la **pintura** es **poesía***”. También, dijo: “*la **poesía** de Wang Wei es pintura; la pintura de Wang Wei es poesía*”. En cierta medida, se refería a las pinturas realizadas por los poetas, y que según él, debían contener alguna «idea poética», plasmando un «estilo poético». Gracias a Su Shi y a otros pintores letrados de los Song del Norte (1127-1279), se sembró en ese entonces la semilla de una revolución pictórica en la «pintura de letrados».

Aunque este estilo poético sea ambiguo y diverso, podemos encontrar en él tres características principales:

- Actitud intelectual
- Idea de igualdad entre pintura y poesía
- Rechazo profundo del estilo meticuloso

Sin embargo, Su Shi y otros pintores letrados de los Song del Norte, **aún “no” escribieron poemas en sus pinturas**, y “no” clasificó la pintura china en dos Escuelas, la del Norte y la del Sur. (La de «pintura académica» y la de «pintura de letrados»).

4. Emperador Huizong (1082-1135)

Es cierto que en la China imperial, muchas veces, la filosofía personal no puede cambiar los asuntos sociales, pero el poder del emperador, sí. Fue el último emperador Huizong (1082-1135) de los Song del Norte (1127-1279) quien obligó a los miembros de la Academia de Pintura a pasar por un sistema de exámenes, consistentes en ilustrar «poemas». Con estos exámenes los igualaba con el resto de los

funcionarios. A partir de entonces los pintores formaban parte del funcionariado, evitando así su consideración de artesanos y ocupando el mismo rango que calígrafos y poetas.

Hay que tener en cuenta que la palabra inventada por su coetáneo, el poeta Su Shi, “*Shirenhua*”, significa literalmente «pintura de funcionarios». Entonces, vemos claramente la relación existente entre los pintores letrados y los pintores académicos-funcionarios.

Cabe resaltar otro hecho artístico muy importante del emperador Huizong (1082-1135): él fue uno de los primeros pintores que escribieron sus poemas y marcaron sus sellos caligráficos dentro del espacio en blanco del cuadro. (Posiblemente sea el pintor más antiguo que hizo ésto). Es preciso señalar que el emperador Huizong fue un gran pintor, calígrafo, y poeta. Así, como artista que fue, realiza pinturas a las que se suma la belleza de la caligrafía. También, vincula conscientemente la estética de la pintura con la de la poesía. No obstante, esta combinación no fue conocida como un estilo de *Wenrenhua* 文人畫 (pinturas realizadas por letrados), sino como un estilo de «pintura de emperadores».

Por lo tanto, no se puede entender a la pintura del emperador Huizong (1082-1135) como el verdadero nacimiento de la pintura de letrados basada en la combinación de pintura, poesía, caligrafía, y sello. Sin embargo, su caso fue un punto clave para el desarrollo pictórico de la «pintura de letrados de los Yuan».

d. En la dinastía Tang (618-907)

5. Wang Wei (701-761)

Debido a la influencia de Su Shi (1037-1101), los letrados empezaron a revisar la pintura del antiguo poeta Wang Wei (701-761). Más tarde, el pintor letrado Dong Qichang (1555-1636) definió que Wang Wei (701-761) fue el padre de la «escuela de Sur». Como esta consideración de Dong Qichang influyó profundamente sobre los chinos ulteriores: hoy en día, afirmamos que el padre de la pintura de letrados, *Wenrenhua* 文人畫, es Wang Wei.

Se sabe que Wang Wei inventó el estilo «Tinta y Agua» de la pintura paisajística china. Por eso, su estilo blanco y negro se convierte en una característica decisiva de la pintura de letrados.

No obstante, no todas las pinturas de letrados son en blanco y negro, de lo encontramos un claro ejemplo en el líder de la «pintura de letrados de los Yuan», Zhao Mengfu (1254-1322), que pintó en algunas ocasiones, con el estilo «Azul y Verde».

Además, en las pinturas atribuidas a Wang Wei, tampoco vemos todas las características típicas de las pinturas realizadas por letrados. Por ejemplo, en él no están presentes unas arrugas muy sueltas, y tampoco hay liberación del pincel ni de la tinta. Es más, no se encuentra en su obra la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello.

En resumen, la historia de *Wenrenhua* 文人畫 (pinturas realizadas por letrados o pintura de letrados):
(aquí, por orden, de lo antiguo a lo más reciente).

- **Wang Wei (701-761):**

El padre de *Wenrenhua* 文人畫

- **Su Shi (1037-1101):**

Destacó: “Pintura es Poesía”.

- **Emperador Huizong (1082-1135):**

Combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello.

- **Zhao Mengfu (1254-1322):**

Destacó: “Pintura es Caligrafía”.

- **Dong Qichang (1555-1636):**

Estableció la división de la pintura china en dos Escuelas, la de la «pintura académica» y la de la «pintura de letrados» (=“*Wenrenhua*”).

En conclusión, la pintura de letrados es un concepto muy ambiguo. Cuando utilizamos esta expresión para referirnos a un estilo pictórico, se debe saber exactamente en qué contexto histórico nos estamos moviendo, y utilizarlo cuidadosamente.

9.2.2. Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello

Aún es necesario profundizar más en este tema.

Para ello, destaco los siguientes ejemplos desde la dinastía Song del Norte (960-1127) hasta la dinastía Yuan (1279-1368).

a. Dinastía Song del Norte (960-1127)

En la famosa obra *Viajeros entre montes y ríos* de Fan Kuan (960-1031), se esconde la firma del autor en los árboles, y es apenas detectable. (Véanse ilustraciones 104 y 105).

104. Se esconde la firma del autor en los árboles.

Es decir, en la época de Fan Kuan, el pintor todavía no solía firmar con su nombre en la pintura.

105. Fan Kuan (960-1031), *Viajeros entre montes y ríos*.

Más tarde, en *Comienzo de la primavera* de Guo Xi (1001-1090), el autor ya no puso su firma escondida. La puso visible en la parte izquierda de este cuadro. Aún así, la firma todavía está en un sitio que no llama mucho la atención. (Véase ilustración 106).

106. Guo Xi (1001-1090), *Comienzo de la primavera*.

Firma del pintor : Li Tang (1066-1150)

107. Li Tang (1066-1150), *Viento murmurando entre los pinos de los mil valles*.

A continuación, vemos *Viento murmurando entre los pinos de los mil valles* de Li Tang (1066-1150), en donde aparece su firma, dentro de una montaña alargada, no en un lateral de la obra, sino en una zona más central, tomando mayor relevancia. (Véase ilustración 107, en la página anterior).

Viendo la ilustración podemos pensar que apenas se verá la firma, pero debemos tener en cuenta que la obra es de grandes dimensiones (188.7 x 139.8 cm), y que al observarla al natural, no es tan difícil como en los casos anteriores, distinguirla.

Esto refleja la mejoría social de los pintores.

Después de que los autores pudieran firmar con su nombre, también se les permitió a los pintores escribir textos poéticos en sus pinturas. (Hasta entonces, sólo pudo hacerlo el emperador).

Al hilo de los poemas escritos por emperadores: fue a partir de la dinastía de los Song del Norte (960-1127), cuando empezamos a ver tales expresiones artísticas. De esto, tenemos un ejemplo en la ilustración 108, *Ciruelos en flor y pájaros*, obra del emperador Huizong (1082-1135).

Se trata de un rollo vertical realizado con tinta y color sobre seda, que mide 82.8 por 52.8 cm, y se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

Se considera como una de las primeras obras en las que tenemos combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello.

108. Emperador Huizong (1082-1135), *Ciruelos en flor y pájaros*.

b. Dinastía Song del Sur (1127-1279)

Veamos la obra titulada *Paseo por el sendero de una montaña en primavera*, de Ma Yuan (1172-1225). (Ilustración 109).

Poema escrito por el emperador Ningzong (1168-1224)

109. Ma Yuan (1172-1225), *Paseo por el sendero de una montaña en primavera*.

La pintura figurativa es obra del pintor Ma Yuan (1172-1225) y el poema fue escrito sobre la seda por el emperador Ningzong. Cabe destacar que ambos elementos se relacionan compositivamente. El emperador también sabe de composición, y con su texto equilibra visualmente la obra.

El contenido de la poesía y de la pintura tienen que corresponderse. Además, la caligrafía de la poesía constituye una parte importante del conjunto.

Al fin de la dinastía de los Song del Sur (1127-1279) y al principio de los Yuan (1279-1368), hay otro cambio.

Ahora los pintores empiezan a escribir poesías en sus pinturas, ya no sólo lo hacen los emperadores. Además, no escriben sólo poesías cortas, a veces son textos largos para describir sus pensamientos y sentimientos.

En este gran desarrollo, son pintores decisivos:

1. Zhao Mengjian (1199-1264) → Dinastía Song del Sur
2. Qian Xuan (1235-1305) → Dinastía Song del Sur + Yuan
3. Zheng Sixiao (1241-1318) → Dinastía Song del Sur + Yuan
4. Zhao Mengfu (1254-1322) → Dinastía Song del Sur + Yuan

Hay que tener en cuenta que excepto Zhao Mengjian (1199-1264), que vivió en la dinastía Song del Sur (1127-1279), los otros tres pintores vivieron en dos dinastías, la de los Song del Sur (1127-1279) y la de los Yuan (1279-1368).

De cada uno de estos cuatro pintores, he elegido una obra representativa. Éstas son algunas de las más antiguas en donde los pintores empezaron a escribir poesía en la pintura. A saber:

1. Zhao Mengjian (1199-1264): *Orquídea a la tinta*
2. Qian Xuan (1235-1305): *Vivido en la Montaña Jade Flotante*
3. Zheng Sixiao (1241-1318): *Orquídea a la tinta*
4. Zhao Mengfu (1254-1322): *Colores de otoño en los montes Qiao y Hua*

1. Zhao Mengjian (1199-1264): *Orquídea a la tinta*

Empezando por la primera y la más antigua: *Orquídea a la tinta* de Zhao Mengjian (1199-1264). Esta obra es paradigmática en cuanto a su importancia en la desaparición del color. Se trata de un rollo horizontal realizado con tinta sobre papel, que mide 34.5 por 90.2 cm, y se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Aparece con ella un tema nuevo no tratado antes en la pintura china, las orquídeas. Sus hojas son tratadas de forma sencilla, casi caligráfica, pues apenas son unas líneas onduladas en distintas direcciones. En concreto, a Zhao Mengjian, se le considera como el padre de la «Pintura de Orquídeas a la Tinta». (Véase ilustración 110).

110. Zhao Mengjian (1199-1264), *Orquídea a la tinta*. (Segmento).

Volviendo a la idea principal, se trata de una de las primeras obras en las que es el propio pintor el que escribe la poesía en la pintura.

En este caso Zhao Mengjian (1199-1264), firma en la parte izquierda, mientras que en la derecha aparece otro texto, añadido por el poeta Gu Jing (activo en 1358-1378) mucho tiempo después, (unos 120 años más tarde, ya que la obra se puede datar alrededor de 1230-1240).

c. Dinastía Yuan (1279-1368)

2. Qian Xuan (1235-1305): *Vivido en la Montaña Jade Flotante*

Vivido en la Montaña Jade Flotante de Qian Xuan (1235-1305), claro ejemplo de pintura de «rollo largo», es uno de los primeros paisajes que contiene una poesía del propio pintor.

Además, en una época posterior, otro gran pintor y calígrafo, Huang Gongwang (1269-1354), escribió otro poema en esta obra. (Véase ilustración 112).

En la ilustración 111, se muestra esta pintura, cuya técnica es tinta y color sobre papel. Mide 29.6 por 98.7 cm, y se encuentra en el Museo de Shanghai (Shanghai Museum).

111. Qian Xuan (1235-1305), *Vivido en la Montaña Jade Flotante*.

112. Qian Xuan (1235-1305), *Vivido en la Montaña Jade Flotante*.

(Segmento de comentario literario o poema a la izquierda del paisaje.)

3. Zheng Sixiao (1241-1318), *Orquídea a la tinta*.

113. Zheng Sixiao (1241-1318), *Orquídea a la tinta*.

A continuación, *Orquídea a la tinta* de Zheng Sixiao (1241-1318). Comparándola con *Orquídea a la tinta* de Zhao Mengjian (1199-1264), vemos muchas semejanzas, y una gran diferencia: en la más antigua vemos hierba; las orquídeas están agarradas a la tierra, mientras que en la más reciente, de Zheng Sixiao, no.

Las orquídeas de Zheng Sixiao no tienen raíces, ni hay tierra. Parecen arrancadas o cortadas. Ésto no es casual, sino metafórico, y es que Zheng Sixiao, a diferencia de Zhao Mengjian, vivió el fin de la dinastía de los Song de Sur, y el inicio de la Yuan.

La dinastía Yuan que llegó al poder por la fuerza, no era china, era de Mongolia; así pues el pueblo sentía que su país había muerto. En palabras del autor: “*Mi pueblo y mi familia están perdidos; ¿cómo podré hallar la tierra para mis orquídeas!*”¹⁴⁸

5. Zhao Mengfu (1254-1322), Colores de otoño en los montes Qiao y Hua.

114. Zhao Mengfu (1254-1322), Colores de otoño en los montes Qiao y Hua.

¹⁴⁸ Véase Ren Daobin, *Pintura de China* 中國繪畫, Hong Kong: Joint Publishing House, 2004, p. 120.

La cuarta, *Colores de otoño en los montes Qiao y Hua* fue realizada por Zhao Mengfu (1254-1322), pintor revolucionario, padre de la «pintura de letrados de los Yuan», fue él quien resaltó la importancia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello.

Finalmente, he hecho una tabla para mostrar este desarrollo pictórico (unión de pintura, poesía, caligrafía y sello):

Dinastía China	Desarrollo Pictórico
Song del Norte (960-1127)	Los pintores empezaron a firmar con sus nombres en la pintura.
Song del Sur (1127-1279)	Los pintores (no-emperadores) empezaron a escribir poesías en sus pinturas.
Yuan (1279-1368)	Combinación de la Pintura, la Poesía, la Caligrafía y el Sello.

A partir de los Yuan, «la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello» se convirtieron en los cuatro elementos inseparables de la pintura china. Esta gran revolución pictórica que toma la iniciativa en la dinastía Song del Norte (960-1127), se desarrolla durante la Song del Sur (1127-1279) y alcanza su cima en la Yuan (1279-1368).

9.2.3. Artistas representativos de los Yuan (1279-1368)

a. Zhao Mengfu (1254-1322)

Se le considera el padre de la «pintura de letrados de los Yuan».

Su familia descende de un emperador Song (960-1279). No obstante, Zhao aceptó entrar al servicio de Kublai Kan (que reinó entre 1260 y 1294). Llegó a ocupar numerosos altos cargos, ayudando de esta manera a los chinos. Pero sirvió en la corte mogola, entendiéndose ésto entre algunos chinos como algo deshonroso, ya que suponía aceptar al invasor en lugar de optar por el retiro. Debido a su conflicto interno, no es de extrañar que el arte se convirtiera para él en su única válvula de escape.

Fue él quien manifestó: “*la pintura es la caligrafía*”. Esta frase va más allá de la frase de Su Shi: “*la pintura es la poesía*”.

115. Zhao Mengfu (1254-1322), *Majestuosas rocas y árboles*

En la ilustración 115, se muestra la obra de Zhao Mengfu, *Majestuosas rocas y árboles*. Se trata de un rollo horizontal sobre papel con tinta, que mide 27.5 por 62.8 cm, y se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

Cabe destacar que la obra lleva la firma y los sellos de su autor. Además, incorpora un poema suyo en el que explica y subraya la importancia de la caligrafía para la práctica pictórica:

“Las rocas asimilan el «blanco volante»¹⁴⁹,

los árboles el «estilo del sello»;

Escribiendo bambúes, desplegamos la técnica de los «ocho trazos».

Aquellos que entienden perfectamente esto

Saben que caligrafía y pintura han sido siempre la misma cosa.”

(Véase TEXTO 27)

Para comprender estos versos de Zhao Mengfu, es necesario explicar un poco la historia de la caligrafía china:

Según la caligrafía china, los caracteres chinos pueden ser trazados según cinco estilos históricos. Estos estilos están ligados intrínsecamente a la historia de la escritura china, tal como vemos a continuación.

¹⁴⁹ Respecto a la noción del «blanco volante» o *fei-bai*, véase en esta tesis, el apartado 8.2.2: “Antecedentes de la «pintura de letrados de los Yuan»”, subapartado a: “Su Shi (1037-1101)” y el capítulo 14.3: “El vacío dentro de la pincelada”.

➤ **Estilo del Sello o *Zhuan Shu* 篆書**

Es el estilo más antiguo de todos.

Los caracteres aún se parecen al pictograma. (El estilo corresponde a una adaptación de los caracteres, tal y como eran grabados, no pintados, sobre bronce o piedra).

Se desarrolla en gran medida durante la dinastía Zhou (1050-221 a.C.) , llegando a su apogeo en la dinastía Qin (221-206 a.C.)

➤ **Estilo de los Escribas o *Li Shu* 隸書**

Es un estilo de trazado más simple que el «estilo del sello».

Este nuevo estilo sigue ciertas reglas gráficas en aras de simplificar la escritura de los documentos administrativos.

Esta escritura se hace más popular en la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.), en comparación con el «estilo del sello». Termina por reemplazar éste completamente, a excepción de la caligrafía, entre los siglos I y III.

➤ **Estilo Regular o *Kai Shu* 楷書**

A lo largo del siglo III, aparece este estilo, considerado como una mejora y racionalización del «estilo de los escribas».

Es la escritura estándar que tiene su apogeo a partir de la dinastía Tang (618-907) en la que los calígrafos construyen cierta estructura y técnica del trazo.

➤ **Estilo Corriente o *Xiang Shu* 行書**

El estilo nace de una «deformación», dada su simplificación del trazo regular. Así, es la forma de escritura más utilizada hasta hoy en día para presentar manuscritos de la vida cotidiana.

Sin embargo, el «estilo corriente» de la caligrafía no se atribuye a una forma ignorante y “bastarda” de escritura que carece de técnica caligráfica, puesto que posee sus propias reglas relacionadas con la belleza caligráfica.

➤ **Estilo de Hierba (Estilo Libre) o *Cao Shu* 草書**

Es un tipo de escritura muy diferente a la forma estenográfica del «estilo corriente». De hecho, el «estilo de hierba» se produjo más temprano que el «estilo corriente».

Los trazos de caracteres, extremadamente deformados, se alejan de una «circunscripción virtual» y de un principio limitado que otros estilos caligráficos prosiguen.

La lectura y la escritura de este estilo son reservadas a los calígrafos y a los especialistas eruditos.

Así, el verso del poema escrito caligráficamente en la pintura titulada *Majestuosas rocas y árboles* de Zhao Mengfu: “*los árboles el «estilo del sello»*”, se refiere a que se debe emplear la técnica caligráfica del «estilo del sello» (el más antiguo de la caligrafía china y el más cercano al pictograma) para pintar los árboles. (Véase ilustración 115).

A continuación, cabe preguntarse en qué consisten los «ocho trazos». En general, los ocho trazos de pincel desde los que se resume la práctica caligráfica, quedan recogidos en el carácter 永, palabra que significa lo eterno. (Véase ilustración 116).

116. Ocho Trazos del carácter 永

Así, se aplican los siguientes trazos por orden: **1. Dian** (Punto), **2. Heng** (Horizontal), **3. Shu** (Erecto), **4. Gou** (Gancho), **5. Ti** (Elevar), **6. Wan** (Curva), **7. Pie** (Pendiente), **8. Na** (Presionar).

La técnica de los «ochos trazos» se presenta como el fundamento tanto de la caligrafía como de la pintura creada por el pincel. Por eso, Zhao Mengfu afirma en estos términos: “*Aquellos que entienden perfectamente esto, saben que caligrafía y pintura han sido siempre la misma cosa*”.

En la ilustración 117, se muestra una obra de Zhao Mengfu, titulada *Dos pinos*. Se trata de un rollo horizontal sobre papel con tinta, que mide 26.7 por 107.3 cm y se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York. En esta imagen, se observa una pintura creada mediante pinceladas caligráficas finas.

117. Zhao Mengfu (1254-1322), *Dos pinos*.

En la ilustración 118, se encuentran una firma y sellos artísticos del pintor letrado Zhao Mengfu.

118. Zhao Mengfu (1254-1322), *Dos pinos*. (Segmento).

En la ilustración 119, dentro del espacio en blanco del cuadro se presenta la caligrafía del «estilo corriente» de Zhao Mengfu.

119. Zhao Mengfu (1254-1322), *Dos pinos*. (Segmento).

Gracias a Zhao Mengfu, en la pintura china empezó a desarrollarse un estilo pictórico «caligráfico», combinando la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello. Esta corriente se denomina la «pintura de letrados de los Yuan».

b. Cuatro Grandes Maestros de los Yuan

Los Cuatro Grandes Maestros de la dinastía Yuan (1279-1368) son:

1. Huang Gongwang (1269-1354)
2. Wu Zhen (1280-1354)
3. Ni Zan (1301-1374)
4. Wang Meng (1308-1385).

La pintura de Huang Gongwang (1269-1354) se vincula a la temática del Viaje Interior. Lo analizaremos en el capítulo 12: “Paseo Mental: *Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China*”. En este apartado, indagaremos las obras más célebres de Wu Zhen (1280-1354), de Ni Zan (1301-1374) y de Wang Meng (1308-1385).

● Wu Zhen (1280-1354)

Fue conocido como pintor, poeta y calígrafo con el seudónimo del «taoísta del ciruelo en flor». En toda su vida, no se dedicó a ningún cargo administrativo del país, de modo que se consideraba un pintor ermitaño. Goza de buena fama de pintar ciertas imágenes representativas, tales como las de bambú y roca. En la mayoría de sus obras, se inclina a pintar el bambú destacando la figura de una rama solitaria.

Véanse las ilustraciones de 120 y 121. Son dos obras de Wu Zhen, recogidas entre 22 cuadros de su álbum titulado *Bambú a la tinta*.

120. Wu Zhen (1280-1354), *Bambú a la tinta*.

121. Wu Zhen (1280-1354), *Bambú a la tinta*.

Es un álbum de tinta sobre papel de 40.3 x 52 cm que se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

Se hace evidente que Wu Zhen sintetizó la pintura y la caligrafía a través de las figuras del bambú.

Es preciso señalar que Wu Zhen también se interesa por pintar imágenes de pescadores. Buena prueba de ello es la ilustración 122 en la que se presenta una escena sutil al respecto. Se trata de un rollo horizontal de tinta sobre papel, que mide 24.8 por 43.2 cm. Esta obra se guarda en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.

De hecho, en su pintura, el pescador se identifica con el propio pintor, ya que la pesca representa tanto una alegoría de la vida de meditación como una rebelión contra el destino.

122. Wu Zhen (1280-1354), *Pescador*.

- Ni Zan (1301-1374)

Se le considera el pintor más sobresaliente entre los que ejercen el estilo «ligero» (*dan*) 淡 de la pintura china.

Aunque Ni Zan nació en una familia opulenta, rechazó el puesto de trabajo que ofreció el régimen de la dinastía Yuan, optando por llevar una vida retirada y erudita.

Ni Zan posee una idiosincrasia serena y rigurosa. Se puede vislumbrar su carácter plasmado en sus obras artísticas. Cabe decir que su arte gira en torno al tema del paisaje ligero e inmaterial. Lo analizaremos en el apartado 14.5 de la presente tesis: “Paisaje ligero e inmaterial”. Véase el capítulo 14: “Hacia una Estética Filosófica de lo Fluido y lo Inmaterial II: *Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China*”.

A continuación, debemos enfocar nuestra mirada en el eje central del presente capítulo, la «combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello» realizada en la «pintura paisajística de letrados de los Yuan».

Obsérvese la ilustración 123 en la que se muestra una pintura titulada *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre papel, que mide 74.7 por 35.5 cm y se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei. Esta pintura está considerada como la obra maestra de Ni Zan, que la pintó con 71 años.

En la ilustración 124, se encuentra una escritura del pintor Ni Zan con el «estilo regular» de la caligrafía, caracterizado por lo ordenado y lo sencillo.

123. Ni Zan (1301-1374), *El Estudio Ronxi*.

124. Ni Zan (1301-1374), *El Estudio Ronxi*. (Detalle).

- Wang Meng (1308-1385)

Hijo de un sobrino de Zhao Mengfu (1254-1322).

En la ilustración 125, se muestra una pintura titulada *Bambú y piedra* de Wang Meng. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre papel, que mide 97.2 por 27 cm, y se encuentra en el Museo de Suzhou.

Es bien sabido que la caligrafía forma una parte de la pintura. He aquí una maravillosa pintura del bambú y la piedra junto con un poema del pintor escrito con tinta caligráfica.

125. Wang Meng (1308-1385), *Bambú y piedra*.

9.2.4. Conclusión acerca del Paisaje Escrito

Hay que tener en cuenta que a lo largo de la historia china, la caligrafía llegó a su madurez como un arte independiente mucho antes que la pintura.

A finales de la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.), con la caligrafía del Estilo de Hierba (o «estilo libre»), la escritura ya no solo sirve para transmitir una información, sino que también se convierte en una creación artística del autor. La pintura, a su vez, no era más que un humilde oficio artesano, que se limita a la decoración, a la historiografía y a la enseñanza moral y religiosa.

El Periodo de Desunión (220-589) fue una época relativamente clave. Frente a los artesanos anónimos, algunas personas famosas, tales como poetas-calígrafos y funcionarios también empezaron a dedicarse a la pintura.¹⁵⁰ Esta evolución alcanzó un desarrollo decisivo entre la dinastía Tang (618-907) y las Cinco Dinastías (907-960). Durante este periodo, los letrados crearon la pintura a través de sus experiencias e instrumentos de la caligrafía. Así, la obra de Jing Hao (870-930), titulada *Apuntes acerca del método del pincel*, cobra gran importancia en la historia de arte chino, porque es el primer texto histórico que indica el método del «pincel» y la «tinta» en la pintura.¹⁵¹

¹⁵⁰ El primer pintor chino «no anónimo», Gu Kaizhi (345-406), fue un poeta y calígrafo. El autor de la primera pintura paisajística china «no narrativa», Zhan Ziqien (550-604), fue funcionario de la dinastía Sui (581-618). Véase el capítulo 4 de la presente tesis.

¹⁵¹ Véase en esta tesis, el capítulo 6: “Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas”.

Más tarde, debido al concepto de la pintura de letrados-funcionarios inventado por el poeta Su Shi (1037-1101), la pintura adquirió la misma dignidad que la caligrafía. No obstante, en aquel entonces, aún no se hacía evidente la unión entre la pintura y la caligrafía.

En el apartado 9.2.2: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello”, hemos mencionado que la pintura se vinculaba a la caligrafía a finales de la dinastía de Song del Sur (1127-1279) y a principios de la Yuan (1279-1368). En la dinastía Song (960-1279), el pintor ponía simplemente su autógrafo en la pintura, por eso, no era necesario ser un buen calígrafo. Por el contrario, en la dinastía Yuan (1279-1368), el pintor se veía obligado a ser buen calígrafo para poder escribir poemas largos en su obra pictórica, prueba de la quintaesencia de la «pintura de letrados de los Yuan».

Cabe señalar que la «pintura de letrados de los Yuan» rompió radicalmente su relación con el oficio artesano, abandonando el fresco, prescindiendo del uso de colores y figuras. Se ponen de relieve las pinceladas caligráficas monocromáticas de tinta y agua, una técnica de escritura. Por lo tanto, se inició el estilo del «Paisaje Escrito».

Sin duda alguna, debido a la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello, la «pintura de letrados de los Yuan» viene a «escribir» los paisajes.

Capítulo 10

Siglo XIV-XIX: Paisaje Sintético

Pintura Paisajística en las Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911)

10.1. Contexto Histórico Social

a. Dinastía Ming (1368-1644)

La dinastía Ming fue la penúltima dinastía de China, tras la caída de la dinastía mongol Yuan (1279-1368).

Aparte de la discriminación contra la etnia Han, que generó gran resentimiento, la expulsión de los pueblos de Yuan se debió a los altos impuestos, la alta inflación y las graves inundaciones del río Amarillo. Consecuentemente, la agricultura y la economía quedaron arruinadas y la revuelta estalló entre los cientos de miles de agricultores que habían sido llamados a reparar los diques del río Amarillo.

En el año 1351, los Turbantes Rojos se alzaron en rebelión. El líder Zhu Yuanzhang (1328-1398) era un agricultor pobre y monje budista que unió a los Turbantes Rojos y el Loto Blanco, una sociedad secreta budista. Después de esta unión, en 1356, las fuerzas de Zhu tomaron la ciudad de Nanjing, la cual se convertiría posteriormente en la capital de los Ming.

En el año 1368, Zhu anunció la fundación de la dinastía Ming (1368-1644) tras conquistar el palacio Yuan de Dadu. La ciudad fue renombrada como Beiping (actual Beijing) y Zhu Yuanzhang tomó el nombre de Emperador Hongwu.¹⁵²

Cabe destacar que la dinastía Ming fue una dinastía gobernada por la etnia Han. En otras palabras, los chinos recuperaron el poder político en China. Por eso, no es extraño que la población de Ming quiera reconstruir la cultura de la dinastía Song (960-1279). Pero, por desgracia, en el ámbito del arte, la ideología de «reconstruir» se acabó siendo el plagio de obras de las artes antiguas. Así, en aquel entonces se produjo un academicismo inmovilista en la pintura.

En lo que concierne a la sociedad, es preciso señalar que la economía de la dinastía Ming se veía estimulada por el comercio con los portugueses, los somalíes, los españoles y los holandeses. China llevó a cabo un comercio global de materiales, plantas, animales, comida y grano. El comercio con los europeos y con los japoneses trajo consigo una enorme cantidad de plata. Esta sustituyó al cobre y al papel moneda, convirtiéndose en el medio común de intercambio en China.

Debido a este contexto histórico, la cultura de la dinastía Ming fue influida por una nueva cultura de consumo urbano. Además, alejándose de las tradiciones chinas, los comerciantes comenzaron a integrarse en el seno del gobierno, participando en las actividades culturales de la nobleza.

¹⁵² Jiang Gongwei, *Historia de las dinastías Ming y Qing* 明清史, Beijing: Jiuzhou, 2010. pp. 40-49.

Aparte de la evolución social y económica, hubo cambios en la filosofía, la literatura y el arte.

Tomemos como ejemplo la pintura durante este período: se centraba en paisajes de la vida urbana, temas que no habían planteado los pintores de las épocas anteriores. Evidentemente, antes de la dinastía Ming, existía la pintura de género en China. En la dinastía Song (960-1279), ya apareció la famosa obra de Zhang Zeduan (1101-1124), titulada *A lo largo del río durante el Festival Qingming*. En este cuadro se pinta un festival importante en la capital Kaifeng. Sin embargo, este tema, perteneciente a la llamada pintura de historiografía, no se vinculaba a la «pintura de paisaje» ni a la «pintura de letrados». Pero, a partir de los Ming (1368-1644), la influencia cultural de las modas urbanas ya fue inevitable en todos ámbitos, gracias a una sociedad que ha girado hacia el comercio global.

b. Dinastía Qing (1644-1911)

Los manchúes fueron quienes pusieron fin al gobierno de la dinastía Ming, estableciendo la dinastía Qing. Provenían de una región conocida como Manchuria, al noreste de la Gran Muralla de China.

En 1616, el líder de los manchúes, Nurhachi, fundó el Estado de Jin Posterior tras largos años de expedición. En 1636, su hijo, Abahai, cambió el nombre de Jin Posterior por Qing. En 1644, las tropas de Qing entraron por el Paso Shanhaiguan y eliminaron a la dinastía Ming (1368-1644).

Desde entonces, la dinastía Qing gobernó China durante 268 años y sus diez emperadores sucesivos fueron Shunzhi, Kangxi, Yongzheng, Qianlong, Jiaqing, Daoguang, Xianfeng, Tongzhi, Guangxu y Xuanton.

En la primera mitad del período Qing, la sociedad china se mantuvo estable, desarrollando su economía en gran medida, especialmente, durante los reinados de Kangxi (1654-1722), Yongzheng (1678-1735) y Qianlong (1711-1799) se alcanzó una prosperidad nacional.

Sin embargo, a partir de los emperadores Jiaqing y Daoguang, el gobierno se tornó cada vez más corrupto, de modo que el país iba decayendo.

Desde los años 1830, los colonialistas occidentales comenzaron a exportar opio en grandes cantidades a China. Por eso, en 1839, el Gobierno de Qing envió a Lin Zexu (1785-1850) a la provincia de Cantón o Guangdong para llevar a cabo una política eficaz contra el opio.

En 1840, los colonialistas británicos iniciaron la Guerra del Opio para proteger los intereses derivaban de la venta de opio, al mismo tiempo que

obligaron al Gobierno de Qing a firmar el «Tratado de Nanjing», de ahí que China se convirtiera en una sociedad semicolonial.

Con la cultura de Occidente y sus influencias, entre los intelectuales chinos surgió un pensamiento reformista burgués con el que se produjo el Movimiento de Reforma de 1898.

El proyecto de la reforma política y económica fracasó debido a la resistencia de la conservadora emperatriz viuda Ci Xi (1835-1908), que gobernó China durante el reinado de su hijo Tongzhi (1862-1875) y de su sobrino Guangxu (1875-1908). Guangxu simpatizó con el Movimiento de Reforma de 1898, hasta que Ci Xi lo colocó bajo arresto domiciliario.

La modernización del ejército fue una de las reformas suspendidas por Ci Xi. Asimismo, Ci Xi apoyó la Rebelión de los Bóxers del 1900 que provocó una serie de ataques a las legaciones extranjeras.

En el mismo año, Estados Unidos, Gran Bretaña, Rusia, Alemania, Austria, Francia e Italia, países que organizaron una fuerza expedicionaria, y Japón, invadieron y ocuparon la capital Beijing. Los ejércitos Qing se sometieron ante la fuerza aliada de los países extranjeros.

Tras la revuelta, los aliados impusieron indemnizaciones financieras al gobierno chino, de modo que tras la muerte de Ci Xi y Guangxu en 1908, nos acercaremos al fin de la dinastía.

Xuantong (Puyi), el último emperador de China, subió al trono a los tres años. En ese entonces, hubo revueltas en todas las provincias, hasta que en 1911 los reformadores se hicieron con el gobierno y declararon la república. Aunque la Revolución de 1911 puso fin al régimen feudal, no consiguió

resolver por completo el problema de las contradicciones sociales en China. Finalmente, Puyi abdicó en 1912 y se convirtió durante un tiempo en un títere de las fuerzas de ocupación japonesas en Manchuria. Después, durante la revolución comunista, le encarcelaron para desarraigar su pensamiento capitalista. En los últimos años de su vida se hizo jardinero y vivió en Beijing, siendo testigo del culto a Mao y de la Revolución Cultural. Así, finalizó la dinastía manchú, y con ella más de dos mil años de China Imperial.¹⁵³

¹⁵³ Sobre la historia de la dinastía Qing, véase John chinnery, “Cumbre y Decadencia Imperial”, *Tesoros de China: Los esplendores del reino del dragón*, Barcelona: Blume, 2008, pp. 174-211. Es interesante consultar *El último emperador (The Last Emperor)* de 1987, del género película biográfica, dirigida por Bernardo Bertolucci (1940-).

10.2. Desarrollo Pictórico

10.2.1. Individualismo de las dinastías Ming y Qing

Obsérvese la siguiente tabla para tener en cuenta los puntos decisivos dentro de una historia complicada de la pintura de los Ming y los Qing:

	Pintura «No» de Letrados (Pintura «No» Caligráfica)	Pintura de Letrados (Pintura Caligráfica)
Ming (1368-1644)	Pintura de Artesanos	<ul style="list-style-type: none">● Academicismo<ul style="list-style-type: none">➤ Dong Qichang (1555-1636)● Individualismo<ul style="list-style-type: none">➤ Shen Zhou (1427-1509)➤ Xu Wei (1521-1593)
Qing (1644-1911)	Pintura de Occidentalización	<ul style="list-style-type: none">● Individualismo<ul style="list-style-type: none">➤ Zhu Da (1626-1705)➤ Shitao (1641-1720)➤ Ocho Excéntricos (Siglo XVIII)➤ Qi Baishi (1864-1957)

A continuación, se ha de analizar esta tabla partiendo de tres aspectos:

- Pintura de los Ming (1368-1644)
- Pintura de los Qing (1644-1911)
- Shitao (1641-1720) y la teoría de la Pincelada Única.

a. Pintura de los Ming (1368-1644)

Recordemos que en la la dinastía Yuan, la pintura adquirió la misma dignidad que la caligrafía, debido a la «pintura de letrados de los Yuan». Es decir, a partir de entonces, ya no existe más que un solo arte de pintar, el de los letrados, incluido el de los calígrafos.

No obstante, esto no significa que la pintura como oficio artesanal desaparezca. En realidad, los pintores siguen pintando retratos, templos y edificios, con un estilo meticuloso y cromatismo para las funciones de decoración, de historiografía y de enseñanza moral o religiosa. Pero, esas diversas producciones no tienen nada que ver con la pintura de letrados, que a partir de la dinastía Yuan se atribuye a una creación espiritual, igual que la «caligrafía». Es decir, si no se era calígrafo, no se podía ser pintor, sino un vulgar operario especializado, un artesano. Por lo tanto, no es extraño que en China imperial los pintores artesanos, tales como los escultores, los carpinteros y los arquitectos, sean prácticamente «anónimos».

Existe, indiscutiblemente una historia del arte artesano de los

anónimos chinos. En contraposición con el arte artesano, la «pintura de letrados de los Yuan» es el núcleo de la pintura china, dada su asimilación a la caligrafía china.

Este capítulo se centrará en el desarrollo de la «pintura de letrados» durante los Ming y los Qing.

A continuación, con respecto al tema del presente apartado 10.2.1: “Individualismo de las dinastías Ming y Qing”, cabe resaltar un personaje relativamente clave y discutible, el pintor Dong Qichang (1555-1636). Recordemos que fue él quien inventó la palabra “*Wenrenhua*” o «pintura de letrados». Además, creó la clasificación de la pintura china en dos Escuelas, la del Norte y la del Sur, es decir, la de «pintura académica» y la de «pintura de letrados».

Pero, en realidad, fue él mismo quien fundó paradójicamente un academicismo dentro de la «pintura de letrados». De hecho, el estudio y la copia de las obras maestras han sido siempre un medio de formación para los pintores chinos, y lo encontramos afirmado desde los más antiguos ensayos. Tal como «Transmitir por la copia» 傳移摹寫 era ya una de las famosas *Seis Reglas* de Xie He (act. 479-502).¹⁵⁴ Sin embargo, el academicismo de Dong Qichang (1555-1636) dará de esta regla, originariamente sana y buena, una interpretación superficial. Dong estableció una larga lista de artistas antiguos para que los estudiantes pudieran copiar sus obras, y dijo:

¹⁵⁴ Véase en esta tesis, el capítulo 13.3: “*Seis Reglas* de Xie He (activo en 479-502)”.

“Para pintar las perspectivas de llanuras, hay que tomar modelo de Zhao Danian, para pintar las montañas con escarpaduras sucesivas, hay que imitar a Jian Guandao; en cuanto a las arrugas, hay que emplear las arruga de «Cáñamo Esparcido» de Dong Yuan¹⁵⁵ y las arrugas de «punto» de su obra *Los ríos Xiao y Xiang*.¹⁵⁶ Para los árboles, seguid el método de Dong Yuan y de Zhao Mengfu.¹⁵⁷ Para las piedras, tomad el método empleado por Li Sixun¹⁵⁸, en su pintura *Esperando al barquero a orillas del río en otoño*, así como el de Guo Zhongshu en sus paisajes de nieve. Los métodos de Li Cheng¹⁵⁹, ya sea en sus pequeños paisajes monocromos o en sus pinturas en color, deben recomendarse también.”¹⁶⁰

(Véase TEXTO 28)

Dong Qichang llegó a la siguiente conclusión:

“Algunos pretenden que cada cual debe fundar su propia escuela, pero eso no es así; para pintar los sauces, hacedlo al modo de Zhao Qianli; para los pinos, seguid a Ma hezhi; para los árboles muertos, inspiráos en

¹⁵⁵ Véase en esta tesis, el apartado “c. Dong Yuan (907-962)” del 6.2.2: “Artistas representativos” del capítulo 6: “Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas”.

¹⁵⁶ Véase ilustración 80.

¹⁵⁷ Véase en esta tesis, el apartado “a. Zhao Mengfu (1254-1322)” del 9.2.3: “Artistas representativos de los Yuan (1279-1368)”.

¹⁵⁸ Véase apartado 5.2.3: “Pintura de paisaje: Estilo Azul y Verde (la «escuela del Norte)”.

¹⁵⁹ Véase en esta tesis, el apartado “a. Li Chen (919-967)” del 7.2.2: “Artistas representativos” del capítulo 7: “Siglo X-XI: Paisaje Monumental”.

¹⁶⁰ Dong Qichang (1555-1636), *Principios de la pintura* 畫旨, Véase Yu Anlan (ed.) *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 74.

Li Cheng, pues estos diversos modelos son eternos y no podrían modificarse; y aunque los reinterpretéis a vuestra manera, en lo esencial, no podréis apartaros de esta fuente fundamental. Sería inconcebible realmente aspirar a una creación personal desdeñando reglas clásicas.”¹⁶¹

(Véase TEXTO 29)

Entonces, la copia se convierte en un fin en sí y en un límite, y acaba por reemplazar a la creación. Vemos, en efecto, un academicismo infructuoso. Por desgracia, este academicismo se convirtió en una corriente principal durante trescientos años en la pintura china. Normalmente, se denomina el academicismo de la pintura de letrados como la «ortodoxia». Frente a este academicismo tan estéril, lógicamente otros artistas opusieron un individualismo creativo. Así pues, se denomina el individualismo de la pintura de letrados como la «heterodoxia».

En realidad, la diferencia entre un ortodoxo y un heterodoxo, prácticamente, depende de si es funcionario o no. Es decir, los ortodoxos son letrados como funcionarios, excepto los pintores cortesanos.

Se dice que los heterodoxos son individualistas, porque la mayoría de ellos no son letrados como funcionarios, sino letrados como poetas viajeros (o poetas vagabundos), que viajan o trabajan en varias ciudades comerciales. Cabe destacar que en esta época los monjes tanto taoístas como budistas componen poemas y pintan al mismo tiempo. No viven

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 79.

dentro de un templo fijo, sino viajan a varias ciudades o montañas, y son realmente pintores letrados.

Así pues, tal y como hemos visto en la tabla del presente apartado 10.2.1: “Individualismo de las dinastías Ming y Qing”, los artistas individualistas más importantes son: Shen Zhou (1427-1509), Xu Wei (1521-1593), Zhu Da (1626-1705), Shitao (1641-1720), los Ocho Excéntricos (Siglo XVIII), Qi Baishi (1864-1957).

Los artistas señalados fueron los que impulsaron la verdadera innovación artística del desarrollo de la pintura de letrados o la pintura basada en la caligrafía.

b. Pintura de los Qing (1644-1911)

Sabemos que el hecho histórico más importante en la última dinastía china, Qing (1644-1911), fue la influencia de la cultura occidental. En cuanto a este tema, se debe hablar del pintor Giuseppe Castiglione (1688-1766), conocido en China como Lang Shining.

El emperador Qianlong (1711-1799) fue un notable mecenas de las artes. Él admiró el estilo europeo del pintor jesuita italiano Castiglione, que creó numerosas pinturas de paisajes, ceremonias cortesanas y militares y figuras a caballo.

Castiglione también trabajó con artistas de la corte en diversas obras, introduciendo importantes elementos europeos en la pintura china, como el sombreado y la perspectiva central.

En la ilustración 126, se muestra la pintura de Giuseppe Castiglione (1688-1766), *El emperador Qianlong*.

Se trata de un rollo vertical realizado con tinta y color sobre seda de 232 por 332.5 cm. Se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

126. Giuseppe Castiglione (1688-1766), *El emperador Qianlong*.

Se ve una obra realizada por un pintor que trabaja en la corte china a través de los instrumentos y los materiales chinos. Pero, de hecho, es una pintura no tiene nada que ver con la pintura de letrados, a saber, la de la pintura tradicional basada en la caligrafía china.

Conforme a ello, se puede decir que la pintura visual no es sino la filosofía. Como los pensamientos cambian la pintura, cabe preguntarse el porqué de pintar de esta manera.

Evidentemente, en la ilustración 126, vemos una pintura china de occidentalización. En esta pintura, no hay ninguna pincelada basada en la filosofía del Pincel y de la Tinta, la de la caligrafía china. La pintura fue realizada para la función de decoración y de historiografía, valiéndose del estilo meticuloso de color, preferido por la corte china. Por eso, no extraña que Giuseppe Castiglione fuera considerado un pintor admirable en la corte Qing (1644-1911).

Sin embargo, fuera de la corte Qing, continuó desarrollándose la pintura tradicional china. Durante la época Qing, los artistas, tales como Zhu Da (1626-1705), Shitao (1641-1720), los Ocho Excéntricos (Siglo XVIII) y Qi Baishi (1864-1957), siguieron abogando por la tendencia del individualismo.

Entre ellos, subrayamos Zhu Da (1626-1705) y Shitao (1641-1720). Por lo tanto, en el apartado 10.2.3. “Artistas representativos de los Qing (1644-1911)”, analizaremos las obras de ellos. Por otra parte, ya hemos mencionado la pintura de Qi Baishi (1864-1957) en el apartado 2.4.4: “Estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi*” de la presente tesis.

Así, ahora, es necesario hablar de los Ocho Excéntricos (Siglo XVIII). «Ocho Excéntricos» se refiere a una abreviatura de «Ocho Excéntricos de Yangzhou» (o la «escuela de Yangzhou»), una próspera ciudad por ser el centro comercial en China.

De hecho, «Ocho Excéntricos de Yangzhou» no se refiere a ocho personas, sino a un grupo heterodoxo de artistas que trabajaron en Yangzhou en el Siglo XVIII, vinculados a diversos estilos artísticos. (La denominación de la «escuela de Yangzhou» se parece a la de la «escuela de París» en el siglo XX).¹⁶²

El «ocho» es un número simbólico que significa muchos Excéntricos, afirmando así una tendencia individualista en la pintura de los Qing. No obstante, en cuanto al arte del individualismo en la pintura de los Qing, el núcleo no son los «Ocho Excéntricos» sino Shitao (1641-1720).

A continuación, presentaremos la filosofía del pintor y teórico Shitao (1641-1720).

¹⁶² La denominación de la «escuela de Yangzhou» se parece a la denominación de la «escuela de París» en el periodo de entreguerras (1915-1940), dada que ambas Escuelas se refieren a “un grupo heterodoxo de artistas” que trabajaron en “una próspera ciudad comercial” (Yangzhou y París), vinculados a “diversos estilos artísticos”. Por lo tanto, la «escuela de París» es un cierto paralelismo para que los lectores occidentales comprendan rápidamente el hecho cultural de «Ocho Excéntricos de Yangzhou».

c. Shitao (1641-1720) y la teoría de la Pincelada Única

Entre todos los pintores de las dinastías Ming y Qing, se debe resaltar a Shitao (1642-1707). En mi interpretación, las razones por las que es el pintor y teórico más relevante, son las siguientes:

1. Shitao es uno de los pintores (poetas y calígrafos) más representativos durante las dinastías Ming y Qing.
2. No sólo se le considera como pintor, sino un escritor filosófico. Fue él quien escribió el libro titulado *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*.
3. Lo más importante es que Shitao creó la teoría de la «Pincelada Única» o del «Trazo Único de Pínel». 一畫論
4. Desde mi punto de vista, se trata de la combinación de la «pintura *chan* (zen) de los Song» («paisaje interior») y la «pintura de letrados de los Yuan» («paisaje escrito»), una culminación del «expresionismo» chino basado en el método de las arrugas y la teoría del Pínel y la Tinta.
5. Esta culminación destaca un «minimalismo» chino (lo Uno es el Universo) dentro del «expresionismo» chino, y que se sintetiza la filosofía del taoísmo, del budismo, y del confucianismo.
6. Además, Shitao resalta la importancia del pensamiento del «autor», construyendo un individualismo creativo acerca de la pintura.

Hay que tener en cuenta que todos estos temas se sitúan en una línea filosófica: individualismo.

Sabemos que Dong Qichang (1555-1636) creó un academicismo infructuoso, que se convirtió en una tiranía estética en China.

Más tarde, en el año 1641, nació Shitao (1641-1720).

Bajo una sociedad imperial como la China, las opiniones personales no fueron aceptables en muchas ocasiones. El pintor letrado Shitao se opuso al academicismo de Dong Qichang en estos términos:

“(…) los hombres de hoy (...) declaran: « La técnica de las «arrugas» y de los «puntos» de tal maestro es una base indispensable; si no imita usted los paisajes de fulano, no podrá dejar una obra duradera; usted podrá imponerse adoptando el estilo puro y sobrio de mengano; si no imita los procedimientos técnicos de zutano, nunca será usted más que alguien que entretiene.»

Pero a ese paso, en vez de valerse de dichos pintores, se convierte uno en su esclavo. Querer parecerse a toda costa a un maestro es como comerse los restos de su sopa. ¡Eso no va conmigo!”¹⁶³ (Véase TEXTO 30)

A este respecto, Shitao explicó:

¹⁶³ Shitao, el capítulo 3: “Transformación”, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga* 苦瓜和尚畫語錄, María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad. del chino), Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 54.

“Otros me dicen: « Se me ha abierto la mente con el trato de tal maestro; he adquirido mi saber en tal materia a partir de tal otro, ahora qué escuela voy a seguir, en qué categoría voy a colocarme, de quién voy a tomar mis criterios, a quién voy a imitar, de quién será mejor que adopte la técnica de los puntos y de la aguada, sus grandes líneas, sus arrugas y sus formas, de modo que mi obra pueda confundirse con la de los Antiguos?»».

Pues de ese modo, usted terminará por no conocer más que a los Antiguos, olvidando la propia existencia.”¹⁶⁴ (*Véase* TEXTO 31)

Finalmente, Shitao concluyó:

“Por lo que a mí se refiere, existo por mí mismo y para mí mismo. Las barbas y las cejas de los Antiguos no pueden crecer en mi cara, ni instalarse en mi vientre sus entrañas; tengo mis propias entrañas y mi propia barba. Y si llegara a suceder que mi obra coincidiera con la de tal otro maestro, sería él quien me hubiera seguido, y no yo quien lo hubiera buscado a él.

La Naturaleza me lo ha dado todo, entonces al estudiar a los Antiguos ¿por qué no podría yo transformarlos?”¹⁶⁵ (*Véase* TEXTO 32)

En los textos citados, se ve indiscutiblemente una manifestación en

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ *Ibíd.*

contra del academicismo inmovilista. Cabe destacar que todos estos textos provienen del libro *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga* (1710-1720). Así pues, es preciso señalar que entre los escritos sobre pintura en la época de Ming (1368-1644) y de Qing (1644-1911), este libro se distingue por dos aspectos elementales:

➤ **Primer aspecto:**

Este libro es sintético y destaca la importancia del pensamiento del «autor».

(En cambio, muchos otros libros exponen sus temas a través de un conjunto de aforismos discontinuos, cuya intención es reducir el pensamiento del «autor»).

➤ **Segundo aspecto:**

Este libro trata algunos discursos estéticos y filosóficos, eliminando toda referencia al contexto concreto de las personas, de las obras y de las técnicas.

(Al contrario, muchos otros libros explican las técnicas de los pintores antiguos).¹⁶⁶

Por lo tanto, este libro es particular y sobresaliente. A la vez, se muestra evidentemente un individualismo creativo e innovador.

¹⁶⁶ Con respecto a ésto, véase los comentarios de Pierre Ryckmans, en Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga* 苦瓜和尚畫語錄, María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012.

Para continuar, aún hace falta responder a una pregunta muy importante: ¿qué es la teoría de la Pincelada Única?

La teoría de la Pincelada Única es un concepto creado por Shitao. Como bien se sabe, él escribió el libro *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, y éste no fue un conjunto de aforismos, sino que está organizado en un «sistema sintético». Así que es preciso señalar que este libro se compone de dieciocho capítulos (temas): 1. «Pincelada Única», 2. «Cumplimiento de la regla», 3. «Transformación», 4. «Venerar la receptividad», 5. «Pincel y Tinta», 6. «Movimientos de la muñeca», 7. «Yin y Yun», 8. «Paisaje», 9. «Método de las arrugas», 10. «Delimitaciones», 11. «Procedimientos», 12. «Bosques y árboles», 13. «Océano y olas», 14. «Cuatro estaciones», 15. «Lejos del polvo», 16. «Despojarse de la vulgaridad», 17. «En unión con la caligrafía», 18. «Asumir sus cualidades».

De hecho, en este sistema sintético, Shitao desarrolla todos estos temas a través del concepto central de la «Pincelada Única». En el capítulo 1, “Pincelada Única”, Shitao manifiesta:

“En la más remota Antigüedad no había reglas, la Suprema Simplicidad no se había dividido aún.

En cuando se dividió la Suprema Simplicidad, se estableció la regla.

¿En qué se basa la regla? La regla se basa en la Pincelada Única.

La Pincelada Única es el origen de todas las cosas, la raíz de todos fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y está

oculta en el hombre, pero el vulgo la desconoce.

Es por sí mismo como uno debe establecer la regla de la Pincelada Única.

El fundamento de la regla de la Pincelada Única reside en la ausencia de reglas que engendra la regla, y la regla así obtenida abarca la multiplicidad de las reglas.

La pintura emana del intelecto, y tanto si se trata de la belleza de las montañas, los ríos, las personas y las cosas, como si se trata de la esencia y del carácter de los pájaros, de los animales, de las hierbas y de los árboles, o de las medidas y proporciones de los viveros de peces, pabellones, edificios y explanadas, no se podrán calar las razones ni agotar los aspectos variados si no se posee en definitiva esa medida inmensa de la Pincelada Única. (...)

Al disociarse la Suprema Simplicidad, se establece la regla de la Pincelada Única. **Y una vez establecida esta Regla de la Pincelada Única, la infinidad de las criaturas se ha manifestado. Por eso se ha dicho: «Mi camino es el del Uno que abarca lo Universal».**¹⁶⁷ (Véase TEXTO 33)

Para comprender este texto, se debe estudiar el significado de la «pincelada única», su dimensión tanto estética como filosófica:

¹⁶⁷ Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga* 苦瓜和尚畫語錄, María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 27-29.

1. Dimensión estética

a. Aspecto formal

La expresión «pincelada única» 一畫 se refiere a «un trazo de pincel», la forma más elemental de la caligrafía y la pintura.

Tal como Shitao dice: “*la Pincelada Única es ante todo ese primer paso elemental para el que va a iniciarse en la caligrafía y la pintura*”.¹⁶⁸ (Véase TEXTO 34)

b. Pintura como escritura caligráfica

Recordemos que a partir de los Yuan (1279-1368), para referirse al quehacer pictórico, los chinos suelen utilizar la palabra «escribir» en lugar de «pintar» por considerar la pintura como escritura caligráfica. Las pinturas hechas directamente en color (normalmente se refiere al estilo Sin Hueso), realizadas con la tinta salpicada o con los dedos, y las pinturas occidentales fueron consideradas obras inferiores, pésimas y excéntricas.

Bajo esta óptica, la verdadera pintura no debe eliminar las huellas de pincel, es decir, las pinceladas caligráficas. De esta forma, la «pincelada única» se refiere a esta filosofía estética china.

¹⁶⁸ Proviene de Shitao, el capítulo 6: “Movimientos de la muñeca”, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. (Versión en chino).

c. Revelación del *qi* (energía vital)

La caligrafía es el núcleo de la cultura china, y su pensamiento esencial se basa en el concepto de *qi* (energía vital). Es decir, las pinceladas caligráficas revelan la fuerza del *qi* espiritual. Por eso, en cuanto a la pintura, la expresión «pincelada única» se refiere a una pintura hecha de un *qi* espiritual.

El famoso crítico de la dinastía Song (960-1279), Guo Ruoxu manifestó así:

“Cuando Zhang Yanyuan afirmaba que sólo Wang Xianzhi y Lu Tanwei eran capaces de caligrafiar y de pintar, respectivamente, con una sola pincelada, no quería decir con esto que un texto entero o la forma completa de una cosa se reprodujeran con un solo y único trazo, sino que, **desde el comienzo hasta el fin, el pincel realizaba todos sus movimientos bajo un mismo control, sin que se interrumpiera el influjo (el *qi*) de la mente**; así la motivación espiritual precedía al pincel, y el pincel evolucionaba en la esfera de esta motivación espiritual, de forma que, una vez terminada la pintura, la intención que la había motivado se hallaba encarnada en ella, pues las formas correspondían a la plenitud del contenido espiritual; cumplidas tales condiciones, es precioso además que el espíritu se destaque, pero con intención bien determinada, gracias a lo cual **la inspiración podrá ser**

inagotable, y el pincel trabajará sin trabas.”¹⁶⁹ (Véase TEXTO 35)

Por lo tanto, la «pincelada única» ya no es sólo «un trazo de pincel», si no una muestra de *qi* espiritual-inagotable.

2. Dimensión filosófica

a. Cosmología

En China, la línea representada en *I Ching* o *Libro de las mutaciones* (1050-770 a.C.) se llama «一畫», que significa literalmente «pincelada única».

Sabemos que el *I Ching* se considera como el origen de todas las corrientes principales de la filosofía china. Ahora bien, en el *I Ching*, *yang*, el principio masculino, se representa con una línea continua, mientras *yin*, el principio femenino, con una línea discontinua. Estas líneas se agrupaban en ocho trigramas (combinaciones de tres), que simbolizan todas las permutaciones básicas de las fuerzas y de los fenómenos naturales. (Véase ilustración 31).

En este sentido, la «pincelada única» se convierte en un signo cultural, que remite al origen de todas las cosas del mundo.

¹⁶⁹ Véase Guo Ruoxu, el volumen 1, *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura* (1074) 圖畫見聞誌, Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1963. (Versión en chino). La versión española: María Lecea (ed.), Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 34.

b. Taoísmo

Shitao, un monje taoísta, desarrolla su teoría de Pincelada Única valiéndose del pensamiento taoísta.

Para los taoístas, el Uno es el origen de lo innumerable y el elemento esencial de las cosas. Tal y como Lao Zi (604-531 a.C.) explica:

“El Tao genera el Uno, el Uno genera el Dos, el Dos genera el Tres, el Tres genera la infinitud de las cosas.”¹⁷⁰ (Véase TEXTO 36)

“Ten poco y obtendrás mucho; Con mucho estarás confuso. Por eso, el Sabio abraza el Uno, clave de todo el Universo.”¹⁷¹ (Véase TEXTO 37)

Vemos unos papeles relacionados con el concepto de Shitao. Entonces, su declaración resulta ser lógica: *“La Pincelada Única es el origen de todas las cosas, la raíz de todos fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y está oculta en el hombre, pero el vulgo la desconoce”*.

¹⁷⁰ He traducido el texto original chino. Se puede consultar la versión española: Lao Zi, Luis Racionero (ed.), el capítulo 42, *Tao Te Ching*, Barcelona: Martínez Roca, p. 82.

¹⁷¹ He traducido el texto original chino. Se puede consultar: *Ibíd.* p. 51.

c. Budismo *chan* (zen)

Shitao fue también el discípulo de Ben Yue (o Luna Propia), el célebre maestro del budismo *chan* (zen). En realidad, el concepto de Shitao se inspira en la influencia del budismo *chan* (zen).

En primer lugar, la meditación *chan* (zen) sirve para aclarar la mente, disolver las preocupaciones, purificar el pensamiento, prescindir de los sentimientos, ver lo básico y abrazar lo fundamental. Con estos principios se origina el llamado Camino de la Transformación, que nos orienta al lugar de lo Supremo y lo Máximo.

En este punto, se observa la igualdad filosófica entre el budismo *chan* (zen) y el concepto de Pincelada Única. Se trata de reducir a lo mínimo para acercarse a lo máximo. La filosofía *chan* (zen) nos da a conocer que una sola pincelada refleja el Universo.

En segundo lugar, la meditación *chan* (zen) es un método para alcanzar la ausencia y el vacío. Por lo tanto, Shitao dijo: *“El fundamento de la regla de la Pincelada Única reside en la ausencia de reglas que engendra la regla, y la regla así obtenida abarca la multiplicidad de las reglas”*.

Finalmente, cabe destacar que la meditación *chan* (zen) es el Camino de la Transformación, por lo tanto, Shitao «no» representa el academicismo inmovilista, puesto que a lo largo de su vida no deja de buscar el Camino de la «Transformación».

d. Confucianismo

Recordemos que los filósofos confucianos de la Escuela de *Li* de la dinastía de Song hablan del «*Li* de Cielo». A partir de ello, se generó un renacimiento del confucianismo en China.

Bajo este contexto, la palabra «天» (cielo) refleja una clave filosófica, así, se debe analizar el ideograma «天» (cielo) en sentido etimológico.

La palabra «天» (cielo) proviene de la palabra «一» (uno) y la palabra «大» (grande). El cielo, en chino, significa el universo, así pues, vemos la relación entre el Uno y el Universo. En una palabra, el Universo «天» es un Uno «一» grande «大».

Bajo esta óptica confuciana, Shitao concluyó su capítulo 1, Pincelada Única: “*Por eso se ha dicho: «Mi camino es el del Uno que abarca lo Universal»*”.

En esta última frase del capítulo, Shitao ha citado las palabras de Confucio: “*Mi camino es el del Uno que abarca lo Universal.*” (吾道一以貫之)¹⁷², como para señalar mejor aún el concepto de «Pincelada Única», que se nutre de las diversas corrientes del pensamiento chino.

Cabe destacar que el confucianismo no es una filosofía de los monjes, sino de los letrados. Con respecto a esto, no pensemos que Shitao (1641-1720) es sólo el monje Calabaza Amarga (éste es sólo

¹⁷² Proviene del antiguo libro *Analectas de Confucio*. Véase Confucio, capítulo 4: “里仁”, el libro II, *Analectas de Confucio* 論語, Yang Bojun (ed.), Beijing: Zhong Hua Book, 1980.

uno de sus muchos sobrenombres). En realidad, alrededor de 1693, Shitao dejó de ser un monje tanto taoísta como budista, y dijo: “*Soy incapaz de predicar el Chan (Zen), y no me atrevería a pedir (como monje) una limosna a la que no tengo derecho ninguno. Me contento con pintar a placer y vivir de mi pintura*”.¹⁷³

A partir de entonces, se dedicó por entero a la pintura. Es decir, su ser como monje se ha esfumado tras el ser como pintor.

Subrayamos que fue durante 1710-1720, el último período de su vida, cuando escribió su célebre libro *Discurso acerca de la pintura*. De hecho, este libro filosófico revela evidentemente su actitud intelectual como «pintor letrado».

¿Cuál es el arma de un letrado? La respuesta es el pincel. ¿De dónde al letrado le vienen ideas profundas? Pues, para Shitao, no las obtendría sino a través del Trazo Único de pincel.

Se puede llegar a la conclusión de que la Pincelada Única de Shitao es la medida universal de la infinidad de las formas.

En concreto, Shitao contribuye a abordar su teoría acerca de la Filosofía de Pintura, sintetizando todas las corrientes principales del pensamiento chino.

¹⁷³ Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Lecea (ed.), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 218.

10.2.2. Artistas representativos de la dinastía Ming (1368-1644)

a. Shen Zhou (1427-1509)

Se le considera como uno de los pintores más importantes de la pintura de letrados de la dinastía Ming (1368-1644).

La pintura de los Ming consistía en diversos paisajes de vida cotidiana que no fueron temas principales en la pintura de las dinastías anteriores. Con respecto a ello, Shen Zhou (1427-1509) es uno de los ejemplos más notables.

En la ilustración 127, se muestra una pintura de paisaje de Shen Zhou, titulada *Alegría de los pescadores*. Se trata de un rollo vertical de tinta y color sobre papel, que mide 142 por 36 cm y pertenece a una colección privada.

En ella se puede observar un paisaje con un momento de la vida cotidiana de los pescadores.

Es interesante comparar esta obra con la de Wu Zhen (1280-1354). Recordemos que el pintor Wu Zhen también se interesó por la temática de los pescadores. (Véase ilustración 122).

En la pintura de Wu Zhen, los pescadores no son sino pintores letrados. La pesca es una alegoría de la vida retirada. En comparación con la pintura de Wu Zhen, en la de Shen Zhou (1427-1509) la pesca no es un símbolo. De hecho, el pintor intenta resaltar las caras y las posturas de los pescadores para mostrar la propia «existencia» de ellos.

127. Shen Zhou (1427-1509), *Alegría de los pescadores*.

A continuación, se debe analizar una obra titulada *Escribiendo las vidas*, de Shen Zhou (1427-1509). Se trata de 20 hojas (4 hojas de caligrafía y 16 hojas de pintura) de un álbum realizado con tinta y color sobre papel, que mide 34.7 por 55.4 cm. La obra se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

Las pinturas de *Escribiendo las vidas* describen las plantas, flores y animales, tales como gato, gallo, paloma, pato, burro, etc.

En la ilustración 128, se muestra una pintura titulada *Gato*. Esta es una de las pinturas de ese álbum.

128. Shen Zhou (1427-1509), *Escribiendo las vidas*.

Vemos un gato persa de pelo largo. El gato se llama Wu Yuan (significa literalmente Negro Redondo), es uno de los mejores amigos de Shen Zhou. En un poema largo *Recuerdos del gato Wu Yuan*, Shen Zhou (1427-1509) lo

revela. Es preciso señalar que esta pintura también confirma una relación tanto cultural como comercial entre China y Medio Oriente en el siglo XV.

Además, un tema pictórico como que un retrato (no un cortesano) tenga como mascota un gato persa, refleja una moda urbana en la sociedad china de aquel entonces.

Recordemos algunas pinturas de animales:

- En la dinastía Tang (907-960)
 - *Damas de la corte que adornan su pelo con flores*, de Zhou Fang (730-800).

(Véanse ilustraciones 46 y 47).

Los animales (un pájaro y dos perros) se representan como elementos decorativos de la pintura cortesana.

- En las Cinco Dinastías (907-960)
 - *Pájaros, tortugas e insectos*, Huang Quan (903-965).

(Véase ilustración 11).

Los animales aparecen como especímenes.

- En la dinastía Song (907-960)
 - *Cinco caballos*, Li Gonglin (1049-1106).

(Véanse ilustraciones 14 y 15).

Los cinco caballos son ofrecidos como tributos.

Volvemos a examinar la pintura *Gato*, de Shen Zhou (1427-1509).

Bajo el pincel de Shen Zhou, el cuerpo del gato corresponde a su nombre Negro Redondo, y que nos da una sensación de que el gato Wu Yuan es gracioso y simpático. Además de ello, el aspecto físico del gato es muy expresivo, como si fuera una persona llena de pensamientos y sentimientos, es decir, llena del espíritu *qi* (aliento vital).

Por lo tanto, lo que se muestra en esta pintura no es un objeto, sino una vida real. Es decir, en esta imagen se muestra finalmente un paisaje del espíritu *qi* de la Naturaleza.

En la ilustración 129, se muestra otra hoja del álbum *Escribiendo las vidas*. Se ven una rana y una flor de loto.

De hecho, además del gato Wu Yuan, todas las flores, las plantas y los animales son amigos de Shen Zhou.

129. Shen Zhou (1427-1509), *Escribiendo las vidas*.

En la pintura de Shen Zhou, el pintor no busca la representación de la grandeza de la Naturaleza, sino que enfoca su mirada en el *qi* (aliento vital) de todos los seres vivos. Subrayamos que bajo la óptica china, por ejemplo, una roca es aparentemente una naturaleza muerta, pero, si tiene *qi*, está viva y representa un ser vivo.

Para continuar, aún es necesario hablar de la unión de la poesía y la pintura en la obra de Shen Zhou.

En la ilustración 130, se muestra *Granada de fruta* de Shen Zhou. Se trata de una de las 18 hojas del álbum titulado *Viaje de ensueño*.

Las pinturas del álbum *Viaje de ensueño* describen paisajes, flores, frutas, y animales, en el cual cada pintura lleva un poema. Estas pinturas, de tinta y color sobre papel, miden 27.8 por 37.3 cm y se conservan en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

130. Shen Zhou (1427-1509), *Viaje de ensueño*.

Sobre la pintura *Granada de fruta*, Shen Zhou escribe los siguientes versos:

“¿Quién pudiese partir la granada
y revelar el fruto rubí en su interior?
Yo no quiero ocultar nada
el engaño es mi único temor.” (Véase TEXTO 38)

Esta obra es un buen ejemplo de cómo un tema aparentemente sencillo (*Granada de fruta*) es completamente transformado por la voz de un poema.

Sintéticamente, en cuanto al estilo pictórico de Shen Zhou, se vincula a los estilos de «Escribir Ideas» y de «Tinta y Agua».¹⁷⁴

Para concluir, en su pintura, se ve claramente la «combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello», afirmando así un desarrollo continuo de la «pintura de letrados de los Yuan» (pintura caligráfica) en la dinastía Ming (1368-1644).

¹⁷⁴ Véanse el apartado 2.4.4: “Estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi* 寫意” y el 2.4.5: “Estilo «Tinta y Agua» o *Shui mo* 水墨” de la presente tesis.

b. Xu Wei (1521-1593)

Fue pintor, poeta, calígrafo y dramaturgo.

Nació en Shaoxing. Alcanzó en edad temprana el reconocimiento como pintor letrado. No obstante, a partir de 1564, debido a la muerte de su mentor Hu Zongxian, el temor se apoderó de él convirtiéndole en un ser humano atormentado. Su mente paranoica le llevó al extremo de agredirse físicamente a sí mismo e intentar suicidarse varias veces.

Llevaba una vida inquieta. Estuvo en prisión durante 7 años, pero fue liberado en el año 1573. Desde entonces, Xu Wei se dedicó por entero a la pintura y a la escritura hasta su muerte.

En la ilustración 131, se muestra la obra de Xu Wei titulada *Uvas a la tinta*. Es un rollo vertical de tinta sobre papel, de 166.3 por 64.5 cm. La obra se conserva en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

En el cuadro, las uvas se parecen a las gotas de agua, como si fueran las lágrimas de Xu Wei.

En la parte superior, se ve un poema escrito en caligrafía del «estilo de hierba» (o «estilo libre»), que es el estilo más abstracto de caligrafía.

En la ilustración 132, hay otra pintura de Xu Wei, titulada *Flores a la tinta*. Se trata de un rollo largo de tinta sobre papel, que mide 30 por 1053.5 cm. La obra se encuentra en el Museo de Nanjing.

131. Xu Wei (1521-1593), *Uvas a la tinta*.

132. Xu Wei (1521-1593), *Flores a la tinta*.

He aquí algunos rasgos característicos:

1. Pintura paisajística «no narrativa» de 10 metros
2. Simplificación de volúmenes
3. Ausencia de color
4. Diseño espacial entre la tensión y la relajación
5. Pinceladas rápidas y libres
6. Pintura expresionista
7. Paisaje como fragmento de interior
8. Gesto enérgico como en un baile

En las ilustraciones 133 y 134 se muestran dos segmentos de la obra *Flores a la tinta*, de Xu Wei (1521-1593).

133. Xu Wei (1521-1593), *Flores a la tinta*. (Segmento).

134. Xu Wei (1521-1593), *Flores a la tinta*. (Segmento).

En efecto, se evidencia el «expresionismo abstracto» chino del siglo XVI. En concreto, a Xu Wei (1521-1593) se le considera el pintor más expresionista de la dinastía Ming (1368-1644). Su arte influyó en muchos artistas posteriores de importancia como los individualistas y los Ocho Excéntricos de Yangzhou (siglo XVIII).

10.2.3. Artistas representativos de la dinastía Qing (1644-1911)

a. Zhu Da (1626-1705)

Zhu Da (1626-1705) también es conocido por el nombre Bada Sharen.

Zhu Da, artista de la dinastía Ming, viene de una familia adinerada y goza de una vida acomodada y lujosa. Tiene un carácter alegre. Desde la niñez mostró gran interés por la poesía y la pintura, al mismo tiempo que se esforzaba por desarrollar sus destrezas. No obstante, su vida cambió cuando cayó su dinastía y comenzó la Qing.

Zhu Da enmudeció hasta el punto de poner un cartel en el que se leía: “mudo”, en la puerta de su casa. Se negó a pronunciar palabra durante diez años, solo se comunicaba con la gente mediante gestos. De este modo, es lógico que se volviera irascible. Finalmente, abandonó su casa y se unió a un monasterio budista-taoísta, donde enseñó esta doctrina a cientos de discípulos. Pero mantenía el temperamento desabrido a pesar del cambio de su vida, siendo la inestabilidad emocional una de sus características en ese periodo.

Sólo encontró cierta paz en su interior en los últimos veinte años de su vida y la pintó en sus obras pictóricas y poéticas. Gracias a los quehaceres artísticos y literarios, como válvulas de escape, pudo expresar sus emociones e ideas.

En este periodo fue conocido con el nombre artístico Bada Sharen, que se define como «Hombre de las Ocho grandes Montañas» (cuyos caracteres

chinos, según cómo se escriban, se asemejan a los que significan: «llorar» y «reír», siendo esto un juego de palabras en alusión a su temperamento cambiante, influenciado por el drama político familiar que vivió).

Su literatura se caracteriza por juegos de palabras, metáforas y temáticas relacionadas con la sociedad y la historia.

135. Zhu Da (1626-1705), *Piedra y pez*.

En su pintura, en la que no hay representación humana, son protagonistas los animales y los vegetales, a los cuales personifica, dotándolos de cualidades humanas a la vez que los caricaturiza. Así, nos llaman mucho la atención los peces y las aves con ojos exagerados, burlones, coléricos y en algunas ocasiones cuadrados, que muestran la agresividad y la rebeldía de su creador.

(Véase ilustración 135, en la página anterior).

Flores y paisajes se presentan atrevidos, realizados con técnicas innovadoras y pinceladas nítidas, al tiempo que muestran al espectador el interior del alma de Zhu Da. Así, no será casual encontrar flores de loto engullidas por la soledad y la desolación, rocas y árboles de formas enrevesadas y retorcidas, y ramas de bambú como símbolo de su lealtad hacia su propio ser.

(Véanse ilustraciones 136 y 137, en las páginas siguientes).

En cuanto al rollo largo, tenemos la obra *Flores sobre agua*, de Zhu Da (1626-1705). Se trata de un rollo horizontal de tinta sobre papel, que mide 47 por 1292.5 cm. La obra se encuentra en el Museo de Tianjin.

Cabe destacar que la longitud de esta obra es aproximadamente 13 metros.

(Véase ilustración 138).

136. Zhu Da (1626-1705), *Flores de loto, ave y roca*. 126.7 x 46 cm.

137. Zhu Da (1626-1705), *Pájaro*.

En la imagen abajo, se muestra un segmento de la obra *Flores sobre agua*, se ve un paisaje como fragmento de interior.

138. Zhu Da (1626-1705), *Flores sobre agua*, 47 x 1292.5 cm. (Segmento).

139. Varias obras de Zhu Da (1626-1705).

En la ilustración 139, se muestran varias obras de Zhu Da (1626-1705). Se observan las pinceladas nítidas y los diseños compositivos basados en el juego entre la tensión y la relajación.

En la pintura de Zhu Da, se ven indiscutiblemente las características heredadas de Shen Zhou (1427-1509) y Xu Wei (1521-1593). Sin embargo, es interesante señalar algunas partes diferentes. Por un lado, las pinceladas de Shen Zhou son efectivamente menos rápidas que Zhu Da. Por otro lado, las pinceladas de Xu Wei exponen huellas más extensas de salpicadura que las de Zhu Da. Esta técnica resulta ser una característica extremadamente llamativa.

Después de esta comparación, se revela la singularidad de la pintura de Zhu Da, que aborda notoriamente sus «líneas-pinceladas». Estas pinceladas son relativamente pocas, de modo que consisten en una suerte de la energía, llamada *qi*.

Ahora bien, para que el análisis sea más profundo con respecto al arte de Zhu Da, se debe comparar la pintura de Zhu Da (1626-1705) con la pintura expresionista de Wu Daozi (680-759). Recordemos que Wu Daozi es considerado el pintor más ingenioso de la dinastía Tang (618-907), siendo conocido en China como el «santo de la pintura». Su estilo se caracteriza por un expresionismo espontáneo, con el que contribuye al ámbito artístico de esa época.¹⁷⁵ (*Véanse* ilustraciones 51, 52 y 53).

¹⁷⁵ Véase en esta tesis, el apartado 5.2.2: “Pintura de retrato”, y allí el subapartado b: “Wu Daozi (680-759)”.

Sin embargo, las líneas pintadas por Wu Daozi, en cierto sentido, aparecen como hilos de lana con los que se perfilan los contornos de las figuras. Por lo tanto, su pintura resalta un estilo denominado «Trazo Lineal» o *Bai miao* en chino, en vez del estilo del «Escribir Ideas» o *Xie yi*.¹⁷⁶

En vez de ello, en las obras de Zhu Da, dentro de una sola pincelada se ve la parte gruesa y la delgada a la vez. Las líneas no representan los contornos de figuras, sino el cuerpo y la substancia. El pintor, con las pinceladas audaces, esboza imágenes de forma abstracta y exagerada, al tiempo que revela una fuerza dinámica y rítmica.

En la ilustración 137, se ve que Zhu Da reduce la pintura a una forma elemental y humilde, un simple trazo de pincel. Buena prueba de ello es que añade solo un pájaro pequeño, junto al escrito conciso y tres sellos. Se presenta una pintura «minimalista», basada en la expresión de línea-pincelada.

De hecho, la pintura de Zhu Da ha sido uno de los mejores ejemplos con respecto a la estética filosófica de la Pincelada Única.

En suma, se puede llegar a la conclusión de que el arte de Zhu Da expresa la plenitud existencial recurriendo al «trazo mínimo».

¹⁷⁶ Véase en esta tesis, el apartado 2.4: “Categorías y estilos”.

b. Shitao (1641-1720)

Nació en Quanzhou, provincia de Guangxi. Cuenta con varios sobrenombres, entre los cuales, los más conocidos son el Viejo de Qingxiang, el Discípulo de la Gran Pureza, el Monje Calabaza Amarga, el Venerable Ciego, etc.

Sabemos que su nombre oficial Shitao 石濤 significa literalmente «Ola de piedras». No obstante, su nombre original era Zhu Ruoji, por lo que se hace evidente que Shitao tenía sangre real, ya que su familia descendía del hermano mayor de Zhu Yuanzhang, fundador de la dinastía Ming (1368-1644).

De pequeño, Shitao tuvo que huir de su hogar, dada la instauración de la dinastía Qing (manchúes). Durante aquella época convulsionada, gracias a los sirvientes de la familia, afortunadamente pudo ponerse a salvo. Desde entonces, creció y vivió en el anonimato. Para sobrevivir, se refugió en algunos monasterios taoístas y budistas.

Fue realmente un monje taoísta. Pero su pensamiento no solo se encuentra inspirado en la filosofía taoísta, sino también en el budismo *chan* (*zen*). Después de haber recibido la enseñanza del maestro zen Ben Yue, él comienza a viajar a las montañas más famosas de China. Evidentemente, ajeno a otros letrados que no hacían más que encerrarse en sus talleres para realizar la pintura, llevaba una vida aventurera y nómada, por lo que era capaz de observar el mundo con perspicacia.

A partir de 1680, reside en Nanjing donde traba amistad con varios letrados, pintores y poetas. Durante este periodo, frecuentaba Yangzhou, una

ciudad con buen ambiente artístico y placentero. Después, vivió en Beijing hasta 1692. Al año siguiente, regresó a Yangzhou donde se asentó para siempre. A partir de entonces, Shi Tao gozó de un prestigio considerable en los medios artísticos y literarios de Yangzhou. Además, su arte influyó en gran medida en muchos artistas posteriores, conocidos como «Excéntricos de Yangzhou» (siglo XVIII).

En 1693 Shitao dejó de ser monje y empezó a trabajar como pintor letrado (pintor poeta-calígrafo). Así, esta identidad de letrado resulta ser esencial en su biografía, debido a que su pensamiento vinculado a la filosofía del taoísmo, del budismo y del confucianismo afecta profundamente a su pintura.

Shitao (1641-1720) era más joven que Zhu Da (1626-1705). Según los historiadores, ambos se tratan con familiaridad. Durante el periodo en Yangzhou, Shi Tao envió numerosas cartas a Zhu Da. Este le respondió también por carta. Ambos mantuvieron una relación amistosa a través de la vía epistolar durante unos diez años, pero nunca se vieron cara a cara. Es cierto que se ha puesto en tela de juicio la veracidad de sus cartas. Con todo, no hay testigo que pueda resolver la duda.¹⁷⁷

Por otra parte, no se puede negar la vinculación entre el arte de Zu Da y la teoría de la Pincelada Única de Shitao, dadas ciertas características estéticas similares.

¹⁷⁷ Véase Pierre Ryckmans, “Síntesis crítica de las teorías relativas a la fecha de nacimiento de Shitao y nota conjunta acerca de la carta de Shitao a Bada Shanren”, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Recea (ed. española), Granada: Universidad de Granada, 2012. pp. 225-240.

En la ilustración 140, se muestra la pintura de Shitao (1642-1707), titulada *Frutas*. Se trata de una hoja de álbum de tinta sobre papel, que mide 31.5 por 24.5 cm. Se guarda en el Museo del Palacio Imperial de Beijing.

140. Shitao (1642-1707), *Frutas*.

Es muy interesante comparar esta obra con otra pintura de Mu Xi (1210-1279), *Seis Caquis*. (Véase ilustración 102).

Efectivamente, en *Frutas* de Shitao, se ven todas las características heredadas de Mu Xi y de la Pintura *Chan* (Zen).¹⁷⁸

¹⁷⁸ Véase en esta tesis, el apartado 8.2.4: “Pintura *Chan* (Zen)”.

Sin embargo, cabe resaltar una diferencia entre las dos obras. Se halla en *Frutas* de Shitao un poema escrito caligráficamente por el pintor, mientras en *Seis Caquis* de Mu Xi no se inserta ningún verso.

Se puede decir que en *Frutas* de Shitao se muestra indiscutiblemente una combinación significativa de la «pintura *chan* de los Song» y la «pintura de letrados de los Yuan».

Además, nos permite entrever esta suerte de unión en las obras de los pintores que hemos hablado en el presente capítulo: Shen Zhou (1427-1509), Xu Wei (1521-1593) y Zhu Da (1626-1705).

En resumidas cuentas, hemos de indicar dos esquemas fundamentales de la pintura paisajística de los pintores de Ming y de Qing:

- «Pintura *Chan*» (de los Song) + «Pintura de Letrados» (de los Yuan)

= «Pintura Sintética» de los Ming y de los Qing

- «Paisaje Interior» (de los Song) + «Paisaje Escrito» (de los Yuan).

= «Paisaje Sintético» de los Ming y de los Qing

Tal y como la obra *Frutas* de Shitao, la pintura paisajística de las dinastías Ming y Qing se une a las características pictóricas de las dinastías Song y Yuan, sintetizando indiscutiblemente el «paisaje interior» y el «paisaje escrito», por lo que nació un verdadero «paisaje sintético».

A continuación, es preciso profundizar este tema analizando otra obra de Shitao (1641-1720).

En la ilustración 138, se presentan las pinceladas tanto pictóricas como caligráficas.

141. Shitao (1642-1707), *Libélula y flores*.

Reviste gran interés comparar esta obra con la pintura *Bambú y piedra* de Wang Meng (1308-1385). (Véase ilustración 125).

Recordemos que en la pintura de paisaje monumental, la montaña principal ocupa el centro de la pintura, pero, en el caso de la pintura de letrados, así como la de Wang Meng y la de Shitao, la montaña tanto

«principal» como «no-principal» desaparece totalmente, y el «poema escrito por el pintor» ocupa el centro de la pintura. Dicho en otras palabras, la caligrafía ocupa el lugar más importante, tornándose en un elemento clave.

A pesar de ello, cabe señalar que esta pintura no es una pintura paisajística, sino una pura «pintura de paisaje» con la idea «pincelada única». He aquí un comentario de Shitao al respecto:

“Yo poseo la Pincelada Única y por eso puedo abarcar la forma y el alma del paisaje.”¹⁷⁹ (Véase TEXTO 39)

En el capítulo 13: “Océano y olas” del *Discurso* de Shitao, podemos encontrar una expresión más clara:

“La Montaña es el Mar y el Mar es la Montaña. Montaña y Mar conocen la verdad de mi percepción: todo reside en el hombre por el libre impulso (el *qi*) del solo pincel y de la sola tinta.”¹⁸⁰ (Véase TEXTO 40)

La expresión «montaña y mar», en chino, se refiere al «paisaje». Según Shitao, el paisaje reside en el hombre por el libre impulso del solo pincel y de la sola tinta. Partiendo de esta óptica, cualquier pintura realizada por el *qi* del hombre es realmente la manifestación de la «pintura de paisaje».

¹⁷⁹ Véase Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Recea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad. del chino), Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 91.

¹⁸⁰ *Ibíd*, p. 122.

Ahora bien, se debe volver a comparar la pintura de Wang Meng y la de Shitao para que el análisis sea más claro y más profundo.

Aquí, es necesario resaltar una gran diferencia entre la obra de Wang Meng y la de Shitao:

- En *Bambú y piedra*, de Wang Meng (1308-1385), la caligrafía escrita sobre la pintura es del «estilo regular».
- Por el contrario, en *Libélula y flores* de Shitao (1642-1707), la caligrafía escrita sobre la pintura es del «estilo libre». El trazo de los caracteres aparece deformado.

Así, en «la pintura de letrados de los Yuan» vemos que la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello del autor se unen en una sola pintura. No obstante, no se ven las pinceladas rápidas *chan* en la parte de los poemas escritos. Si bien en algunas pinturas de Zhao Mengfu (1254-1322) o de Wu Zhen (1280-1354) se exponen escritos caligráficos del «estilo corriente», estos escritos aún se basan en una forma regular y meticulosa, lejo de ser un «estilo libre». En la época de Ming y de Qing, surge la innovación artística de la unión de «las pinceladas rápidas de la pintura *chan* (zen)» y «las pinceladas rápidas de caligrafía» en una sola pintura.

Las pinceladas rápidas no sólo habitan en la parte de figuras, sino también en la parte de los poemas escritos. La pintura *Uvas a la tinta*, de Xu Wei (1521-1593), es uno de los ejemplos más claros. (Véase ilustración 131). Esta unión trae consigo un desarrollo completo de la pintura basada en el pensamiento filosófico del *qi* (aliento vital, rimo espiritual). Gracias a los pintores letrados individualistas, la pintura china de las dinastías Ming y

Qing, que refleja una espiritualidad universal, resulta ser más evolucionada y desarrollada que la pintura *chan* (zen) de la dinastía Song (960-1279).

Para continuar, aún hace falta ver otras obras de Shitao (1641-1720).

En la ilustración 142, se muestra una hoja del álbum *Paisajes de Jinling*, de Shitao. Se trata de una pintura de tinta sobre papel, que mide 39.3 por 21.5 cm. Se encuentra en Galería Freer de los Museos de Arte Asiático de Smithsonian, Washington. Esta pintura presenta un paisaje del estilo «ligero» (*dan*), pintada con la tinta aguada y diluida.¹⁸¹

142. Shitao (1642-1707), *Paisajes de Jinling*.

¹⁸¹ En cuanto a la filosofía acerca de un paisaje del estilo «ligero» (*dan*), lo analizaremos en la presente tesis, el capítulo 14.5: “Paisaje ligero e inmaterial”.

En cuanto al rollo largo de Shitao, tenemos *Búsqueda de las montañas extraordinarias*. Se trata de un rollo horizontal de tinta sobre papel, que mide 42.8 por 285.5 cm. Se encuentra en el Museo del Palacio Imperial de Beijing. (Véase ilustración 143).

Se muestra un paisaje poético caracterizado por las líneas-pinceladas espontáneas. Además, se ve un largo poema escrito dentro de la pintura.

143. Shitao (1642-1707), *Búsqueda de las montañas extraordinarias*. (Segmento).

En estas dos pinturas, se ven las características heredadas de la «pintura de letrados de los Yuan». Asimismo, se observa la interpretación personal tanto pictórica como caligráfica de Shitao.

En la ilustración 144, hay otra pintura de Shitao, titulada *Diez mil Puntos*. Se trata de otro rollo largo de tinta sobre papel, que mide 25.6 por 227 cm. Se encuentra en el Museo de Suzhou.

144. Shitao (1642-1707), *Diez mil Puntos*. (Segmento).

Es un trabajo transgresor y experimental que nos permite reflexionar sobre la pintura tradicional china.

Esta pintura nos evoca la pintura de Jackson Pollock (1912-1956) durante el «periodo de goteo» entre 1947 y 1950. No obstante, cabe destacar una diferencia entre la pintura de Pollock y la de Shitao. En la pintura de Shitao se asegura un principio artístico de que las buenas pinturas deben mostrar huellas de pincel, tal y como lo que hemos mencionado en el apartado c: “Shitao (1641-1720) y la teoría de la Pincelada Única”.

Lo mismo pasa en las pinturas de Xu Wei (1521-1593), que incluyen poemas.

Finalmente, es preciso señalar que la pintura de Shitao revela su constante búsqueda tanto artística como teórica. Por lo tanto, no es de extrañar que sea un escritor filosófico del individualismo en contra del academicismo inmovilista.

10.2.4. Conclusión

a. Individualismo basado en el pensamiento del autor

El individualismo en la pintura de las dinastías Ming y Qing, en cierto sentido, es similar a la “política de los autores” de *Cahiers du Cinéma* en la década de 1950: el cineasta debe ser su propio guionista. El director de cine debe «escribir» el argumento visual.

En cuanto a la pintura china, el pintor letrado como «autor» no debe representar cosas siguiendo las normas canónicas tradicionales. Según el academicismo de la dinastía Ming, el pintor se ve obligado a atenerse a la doctrina antigua, como si fuese un cineasta que no hace más que poner en imágenes academicistas un guión.

El pintor letrado de individualismo debe «escribir» su argumento visual. No obstante, no se trata de narración, sino de poesía. Es decir, el argumento visual de la pintura china es la Poesía.

En un espacio pictórico, el pintor es el autor, que pinta y escribe. La pintura no se debe circunscribir al corsé de las reglas, técnicas y arrugas de acuerdo con las perspectivas de los antiguos.

En concreto, el individualismo es el elemento más trascendente de la pintura de los Ming y de los Qing, que difiere del academicismo, una producción pictórica sin «pensamiento personal».

b. Cumbre del estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi*

La pintura paisajística de las dinastías Ming y Qing se basa en dos palabras decisivas: Poesía y Caligrafía.

Se refiere a una de las formas más elevadas de la pintura, el estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi* 寫意. «*Xie yi*» significa literalmente «escribe (y no describe) los significados de las cosas (y no su apariencia)». Se trata de una actitud en contra de la narración histórica y del realismo minucioso.

La palabra «escribir» (*Xie*), en efecto, se refiere a la Caligrafía, es decir, entiende la pintura como escritura caligráfica, llena del espíritu *qi* (ritmo espiritual). La palabra «ideas» (*Yi*), de hecho, se refiere a la Poesía, es decir, las ideas poéticas que muestran los significados de las cosas. El estilo «escribir ideas» consiste en lo poético y lo caligráfico, y es singularidad de la pintura china. Así que es el más importante entre los cinco estilos fundamentales de la pintura china.¹⁸²

El estilo «escribir ideas» se puede remontar a la pintura de Wang Wei (701-761) de los Tang (618-907). Wang Wei inventó la pintura monocromática, a saber, el estilo «tinta y agua». Fue él quien estuvo pintando-escribiendo sus «paisajes poéticos» (*Yi-jing*) por medio de los instrumentos de escribir, el Pincel y la Tinta. Por lo tanto, hay una relación estrecha entre el estilo «escribir ideas» y el estilo «tinta y agua». Sin embargo, cabe señalar que en la dinastía Song (960-1279) se desarrolló la pintura poética basada en la revolución artística de esa época. Recordemos

¹⁸² Véase en esta tesis, el capítulo 2: “Aspectos Fundamentales de la Pintura China”, el apartado 2.4: “Categorías y Estilos”.

las palabras de Su Shi: “*Pintura es Poesía*”. Y fue él quien inventó el término de *shirenhua* 士人畫 (pintura de funcionarios-letrados). Opina que el pintor debe compartir el mismo valor y categoría social que los poetas. (Véase en esta tesis, el capítulo 8). Pero, no olvidemos que fue Zhao Mengfu (1254-1322) quien destacó: “*Pintura es Caligrafía*”, y que el «paisaje escrito» se produjo en la dinastía Yuan (1279-1368). A partir de la dinastía Yuan, los chinos utilizan la palabra «escribir» en lugar de la «pintar» para explicar el quehacer pintórico, puesto que consideran que la pintura es como la escritura caligráfica. Por lo tanto, apareció entonces la idea de la «pintura poética-caligráfica», es decir, una forma completa del estilo «escribir ideas». (Véase en esta tesis, el capítulo 9). No obstante, en la pintura de la dinastía Yuan, no se ve completamente la liberación de la pincelada espontánea.

En la época de Ming y de Qing, existe una fusión de «las pinceladas rápidas de la pintura *chan* (zen)» y «las pinceladas rápidas de caligrafía» en una sola pintura para revelar el desarrollo artístico basado en la filosofía del Pincel y de la Tinta. Así, vemos realmente la cumbre del estilo «Escribir Ideas», a saber, la «pintura poética-caligrafica».

La pintura poética-caligrafica no se refiere a una pintura que ilustre un poema. Se trata de que la pintura es la poesía en estado puro, una existencia absoluta de lo poético, lo ambigüo y lo abstracto.

Además, la pintura poética-caligrafica transforma a la pintura en una existencia del *qi* espiritual tanto del hombre como de la naturaleza. El núcleo es entonces, la pincelada única de pincel. Tal y como Shi Tao dice:

*“Yo poseo la Pincelada Única y por eso puedo abarcar la forma y el alma del paisaje.”*¹⁸³

c. Paisaje Sintético

Para concluir, resumo lo más importante de este capítulo:

- «**Pintura Chan**» (de los Song) + «**Pintura de Letrados**» (de los Yuan)

= «**Pintura Sintética**» de las dinastías Ming y Qing

- «**Paisaje Interior**» (de los Song) + «**Paisaje Escrito**» (de los Yuan).

= «**Paisaje Sintético**» de las dinastías Ming y Qing

Sin el «paisaje interior» de la dinastía Song y el «paisaje escrito» de la Yuan, no hubiera sido posible el «paisaje sintético» de las dinastías Ming y Qing.

Para terminar, he hecho un resumen acerca de la pintura paisajística de las dinastías Ming y Qing:

1. Se ve la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello en una sola pintura, afirmando un desarrollo continuo de la «pintura de letrados de los Yuan» en los Ming y en los Qing.
(Así, se distingue con la pintura de los Song).
2. Más allá, se ve la unión de «las pinceladas rápidas de la pintura *chan* (zen)» y «las pinceladas rápidas de caligrafía» en una sola pintura.

¹⁸³ Véase anotación 170.

Ésta es una gran innovación artística de la pintura de los Ming y de los Qing.

3. Se trata de la culminación del «expresionismo» chino (se aplican las pinceladas rápidas-libres tanto en la parte de las figuras como en la parte de los poemas) y la culminación del «minimalismo» chino (lo mínimo es lo máximo, lo Uno es lo Universal, el trazo es mínimo y las sugerencias todas).
4. Es preciso señalar que fueron los pintores individualistas de los Ming y de los Qing quienes contribuyeron al desarrollo avanzado del arte expresionista y minimalista.

A fin de cuentas, los puntos decisivos de la pintura de los Ming y de los Qing:

- Cumbre del estilo «escribir ideas» (pintura poética-caligráfica).
- Unión de la pintura *chan* (zen) y la pintura de letrados.
- Pintura Sintética basada en la filosofía del taoísmo, del budismo y del confucianismo.
- Paisaje Sintético basado en el «paisaje interior» de la dinastía Song y el «paisaje escrito» de la dinastía Yuan.

Volumen III:

Investigación Sintética de la Pintura Paisajística China

Capítulo 11

Unión del Paisaje y el Yo

Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta

11.1. Introducción

La historia de la pintura china trata, en efecto, de un arte pictórico basado en el método del «pincel (chino)» y la «tinta (china)».

La pintura china tradicional se puede considerar como una rama independiente de la caligrafía china a partir de la cual se originó. Se desarrolla en torno a los cuatro instrumentos de la escritura: pincel, tinta, papel y tintero. Dado el desarrollo de la pintura china (véase el Volumen II de esta tesis), cuando los chinos hablan de un arte pictórico, la «pintura» resulta inseparable de la «poesía» y de la «caligrafía». Por eso, el núcleo de la pintura china es indiscutiblemente la pintura de letrados (de poetas y de calígrafos), y está lejos de ser obra de artesanos.

En este contexto, sabemos que los pintores chinos estaban buscando constantemente alcanzar el dominio del *Tao* a través de la práctica del arte de

pintar. El dominio del *Tao* se refiere a la «espiritualidad», tal y como François Cheng explica:

“La pintura china antigua, cuya historia conocemos sobre todo a partir de los Han (siglos II a.C. – II d.C.), ha seguido una evolución que va de una tradición marcada por el realismo hacia una concepción cada vez más espiritual. Por espiritual no entendemos una pintura de temas religiosos –que siempre ha existido en el curso de esa historia, sobre todo la de la tradición búdica-, sino una pintura que tiende de por sí a convertirse en espiritualidad. Espiritualidad esencialmente inspirada en el taoísmo y enriquecida luego por la filosofía *chan* (zen).”¹⁸⁴

Así, el pensamiento del *Tao* (o el taoísmo filosófico) es verdaderamente la ideología que constituye la base fundamental de la pintura china.

Tao significa «camino», como cuando hablamos del «camino de las cosas» o del «camino de la naturaleza». Este término, usado por todos los filósofos chinos (incluyendo a Confucio, Mencio, Mozi y los legalistas), tiene un significado especial en el contexto del taoísmo, en el que implica el proceso esencial e innominable del universo.

El *Tao* abarca los principios de infinitas cosas. No tiene forma ni sonido; es incorpóreo, eterno y permanente. El Vacío es la sustancia del *Tao* y el Ser es su función. Para alcanzar el dominio del *Tao* es necesario primero reconciliarse con un estado mental de Vacío, no ocuparse de cosas mundanas, dejar de lado

¹⁸⁴ François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, p. 129.

el intelecto, el conocimiento, los deseos, el egoísmo y el egocentrismo; despojarse de las ideas preconcebidas y retornar a la amplitud mental auténtica. Cabe destacar que para el taoísmo es central la búsqueda del vacío, común también al budismo y, en alguna medida, al confucianismo.

El pensamiento del *Tao* se basa en el tratado clásico *Tao Te Ching*, cuya autoría se atribuye a Lao Zi (aproximadamente 604-531 a.C.).

Este tratado es uno de los fundamentos del taoísmo filosófico y tuvo una fuerte influencia sobre otras escuelas, como el legalismo y el neo-confucianismo. Tiene un papel importante en la religión china, relacionado no sólo con el taoísmo religioso, sino también con el budismo, que cuando se introdujo por primera vez en China fue interpretado usando en gran medida palabras y conceptos taoístas.¹⁸⁵

No se debe olvidar otro libro también muy importante del taoísmo filosófico, el *Zhuang-Zi*, conocido con el nombre de su autor.¹⁸⁶ Zhuang Zi (aproximadamente 369-290 a.C.) fue un filósofo de la antigua China que vivió durante el período de los Reinos combatientes, y que corresponde a la cumbre del pensamiento filosófico chino de las Cien escuelas del pensamiento. Se le considera el segundo taoísta más importante, por detrás tan sólo de Lao Zi, y heredero del pensamiento de este último.

En el capítulo I: “En placentera libertad” de *Zhuang-Zi*, el maestro Zhuang manifestó:

¹⁸⁵ Véase el capítulo 8 de la presente tesis: “Siglo XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior: *Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Sur* (1127-1279)”.

¹⁸⁶ También se conoce como el *Nan hua zhen jing* 南華真經, que literalmente significa el «Verdadero Clásico de la Florecencia Cultural del Sur», haciendo alusión a la idea tradicional de que Zhuang Zi (aproximadamente 369-290 a.C.) procedía del sur de China.

“A quien es capaz de acomodarse a las leyes del Cielo y de la Tierra para, así, dominar las mutaciones de las seis energías cósmicas y poder viajar por el espacio sin límites, ¿fuérale aún menester depender de algo?

Por eso se dice: «El hombre perfecto no tiene yo, el hombre espiritual no tiene éxito, los grandes sabios no tiene nombre».»¹⁸⁷ (Véase TEXTO 41)

A continuación, en el capítulo II: “De la unidad de los seres” del *Zhuang-Zi*, el maestro Zhuang declaró:

“El universo y yo hemos nacido al mismo tiempo, y todos los seres y yo somos uno y lo mismo.”¹⁸⁸ (Véase TEXTO 2)

En China, la filosofía de la naturaleza está impregnada por el pensamiento taoísta, el cual subraya, por encima de todo, la importancia del equilibrio entre la conciencia humana y nuestro ser natural como parte integral de la red de la vida. Tal como el maestro Zhuang dice: “A quien es capaz de acomodarse a las leyes del Cielo y de la Tierra para, así, dominar las mutaciones de las seis energías cósmicas y poder viajar por el espacio sin límite”.

Vemos que el taoísmo filosófico buscaba la fusión del objeto y el sujeto para alcanzar el «camino de la transformación» (el *Tao*), a saber, buscando la armonía entre el mundo natural y la naturaleza humana. Cómo alcanzar el

¹⁸⁷ Zhuang Zi, “Libro Interior” 內篇 (*Nei Pian*), *Zhuang Zi*. La versión española: Iñaki Preciado Ydoeta (trad.), *Zhuang Zi*, Barcelona: Kairós, 2001, pp. 37-38.

¹⁸⁸ *Ibíd.* La versión española: *Ibíd.*, p. 48.

«camino de la transformación», en correspondencia con los principios de esta filosofía, fue siempre una preocupación más o menos constante de los artistas chinos clásicos. Así, es lógico que en China la pintura de paisaje se convierta en uno de los mejores medios para alcanzar la unión con el *Tao*.

La pintura como medio (medium) de la «unión del paisaje y el yo» se puede remontar a la época del nacimiento de la pintura paisajística china: el Periodo de Desunión (siglos III - VI).¹⁸⁹

No olvidemos que fue en ese entonces cuando cobró fuerza la Escuela de los Misterios. Los mejores representantes de esta escuela son los Siete Sabios del Bosque de Bambú, un grupo de filósofos, poetas y músicos del taoísmo chino del siglo III. Ellos iniciaron una nueva tendencia estética. Coincidiendo con la decadencia política de la dinastía Han (202 a. C.-220 d. C.), se desligaron de la enseñanza moral tradicional, buscando la belleza, artística, poética y filosófica como valor absoluto.

Con esta tendencia estética, la gente comenzó a apreciar la belleza de la pintura y también a escribir comentarios relacionados con ella. Uno de los tratados más importantes fue *Evaluación de Pintores Tradicionales* de Xie He (activo en 479-502), que es el tratado de pintura más antiguo que haya llegado entero hasta nosotros. En este tratado, Xie He presentó sus famosas «Seis Reglas», aplicadas a la pintura. De las Seis Reglas que nombra, la primera regla es *qi-yun-sheng-dong*, «la circulación del *qi*, produce el movimiento vital».

¹⁸⁹ Véase el capítulo 4 de la presente tesis: “Siglos III - VI: Nacimiento de la Pintura Paisajística China: *Pintura Paisajística China en el Periodo de Desunión (220-589)*”.

Subrayamos que en esta regla de Xie He -la teoría *qiyun* (aliento vital)-, se muestra cómo el pintor puede transmitir el *qi* a través de su pintura, una idea auténticamente taoísta.

Sin embargo, en el presente capítulo, lo que más nos interesa no es sólo lo que podemos comprender de la pintura a través de los textos literarios, sino responder a una cuestión artística: ¿a lo largo de la larga historia china, cómo se realiza en cada época la unión del paisaje y el yo para alcanzar el dominio del *Tao* a través del arte de pintar?

Esta pregunta es, a la vez, un tema central. Así pues, intentaremos profundizar en la comprensión de la Pintura China mediante el estudio de su evolución histórica.

En concreto, debido a la búsqueda del espíritu *Tao*, en la pintura china (un arte pictórico basado en el método del pincel y la tinta) se desarrolló necesariamente una estética basada en la pincelada espontánea influida por el estilo libre de caligrafía. Además, la práctica artística y la reflexión filosófica sobre la pincelada espontánea se transformará en épocas distintas y en contextos históricos diferentes.

Sintéticamente, en este capítulo, queremos enfocar nuestra mirada en el análisis e interpretación de la *Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta* para comprender cómo los artistas chinos se realizan en la pintura de paisaje a través de la «pincelada espontánea», uniéndose y armonizando con el Cielo y la Tierra.

11.2. Desaparición del color

Antes que nada, debemos empezar por comentar las famosas Seis Reglas de Xie He, activo entre 479 y 502, durante el Periodo de Desunión (220-589). (Recordemos que fue en este periodo cuando nació la pintura paisajística china).

Las Seis Reglas¹⁹⁰ de Xie He, son:

1. La circulación del *qi*, produce el movimiento vital.
2. El pincel crea estructura.
3. Dibujad la forma conforme al objeto.
4. Aplicad el color de acuerdo con la naturaleza del objeto.
5. Organizad la composición con los elementos en sus lugares apropiados.
6. Al copiar, intentad transmitir la esencia de los métodos del maestro.

Vemos que en la cuarta regla, Xie He destacó la aplicación del color de acuerdo con la naturaleza del objeto. Esta enseñanza siguió siendo la regla principal durante las dinastías Sui (589-618) y Tang (618-907). Por lo tanto, no resulta extraño que en la pintura paisajística de los Sui y de los Tang, el estilo «azul y verde» fuera el estilo dominante.

Sin embargo, ya en la dinastía Tang, el gran pintor-poeta Wang Wei, inventó el estilo «tinta y agua» (o «blanco y negro»), y manifestó: “*En el*

¹⁹⁰ Véase en esta tesis, el ap. 13.3: “Seis Reglas de Xie He (activo en 479-502)”. Aquí, utilizo la versión española de Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza, 1983, p. 164.

Camino (Tao) de la pintura, lo más sublime es la pintura monocroma a la tinta”. Esta manifestación artística influyó profundamente sobre los pintores futuros. A partir de entonces, la pintura paisajística china empezó a desarrollar una corriente que lleva a la desaparición del color.

Más tarde, durante el período de las Cinco Dinastías (907-960), el pintor y teórico Jing Hao (870-930) escribió su famoso tratado *Apuntes acerca del método del pincel*. En este tratado, Jing Hao propuso sus famosos Seis Principios:

1. *Qi* 氣 (aliento vital, energía)
2. *Yun* 韻 (ritmo, resonancia)
3. *Si* 思 (entendimiento, concentración)
4. *Jing* 景 (entorno, paisaje, valor de lo natural)
5. *Bi* 筆 (pincel)
6. *Mo* 墨 (tinta)

Así pues, vemos una gran diferencia entre los Seis Principios de Jing Hao (870-930) y las Seis Reglas de Xie He (activo en 479-502), en particular en lo que atañe al color. A Xie He le importa el color, pero Jing Hao destaca la tinta. Con respecto a esto, si revisamos todas las pinturas que hemos mostrado en el capítulo 6: “Siglo X: Nacimiento del Método de las Arrugas”, puede comprobarse que la desaparición del color es debida a la necesidad de mostrar el *qi* (fuerza vital) de pincel y el *yun* (ritmo) de la tonalidad de tinta.

En realidad, el estilo «tinta y agua» de la pintura paisajística china, siguió

desarrollándose en el tiempo, con su tinta diluída, sus planos abiertos, llenos de matices y sugerentes formas, durante las dinastías Song (960-1279), Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911). Como es lógico, a lo largo de todo este tiempo, las representaciones tuvieron variaciones. Así, no resulta extraño que se realizaran, dentro del estilo «tinta y agua», obras con color. Sin embargo, cabe destacar que aún así, el protagonista nunca fue el color, sino la tinta negra y la técnica de veladuras y aguadas.

No pensemos en que se trate sólo de una cuestión técnica relacionada con un estilo particular, el llamado *Shui Mo* (tinta y agua) de la pintura china: estamos ante algo que se refiere a los puntos más decisivos del pensamiento chino.

Sabemos que el concepto de *qi* (aliento vital o energía vital) está en la base de las principales escuelas de filosofía en China, debido a que todas estas escuelas fueron influidas por el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. En relación con esto, debemos hablar un momento del símbolo de la teoría *yin-yang*: la gran polaridad (*Taiji*). (Véase ilustración 31). La energía (*qi*) en su forma original se representa como un círculo, que encierra las fuerzas dinámicas del *yin* y el *yang*, en blanco y negro en su interior. Los ocho trigramas de *El libro de las mutaciones* se dibujan alrededor de este símbolo. La pintura paisajística china va profundizando constantemente en la expresión artística de la energía *qi*, a través de dos elementos matéricos, dotados de simbolismo la «montaña» (*yang*) y el «agua» (*yin*).

Así, tal y como hemos hablado en el capítulo 10: “Siglo XIV - XIX: Paisaje Sintético”, el desarrollo de la pintura tradicional china alcanzó su

culminación en las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911). Por ello, citamos a continuación un texto importante del pintor Tang Dai (1673-1752) de la última dinastía china:

“En su alternancia de repliegue y de despliegue, el Cielo y la Tierra dan forma a todas las criaturas, y todas ellas nacen naturalmente bajo el impulso del Soplo (el *qi*); lo mismo sucede con la creación pictórica: en la pintura de los Antiguos, el pincel con su actividad hace las veces de *Yang*, la tinta con su inmovilidad hace las veces de *Yin*; transmitir el soplo (el *qi*) por medio del pincel le corresponde a *Yang*; producir las tonalidades por medio de la tinta le corresponde a *Yin*; y es por esta incorporación del *Yin* al *Yang*, realizada por el pincel y la tinta, como cada pintura queda elaborada (...). La índole del pincel y de la tinta corresponden a la índole del Cielo y de la Tierra”.¹⁹¹

(Véase TEXTO 42)

Visto esto, podemos comprender por qué es importante realizar una pintura de montaña (*yang*) y agua (*yin*) a través del pincel (*yang*) y tinta (*yin*), ya que es una acción tanto corporal como espiritual sobre la energía *qi* del universo (cielo-tierra).

¹⁹¹ Tang Dai, *Prosa de la pintura* 繪事發微, véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 253. Podemos encontrar otra versión española: “El pincel es activo y, por tanto, capta el *yang*; la tinta es pasiva y, por tanto, capta el *yin*. Cuando los antepasados pintaban creaban el *yang* con el movimiento del pincel, y el *yin* con la nota inmóvil de la tinta. Creaban el *yang* mediante la captación del *qi* (espíritu) con el pincel, y el *yin* produciendo *cai* (valor) con la tinta. Se servían del pincel y la tinta para lograr el *yin* y el *yang*”. Véase George Rowley, *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 1981, p. 76.

La desaparición del color es, por lo tanto, uno de los resultados decisivos de la pintura paisajística basada en la filosofía del pincel y la tinta.

Es preciso señalar que ahora sólo estamos como a la entrada de una exposición que podría titularse «La pintura paisajística china basada en la filosofía del pincel y la tinta». Pero para entrar en este espacio y visitarla, aún hace falta revisar la historia china tanto pictórica como filosófica.

11.3. Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta

11.3.1. Siglos III-IX: Época de la pintura de retrato, y del pincel

Ante todo, hay que recordar que las características generales de la pintura durante la dinastía Tang (618-907), todavía eran las siguientes:

1. La pintura de retrato (tanto histórica como religiosa) ocupa el lugar más importante.
2. La pintura no tiene relación con la poesía.
3. La mayoría de obras de los Tang, son pinturas de color.
4. La pintura normalmente se realiza por encargo de la corte o los templos.
5. Importa la representación mimética, en cierto sentido, realista.
6. La pintura paisajística «no narrativa» se realiza, normalmente, en el formato de «rollo vertical». (Cuando se realiza en el formato «rollo horizontal», no llega a tener una longitud de más de 1.5 metros).

Sin embargo, recordemos que Wang Wei (701-761) de los Tang (618-907) fue un vanguardista de su época. Sus innovaciones:

1. Introdujo en la pintura la idea de que el género paisajístico podía ser un género artístico de máxima expresión.
2. La pintura paisajística china empieza a relacionarse con la poesía.

3. Gracias a Wang Wei, nació la pintura paisajística monocroma china del estilo «tinta y agua».
4. La pintura no la realiza por encargo de la corte o de los templos, sino que la hace el artista por placer (por amor al arte). (Los espectadores son sus amigos).
5. La idea *Yijing* 意境 : una atmósfera mental o una calidad espiritual, empieza a materializarse en la pintura china. Pero, esta realización pictórica se pone al servicio de mostrar un paisaje ambiguo, una desmaterialización del espacio-tiempo concreto. Se trata de algo más poético y abstracto, relacionándose con el concepto Vacío.
6. La pintura de paisaje empieza a realizarse en un formato «alargado» para representar un paseo en distintos tiempos en diferentes lugares, creando una pintura que es como un «viaje por los paisajes».¹⁹²

Lo que es más importante es que fue Wang Wei quien empezó a pintar sus «paisajes poéticos» con los mismos instrumentos que se usan para escribir, el pincel y la tinta.

Debemos reconocer la gran importancia del pintor-poeta Wang Wei (701-761). Gracias a él, el significado del «arte de pincel» cambió enormemente en China.

¹⁹² Véase en la presente tesis, el apartado 5.2.4: “Pintura de paisaje: Estilo Tinta y Agua (la «escuela del Sur)”, subapartado a: “Wang Wei (701-761)”.

Debido a las innovaciones de Wang Wei (siglo VIII), la pintura china, más bien, la pintura de letrados empezó a desarrollarse apartándose de la pintura narrativa, pintura de color, pintura realista, pintura decorativa, pintura de historia o pintura de enseñanza moral o religiosa. A partir de entonces, la pintura china se convirtió en una escritura poética basada en el pincel y la tinta.

Desde una perspectiva enfocada en el pincel y la tinta, los críticos chinos también empezaron a preguntarse: ¿el pintor es dueño del pincel o de la tinta? Esta pregunta se convierte en el eje central de la *Revolución Pictórica a través del Pincel y la Tinta*.

Debemos continuar hablando del autor de *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas*, el famoso historiador y crítico de los Tang (618-907), Zhang Yanyuan (810-880). En cuanto a una técnica para representar la niebla y las nubes que consiste en soplar polvo sobre una base de tinta muy aguada, Zhang dice:

“Aunque la solución sea ingeniosa, como no incluye ninguna pincelada no puede merecer el nombre de pintura”.¹⁹³

(Véase TEXTO 43)

Este texto es muy importante por dos razones:

¹⁹³ Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura-Historia-Filosofía, 1974.

1. Se afirma que en la dinastía Tang, «ver el pincel (la pincelada)» es más importante que «ver la tinta (la tonalidad)».
2. No obstante, también se revela que los pintores Tang, empezaron a experimentar las técnicas de la tinta.

Asimismo, según *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas*, de Zhang Yanyuan (810-880), podemos confirmar que el inventor de la técnica de «tinta salpicada» es Wang Mo (siglo VIII) y el inventor de la técnica de «tinta quebrada» fue Wang Wei (701-761).

Hay que tener en cuenta que si bien los pintores chinos empezaron a experimentar las técnicas de la tinta, esto no significa que las pinceladas fueran a desaparecer. En realidad, a lo largo de la historia china, «mostrar las pinceladas en una pintura» es imprescindible. Por lo tanto, hasta la última dinastía china Qing (1644-1911), las pinturas hechas directamente en color, o realizadas totalmente mediante tinta salpicada, o con los dedos, o las primeras pinturas llegadas de Occidente, fueron consideradas como obras de nivel inferior.

Bajo esta óptica, para entender profundamente qué es «tener el pincel» y qué es «tener la tinta» en la pintura china, se debe leer otro texto clásico de Tang Dai (1673-1752):

“Tener el pincel y no la tinta no significa que la pintura no tenga tinta literalmente, sino que la arrugas y las aguadas se reducen a poca cosa; el trazado de las piedras se recorta al desnudo, el tronco y las ramas de los árboles se destacan de manera descarnada, lo que da la

sensación de ausencia de tinta o, como suele decirse, «los huesos superan a la carne».

Tener la tinta y no el pincel no significa que la pintura esté hecha sin pincel, sino que en el trazado de las piedras y en la pintura de los troncos, el pincel sólo ha intervenido ligeramente, mientras que se ha empleado con tal exceso la aguada que llega a ocultar la pincelada y anular su presencia, lo que da la impresión de que no se empleó el pincel; eso es lo que se llama «la carne supera a los huesos»¹⁹⁴.

(Véase Texto 44)

Visto esto, podemos tener una comprensión más concreta y un mejor entendimiento acerca de la relación estética entre el hueso- pincel y la carne-tinta.

A continuación, hay que mencionar otro pensamiento estético muy importante para la pintura china de los siglos III-IX.

De hecho, durante este periodo, cuando se habla del *qi* (aliento vital o movimiento vital) de la pintura, sólo se refiere a la pintura de retrato, puesto que los chinos en esa época pensaban que sólo los humanos o los animales tienen el *qi*. De esta forma, el crítico Zhang Yan-yuan (810-880) declaró:

¹⁹⁴ Tang Dai (1673-1752), *Prosa de la pintura*. 繪事發微. Véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 243.

“En cuanto a los humanos, los santos y los fantasmas, tienen los movimientos vitales que se pueden encontrar. Hace falta conseguir sus *shen-yun* (*qi-yun*) para expresar esos movimientos vitales.” (Véase TEXTO 45)

“Los quioscos, las rocas, los árboles (o el bosque surge en las montañas), los coches y los utensilios, no tienen los movimientos vitales que se pueden imitar (pintar), por eso, no se puede encontrar el *qi-yun*.”¹⁹⁵ (Véase TEXTO 46)

En concreto, bajo el enfoque en la pintura de retrato y en las pinceladas espontáneas de «pincel», no es de extrañar que Zhang Yanyuan, otorgara a Wu Daozi (680-759) una plaza única, la más prestigiosa, por encima de todos los demás célebres pintores, debido a su estilo expresivo, su «trazo lineal» realizado en la pintura de retrato. Así, Zhang Yanyuan concluía que la fuerza creadora de Wu, le venía del universo y que su genio era inolvidable.¹⁹⁶

¹⁹⁵ He traducido directamente el texto original chino. Véase Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura Historia Filosofía, 1974.

¹⁹⁶ Véase en la presente tesis, el apartado 5.2.2: “Pintura de retrato”, subapartado b: “Wu Daozi (680-759)”.

11.3.2. Siglo X: *Apuntes acerca del método del pincel* de Jing Hao (870-930):

Del «pincel» al «pincel-tinta»

Durante las Cinco Dinastías (907-960), por primera vez en la historia de la pintura china, podemos ver claramente el uso del método de las arrugas.

El desarrollo de la técnica de las arrugas, revela el avance artístico basado en el «pincel» y la «tinta». (Véase en esta tesis, el capítulo 6). Con respecto a esto, el pintor y teórico Jing Hao (870-930), es un punto clave.¹⁹⁷ Recordemos que Jing Hao escribió el famoso tratado *Apuntes acerca del método del pincel* que tuvo una gran influencia en la historia de arte chino. La importancia de este tratado, radica en que es el primer texto histórico en la historia del arte chino:

1. que enfatiza el método del «pincel» y la «tinta» en la pintura paisajística china.
2. que se refiere a la relación entre la teoría *qi-yun* y la pintura de paisaje.

De esta manera, en *Apuntes acerca del método del pincel*, Jing Hao revisa los grandes pintores antiguos, y comenta:

“En Wang Wei, el pincel y la tinta son magníficos. (...)”

¹⁹⁷ Véase en esta tesis, el apartado 6.2.2: “Artistas representativos”, subapartado a: “Jing Hao (870-930)”.

Li Sixun¹⁹⁸ pone de manifiesto principios penetrantes y amplitud de pensamiento, su pincel es excelente pero a pesar de toda su habilidad y su elegancia, es lamentablemente débil en lo que se refiere a la tinta.

Xiang Rong, el ermitaño, pinta árboles y rocas de gran firmeza y tosquedad, pero sin cuidar los bordes. Penetra el misterio de la verdad sólo mediante el empleo de la tinta, pero su pincel no tiene hueso. No obstante, su pensamiento corría con tal libertad que nunca deja de captar la atmósfera espiritual (el espíritu *qi*) de la verdadera esencia del universo. Esto nada más basta para liberarlo de la belleza sensual.

En Wu Daozi, descollaba en el manejo del pincel y sus obras alcanzaron un altísimo grado de hueso-espíritu. Al verlas sus rivales enmudecen. Por desgracia, le faltaba tinta.”¹⁹⁹ (Véase TEXTO 47)

Es evidente que Jing Hao no sólo enfoca su mirada en los trazos lineales del «pincel», si no también en la «tinta». Por eso, no piensa como Zhang Yanyuan, y destaca: “*En Wu Daozi (...). Por desgracia, le faltaba tinta*”.

Recordemos que gracias a Wang Wei, nació la pintura paisajística monocroma china del estilo «tinta y agua». Más tarde, Jing Hao siguió desarrollando esta idea de Wang Wei. Así, no es de extrañar que Jing

¹⁹⁸ Véase en esta tesis, el apartado 5.2.3: “Pintura de paisaje: Estilo Azul y Verde (la «escuela del Norte»)”, subapartado a: “Li Sixun (651-716)”.

¹⁹⁹ He traducido el texto original chino. Véase Jing Hao, “Apuntes acerca del método del pincel” 筆法記, véase Ma Hong-zeng (ed.), *Jing Hao y Guan Tong*, Shijiazhuang: Educación Hebei, 2006.

Hao le alabara: “*En Wang Wei, el pincel y la tinta son magníficos*”.

Ahora bien, hay que volver a analizar los Seis Principios de Jing Hao, tal y como hemos mostrado anteriormente: 1. *Qi* 氣 (aliento vital, espíritu), 2. *Yun* 韻 (ritmo, resonancia), 3. *Si* 思 (entendimiento, concentración), 4. *Jing* 景 (paisaje, valor de lo natural), 5. *Bi* 筆 (pincel), 6. *Mo* 墨 (tinta)

El primer principio *qi* se debe unir con el segundo principio *yun*, que así, se convierte en el *qi-yun*, y que es aparentemente igual a la primera regla *qi-yun sheng-dong* de Xie He, pero, en realidad, no se trata de lo mismo. Por un lado, el *qi-yun* (movimiento vital) de Xie He tiene que ver con «la pintura de retrato» (transmitir el *qi* del humano observado), mientras que en el *qi-yun* de Jing Hao se trata de «la pintura de paisaje» (transmitir el *qi* del paisaje observado).

De la misma manera, el tercer principio, *Si* (entendimiento, concentración) se debe vincular con el cuarto, *Jing* (paisaje, valor de lo natural), y así se revela en seguida que la mirada de Jing Hao estaba enfocada en la pintura de paisaje, y que este paisaje proviene del entendimiento *Si* del pintor. No obstante, ésto no se refiere a la manifestación del corazón (la mente) del pintor (sujeto creativo).

Finalmente, aún hace falta examinar los dos últimos principios de Jing Hao, el quinto *bi* (pincel) y el sexto *mo* (tinta):

“El *bi* (pincel) se obtiene cuando manejas tu instrumento con soltura, sirviéndote de los distintos tipos de pinceladas, de acuerdo con

[422]

tu propósito, aunque sin infringir ciertas reglas. Es importante no considerar el pincel ni como forma (*Xing* 形), ni como sustancia (*zhi* 質), sino como movimiento, algo parecido a andar o volar.

El *mo* (tinta) se obtiene cuando distingues las partes altas y bajas de las cosas mediante la gradación de los tonos, y representas claramente lo que tiene profundidad y lo que no, de tal modo que las cosas parezcan naturales y como si no estuviesen pintadas”.²⁰⁰ (Véase TEXTO 48)

En este caso, hay que vincular el *bi* y el *mo*, igual que hemos hecho en los casos anteriores. Cabe decir que, en este texto, por una parte, se muestra una enseñanza que valora un cierto realismo, cuando dice: “*representar las cosas como si no estuviesen pintadas*”. Pero por otra parte, se declara el valor de la tinta, revelando una revolución artística, pues «la tinta es igual de importante que el pincel».

En síntesis, según Jing Hao, el papel del pincel es captar el movimiento, y el de la tinta es captar la profundidad o la tonalidad.

Finalmente, los Seis Principios de Jing Hao están diciendo realmente que “en una pintura de paisaje”, el *qi* (aliento vital o espíritu) proviene del pincel, el *yun* (ritmo o resonancia) proviene de la tinta, y en suma, el *qi-yun* (resonancia espiritual) proviene del pincel y la tinta.

²⁰⁰ *Ibíd.*

11.3.3. Siglos X-XI: Época del Paisaje Monumental:

Realidad interna de la gran naturaleza

a. De la pincelada seca a la pincelada húmeda

En los siglos X-XI, se puede observar un desarrollo en la pintura china que podemos denominar como: del pincel al pincel-tinta. Esto es decir que evoluciona de una pincelada seca y lineal a una pincelada húmeda con la tonalidad de tinta.

Se trata de una forma de expresión con la tinta monocroma, pero no se refiere a la tinta totalmente salpicada, sino a una tinta pintada por el pincel con espontaneidad.

Respecto a esto, se deben comparar las arrugas de las pinturas de las Cinco Dinastías (*véanse* ilustraciones en el capítulo 6 de la presente tesis) con las arrugas de las pinturas de la dinastía Song del Norte (*véanse* ilustraciones en el capítulo 7), y podemos encontrar una diferencia: las arrugas de la dinastía Song del Norte (960-1127) son más húmedas que las de Cinco Dinastías (907-960).

Uno de los ejemplos más claros es la famosa obra *Comienzo de la primavera*, de Guo Xi (1001-1090).

En la ilustración 145, se muestra un detalle de *Comienzo de la primavera*, y se ve notoriamente una muestra de la utilización de una pincelada muy húmeda.

145. Pincelada húmeda de Guo Xi, *Comienzo de la primavera*. (Detalle).

b. De la pincelada pequeña a la pincelada grande

Además de la pincelada húmeda, se observa también un desarrollo pictórico hacia la pincelada «grande».

Recordemos que existen dos tipos de arrugas «Cortadas con Hacha»: el tipo «pequeño» y el tipo «grande». El tipo «pequeño» practicado en su origen por Jing Hao (870-930), y su discípulo Guan Tong (907-960). (Véanse ilustraciones 63-67). En la Dinastía Song del Norte (960-1127), el pintor académico Li Tang (1066-1150) perfeccionó el tipo «pequeño» de las arrugas «Cortadas con Hacha», e inventó el tipo «grande» de este método de arrugas, es decir, unas

pinceladas más anchas y sueltas. Este hecho artístico es decisivo en la revolución pictórica a través del pincel y la tinta. (Véase ilustración 79). Más adelante, este tipo «grande» de las arrugas «Cortadas con Hacha» influyó directamente sobre los pintores académicos más importantes de los Song del Sur (1127-1279): Ma Yuan (act. 1172-1214) y Xia Guei (act. 1190-1225). (Véanse ilustraciones 90-96).

En la ilustración 146, se muestra un detalle de *Viajeros que cantan*, de Ma Yuan (act. 1172-1214), y se ve el tipo «grande» de las arrugas «Cortadas con Hacha», unas pinceladas muy anchas y sueltas. (Véase también ilustración 92).

146. Pincelada «grande» de Ma Yuan, *Viajeros que cantan*. (Detalle).

c. Realidad interna de la gran naturaleza

Durante los siglos X-XI, los artistas chinos en su mayoría siguieron realizando la pintura de paisaje bajo la enseñanza del pintor Jing Hao, él dice:

“La belleza externa se capta a partir de la apariencia externa, y la realidad interna, a partir de la fuerza interna. No debes confundir apariencia externa y realidad interna. Si no entiendes este principio, es posible que consigas cierta semejanza con la realidad, pero no la realidad misma. (...)”

La semejanza es un parecido formal sin aliento vital (el *qi*). La realidad, una combinación del aliento vital y la esencia (naturaleza, temperamento). Además, si representas el aliento vital mediante la apariencia exterior y no mediante la totalidad de la imagen, entonces la obra está muerta.”²⁰¹

(Véase TEXTO 49)

Debido a la búsqueda del *qi* de las cosas, a los pintores no les importa tanto la apariencia externa como la belleza externa. Por lo tanto, en la pintura paisajística china de este periodo, se ve una cierta liberación de la expresión del pincel y la tinta.

²⁰¹ Jing Hao, “Apuntes acerca del método del pincel” 筆法記, véase Ma Hong-zeng (ed.), *Jing Hao y Guan Tong*, Shijiazhuang: Educación Hebei, 2006.

Las cosas tienen sus alientos vitales. Y los pintores deben transmitir estos alientos vitales a través del pincel y la tinta. Entonces, no se debe copiar una roca como un objeto inerte, sino reproducir su energía *qi* para hacer de la roca en la pintura una cosa viva. Sin embargo, no se trata de representar el «paisaje interior» del pintor, y aún no importa la subjetividad del creador.

Jing Hao manifiesta:

“El *qi* (aliento vital o espíritu) es producido cuando el corazón sigue los movimientos de pincel.”²⁰²

(Véase TEXTO 50)

Esta frase significa que hace falta «reducir» el corazón (la mente) del sujeto creativo para pintar las cosas con soltura.

En este caso, es preciso señalar que hay un texto de versión española, debido a una pequeña errata del texto original chino,²⁰³ donde la frase se convierte en: “*El influjo espiritual es producido por el pincel cuando sus movimientos siguen al corazón*”.²⁰⁴

²⁰² Jing Hao, “Apuntes acerca del método del pincel” 筆法記, véase Ma Hong-zeng (ed.), *Jing Hao y Guan Tong*, Shijiazhuang: Educación Hebei, 2006.

²⁰³ El texto incorrecto es: «氣者。筆隨心運». Para corregir, la palabra «筆» se debe cambiar por el «心», y la palabra «心» se debe cambiar por el «筆».

²⁰⁴ Pierre Ryckmans (trad. del chino), *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 39.

Según esta traducción, el contenido de esta frase cambia completamente, y pasa a significar que se debe «destacar» el corazón (la mente) del sujeto creativo para pintar las cosas con soltura, lo cual es incorrecto y ajeno al pensamiento de ese momento histórico.

Para concluir, bajo la óptica de Jing Hao, y su enfoque acerca de la energía *qi* del objeto observado, pintar una montaña no es sólo reproducir la apariencia de una montaña en particular, sino captar la encarnación misma de la montañidad, a saber, la verdad o la realidad interna de la naturaleza. De esta forma, la encarnación misma de la montañidad vincula el paisaje monumental con el sentido mismo del universo.

Por lo tanto, no es por casualidad que se representara la grandeza de la naturaleza en la pintura de las Cinco Dinastías (907-960) y de la dinastía Song del Norte (960-1127).

11.3.4. Siglos XII-XIII: Época del Paisaje Interior:

Corazón del pintor basado en la liberación del pincel y la tinta

a. Libre impulso del corazón

La figura humana, la montaña, el agua, el árbol, etc., tienen *qi*, y cada pintor intenta buscarlo, expresándolo en su pintura como *qi-yun* (resonancia espiritual). Pero desde la dinastía Song (960-1279) el *qi-yun* ya no sólo se refiere al *qi* del objeto observado, sino también al *qi* del sujeto creativo. El *qi-yun* trata de los dones naturales, el carácter, la mente, el alma, y el espíritu del pintor.

El primer teórico que destaca esta idea es Guo Ruoxu (última mitad del siglo XI), autor de la obra sobre arte más importante de la época Song del Norte (960-1127), *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura*. En este libro, Guo Ruoxu habla de la pintura como de una «Huella dejada por el Corazón». 心印

Guo Ruoxu indica:

“El ritmo espiritual (el *qi-yun*) de la pintura nace del libre impulso del corazón.”²⁰⁵

(Véase TEXTO 51)

²⁰⁵ Guo Ruoxu, el capítulo: “Sobre el pincel: efectos y defectos”. 論用筆得失, *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura* 圖畫見聞志, Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1963.

Sabemos que en la pintura china paisajística el valor supremo de la pintura reside en su capacidad de transmitir el *qi*. Ahora bien, esta capacidad no depende de la ejecución técnica o plástica, sino del corazón que la precede y la guía. Según Guo Ruoxu:

“De las seis reglas, sólo cinco se pueden aprender por el estudio o la práctica, y sólo el *qi-yun* (la primera regla) proviene de los dones naturales. Por lo tanto, el *qi-yun* no se puede concebir por la técnica minuciosa o cuidadosa, ni por la edad pictórica del pintor. Se obtiene en alguna situación prodigiosa y misteriosa dentro del silencio, sin que el pintor se dé cuenta.”²⁰⁶ (Véase TEXTO 52)

A saber, para tener una divina pintura, se debe realizar la obra mediante una meditación mística y espiritual acerca del *Tao*. Ésto revela la influencia del pensamiento *chan* (zen), que se mezcla con la filosofía del taoísmo y del budismo. (Véase el ap. 8.2.4 de la presente tesis: “Pintura *Chan* (Zen)”).

Es preciso señalar que Guo Ruoxu (activo en 1070-1080) tiene su origen en una familia de letrados funcionarios de la dinastía Song del Norte (960-1127). Sabemos que en esta época, gracias a los letrados funcionarios filósofos tales como Zhou Dunyi (1017-1073), Cheng Hao (1032-1085) y Cheng Yi (1033-1107), nació la ideología

²⁰⁶ He traducido directamente el texto original chino. Véase Guo Ruoxu, el capítulo: “Sobre el *qi-yun*” 論氣韻非師, *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura* 圖畫見聞志, Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1963.

del neo-confucianismo. Más tarde, este renacimiento confuciano llegó a su cumbre en el periodo Song del Sur (1127-1279). El filósofo Zhu Xi (1130-1200) sintetizó las ideas de anteriores reformadores de los Song del Norte, y absorbió elementos tanto del taoísmo como del budismo. Así, desarrolló una nueva forma de confucianismo que vino a llamarse la «escuela de *Li*».

El pensamiento de Guo Ruoxu (activo en 1070-1080) forma parte de una tendencia filosófica que se centra en la Mente o el Corazón, y que se extiende entre los letrados (funcionarios, académicos, poetas, calígrafos, filósofos, etc.).

Tal y como hemos analizado detalladamente en esta tesis, el capítulo 8.2.1: “Del paisaje exterior al paisaje interior”, sabemos que el neo-confucianismo es una ideología influyente, una filosofía que está en la base del desarrollo de la pintura paisajística china, que consiste en la estética de la Unión del Paisaje y el Yo.

Debido a los cambios profundos, históricos y sociales que se producen, como a la influencia del pensamiento filosófico, no es por casualidad que ocurriera una gran revolución artística a través del pincel y la tinta a partir de la última mitad del siglo XI, que se extiende durante los siglos XII-XIII, el período de la dinastía Song del Sur (1127-1279).

b. Pintura *Chan* (Zen) de los Song

Recordemos que en el capítulo 8: “Siglos XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior”, hemos analizado las pinturas de tres grupos principales de los Song del Sur (1127-1279): Pintores letrados, Pintores académicos y Pintores *chan* (zen).

En la pintura *chan* (zen), se observan unas pinceladas espontáneas que son, en efecto, muy rápidas, libres, sueltas, minimalistas y aguadas.

En la ilustración 147, se muestra una pintura de Liang Kai (siglo XIII), *Monje budista*. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre papel, que mide 48.7 por 27.7 cm, y se encuentra en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

En esta pintura pueden verse pinceladas muy aguadas llenas de matices, afirmando ese desarrollo pictórico que hemos denominado como: del pincel al pincel-tinta. Tras liberarse de pensamientos y emociones a través de la meditación *chan* (zen), Liang Kai (siglo XIII) producía pinturas de una maravillosa espontaneidad, que rayan casi en la abstracción.²⁰⁷

²⁰⁷ Véase en la presente tesis, el apartado 8.2.4: “Pintura *Chan* (Zen)”, subapartado a: “Liang Kai (siglo XIII)”.

147. Liang Kai (siglo XIII), *Monje budista*.

Si bien la pintura *chan* (zen) de los Song, alcanzó la liberación del pincel y la tinta debido a la práctica de meditación *chan* (zen), hay que resaltar sin embargo que:

- **La pintura *chan* (zen) de los Song es básicamente pintura narrativa y pintura de enseñanza religiosa**

Los pintores *chan* (zen) pintaron fundamentalmente temas religiosos, centrándose en los personajes o los grandes monjes *chan* (zen).

En la ilustración 99, se muestra la obra de Liang Kai, *El sexto patriarca Huineng rompiendo los sutras*. Y en la ilustración 100, vemos la parte superior de esta obra. Obviamente, este fragmento parece una pintura abstracta contemporánea. Sin embargo el contenido de la pintura es narrativo, y su objetivo es que los discípulos entiendan una enseñanza religiosa.

- **La pincelada rápida y aguada de la pintura *chan* (zen) de los Song está relacionada con una meditación de tipo místico.**

Para los pintores *chan* (zen), la acción de pintar también se considera como una práctica de meditación *chan* (zen). Cuando un pintor *chan* (zen), durante la acción pictórica, obtiene una iluminación repentina, realiza su pintura en un instante: la ejecución es rápida y las pinceladas espontáneas. No obstante, ésto no tiene nada que ver con la meditación como evocación lírica y poética, con la fusión del paisaje y el yo que se realiza en la pintura paisajística.

- **El pensamiento *chan* (zen) influyó en la pintura de letrados**

De hecho, el *chan* (zen) no niega la realidad, de forma que los pintores *chan* (zen) representan figuras o elementos, intentando llegar a la abstracción para comprender la esencia de las cosas.

Repetimos que la estética *chan* (zen) afirma que la naturaleza budista está presente en todos los rasgos del mundo, ampliando enormemente los temas pictóricos mediante los cuales los pintores buscaban expresar su creencia en la simplicidad y la materialización de la verdad. Con referencia a esto, la obra de Mu Xi (1210-1279), *Seis Caquis*, es uno de los mejores ejemplos. (Véase la ilustración 102). En realidad, tal y como hemos analiado en el capítulo 8 de la presente tesis, este pensamiento *chan* (zen) y su práctica de meditación para acercar a la verdad de las cosas, influyó profundamente en los pintores, tanto letrados como académicos, de aquel entonces.²⁰⁸

Cabe decir que la pintura *chan* (zen) es importante por lo que supone para la liberación del pincel y la tinta. Sin embargo, la pintura de letrados es aún más clave que la pintura *chan* (zen) para el desarrollo de la pintura paisajística en tanto que unión del Paisaje y el Yo.

²⁰⁸ Véase en la presente tesis, el apartado 8.2.4: “Pintura *Chan* (Zen)”, subapartado c: “Aclaración”, y el apartado 8.2.5: “Conclusión acerca de la tríada del Paisaje Interior”.

c. La pintura de letrados y el concepto de *Yi-jing* o «paisaje poético»

Finalmente, llegamos al punto filosófico central de este apartado 11.3.4. Siglos XII-XIII: Época del Paisaje Interior: Corazón del pintor basado en la liberación del pincel y la tinta: **el concepto *Yi-jing*. 意境**

Yi 意, significa: idea, intención, conciencia activa, etc. También denomina a la Idea Poética del autor.

Jing 境 significa: paisaje, entorno, universo. Es preciso señalar que el carácter «境» (*Jing*), no es el carácter «景» (*Jing*). Este último es el que Jing Hao utilizó para denominar el cuarto principio de sus Seis Principios de la pintura. La palabra *Jing* 景 de Jing Hao habla de un paisaje del mundo, mientras que la palabra *Jing* 境 de *Yi-jing* se refiere a un Todo, a un Paisaje Total (lo lleno más lo vacío constituyen un Todo).

Yi-jing sería la suma de la Idea Poética (del sujeto creativo) y el Paisaje Total (lo observado), y podría traducirse como “Paisaje Poético”. En realidad, el concepto Paisaje Poético o Atmósfera Mental (*Yi-jing*) nació, en primer lugar, en el ámbito literario de la poesía, y se puede remontar a la dinastía Tang (618-907).

Los primeros poetas hablan del concepto *Yijing* son Wang Changling (698-756), el monje budista Jiao Ran (730-799), Liu Yuxi (772-842) y Si Kongtu (837-908). Entre ellos, Wang Changling es el primer poeta que analizó el concepto Paisaje Poético (*Yi-jing*).

Wang explicó que la poesía hay tres *Jing* 境 (paisaje total): el primero es la naturaleza; el segundo es el corazón o el sentimiento, que se refiere a la experiencia de la vida humana; el tercero es el pensamiento, y se refiere a la inspiración, la imaginación y la reflexión del autor.

Es decir, la Poesía contiene Naturaleza, Corazón y Pensamiento. En síntesis, el concepto de *Yi-jing*, Paisaje Poético, o Atmósfera Mental aúna también Naturaleza, Corazón y Pensamiento.

Visto esto, podemos decir que el concepto *Yi-jing* es realmente una combinación de la objetividad del objeto observado (el Paisaje) y la subjetividad del sujeto creativo (el Yo). Se trata de la idea de representar unos paisajes teñidos por la subjetividad del que los representa.

A partir de la dinastía Tang, en el ámbito literario, los poetas chinos empezaron a describir un Paisaje Poético (*Yi-jing*) en sus poesías. En este contexto, no es de extrañar que fuera el gran poeta de los Tang (618-907), Wang Wei (701-761), quien empezara a pintar sus «paisajes poéticos» por medio de los instrumentos de escribir: el «pincel» y la «tinta».

Sin embargo, no olvidemos que en las pinturas atribuidas a Wang Wei, no vemos todas las características típicas de las pinturas realizadas por letrados. Por ejemplo, en él no están presentes unas arrugas muy sueltas, y tampoco hay liberación del pincel ni de la tinta. Es más, no se encuentra en su obra la combinación de la

pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello. Recordemos que habrá que esperar hasta la dinastía Song (960-1279) para que la liberación del pincel y de la tinta se muestre en la pintura de paisaje.²⁰⁹ Luego, habrá que esperar hasta la dinastía Yuan (1279-1367) para que la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello se unan en una sola pintura.²¹⁰

²⁰⁹ Véase en esta tesis, el ap. 11.3.3, subap. a: “De la pincelada seca a la pincelada húmeda”, subap. b: “De la pincelada pequeña a la pincelada grande”. Obsérvense las ilustraciones del cap. 8: “Siglos XII-XIII: Hacia el Paisaje Interior”.

²¹⁰ Véase en esta tesis, el cap. 9: Siglos XIII-XIV: “Paisaje Escrito”.

11.3.5. Siglos XIII-XIV: Época del Paisaje Escrito:

La metamorfosis ambigua que crean el pincel y la tinta

En China, los escritores y los críticos antes de la dinastía Song (960-1279), afirmaban que la poesía y la pintura son dos formas artísticas esencialmente diferentes. Además, generalmente la poesía era considerada como más elevada que la pintura.

En la época Song del Norte (960-1127), Su Shi (1037-1101) inventó el concepto de pintura de letrados-funcionarios, y puso énfasis en homologar la pintura y la poesía. Por cierto, él fue quien pronunció: *“La poesía de Wang Wei es pintura; la pintura de Wang Wei es poesía”*. Además, Su Shi asimiló la filosofía del confucianismo, el budismo *chan* (zen) y el taoísmo. Por lo tanto, en su pintura paisajística, vemos una expresión tan libre como si fuera pintura *chan* (zen).

Su Shi afirmó que la pintura y la poesía pueden formar una unidad y son la misma cosa. Bajo esta óptica, la pintura de letrados rompió radicalmente su relación con el oficio artesano. Abandonó el fresco, eliminó los colores, suprimió las figuras, y destacó las pinceladas caligráficas monocromas de tinta y agua.

A pesar de todo, Su Shi y otros pintores letrados de los Song del Norte, aún no escribieron poemas en sus pinturas.

A partir de los Yuan (1279-1368), la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello se convirtieron en los cuatro elementos inseparables de la pintura china. Esta revolución pictórica, grande y lenta, surge durante la

dinastía Song del Norte (960-1127), se desarrolla durante la Song del Sur (1127-1279) y alcanza su climax en la Yuan (1279-1368). Fue el pintor letrado Zhao Mengfu (1254-1322) quien manifestó: “*la pintura es caligrafía*”. Esta frase va más allá de la frase de Su Shi: “*la pintura es poesía*”. A partir de entonces, la pintura china empezó a desarrollar realmente un estilo pictórico «caligráfico», combinando la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello, en lo que se considera como la «pintura de letrados de los Yuan».

Conviene poner énfasis en que los letrados chinos empezaron a explorar una forma pictórica a la que añadían la poesía. Esta experimentación buscaba metamorfosear la pintura en un arte de alguna manera más completo. En este sentido, podemos decir que la «pintura de letrados de los Yuan» fue realmente **poesía**: un arte más abstracto y simbólico. Además, fue también **caligrafía**: el arte de mostrar el *qi* de la naturaleza y del corazón.

Con la «pintura de letrados de los Yuan», la pintura china se convirtió en un arte poético y caligráfico: una metamorfosis ambigua creada por el «pincel» y la «tinta».

11.3.6. Siglos XIV-XIX: Época del Paisaje Sintético:

La Pincelada Única como Gesto de la Creación

La pincelada espontánea que se destaca explícitamente en la pintura se puede remontar a la pintura de Wu Daozi (680-759).

Recordemos que se considera a Wu Daozi como el pintor más grande de la dinastía Tang (618-907), siendo conocido en China como el Santo de la Pintura. La contribución de Wu Daozi al arte radica en la importancia y expresividad de sus líneas. Su estilo se caracteriza por el uso de una pincelada espontánea casi expresionista. Sin embargo, Wu Daozi pintó sus líneas, en cierto sentido, como si fueran hilos de lana. Además, estas líneas son los contornos de las figuras. Por lo tanto, se debe considerar a su pintura como de estilo «Trazo Lineal» o *Bai miao*, que no es el estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi*. Este último estilo es el que fue vinculado con el concepto Paisaje Poético (*Yi-jing*).²¹¹

Más tarde, en la pintura de los Song (960-1279), sobre todo, en la pintura *chan* (zen), ya se puede observar dentro de una sola pincelada espontánea, una parte muy gruesa y una parte muy delgada. Es preciso señalar que, los pintores *chan* (zen), con el uso de pinceladas audaces que representan imágenes de forma muy abstracta y exagerada, a la vez revelan un gran gesto enérgico, como en un baile.

²¹¹ Véase en esta tesis, el ap. 11.3.4: “Siglos XII-XIII: Época del Paisaje Interior: Corazón del pintor basado en la liberación del pincel y la tinta”, subapartado c: “Pintura de letrados y el concepto *Yi-jing* o «paisaje poético»”. Además, el apartado 10.2.4: “Conclusión”, subapartado b: “Cumbre del estilo «Escribir Ideas» o *Xie yi*”.

A continuación, en la pintura de los Ming (1368-1644) y de los Qing (1644-1911), se ve la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello en una sola pintura, afirmando así un desarrollo prolongado de la pintura de letrados de los Yuan (1279-1368). Subrayamos que, en la pintura de este periodo, se muestra la unión de las pinceladas rápidas *chan* (zen) y las pinceladas rápidas del estilo libre de caligrafía en una sola pintura. Es decir, las pinceladas rápidas no sólo habitan en la parte de figuras, sino también en la parte de los poemas escritos. Esta unión es una gran innovación artística de las dinastías Ming y Qing.

En realidad, esta unión afirma la maduración del desarrollo pictórico basado en el pensamiento estético del *qi* (aliento vital o ritmo espiritual). Gracias a los pintores letrados individualistas de los Ming y de los Qing, la pintura china se convirtió en una forma más completa que la pintura *chan* (zen) de los Song (960-1279) para la revelación de la resonancia espiritual universal.

Y así, la finalidad de la práctica pictórica ya no era tanto la de crear un paisaje poético (un paisaje *Yi-jing*), como la de lograr un microcosmos orgánico correspondiente con el macrocosmos del *Tao*, en el cual lo importante era el Gesto de la Creación.

Para entender la identificación de la Pincelada Única con el Gesto de la Creación, la figura que más nos interesa destacar es Shitao (1641-1720). No sólo se le considera un pintor excelente, sino también un escritor filosófico influyente: fue él quien creó la teoría de la

Pincelada Única²¹², expresándola en su libro *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*. En el capítulo 3 - “Transformación”- de este libro, Shitao manifestó:

“La pintura expresa la gran regla de las metamorfosis del mundo, la belleza esencial de las montañas y de los ríos en su forma y su impulso, la actividad perpetua del Creador, el influjo del soplo (el *qi*) *Yin* y *Yang*; mediante el pincel y la tinta, la pintura capta a todas las criaturas del Universo y canta en mí su alegría.”²¹³ (Véase TEXTO 53)

A continuación, en el capítulo 5 -“Pincel y Tinta”-, Shitao explicó:

*“Lo esencial de la vida reside en la realidad concreta de los montes y de los ríos y de la infinidad de las criaturas, (...), si los montes, los ríos y la infinidad de las criaturas pueden revelar su alma al hombre, es porque el hombre tiene el poder de dar forma y vida; de no ser así cómo iba a ser posible sacar del pincel y de la tinta una realidad que tenga carne y hueso, expansión y consonancia, substancia y función, forma y dinamismo, (...), expresando en cada detalle la totalidad de su alma y la plenitud de su espíritu.”*²¹⁴ (Véase TEXTO 54)

²¹² Para responder a una pregunta: ¿qué es la teoría de la Pincelada Única de Shitao? Ya he dado una respuesta en esta tesis, el ap. 10.2.1: “Individualismo de las dinastías Ming y Qing”, subapartado c: “Shitao (1641-1720) y la teoría de la Pincelada Única”.

²¹³ Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 53.

²¹⁴ *Ibíd.*, pp. 69-70.

El encuentro del Yo (sujeto) con el Paisaje (objeto) no se sitúa en el nivel superficial de la apariencia exterior, sino en un nivel mucho más profundo, donde el *qi* anima a la vez el ser del Paisaje y el ser del Yo. Así pues, según Shitao, la pintura expresa la gran regla de las metamorfosis del mundo, y también expresa la actividad perpetua del Creador, el influjo del *qi*, del *yin-yang*; mediante el Pincel y la Tinta. En el capítulo 7 -“Yin y Yun”²¹⁵-, Shitao continúa desarrollando:

“La unión del pincel y de la tinta es la de Yin y Yun.

La fusión indistinta de Yin y Yun constituye el Caos original.

Y si no fuera por medio de la Pincelada Única, ¿cómo se podría desbrozar el Caos original?

(...)

Realizar la unión de la tinta y del pincel es resolver la distinción de Yin y Yun y comenzar a desbrozar el caos.

(...)

En medio del mar de tinta hay que fijar firmemente el espíritu.

En la punta del pincel que se afirme y surja la vida.

En la superficie de la pintura se opera una completa metamorfosis;

¡En medio del caos se instala y surge la luz!

(...)

A partir del Uno, lo innumerable se divide; a partir de lo

²¹⁵ El concepto Yin y Yun 氤氲 designa la unión fundamental del Cielo y de la Tierra. Véase el *Libro de las Mutaciones*: “el Yin-Yun del Cielo y de la Tierra, esencia prístina, a partir de la cual se operan las metamorfosis de todas las criaturas.” 天地氤氲萬物化醇

innumerable, el Uno se conquista. La metamorfosis del Uno produce Yin y Yun, y así todas las virtualidades del mundo se hallan realizadas.”²¹⁶ (Véase TEXTO 55)

Así, Shitao dice en el capítulo 17: “*En Unión con la Caligrafía*”: “*Desde siempre, todos los grandes pintores han comprendido con exactitud esto: hay que hacer que el océano de la tinta envuelva y arrastre, que la montaña del pincel se alce y domine; (...), agrandarlo hasta que nada quede excluido, reducirlo hasta que nada más sea incluido.*”²¹⁷ (Véase TEXTO 56)

Es bien sabido que más que paisajes inmóviles, los pintores chinos se proponen conseguir el *qi* que anima todas las cosas a través del método del pincel. Esta idea artística se puede remontar al pintor Jing Hao (870-930). Ahora bien, en todos los textos de Shitao (1641-1720) que hemos ido examinando en esta tesis²¹⁸, vemos que, después de un largo desarrollo pictórico, la mirada del pintor chino sigue enfocada en el elemento esencial de la pintura china: la pincelada única (el pincel-tinta). Pero, lo que es más importante es que aunque la idea de la

²¹⁶ Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Lecea (ed.), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 83-84.

²¹⁷ *Ibíd.*, p. 149.

²¹⁸ Véase: 4.1: “Introducción”, subapartado b: “Montaña y agua”; el ap. 10.2.1: “Individualismo de las dinastías Ming y Qing”, subapartado c: “Shitao (1642-1707) y la teoría de la Pincelada Única”; y el apartado 10.2.3: “Artistas representativos de la dinastía Qing (1644-1911)”, subapartado b: “Shitao (1642-1707)”.

pincelada única fuera enunciada varias veces por otros pintores o filósofos, nunca fue afirmada con tanta fuerza como por Shitao. Fue él quien estableció una correspondencia entre pincel y montaña, y entre tinta y agua, al utilizar las expresiones «la montaña del pincel» 筆山 y «el océano de la tinta». 墨海

Así pues, la pintura paisajística china se convierte en la manifestación artística de la acción del *yin-yang*, que proviene de la combinación del pincel (*yang*) y la tinta (*yin*).

Bajo esta óptica, el pintor chino no intenta plasmar la semejanza de un paisaje real, sino que pretende conseguir la Unión del Paisaje y el Yo para alcanzar el dominio del *Tao* a través de la Pincelada Única como Gesto de la Creación.

Finalmente, en la pintura paisajística china, los paisajes son considerados como abstracciones formales de una idea de ser humano (el Yo) que participa de las transformaciones de la naturaleza (el Paisaje). A saber, el paisaje representado por los pintores chinos no es realista, ni naturalista, sino anímico e incorpóreo.

11.4. Conclusión acerca del Instante de Ser

En resumen, la pintura china (un arte pictórico basado en el método del pincel y la tinta) desarrolla una estética basada en la pincelada espontánea influida por el estilo libre («estilo de hierba» o *Cao Shu*) de caligrafía. Bajo este contexto, la práctica artística y la reflexión filosófica sobre la pincelada espontánea se transforma en épocas distintas:

- Siglos III-IX: Época de la pintura de retrato, y del pincel
- Siglo X: Del «pincel» al «pincel-tinta»
- Siglos X-XI: Realidad interna de la gran naturaleza
- Siglos XII-XIII: Corazón del pintor (la liberación del pincel y la tinta)
- Siglos XIII-XIV: Metamorfosis ambigua
- Siglos XIV-XIX: Pincelada Única como Gesto de la Creación

A partir del siglo X, en la pintura paisajística china, ninguna pincelada es añadida o borrada para dar un efecto decorativo; cada parte de la composición es fundamental. Cada trazo está impregnado de un espíritu espontáneo e inconsciente, pues cuando es pintado deliberadamente, por el contrario, se pierde la vitalidad de la obra.

Durante los siglos XII-XIII, en la pintura paisajística china, se consigue una gran liberación del pincel y la tinta. Debido a un cambio profundo tanto histórico y social como filosófico, tal como hemos analizado en esta tesis varias veces, no es de extrañar que hubiera una gran revolución artística

durante la dinastía Song del Sur (1127-1279). Es preciso señalar que, por una parte, los pintores *chan* (zen) de los Song, intentaban eliminar por completo al sujeto en los objetos, mediante «una meditación de tipo místico religioso»; por otra parte, los pintores de letrados de los Song, asimilaron el pensamiento *chan* (zen), pero buscaron la empatía entre objeto y sujeto que observa, mediante «una meditación como evocación lírica y poética».

Así, en la pintura de letrados de los Song, Yuan, Ming, Qing, se puede encontrar claramente la manifestación de la idea Paisaje Poético o Atmósfera Mental (*Yi-jing*), que es una combinación del objeto observado (el Paisaje) y el sujeto creativo (el Yo).

Es verdad que el núcleo de la pintura tradicional china es la pintura de letrados (de poetas y de calígrafos). Gracias a los pintores letrados, a partir de los siglos XIII-XIV, en la pintura china, la «pintura», la «poesía» y la «caligrafía» son tres elementos inseparables. La pintura de letrados está lejos de ser un oficio artesanal de un vulgar operario especializado, como sin embargo lo siguen siendo el resto de géneros pictóricos.

Entre los siglos XIV y XIX, la pintura paisajística china llegó a su culminación artística. En esta época, la pintura de paisaje se fue transformado completamente como una manifestación visible de la acción del *yin-yang*, creando por medio de la combinación de «la montaña del pincel (*yang*)» y «el agua de la tinta (*yin*)».

En este contexto, la acción pictórica del *yin-yang* es la Pincelada Única como Gesto de la Creación. Debido a este gesto, los artistas chinos se unen y armonizan con el Cielo y la Tierra. De esta manera, en la pintura de los Ming y

de los Qing, se ven las pinceladas rápidas tanto en las figuras pintadas como en el poema escrito. Las líneas están dibujadas con la rapidez necesaria para ser un gesto vital. No hay deliberación, ni borrado. Una vez trazados las pinceladas son indelebles. No están sujetas a futuras correcciones ni mejoras, porque son instantes de vida hechos pinturas. Por eso, el papel del pintor es el de buscar no otra realidad si no la auténtica realidad. Es el ojo mental, el que creando un gesto poético, puede reconstruir la verdad.

En la pincelada única, se muestra un gesto enérgico, revelando una acción inmaterial acerca de un fluir *qi* del espíritu *Tao*. La pintura es una evolución en dirección al encuentro del Ser. Por lo tanto, el acto de la pincelada única es un Instante de Ser. En este momento, la pincelada es la línea que une el espíritu del hombre y el universo.

Para los pintores chinos, la pincelada realizada es efectivamente el vínculo entre el Paisaje y el Yo, ya que la pincelada, por su realidad interna y su capacidad de variación, es una y múltiple. La pincelada única como gesto de la creación es, a la vez, el *qi*, el *yin-yang*, el Cielo-Tierra.

Capítulo 12

Paseo Mental

Perspectiva Móvil y el Viaje Interior por la Pintura Paisajística China

12.1. Perspectiva móvil

La perspectiva móvil es una de las áreas donde más se diferencian el arte de Oriente y el de Occidente.

Por lo general, para crear una pintura, a partir del Renacimiento el artista occidental suele tomar una posición fija y pinta lo que ve desde ella. Se empeña en hacer perceptible la profundidad de los objetos en una superficie plana, lo que implica una perspectiva central que organiza el todo. En cambio, el pintor chino, al producir una pieza en rollo pictórico, no tiene un punto de visión fijo. Su visión se mueve, al igual que los objetos que dibuja. Esta técnica se conoce como «perspectiva móvil», «perspectiva de visión dispersa» o «perspectiva con puntos múltiples».²¹⁹

En realidad, se ha hablado mucho sobre la perspectiva móvil en los tratados tanto chinos como occidentales, que han confirmado que el motivo por el que los chinos utilizan la perspectiva móvil no es porque no sepan emplear la perspectiva central, sino por el intento de explotar mayores posibilidades

²¹⁹ Véase Zhuang, Jiayi, *Pintura china tradicional: Historia cantada en poemas sin voz*, Beijing: China Intercontinental Press, 2000, p. 59.

visuales. Michael Sullivan (1916-2013)²²⁰ en su libro *The arts of China*, ha llamado la atención sobre lo siguiente:

“La mayoría de la gente preguntaría: ¿por qué los chinos son fieles a la naturaleza, pero no saben nada sobre la perspectiva más básica occidental? La respuesta es: después de pensarlo prudentemente, los chinos han abandonado la perspectiva desde un punto de vista. Por el mismo motivo, también han dejado el tratamiento de la sombra en la pintura. La perspectiva científica, que sólo proporciona una visión de un ángulo fijo. Esta visión no es suficiente para los pintores chinos, aunque sí satisface a la lógica occidental.

Los pintores chinos suelen preguntar: ¿para qué queremos esta limitación? ¿por qué no podemos describir el mundo fuera de un punto de vista?”²²¹

En cuando al mundo fuera de un punto de vista, se debe hablar del pintor y teórico, Guo Xi (1020-1090).

En el año 1080, Guo Xi publicó *Nobles mensajes de los bosques y los ríos* 林泉高致, un libro sobre la pintura paisajística que tuvo un gran éxito y fue estudiado por generaciones de pintores. Su obra destaca por una innovadora técnica para la producción de múltiples perspectivas. (En el prólogo titulado “Comentarios sobre paisajes”).

²²⁰ Michael Sullivan (1916-2013) fue un historiador del arte británico y uno de los principales pioneros occidentales en el campo de la historia del arte moderno chino y la crítica.

²²¹ He traducido directamente el texto original inglés. Véase Micheal Sullivan, *Arts of China*, Los Angeles: University of California Press, 1984, (en el capítulo VIII), p. 155.

Según Guo Xi, este tipo de representación visual se denomina el Método de Tres Distancias 三遠法, una técnica que desplaza la mirada estática del espectador. Así, explica:

“Una montaña tiene tres dimensiones: Mirando la cumbre desde abajo nos da la dimensión llamada «Altura»; mirando desde el frente hacia el fondo nos da la dimensión llamada «Profundidad»; al mirar desde una altura opuesta a una montaña observamos la dimensión «Horizontal».

El tono de la perspectiva de «altura» es claro y brillante; el de «profundidad», pesado y lóbrego; el del «plano horizontal» unas veces es claro y otras oscuro. La altura se obtiene impulsando una fuerza hacia arriba. La profundidad se obtiene apilando capa sobre capa. El efecto de distancia se obtiene por medio del uso de líneas nebulosas que gradualmente van desapareciendo. Al pintar figuras humanas en estas tres dimensiones, las captadas desde lo alto deben ser claras y distintas; las que están en la profundidad se han de hacer finamente y con detalle; las lejanas, tranquilas y adormecidas. Las figuras claras y distintas no han de ser pequeñas; las finas y detalladas no demasiado altas; las adormecidas y tenues no muy grandes. Estas son las leyes de las tres dimensiones.”²²²

(Véase TEXTO 57)

²²² Guo Xi (1020-1090), “Comentarios sobre paisajes” 山水訓, *Nobles mensajes de los bosques y las fuentes de los ríos* 林泉高致, Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2010. Se puede consultar la versión española: Luis Racionero (ed.), *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza, 1999, pp. 73-74.

Hay que tener en cuenta que “Comentarios sobre paisajes” es el primer texto estético en el que se trata de la producción de múltiples perspectivas.

También es importante un texto del científico Shen Gua (1031-1095) de la dinastía Song del Norte (960-1127). En su famosa obra *Notas de la corriente del sueño*,²²³ Shen Gua ha criticado la pintura de Li Cheng (919-967),²²⁴ en donde expresa su antipatía contra la perspectiva desde un punto de vista:

“Cuando Li Cheng pinta los quioscos,²²⁵ los templos y las torres en la montaña, también pinta los dinteles y las columnas debajo del techo, tal como se ha levantado el techo. Li Cheng cree que es lo que hemos visto desde un punto de vista de abajo a arriba. Pero, ésto no es correcto.

Los pintores tienen que pintar el panorama de los paisajes. El método es parecido a cuando pintamos las montañas artificiales en el patio. Si pintamos los paisajes sólo desde un punto de vista, pintaremos sólo «una montaña», porque no vemos varias montañas ni las cosas entre las montañas ni las montañas del otro lado. Si pintamos los edificios desde un punto de vista, nos pasará lo mismo. No veremos los patios y las cosas detrás de los edificios. Si estamos en el este de la montaña, no vemos el paisaje del oeste. Si estamos en el oeste de la montaña, no vemos el paisaje del este. Si fuera así, ¿como se pinta?

²²³ Hemos hablado de este libro en la presente tesis, el capítulo 7: “Siglo X-XI: Paisaje Monumental”, apartado 7.1: “Contexto Histórico Social”.

²²⁴ Sobre la pintura de Li Cheng, véase en esta tesis, el apartado 7.2.2: “Artistas representativos”, subapartado a: “Li Cheng (919-967)”.

²²⁵ El quiosco chino se llama *Liangting*, es para tomar el fresco o guarecerse de la lluvia.

Es evidente que Li Cheng no conoce bien el método del panorama. La perspectiva de altura y la perspectiva de profundidad tienen sus razones divinas. (...)”²²⁶ (Véase TEXTO 58)

En este texto clásico, lo más importante no es que a Shen Gua (1031-1095) le moleste mucho la pintura de Li Cheng (919-967), sino que la molestia se la produce la perspectiva desde un único punto de vista. De hecho, esta molestia resulta general en China.

Shen Kuo tiene el mismo criterio que Guo Xi acerca del Método de Tres Distancias. Tanto un científico como Shen Kuo como un pintor, Guo Xi, han justificado la razón por la que se utiliza el método del panorama y la perspectiva desde varios puntos de vista. Ambos han sentado las bases de la teoría de la perspectiva móvil.

En concreto, gracias a la perspectiva móvil, los artistas chinos pueden crear múltiples espacios y múltiples tiempos en una sola pintura. Esta técnica tiene una relación estrecha con el pensamiento filosófico sobre el «viaje interior», que desarrollaré en el siguiente capítulo 12.2: “Viaje interior por la pintura paisajística”.

²²⁶ He traducido directamente el texto clásico chino. Shen Gua, *Notas de la corriente del sueño* 夢溪筆談, véase AA. VV., Biblioteca Imperial Completa de Pabellón Wen-yuan 文淵閣四庫全書, Taipei: The Commercial Press, 1983.

12.2. Viaje interior por la pintura paisajística

En China, existe un término especial, *Neiyou* 内遊 , literalmente «viaje interior»²²⁷ que se refiere a la realización de un periplo virtual por las montañas y ríos leyendo poesía o literatura sobre la naturaleza. Pero el viaje interior puede ser más maravilloso y placentero cuando se presencia un paisaje exquisitamente representado.

A continuación, enfocaremos nuestra mirada hacia el análisis de dos obras concretas (una es de rollo vertical, otra es de rollo horizontal) para poder comprender con claridad el «viaje interior» por la pintura paisajística, y su filosofía basada en la perspectiva móvil.

Estas dos pinturas son: *Comienzo de la primavera* de Guo Xi (1001-1090), y *Excursión al monte Fuchum* de Huang Gong-wang (1269-1354)

²²⁷ En los textos antiguos chinos, hay otro término *shenyou* 神遊 , significa literalmente el «viaje divino», es un sinónimo del término *Neiyou* 内遊 , el «viaje interior».

12.2.1. Paisaje vertical:

Comienzo de la primavera de Guo Xi (1001-1090)

Rememoremos que hemos analizado de esta obra de Guo Xi, en el capítulo 7: “Siglo X-XI: Paisaje Monumental”, apartado c: “Guo Xi (1001-1090)”.

Como es necesario tener en cuenta todo lo que hemos hablado allí para continuar, he hecho un breve resumen:

1. Es una pintura del estilo Montaña Principal, pero no se ve como una montaña sólida, más bien parece una montaña de humo.
2. Las montañas agrupadas forman una estructura compositiva en forma de «S». (Ésta es la primera vez que en la pintura china vemos una montaña pintada así).
3. Guo Xi utilizó un método pictórico muy particular:
 - Dejó muchos espacios vacíos en su pintura
 - Utilizó una pincelada húmeda
 - Una perspectiva móvil que era más complicada que la de otros pintores anteriores.

A continuación, volvamos al tema principal: el «viaje interior» por la pintura paisajística, y su filosofía basada en la perspectiva móvil.

Se sabe que Guo Xi fue el primer pintor que apuntó en sus escritos claramente el método de la perspectiva móvil.

Guo Xi escribió el libro *Nobles mensajes de los bosques y los ríos*, en donde dejó sus profundas investigaciones sobre la pintura de paisaje. Uno de los temas investigados es la perspectiva conocida como método de las Tres Distancias.²²⁸ Por eso, su famosa pintura *Comienzo de la primavera*, será el mejor ejemplo para que veamos cómo se manifiesta. (Véase ilustración 148).

148. Guo Xi (1001-1090), «Tres Distancias» de *Comienzo de la primavera*.

²²⁸ Tras consultar el método Tres Distancias del libro antiguo chino *Nobles mensajes de los bosques y los ríos* de Guo Xi (1001-1090). La versión española: véase François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, p. 178-180.

En *Comienzo de la primavera*, se puede observar la perspectiva conocida como Tres Distancias:

1. *Gaoyuan* 高遠 (Distancia elevada):

El espectador está situado en un nivel relativamente bajo y mira hacia arriba. (Se utiliza por lo general en un cuadro vertical).

2. *Shenyuan* 深遠 (Distancia profunda):

Se supone que el espectador se halla sobre una altura desde la cual tiene una vista empinada y panorámica sobre el paisaje.

3. *Pingyuan* 平遠 (Distancia plana o horizontal):

Desde una posición cercana, la mirada del espectador se extiende con toda libertad hasta el infinito.

De hecho, en esta pintura, no sólo se encuentran las tres distancias, sino una perspectiva con más de diez distintos puntos de visión.

Entonces, aquí, surge una pregunta:

¿Porque hace falta representar múltiples perspectivas dentro de una misma pintura?

La respuesta se sitúa en la filosofía del «viaje interior».

El viaje interior, en definición, es un viaje imaginario por los itinerarios propuestos por la pintura. Con respecto a esto, es imprescindible leer un texto muy importante de Guo Xi (1001-1090):

“Acertados comentarios dicen que de las montañas y los ríos los hay accesibles, divisables, andaderos y habitables, y que las pinturas que consiguen representar estas cualidades de montañas y ríos son dignas de ser obras maestras. No obstante, los habitables y andaderos son más valiosos que los accesibles y divisables.”²²⁹ (Véase TEXTO 59)

Vemos que Guo Xi definió cuatro tipos de paisaje en la pintura: accesibles, divisables, andaderos y habitables. Dentro de estos cuatro tipos, los paisajes de más valor son aquellos en los que un espectador se puede quedar a vivir en ese paisaje representado. Es decir, el paisaje de la pintura funciona como si fuera un paisaje real. Cabe destacar que este paisaje real no es lo que «vemos» desde una ventana (tal y como hemos visto en alguna pintura occidental), sino un paisaje tal que el espectador puede «pasear» dentro de él. Por lo tanto, no es por casualidad que Guo Xi quisiera utilizar la perspectiva móvil para representar el paisaje, porque cuando un viajero está andando dentro de la naturaleza, su mirada está en movimiento constante.

De hecho, la propia obra *Comienzo de la primavera* de Guo Xi, ha sido el mejor ejemplo para saber cómo el pintor plantea un itinerario para que el espectador pueda «pasear» dentro de un espacio pictórico. (Véanse ilustraciones 78, 106 y 148). Con respecto a esto, tenemos la descripción de Antonio José Mezcua López:

²²⁹ Guo Xi, *Nobles mensajes de los bosques y los ríos*. La versión española: véase Zhang Z, Q, *El mundo de libertad absoluta: significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003, p. 308. Véase también: Antonio José Mezcua López, *Paisajismo en dos dimensiones: Pintura y poesía de paisaje en la China tradicional*, Granada: Comares, 2010, p. 73.

“En ésta se plantea un viaje en un movimiento zigzagueante, que comienza en la esquina inferior izquierda en donde se puede distinguir unos personajes que acaban de desembarcar y caminan por la orilla. El viaje comienza con la llegada y la vista en la distancia llana, que en seguida se transporta hacia la esquina inferior derecha. Un poco más arriba de los dos personajes que acaban de desembarcar, hay un pequeño personaje que camina hacia las montañas. Abandonando la parte de abajo, desembocamos otra vez en la parte izquierda, que comunica el sistema de las venas de las montañas centrales con las de la esquina izquierda, que quedan cortadas, allí hay un pequeño puente y se distinguen otros dos personajes que caminan ignorantes y perfectamente integrados con el paisaje que les rodea. Si subimos hacia arriba, distinguimos cómo detrás de la cumbre de la cadena central de montañas, escorado hacia la derecha, hay un grupo de arquitecturas y palacios, **que de acuerdo con la inscripción que lleva la pintura**, pueden representar los palacios y las tierras de los inmortales y que dan paso a las inaccesibles montañas de la parte de arriba de la composición. (...) De esta manera, el movimiento del paseo de los personajes se mueve en la periferia y obliga a abrazar y cruzar los cuerpos centrales de las montañas con sus movimiento en zigzag. Los personajes forman así la conexión entre el mundo y el paisaje de la pintura con el espectador, que vuela con su imaginación siguiendo el movimiento visual que el pintor plantea a través de la obra.”²³⁰

²³⁰ Antonio José Mezcuca López, *Paisajismo en dos dimensiones: Pintura y poesía de paisaje en la China tradicional*, Granada: Comares, 2010, pp. 77-78.

Visto esto, podemos entender que los personajes mostrados forman los puntos decisivos en el paseo mental. Además de esto, la llave para abrir la puerta del «viaje interior» en la pintura paisajística es el flujo visual creado por la composición zigzagueante y la perspectiva móvil.

Además de esto, es preciso señalar que la inscripción que lleva la pintura no es un poema hecho por el pintor.

Recordemos que hemos analizado de que en *Comienzo de la primavera* de Guo Xi (1001-1090), el autor ya no puso su firma escondida. La puso visible en la parte izquierda de este cuadro. Aún así, la firma todavía está en un sitio que no llama mucho la atención. (Véase ilustración 106). Y, el poema en la esquina superior derecha fue añadido en 1759 por el emperador Qianlong (1711-1799). Dice así:

“De los árboles están empezando a brotar hojas,

el helado arroyo comienza a derretirse.

Un edificio se encuentra en el terreno más alto, donde residen los inmortales.

No hay nada entre el sauce y el melocotonero para llenar la escena.

El rocío puede verse por la mañana temprano en la montaña primaveral”.

(Véase TEXTO 60)

Este poema fue una interpretación añadida después de siete siglos, por lo tanto, el contenido del poema y la relación entre la pintura y la poesía, no fueron las ideas originales de Guo Xi (1001-1090).

12.2.2. Paisaje horizontal:

Excursión al monte Fuchun de Huang Gongwang (1269-1354)

Sabemos que la pintura realizada en un rollo largo no puede apreciarse con un único golpe de vista, y se hace necesario ir desplegando la mirada. Se abre así una oferta de lectura de la obra que da relevancia a este proceso. Así, con dicha lectura, hay múltiples pinturas dentro de una misma pintura. Lo que es más importante es que un viaje interior puede realizarse libremente por estos múltiples espacios y tiempos del rollo largo.

Recordemos que la primera pintura paisajística «no narrativa» que se realiza sobre un rollo horizontal es *Viaje en primavera* de Zhan Ziqien (550-604). Pero sólo mide 43 por 80.5 cm, de manera que por sus proporciones no llega a ser un rollo largo. Después de esta obra, durante cuatro siglos, la pintura paisajística china «no narrativa» no llegó a superar una longitud de 2 metros.

Hasta la época de Guo Xi (1001-1090), durante la dinastía Song del Norte (960-1127), observamos un cambio decisivo en la pintura paisajística china, en lo que se refiere al rollo horizontal, que ve prolongada su longitud.²³¹

Cabe destacar que este cambio no sólo se refiere al tema superficial de los tamaños de la pintura china, sino a la estética del viaje interior. Por eso, después de aparecer en pintura la relación entre la perspectiva móvil y el viaje interior en la dinastía Song del Norte (960-1127), en la siguiente dinastía Song

²³¹ Tal y como hemos analizado en el capítulo 7: “Siglo X-XI: Paisaje Monumental”, subapartado d: “Li Tang (1066-1150)”.

del Sur (1127-1279), la pintura paisajística china llegó rápidamente a medir ocho metros de largo.

Recordemos que la longitud de la obra *Vista clara y lejana de ríos y montañas*, de Xia Guei (activo en 1190-1225), con los Song del Sur, fue de 889.1 cm. Esta obra fue uno de los primeros rollos chinos de pintura paisajística «no narrativa» que llegaron a tener una longitud más de 2 metros.²³²

Entonces, ¿porque no analizamos esta obra en el presente capítulo?

Es que el «viaje interior» no sólo se basa en la perspectiva móvil desarrollada en el rollo largo, sino que también se basa en la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello. Debido a esta unión, los pintores chinos pueden crear aún más múltiples espacios y tiempos en una sola pintura, facilitando que el espectador pueda volar con su imaginación.²³³

Se sabe que en la dinastía Song del Sur, aún no nació la «pintura de letrados de los Yuan». (Desde luego, nació en la dinastía siguiente, Yuan). Por lo tanto, en el presente apartado, debemos enfocar nuestra mirada en el análisis **de la pintura paisajística de rollo largo, y de los Yuan.**

²³² Véase en esta tesis, el apartado 8.2.3: “Escuela Maxia”, subapartado b: “Xia Guei (act. 1190-1225)”.

²³³ Con respecto a esta cuestión, lo profundizaré en la presente tesis, en el apartado 14.2.3: “Vacío y Poesía”, en 14.2.4: “Poesía y Abstracción” y en 14.2.5: “Trans-espacio y Trans-tiempo o Hiper-espacio e Hiper-tiempo”.

Con respecto al tema que estamos analizando, se debe mostrar una obra representativa:

Excursión al monte Fuchun (o *Vivido en el monte Fuchun*) de Huang Gongwang (1269-1354). (Véase ilustración 149).

149. Huang Gongwang (1269-1354), *Excursión al monte Fuchun*.

Se trata de un rollo horizontal de tinta sobre papel, que mide 33 por 639.9 cm. Guarda esta obra el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

Huang Gongwang fue uno y el mayor de los Cuatro Grandes Maestros de la dinastía Yuan (1279-1368).²³⁴

El monte Fuchun era donde vivía el propio pintor Huang Gongwang. En su obra *Excursión al monte Fuchun*, que tardó cuatro años en realizar (durante 1347-1350), se observan recursos compositivos en los que se combina el concepto de perspectiva móvil de Guo Xi.

Al igual que la obra de Guo Xi, los personajes forman los puntos decisivos en el viaje interior a través de la obra. (Véase ilustración 150).

150. Huang Gongwang (1269-1354), *Excursión al monte Fuchun*. (Segmento).

²³⁴ Véase en esta tesis, el apartado 9.2.3: “Artistas representativos de los Yuan (1279-1368)”, subapartado b: “Cuatro Grandes Maestros de los Yuan”.

En la obra *Excursión al monte Fuchum*, además, se muestra la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello.

En la ilustración 151, se ve el poema escrito por el pintor Huang Gongwang (1269-1354).

151. Huang Gongwang (1269-1354), *Excursión al monte Fuchun*. (Segmento).

En la ilustración 152, se ve el poema añadido por el pintor de la dinastía Ming (1368-1644), Shen Zhou (1427-1509).²³⁵

En la ilustración 153, se ve otro poema añadido por otro pintor de los Ming, Dong Qichang (1555-1636).

²³⁵ Véase en la presente tesis, el ap. 10.2.2: “Artistas representativos de la dinastía Ming (1368-1644)”, subapartado a: “Shen Zhou (1427-1509)”.

Poema añadido por Shen Zhou (1427-1509)

152. Huang Gongwang (1269-1354), *Excursión al monte Fuchun*. (Segmento).

Poema añadido por Dong Qichang (1555-1636)

153. Huang Gongwang (1269-1354), *Excursión al monte Fuchun*. (Segmento).

Aquí, es necesario traducir el poema escrito por el pintor Huang Gongwang. (Véase ilustración 151). Dice así:

“En el año 7 de Zhi Zheng (1347), empecé a vivir en el monte *Fuchum* junto con el Maestro Wu Yong (literalmente: **Inútil**). A partir de entonces, cuando tenía tiempo libre, escribía (pintaba) este rollo largo en la «Casa Sur». Con la inspiración, no me sentía cansado. Intentaba diseñar los espacios pictóricos según la espontaneidad personal. Pintaba un poco aquí y un poco allí. Así, la pintura tomó de tres a cuatro años en ser completada.

Sin embargo, aún no estoy satisfecho. Es que este rollo lo dejé en casa cuando fui a viajar. Por lo tanto, hoy, lo cojo para ponerlo en mi maleta. Así pues, podré pintarlo cuando quiera, y no necesito preocuparme por nada. Ahora, escribo este poema en este rollo pictórico para que la gente sepa que caminar hacia la creación no es tan fácil como parece.

Año 10 (de Zhi Zheng) (1350). Dragón Azul en el año Geng Yan. Un día antes de la Fiesta de las Barcas del Dragón. «Gran Loco Estudiante» (sobrenombre de Huang Gongwang) en el «Estudio Saber Parar» entre las nubes.” (Véase TEXTO 61)

El poema es aparentemente sencillo. El sabor del poema es insípido como si fuera el agua que bebemos. Pero hay que tener en cuenta que ésto es justamente lo que quiere expresar el pintor, y que se basa en la estética china de la espontaneidad y de la naturalidad.

Los pintores chinos insisten en buscar una expresividad de «lo insípido», es decir, un paisaje más allá del paisaje, como un sabor más allá del sabor. Tal y como el filósofo y sinólogo francés François Jullien explica en su libro *Elogio de lo insípido. A partir de la estética y del pensamiento chinos*:

“Al igual que la insipidez poética, la insipidez pictórica impregna el paisaje de cierta ausencia: las formas, al tiempo que se manifiestan, se retiran, se abren hacia una lejanía que las supera. (...) El fundamento de la insipidez es, una vez más, la «naturalidad».”²³⁶

“(...) la riqueza (virtual) de la insipidez es indisociable de una intuición particular de la existencia («desapego» respecto a los fenómenos, captación del «vacío» inherente a las cosas, etc.); su «lejanía» sólo es accesible a partir de cierto itinerario interior (favoreciéndolo al mismo tiempo). De ahí, el signo insípido no cumple la vocación «natural» del signo, que es representar, sino que sirve más bien para **des-representar**. Y su más allá no es simbólico.”²³⁷

No pensemos que la pintura paisajística china (o la poesía china) sólo sea un arte simbólico. Va más allá de lo simbólico debido a que su base filosófica es el concepto de *taoísta* de la «naturalidad». Dado que el *Tao* es «natural» no necesitamos representarlo, sino vivir naturalmente con él.

²³⁶ François Jullien, *Elogio de lo insípido. A partir de la estética y del pensamiento chinos*, Anne-Hélène Suárez (trad.), Madrid: Siruela, 1998, p. 150.

²³⁷ *Ibíd.*, pp. 129-130. Estos dos textos no tratan de la pintura de Huang Gongwang, sino de filosofía. No obstante, me parece que son muy convenientes para describir las artes de Dong Yuan (907-962), Mi Fu (1051-1107), Huang Gongwang (1269-1354), Wu Zhen (1280-1354) y Ni Zan (1301-1374).

El poema escrito dentro de la pintura no es la descripción del paisaje, y la pintura tampoco es la ilustración del poema. El poema y la pintura viven juntos en el mismo rollo. Y el autor vive junto con su pintura. Así, no es de extrañar que escribiese Huang: “(...) *hoy, lo cojo para ponerlo en mi maleta. Así pues, podré pintarlo cuando quiera, y no necesito preocuparme por nada*”.

La «insipidez», el «vacío», la «lejanía», el «itinerario interior», el «paseo mental», «des-representar», son una serie de palabras clave de la estética y del pensamiento chinos. Y la pintura *Excursión al monte Fuchun* de Huang Gongwang, es uno de los mejores ejemplos para entender estos conceptos. Además, en esta obra, vemos cómo el poema escrito caligráficamente en la pintura, es un elemento eminentemente dinámico y activo.²³⁸

Es preciso señalar que para Huang Gongwang la obra debía irse haciendo en un proceso creativo espontáneo, rechazando la concepción de plasmar en sus obras una idea previamente establecida en su mente. Al seguir este método, Huang ha sido un artista que en durante la realización de la obra la retocaba y variaba constantemente.

En cuando a ésto, es muy interesante comparar la pintura de Huang Gongwang con la del pintor español Antonio López García (1936-), debido a que ambos pintores necesitan muchos años para realizar las obras, y en sus ellas obtienen un característico «cambio interminable».

²³⁸ En cuando al contenido del poema escrito caligráficamente dentro de la pintura china, he traducido varios poemas del chino al español: véase en esta tesis, la ilustración 115 del capítulo 9. Allí, he traducido el poema de Zhao Mengfu (1254-1322). Véase también la ilustración 130 del capítulo 10. Allí, he traducido el poema de Shen Zhou (1427-1509).

Sin embargo, el núcleo conceptual de los dos pintores es completamente inverso:

- Lo que describe Antonio López es el paisaje fijo de un tiempo real, por ejemplo, el paisaje de un lugar, a las cinco de la tarde en la primavera. Así, son necesarios muchos años para terminar una sola pintura. Para obtener la misma luz de la naturaleza, se debe pintar con gran paciencia en el mismo lugar y en la misma fecha durante varios años. El motivo del pintor es el máximo espíritu de realismo. A pesar de que en su obra se muestra la característica de «cambio interminable», su idea consiste en representar la realidad con toda su voluntad.
- Por el contrario, en la pintura de Huang Gongwang, se muestra otra concepción pictórica. Sabemos que tres años después de realizar la obra *Excursión al monte Fuchun*, el pintor murió. Si hubiera el pintor mantenido una buena salud, habría extendido más su rollo pictórico. La pintura de Huang Gongwang posee la característica de «cambio interminable» por la razón de que cuando se le ocurría alguna idea, la complementaba con una montaña, un río, una sombra, una pincelada o “un poema” en la pintura. Por lo tanto, *Excursión al monte Fuchum* no es una reproducción del paisaje real, sino del paisaje imaginario. Asimismo, no se trata de un espacio y un tiempo concretos, sino un **entorno abstracto mental**.

Además de esto, cabe señalar que el pintor Huang Gongwang es como si fuera el guía de un grupo de viaje por la naturaleza.

Cuando leemos poco a poco su rollo pictórico *Excursión al monte Fuchun*, es como si viajáramos junto con el pintor. Al abrir el rollo, empezamos a andar por un sendero debajo del monte, y paulatinamente nos desplazamos hacia la cumbre. Luego, del frente del monte llegamos a la parte de atrás. Al final del viaje, bajamos del monte, atravesamos una llanura y volvemos a estar debajo del monte.

En concreto, en la obra *Excursión al monte Fuchun*, se puede observar claramente la manifestación de la perspectiva móvil y del viaje interior, dirigiendo un paseo mental como si fuera viaje real. Por eso, los espectadores no sólo están fuera de la pintura, sino que **están dentro de la pintura, y se convierten en una parte de la pintura.**

12.3. Conclusión acerca de la unión del Paisaje y el Yo

Gracias a la perspectiva móvil y la combinación de pintura, poesía, caligrafía y sello, los pintores chinos pueden crear un «paisaje poético» para realizar un paseo mental por la pintura paisajística.

En la óptica china, el pintor de verdad no debe reproducir miméticamente los paisajes, sino que debe proponer un paseo por ellos, para que el pintor y los espectadores puedan viajar y vivir en armonía con estos paisajes.

La superficie para realizar un paseo mental puede ser la pintura de rollo vertical o de rollo horizontal. No obstante, el mejor formato es indiscutiblemente la pintura de rollo largo horizontal. Debido a que la pintura realizada en el rollo largo no puede apreciarse con un único golpe de vista, se hace necesario ir desplegándolo. Se abre así una oferta de la lectura de la obra que da relevancia a este proceso. Así, con dicha lectura, hay múltiples pinturas dentro de una misma pintura. Y por lo tanto, el paseo mental puede realizarse fácilmente por los múltiples espacios y tiempos del rollo largo.

La intención de pintar un paisaje para que el pintor mismo o los espectadores puedan realizar un paseo mental como si fuera un paseo real, revela un propósito de fusión con el Paisaje (objeto) por el Yo (sujeto) que viaja y lo habita. Así pues, el **Paseo Mental** es finalmente un camino de transformación, una meditación como evocación lírica y poética, y un método para la unión del Paisaje y el Yo.

Capítulo 13

Hacia una Estética Filosófica de lo Fluído y lo Inmaterial I

Pensamiento Qi en la Pintura Paisajística China

13.1. Introducción

En los capítulos 11 y 12 nos hemos centrado en analizar cómo la ejecución de la pintura paisajística se convierte en un método para la unión del paisaje y el yo, y en un paseo mental como meditación para la evocación lírica y poética. De esta manera, la pincelada realizada en la pintura paisajística es ciertamente el vínculo entre el «paisaje» y el «yo», ya que la pincelda, por su realidad interna y su capacidad de variación, es una y múltiple. En realidad, el eje central de las cuestiones que hemos analizado en estos capítulos, está realmente orientado al pensamiento filosófico del *qi* y su relación con la pintura paisajística china. Por lo tanto, en este capítulo, aún es necesario profundizar en el tema: “Pensamiento *Qi* en la Pintura Paisajística China”.

Se sabe que el *qi* es básicamente la energía, un fluir inmaterial, que habita en todos los seres de la naturaleza. Para los pintores chinos, la pintura es finalmente nada más que un medio para transmitir el *qi* y la transformación del *Tao*. Así, en este capítulo exploraremos qué es el *qi* manifestado en la pintura china, y cuándo y cómo el acto de transmitir el *qi* se concibe como una acción orientada a la comunión con el principio vital.

Para profundizar en el tema he dividido este capítulo en tres partes:

1. El *qi* y la pintura

En la primera parte, analizamos el concepto del *qi* y su relación con la pintura paisajística china, interpretando una estética filosófica de lo fluído y lo inmaterial.

2. Seis Reglas de Xie He (activo 479-502)

La segunda parte es el estudio acerca de las Seis Reglas de Xie He. Se refiere al nacimiento de la teoría estética *qi-yun* en la pintura.

3. Análisis e interpretación del desarrollo de la teoría *Qi-yun*

Se trata del análisis e interpretación del desarrollo histórico de la teoría estética *qi-yun* en la pintura.

De esta manera, en este capítulo se revela cómo a lo largo de la historia china se desarrolla y se transforma el pensamiento del *qi* en la pintura de paisaje, y cómo la expresión formal de la pintura paisajística china está impregnada por un pensamiento filosófico de lo fluido y lo inmaterial.

13.2. El *qi* y la pintura

13.2.1. El concepto del *qi*

El *qi*, pronunciado chi, es literalmente «aire» o «respiración», normalmente es traducido como «aliento vital»²³⁹ o «energía vital»²⁴⁰. El carácter chino es «氣». Su descripción representa el vapor (气) mientras se cocina el arroz (米).

El concepto del *qi*, aspecto de gran importancia en la cultura tradicional china, significa básicamente, y dicho de modo simple, «aire», pero es un concepto mucho más amplio que puede analizarse desde distintas perspectivas.²⁴¹

En la filosofía china, el *qi* está implícito en el proceso de la vida como «un fluir de energía» (o un fluido inmaterial) que mantiene la vitalidad en los seres. Sin embargo, no sólo se cree que los humanos y animales tienen *qi*; en el contexto chino el *qi* es una fuerza que existe en la naturaleza y es un concepto relacionado con la vida misma. Las plantas, la tierra y hasta las rocas y metales mismos, lo poseen.

²³⁹ Como ejemplo: Alicia Relinque Eleta traduce el *qi* como el aliento vital. Véase Liu Xie, Alicia Relinque Eleta (trad.), «El alimento del aliento vital», *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, Granada: Comares, 1995.

²⁴⁰ Por ejemplo: Iñaki Preciado Ydoeta traduce el *qi* como la energía vital. Véase Zhuang Zi, Iñaki Preciado Ydoeta (trad.), *Zhuang Zi*, Barcelona: Kairós, 1996.

²⁴¹ Podemos comparar esta noción con la connotación de la palabra *spiritus* en latín, con la palabra griega *pneuma* o con el término sánscrito *prana* (般納). Tienen el mismo significado original: aire, respiración.

En el campo de la medicina china, el *qi* es la energía vital, cuando se refiere al cuerpo humano es «la vida que anima al cuerpo humano», prácticamente igual al *prana* (般納) de la concepción del mundo yóguico hindú. Pranayama es una respiración dirigida, que lleva el *prana* o aliento, energía vital, a las diferentes partes del cuerpo a voluntad. Este *prana* lo invade todo, está en el aire, el sol, la tierra, las plantas y animales que lo absorben. Asimismo, los chinos, relacionándolo con la respiración, entienden el *prana* como el origen de la vida, diferenciándolo de la vida en sí.

En occidente se ha oído hablar mucho del *feng shui* 風水, que tiene su origen en el *I Ching*, o *Libro de las Mutaciones*, pues bien, esta forma de geomancia, trata de ordenar, de forma positiva para el ser humano el *qi*, que se ve afectado por dos fuerzas: viento (*feng*) y agua (*shui*). También conocido en occidente, e íntimamente relacionado con el *qi*, tenemos el *tai-ji* 太極 y el *qi-gong* 氣功, o la meditación *chan* 禪, técnicas que tratan de controlar y utilizar esta energía.

El escritor, poeta chino-francés Francois Cheng (1929-) define el *qi* en su libro *Vacío y Plenitud*:

“*Qi* 氣, alientos vitales: según la cosmología china, el universo creado proviene del aliento primordial y de los alientos vitales que derivan de él. De ahí la importancia, en el arte como en la vida, de restituir estos alientos. «Animar los alientos rítmicos», canon formulado por Xie He a principios del siglo VI, se convirtió así en la

regla de oro de la pintura china.”²⁴²

Así, destacamos la importancia del concepto de *qi* en la pintura china. Este tema, lo analizaré y desarrollaré en las partes sucesivas de este capítulo 13.

13.2.2. El *qi* y la materia

El concepto de *qi* proviene de la antigua filosofía china que inicialmente interpretaba los fenómenos naturales: el *qi* es la sustancia o materia, movimiento y función a la vez; todo en el universo, la tierra y el organismo humano dependen del resultado del movimiento del *qi*.

En los últimos años el *qi*, se ha convertido en un concepto familiar en Occidente. Se traduce como «energía vital» y representa nuestra energía y vitalidad internas, la sustancia que nos hace funcionar. Su principal característica es el movimiento, la actividad de la vida. Esto es una simplificación occidental, pues en la teoría china hay diversos tipos de *qi*: según algunos estudiosos, se han llegado a describir hasta 32 variedades distintas en un intento de pulir las definiciones de estas energías sutiles. Unos de los más importantes son: dentro de la clasificación universal en los dos grandes principios opuestos y complementarios, el *Yang-qi* 陽氣 o función del *qi*, y el *Yin-qi* 陰氣, de la sustancia. También de relevancia son las cuatro fuentes y categorías de *qi*: *Qi* genuino o primordial 元氣 (*yuan-qi*), *Qi* pectoral

²⁴² Francois Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, p. 187.

宗氣 (*zong-qi*), *Qi* nutricional 營氣 (*ying-qi*) y *Qi* defensa 衛氣 (*wei-qi*). En cuanto a la resistencia a las enfermedades se nominan como patógenos externos 邪氣 (*xie-qi*) y factores antipatógenicos o *Qi* antipatógeno 正氣 (*zheng-qi*).

En concreto, el mundo de occidente lo entiende como energía, pero sus implicaciones van más allá, sería una energía en movimiento, una energía en reposo, una energía que se trasmite, que se recicla.

Zhuang Zi (aproximadamente 369-290 a.C.) es uno de los primeros filosofos chinos que puntualiza y desarrolla el concepto del *qi*. El maestro Zhuang dice:

“Considerada desde su origen, la vida es algo formado por condensación de la energía vital (*qi*).”²⁴³ (Véase TEXTO 62)

Zhuang Zi describe que el viento es la respiración (*qi*) de la tierra:

“Cuando la tierra jadea (*qi*), es lo que llamamos viento.”²⁴⁴

(Véase TEXTO 63)

Además, aclara que la vida humana depende de la acumulación de *qi*. Cuando se acumula hay vida y cuando se dispersa, muerte:

²⁴³, Zhuang Zi, *Zhuang Zi*, Iñaki Preciado Ydoeta (trad.), Barcelona: Kairós, 2001, pp. 223-224.

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 42.

“El nacimiento del hombre es una condensación de la energía vital (*qi*). Su condensarse es la vida; su dispersarse, la muerte. Si así se acompañan la muerte y la vida, ¿por qué habría yo de congojarme? Pues los seres todos no son sino uno solo. A lo que se encuentra hermoso, considéraselo milagroso y admirable; a lo que se encuentra horrendo, considéraselo apestoso y podrido. Lo apestoso y podrido múdase en milagroso y admirable; y lo milagroso y admirable vuélvese en apestoso y podrido. Por eso se dice: «El universo mundo es una sola y única energía vital (*qi*)».”²⁴⁵ (Véase TEXTO 64)

Por otra parte, el concepto de *qi* ha ido cambiando con el tiempo, complicándose cada vez más a medida que los filósofos lo desarrollaban y reflexionaban sobre él. Así, abarca desde lo filosófico a lo estético, de lo material a lo espiritual, teniendo el aspecto material o inmaterial un gran desarrollo.

En el siglo XX, Zhang Dainian (1909-2004), filósofo chino, explica el *qi* en su ideario como sustancia o materia y lo entendía como una existencia sutil y fluida, aunque diferenciándola de un cuerpo líquido o sólido.

²⁴⁵ Zhuang Zi, *Zhuang Zi*, Iñaki Preciado Ydoeta (trad.), Barcelona: Kairós, 2001, p. 220. Es interesante anotar que Zhuang Zi ya había comprendido lo que la física cuántica recientemente ha entendido en el siglo XX: la idea de que todo el universo es un campo único de energía.

En China, el sustantivo *wu-zhi* (materia) 物質 es una palabra que surge más tarde en el tiempo que *qi*. No obstante, encontramos sus orígenes en los libros antiguos, pero de forma separada, de tal manera que tenemos *wu* 物 que se refiere a un cuerpo, bien individual, bien colectivo, y por otra parte, *zhi* 質, referente a un cuerpo con forma sólida. Sin embargo, *qi*, aunque tiene, mirado de forma simple, la misma traducción que *wu-zhi*, materia, se refiere a toda la realidad objetiva, no sólo a las formas sólidas. Así, para la concepción china moderna es el concepto de una existencia material.

A continuación, Zhang Dainian examina las características del *qi* de la antigua filosofía china:

1. Es el elemento original del que están constituidos todos los cuerpos, de tal modo que todos los *qi* unidos constituyen el conjunto del universo.
2. Es extensivo y profundizado.
3. Constituye la parte objetiva de la realidad.
4. Es perecedero, puede morir.

Visto esto, concluye que esta concepción del *qi* es muy similar a la materia tal como es entendida por la filosofía occidental.²⁴⁶

²⁴⁶ Encontramos estas ideas en Zhang Dai-nian, *Categorías de la filosofía china* 中國哲學範疇集, Beijing: People's Publishing House, 1985, p. 107.

Aquí tenemos que preguntarnos por qué Zhang Dainian hizo esta comparación entre el *qi* (oriental) y la materia (occidental). Esta pregunta tiene su respuesta en la historia de China en el siglo XX: China empezó a conocer o estudiar profundamente el mundo occidental desde el fin de la dinastía Qing (1644-1912). A partir de entonces, y dada la afluencia de occidentales a China y el auge económico, militar, industrial... de estos, nació una tendencia de la filosofía china, que fue investigar la propia cultura tradicional a través de la metodología de la filosofía occidental. El filósofo Zhang Dainian es uno de los que buscan la explicación moderna de la filosofía china antigua.

Lo que quiero decir es que, a veces, esto es como enmarcar el pensamiento chino en un marco occidental, con los consiguientes desajustes que se pueden producir debido a la diferencia de culturas. Así que tenemos que pensar con mucho cuidado cómo explicarlo o traducirlo. Pero no debemos dejar de trabajar en un territorio de la transculturalidad. Para Zhang Dainian o para mí, y para todos los investigadores en este campo, es importante intentar buscar la confluencia entre la cultura oriental y occidental, caminar en una carretera que continúa más allá de la frontera.

El filósofo y sinólogo francés Francois Jullien (1951-) explica la esencia de la filosofía china:

“China, en efecto, no concibió una forma inteligible más allá de lo sensible, ni una forma inmutable que fuera una esencia. En una palabra,

la China antigua (prebudista) no tiene metafísica. Pero ¿qué quiere decir eso positivamente? Habrá que quebrantar profundamente nuestros habitus para pensarlo. Dado que concibe lo real, no en términos de ser, sino de proceso (cuya constancia es el carácter regulado que compone globalmente el curso del Cielo o el *dao* 道, la «vía»), lo que traducimos como «forma» en chino (noción de *Xing* 形) designa una actualización en curso (de energía-hálito cósmico: no se encuentra en China ni la noción de «materia», ni la de «forma» arquetípica): lo que se individua «toma forma» saliendo de la indiferenciación de lo sin-forma (la fase del *wu* 無) y está condenado a volver a ello. La forma es una *formación*, el término también es verbal.”²⁴⁷

Visto todo esto, podemos decir que, en la filosofía china, los conceptos de la materia, la sustancia, la existencia, y la realidad, son uno y lo mismo: la concreción de la energía *qi*.

Como la forma es la concreción de la energía *qi* que la anima, tampoco es de extrañar que el concepto de *qi* se convierte en el núcleo de la forma artística china.

²⁴⁷ François Jullien, *De la esencia o del desnudo*, Barcelona: Alpha Decay, 2004, p. 97. En este texto de Jullien, la energía-hálito cósmico, es lo que entendemos por el concepto del *qi*.

13.2.3. El *qi* y el *yin-yang*

El *qi* es la energía, lo es todo, porque todo está hecho de energía, se manifiesta transformándose en el *yin* y el *yang*, y a su vez, el *yin* y el *yang* se transforman produciendo los movimientos vitales, que a su vez se expresan en todo lo que existe.

El *yang* es activo, masculino, dominante y positivo. Está colmado de poder y de energía. El *yin* es receptivo, femenino, complaciente y nutriente, negativo (en cuanto a polaridad), pasivo, espiritual y profundo. Etimológicamente hablando, «yin» 陰 significa «el lado de la montaña que da a la sombra», y el significado literal de *yang* 陽 es «el lado que da al sol». Se considera *yin* todo lo que tenga características o tendencias similares al agua, como por ejemplo, la frialdad, la oscuridad y la tendencia descendente; y, *yang* todo lo que tenga características similares al fuego, como por ejemplo la calidez, la brillantez y la tendencia ascendente.

El *yin* y el *yang* son básicos para explicar todos los cambios y fenómenos naturales, tanto dentro del cuerpo como fuera de él, representan la dualidad y relatividad de todo. Sin estas dos fuerzas no serían posibles el movimiento y la vida misma. Sin el *yin* no puede haber *yang*, sin el *yang* no puede haber *yin*, para que haya día tiene que haber noche, y al revés. Nunca son absolutos, un exceso de *yin* se transforma en *yang*, por ejemplo la nieve (*yin*) puede llegar a quemar (*yang*).

Los caracteres del *Yin* y del *Yang* se pueden expresar en los siguientes cuadros:

Substantivos *Yin* y *Yang*:

Yin	Yang
Tierra	Cielo
Agua	Fuego
Luna	Sol
Metal	Madera
Norte	Sur
Noche	Día
Interior	Exterior
El polo negativo	El polo positivo
Invierno	Verano
Reposo	Movimiento
Absorción	Penetración

Características *Yin* y *Yang*:

Yin	Yang
Femenino	Masculino
Oscuro	Claro
Frío	Caliente
Pasivo	Activo
Suave	Duro
Lento	Rápido
Húmedo	Seco
Hipoactivo	Hiperactivo
Inhibición	Excitación
Generoso	Ambicioso

El *Yin* y el *Yang* se aplica al cuerpo humano:

Yin	Yang
Sustancias (estáticas)	Funciones (actividades)
Flúidos corporales: los órganos la sangre, etc.	Funciones: la respiración la digestión, etc.
Los pies (abajo como el agua)	La cabeza (arriba como el fuego)

El concepto del *yin-yang* se considera como la ley fundamental del Universo. *Yin* y *yang* pueden ser observados en todos los aspectos de la naturaleza. Y también por eso, la pintura paisajística china se denomina «pintura de montaña (*yang*)-agua (*yin*)». Se trata de una sinécdoque: para configurar un todo, sólo se escoge una parte representativa.

El resultado en la pintura china de la influencia del concepto *qi* y el concepto de *yin-yang* es que la figura humana pierde progresivamente su importancia. Porque el ser humano no es algo aislado de lo que le rodea, sino que forma parte del cosmos. Así como una pieza mecánica forma parte de un motor completo y que funciona, el hombre está sometido a todos los cambios del universo.

Como el *qi*, el *yin-yang* son básicos para explicar todos los cambios y fenómenos naturales, y el concepto del *qi* o del *yin-yang* se considera como la ley fundamental del universo, la pintura de montaña-agua, la pintura paisajística china, entonces, no sólo se refiere

a pintar el paisaje, sino a pintar el *qi* y el *yin-yang* del universo, es decir, pintar (buscar) un camino hacia el ser mismo.

Tenemos que destacar, en la pintura paisajística china, los caracteres del *qi* y del *yin-yang*, que se han convertido en los caracteres de lo estético. Estos caracteres son:

1. La belleza del movimiento-reposo. (動靜)
2. La belleza del lleno-vacío. (虛實)
3. La belleza de la aparición-desaparición. (顯隱)
4. La belleza del claro-oscuro. (明暗)
5. La belleza de la fuerza-suavidad. (強弱)
6. La belleza de la tensión-relajación. (鬆緊)
7. La belleza de la condensación-dispersión. (聚散)
8. La belleza de la lentitud-rapidez. (快慢)
9. La belleza de un proceso de abrir-unir. (*kai-he* 開合)²⁴⁸

En concreto, podemos decir que la pintura paisajística china es la pintura del *qi* y de *yin-yang*, o la pintura del universo.

²⁴⁸ El análisis más lúcido de este proceso creador se lo debemos a Shen Zongqian 沈宗騫, escritor del siglo XVIII. Partiendo de la consideración del flujo eterno de la naturaleza, describió la creación como *kaihe*, un proceso de «abrir-unir» o «caos-unión»: “...Desde el movimiento de rotación del universo hasta nuestra propia respiración no hay nada que no sea *kaihe*. Una vez entendido esto, podemos pasar a tratar cómo ha de concluirse la pintura (...)” Véase George Rowley, *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 1981, p. 77.

13.3. Seis Reglas de Xie He (activo en 479-502)

El primer personaje que utiliza el concepto *qi* en la pintura fue el pintor y teórico Xie He (activo entre 479 y 502).

En las dinastías del Norte y del Sur (420-589), Xie He escribió el tratado *Evaluación de Pintores Tradicionales* 古畫品錄 (*Guhua Pinlu*). En ella se dedica a hablar de cuarenta y tres pintores antiguos, y los clasifica en categorías contabilizando una totalidad de seis.

Lo que es más importante es que esta obra literaria de Xie He es el tratado de pintura más antiguo que haya llegado entero hasta nosotros. Su influencia sobre la pintura posterior ha sido muy relevante.

Además, en este tratado, Xie He presentó sus famosas Seis Reglas 六法, aplicadas a la pintura. De las Seis Reglas que nombra, la primera regla se mantiene durante toda la historia del arte chino, relacionada con el concepto del *qi*. Esta primera regla es: «La circulación del *qi* produce el movimiento vital». 氣韻生動 (*Qi-yun sheng-dong*).²⁴⁹

Así, antes de las dinastías del Norte y del Sur (420-589), el concepto del *qi* era el *qi* primitivo. A partir de nacer las Seis Reglas de Xie He, el concepto *qi* empezó a tener relación con la pintura.

Sin embargo, las Seis Reglas de Xie He no fueron totalmente originales. En cierto sentido lo que hizo fue juntar ciertas ideas que circulaban desde hacía tiempo en los círculos artísticos; lo que sí se le debe es la perpetuación de la

²⁴⁹ Prácticamente, *Qi* 氣 es el aliento vital o espíritu, *Yun* 韻 es el ritmo o la resonancia, *Sheng* 生 es nacer o formarse, *Dong* 動 es el movimiento o la fuerza de la movilidad.

estructura de este sistema de medición de la calidad artística en China. Hoy en día, las Seis reglas de Xie He siguen siendo una referencia para la teoría pictórica, y han dado lugar a innumerables interpretaciones y comentarios inagotables.²⁵⁰

A continuación, es necesario examinar las Seis Reglas de Xie He para profundizar en el tema. Sintéticamente, las Seis Reglas eran los seis puntos, o elementos que definen una pintura:

1. La primera regla «氣韻生動» es «Resonancia del Espíritu», o vitalidad, y parece trasladar la energía transmitida desde el artista a la obra. Es la energía completa de una obra de arte, y el movimiento o la presencia viva de espíritu (*qi*).
2. La segunda regla «骨法用筆» es «Método del Hueso», o manera de usar el pincel. No sólo se refiere a la textura y pincelada, sino a la estrecha relación entre escritura manual y personalidad. El arte de la caligrafía era inseparable de la pintura. Por lo tanto, esta regla es la firmeza y la precisión lineal en el uso del pincel.
3. La tercera regla «應物象形» es «Correspondencia con el Objeto», o descripción de la forma, que incluiría el perfil y la línea. Es la fidelidad en la captación de las formas.

²⁵⁰ A este respecto, es útil consultar la reedición china del *Guhua Pinlu* 古畫品錄, con comentarios y notas de Wang Bomin, Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1962; la monografía de Liu Haisu, *Seis Reglas de la pintura china* 中國繪畫的六法論, Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1957; el libro de Acker, William, *Some T'ang and pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Leiden: E. J. Brill, 1974.

4. La cuarta regla «隨類賦彩» es «Adecuación al Tipo», o aplicación del color, incluyendo capas, el valor y el tono. Es según cada cosa su color.
5. La quinta regla «經營位置» es «División y Plan», o colocación y disposición, correspondiente a la composición, espacio y profundidad. Es componer los elementos situando cada uno en su lugar adecuado.
6. La sexta regla «傳移摹寫» es «Transmisión por Copia», o copia de modelos, no sólo del natural, sino de obras de arte antiguas. Es copiar lo modelos clásicos de forma que la tradición se perpetúe.

En efecto, para tener una comprensión más profunda de las Seis Reglas de Xie He, aún hace falta examinar sus interpretaciones en las diferentes lenguas occidentales.²⁵¹

Aquí, hago un resumen de las interpretaciones occidentales más utilizadas:

1. Luis Racionero

en *Textos de estética taoísta*.²⁵²

2. Osvald Sirén

en *A History of Early Chinese Art*.²⁵³

²⁵¹ Existen dieferentes traducciones de este tratado: S. Sakanishi, *The Spirit of the Brush*, London: J. Murray, 1948, pp. 46-51; Briessen, Fritz Van, *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*, Singapore: Charles E. Tittle, 2003, pp. 109-111.

²⁵² Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza, 1983, p. 164. La traducción de Luis Racionero es la versión más conocida en el mundo hispanoparlante.

²⁵³ Osvald Siren, *A History of Early Chinese Art*, London: E. Benn, 1929, vol. 1, p. 32.

3. Herbert Giles

en *An introduction to the History of Chinese Pictorial Art*.²⁵⁴

4. Friedrich Hirth

en *Scraps from a Collector's Notebook*.²⁵⁵

5. Raphael Petrucci

en *Philosophie de la Nature dans l'Art de l'Extreme Orient*.²⁵⁶

6. Taki Seiichi

en *Kokka*, No.244.²⁵⁷

7. Laurence Binyon

en *The Flight of the Dragon*.²⁵⁸

8. Benjamin March

en "Linear Perspective in Chinese Painting", *Eastern Art*.²⁵⁹

Vemos cada Regla traducida según los traductores numerados:

²⁵⁴ Herbert Giles, *An introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, London: B. Quaritch, 1918, p. 29.

²⁵⁵ Friedrich Hirth, *Scraps from a Collector's Notebook*, New York: G.E. Stechert & Co. , 1924, p. 58.

²⁵⁶ Raphael Petrucci, *Philosophie de la Nature dans l'Art de L'Extreme Orient*, Paris: Renouard, 1910, p. 89.

²⁵⁷ Véase Briessen, Fritz Van, *The Way of the Brush*, Singapore: Charles E. Tittle, 2003, pp. 109-111.

²⁵⁸ Laurence Binyon, *The Flight of the Dragon*, London: J. Murray, 1911, p. 12.

²⁵⁹ Benjamin March, "Linear Perspective in Chinese Painting", *Eastern Art*, vol. 3, Filadelfia, 1931.

Primera Regla: 氣韻生動 (*Qi-yun sheng-dong*)

1. La circulación del *qi* produce el movimiento vital.
2. Resonance of the spirit; Movement of Life.
3. Rhythmic Vitality.
4. Spiritual Element, Life's Motion.
5. La consonance de l'esprit engendre le mouvement (de la vie).
6. Spiritual Tone and Life-movement.
7. Rhythmic Vitality, or Spiritual Rhythm expressed in the movement of life.
8. A picture should be inspired and possess life itself.

Segunda Regla: 骨法用筆 (*Gu-fa yung-bi*)

1. El pincel crea estructura.
2. Bone Manner (Structural). Use of the Brush.
3. Anatomical structure.
4. Skeleton-drawing with the brush.
5. La loi des os au moyen du pinceau.
6. Manner of brushwork in drawing lines.
7. The art of rendering the bones or anatomical structure by means of the brush.
8. The framework should be calligraphically established.

Tercera Regla: 應物象形 (*Ying-wu xiang-xing*)

1. Dibujad conforme al objeto.
2. Conform with the Objects (to obtain) their Likeness.
3. Conformity with nature.
4. Correctness of outlines.
5. La forme représentée dans la conformité avec les êtres.
6. Form in its relation to the objects.
7. The drawing of forms which answer the natural forms.
8. In drawing the forms of things one should confirm to their natural proportions.

Cuarta Regla: 隨類賦彩 (*Sui-lei fu-zai*)

1. Aplicad el color de acuerdo con la naturaleza del objeto.
2. According to the Species, apply the Colours.
3. Suitability of colouring.
4. The Colouring to correspond to nature of object.
5. Selon la similitude (des objets) distribuer la couleur.
6. Choice of color appropriate to the objects.
7. Appropriate distribution of the colors.
8. Color should be applied in accordance with the nature of the subject.

Quinta Regla: 經營位置 (*Jing-ying wei-zhi*)

1. Organizar la composición con los elementos en sus lugares apropiados.
2. Plan and Design; Place and Position (Composition).
3. Artistic Composition.
4. The correct division of space.
5. Disposer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique.
6. Composition and grouping.
7. Composition and subordination, or grouping according to the hierarchy of things.
8. In planning the composition one should observe consistency and propriety in the realization of things.

Sexta Regla: 傳移摹寫 (*Chuan-yi mu-xie*)

1. Al copiar, intentad transmitir la esencia de los métodos del maestro.
2. To transmit Models by Drawing.
3. Finish.
4. Copying Models.
5. Propager les formes en les faisant passer dans le dessin.
6. The copying of classic masterpieces.
7. The transmission of classic models.
8. The drawing should be guided by former masters.

Esta comparación paralela de la traducción de diferentes traductores también es una muestra que revela la dificultad de traducir los textos clásicos chinos. Aunque sea el mismo verso chino, su resultado es una traducción variada y derivada. De hecho, cada traducción es una interpretación personal que depende de la consideración del autor.

Aquí, vemos la explicación de Seis Reglas de Xie He y volvemos al eje de este capítulo: el concepto *qi*.

En concreto, *Qi-yun sheng-dong* 氣韻生動 (o la expresión simplificada, *Qi-yun* 氣韻), es el concepto *qi* que manipula en la pintura, y data de muchos siglos atrás, por lo que ha sufrido cambios con el tiempo:

1. Punto de vista de la época de Xie He (activo en 479-502):

El *qi* de la pintura es la muestra del **Aliento Vital-Espiritual**. (Sólo se refiere a los humanos, los animales y los santos.)

- Traducción de «*Qi-yun sheng-dong*» según esta idea:

➤ Willam Acker:

*“Reverberation of the life breath; that is, the creation of movement.”*²⁶⁰

(Reverberación del aliento vital, es decir, la creación del movimiento.)

²⁶⁰ Citado de Osvald Siren en *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, New York: Ronald Press, 1956, vol. 1, p. 5.

2. Punto de vista de la época de Zhang Yanyuan (810-880):

El *qi* de la pintura es la muestra del **Espíritu**. (Aún sólo se refiere a los humanos, los animales y los santos.)

- Traducción de «*Qi-yun sheng-dong*» según esta idea:

- Osvald Siren:

*“Resonance of the spirit movement of life.”*²⁶¹

(Resonancia del movimiento espiritual de la vida.)

- Friedrich Hirth:

*“Spiritual element: life’s motion.”*²⁶²

(Elemento espiritual: movimiento de la vida.)

- Taki Seiichi 瀧精一 (1873-1945):

*“Spiritual tone and life movement.”*²⁶³

(El tono espiritual y el movimiento de la vida.)

3. Punto de vista de la época de Jing Hao (870-930):

El *qi* de la pintura es la muestra de la **Consonancia del Espíritu entre el Hombre y la Naturaleza**.

(No sólo se refiere a los humanos, los animales y los santos, sino también la montaña, el río, los árboles, las rocas, etc.).

²⁶¹ Osvald Siren, *A History of Early Chinese Art*, London: E. Benn, 1929, vol. 1, p. 32.

²⁶² Friedrich Hirth, *Scraps from a Collector’s Notebook*, New York: G.E. Stechert & Co. , 1924, p. 58.

²⁶³ Véase *Kokka*, no.244.

- Traducción de «*Qi-yun sheng-dong*» según esta idea:

- Luis Racionero:

“*La circulación del qi produce el movimiento vital.*”²⁶⁴

- Raphael Petrucci:

“*La consonance de l’esprit engendre le mouvement (de la vie).*”²⁶⁵

(La consonancia del espíritu engendra el movimiento (de la vida).)

4. Punto de vista de la dinastía del Song del Sur (1127-1279):

El *qi* de la pintura es la muestra de la **Atmósfera Espiritual (Mental)**.

- Traducción de «*Qi-yun sheng-dong*» según esta idea:

- Lin Yutang (1895-1976) 林語堂 :

“*A vital tone and atmosphere.*”²⁶⁶

(Un tono vital y la atmósfera.)

5. Punto de vista de la época de Shitao (1642-1707):

El *qi* de la pintura es la muestra del **Rítmico Espiritual como Gesto de la Creación**.

²⁶⁴ Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza editorial, 1999, p. 164.

²⁶⁵ Raphael Petrucci, *Philosophie de la Nature dans l’Art de L’Extreme Orient*, Paris: Renouard, 1910, p. 89.

²⁶⁶ Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1967, p. 36.

- Traducción de «*Qi-yun sheng-dong*» según esta idea:

- Herbert Giles:

“*Rhythmic vitality*.”²⁶⁷ (Vitalidad rítmica.)

- Laurence Binyon:

“*Rhythmic vitality, or spiritual rhythm ex-pressed in movement of life.*”²⁶⁸

(la vitalidad rítmica o el ritmo espiritual expresada en el movimiento de la vida.)

Visto todo esto, conviene poner énfasis en que *Qi-yun sheng-dong* 氣韻生動 (o la expresión simplificada, *Qi-yun* 氣韻), en cierto sentido, es un concepto ambiguo. Cuando utilizamos esta expresión y su traducción derivada para referirnos a una estética filosófica china, se debe saber exactamente en qué contexto histórico-social nos estamos moviendo, y utilizarla cuidadosamente.

²⁶⁷ Herbert Giles, *An introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, London: B. Quaritch, 1918, p. 29.

²⁶⁸ Laurence Binyon, *The Flight of the Dragon*, London: J. Murray, 1911, p. 12.

13.4. Análisis e interpretación del desarrollo de la teoría *Qi-yun*

13.4.1. Periodo de Desunión (220-589): El *qi-yun* y «transmitir el *shen*»

A partir de Xie He (activo en 479-502) destaca la primera de las Seis Reglas de la pintura: *Qi-yun seng-dong* (aliento vital - ritmo espiritual, vida-movimiento) 氣韻生動, esta regla empezó a transformarse en la teoría *qi-yun* 氣韻說, y se convirtió en la base del sistema estético del arte chino. Asimismo, el contenido de la teoría *qi-yun* ha sufrido muchos cambios a lo largo de los más de quince siglos de desarrollo en la pintura.

Ante todo, tenemos que explorar la original teoría *qi-yun* de Xie He. La teoría de Xie He corresponde a una época en la que la autonomía de la pintura paisajística no estaba establecida, por lo tanto sus planteamientos, en cuanto a la interpretación del *qi-yun*, están apegados a la pintura de personajes.

Por un lado, la teoría *qi-yun* de Xie He trata del concepto pictórico de «transmitir el *shen*» 傳神. El *shen* 神, prácticamente, es alma, espíritu, esencia divina. Este concepto pictórico «transmitir el *shen*» o «transmitir el espíritu» se atribuye por primera vez al pintor Gu Kaizhi (345-406).

Gu Kaizhi, es el primer pintor chino cuyo nombre ha llegado hasta nosotros, se le conoce sobre todo por su pintura de personajes. Sin

embargo, sobre la base de relatos históricos, Gu Kaizhi realizó más de 70 pinturas, que incluían imágenes de Buda, figuras humanas, pájaros, animales, montañas y ríos. También era un poeta y calígrafo de talento. Escribió tres tratados sobre teoría de la pintura: *Sobre la pintura* 畫論, *Introducción a las pinturas famosas de las dinastías Wei y Jin* 魏晉勝流畫贊 y *Pintando la montaña Yuntai* 畫雲台山記.

Escribió:

“En las pinturas de siluetas humanas, las ropas y las apariencias no eran muy importantes. Los ojos eran el espíritu y el factor decisivo”.²⁶⁹

Cuando Gu Kaizhi pintaba un personaje, podían pasar años antes de que trazara, con un punto, la pupila de los ojos. A quien le preguntaba la razón de su proceder, él respondía:

“La belleza o la fealdad de los cuatro miembros no tiene fundamentalmente nada que ver con el lugar donde reside lo más sutil: transmitir el espíritu, cuando se hace un retrato, consiste precisamente en las pupilas”.²⁷⁰ (Véase TEXTO 65)

²⁶⁹ AA.VV., *Mar de Palabras* 辭海 (Cihai), Shanghai: Shanghai Cihai Publishing House, 1979, p. 1846.

²⁷⁰ Este párrafo proviene de Liu Yiqing (403-444), *Shishuo xinyu* (o *A New Account of the Tales of the World*) 世說新語, Yu Jiaxi (ed.), Beijing: Zhong Hua Book, 2007. En el capítulo 21 “Arte refinada” 巧藝 de *Shishuo xinyu*, hay diversas anécdotas relacionadas con Gu kaizhi que nos ayudan a concebir el sentido de su arte.

Las pupilas son ese lugar sutil, indiciario; esas pupilas expresan la animación del conjunto, o sea, el carácter vivo y verosímil del retrato. Gu kaizhi decía, citando versos de Xi Kang (223-262)²⁷¹ 嵇康:

“La mano que roza las cinco cuerdas es fácil de pintar, el ojo que acompaña los ánsares salvajes es difícil”.²⁷² (Véase TEXTO 66)

El gesto de la mano tiene una forma, pero la mirada no la tiene. La mano es lo tangible, en cambio, el ojo es el espíritu. Para Gu kaizhi, una mirada hacia el cielo, asimismo, tiene que transmitir la nostalgia y la aspiración. Vemos que Gu kaizhi presta mucha atención a las expresiones de los sujetos a fin de transmitir sus espíritus, es decir, busca el espíritu a través de la apariencia externa. El funcionario, poeta, músico Yang Weizhen (1296-1370) de la dinastía Yuan afirma en el prefacio del libro *Introducción a los tesoros pictóricos*:

“Transmitir el *shen* es, exactamente, el *Qi-yun sheng-dong*”.²⁷³

(Véase TEXTO 67)

²⁷¹ Es uno de «Los siete sabios del bosque de bambú», su poesía está marcada por el neo-taoísmo. Véase en esta tesis, el capítulo 4: “Siglos III-VI: Nacimiento de la Pintura Paisajística China”.

²⁷² Véase Liu Yiqing, el capítulo 21: “Arte refinada” 巧藝, *Shishuo xinyu* (o *A New Account of the Tales of the World*) 世說新語, Yu Jiaxi (ed.), Beijing: Zhong Hua Book, 2007.

²⁷³ Yang Weizhen, *Introducción a los tesoros pictóricos* 圖繪寶鑒序, véase Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-zheng, 1957.

Por la época en la que vive Xie He (activo 479-502) es justo vincularlo con Gu kaizhi (345-406). Se nota la influencia de Gu kaizhi en la teoría *qi-yun* de Xie He. El “*qi-yun sheng-dong*” de Xie He y el “transmitir el *shen*” de Gu kaizhi, son dos conceptos que tienen la misma idea: es la firme convicción de que hay un lado espiritual en la pintura que está más allá del alcance de un artista.

Por otro lado, la teoría *qi-yun* de Xie He se refiere al concepto *qi* de Hueso. A medida que el *qi* circula por los meridianos principales y los millares de minúsculos canales se crean vibraciones y resonancias. El *qi* anima el espacio interior haciendo vibrar a su paso cada pieza ósea. Cada hueso es contemplado como un elemento resonador que tiene como función producir una determinada vibración en esa orquesta armónica que es el cuerpo. En los textos antiguos, sobre todo, en la época Wei y Jin, y las dinastías del Norte y del Sur (220-589), cuando se describe que una persona tiene el *qi* de Hueso, se habla de su cuerpo humano maravilloso, a la vez que de su carácter o espíritu magnífico.

En concreto, la teoría *qi-yun* de Xie He, es una teoría referida al “*qi* del Hueso”, es decir, el “*qi* humano”. Asimismo, es una teoría relacionada con el concepto pictórico de “transmitir el *shen*” que proviene de Gu kaizhi.

13.4.2. Dinastía Tang (618-907) y Cinco Dinastías (907-960):

El *qi-yun*, el paisaje y el pincel-tinta²⁷⁴

A partir de la dinastía Tang (618-907), la pintura paisajística reemplaza progresivamente a la pintura de la figura humana.

No obstante, es al final de la dinastía Tang y al principio de las Cinco Dinastías, cuando el pintor y teórico Jing Hao (870-930), en su excelente tratado *Apuntes acerca del método del pincel* 筆法記 (*Bi-fa Ji*) aplica claramente a la pintura paisajística la teoría *qi-yun*, que se empleaba para valorar la pintura de la figura humana.

Jing Hao tenía fama de ser buen pintor, y durante el período de las Cinco Dinastías (907-960) se retiró a vivir al interior de la montaña *Tai-hang*, la Espina Dorsal del Universo. El texto *Apuntes acerca del método del pincel* (*Bi-fa Ji*) data del siglo X. Se trata de un diálogo entre un joven pintor y un anciano sabio que vive en el bosque, como Jing Hao. Este diálogo es una alegoría en la cual Jing Hao expresa sus ideas a través de la boca del anciano sabio.

Hay que destacar que este *Bi-fa Ji* de Jing Hao es el primer texto teórico en la historia del arte chino que se refiere a la relación entre la teoría *qi-yun* y la pintura paisajística. Además, es el primer texto

²⁷⁴ En chino, la palabra *bimo* 筆墨 significa el pincel y la tinta, dos caracteres, pero en una sola palabra. Esta palabra se refiere al pincel y a la tinta a la vez. Es decir, cuando se utiliza esta palabra *bimo*, hay que tener en cuenta que no se puede dividir. Por eso, invento en español una palabra «pincel-tinta» para expresar este concepto en el que no se separan el pincel y la tinta.

histórico que enfatiza el método pincel-tinta en la pintura paisajística china.

En el *Bi-fa Ji*, Jing Hao propone sus famosos Seis Principios 六要 de la pintura paisajística: El primero es el *qi* (aliento vital, espíritu). El segundo es el *yun* (ritmo, resonancia, vibración). El tercero es el *si* (entendimiento, concentración). El cuarto es el *jing* (paisaje, valor de lo natural, medida, barómetro²⁷⁵). El quinto es el *bi* (pincel). Y el sexto es el *mo* (tinta). Asimismo, Jing Hao dice:

“Y ahora te voy a explicar detalladamente Seis Principios Esenciales de la pintura (paisajística):

El *qi* 氣 se obtiene cuando la mente se mueve al unísono con el pincel²⁷⁶ y traza las imágenes sin vacilar.

El *yun* 韻 se obtiene cuando representas la forma sin alarde, y la perfeccionas con propiedad y decoro sin vulgaridad.

El *si* 思 se obtiene cuando captas la forma esencial y, eliminando los detalles superfluos, dejas que tus ideas cristalicen plenamente en las cosas que representas.

²⁷⁵ En la pintura china es esencial la medida del paso de las horas y de los cambios de las estaciones, del tiempo. De ahí que *jing* pueda traducirse también como barómetro, pues mide el tiempo y la presión atmosférica. Para que haya un cambio de estación, tiene que pasar un tiempo, tres meses, igual de lluvia en lluvia pasa un tiempo. Así, se entiende el tiempo de forma global. Se le puede comparar en Occidente con el impresionismo de Monet.

²⁷⁶ Esta frase se utiliza mucho en la historia del arte chino, también se puede expresar como: “El *qi* (aliento vital o espíritu) es producido cuando el corazón sigue los movimientos de pincel.” 氣者，心隨筆運。 Véase en esta tesis, el apartado 11.3.3: “Siglos X-XI: Época del Paisaje Monumental: Realidad interna de la gran naturaleza”.

El *jing* 景 se obtiene tras estudiar las leyes de la naturaleza y las mudanzas del tiempo (los cambios del día y de las estaciones), y cuando alcanzas lo extraordinario mediante lo común.

El *bi* 筆 se obtiene cuando manejas tu instrumento con soltura, sirviéndote de los distintos tipos de pinceladas, de acuerdo con tu propósito, aunque sin infringir ciertas reglas. Es importante no considerar el pincel ni como forma (*Xing* 形), ni como sustancia (*zhi* 質), sino como movimiento, algo parecido a andar o volar.

El *mo* 墨 se obtiene cuando distingues las partes altas y bajas de las cosas mediante la gradación de los tonos, y representas claramente lo que tiene profundidad y lo que no, de tal modo que las cosas parezcan naturales y como si no estuviesen pintadas”.²⁷⁷

(Véase TEXTO 68)

Antes de Jing Hao, el teórico Zhang Yan-yuan (810-880), explica la teoría *qi-yun*, pero empleado sólo para la pintura de retratos o animales, sin aplicarlo a la pintura paisajística. Zhang Yan-yuan dice: *“Los quioscos, las rocas, los árboles (o el bosque surge en las montañas), los coches y los utensilios, no tienen los movimientos vitales que se pueden imitar (pintar), por eso, no se puede encontrar el qi-yun.”* (Véase TEXTO 45) *“(…) En cuanto a los humanos, los santos y los fantasmas, tienen los movimientos vitales que se puede encontrar. Hace*

²⁷⁷ Jing Hao, “Apuntes acerca del método del pincel” 筆法記, véase Ma Hong-zeng (ed.), *Jing Hao y Guan Tong*, Shijiazhuang: Educación Hebei, 2006.

*falta conseguir sus shen-yun*²⁷⁸ *para expresar esos movimientos vitales.*”²⁷⁹ (Véase TEXTO 46)

Evidentemente, ésto es la influencia de Xie He. Como ya hemos desarrollado en esta tesis, sabemos que Xie He en su época utiliza la teoría *qi-yun*, sólo para interpretar a la figura humana en la pintura.

La teoría *qi-yun* empezó a sufrir un gran cambio en la dinastía Tang. Dicho cambio es una transformación lenta y constante, durante mucho tiempo. Pero, hoy en día, sólo podemos encontrar las explicaciones de Jing Hao, siendo el suyo uno de los textos más antiguos. Desde este punto de vista testimonial, podemos decir, que Jing Hao es el primer pintor y teórico que utiliza la teoría *qi-yun* (el *qi-yun sheng-dong*) para la interpretación y la evaluación de la pintura paisajística. Antes de Jing Hao, el *qi-yun* era el *qi* del Hueso (o el *qi* humano); después de Jing Hao, pasa a ser el *qi* de la naturaleza.

El *qi* de la naturaleza en la pintura paisajística china, muchas veces se expresa como el *qi-shi*. 氣勢 La palabra *shi* 勢, es literalmente «fuerza», «potencia» e «influencia». Entonces, se puede traducir el *qi-shi*, como «la fuerza del *qi*». Se vincula el *qi* con el *shi*, interpretando el *qi-shi* prácticamente igual que el *qi-yun*, porque los dos tratan del mismo concepto: el movimiento y la resonancia espiritual de la vida o de la naturaleza.

²⁷⁸ Aquí, el significado del *shen-yun* 神韻 es igual que el *qi-yun* 氣韻.

²⁷⁹ He traducido directamente el texto original chino. Véase Zhang Yanyuan (810-880), *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura, Historia y Filosofía, 1974.

Jing Hao declara lo siguiente: “*las imágenes de la montaña-agua, provienen del qi-shi*”.²⁸⁰ (Véase TEXTO 69), y describe cuatro *shi* 勢 del método del pincel:

“Las potencias *shi* del pincel son cuatro: el músculo 筋 (*jin*), la carne 肉 (*rou*), el hueso 骨 (*gu*) y el aliento 氣 (*qi*). Si el trazo es discontinuo pero su fuerza se mantiene constante, su potencia se llama músculo. Si el trazo aumenta o disminuye de grosor sin menoscabo de su fuerza interna, su potencia se llama carne. Si el trazo es recto y vigoroso, y le imparte vida a la materia inerte, su potencia se llama hueso. Si cada uno de los trazos que componen el conjunto de la obra es inexpugnable, la potencia total se llama aliento”.²⁸¹ (Véase TEXTO 70)

Visto esto, podemos entender la importancia del concepto *qi* en la pincelada de la pintura paisajística, porque el *qi* es la potencia *shi* total.

Si revisamos la historia del arte chino, encontraremos un hecho: después de aparecer *Bi-fa Ji* de Jing Hao, los pintores, los teóricos y los sabios, comienzan a hablar del *qi* o *qi-yun* de la pintura, relacionándolo con el pincel y la tinta. Citamos como muestra un ejemplo del pintor Tang Dai (1673-1752):

²⁸⁰ Jing Hao, “Apuntes acerca del método del pincel” 筆法記, véase Ma Hong-zeng (ed.), *Jing Hao y Guan Tong*, Shijiazhuang: Educación Hebei, 2006.

²⁸¹ *Ibíd.*

“En su alternancia de repliegue y de despliegue, el Cielo y la Tierra dan forma a todas las criaturas, y todas ellas nacen naturalmente bajo el impulso del Soplo (el *qi*); lo mismo sucede con la creación pictórica: en la pintura de los Antiguos²⁸², el pincel con su actividad hace las veces de *Yang*, la tinta con su inmovilidad hace las veces de *Yin*; transmitir el soplo (el *qi*) por medio del pincel le corresponde a *Yang*; producir las tonalidades por medio de la tinta le corresponde a *Yin*; y es por esta incorporación del *Yin* al *Yang*, realizada por el pincel y la tinta, como cada pintura queda elaborada[...]. La índole del pincel y de la tinta corresponden a la índole del Cielo y de la Tierra”.²⁸³ (Véase TEXTO 42)

En concreto, desde la dinastía Tang, el concepto del *qi* y del *qi-yun* tienen que ver con la pintura de paisaje, además de con el pincel-tinta. Al final de la dinastía Tang, nació una concepción sobre la pintura paisajística que ha estado presente a lo largo de casi toda la historia del arte chino: el *qi* proviene del pincel, el *yun* proviene de la tinta, y en suma, el *qi-yun* proviene del pincel-tinta.

²⁸² Esta es una fórmula consagrada que designa a la pintura ideal.

²⁸³ Tang Dai (1673-1752), *Prosa de la pintura*. 繪事發微. Véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 253.

13.4.3. Dinastías Song (960-1279) y Yuan (1279-1368):

El *qi-yun* y la subjetividad creativa

Desde las dinastías del Norte y del Sur (420-589) hasta la dinastía Tang (618-907), la teoría *qi-yun* se refiere al concepto de la objetividad.

Las cosas mantienen el *qi*, y cada pintor intenta buscarlo, expresándolo en su pintura como el *qi-yun*. Pero, desde la dinastía Song (960-1279) la teoría *qi-yun* ya no sólo se refiere al *qi* del objeto observado, sino también al *qi* del sujeto creativo. El *qi-yun* trata de los dones naturales, el carácter, la mente y el espíritu del pintor.

Recordemos que el primer teórico que destaca esta idea es Guo Ruoxu (siglo XI, activo en 1070-1080). En su libro *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura*, Guo Ruoxu indica: “El *qi-yun* de la pintura nace del libre impulso del corazón.”²⁸⁴ (Véase TEXTO 51)

Como hemos desarrollado en la presente tesis, sabemos que en la pintura paisajística china el valor supremo de la pintura reside en su capacidad de transmitir el *qi*. Ahora bien, esta capacidad no depende de la ejecución técnica o plástica, sino del corazón que la precede y la guía. Según Guo Ruoxu: “De las seis reglas, solo cinco se pueden aprender por el estudio o la práctica, y sólo el *qi-yun* (la primera regla) proviene de los dones naturales. Por lo tanto, el *qi-yun* no se puede concebirlo

²⁸⁴ Guo Ruoxu, el capítulo: “Sobre el pincel: efectos y defectos” 論用筆得失, *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura* 圖畫見聞志, Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1963. Véase en la presente tesis, el ap. 11.3.4.

*por la técnica minuciosa o cuidadosa, ni por la edad pictórica del pintor. Se obtiene en alguna situación prodigiosa y misteriosa dentro del silencio, sin que el pintor se dé cuenta.*²⁸⁵ (Véase TEXTO 52)

Asimismo, la teoría *qi-yun* de Guo Ruoxu concluye con la siguiente fórmula: “El *qi-yun* proviene del talento”.²⁸⁶ 氣韻生知

Antes de Guo Ruoxu, el *qi-yun* era una expresión para describir la objetividad representada en la pintura. El pintor intenta transmitir el *qi-yun* de la naturaleza, y retratar el *qi-yun* de lo humano. Según la teoría de Guo Ruoxu, el *qi-yun* transforma el interior del pintor, es decir, la subjetividad creativa. Vemos un gran cambio de la teoría *qi-yun*.

La teoría *qi-yun* de Guo Ruoxu, tiene otra contribución importante. Se vincula el *qi-yun* de la pintura con la calidad moral del hombre.

Guo Ruoxu afirma:

“Si la calidad moral del hombre es elevada, el *qi-yun* de su pintura será necesariamente elevado también”²⁸⁷ (Véase TEXTO 71)

A partir de entonces, se enuncia un adagio de base: a una alta calidad moral del autor, corresponde necesariamente una elevada calidad artística de su obra.

²⁸⁵ Guo Ruoxu, el capítulo: “Sobre el *qi-yun*”. 論氣韻非師, *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura* 圖畫見聞志, Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1963. Véase en la presente tesis, el ap. 11.3.4.

²⁸⁶ *Ibíd.*

²⁸⁷ *Ibíd.*

Citamos de paso algunas muestras. El poeta Yang Weizhen (1296-1370) de la dinastía Yuan (1279-1368) concluye:

“Las cualidades y los defectos de la pintura dependen de la elevación o de la mediocridad morales del hombre”.²⁸⁸

(Véase TEXTO 72)

El funcionario, pintor, calígrafo y crítico Li Ruhua (1565-1635) de la dinastía Ming (1368-1644) destaca:

“El que tenga un valor moral inferior, no podrá pintar”.²⁸⁹

(Véase TEXTO 73)

En conclusión, a partir de la dinastía Song, la teoría *qi-yun* transforma su foco, pasando de la objetividad representada a la subjetividad creativa, del exterior al interior.

²⁸⁸ Yang Weizhen, *Introducción a los tesoros pictóricos*. 圖繪寶鑒序 Véase Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-zheng, 1957, p. 23.

²⁸⁹ Li Ruhua, *Ensayos de Estudio Flor Violeta de Melocotón* 紫桃軒雜綴, véase Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-zheng, 1957, p. 131.

13.4.4. Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911):

El *qi-yun* y «alimentar el *qi*»

En la dinastía Ming (1368-1644), el contenido de la teoría *qi-yun* de la pintura paisajística china cambió otra vez.

El alto funcionario, calígrafo y pintor académico Dong Qichang (1555-1636) revisa la teoría *qi-yun* de Guo Ruoxu, y dice:

“El *qi-yun* no se puede imitar, es porque el *qi-yun* proviene del talento y los dones naturales. Sin embargo, se puede caminar en dirección al espíritu *qi-yun*, lo que es: estudiar diez mil libros, viajar diez mil kilómetros, quitar el polvo sucio del pecho, así, se construye naturalmente la colina interior, y se puede escribir-pintar cualquier cosa minúscula según las manos del pintor, y el resultado sería transmitir el *shen* de la Montaña y el Agua.”²⁹⁰ (Véase TEXTO 74)

Dong Qichang indica dos caminos para llegar a la obtención del *qi-yun*: el primero, como el manifiesto de Guo Ruoxu, se dirige al talento del pintor, en cambio, el segundo se dirige a la práctica y la formación técnica, es decir, estudiar, viajar, y experimentar la vida.

Si bien Dong Qichang afirma la idea de Guo Ruoxu, su intención destacada es el segundo camino, y este último tiene mucho que ver con

²⁹⁰ He traducido directamente el texto original chino. Dong Qichang, *Principios de la pintura* 畫旨, Véase Yu Anlan (ed.) *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.

un concepto artístico: alimentar el *qi*.

En realidad, alimentar el *qi* como una formación técnica de creación llegó a su madurez en el campo del arte literario mucho antes que la pintura, y se remonta por lo menos al Periodo de Desunión (220-589).

Recordemos que en el apartado 4.3.1: “Pintura como Arte Autónomo”, hemos tratado de que los Siete Sabios del Bosque de Bambú iniciaron una nueva tendencia en la estética. Coincidiendo con la decadencia política de la dinastía Han (202 a. C.-220 d. C.), se desligaron de la enseñanza moral tradicional, buscando la belleza artística, poética, y filosófica como valor absoluto. Más adelante, esta tendencia de la búsqueda estética llega a culminar con las siguientes obras: Lu Ji (261-303), *Prosopoema del arte de la escritura*. (Ésta es la primera obra de la crítica literaria china que desarrolla el concepto de creación), Liu Xie (466-521), *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*. Zhong Ron (468-518), *Crítica de poesía*.

Precisamente, en *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones* de Liu Xie (466-521), encontramos un capítulo titulado: “Alimentar el *qi*” (o “El alimento del aliento vital”).

Como ejemplo, citamos una pequeña parte del texto de Liu Xie para comprender el concepto de alimentar el *qi*:

“(…) Para aprender se necesita diligencia, por eso hubo quien se pinchaba los muslos con un punzón. Pero en las composiciones

literarias se despliega y se describe lo que está enmarañado y obstruido; por ello, hay que dejar ir los sentimientos a su aire y, dulcemente, buscar su armonía. (...) El pensamiento puede ser afilado o romo; hay momentos de inspiración y los hay de embotamiento. Al lavar el cabello, el corazón se trastorna y se actúa al revés de lo normal. Es como cuando el espíritu se aturde y, si se le fuerza, se oscurece aún más. Por ello, cuando se respira arte literario, el esfuerzo está en la cadencia y la expansión: purificar y tranquilizar el corazón; pausar y desplegar el aliento vital (el *qi*). En momentos de hastío se debe parar; hay que evitar el embotamiento. Cuando una idea satisface, el pecho se aligera para dirigir el pincel; si la razón se esconde hay que abandonar el pincel y recoger el corazón.

Un placentero viaje es acupuntura contra el esfuerzo; la charla y la risa son medicinas contra la fatiga. Divertirse y relajarse como norma para afinar el talento, y vender el coraje literario que sobre. Hacer que el filo corte como si fuera nuevo, que los lineamentos de la piel no se obstruyan. Y, aunque no se alcancen los resultados de la técnica de la respiración controlada, será también una forma de proteger el aliento vital (el *qi*).”²⁹¹ (Véase TEXTO 75)

Visto esto, podemos entender que el concepto de alimentar el *qi* subraya, por encima de todo, la importancia del adecuado equilibrio

²⁹¹ Liu Xie, “El alimento del aliento vital”, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, Alicia Relinque Eleta (trad.), Granada: Comares, 1995, pp. 275-276.

entre la conciencia humana y nuestro ser natural como parte integral de la red de la vida. Por eso, hay que dejar ir los sentimientos a su aire y, dulcemente, buscar su armonía.

«Alimentar el *qi*» es purificar y tranquilizar el corazón; pautar y desplegar el aliento vital. En realidad, esta idea es muy similar a la meditación *chan* (zen) del budismo que se desarrolló realmente en China durante la dinastía Tang (618-907). Pero, hay que tener en cuenta que la meditación *chan* (zen) evolucionó más tarde que el concepto alimentar el *qi* de Liu Xie (466-521), del Periodo de Desunión (220-589).

Ahora bien, entonces, ¿qué tiene que ver esto con la ejecución de la pintura?

Recordemos que en la dinastía Song (960-1279), gracias a los pintores letrados, la pintura empezó a lograr la misma dignidad que el arte de la poesía y de la caligrafía. Más tarde, en la dinastía Yuan (1279-1368), la unión de la pintura, la poesía y la caligrafía se afirma completamente. Así, no es de extrañar que fuera durante los Ming (1368-1644) y los Qing (1644-1911), cuando los pintores letrados asimilaron profundamente el antiguo concepto de creación literaria «alimentar el *qi*» para emplearlo en la práctica de la pintura. Respecto a esto, se deben leer unos textos del pintor letrado Shen Zongqien (1736-1820). En su excelente tratado titulado *Barco de Mostaza: Investigación sobre Pintura*, capítulo 10: “Evitar lo vulgar”, Shen declara:

“Tanto la poesía como la pintura son ocupaciones del humanista que ayudan a expresar el temperamento humano y sus sentimientos. Por lo tanto, un tema poético puede ser también pictórico; lo que es vulgar en la pintura es como un mal verso. Es importante evitar esto.”²⁹²
(Véase TEXTO 76)

A continuación, Shen analiza los cinco tipos de vulgaridad: vulgaridad de espíritu, de tono, del *qi*, de pincelada y de tema. Después de explicar estos cinco tipos de vulgaridad en la pintura, Shen describe también cinco tipos de cultura y de refinamiento en el campo artístico: lo elevado, lo clásico, lo exquisito, lo genial y el gran estilo.

Finalmente, Shen concluye: *“El trabajo artístico (el Tao del pincel-tinta) es un asunto de temperamento. Lo que facilite el cultivo del temperamento debe mantenerse, y lo que ocasione daño debe abandonarse. De este modo, uno podrá gradualmente abandonar lo vulgar y acercarse a la cultura. La cura puede no ser permanente ni completa. Algunas personas son constantemente estorbadas por las cosas que hacen imposible el logro del gran estilo. Los estudiantes que tengan como meta esta gran finalidad deben tener los hábitos de: intentar suprimir el amor a la violencia, ser inteligentes y evitar irse por lo fácil. Deben apreciar cómo los antiguos eran capaces de lograr*

²⁹² Shen Zongqien, *Barco de Mostaza: Investigación sobre Pintura*. 芥舟學畫編 La versión española: Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza, 1999, p. 140.

*esa calma, esa atmósfera genial y suave y ese sentimiento de libertad. Deben conseguir una cultura de esa calidad, sin olvidar nunca y sin ser jamás impacientes. Así, con el tiempo, las maneras vulgares desaparecerán de nosotros y el sentimiento de cultura permanecerá dentro de nuestro ser.”*²⁹³ (Véase TEXTO 77)

En este texto, lo que refiere la frase “*deben apreciar cómo los antiguos eran capaces de lograr esa calma, esa atmósfera genial y suave y ese sentimiento de libertad*” es exactamente lo que se dice en el texto titulado “Alimentar el *qi*” de Liu Xie (466-521): “*Un placentero viaje es acupuntura contra el esfuerzo; la charla y la risa son medicinas contra la fatiga. Divertirse y relajarse como norma para afinar el talento, y vender el coraje literario que sobre. (...) Y, aunque no se alcancen los resultados de la técnica de la respiración controlada, será también una forma de proteger el aliento vital (el qi)*”.

Así, puede afirmarse que los letrados chinos insisten en la búsqueda de la paz (“*suprimir el amor a la violencia*”) y la armonía entre el hombre y la naturaleza. Además, el concepto de alimentar el *qi* se emplea en la práctica de la pintura por los letrados. Ya que para ellos la pintura y la poesía tienen el mismo fin.

Más allá, cabe decir que el concepto artístico de alimentar el *qi* se relaciona profundamente con la noción de «evitar lo vulgar». De esta forma, Shen Zongqien destaca:

²⁹³ *Ibíd.*, p. 143.

“Los que traten de evitar la vulgaridad deben leer lo más que puedan y entender de filosofía. Primero deben limpiar y lavar su pecho, para luego perderse en ella. Deben tratar de abandonar los hábitos vulgares manteniendo alejado su corazón de ellos. Si apareciese el signo más leve de vulgaridad, ligereza mental, insensibilidad o dureza de corazón, tratarán de suprimirlo con gran vigor. El refinamiento genial será entonces un reflejo natural en su obra de arte.”²⁹⁴ (Véase TEXTO 78)

De hecho, estas frases de Shen Zongqien son muy similares a las de Dong Qichang (1555-1636) que vimos anteriormente: “(...) *se puede caminar con la dirección al espíritu qi-yun, lo que es: estudiar diez mil libros, viajar diez mil kilómetros, quitar el polvo sucio del pecho, así, se construye naturalmente la colina interior, y se puede escribir-pintar cualquieras cosas minúsculas según las manos del pintor, y el resultado sería «transmitir el shen de la Montaña y el Agua»*”.

Visto todo esto, podemos entender la relación entre el concepto alimentar el *qi* y la pintura paisajística china en el contexto de los Míng (1368-1644) y de los Qíng (1644-1911).

En definitiva, el contenido de la teoría *qi-yun* en la pintura de los Míng y los Qíng, por lo tanto, se refiere al acto de alimentar el *qi*.

²⁹⁴ *Ibíd.*, pp. 142-143.

13.5. Conclusión acerca de una filosofía de la vida en acción

A partir de Xie He (act. 479-502) destaca la primera de las Seis Reglas de la pintura: *Qi-yun seng-dong* (aliento vital - ritmo, vida - movimiento), esta regla empezó a transformarse en la teoría *qi-yun*, y se convirtió en la base del sistema estético del arte chino. Asimismo, el contenido de la teoría *qi-yun* ha sufrido muchos cambios a lo largo de los más de quince siglos de desarrollo de la pintura china.

Para concluir, exponemos en resumen los puntos decisivos del desarrollo histórico de la teoría estética *qi-yun* en la pintura:

1. Periodo de Desunión (220-589): El *qi-yun* y «transmitir el *shen*»

En esta época, la teoría *qi-yun* aún se refiere a la pintura de retrato, relacionandola con los humanos observados.

El concepto *qi* de la pintura es el *qi* humano. Por eso, el *qi* de la pintura es la muestra del Aliento Vital o Espiritual.

2. Dinastía Tang (618-907) y Cinco Dinastías (907-960): El *qi-yun*, el paisaje y el pincel-tinta

Durante este periodo, la teoría *qi-yun* empezó a aplicarse a la pintura de paisaje, relacionandola con los paisajes observados.

Además, el *qi* de la pintura es la muestra de la Consonancia del Espíritu entre el Hombre y la Naturaleza.

3. Dinastías Song (960-1279) y Yuan (1279-1368): El *qi-yun* y la subjetividad creativa

A partir de la dinastía Song, la teoría *qi-yun* cambia el foco de atención a la subjetividad creativa, del exterior al interior.

Por lo tanto, el *qi* de la pintura es la muestra de la Atmósfera Espiritual (Mental).

4. Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911): El *qi-yun* y «alimentar el *qi*»

En esta época, la teoría *qi-yun* se aplica a “«alimentar el *qi*» a través de la ejecución de la pintura de montaña (*yang*) y agua (*yin*) para la comunión con el principio vital”.

De esta manera, el *qi* de la pintura es la muestra del Ritmo Espiritual como Gesto de la Creación.

Para los pintores chinos, «alimentar el *qi*» es como alimentar el estado interior, se trata de un camino de búsqueda del espíritu del *Tao*.

La relación estrecha entre el concepto «alimentar el *qi*» y la pintura paisajística china refleja claramente una pensamiento filosófico chino: el ser humano como mero canal por el que tanto el *qi* como el *Tao* se manifiestan a sí mismos.

Por lo tanto, los pintores chinos buscan constantemente un estado interior en calma, es decir, un Vacío, para estar abiertos y disponibles al influjo del *qi* que fluye por los paisajes.

De esta manera, la pintura de paisaje se convierte en un medio o un acto para alcanzar el adecuado equilibrio entre la conciencia humana y nuestro ser natural como parte integral de la red de la vida.

En relación a ésto, se debe leer otro texto de Shen Zongqien (1736-1820):

“Se podrá objetar: «la pintura es tan sólo un arte. Usted habla como si estuviese fundando una filosofía de la vida. ¿No es difícil?».

Mi respuesta es que en este mundo todo está bajo la filosofía.

Pintar es un arte que servía a los antiguos como medio de limpiar y refinar el espíritu humano. Por eso este propósito es similar al de la poesía. Los buenos artistas pueden escribir poesía y los buenos poetas pueden aprender fácilmente a pintar. Es como el arte de los alquimistas, que transforma los cuerpos en espíritus inmortales. También ellos hicieron uso del elixir material de la inmortalidad para aprender a comprobar el progreso espiritual.

Como dijo uno: «cuando se forma lo externo, lo interno está ya completo». Los que entiendan esto se moverán con naturalidad en un espíritu de refinamiento cultural y estarán por encima del mundo diario.

No es sólo un pasatiempo.”²⁹⁵ (Véase TEXTO 79)

Así, el arte de pintar se convierte no sólo en un arte visual sino en una filosofía de la vida en acción.

²⁹⁵ Shen Zongqien, *Barco de Mostaza: Investigación sobre Pintura*. 芥舟學畫編 La versión española: Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid: Alianza, 1999, p. 143.

La pintura es poesía. Y el arte de pintar es como el arte de los alquimistas. Tal y como hemos analizado en el capítulo 11 de la presente tesis, se trata de la pincelada espontánea que realiza en la pintura el *qi*, el *yin-yang*, el Cielo-Tierra. Se trata de buscar no otra realidad si no la auténtica realidad. Es el ojo mental, el que creando un gesto poético, puede reconstruir la verdad. Por lo tanto, ésta no es realista, ni naturalista, sino anímica y espiritual.

De esta forma, «la pintura de Montaña del pincel (*yang*) y Océano de la tinta (*yin*)» es precisamente un método de cultivar el *Tao* en su infinito fluido cósmico.

Para terminar, concluyo por medio de los siguientes versos clásicos y preciosos de Liu Xie (466-521):

“Diez mil imágenes se confunden,
sólo pensar en mil ya agota.
El espíritu misterioso debe ser preservado
y alimentar el *qi* de cada día.
El agua en su quietud es un espejo,
el fuego en calma alumbra.
No enturbiar el pensamiento literario
y así proteger el brillo del espíritu.”²⁹⁶ (Véase TEXTO 80)

²⁹⁶ Liu Xie, “El alimento del aliento vital”, *El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, Alicia Relinque Eleta (trad.), Granada: Comares, 1995, p. 276.

Capítulo 14

Hacia una Estética Filosófica de lo fluído y lo Inmaterial II

Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China

14.1. Introducción

Es imprescindible abrir el tema comentando el libro escrito por el sinólogo chino-francés François Cheng (1929-): *Vacío y plenitud*. (1979).

Se sabe que éste es uno de los primeros libros europeos que estudia de manera sistemática a la noción de vacío. En la introducción: “Una filosofía de la vida en acción”, podemos encontrar la definición de la noción de *Kong* 空 (vacío):

“No menos esencial que la célebre dualidad *yin-yang*, el vacío se presenta como un eje en el funcionamiento del sistema del pensamiento chino. (...) En la óptica china, el vacío no es, como podría suponerse, algo vago e inexistente, sino un elemento eminentemente dinámico y activo. Ligado a la idea de alientos vitales y al principio de alternancia *yin-yang*, constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones, donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud.”²⁹⁷

²⁹⁷ François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, pp. 67-68.

Para continuar, François Cheng afirma que el vacío radica en todo un conjunto de prácticas significantes: pintura, poesía, música, teatro, y de prácticas fisiológicas: la gimnasia *Taijiquan*, la acupuntura, etc. Además, en el arte militar y en el arte culinario también tiene su papel fundamental.

Respecto a esto, François sigue explicando:

“El vacío (...). Es el punto nodal tejido con lo virtual y el devenir, donde se encuentran la falta y la plenitud, lo mismo y lo otro. Esta concepción se aplica tanto a las cosas de la naturaleza (por ejemplo, a lo que dijimos a propósito de la montaña-agua en la pintura) como al propio cuerpo del hombre (en especial, a la idea según la cual el cuerpo humano, dominado por el *shen*, «espíritu», y el *jing*, «esencia», o por el *corazón* y el *vientre*, obtiene su armonía por el vacío intermedio, regulador de los alientos que animan el cuerpo)”.²⁹⁸

Después de leer estos textos, podemos entender básicamente qué significa el vacío en la cultura china, y su amplitud de representación. Sin embargo, lo que quiero hacer en esta tesis, no es describir los fenómenos de vacío en todos estos ámbitos tales como teatro, acupuntura, el arte militar o el arte culinario, sino enfocar nuestra mirada en la pintura.

Recordemos que el «viaje interior» basado en la técnica perspectiva móvil es una estética singular de la pintura paisajística china. Además de esto, cabe destacar que el vacío también es uno de los puntos relevantes donde se diferencian el arte de Oriente y el de Occidente.

²⁹⁸ François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, pp. 88-89.

Tal y como el escritor George Rowley describe en su libro *Principios de la pintura china*:

“Un vacío puede ser tan indefinido que desafíe todo juicio; en realidad, muchos vacíos Song intentaban sugerir el «misterio de la vacuidad». Semejante concepción no ha encontrado equivalencia en occidente porque nuestro interés por la realidad nos ha llevado a resaltar lo existente en lugar de lo no existente; de aquí que el cielo fuera un ámbito lleno de espacio y no un vehículo para transmitir una sensación de lo infinito. Lejos de ser un vacío, el típico cielo holandés es una pintura con formas tangibles de nubes que definen un espacio concreto.”²⁹⁹

A continuación, Rowley declara que en el arte de Occidente, no aparecen los espacios vacíos en las técnicas de temple, fresco u óleo, sino en aquellas otras como el dibujo y la acuarela. Sin embargo, él destaca que aún así esos espacios vacíos no son iguales a los de la pintura china. Dice:

“Una área de papel blanco en una acuarela de Sargent describirá un volumen mensurable de espacio con igual eficacia que si estuviese pintada de arriba abajo. La naturaleza del vacío determina su valor en cuanto diseño.

En el diseño en profundidad hemos visto cómo cada vacío representaba una clase de espacio y cómo el uso de las tres profundidades hizo que el espacio chino fuese más inconmensurable. Eso sería cierto en decoración pura o en

²⁹⁹ George Rowley, *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 1981, p. 105.

pintura ilusionista en que los espacios en blanco cuentan según su tamaño; ahora bien, en el diseño Song las partes vacías contaban según su carácter, y éste se vio influido en China por una concepción cultural única del vacío, basada en las especulaciones taoístas sobre la importancia de lo no existente.”³⁰⁰

En este texto, las tres profundidades son lo que llamamos el «método de tres distancias» de Guo Xi (1001-1090) que hemos explicado en el capítulo 12 de la presente tesis. Visto esto, afirmamos que existe una relación entre la perspectiva móvil y el diseño de vacíos en la pintura china. Además, subrayamos que la noción de vacío en la pintura china es considerada como uno de los frutos de la filosofía taoísta.

Hemos citado estos textos para decir que tanto los chinos como los extranjeros afirman la singularidad de la noción de vacío en la cultura china. No obstante, en el presente capítulo, no quiero repetir las cosas que se han tratado en estos libros, sino que intento proponer otra interpretación complementaria acerca del tema. Además de los principios o la filosofía, hay que subrayar la evolución histórica de la pintura china, y es necesario examinar no sólo los escritos antiguos, sino las artes plásticas.

Por eso, en el Volumen II de la presente tesis, hemos analizado las obras decisivas en el desarrollo de la pintura paisajística china. Se puede considerar esa parte como una parte central de esta tesis. Y el Volumen III, es una reflexión filosófica más allá de la historia del arte, pero, con todo, sigue siendo

³⁰⁰ George Rowley, *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 1981, pp. 105-106.

una investigación basada en los elementos artísticos y formales.

Así, en el presente capítulo 14, intentaré explicar de la mejor manera posible cuatro aspectos concretos de vacío en la pintura paisajística china, y sus estéticas filosóficas relativas en los siguientes capítulos sucesivos 14.2, 14.3, 14.4 y 14.5:

➤ **14.2. El vacío fuera de la pincelada**

Se trata de los espacios vacíos de un cuadro, es decir, los que están libres del toque del pincel.

➤ **14.3. El vacío dentro de la pincelada**

Se trata del concepto *feibai* 飛白, «blanco volante».

➤ **14.4. El vacío y el movimiento del pincel**

Se trata del concepto *qiyun* 氣韻, «ritmo espiritual».

➤ **14.5. Paisaje ligero e inmaterial**

Se trata del concepto *dan* 淡, «ligero» o «insípido».

14.2. El vacío fuera de la pincelada

14.2.1. Nacimiento y el desarrollo de la estética de vacío

a. Antes de la dinastía Zhou (1050-221 a.C.)

Tanto en China como en cualquier otra civilización, en la pintura primitiva, excepto en las figuras esenciales, los lugares vacíos carecían de significado representacional y apenas tenían valor de diseño.

b. Dinastía Zhou (1050-221 a.C.)

La concepción de vacío está presente desde un principio en la obra del pensamiento chino que es el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, antiquísimo libro de oráculos y sabiduría de la dinastía Zhou del Oeste (1050-770 a.C.). «Lo inmutable es la mutación»: este es el principio fundamental que vertebra el *Libro de las mutaciones*, y la base del pensamiento vacío.

Después de los Zhou del Oeste, vino la dinastía Zhou del Este (770-221 a.C.), que se divide en dos periodos:

1. Periodo de Primavera y Otoño (770-476 a.C.)
2. Periodo de los Reinos Combatientes (476-221 a.C.)

Es preciso señalar que las principales escuelas de pensamiento nacidas en estos dos periodos fueron influidas por el *I Ching*.

Y, los filósofos que hicieron del «vacío» el elemento central de su

sistema son los de la escuela taoísta: Lao Zi (604-531 a.C.) y Zhuang Zi (369-286 a.C.)

c. Periodo de Desunión (Siglo III-VI)

La estética taoísta en torno al arte se inició durante el Período de Desunión (Siglos III-VI). En caso de la pintura, durante este período, se constata que los vacíos eran necesarios para la realización pictórica, tal y como un texto antiguo dice: *“El cuadro debe estar vacío en la parte superior y en la inferior y tener amplitud de espacio a ambos lados, para que al verlo nos produzca una grata sensación. Si el formato está lleno de arriba abajo, carecerá de toda expresión”*.³⁰¹

Como ejemplo, citamos la obra del primer pintor chino «no anónimo», Gu Kaizhi (345-406). (Véanse ilustraciones 34-44).

d. De los Tang (618-907) a los Song del Norte (960-1127)

En este período, la concepción de vacío pictórico evolucionó gradualmente desde un fondo insignificante hasta una representación significativa. Los lugares vacíos empezaron a representar un espacio tal como agua, niebla o nubes, que acabaría transformándose en vehículo para transmitir estados de ánimo atmosféricos.

En el paisaje monumental, los vacíos servían sobre todo para aumentar la escala de las montañas o para sugerir profundidad.

Cabe destacar que en la dinastía Tang (618-907), en el ámbito de la

³⁰¹ George Rowley, *Principios de la pintura china*, Madrid: Alianza, 1981, p. 106.

filosofía, el vacío llegó a ser un tema mayor gracias a los grandes maestros del budismo *chan* (zen) tal como Huineng (638-713)³⁰², y será retomado, durante los Song (960-1279), por los neo-confucianos en su cosmología.³⁰³

e. Los Song del Sur (1127-1279) y los Yuan (1279-1368)

Si bien la pintura china en la cual domina el vacío vio la luz durante los Tang gracias a la pintura de Wang Wei, esta expresión artística llegó a su apogeo durante los Song del Sur y los Yuan.

A partir de los Song del Sur, para transmitir la inmensidad de la naturaleza, los pintores ya no pintan paisajes monumentales, sino paisajes pequeños y dejan muchos espacios vacíos.³⁰⁴ Desde entonces, el vacío no se limita a ser simplemente atmósfera, si no que es verdaderamente el vehículo del espíritu *qi* (aliento vital o ritmo espiritual). En concreto, los vacíos alcanzaron su significado definitivo, y acabaron por ser más importantes que las figuras sólidas en la pintura. En los capítulos sucesivos, sigo profundizando en este tema.

³⁰² Véase en la presente tesis, el apartado 5.2.5: “Comparación entre la «escuela del Norte» y la «escuela del Sur»”, y el apartado 8.2.4: “Pintura *Chan* (Zen)”.

³⁰³ *Ibid.*, el capítulo 8.2.1: “Del paisaje exterior al paisaje interior”, apartado a: “Nacimiento del neo-confucionismo (la «escuela de *Li*»)”.

³⁰⁴ Véanse ilustraciones en el capítulo 8 de la presenta tesis: “Siglo XI I- XIII: Hacia el Paisaje Interior: *Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Sur (1127-1279)*”.

14.2.2. La época de Gran Cambio: los Song del Sur (1127-1279)

Al hablar del vacío en la pintura china, los años de la dinastía Song del Sur fueron la época clave. Creo que es necesario hacer un análisis sintético y mostrar los factores principales para entender por qué los pintores de esta época empezaron a enfocar sus miradas en los espacios vacíos de un cuadro:

1. Factor del medio ambiente

Debido a la debilidad militar, el territorio de los Song del Sur se limitaba a la zona meridional de la China continental, es decir, al sur del río Huai. Como consecuencia de la geografía, el norte es más seco, y en el sur llueve abundantemente, las montañas se quedan borrosas o desdibujadas entre la lluvia y la niebla. Por lo cual, los pintores empezaron a dejar muchos espacios vacíos en la pintura para describir las nubes, la niebla, la lluvia y el agua.

2. Factor militar y político social

Sabemos que los Song del Sur perdieron casi la mitad del territorio que heredaron de la dinastía anterior. El país se sumió en el deterioro administrativo, el fracaso político y la debilidad interna. En esta situación, para expresar la tristeza y la preocupación por el propio país, los pintores tanto académicos como letrados pintaban deliberadamente sólo la mitad o únicamente una esquina de todo el espacio de la pintura, dejando así grandes espacios vacíos. Se ve

este tipo de pintura en las obras de Ma Yuan (1172-1225), Xia Gui (1190-1225) y en sus hijos pictóricos.

Se denomina «Escuela Maxia», a la escuela de pintura creada por Ma Yuan y Xia Gui. El nombre de la escuela surgió de la unión de sus apellidos, Ma y Xia. Junto a Ma Yuan y Xia Gui, Ma Lin (act. c. 1200-1250), pintor e hijo de Ma Yuan, participó de los principios artísticos de la escuela Maxia.³⁰⁵

En la historia china, existe una expresión «殘山剩水» para referirse a las pinturas de esta «Escuela Maxia»: que podemos traducir como «restos de montañas y de ríos» o «territorio nacional no conquistado por los extranjeros».

3. Factor filosófico

En los últimos años de los Song del Norte (960-1127), el emperador Huizong (1082-1135) se convirtió en el emperador más importante para la historia del arte chino, aparte de que fuera un gran aficionado a él. Estableció la Academia de Pintura, que fue un institución dependiente de la corte. A través de la Academia de Pintura, los pintores comenzaron a formar parte del funcionariado, evitando así su consideración de artesanos y ocupando el mismo nivel que calígrafos y poetas. El establecimiento de la Academia de Pintura, elevó la posición social del pintor hasta un nivel no alcanzado hasta entonces.

³⁰⁵ Respecto a las obras de la Escuela Maxia, véase en esta tesis, el capítulo 8.2.3: “Escuela Maxia”.

Además, para seleccionar a los funcionarios, el emperador Huizong utilizó versos de poemas como títulos o temas para las pruebas de pintura en el examen nacional. Se denomina a esta forma de examen nacional «下題取士», que se debe leer como «*Xia-ti-qu-shi*».³⁰⁶ Esta fue la extraordinaria innovación del emperador Huizong para la historia del arte chino, ya que antes de «*Xia-ti-qu-shi*» no había existido nunca esta forma de examen nacional para seleccionar a los funcionarios, y estimuló la combinación de la pintura con la poesía e influyó en la aparición del vacío metafórico en la pintura.

Aparte de eso, el pensamiento *chan* (zen) 禪 que habla de la meditación y el concepto vacío se aplicaba mucho a la pintura durante la dinastía Song del Sur. También es un factor interno muy importante.

De estos tres factores (el medio ambiente, el militar-político-social y el filosófico), resultó en la dinastía Song del Sur el verdadero nacimiento del «vacío» tanto artístico como filosófico en la pintura.

³⁰⁶ En el texto original chino tan sólo se expresa mediante cuatro caracteres chinos «下題取士», literamente es «utilizar, títulos-poéticos, seleccionar, funcionarios». En realidad, «*Xia-ti-qu-shi*» se usa habitualmente como un término técnico en la historia china. Véase el libro *Sucesión de Pintura* 畫繼 de Deng Zhuang (activo en 1167), escritor de la dinastía Song del Sur. Se apunta la historia del examen nacional «*Xia-ti-qu-shi*» que convoca por el emperador Huizong.

14.2.3. Vacío y Poesía:

Del espacio-tiempo «vacío» al espacio-tiempo «poético»

Gracias a la “utilización de la poesía como el tema de pintura” (*Xia-ti-qu-shi*) surgieron muchas obras maestras.

Por ejemplo, el ganador de un examen que se titulaba *Templo antiguo escondido en la montaña* 深山藏古寺 no dibujó ningún templo o casa, sólo un monje que está cargando agua de un arroyo entre los montes. Y otro ejemplo, el que ganó dibujando *Regreso: aroma de las flores pisadas por el caballo* ³⁰⁷ 踏花歸去馬蹄香 tampoco dibujó ninguna flor, sino sólo un caballo con las patas rodeadas de mariposas.³⁰⁸

En los dos ejemplos anteriores, el templo y las flores, siendo los temas principales de la pintura, son invisibles en ésta, pero se reproducen en nuestra mente gracias a otros elementos que nos los evocan. A ésto lo llamamos «el espacio-tiempo vacío»: el «vacío» se convierte en el verdadero protagonista de la obra.

El monje está cargando agua, es decir que obviamente se esconde un templo entre los árboles de la montaña, pero no aparece en la pintura.

³⁰⁷ Ésto puede evocarnos, sutilmente, de manera poco concreta, la nostalgia de un regreso al hogar a lomos de un caballo, en un ambiente cargado de la fragancia de las flores, que es desprendida por las pisadas del equino.

³⁰⁸ En la actualidad no existe ninguna de estas pinturas, y sólo sabemos de su existencia gracias a los tratados clásicos chinos. Véase Deng Zhuang, *Sucesión de Pintura*. 畫繼, AA. VV. (ed.), *Biblioteca Imperial Completa de Pabellón Wen-yuan* 文淵閣四庫全書, Taipei: The Commercial Press, 1983.

Asimismo, el monje está utilizando una vara³⁰⁹ muy vieja para cargar el agua, por lo que suponemos que el templo será muy antiguo. En realidad, no hemos visto ningún «templo antiguo» en la pintura, pero sí se intuye. Por lo tanto, muestra el concepto del «vacío».

Las mariposas vuelan entre las patas del caballo, lo cual insinúa que las mariposas son atraídas por el aroma de las flores. A pesar de que no haya ninguna flor en la pintura, se presenta un espacio-tiempo «aromático» con una forma más expresiva. El método del «vacío» es capaz de transmitir un espacio-tiempo «imaginario» y «aromático». Entramos en el terreno de la poesía y la evocación, más allá de la mera impresión retratada.

El espacio-tiempo «vacío», el espacio-tiempo «imaginario» y el espacio-tiempo «metafórico», son los tipos del espacio-tiempo «poético». Es como la poesía que además de las letras siempre deja un margen sin límites para que los lectores imaginen y interpreten.

En síntesis, el concepto «vacío» junto con la combinación de «pintura» y «poesía» lleva la pintura china a una expresión más «abstracta».

³⁰⁹ Vara de bambú para llevar cargas colgadas en los dos extremos.

14.2.4. Poesía y Abstracción:

Del espacio-tiempo «poético» al espacio-tiempo «abstracto»

Antes del fin de los Song del Norte, el espacio vacío se aplicó en la pintura normalmente para describir los objetos tangibles como el cielo, el río, la niebla, las nubes, etc. Pero, a partir del fin de los Song del Norte, debido a la combinación de «pintura» y «poesía», el espacio vacío empezó a conformarse como un verdadero espacio-tiempo «abstracto».³¹⁰

Todo esto, me hace pensar que pintores como Georges Braque (1882-1963) y Pablo Picasso (1881-1973), crearon el cubismo a través de la utilización de las palabras o sílabas en sus pinturas y collages, unas veces incorporando y otras pintando textos de periódicos reales. Por ejemplo: *Clarinete y botella de ron sobre un mantel* de Braque (1911), y *Naturaleza muerta sobre silla de rejilla* de Picasso (1912). Hasta entonces, la pintura no era un espacio virtual en tres dimensiones, sino un «espacio pintado en dos dimensiones». Con el cubismo se pone énfasis en el plano pictórico «el ineluctable plano de la superficie», dado que lo bidimensional era lo específico de la pintura, y lo que lo diferenciaba del resto de las artes. Siendo este uno de los conceptos nucleares del modernismo, tal como expresa Clement Greenberg (1909-1994), y que llevó al nacimiento del arte abstracto.

³¹⁰ Véase en la presente tesis, el apartado 9.2.1: “Historia de *Wenrenhua* 文人畫 (Pinturas realizadas por letrados)” y el apartado 9.2.2: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello”.

Si hablamos de esto es porque los pintores chinos también utilizaron las palabras en sus pinturas, pero el resultado no es el mismo que en la pintura occidental.

Existió arte abstracto en la pintura china, pero de forma distinta, pues importaba la poesía, que era lo que se quería manifestar.

Sin embargo, cuando el pintor chino escribe una poesía con caracteres caligráficos sobre el papel de arroz, lo que hace es romper el espacio pictórico, y esto le lleva en dirección contraria a la de la representación del mundo tal y como se le presenta al ojo. La pintura no tiene la función de copiar la realidad miméticamente, si no que va en un camino opuesto: el de la abstracción.

La pintura paisajística china está llena de caracteres caligráficos y sellos específicos que demuestran que esta pintura es una entidad en sí misma. Los paisajes que se muestran en la pintura china, no son como los que vemos en la realidad ya que nunca tenemos una letra o palabra delante de árboles, casas o flotando en el cielo. En este momento, ese espacio «vacío», que se corresponde con el cielo, la nube o el agua, queda marcado con sellos o poesías, alcanzando con ello un significado filosófico: ese vacío es un «vacío» en sí mismo y no representa una sustancia concreta.

Debido a este significado de «vacío», «el espacio-tiempo vacío» lo podemos describir como totalmente conceptual y abstracto. Incluso si aparece algún elemento figurativo, la intención ya es una expresión abstracta.

Es sobre todo, en la dinastía Yuan, cuando nació la «pintura de letrados de los Yuan», y se combinan pintura, poesía, caligrafía y sello, lo cual subraya la importancia del concepto del vacío.

Además, en los paisajes que pintan los letrados, no importa el aspecto de los objetos, sino los sentimientos personales que han experimentado en este universo. Muchas veces, el vacío les ayudó a la hora de expresar una soledad o una sensación interna. Con respecto a esto, vemos uno de los ejemplos más claros en la obra *Orquídea a la tinta* de Zheng Sixiao (1241-1318). (Véase ilustración 113). Recordemos que hemos analizado esta obra en el apartado 9.2.2: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello”, subapartado c: “Dinastía Yuan (1279-1368)”. En esta pintura, se ve que el autor no pintó la tierra y las raíces de la orquídea, dejó un vacío metafórico para expresar su sensación interna.³¹¹

Al final, el «espacio-tiempo vacío» obtiene un nuevo significado por el impulso de los letrados de la dinastía Yuan. El vacío se ha convertido en una manifestación subjetivista. En cierto modo, es el «espacio-tiempo del expresionismo» dentro del «espacio-tiempo abstracto».

³¹¹ Zheng Sixiao vivió el fin de la dinastía de los Song de Sur, y el inicio de la Yuan. La dinastía Yuan que llegó al poder por la fuerza, no era china, era de Mongolia; así pues el pueblo sentía que su país murió. En palabras del autor: “*Mi pueblo y mi familia están perdidos; ¿cómo podré hallar la tierra para mis orquídeas!*”.

14.2.5. Trans-espacio y Trans-tiempo o Hiper-espacio e Hiper-tiempo

En la dinastía Song, los emperadores, y después los pintores, empezaron a escribir poesías cortas o largas sobre las pinturas, lo cual hace que el espacio-tiempo pictórico se convierta en un espacio-tiempo abstracto y conceptual.

Además de eso, hace falta destacar un aspecto muy particular en el desarrollo de la pintura, que se da al mismo tiempo: el hecho, que ya hemos visto anteriormente, de que se empieza a permitir que otra persona escriba una nueva poesía o selle sobre la misma pintura.³¹² Esta persona, muchas veces, es el que posee la pintura y no es el autor. Así, hoy en día las pinturas chinas clásicas que hemos comentado, por lo general, están llenas de poesías y sellos de varios autores. Como ya sabemos que la caligrafía y el sello forman parte de la pintura china, podemos decir, que estas pinturas invitan a los espectadores a participar en sus creaciones. Al final, han colaborado muchos participantes.

Más aún, en la pintura china clásica, el pintor solía dejar un espacio vacío a propósito en la parte delantera o trasera del rollo pictórico vertical o horizontal para que otros escribieran y sellaran, lo cual tiene un valor importante. El hecho de dejar un espacio vacío demuestra la intención del autor. Esta intención es una invitación a los demás (el autor nunca sabe quienes serán) para que ellos puedan dejar sus huellas después de contemplar su obra. Esta invitación vale siempre,

³¹² Véase en la presente tesis, el apartado 9.2.2: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello”.

lo cual supone que la pintura nunca se va a dar por acabada.

Esta obra pictórica está viva eternamente. Vive dentro de un río, este río se llama la historia de la humanidad.

Por ejemplo, en la famosa obra *Excursión al monte Fuchun* de Huang Gongwang (1269-1354) se ven varios poemas y sellos de diferentes pintores y de diferentes dinastías, como los grandes maestros Shen Zhou (1427-1509), Wen Peng (1498-1573), Dong Qichang (1555-1636), etc. Los trazos gráficos que han dejado son una parte inseparable de la obra.³¹³ (Véanse ilustraciones 149-153).

Imaginemos que en la pintura de Velázquez, hubieran quedado pinceladas de otros pintores como Goya, Picasso, Mondrian, etc. Sería increíble.

Estos poemas y sellos de diferentes pintores y de diferentes dinastías, bajo mi punto de vista, son como puertas, invitando a los espectadores a abrirlas. Podemos elegir una puerta para abrirla y así entraremos a otro espacio de otro tiempo. Pero, sin esa puerta no podemos llegar. Cuando pasamos por esa puerta, podemos andar o sentarnos, pasear y respirar, pero antes de abrirla, no podemos saber nunca qué es lo que vamos a encontrarnos. Habitualmente los textos poéticos son abstractos, abiertos, y podemos darles infinidad de interpretaciones, de tal modo, que es un espacio-tiempo hacia otro «vacío».

³¹³ Véase el apartado 12.2.2 de la presente tesis: “Paisaje Horizontal: *Excursión al monte Fuchun* de Huang Gongwang (1269-1354)”.

Cuando contemplamos la pintura *Excursión al monte Fuchun* de Huang Gongwang, en el rollo largo aparecen los poemas y los sellos de varios pintores. En mi opinión, estos poemas caligráficos en tinta negra y los sellos rojos se convierten en un fenómeno de «Trans-espacio» y «Trans-tiempo» o «Hiper-espacio» e «Hiper-tiempo» en la pintura. En cuanto a la interpretación personal con respecto a este fenómeno, la desarrollaré especialmente en la conclusión de la presente tesis.

Para continuar, seguimos enfocando nuestra mirada en el tema del presente capítulo: “Análisis e Interpretación del Vacío en la Pintura Paisajística China”.

14.3. El vacío dentro de la pincelada

14.3.1. Noción de *Feibai* (Blanco Volante)

Además de los espacios vacíos de un cuadro que están libres del toque del pincel, hay otro tipo de vacío dentro del toque del pincel. Este vacío dentro de la pincelada, se llama *feibai* 飛白 que significa literalmente: el blanco volante.

Feibai es una pincelada rápida con pincel grueso de pelos separados, **con el centro lacerado de blancos**.³¹⁴ También se denomina así a un trazo caligráfico en el que el pincel (tanto seco como húmedo) deja espacios vacíos dentro de sí mismo, consiguiendo una sensación de volumen y claroscuro.

En la ilustración 83, se muestra la obra de Su Shi (1037-1101), *Árbol, bambú y piedra*. Ésta es uno de los ejemplos más claros de esta técnica caligráfica aplicada en una pintura paisajística china.

En definitiva, el blanco volante es concretamente un concepto estético y una manifestación artística basada en el «arte del pincel».

³¹⁴ François Cheng, “Recapitulación de los términos técnicos”, *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2004, p. 190.

14.3.2. Desarrollo del Blanco Volante

a. Periodo de Desunión (220-589)

La técnica del blanco volante remonta al menos a la pintura del primer pintor no anónimo chino, Gu Kaizhi (345-406). En una ocasión, él dice:

“(...) indicaré sólo la pupila con un punto claro; luego, según la técnica del «blanco volante», pasaré ligeramente por encima, y será como si hubiera ligeras nubes tapando el sol”.³¹⁵ (Véase TEXTO 81)

Ésto es uno de los primeros textos clásicos que habla del blanco volante. No obstante, cabe decir que en este caso el blanco volante fue realizado en la pintura de retrato.

b. Cinco Dinastías (907-960)

Siguiendo el tiempo, en las Cinco Dinastías (907-960), Jing Hao (870-930) escribió el famoso tratado *Apuntes acerca del método del pincel*. La importancia de este tratado radica en que es el primer texto histórico que enfatiza el método del «pincel» y la «tinta» en la pintura paisajística china. Jing Hao destaca: “(...) *Es importante no considerar el pincel ni como forma, ni como sustancia, sino como movimiento,*

³¹⁵ Liu Yiqing (403-444) (ed.), el capítulo 21: “Arte refinada” 巧藝, *Shishuo xinyu* (o *A New Account of the Tales of the World*) 世說新語, Yu Jiaxi (ed.), Beijing: Zhong Hua Book, 2007.

algo parecido a andar o volar”.³¹⁶ (Véase TEXTO 82)

En este texto se afirma que el movimiento del pincel es algo parecido a volar. En este sentido, la idea de Jing Hao es similar al blanco volante (o algo volante). No olvidemos que en las Cinco Dinastías (907-960) nació el método de las arrugas debido a la exploración del método del pincel y la tinta. A pesar de todo, en la pintura paisajística de aquel entonces, aún no se ven claramente muestras del blanco volante.

Sintéticamente, la pintura paisajística de las Cinco Dinastías, no está lejos de ser la representación del paisaje exterior. La intención de pintar era prácticamente para decir: “¡Mira! ¡Es una roca!” y no: “¡Mira! ¡Hay una pincelada y un vacío dentro de la pincelada!”.

c. Song del Norte (960-1127)

Pero, rápidamente, en la pintura paisajística de letrados de la dinastía Song del Norte (960-1127), ya se percibe notoriamente el blanco volante. Tal y como hemos visto en la ilustración 83, que muestra la obra de Su Shi (1037-1101), *Árbol, bambú y piedra*, en la que esta técnica resulta evidente.

Sabemos que Su Shi inventó el concepto de pintura de letrados-funcionarios. Se considera un hecho decisivo de la historia de la pintura china: “del paisaje exterior al paisaje interior”.³¹⁷ En realidad,

³¹⁶ Jing Hao, “Apuntes acerca del método del pincel” 筆法記, véase Ma Hong-zeng (ed.), *Jing Hao y Guan Tong*, Shijiazhuang: Educación Hebei, 2006.

³¹⁷ Véase en la presente tesis, el apartado 8.2.1: “Del paisaje exterior al paisaje interior”.

a partir de entonces, el blanco volante se convirtió en un signo tanto visual como conceptual del paisaje interior.

d. Yuan (1279-1368)

A continuación, aún hace falta resaltar un hecho artístico en cuando al tema del desarrollo del blanco volante. Recordemos que el líder de la «pintura de letrados de los Yuan», Zhao Mengfu (1254-1322) manifestó: *“Las rocas asimilan el «blanco volante», los árboles el «estilo del sello»; Escribiendo (pintando) bambúes, desplegamos la técnica de los «ocho trazos». Aquellos que entienden perfectamente ésto, saben que caligrafía y pintura han sido siempre la misma cosa”*.³¹⁸

A saber, después del nacimiento de la pintura de letrados de los Yuan (1279-1368), la técnica del blanco volante será inseparable para la pintura paisajística china.

Cabe decir que no se debe considerar el blanco volante como un mero efecto artístico, sino como una filosofía singular con respecto a la estética china de la pincelada. Desarrollaré esto en el capítulo siguiente.

³¹⁸ Véase ilustración 112, en el apartado 9.2.3: “Artistas representativos de los Yuan (1279-1368)”, subapartado a: “Zhao Mengfu (1254-1322)”.

14.3.3. Interpretación del Blanco Volante

El blanco volante **hace que lo invisible se vea**.

Con un movimiento del pincel, se dejan rastros de vacío. Este espacio vacío que aparece «volante» es por donde «lo físico se vacía», haciendo así también alusión al espíritu: algo invisible pero inagotable atraviesa el trazo. Es decir, el vacío que lo anima.

Si el trazo es forma, el vacío sería anti-forma; si el trazo es acción, el vacío sería no-acción. Pero, la anti-forma habita dentro de la forma; la no-acción también habita dentro de la acción. Sin embargo, el núcleo siempre es el vacío, es decir, la anti-forma y la no-acción.

Más allá, el vacío es como un surgimiento interior, y el blanco volante revela ese **Instante del Surgir**. Respecto a esto, creo que el blanco volante es la manifestación artística más cercana al espíritu de la *Physis* (φύσις). ¿Qué es *Physis* (φύσις)? Según la explicación del filósofo Martin Heidegger en su obra *Introducción a la Metafísica* (1953):

“La *Physis* (φύσις), entendida como **el salir o brotar**, se puede experimentar en todas partes, por ejemplo en los procesos celestes (salida del sol), en las olas del mar, en el crecimiento de las plantas, en el nacimiento de los animales y hombres desde el vientre materno”.³¹⁹

³¹⁹ Heidegger, Martin (1889-1976), *Introducción a la Metafísica* (1953), Barcelona: Gedisa, 1993, p. 23.

“Physis (φύσις) es el producirse (Ent-stehen), **el salir de lo oculto** y el instaurar a éste primeramente como tal”.³²⁰

Así, desde mi punto de vista, el blanco volante es la verdadera fuerza de **Salir y Sostenerse**.³²¹

Finalmente, llegamos a un punto clave: “el vacío dentro de la pincelada es la revelación del *qi*”. Sabemos que el *qi* de pincelada se refiere a la fuerza del pincel, y al menos la pincelada es tangible y mensurable. No obstante, el *qi* de una huella de pincel, muchas veces, habita en la parte sin huella (el blanco volante).

En concreto, el blanco volante equivale al vacío, al *qi*, a lo intangible y a lo inconmensurable.

El blanco volante es como si fuera el espacio entre el Cielo y la Tierra, y esto me hace pensar en las siguientes frases de Lao Zi: “¿No es como un fuelle el espacio entre el Cielo y la Tierra? Está vacío, pero no se agota; Lo mueve y siempre sale de él más aire.”³²² (Véase TEXTO 83)

³²⁰ *Ibíd.*

³²¹ Véase Yang Lun, “Espacios de vacío: Ideas fundamentales”, *Espacios de vacío*, Salamamca: Gaceta, 2010, pp. 7-9. Se puede consultar especialmente: Fernando González, “La tinta, el pincel y el papel”, *Espacios de vacío*, Salamamca: Gaceta, 2010, p. 5.

³²² Proviene del capítulo 5 de *Tao Te Ching*. Véase Lao Zi, *Tao Te Ching*, Luis Racionero (ed.), Barcelona: Martínez Roca, 1999, p. 31.

14.4. El vacío y el movimiento del pincel

En el capítulo 13, hemos analizado cómo la ejecución de la pintura (o el acto de la pincelada espontánea en la pintura) se refiere al concepto de «alimentar el *qi*», y cómo se trata realmente de una acción orientada a la unión con el *Tao*. El concepto de «alimentar el *qi*» y su relación estrecha con la pintura paisajística china refleja palmariamente un planteamiento filosófico básico: el ser humano como mero canal por el que tanto el *qi* como el *Tao* se manifiestan a sí mismos. Por lo tanto, los pintores-letrados buscan constantemente un estado interior en calma, es decir, un Vacío, para estar abiertos al influjo del *qi* que fluye por los paisajes.

Así, el *qi* de la pintura es finalmente la muestra del Ritmo Espiritual como Gesto de la Creación.

En relación con esto, es imprescindible estudiar unos textos de Shitao (1642-1707) para llegar a una comprensión más profunda. En el capítulo 6: “Movimientos de la muñeca” de su excelente libro *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, él dice:

“Hay que trabajar dejando «vacía» y **suelta la muñeca**, y el trazo de pincel será capaz de bruscas metamorfosis. Que el pincel sea incisivo en sus acometidas y en sus finales y la forma será correcta y nítida. La firmeza de la muñeca permite al pincel tomar peso para penetrar más profundamente; la ligereza de la muñeca hará volar y

bailar al pincel con viva despreocupación; la muñeca rigurosamente derecha hace trabajar al pincel por la punta; se inclina, y el pincel trabaja al sesgo; la muñeca acelera su impulso y la pincelada adquiere más fuerza; de la lentitud del pincel nacen las curvas sabrosas; las variantes de la muñeca permiten efectos de un natural lleno de abandono; sus metamorfosis engendran lo imprevisto y lo extraño; sus excentricidades hacen milagros, y cuando la muñeca está animada por el espíritu, ríos y montañas hacen don de su alma.”³²³ (Véase TEXTO 84)

En el capítulo 12, “Bosques y Árboles”, Shitao enfatiza: “*En los lugares en los que el movimiento del pincel es más marcado es preciso, por el contrario, **volar con la mano levantada**, por encima del pincel, eliminando toda violencia; así, tanto en las partes densas como en las fluidas, todo será igualmente inmaterial y animado, vacío y maravilloso.*”³²⁴ (Véase TEXTO 85)

Es preciso señalar que «suelta la muñeca» tiene un doble sentido: por una parte tiene que ver con la técnica de la mano levantada para pintar, por otra es la filosofía de la receptividad, es decir, la muñeca se convierte en un simple canal, totalmente abierto y disponible para el fluir del *qi* universal. Tal y como Shitao explica con claridad en el capítulo 4, “Venerar la receptividad”:

³²³ Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 78.

³²⁴ *Ibíd.* p. 117.

“Pues, en efecto, el Trazo Único de Pincel abarca la universalidad de los seres. La pintura resulta de la recepción de la tinta; la tinta, de la recepción del pincel; el pincel de la recepción de la mano; la mano, de la recepción del pensamiento: igual que en el proceso que hace que el Cielo engendre lo que la Tierra realiza después; por lo tanto, todo es fruto de una recepción. Por eso lo más importante para el hombre es saber venerar, pues el que es incapaz de venerar los dones de sus percepciones se desgasta en pura pérdida, así como el que ha recibido el don de pintar, pero desdeña recrear, queda reducido a la impotencia.

¡Oh, Receptividad! En la pintura hay que reverenciarla, conservarla y aplicarla con todas las fuerzas, sin fallo y sin tregua. Como se dice en el *Libro de las Mutaciones*: «A imagen del funcionamiento regular del cosmos, el hombre de bien actúa por sí mismo sin descanso» y así es como se honrará verdaderamente la receptividad.”³²⁵ (Véase TEXTO 86)

Visto todo esto, podemos entender por qué en la pintura paisajística china, en los lugares en los que el movimiento del pincel es más marcado, tanto en las partes densas como en las fluídas, todo es igualmente inmaterial, animado, vacío y maravilloso.

³²⁵ Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, pp. 65-66.

14.5. Paisaje ligero e inmaterial

14.5.1. Noción de *Dan* (ligero, insípido e inmaterial)

El término *Dan* 淡 significa literalmente ligero, insípido, débil e inmaterial. El *Dan* es opuesto a *Nong* 濃 «espeso» o «fuerte». Normalmente, se utilizan las palabras *dan* o *nong* para describir el sabor de un té, de un plato, de un tabaco, o de un alcohol, para decir si es «ligero» o «fuerte».

En la pintura china, la palabra *dan* puede referirse a una tinta aguada. Esta tinta diluida es aparentemente débil, ligera y apagada. Por lo tanto, su aplicación es mucho más difícil que la de la tinta espesa. En la óptica china, los pintores buenos deben saber cómo utilizar la tinta fluída y poner en práctica los procedimientos adecuados para conseguir un paisaje ligero e inmaterial, y es un aspecto singular del concepto de lo bello en China.

En el contexto occidental, algo insípido o soso significa que no es especial, y ésto no es bueno. La creencia de que lo bello es lo insípido, sería una cosa rara. En realidad, en China, antes de los Tang, tampoco se solía decir: “lo bello es lo insípido (*dan*)”. Pero, después de la dinastía Tang, un estilo *dan* (ligero, insípido e inmaterial) empezó a obtener un significado positivo.

14.5.2. Análisis e interpretación del desarrollo del paisaje ligero e inmaterial

En relación con este tema, es necesario revisar la historia de la pintura paisajística china para acercarnos a su desarrollo hacia el paisaje ligero e inmaterial:

a. Cinco Dinastías (907-960)

En la presente tesis, hemos hablado varias veces de la importancia del pintor Wang Wei (701-761). Gracias a él, nació la pintura paisajística monocroma china del estilo «Tinta y Agua». Por eso, se puede considerar a Wang Wei como el precursor de la evolución pictórica hacia un estilo insípido de gris.

Más tarde, en las Cinco Dinastías (907-960), la pintura paisajística china viró definitivamente hacia la desaparición del color. Desde entonces, es frecuente jugar con la tinta ligera (*dan*) y la tinta espesa (*nong*), al igual que con todos los demás contrastes, como «lo claro y lo oscuro», «lo vacío y lo lleno» o «lo suelto y lo denso». Pero, la tinta diluída también puede ser la tonalidad general de la pintura, así, el aspecto de la pintura se convierte en un estilo ligero e inmaterial (*dan*).

Es preciso señalar que el estilo ligero no sólo se crea por la tonalidad, sino también mediante la composición. Ya que la composición puede ayudar a la expresión artística de una atmósfera espiritual.

En cuando a la tradición del paisaje ligero e inmaterial, se puede remontar a la pintura de la «escuela de *Jiangnan*» del siglo X. (Véase el capítulo 6 de la presente tesis). El pintor más representativo es el padre de la escuela de *Jiangnan*, Dong Yuan (907-962).

De hecho, en el contexto de las Cinco Dinastías, la pintura de Dong Yuan resulta muy particular debido a que su pintura no describe la montaña principal (la tendencia por aquel entonces), sino los ríos. Así, no es de extrañar que veamos una innovación pictórica de Dong Yuan: la composición en «tres episodios». Recordemos que hemos analizado la pintura excepcional de Dong Yuan *Bosques ribereños en el invierno*. (Véase ilustración 68). Se trata de una obra monocroma del estilo «tinta y agua». Además, cabe decir que es una de las pinturas paisajísticas chinas más antiguas que muestran la composición en «tres episodios»:

- En la parte superior: las montañas lejanas junto al cielo.
- En la parte intermedia: **el río** entre la escena lejana y la escena cercana.
- En la parte inferior: la zona ribereña.

Esta forma de componer influyó en muchos pintores posteriores. Se trata de **un paisaje con ríos** representado en **un rollo vertical**. Cabe decir que esta innovación pictórica no es una mera cuestión de técnica pictórica, sino de filosofía. En realidad, el arte de Dong Yuan y su mirada enfocada en el río -en un horizonte lejano; de hermosa quietud y limpidez eternas- revela el inicio decisivo de un desarrollo pictórico

que se dirige hacia una estética filosófica de lo fluido y de lo inmaterial. Respecto a esto, hay que entender ante todo qué es la filosofía del «agua» para los chinos:

“Ni simple lítote ni desabor afectado (o llevado a complicarse), la insipidez china, la que está simbolizada por la limpidez del agua «como base de todos los sabores», es una conversión cuyo *más allá* se encuentra en sí misma: al conducir la consciencia a la *raíz* de lo real, al *centro* de donde dimana el proceso de las cosas, es la vía del ahondamiento (hacia lo simple, lo natural, lo esencial), del desapego (lejos de lo particular, de lo individual, de lo contingente). Su transcendencia no desemboca en otro mundo, sino que se vive como inmanencia (tomados desde esta perspectiva, ambos términos dejan de oponerse). La insipidez es la experiencia de la «transcendencia» reconciliada con la naturaleza –dispensada de la fe.”³²⁶

Este texto compuesto por el filósofo y sinólogo francés François Jullien (1951-) es denso y profundo. Gracias a él podemos entender que la filosofía china acerca del agua se refiere efectivamente al concepto de la insipidez. Así, en la pintura china, una hermosa perspectiva de río se refiere indiscutiblemente a la estética filosófica de *dan* 淡 (ligero, insípido, débil, lejano, fluido e inmaterial).

³²⁶ François Jullien, *Elogio de lo insípido*, Madrid: Siruela, 1998, pp. 162-163.

Ahora, tenemos que volver a hablar del arte de Dong Yuan. Sabemos que, en su época, los pintores chinos solían representar los paisajes monumentales en el formato de rollo vertical. Frente a esta tendencia, Dong Yuan experimentó originalmente las pinturas de «paisaje horizontal» debido a su interés por la fluidez del río.

Por ejemplo, en la ilustración 81, (en el capítulo 7 de la presente tesis), se muestra la obra de Dong Yuan, *Los ríos Xiao y Xiang*. Es un rollo horizontal sobre seda con color ligero y tinta diluida de 50 por 141.4 cm. Ésta es una de las pocas pinturas paisajísticas «no narrativas» en rollo horizontal de aquellos tiempos.

En concreto, todos estos hechos artísticos no son casualidades, sino que provienen de una transformación que parte de la estética y del pensamiento chinos.

b. Dinastía Song (960-1279)

Para continuar, hay que hablar del gran pintor Mi Fu (1051-1107) de la dinastía Song del Norte (960-1127). Fue él quien estudió profundamente el arte de Dong Yuan (907-962) y dice:

“Dong Yuan sabe ser llano e insípido, natural y auténtico en extremo. Bajo los Tang, nadie hubo de su clase (...). En sus paisajes, las cimas de las montañas aparecen y desaparecen, las nubes y las brumas se aclaran y se oscurecen. No recurre a artificio alguno, sino que tiende espontáneamente hacia la expresión natural y verdadera. El color de las brumas es de un azul profundo; ramas y troncos se yerguen, enérgicos y

enhiestos. Todo emana vida.”³²⁷ (Véase TEXTO 87)

Además del texto literario, en la pintura de Mi Fu (1051-1107), también se pueden observar las influencias de Dong Yuan (907-962). Como ejemplo, citamos la pintura *Montañas y pinos en primavera*, que hemos analizado en el capítulo 8 de la presenta tesis. (Véase ilustración 88). Al comentarla, revisamos dos aspectos de esta pintura: la composición y el método de las arrugas:

1. Composición en «tres episodios»:

- Parte superior: las montañas lejanas junto al cielo.
- Parte intermedio: **las nubes** entre la escena lejana y la escena cercana.
- Parte inferior: la casa, los pinos, etc.

Evidentemente, Mi Fu había estudiado la composición en «tres episodios» de Dong Yuan. No olvidemos que esta composición es muy diferente de la «montaña principal», corriente dominante dentro del «paisaje monumental».

2. Arrugas de «Puntos de la familia Mi»:

Se sabe que fue Dong Yuan (907-962) quien inventó la técnica de las pinceladas puntillistas y granulosas (*Dian*).

³²⁷ Mi Fu, *Historia de la pintura* 畫史 (*Hua Shi*), Yang, Jia-luo (ed.), *Los Tratados de la Pintura China de los Song* 宋人畫學論著, Taipei: Shi-jie Book, 1967. La versión española: François Jullien, *Elogio de lo insípido*, Madrid: Siruela, 1998, p. 148.

Más tarde, Mi Fu (1051-1107) estudió esta técnica inventada por Dong Yuan. Después de un periodo de aprendizaje, Mi Fu creó su estilo personal, y pintó los puntos grandes de tinta aguada. Así, cuando contemplamos su pintura de lejos, se ven notoriamente estos puntos. Debido a este método, tenemos la sensación de que las montañas están mojadas, borrosas, y lejanas. A saber, la filosofía acerca del agua de Mi Fu, no sólo se refiere a una mirada enfocada en el río, sino a **una atmósfera totalmente aguada**.

En concreto, las obras de Mi Fu suelen ser bastante impresionistas, y este estilo ligero o insípido influyó profundamente en los pintores de los Song del Sur (1127-1279).

También cabe decir que el pintor Li Tang (1066-1150) de los Song del Norte fue uno de los últimos pintores que pintó «paisaje monumental» sobre rollo vertical. A partir de Li Tang, la representación de las grandes mutaciones de la naturaleza va a dejar de tener relevancia. **Un estilo más contemplativo** va a ser el expresado en la Dinastía Song del Sur (1127-1279).

Sintéticamente, el espíritu contemplativo chino será el paisaje ligero e inmaterial, basado en la filosofía del vacío.

En cuanto al estilo pictórico contemplativo de los Song del Sur, ya lo hemos analizado con claridad en la presente tesis, en el capítulo 8: “Siglo XII-XIII: Hacia el Paisaje Interior: *Pintura Paisajística en la Dinastía Song del Sur (1127-1279)*”.

c. Dinastía Yuan (1279-1368)

En el ámbito de la pintura, el paisaje ligero e inmaterial encuentra toda su importancia a partir de la dinastía Yuan, en la que destaca el nacimiento de la «pintura de letrados de los Yuan». La relación entre la noción de *dan* (ligero e inmaterial) y la pintura de letrados es evidente. Respecto a esto, es en la obra de Ni Zan (1301-1374) donde podemos encontrar una de las mejores imágenes.

154. Comparación entre (Izquierda) *Bosques ribereños en el invierno*, de Dong Yuan (907-962) y (Derecha) *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374).

Recordemos que hemos tratado de la obra titulada *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan, en el capítulo 9, cuando veíamos el tema “Paisaje Escrito”. (Véase ilustración 123). A continuación, seguiremos profundizando en el análisis e interpretación de esta pintura.

En la ilustración 154 (página anterior), se muestra una comparación pictórica:

- Dong Yuan (907-962), *Bosques ribereños en el invierno*. (Izquierda).
- Ni Zan (1301-1374), *El Estudio Ronxi*. (Derecha).

155. Comparación entre (Izquierda) *Montañas y pinos en primavera*, de Mi Fu (1051-1107) y (Derecha) *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374).

Y en la ilustración 155, proponemos otra comparación pictórica:

- Mi Fu (1051-1107), *Montañas y pinos en primavera*. (Izquierda).
- Ni Zan (1301-1374), *El Estudio Ronxi*. (Derecha).

Se consideran estas tres pinturas (la de Dong, la de Mi y la de Ni) unas muestras representativas del estilo de la insipidez (*dan*). Si bien las composiciones de las obras son similares, cabe destacar la singularidad de la pintura de Ni Zan para que podamos desarrollar el tema del presente capítulo.

Ni Zan (1301-1374) empleó indiscutiblemente la composición en «tres episodios». No obstante, en la pintura de Ni Zan, se ven aún más espacios vacíos que en la de Dong Yuan y en la de Mi Fu. (Sobre todo en la parte intermedia: el río entre la escena lejana y la escena cercana).

Sintetizo los puntos decisivos:

1. Arrugas ligeras y sueltas.
2. Tinta diluida y aguada.
3. Árboles delgados y alargados.
4. Se ve el «blanco volante». (El vacío dentro de la pincelada).
5. Se ve un poema escrito por el pintor. (La combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello).
6. Las cosas que representa son casi transparentes.
7. La valoración del vacío como parte integrante de la obra, le acerca profundamente a la estética de *dan* (insipidez).

Visto todo esto, podemos decir que es verdad que la pintura paisajística china camina paulatinamente hacia una estética de lo ligero, de lo poético, de lo fluido y de lo imaterial. (Véase también ilustración 156).

156. Comparación entre (Izquierda) *Viajeros entre montes y ríos*, de Fan Kuan (960-1031) y

(Derecha) *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374).

En la ilustración 156 (página anterior), se ve la comparación entre las dos muestras:

- Fan Kuan (960-1031), *Viajeros entre montes y ríos*. (Izquierda).
- Ni Zan (1301-1374), *El Estudio Ronxi*. (Derecha).

Son consideradas obras maestras influidas por la misma filosofía taoísta. No obstante, artísticamente son muy distintas -en cierto sentido, opuestas- debido a que cada una se encuadra en un contexto histórico y social muy diferentes. No quiero perder aquí la ocasión para señalar la importancia del análisis de la forma artística inscrita en la historia. En este caso, si explicamos solamente las pinturas a partir de la filosofía taoísta o de unos abstractos principios de la pintura china, no podremos entender la singularidad del arte, ni de Fan Kuan, ni de Ni Zan.

En muchas de las investigaciones acerca de la pintura paisajística china, sólo se tienen en cuenta los textos de estética taoísta o la literatura crítica sobre la pintura, pero no se estudian visualmente las obras. No olvidemos que la historia del arte proviene de las manifestaciones artísticas creadas por los artistas, que viven en contextos históricos determinados y cambiantes. Es por eso por lo que, en la presente tesis, insisto en examinar pinturas concretas.

Volvamos pues a las obras.

Sabemos que *Viajeros entre montes y ríos*, de Fan Kuan (960-1031) está considerada como una obra importante del estilo «montaña principal». En esta pintura, una sima llena de nubes separa la montaña

de arriba de la escena de abajo. Esa sima nebulosa, en realidad, es un espacio vacío en el que no se pinta nada. Este vacío pictórico evolucionó claramente desde un fondo insignificante hasta una representación significativa. Los lugares vacíos representaban al principio espacios tales como agua, niebla o nubes, y acabarían transformándose en vehículo para transmitir estados de ánimo atmosféricos. Además, en *Viajeros entre montes y ríos*, los vacíos servían sobre todo para aumentar la escala de las montañas.

Más adelante, a partir de los Song del Sur, debido a la combinación de «pintura» y «poesía», el espacio vacío empezó a conformarse como un verdadero espacio-tiempo «abstracto». (Ya que nunca tenemos una letra o palabra delante de árboles o flotando en el cielo). Además, para transmitir la inmensidad de la naturaleza, los pintores ya no pintan la grandeza de la montaña, sino los paisajes pequeños y dejan muchos espacios vacíos. Buena prueba de estos hechos artísticos es *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374) en la que se presenta una escena sutil al respecto. En su caso, los vacíos alcanzaron su significado definitivo, y acabaron por ser más importantes que las figuras sólidas en la pintura.

En concreto, véase ilustración 156, la imagen a la izquierda, *Viajeros entre montes y ríos*, de Fan Kuan (960-1031) que es claramente «Paisaje Monumental» y la imagen a la derecha, *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374) que es indiscutiblemente un «Paisaje Inmaterial».

A continuación, es necesario seguir analizando el arte de Ni Zan.

En la ilustración 157, se muestra la pintura titulada *Seis Caballeros*.

Se trata de un rollo vertical realizado con tinta sobre papel, que mide 61.9 por 33.3 cm, y se encuentra en el Museo de Shanghai.

157. Ni Zan (1301-1374), *Seis Caballeros*.

Conviene subrayar que en esta pintura titulada *Seis Caballeros*, no se muestra ningún caballero, sino seis árboles.

Se sabe que a partir de los Song, para los pintores letrados, los árboles o rocas son definitivamente símbolos de nobleza. Sin duda alguna, los árboles de Ni Zan sugieren el espíritu del sabio, caracterizado por la pureza, la rectitud, la voluntad y la integridad.

En este caso, se debe comparar la obra *Seis Caballeros* de Ni Zan, con la otra obra titulada *Árbol, bambú y piedra*, de Su Shi (1037-1101). (Véase ilustración 84). Por un lado, la pintura de Su Shi nos ofrece una mirada enfocada en las plantas y rocas (o el «paisaje paqueño»). Por otro lado, la de Ni Zan, aparte de las plantas y rocas, nos ofrece también la montaña y el agua, el cielo y la tierra. Así, los árboles alargados son como si fueran los caballeros que habitan con fuerza de voluntad entre el Cielo y la Tierra (el Universo).

Es verdad que nunca aparecen personas en los paisajes que pintó Ni Zan. No obstante, no es que el pintor intente borrar el ser humano, sino que los hombres se convierten en árboles o rocas. Cabe destacar que, aquí, vemos otra vez una manifestación artística basada en la filosofía de la Unión del Paisaje y el Yo.

Subrayamos que el taoísmo filosófico buscaba la unión (fusión) del paisaje (objeto) y el yo (sujeto) para alcanzar el Camino de la Transformación (el *Tao*), es decir, buscando la armonía entre el mundo natural y la naturaleza humana. El *Tao* abarca los principios de infinitas cosas. Y el Vacío es la sustancia del *Tao* y el Ser es su función. Por lo tanto, no es de extrañar que se considerara la pintura de Ni Zan una peculiar elevación de la filosofía taoista.

158. Ni Zan (1301-1374), *El Estudio Sésamo Violeta*.

Obsérvese la ilustración 158 en la que se muestra una pintura titulada *El Estudio Sésamo Violeta*, de Ni Zan. Se trata de un rollo vertical de tinta sobre papel, que mide 80.5 por 34.8 cm. Esta obra se guarda en el Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei.

En esta pintura, pueden verse todas las características artísticas que hemos analizado anteriormente, mostrando la estética filosófica china acerca de lo fluido (agua) y lo inmaterial (vacío). La pintura contribuye poderosamente a la belleza de la insipidez, de una perfección técnica y perfiles admirables.

Pero la obra no está completa sin el poema escrito caligráficamente sobre la pintura, por eso, traduzco este texto creado por el pintor:

“El estudio está al lado de un mar azul-verde,

Sésamo Violeta en abundancia (aquí han desaparecido dos palabras).

Los pájaros volantes fluyen más allá de la nubes,

El fénix canta, y escuchamos encima de la luna.

Los humos nacen de la cocina de piedra,

Los bambúes y las nieves están esparcidos delante de la galería.

¿Quién ha visto al sabio Cheng que sabe alimentar la vida con la felicidad?

El día 20 de agosto. Para Shu Ping (un amigo de Ni Zan), he pintado este *Estudio Sésamo Violeta*, y he escrito este cuarteto (o *jueju*). Zan (la firma del pintor).” (Véase TEXTO 88)

Este poema es fundamentalmente descriptivo y visual. No obstante, como en la poesía de Wang Wei, lo que se llama «visual» es, de hecho, confusión visual, ya que nada se ve con precisión. Por ejemplo, no es posible que veamos las cosas “*más allá de la nube*”, ni “*el fénix canta, y escuchamos encima de la luna*”.

El poema de Ni Zan utiliza una rica gama de adjetivos que designan los colores, abundantes y precisos, mientras que la pintura prescinde de los colores y halla su más elevada forma de expresión en la aguada de tinta monocroma. Así, en esta pintura, vemos, por una parte, una poesía que quiere ser una pintura de paisaje, y por otra parte, una pintura que no busca representar miméticamente los paisajes, sino transformarse en escritura poética para trazar sus signos.

Cabe señalar que el último verso “*¿Quién ha visto al sabio Cheng que sabe alimentar la vida con la felicidad?*” se refiere a la filosofía china de «alimentar el *qi*», la que hemos analizado en el capítulo 13 de la presente tesis. Subrayamos que, para los chinos, el vacío no es algo débil, sino un elemento dinámico y activo. Ligado a la idea del *qi* y al principio de *yin-yang*, constituye el lugar donde lo lleno puede alcanzar la verdadera plenitud. De esta manera, Ni Zan creó sus paisajes con la austeridad material, y los alientos vitales que los animan.

En conclusión, el paisaje ligero e inmaterial pintado no está relacionado con un mero estilo artístico, sino con un ideal de la vida.

14.5.3. Despojarse de la vulgaridad

En realidad, el paisaje ligero pintado corresponde efectivamente a esta filosofía que exige «despojarse de la vulgaridad», y que se basa en la estética y el pensamiento chinos acerca del Vacío.

En relación con el tema, podríamos analizarlo desde tres dimensiones:

1. El vacío y la estética de la insipidez

En la pintura, la vulgaridad proviene de una apariencia externa y de una belleza decorativa sin sabiduría ni inteligencia. Tal y como el pintor letrado Han Zhou (activo en 1094-1098) explica: *“En la pintura existen innumerables defectos, pero el peor de todos es la vulgaridad (...); la verdadera vulgaridad consiste en esmerarse exclusivamente por lograr una belleza decorativa, en detrimento de las estructuras de conjunto, o en poner todo su esmero en las elegancia del detalle ahogando el soplo espiritual (el qi).”*³²⁸ (Véase TEXTO 89)

Por lo tanto, los pintores letrados chinos encontraron la riqueza del espíritu a través de la austeridad material. En cuanto a cómo se fue llegando a esto, en el capítulo anterior 14.5.2, hemos explicado cómo la pintura paisajística china evoluciona hacia una estética de la insipidez (*dan*) en relación con el fluir del *qi* universal.

³²⁸ Han Zhuo, *Comentario de la pintura de montaña y agua* 山水純, Véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 44.

2. El vacío y la pincelada espontánea «sin marcas de pincel»

Con la pintura de letrados, la pintura china alcanzó algo de gran trascendencia: la pintura se alejó de ser el oficio artesanal de un vulgar operario especializado, como siguió ocurriendo sin embargo con la pintura narrativa, pintura de color, pintura realista, pintura de decoración, pintura de historiografía y pintura de enseñanza moral o religiosa.

En adelante, la finalidad de la pintura china sería tanto la de crear un Paisaje Poético (*Yi-jing*), como la de lograr un microcosmos orgánico que correspondiera al macrocosmos del *Tao* y en la cual lo importante era el gesto de la Creación.

Finalmente, el acto de la pincelada espontánea en la pintura es, en efecto, el vínculo entre la naturaleza humana y el mundo natural. Es, a la vez, el *qi*, el *yin-yang*, el Cielo-Tierra.

Cabe destacar que la pincelada espontánea -bajo la óptica china- significa que es «natural» como si fuera «sin marcas de pincel»:

“Cuando la pintura llega al punto de parecer «**sin marcas**», causa la impresión de ser una emanación natural y necesaria del papel en el que está pintada. Si miran ustedes, por ejemplo, los dibujos y las grietas que se han formado en un viejo muro ruinoso y resquebrajado, verán que son del todo semejantes a trazos de pincel, pero sin la menor huella de toques iniciales, de finales, de idas y venidas en movimientos sucesivos: son el producto natural y necesario de esa pared. En pintura,

cuando todas las huellas de los instrumentos empleados han podido ser eliminadas, se produce un fenómeno semejante. Los Antiguos decían: “la literatura es, en esencia, una realización de la Naturaleza, de la que algunos artistas, los más dotados, captan algo por casualidad. Yo diría lo mismo de la pintura.”³²⁹ (Véase TEXTO 90)

De esta forma, explicó la pintura «sin marcas» el pintor letrado Hua Lin (activo en 1843).

Los pintores chinos afirman que la pintura es el «arte del pincel». A la vez, insisten en expresar algo natural, es decir, la ausencia de marcas del pincel.

Por lo tanto, se dice en China: “*Tener la tinta es fácil, pero tener el pincel es difícil; tener el pincel y la tinta aún es fácil, pero lo difícil es que no quede marca del pincel ni de la tinta.*”³³⁰ (Véase TEXTO 91)

3. El vacío y el estado interior

El vacío también puede referirse al estado interior del pintor. Se trata de que cuando el pintor realiza la pintura, debe mantener un estado interior silencioso, tranquilo, depurado y vacío. Para los pintores

³²⁹ Hua Lin (activo en 1843), *El secreto de la Escuela del Sur* 南宗挾秘, Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 498. Se puede consultar la versión española: María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad. del chino), *Shitao: Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 144.

³³⁰ Dai Xi (1801-1860), *Ensayos sobre la pintura de Estudio Aprender el Amargo* 習苦齋畫絮, Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-Zheng, 1957, p. 996.

letrados chinos, esta disposición mental puede obtenerse a través de la meditación como evocación lírica y poética, esto es, la contemplación de la naturaleza, de la pintura o la poesía, con la música o el vino. Así, el pintor letrado Wang Yu (1714-1748) narra: “*El corazón debe estar absolutamente vacío, sin sombra siquiera de una mota de polvo, y el paisaje surgirá de lo más íntimo del alma.*”³³¹ (Véase TEXTO 92). De modo similar, otro pintor letrado Li Rihua (1565-1635) manifiesta: “*Debe saberse que impregnar el papel con una sola gota de tinta no es un asunto sin importancia: hace falta que el corazón se vuelva inmenso y vacío, sin contener ni un solo objeto.*”³³² (Véase TEXTO 93).

Cabe decir que estas ideas tienen que ver con la «filosofía de la receptividad»: a saber, el pintor se convierte en un canal abierto y vacío para el fluir del *qi* universal.³³³

Para concluir, “la estética de la insipidez”, “la pincelada espontánea «sin marcas de pincel»”, y “el estado interior «vacío»”, son las manifestaciones concretas del pensamiento chino referido a «despojarse de la vulgaridad». En cuando a esto, es necesario todavía estudiar la explicación del pintor Shitao (1642-1707):

³³¹ Wang Yu (1714-1748), *Tratados de Estudio Oriental* 東莊畫論, Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960, p. 498.

³³² Li Ruhua (1565-1635), *Ensayos de Estudio Flor Violeta de Melocotón* 紫桃軒雜綴, Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-Zheng, 1957, p. 131.

³³³ Respecto a esta filosofía, véase el apartado 14.4 de la presente tesis: “El vacío y el movimiento del pincel”.

“La vulgaridad tiene su origen en la estupidez; la estupidez tiene su origen en la ceguera de las tinieblas. Por eso el hombre perfecto ha de ser necesariamente capaz de penetración y comprensión y de esa capacidad de penetrar y comprender viene la de transformar y crear.

Él acoge los fenómenos sin que tengan forma; él domina las formas **sin dejar marcas**. Emplea la tinta como si la obra estuviera ya realizada por entero y maneja el pincel como en una «**no-acción**».

En la superficie limitada de una pintura, ordena el Cielo y la Tierra, los montes, los ríos y la infinitud de las criaturas y todo ello con el corazón libre y como en el vacío.

Eliminada la estupidez nace la inteligencia; barrida la vulgaridad, la limpidez es perfecta.”³³⁴ (Véase TEXTO 94)

En concreto, el vacío en la pintura paisajística china no corresponde a un mero efecto artístico, sino la filosofía de «despojarse de la vulgaridad».

Además, el acto de pintar es una acción como si fuera una «no-acción». Es tan natural como la vida misma.

³³⁴ Shitao, *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*, María Lecea (ed. española), Pierre Ryckmans (trad.), Granada: Universidad de Granada, 2012, p. 141.

14.6. Conclusión

El vacío en la pintura paisajística china, cuya intención es reducir la estimulación sensorial, llega a hacer que la pintura sea más filosófica.

A lo largo de la historia china, la pintura paisajística se desarrolla progresivamente hacia una expresión monocromática en blanco y negro. La desaparición de los colores y la aparición de los vacíos, contribuye a que el arte visual sea una meditación enfocada a lo espiritual.

La pintura paisajística china no realiza una investigación de los elementos puros formales como puntos, líneas, planos, tonos, colores. El camino que realiza es el abandono de los colores, la inclusión de poemas y finalmente la llegada de la filosofía del vacío.

Con tal tendencia, podemos decir que el camino que anda la pintura paisajística china es hacia el «anti-realismo», la «anti-decoración», y la «anti-forma», en cierto sentido, es la «anti-pintura».

Para finalizar, concluyo que la esencia del espacio-tiempo vacío en la pintura paisajística china, que es un espacio ilimitado y un tiempo inmenso, es la «continuidad» y la «infinidad».

El vacío de la pintura china, no es nada. Es el espacio-tiempo donde la imaginación abre sus alas y tiene lugar una búsqueda interminable.

El vacío, no se queda exhausto.

Permanece en movimiento, respira sin cesar.

III. CONCLUSIÓN

1. Resumen

La tesis se divide en tres volúmenes: el Volumen I (capítulos 1-3) estudia el nacimiento de la pintura china y su forma esencial; el Volumen II (capítulos 4-10) está dedicado al análisis e interpretación de la historia y el desarrollo artístico de la pintura china de «paisaje»; finalmente, el Volumen III (capítulos 11-14) corresponde a la investigación de la estética filosófica y el pensamiento chinos acerca de la pintura paisajística, indicándose allí la relación interna entre la filosofía y el arte.

A continuación, resumiré el contenido y el desarrollo de esta investigación.

Volumen I: Nacimiento y la forma esencial de la pintura china

➤ Capítulo 1: Nacimiento de la pintura china

Este capítulo nos desvela, a través del análisis de los antecedentes de la pintura china: pintura rupestre, cerámica pintada y pintura de seda (pintura *Bo*), cómo a los chinos les interesan desde los tiempos más remotos los efectos visuales de «ritmo», «movimiento», «fluidez», «circulación», «sinuosidad» y «liviandad». Además, las figuras de las pinturas de seda nos presentan el interés temprano de los chinos por la resolución de las imágenes a través de la línea fluida. De esta manera, a partir de las antiguas pinturas, se observan tres características básicas formales de la pintura china: “la pintura se desarrolla en un rollo largo”, “la pintura tiene una forma que puede tanto colgarse como enrollarse” y

“la existencia de la perspectiva móvil”. Durante los últimos 2000 años, la pintura china en su desarrollo, ha ido profundizando en estos tres aspectos, lejos de desvincularse de ellos. Estas tres características se convertirán en los principios fundamentales de la pintura china.

➤ **Capítulo 2: Aspectos fundamentales de la pintura china**

La investigación se basa en los lenguajes formales del arte, destacando la singularidad de la forma de la pintura china. Así, hemos analizado los “Instrumentos y materiales”, la “unión entre pintura, poesía, caligrafía y sello”, y las “categorías y estilos”. No obstante, este capítulo es sólo el estudio preliminar de la pintura china, facilitando los términos y los conocimientos básicos, pero importantes, a los que se hace referencia en los volúmenes II y III.

➤ **Capítulo 3: Análisis e interpretación del rollo pictórico**

En este capítulo, hemos hablado de los formatos más habituales de la pintura china. A la vez, hemos enfocado el trabajo en el análisis y la interpretación del rollo pictórico, a partir del nacimiento del rollo horizontal en el siglo IV, y estudiamos tres obras representativas del primer pintor «no anónimo» de la historia de la pintura china, Gu Kaizhi (345-406).

Además, en el capítulo 3.3: “Interpretación sobre el rollo pictórico: Una estética de enrollar/desenrollar el espacio y el tiempo”, he postulado que esta forma pictórica refleja la esencia de la vida: hacia la desaparición, hacia el vacío y hacia un movimiento interminable. Finalmente, he que

concluido la forma de la pintura china revela una estética que destaca el «proceso» y el «movimiento fluido».

Volumen II: Análisis e interpretación del desarrollo de la pintura paisajística china

➤ Capítulo 4: Siglos III - VI: Nacimiento de la pintura paisajística china: *Pintura paisajística china en el periodo de desunión (220-589) y la Dinastía Sui (589-618)*

Ante todo, debo decir que a partir del capítulo 4 y hasta el capítulo 10, cada capítulo se divide en dos partes: “Contexto Histórico Social” y “Desarrollo Pictórico”. De esta manera, la primera parte es como si fuera el fondo de un lienzo, y la segunda es como las imágenes sobre el soporte, y que este rollo de lienzo trata de desarrollar la historia de la pintura paisajística china.

En los capítulos 1, 2 y 3, hemos estudiado temas fundamentales de la forma de la pintura china que conforman la base de esta tesis. Más adelante, en este capítulo 4, empezamos a enfocar ya el tema central de esta tesis: la pintura paisajística china. De esta forma, hemos analizado especialmente la primera pintura paisajística china, *La diosa del río Luo* de Gu Kaizhi (345-406) y la primera pintura paisajística china como género autónomo, *Viaje en primavera* de Zhan Ziqien (550-604). Concluyo que la pintura paisajística china como género independiente desarrolla su historia conocida principalmente desde los siglos VI y VII.

➤ **Capítulo 5: Siglo VII - IX: De la pintura de retrato a la pintura de paisaje: *Pintura paisajística china en la dinastía Tang (618-907)***

La dinastía Tang fue un periodo de esplendor de la civilización china. Ha de considerarse como la Edad de Oro del arte y la literatura, sobre todo de la poesía.

En cuanto a la pintura, en la dinastía Tang (618-907), la pintura paisajística todavía no es una tendencia principal, mientras que alcanzó un gran auge la pintura de retrato.

Para estudiar el tema “De la pintura de retrato a la pintura de paisaje”, hemos analizado, en primer lugar, la pintura de retrato de Zhou Fang (730-800) y Wu Daozi (680-759), en segundo lugar, la pintura de paisaje de Li Sixun (651-716), Li Zhaodao (675-758), y Wang Wei (701-761). Así, vamos desvelando los estilos claves de la dinastía Tang.

Respecto a la pintura de paisaje, se divide en dos partes: “estilo azul y verde (escuela del norte)” y “estilo tinta y agua (escuela del sur)”. Para que el estudio sea más claro, hemos realizado una comparación entre la «escuela del norte» y la «escuela del sur».

Subrayamos que, en este capítulo, Wang Wei ocupa un lugar muy importante. Es por su mano que el género «paisaje» de la pintura se convierte en la expresión más sublime de la misma. Además, fue el inventor del estilo de pintura paisajística monocroma con tinta.

➤ **Capítulo 6: Siglo X: Nacimiento del método de las arrugas: *Pintura paisajística china durante las Cinco Dinastías (907-960)***

A partir del siglo X, la pintura paisajística se convierte gradualmente en la protagonista de la pintura china.

En el siglo X, vemos varios cambios importantes en la pintura paisajística china. Entre otros, destacamos el Nacimiento del Método de las Arrugas. De hecho, este método es la base fundamental de la expresión artística de la pintura china, relacionado con la teoría del Pincel y la Tinta.

Estas «arrugas» revelan que los chinos, tanto artistas como críticos, no piensan nunca en «eliminar» las huellas del pincel (tal y como sí lo hacían algunos pintores occidentales en el clasicismo y en el neoclasicismo), sino que quieren «destacar» estas huellas del pincel, evidencia de ello es el hecho de denominar a cada tipo de huella con un nombre muy pintoresco y expresivo.

Concluyendo: la pintura china, desde sus principios (por lo menos a partir del siglo X), camina hacia una especie de «expresionismo».

➤ **Capítulo 7: Siglo X - XI: Paisaje Monumental: *Pintura paisajística en la dinastía Song del Norte (960-1127)***

La dinastía Song (960-1279) se considera como la verdadera Edad de Oro de la pintura china. La pintura de paisaje de los Song alcanzó un desarrollo admirable. Se considera como una de las épocas doradas de la pintura de paisajes de todos los tiempos, junto al impresionismo y al

paisajismo holandés del siglo XVII. Conforme a lo anterior, destacamos cuatro grandes artistas de los Song del Norte: Li Chen (919-967), Fan Kuan (960-1031), Guo Xi (1020-1090), y Li Tang (1066-1150). En este capítulo, hemos analizado el estilo Paisaje Monumental a través de los aspectos particulares del arte de cada pintor.

Además, hemos tratado de un hecho cultural muy importante en los Song del Norte, la influencia durante el reinado del emperador Huizong (1082-1135), de una institución dependiente de la corte: la Academia de Pintura.

➤ **Capítulo 8: Siglo XII - XIII: Hacia el Paisaje Interior: *Pintura paisajística en la dinastía Song del Sur (1127-1279)***

La dinastía Song del Sur (1127-1279) es la época del Gran Cambio en la historia de la pintura china.

En este capítulo, he intentado desarrollar tres dimensiones de la pintura de los Song del Sur (1127-1279):

1. Pintores letrados → **Pintura es Poesía**
2. Pintores académicos → **Paisaje Pequeño**
3. Pintores *chan* (zen) → **Pintura es Meditación**

El arte de cada grupo, representa un aspecto independiente tal y como hemos analizado en este capítulo. No obstante, no se debe cortar la relación interna entre estas tres tendencias. De hecho, estos tres conceptos, pasan por un punto común, el Paisaje Interior.

Además, se debe tener en cuenta que el concepto estético de «vacío» se muestra notoriamente en las pinturas de aquella época. De tres factores (el medio ambiente, el militar-político-social y el filosófico), resultó en la dinastía Song del Sur el verdadero nacimiento del vacío tanto artístico como filosófico en la pintura. En concreto, a partir de entonces, los pintores chinos ya no se interesaban en la representación de la Gran Naturaleza, sino que intentaban buscar un Espacio Vacío para que sus espíritus habitasen allí.

➤ **Capítulo 9: Siglo XIII - XIV: Paisaje Escrito: *Pintura paisajística en la dinastía Yuan (1279-1368)***

Respecto a la pintura de la dinastía Yuan, lo más importante es el nacimiento de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello en una sola pintura. De hecho, esta combinación es un aspecto clave y singular de la pintura china, y que se desarrolla especialmente por los pintores letrados. Gracias al letrado Zhao Mengfu (1254-1322) de los Yuan, en la pintura china empezó a desarrollarse definitivamente un estilo pictórico «caligráfico», combinando la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello. Esta corriente se denomina la «pintura de letrados de los Yuan».

Por lo tanto, en el capítulo 9, hemos enfocado nuestra mirada en la historia de la pintura de letrados para profundizar el tema del “Paisaje Escrito”. Así, en el apartado 9.2.1: “Historia de *Wenrenhua* 文人畫 (Pinturas realizadas por letrados)”, hemos aclarado varios problemas existentes acerca de la historia y el concepto de «pintura de letrados».

En el apartado 9.2.2: “Historia de la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía, y el sello”, hemos mencionado que la pintura se vinculaba a la caligrafía a finales de la dinastía de Song del Sur (1127-1279) y a principios de la Yuan (1279-1368). En la dinastía Song (960-1279), el pintor ponía simplemente su autógrafo en la pintura, no era necesario todavía que el pintor fuera buen calígrafo. Por el contrario, en la dinastía Yuan (1279-1368), al pintor se veía obligado a ser buen calígrafo para poder escribir poemas largos en su obra pictórica, quintaesencia de la «pintura de letrados de los Yuan».

Cabe señalar que la «pintura de letrados de los Yuan» rompió radicalmente su relación con el oficio artesano, abandonando el fresco y prescindiendo absolutamente del uso de colores. Se ponen de relieve las pinceladas caligráficas monocromáticas de tinta y agua, una técnica de «Escritura». Por lo tanto, se inició el estilo del Paisaje Escrito.

➤ **Capítulo 10: Siglo XIV - XIX: Paisaje Sintético: *Pintura paisajística en las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911)***

En este capítulo, hemos analizado las pinturas relevantes de las dinastías Ming y Qing, destacando sobre todo al pintor Shi Tao (1642-1707) y su teoría de la Pincelada Única.

En la pintura de la época de Ming y Qing, se ve la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello en una sola pintura, afirmando un desarrollo continuo de la «pintura de letrados de los Yuan». (Así, se distingue de la pintura de los Song). Más allá, se ve la unión de «las

pinceladas rápidas de la pintura *chan* (zen)» y «las pinceladas rápidas del estilo libre de caligrafía» en una sola pintura. Ésta es una gran innovación artística de esta época. Se trata de la culminación del «expresionismo» chino (se aplican las pinceladas rápidas tanto en la parte de las figuras como en la parte de los poemas) y la culminación del «minimalismo» chino (lo mínimo es lo máximo, lo Uno es lo Universal, el trazo es mínimo y las sugerencias todas). Es preciso señalar que fueron los pintores individualistas de los Ming y de los Qing quienes contribuyeron al desarrollo avanzado del arte basado en el pensamiento del «autor». A fin de cuentas, los puntos decisivos de la pintura de los Ming y de los Qing son:

- Cumbre del estilo «escribir ideas» (pintura poética-caligráfica).
- Unión de la pintura *chan* (zen) y la pintura de letrados.
- Pintura Sintética basada en la filosofía del taoísmo, del budismo y del confucianismo.
- Paisaje Sintético basado en el «paisaje interior» de la dinastía Song y el «paisaje escrito» de la dinastía Yuan.

Volumen III: Investigación sintética de la pintura paisajística china

➤ Capítulo 11: Unión del Paisaje y el Yo: *Revolución pictórica a través del pincel y la tinta*

La pintura china (un arte pictórico basado en el método del pincel y la tinta) desarrolla una estética basada en la pincelada espontánea influida por

el estilo libre («estilo de hierba» o *Cao Shu*) de caligrafía. Bajo este contexto, la práctica artística y la reflexión filosófica sobre la pincelada espontánea se va transformando a través de las distintas épocas.

Durante los siglos XII-XIII, en la pintura paisajística china, se consigue una gran liberación del pincel y la tinta. Debido a un cambio profundo tanto histórico y social como filosófico, no es de extrañar que hubiera una gran revolución artística durante la dinastía Song del Sur (1127-1279). Es preciso señalar que, por una parte, los pintores *chan* (zen) de los Song, intentaban eliminar por completo al sujeto en los objetos, mediante «una meditación de tipo místico religioso»; por otra parte, los pintores de letrados de los Song, asimilaron el pensamiento *chan* (zen), pero buscaron la empatía entre objeto y sujeto que observa, mediante «una meditación como evocación lírica y poética». Así, en la pintura de letrados de los Song, Yuan, Ming, Qing, se puede encontrar claramente la manifestación de la idea de Paisaje Poético o Atmósfera Mental (*Yi-jing*), que es una combinación del objeto observado (el Paisaje) y el sujeto creativo (el Yo).

Entre los siglos XIV y XIX, la pintura paisajística china llegó a su culminación artística. En esta época, la pintura de paisaje se fue transformado completamente como una manifestación visible de la acción del *yin-yang*, creando por medio de la combinación de «la montaña del pincel (*yang*)» y «el agua de la tinta (*yin*)». En este contexto, la acción pictórica del *yin-yang* es la Pincelada Única como Gesto de la Creación. Debido a este gesto, los artistas chinos se unen y armonizan con el Cielo y

la Tierra.

En la pincelada rápida, se muestra un gesto energético, revelando una acción inmaterial acerca de un fluir *qi* (energía). La pintura es una evolución en dirección al encuentro del Ser. Por lo tanto, el acto de la pincelada es un Instante del Ser.

Así, concluyo que la pincelada como gesto vital es realmente el vínculo entre el «paisaje» y el «yo». Es, a la vez, el *qi*, el *yin-yang*, el Cielo-Tierra.

➤ **Capítulo 12: Paseo Mental: *Perspectiva móvil y el viaje interior por la pintura paisajística china***

En este capítulo, hemos enfocado el trabajo en cómo el pintor chino plantea un itinerario para que el espectador pueda «pasear» dentro de un espacio pictórico. Además, cómo el poema escrito sobre el rollo pictórico se convierte en un elemento activo e inseparable de la pintura.

En la óptica china, el pintor de verdad no debe «representar» miméticamente los paisajes, sino que debe proponer un paseo por ellos, para que el pintor y los espectadores puedan viajar y vivir en armonía con estos paisajes. El paisaje de la pintura funciona como si fuera un paisaje real. Cabe destacar que este paisaje real no es lo que «vemos» desde una ventana, sino un paisaje tal que el espectador puede «pasear» dentro de él. Por lo tanto, no es por casualidad que los pintores chinos quisieran utilizar la perspectiva móvil para representar el paisaje, porque cuando un viajero está andando dentro de la naturaleza, su mirada está en movimiento

constante.

Finalmente, concluyo que el Paseo Mental es realmente un camino de transformación, una meditación como evocación lírica y poética, y un método para la unión del paisaje y el yo.

➤ **Capítulo 13: Hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial I:**
Pensamiento Qi en la pintura paisajística china

El capítulo se divide en tres partes: “El *qi* y la pintura”, “Seis Reglas de Xie He”, “Análisis e interpretación del desarrollo de la teoría *Qi-yun*”. En la primera parte, analizamos el concepto del *qi* y su relación con la pintura paisajística china. La segunda parte es el estudio acerca de las Seis Reglas de Xie He (activo entre 479 y 502). Se refiere al nacimiento de la teoría estética *qi-yun* en la pintura. En la tercera parte, se trata del desarrollo histórico de la teoría estética *qi-yun* en la pintura.

De esta manera, en este capítulo se revela cómo a lo largo de la historia china se transforma el pensamiento del *qi* en la pintura de paisaje, y cómo la expresión formal de la pintura paisajística china está impregnada por una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial.

De hecho, en el periodo de Desunión (220-589), la teoría *qi-yun* aún se refiere sólo a la pintura de retrato, relacionándola con los humanos observados. Durante la dinastía Tang (618-907) y las Cinco Dinastías (907-960), la teoría *qi-yun* empezó a aplicarse a la pintura paisajística del pincel-tinta, relacionándola con los paisajes observados. Más tarde, en la dinastía Song (960-1279), la teoría *qi-yun* cambia el foco de atención a la

subjetividad creativa, del exterior al interior.

Finalmente, en la dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911), la teoría *qi-yun* se aplica a «alimentar el *qi*» a través de la ejecución de la pintura para la comunión con el principio vital.

La relación estrecha entre el concepto de «alimentar el *qi*» y la pintura paisajística china refleja claramente una pensamiento filosófico chino: el ser humano como mero canal por el que tanto el *qi* como el *tao* se manifiestan a sí mismos. Por lo tanto, los pintores chinos buscan constantemente un estado interior de calma, es decir, un Vacío, que les permita estar abiertos al influjo del *qi* que fluye por los paisajes. De esta manera, la pintura de paisaje se convierte en un medio o un acto para alcanzar el adecuado equilibrio entre la conciencia humana y nuestro ser natural como parte integral de la red de la vida. En definitiva, la pintura de Montaña del pincel (*yang*) y Océano de la tinta (*yin*) es precisamente un método de cultivar el *Tao* en su infinito fluido cósmico.

➤ **Capítulo 14: Hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial II:**
Análisis e interpretación del Vacío en la pintura paisajística china

En este último capítulo, intento explicar de la mejor manera posible cuatro aspectos concretos del vacío en la pintura paisajística china, y sus estéticas filosóficas relativas en los siguientes temas sucesivos:

1. El vacío fuera de la pincelada

Se trata de los espacios vacíos de un cuadro, es decir, los que están libres del toque del pincel. Así, hemos estudiado el nacimiento y

el desarrollo de la estética del vacío, profundizando en la relación entre el Vacío, la Poesía y la Abstracción. Además, hemos analizado cómo los poemas y los sellos de varios pintores realizados sobre una sola pintura se convierten en un fenómeno de «Trans-espacio» y «Trans-tiempo» o «Hiper-espacio» e «Hiper-tiempo» en la pintura. Dado que los textos poéticos son abstractos, abiertos, y podemos darles infinidad de interpretaciones, funcionan como un espacio-tiempo hacia otro «vacío».

2. El vacío dentro de la pincelada

Se trata del concepto *feibai*, «blanco volante», una pincelada rápida con pincel grueso de pelos separados, con el centro lacerado de blancos. En cuanto a esto, hemos examinado el desarrollo histórico del blanco volante, concluyendo con una interpretación relacionada con el espíritu de la *Physis* (φύσις).

El blanco volante hace que lo invisible se vea. Con un movimiento del pincel, se dejan rastros de vacío. Este espacio vacío que aparece «volante» es por donde «lo físico se vacía», haciendo así también alusión al espíritu: algo invisible pero inagotable atraviesa el trazo. Es decir, el vacío que lo anima. Más allá, el vacío es como un surgimiento interior, y el blanco volante revela ese Instante del Surgir. Por lo tanto, es la verdadera fuerza de Salir y Sostenerse.

3. El vacío y el movimiento del pincel

Se trata del concepto de *qiyun*, «ritmo espiritual». A partir de esto, hemos analizado que el método «suelta la muñeca» tiene un doble

sentido: por una parte tiene que ver con la técnica de la mano levantada para pintar, por otra es la filosofía de la receptividad, es decir, la muñeca se convierte en un simple canal, totalmente abierto y disponible para el fluir del *qi* universal. De esta forma, podemos entender por qué en la pintura paisajística china, en los lugares en los que el movimiento del pincel es más marcado, tanto en las partes densas como en las fluídas, todo es igualmente inmaterial, animado, vacío y maravilloso.

4. Paisaje ligero e inmaterial

Se trata del concepto *dan*, «ligero» o «insípido». Por eso, en primer lugar, explicamos qué es el concepto *dan* y el estilo ligero e inmaterial. En segundo lugar, examinamos profundamente el desarrollo pictórico, analizando las obras decisivas para revelar cómo la pintura china de paisaje camina paulatinamente hacia una estética de lo ligero, de lo poético, de lo fluido y de lo imaterial.

Finalmente, destacamos que el paisaje ligero pintado corresponde efectivamente a una filosofía que exige «despojarse de la vulgaridad», y que se basa en la estética y el pensamiento chinos acerca del Vacío.

En concreto, el vacío en la pintura paisajística china no corresponde a un mero efecto artístico, sino a una filosofía. Además, el acto de pintar es una acción como si fuera una «no-acción». Es tan natural como la vida misma.

2. Hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial

Sintéticamente, la presente tesis nos permite ir viendo, a través de los catorce capítulos, las diez Grandes Transformaciones tanto de la historia como de la estética filosófica:

1. De la pintura de retrato a la pintura de paisaje.
2. De la montaña vertical al agua horizontal o el paisaje en un formato de rollo largo. (Hacia un paseo mental).
3. Del pincel a la tinta aguada. (Hacia lo fluido y la abstracción).
4. Desaparición del color. (Hacia lo mínimo y lo inmaterial).
5. Del espacio lleno al espacio vacío. (Hacia lo mínimo, hacia una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial).
6. Del paisaje exterior al paisaje interior. (Hacia la escuela de la mente, hacia un paseo mental).
7. De la pintura de artesanos a la pintura de letrados de los Yuan: la combinación de la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello.
(Hacia el estilo «escribir ideas» o *Xi yi*, hacia el «paisaje poético» o *Yi-jing*, hacia la unión entre el vacío, la poesía y la abstracción).
8. De una pintura realista a una pintura más abstracta.
9. De la pincelada fina (pequeña) a la pincelada suelta (grande)
(hacia la pincelada espontánea como Gesto de Creación, hacia el instante de ser, hacia la unión del paisaje y el yo).
10. De la densidad a la insipidez. (Hacia el paisaje ligero e inmaterial).

Así, después de profundizar en las dimensiones de la forma, la historia y la filosofía, la tesis concluye que el núcleo del pensamiento de la pintura china paisajística es una estética filosófica de lo fluido y lo inmaterial en la que el concepto de vacío se va convirtiendo progresivamente en el eje central.

A lo largo de la historia china, la pintura paisajística se desarrolla progresivamente hacia una expresión monocromática en blanco y negro. La desaparición de los colores y la aparición de los vacíos, contribuye a que el arte visual sea una meditación enfocada en lo espiritual. El camino que realiza es el abandono de los colores, la inclusión de poemas y finalmente la llegada de la filosofía del vacío. Con tal tendencia, podemos decir que el camino que anda la pintura paisajística china es hacia el «anti-realismo», la «anti-decoración», y la «anti-forma», en cierto sentido, es la «anti-pintura».

El vacío de la pintura china, no es nada. Es el espacio-tiempo donde la imaginación abre sus alas y tiene lugar una búsqueda interminable.

3. Hacia un arte poético caligráfico, a saber, una pintura como metamorfosis ambigua del *des-representar* o *des-pintar*

De hecho, una estética filosófica de lo fluído y lo inmaterial proviene de un estilo pictórico «caligráfico», combinando la pintura, la poesía, la caligrafía y el sello. Esta corriente se denomina la «pintura de letrados de los Yuan». En cuando a ésto y la relación entre la pintura y la caligrafía, ya hemos hablado en el cap. 9, el cap. 10, y el Volumen III.

En resumen, a lo largo de la historia china, la caligrafía llegó a su madurez como un arte independiente mucho antes que la pintura. A finales de la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.), con la caligrafía del «estilo de hierba» (o «estilo libre»), la escritura caligráfica ya no sólo sirve para transmitir una información, sino se convierte en una creación artística del autor. La pintura, a su vez, no era más que un humilde oficio artesano, que se limita a la decoración, a la historiografía y a la enseñanza moral y religiosa.

Recordemos que la pintura se vinculaba a la caligrafía a finales de los Song del Sur (1127-1279) y a principios de los Yuan (1279-1368). En la dinastía Yuan, la pintura adquirió la misma dignidad que la caligrafía, debido a la «pintura de letrados de los Yuan». Es decir, a partir de entonces, ya no existe más que un solo arte de pintar, el de los letrados-calígrafos. De esta forma, a partir de entonces, los chinos utilizan la palabra «escribir» en lugar de «pintar» para explicar el quehacer pictórico, puesto que consideran que la pintura es escritura. Por lo tanto, terminó apareciendo la idea de la «pintura poética caligráfica», a saber, una forma completa del estilo «Escribir Ideas» (*Xi yi*). No

obstante, en la pintura de los Yuan, no se muestra completamente la liberación de la pincelada espontánea. Hay que tener en cuenta que fue en la época de los Ming (1368-1644) y de los Qing (1644-1911), cuando se ve ya con toda claridad una fusión de «las pinceladas rápidas de la pintura *chan* (zen)» y «las pinceladas rápidas del estilo libre de caligrafía» en una sola pintura. Así, vemos la cumbre del estilo «Escribir Ideas» (*Xi yi*).

Cabe destacar que la pintura como caligrafía transforma a la pintura en lugar de existencia del *qi* espiritual tanto del hombre como de la naturaleza. No olvidemos tampoco que “la pincelada espontánea como gesto de creación «sin marcas de pincel»” y “el paisaje ligero e inmaterial” creado por los letrados no es un mero estilo artístico, sino que es una práctica filosófica.

Es verdad que el núcleo de la pintura tradicional china es la pintura de letrados (de poetas y de calígrafos). Gracias a los letrados chinos, un arte de pintar se desarrolla gradualmente hacia un arte poético caligráfico, un arte del *des-representar* o *des-pintar*.

Para terminar, concluyo con una tabla que compara la historia de la pintura china y la de la caligrafía china:

Dinastía	Pintura	Caligrafía
Qin (221-206 a.C.)	➤ Época de la pintura de seda que nació aproximadamente en el siglo V a.C.	➤ Se usa fundamentalmente el Estilo del Sello .
Han (206 a.C. - 220 d.C.)	➤ Nacen el Papel y la Tinta. A pesar de todo, el uso de la seda se mantuvo en China.	➤ Se usa fundamentalmente el Estilo de los Escribas .

		<ul style="list-style-type: none"> ➤ Nació el Estilo de Hierba. Es el más «libre» entre los Cinco Estilos Históricos, para transmitir el <i>qi</i> (ritmo espiritual) del calígrafo, a saber, del sujeto creativo.
Periodo de Desunión (220-589)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Primera pintura paisajística «narrativa» china: <i>La diosa del río Luo</i> de Gu Kaizhi (345-406) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Nació el Estilo Regular, considerado como una mejora y racionalización del estilo de los escribas. ➤ El Estilo Corriente nació de una deformación, dada su simplificación del trazo regular.
Sui (589-618)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Primera pintura paisajística «no-narrativa» china: <i>Viaje en primavera</i> de Zhan Ziqien (550-604) 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Los calígrafos chinos tuvieron la capacidad de escribir en los Cinco Estilos Históricos.
Tang (618-907)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Cumbre de la Pintura de Retrato ➤ El poeta-calígrafo Wang Wei inventó la pintura paisajística monocroma de Tinta y Agua. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ El Estilo Regular es la escritura estándar que tiene su apogeo a partir de la dinastía Tang.
Cinco Dinastías (907-960)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Nació el Método de las Arrugas. 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Se usa fundamentalmente el Estilo Regular. Sin embargo, los calígrafos siguieron escribiendo y

		desarrollando los Cinco Estilos Históricos.
Song del Norte (960-1127)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Paisaje Monumental ✧ Hacia la pincelada húmeda ✧ Hacia la pincelada grande <p>Por lo general, a partir de entonces, el papel, un material absorbente, irá sustituyendo a la seda en la pintura china.</p>	➤ Id.
Song del Sur (1127-1279)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Paisaje Interior ✧ Pintura es Poesía 	➤ Id.
Yuan (1279-1368)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Paisaje Escrito ✧ Pintura es Caligrafía 	➤ Id.
Ming (1368-1644)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Paisaje Sintético ✧ Pincelada Espontánea como Gesto Vital 	➤ Id.
Qing (1644-1911)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Paisaje Sintético ✧ «Pincelada Única» 	➤ Id.

4. Hacia una perspectiva nueva, hacia el futuro

En la presente tesis, hemos sugerido el tema “Trans-espacio y Trans-tiempo o Hiper-espacio e Hiper-tiempo” en relación con la singularidad del rollo pictórico chino. Recordemos que cuando contemplamos la pintura china, en el rollo largo aparecen los poemas y los sellos de varios pintores. En mi opinión, estos poemas caligráficos en tinta negra y los sellos rojos se convierten en un fenómeno de trans-espacio y trans-tiempo en la pintura.

Aquí, denomino específicamente al espacio y el tiempo del rollo pictórico «trans-espacio» y «trans-tiempo» también como «hiper-espacio» e «hiper-tiempo», porque el efecto que hemos analizado es parecido al que nos da hoy en día la utilización de «internet», la navegación utiliza la «web» como: hyperlink (hipervínculo) y hypertext (hipertexto).

Los poemas y los sellos de otros autores funcionarían como hipertextos. Los espectadores pueden elegir una poesía para leer y entrar con su imaginación a través de ese poema o también pueden continuar desenrollando y enrollando la pintura sin detenerse. Los poemas y los sellos de otros autores conformarían la idea de «mosaico» ya que, al igual que el hipertexto, es no-lineal. Los vínculos (los poemas y los sellos de otros autores) nos tientan a hacer clic con el ratón (aunque no haya ratón real) y nos conducen a explorar otros caminos de otros espacios y otros tiempos.

En conclusión: el resultado es que la pintura ha superado los límites del espacio y del tiempo.

Aporto una tabla representativa de las ideas paralelas:

	Rollo Pictórico	Web
Tiempo histórico	A partir del siglo V a. C.	A partir del siglo XX
Espacio físico	Plano del papel	Plano de la pantalla
Tiempo físico	Cuando se abre el rollo	Cuando se abre la web
Vínculos (nos conducen a explorar otro espacio-tiempo)	Poemas y Sellos (Textos de otros autores)	Hipertextos (Textos de otros autores)
Características (sobre el espacio-tiempo)	Fragmento Mosaico No-lineal	Fragmento Mosaico No-lineal

Esta comparación muestra una actitud o una intención de explorar, revisando la pintura china a través de una mirada contemporánea, lo cual implica una interpretación personal que provoca una posibilidad creativa y una perspectiva nueva.

El rollo pictórico se basa en un espacio flexible y desarrollable. Este espacio lleno de vacío, en donde pueden pintar o escribir no sólo el autor, sino también otras personas de diferentes dinastías, se comporta como un vehículo hacia el futuro.

Para terminar, cabe decir que, para mí, la realización de la presente tesis es como si fuera un paseo o una aventura por los paisajes de la pintura china. Sin embargo, lo que he hecho en esta tesis, no se refiere solamente a crear un «mapa» para definir los lugares, y para no perdernos, sino que más bien espero sinceramente invitar a los amigos a que vengan a viajar conmigo.

El mapa no es el paisaje real. A veces, el conocimiento que tenemos está limitado por el lenguaje que utilizamos. Por lo tanto, es necesario volver a contemplar no la palabra, sino la auténtica naturalidad. De esta manera, podemos andar y habitar con tranquilidad dentro de los paisajes tanto exteriores como interiores, igual que los pintores chinos hicieron.

Finalmente, concluyo que el viaje de búsqueda es interminable. La finalización de la tesis es el inicio de una investigación; el estudio nunca acaba y jamás está completo.

IV. ANEXOS

1. Textos originales chinos clásicos

Ante todo, es imprescindible aclarar la diferencia entre el «chino clásico» y el «chino moderno»:

- **El chino clásico** es la lengua escrita empleada antiguamente en China y continuada como lengua de cultura aún después de que el chino clásico dejara de ser la lengua hablada en China. Es un estilo tradicional de escritura china basado en la gramática y el léxico del chino antiguo haciéndolo diferente a cualquiera variedad de chino moderno. Debido a que la historia del chino es tan larga, hay diferentes tipos de chino clásico. Por ejemplo, el chino de la dinastía Han es bastante diferente que el de la dinastía Tang.
- **El chino moderno** se refiere a las formas del escrito chino basado en la lengua vernácula, en contraste con el chino clásico. Es la escritura utilizada actualmente en la sociedad chinoparlante. Se puede remontar al chino mandarín se utilizó en las novelas en las dinastías Ming y Qing, y posteriormente refinado por los intelectuales chinos asociados con el Movimiento de la Nueva Literatura en la década de 1910 del siglo XX. A partir de los 20, esta forma moderna ha sido el estilo estándar de escribir para los hablantes de todas las variedades de chino en toda China continental, Taiwán y Singapur.

Así, es necesario poner un énfasis especial en que los TEXTOS que hemos estudiado en la presente tesis, son escritos originalmente en chino clásico.

Además, no sólo hemos consultado directamente, -y traducido en varias ocasiones-, los textos originales chinos, sino que hemos examinado las traducciones existentes en Occidente, insistiendo en la revisión de la versión española en relación con la versión china, intentando mantener la mayor fidelidad posible a los textos originales.

I. INTRODUCCIÓN

TEXT0 1

莊子：內篇。《養生主。第三》。

以神遇而不以目視。官知止而神欲行。

TEXT0 2

莊子：內篇。《齊物論。第二》。

天地與我並生。而萬物與我為一。

II. CUERPO PRINCIPAL

Capítulo 4

TEXT0 3

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《山川章。第八》。

得乾坤之理者。山川之質也。得筆墨之法者。山川之飾也。(...)

山川天地之形勢也。風雨晦明。山川之氣象也。疏密深遠。山川之約徑也。縱橫吞吐。山川之節奏也。陰陽濃淡。山川之凝神也。

水雲聚散。山川之聯屬也。蹲跳向背。山川之行藏也。(...)

天有是權。能變山川之精靈。地有是衡。能運山川之氣脈。我有是一畫。能貫山川之形神。(...)

TEXT0 4

曹植：七步詩。

煮豆燃豆其

豆在釜中泣

本是同根生

相煎何太急

TEXT0 5

曹植：白馬篇。

捐軀赴國難

視死忽如歸

TEXT0 6

張彥遠：歷代名畫記。卷一。《論畫山水樹石》。

魏晉以降。名跡在人間者。皆見之矣。其畫山水。則群峰之勢。

若鈿飾犀櫛。或水不容泛。或人大於山。(…)

Capítulo 5

TEXT0 7

朱景玄：唐朝名畫錄。

夫畫者以人物居先，禽獸次之，山水次之，樓殿屋木次之。

TEXT0 8

顧愷之：論畫。

凡畫，人最難，次山水，次狗馬。

TEXT0 9

朱景玄：唐朝名畫錄。

周昉之佛像、真仙、人物、仕女等畫，皆屬神品。

TEXT0 10

蘇軾：書摩詰藍田煙雨圖。

味摩詰之詩。詩中有畫。

觀摩詰之畫。畫中有詩。

TEXT0 11

張彥遠：歷代名畫記。卷十。《唐朝下七十八人》。

清涼寺壁上畫輞川。筆力雄強。

TEXT0 12

王維：華子岡。

飛鳥去不窮

連山復秋色

上下華子岡

惆悵情何極

TEXT0 13

王維：早秋山中作。

寂寞柴門人不到

空林獨與白雲期

TEXT0 14

王維：登河北城樓作。

寂寥天地暮

心與廣川閑

TEXT0 15

王維：山水訣。

夫畫道之中。水墨最爲上。

Capítulo 6

TEXT0 16

郭熙：林泉高致。

以銳筆橫臥。惹惹而取之。謂皴擦。

TEXT0 17

松年：頤園論畫。

乾筆重畫為皴。

TEXT0 18

沈宗騫：芥舟學畫編。

至其凸處，承受天光，非無紋理，因其明亮而色常淺，當以乾筆就一邊凹處略重，漸開漸輕，依石之紋理而為之，謂之皴。

皴者皺也，言石之皮多皺也。皴筆已下，則石之全體已具。再於皴筆處，用極乾短筆拭之，令凹處黝然而蒼者，謂之擦。至此石之形神，已俱得矣。

TEXT0 19

鄭績：夢幻居畫學簡明。

夫輪廓與皴，原非兩端，輪廓者皴中之大凹凸，皴者輪廓中之小凹凸，雖大小不同，而為山石之凹凸則一也。

Capítulo 8

TEXT0 20

陸九淵：象山全集。卷三十三。

宇宙內事，乃己分內事。己分內事，乃宇宙內事。

TEXT0 21

陸九淵：象山全集。卷三十六。

宇宙便是吾心，吾心即是宇宙。

TEXT0 22

王陽明：傳習錄。卷三。第二七五條。

先生遊南鎮。一友指巖中花樹問曰：「天下無心外之物，如此花樹，在深山中自開自落，與我心亦何相關？」

先生曰：「你未看此花時，此花與汝心同歸與寂。你來看此花時，則此花顏色一時明白起來，便知此花不在你的心外。」

TEXT0 23

王陽明：傳習錄。卷三。第三三六條。

先生曰：「你看這箇天地中間，甚麼是天地的心？」

對曰：「嘗聞人是天地的心。」

曰：「人又甚麼叫做心？」

對曰：「只是一箇靈明。」

「可妯充天塞地中間，只有這箇靈明。人只為形體自問隔了。我的靈明，便是天地芑神的主宰。天沒有我的靈明，誰去仰他高？地沒有我的靈明，誰去俯他深？鬼、神沒有我的靈明，誰去辯他吉凶災祥？天地鬼神萬物，離卻我的靈明，便沒有天地鬼神萬物了；我的亞明，離卻天地鬼神萬物，亦沒有我的靈明。如此，便是一氣流通的，如何與他間隔得？」

TEXT0 24

王陽明：傳習錄。卷一。第三條。

心即理也。天下又有心外之事，心外之理乎？

TEXT0 25

王陽明：傳習錄。卷二。第一四五條。

夫心之本體，即天理也。

TEXT0 26

蘇軾：書鄴陵王主簿所畫折枝二首。

論畫以形似，見與兒童鄰。

賦詩必此詩，定非知詩人。

詩畫本一律，天工與清新。

邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。

何如此兩幅，疏淡含精勻。

誰言一點紅，解寄無邊春。

Capítulo 9

TEXTO 27

趙孟頫：題畫詩。

石如飛白樹如籀。寫竹還於八法通。

若也有人能會此。須知書畫本來同。

Capítulo 10

TEXTO 28

董其昌：畫旨。

畫平遠。師趙大年。重山疊嶂。師江貫道。皴法用董源披麻皴及
瀟湘圖點子皴。樹用北苑子昂二家法。石法用大李將軍秋江待渡
圖及郭忠恕雪景。李成畫法。有小幅山水及著色青綠。皆宜宗之。

TEXTO 29

董其昌：畫旨。

或曰須自成一家。此殊不然。如柳則趙千里。松則馬和之。枯樹
則李成。此千古不易。雖復變之。不離本源。豈有捨古法而獨創
者乎。

TEXT0 30

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《變化章。第三》。

今人不明乎此。動則曰。某家皴點。可以立腳。非似某家山水。不能傳久。某家清澹。可以立品。非似某家工巧。祇足娛人。是我為某家役。非某家為我用也。縱逼似某家。亦食某家殘羹耳。于我何有哉。

TEXT0 31

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《變化章。第三》。

或有謂餘曰。某家博我也。某家約我也。我將於何門戶。於何階級。於何比擬。於何效驗。於何點染。於何皴皴。於何形勢。能使我即古。而古即我。如是者。知有古而不知有我者也。

TEXT0 32

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《變化章。第三》。

我之為我。自有我在。古之鬚眉。不能生在我之面目。古之肺腑。不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑。揭我之鬚眉。縱有時觸著某家。是某家就我也。非我故為某家也。天然授之也。我于古何師而不化之有。

TEXT0 33

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《一畫章。第一》。

太古無法。太樸不散。太樸一散。而法立矣。法於何立。立於一畫。一畫者。衆有之本。萬象之根。見用於神。藏用於人。而世人不知。所以一畫之法。乃自我立。立一畫之法者。蓋以無法生有法。以有法貫衆法也。(...)

蓋自太樸散而一畫之法立矣。一畫之法立而萬物著矣。故曰吾道一以貫之。

TEXT0 34

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《山川章。第八》。

一畫者。字畫下手之淺近功夫也。

TEXT0 35

郭若虛：圖畫見聞志。卷一。《論用筆得失》。

故愛賓稱唯王獻之能為一筆書，陸探微能為一筆畫。無適一篇之文、一物之像，而能一筆可就也。乃是自始及終，筆有朝揖，連縣相屬，氣脈不斷。所以意存筆先，筆周意內，畫盡意在，象應神全。夫內自足，然後神閑意定；則思不竭而筆不困也。

TEXT0 36

老子：第四十二章。

道生一。一生二。二生三。三生萬物。

TEXT0 37

老子：第二十二章。

少則得，多則惑。是以聖人抱一為天下式。

TEXT0 38

沈周：題畫詩。

石榴誰擘破。群琲露人看。

不是無藏韞。平生想怕瞞。

TEXT0 39

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《山川章。第八》。

我有是一畫。能貫山川之形神。

TEXT0 40

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《海濤章。第十三》。

山即海也。海即山也。

山海而知我受也。皆在人一筆一墨之風流也。

Capítulo 11

TEXT0 41

莊子：內篇。《逍遙遊。第一》。

若夫乘天地之正，而禦六氣之辯，以遊無窮者，彼且惡乎待哉！

故曰：至人無己，神人無功，聖人無名。

TEXT0 42

唐岱：繪事發微。《自然》。

自天地一闔一辟，而萬物之成形成象，無不由氣之摩蕩自然而成。畫之作也亦然。古人之作畫也，以筆之動而為陽，以墨之靜而為陰；以筆取氣為陽，以墨生彩為陰。體陰陽以用筆墨，故每一畫成，(大而邱壑位置，小而樹石沙水，無一筆不精當，無一點不生動，是其功力純熟)，以筆墨之自然合乎天地之自然。(其畫所以稱獨絕也)。

TEXT0 43

張彥遠：歷代名畫記。卷二。《論畫體工用拓寫》。

(此得天理)，雖曰妙解，不見筆蹤，故不謂之畫。

TEXT0 44

唐岱：繪事發微。《墨法》。

蓋有筆而無墨者，非真無墨也，是皴染少，石之輪廓顯露，樹之枝幹枯澀，望之似乎無墨，所謂骨勝肉也。

有墨而無筆者，非真無筆也，是勾石之輪廓，畫樹之幹本，落筆涉輕，而烘染過度，遂至掩其筆，損其真也，觀之似乎無筆，所謂肉勝骨也。

TEXT0 45

張彥遠：歷代名畫記。卷一。《論畫六法》。

至於鬼神人物，有生動之可狀，須神韻而後全。

TEXT0 46

張彥遠：歷代名畫記。卷一。《論畫六法》。

至於臺閣、樹石、車輿、器物，無生動之可擬，無氣韻之可侔。

TEXT0 47

荊浩：筆法記。

王右丞筆墨宛麗。(氣韻高清。巧寫象成。亦動真思。)

李將軍理深思遠。筆跡甚精。雖巧而華。大虧墨彩。

項容山人樹石頑澀。角無足追。用墨獨得玄門。用筆全無其骨。
然於放逸。不失真元氣象。無大創巧媚。

吳道子筆勝於象。骨氣自高。樹不言圖。亦恨無墨。

TEXT0 48

荊浩：筆法記。

筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。

墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆。

TEXT0 49

荊浩：筆法記。

物之華，取其華；物之實，取其實。不可執華爲實。若不知術，苟似，可也；圖真，不可及也。(曰：何以爲似？何以爲真？叟曰：) 似者，得其形，遺其氣。真者，氣質俱盛。凡氣傳於華，遺於象，象之死也。

TEXT0 50

荊浩：筆法記。

氣者。心隨筆運。(取象不惑)。

TEXT0 51

郭若虛：圖畫見聞志。卷一。《論用筆得失》。

氣韻本乎遊心。

TEXT0 52

郭若虛：圖畫見聞志。卷一。《論氣韻非師》。

然而骨法用筆以下，五者可學。如其氣韻，必在生知，固不可以巧密得，復不可以歲月到。默契神會，不知然而然也。

TEXT0 53

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《變化章。第三》。

夫畫。天下變通之大法也。山川形勢之精英也。古今造物之陶冶也。陰陽氣度之流行也。借筆墨以寫天地萬物。而陶泳乎我也。

TEXT0 54

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《筆墨章。第五》。

山川萬物之具體。(…)。此生活之大端也。

故山川萬物之薦靈於人。因人操此蒙養生活之權。苟非其然。焉能使筆墨之下。有胎有骨。有開有合。有體有用。有形有勢。(有拱有立。有蹲有跳。有潛伏有衝霄。有崩斨有磅礴。有嵯峨有巒岈。有奇峭有險峻)。一一盡其靈，而足其神。

TEXT0 55

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《網緼章。第七》。

筆與墨會。是為網緼。網緼不分。是為混沌。闢混沌者。舍一畫而誰耶？(…)

得筆墨之會。解網緼之分。作闢混沌手。

(…)

在於墨海中。立定精神。筆鋒下決出生活。尺幅上換去毛骨。混沌裏放出光明。

(…)

自一以分萬。自萬以治一。化一而成網緼。天下之能事畢矣。

TEXT0 56

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《兼字章。第十七》。

古今人物。無不細悉。必使墨海抱負。筆山駕馭。(然後廣其用。所以八極之表。九土之變。五嶽之尊。四海之魔)。放之無外。收之無內。

Capítulo 12

TEXTO 57

郭熙：林泉高致。《山水訓》。

山有三遠：自山下而仰山顛，謂之高遠；自山前而窺山后，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。高遠之色清明，深遠之色重晦；平遠之色有明有晦；高遠之勢突兀，深遠之意重疊，平遠之意沖融而縹緲紛紛。其人物之在三遠也，高遠者明瞭，深遠者細碎，平遠者沖淡。明瞭者不短，細碎者不長，沖淡者不大，此三遠也。

TEXTO 58

沈括：夢溪筆談。

李成畫山上亭館及樓塔之類，皆仰畫飛簷，其說以謂自下望上，如人平地望塔簷間，見其榱桷。此論非也。大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其溪穀間事。又如屋舍，亦不應見其中庭及後巷中事。若人在東立，則山西便合是遠境；人在西立，則山東卻合是遠境，似此如何成畫？李君蓋不知以大觀小法，其間折高、折遠，自有妙理，(豈在掀屋角也)。

TEXT0 59

郭熙：林泉高致。《山水訓》。

世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可遊者，有可居者。
畫凡至此，皆入妙品。但可行可望不如可居可遊之為得。

TEXT0 60

乾隆皇帝：早春圖御題詩。

樹纔發葉溪開凍。樓閣仙居最上層。

不借桃花聞點綴。春山早見氣如蒸。

TEXT0 61

黃公望：富春山居圖題畫詩。

至正七年（西元 1347 年）。僕歸富春山居。無用師偕往。暇日於
南樓。援筆寫成此卷。興之所至。不覺亹亹。佈置如許。遂旋填
割。閱三四載。未得完備。蓋因留在山中。而雲遊在外故爾。今
特取回行李中。早晚得暇。當為著筆。無用過慮。有巧取豪斂者。
俾先識卷末。庶使知其成就之難也。

十年（西元 1350 年）。青龍在庚寅。歎節前一日。大癡學人書于
雲間夏氏知止堂。

Capítulo 13

TEXT0 62

莊子：外篇。《知北遊。第二十二》。

自本觀之，生者，罔醜物也。

TEXT0 63

莊子：內篇。《齊物論。第二》。

夫大塊噫氣，其名為風。

TEXT0 64

莊子：外篇。《知北遊。第二十二》。

人之生，氣之聚也。聚則為生，散則為死。若死生為徒，吾又何患。故萬物一也。是其所美者為神奇，其所惡者為臭腐。臭腐復化為神奇，神奇復化為臭腐。故曰：通天下一氣耳。

TEXT0 65

劉義慶：世說新語。《巧藝。第二十一》。

(顧曰：) 四體妍媸，本無關妙處；傳神寫照，正在阿堵中。

TEXT0 66

劉義慶：世說新語。《巧藝。第二十一》。

(顧長康道：) 手揮五弦易，目送歸鴻難。

TEXT0 67

楊維禎：圖繪寶鑒。(夏文元撰)。《圖繪寶鑒序》。

傳神者，氣韻生動是也。

TEXT0 68

荊浩：筆法記。

圖畫之要，與子備言：

氣者，心隨筆運，取象不惑。

韻者，隱跡立形，備儀不俗。

思者，刪拔大要，凝想形物。

景者，制度時因，搜妙創真。

筆者，雖依法則，運轉變通，不質不形，如飛如動。

墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非因筆。

TEXT0 69

荊浩：筆法記。

山水之象，氣勢相生。

TEXT0 70

荊浩：筆法記。

凡筆有四勢，謂筋、肉、骨、氣。

筆絕不斷，謂之筋。

起伏成實，謂之肉。

生死剛正，謂之骨。

跡畫不敗，謂之氣。

TEXT0 71

郭若虛：圖畫見聞志。卷一。《論氣韻非師》。

人品既已高矣。氣韻不得不高。

TEXT0 72

楊維禎：圖繪寶鑒。(夏文元撰)。《圖繪寶鑒序》。

故畫品優劣。關於人品之高下。

TEXT0 73

李日華：紫桃軒雜綴。

人品不高。用墨無法。

TEXT0 74

董其昌：畫旨。

氣韻不可學。此生而知之。自然天授。然亦有學得處。讀萬卷書。
行萬裡路。胸中脫去塵濁。自然丘壑內營。成立郭郭。隨手寫出。
皆為山水傳神。

TEXT0 75

劉勰：文心雕龍。《養氣。第四十二》。

夫學業在勤，故有錐股自厲；志于文也，則有申寫鬱滯。故宜從容率情，優柔適會。(若銷鑠精膽，蹙迫和氣，秉牘以驅齡，灑翰以伐性，豈聖賢之素心，會文之直理哉)。

且夫思有利鈍，時有通塞，沐則心覆，且或反常；神之方昏，再三愈黷。是以吐納文藝，務在節宣，清和其心，調暢其氣，煩而即舍，勿使壅滯，意得則舒懷以命筆，理伏則投筆以卷懷，逍遙以針勞，談笑以藥倦，常弄閑於才鋒，賈餘于文勇，使刃發如新，腠理無滯，雖非胎息之萬術，斯亦衛氣之一方也。

TEXT0 76

沈宗騫。芥舟學畫編。《避俗》。

畫與詩皆士人陶寫性情之事，故凡可入詩者，皆可入畫。然則畫而俗，如詩之惡，何可不急為去之耶。

TEXT0 77

沈宗騫。芥舟學畫編。《避俗》。

筆墨之道本乎性情。凡所以涵養性情者則存之，所以殘賊性情者則去之，自然俗日離而雅可日幾也。夫刻欲求存未必長存。力欲求去未必盡去。彼紛紛於內，逐逐於外者，亦思從事於茲，以幾大雅，其可得乎！故欲求雅者，先於平日平其爭競躁戾之氣，息其機巧便利之風，揣摩古人之能恬淡沖和，瀟灑流利者，實由擺脫一切紛更馳逐，希榮慕勢。棄時世之共好，窮理趣之獨腴，勿忘勿助，優柔漸漬，將不求存而自存，不求去而自去矣。

TEXT0 78

沈宗騫。芥舟學畫編。《避俗》。

如欲避俗，當多讀書，參名理。始以蕩滌，繼以消融。須令方寸之際，纖俗不留。若少著一點滯重挑達意思，即痛自裁抑，則筆墨間自日幾於溫文爾雅矣。

TEXT0 79

沈宗騫。芥舟學畫編。《避俗》。

或曰：畫直一藝耳，乃同於身心性命之學，不繁難哉？曰：天下實同此一理。畫雖藝事，古人原藉以為陶淑心性之具，與詩實同用也。故長於揮灑者，可資吟詠；妙於賦物者，易於傳寫。即如丹家煉形之道，亦是假外丹以徵內象，所謂外丹成即內丹成也。明此理以作畫，自然出風入雅，軼俗超凡，不僅玩物適情已也。

TEXT0 80

劉勰：文心雕龍。《養氣。第四十二》。

紛哉萬象，勞矣千想。玄神宜寶，素氣資養。水停以鑒，火靜而朗。無擾文慮，郁此精爽。

Capítulo 14

TEXT0 81

劉義慶：世說新語。《巧藝。第二十一》。

(顧曰：) 明府正為眼爾。但明點童子。飛白拂其上。使如輕雲之蔽日。

TEXT0 82

荊浩：筆法記。

筆者。(…)。不質不形。如飛如動。

TEXT0 83

老子：道德經。第五章。

天地之間，其猶橐籥乎！虛而不屈，動而愈出。

TEXT0 84

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《運腕章。第六》。

腕若虛靈，則畫能折變；筆如截揭，則形不癡蒙。腕受實則沉著透徹，腕受虛則飛舞悠揚。腕受正則中直藏鋒，腕受仄則欹斜盡致。腕受疾則操縱得勢，腕受遲則拱揖有情。腕受化則渾合自然，腕受變則陸離譎怪。腕受奇則神工鬼斧，腕受神則川嶽薦靈。

TEXT0 85

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《林木章。第十二》。

(...) 其運筆極重處，卻須飛提紙上，消去猛氣。所以或濃或淡，虛而靈，空而妙。

TEXT0 86

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《尊受章。第四》。

夫一畫含萬物於中。畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。如天之造生，地之造成，此其所以受也。然貴乎人能尊得其受，而不尊自棄也，得其畫而不化自縛也。夫受畫者，必尊而守之，強而用之，無間於外，無息於內。易曰：天行健，君子以自強不息。此乃所以尊受之也。

TEXT0 87

米芾：畫史。

董源畫平淡天真多，唐無此品，(...)。峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。嵐色鬱蒼，枝幹勁挺，咸有生意。

TEXT0 88

倪瓚：紫芝山房題畫詩。

山房臨碧海，(脫二字)紫芝榮。雲上飛鳧舄，月中聞鳳笙。朮煙生石竈，竹雪灑前楹。誰見陳高士，熙夷善養生。八月廿日為叔平畫紫芝山房圖。并賦五言。瓚。

TEXT0 89

韓拙：山水純。

然作畫之病者衆矣。惟俗病最大。(…)

是猶畫者惟務華媚而體法虧，惟務柔細而神氣泯，真俗病耳。

TEXT0 90

華琳：南宗挾秘。

畫到無痕時候，直似紙上自然應有此畫，直似紙上自然生出此畫。試觀斷壁頽垣剝蝕之紋，絕似筆而無出入往來之跡，便是牆壁上應長出者。畫到斧鑿之痕俱滅，亦如是爾。

TEXT0 91

戴熙：習苦齋畫絮。

有墨易，有筆難。有筆墨易，無筆墨痕難。

TEXT0 92

王昱：東莊畫論。

胸中空空洞洞。無一點塵埃。邱壑從性靈發出。

TEXT0 93

李日華：紫桃軒雜綴。

乃知點墨落紙。大非細事。必須胸中廓然無一物。

TEXT0 94

石濤：苦瓜和尚畫語錄。《脫俗章。第十六》。

俗因愚受，愚因蒙昧。故至人不能不達，不能不明。達則變，明則化。受事則無形，治形則無跡。運墨如已成，操筆如無為。尺幅管天地山川萬物，而心淡若無者，愚去智生，俗除清至也。

2. Listado de caracteres chinos

2.1. Dinastías

1. Dinastía Xia (2050-1500 a.C.) 夏
2. Dinastía Shang (1500-1050 a.C.) 商
3. Dinastía Zhou (1050-221 a.C.) 周
4. Dinastía Qin (221-206 a.C.) 秦
5. Dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.) 漢
6. Tres Reinos (220-280) 三國
7. Dinastía Jin (265-420) 晉
8. Dinastías del Norte y del Sur (420-589) 南北朝
9. Dinastía Sui (581-618) 隋
10. Dinastía Tang (618-907) 唐
11. Cinco Dinastías y Diez Reinos (907-960) 五代十國
12. Dinastía Song (960-1279) 宋
 - Song del Norte (960-1127) 北宋
 - Song del Sur (1127-1279) 南宋
13. Dinastía Yuan (1279-1368) 元
14. Dinastía Ming (1368-1644) 明
15. Dinastía Qing (1644-1911) 清

2.2. Pintores

Periodo de Desunión (220-589) y la dinastía Sui (581-618)

- Gu Kaizhi (345-406) 顧愷之
- Zhan Ziqien (550-604) 展子虔

Dinastía Tang (618-907)

✧ Paisaje Azul y Verde:

- Li Sixun (651-716) 李思訓
- Li Zhaodao (675-758) 李昭道

✧ Santo de la Pintura:

- Wu Daozi (680-759) 吳道子

✧ Padre de la Pintura de Letrados:

- Wang Wei (701-761) 王維

✧ Representante de la pintura de retrato de los Tang:

- Zhou Fang (730-800) 周昉

Cinco Dinastías (907-960)

✧ Cuatro Grandes Maestros de Cinco Dinastías:

- Jing Hao (870-930) 荆浩
- Guan Tong (907-960) 關仝
- Dong Yuan (907-962) 董源
- Ju Ran (910-985) 巨然

✧ Padre del estilo meticuloso:

- Huang Quan (903-965) 黃荃

Dinastía Song (960-1279)

✧ Paisaje Monumental:

- Li Chen (919-967) 李成
- Fan Kuan (960-1031) 范寬
- Guo Xi (1001-1090) 郭熙
- Li Tang (1066-1150) 李唐

✧ Pintores Letrados:

- Wen Tong (1018-1079) 文同
- Su Shi (1037-1101) 蘇軾
- Mi Fu (1051-1107) 米芾
- Li Gonglin (1049-1106) 李公麟
- Yang Wujiu (1097-1169) 楊無咎
- Zhao Mengjian (1199-1264) 趙孟堅
- Qian Xuan (1235-1305) 錢選
- Zheng Sixiao (1241-1318) 鄭思肖

✧ Escuela Maxia:

- Ma Yuan (act. 1172-1214) 馬遠
- Xia Guei (act. 1190-1225) 夏圭
- Ma Lin (act. c. 1200-1250) 馬麟

✧ Pintores *Chan* (Zen):

- Shi Ke (act. 965-975) 石恪
- Liang Kai (siglo XIII) 梁楷
- Mu Xi (1210-1279) 牧谿
- Yu Jia (mediados del s. XIII) 玉潤

Dinastía Yuan (1279-1368)

✧ Padre de la Pintura de Letrados de los Yuan:

- Zhao Mengfu (1254-1322) 趙孟頫

✧ Cuatro Grandes Maestros de los Yuan:

- Huang Gongwang (1269-1354) 黃公望
- Wu Zhen (1280-1354) 吳鎮
- Ni Zan (1301-1374) 倪瓚
- Wang Meng (1308-1385) 王蒙

Dinastía Ming (1368-1644)

✧ Escuela Zhe: (la de la Academia)

- Dai Jin (1388-1462) 戴進
- Wu Wei (1459-1509) 吳偉

✧ Escuela Wu: (la de los Letrados)

✧ Cuatro Maestros de Wu:

- Shen Zhou (1427-1509) 沈周
- Wen Zhengming (1470-1559) 文徵明
- Tang Yin (1470-1524) 唐寅
- Qiu Ying (1494-1552) 仇英
- Dong Qichang (1555-1636) 董其昌
- Chen Jiru (1558-1639) 陳繼儒
- Li Ruhua (1565-1635) 李日華

✧ Pintura expresionista:

- Xu Wei (1521-1593) 徐渭

Dinastía Qing (1644-1911) - Siglo XX

✧ Cuatro Wang de los Qing: (Ortodoxos)

- Wang Shimin (1592-1680) 王時敏
- Wang Jian (1598-1677) 王鑑
- Wang Hui (1632-1717) 王翬
- Wang Yuanqi (1642-1715) 王原祁

✧ Cuatro Monjes de los Qing: (Heterodoxos)

- Hongren (1610-1664) 弘仁
- Kuncan (1612-1673) 髡殘
- Zhu Da (Bada-shanren) (1626-1705) 朱耷 (八大山人)
- Shitao (1642-1707) 石濤

✧ Ocho Excéntricos de Yangzhou (Siglo XVIII):

- Li Shan (1686-1762) 李鱣
- Jin Nong (1687-1763) 金農
- Huang Shen (1687-1772) 黃慎
- Zheng Xie (1693-1765) 鄭燮
- Li Fangying (1695-1755) 李方膺

✧ Otros:

- Yan Yue (c.1800-?) 顏岳
- Qi Baishi (1864-1957) 齊白石
- Li Keran (1907-1989) 李可染

2.3. Tratados clásicos sobre pintura

Autores	Tratados	Caracteres Chinos
Dai Xi (1801-1860)	<i>Ensayos sobre la pintura de «Estudio Aprender el Amargo»</i>	習苦齋畫絮 <i>Xikuzhai Huaxu</i>
Deng Zhuang (Siglo XII)	<i>Sucesión de Pintura</i>	畫繼 <i>Hua Ji</i>
Dong Qichang (1555-1636)	<i>Principios de la pintura</i>	畫旨 <i>Hua Zhi</i>
Guo Ruoxu (Siglo XI)	<i>Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura</i>	圖畫見聞志 <i>Tuhua Jianwen Zhi</i>
Guo Xi (1001-1090)	<i>Nobles mensajes de los bosques y las fuentes de los ríos</i>	林泉高致 <i>Linquan Gaozhi</i>
Han Zhuo (Siglo XI)	<i>Comentario de la pintura de montaña y agua</i>	山水純 <i>Shanshui Chun</i>
Hua Lin (act. 1843)	<i>El secreto de la Escuela del Sur</i>	南宗抉秘 <i>Nanzong Juemi</i>
Jing Hao (870-930)	<i>Apuntes acerca del método del pincel</i>	筆法記 <i>Bifa Ji</i>
Li Ruhua (1565-1635)	<i>Ensayos de «Estudio Flor Violeta de Melocotón»</i>	紫桃軒雜綴 <i>Zitaoxuan Zazhui</i>
Mi Fu (1051-1107)	<i>Historia de la pintura</i>	畫史 <i>Hua Shi</i>
Shen Zongqien (1736-1820)	<i>Barco de Mostaza: Investigación sobre Pintura</i>	芥舟學畫編 <i>Jiezhou Xuehua Bian</i>

Autores	Tratados	Caracteres Chinos
Shi-tao (1642-1707)	<i>Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga</i>	苦瓜和尚話語錄 <i>Kugua Heshang Huayu Lu</i>
Song Nian (1837-1906)	<i>Jardín Yi: Introducción a la pintura</i>	頤園論畫 <i>Yiyuan Lunhua</i>
Tang Dai (1673-1752)	<i>Prosa de la pintura</i>	繪事發微 <i>Huishi Fawei</i>
Wang Wei (701-761)	<i>Principios de la pintura de paisaje</i>	山水訣 <i>Shanshui Jue</i>
Wang Yu (1662-1750)	<i>Tratados de «Estudio Oriental»</i>	東莊畫論 <i>Dongzhuang Hualun</i>
Xie He (act. 479-502)	<i>Evaluación de Pintores Tradiciones</i>	古畫品錄 <i>Guhua Pin Lu</i>
Yang Weizhen (1296-1370)	<i>Introducción a los tesoros pictóricos</i>	圖繪寶鑒序 <i>Tuhui Baojian Xu</i>
Zhang Yanyuan (810-880)	<i>Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas</i>	歷代名畫記 <i>Lidai Minghua Ji</i>
Zheng Ji (1813-1874)	<i>Casa Sueño: Introducción a la pintura</i>	夢幻居畫學簡明 <i>Menghuanju Huaxue Jianming</i>
Zhu Jingxuan (act. 806-835)	<i>Anales de los Pintores Célebres de la Dinastía Tang</i>	唐朝名畫錄 <i>Tangchao Minghua Lu</i>

2.4. Personalidades

An Lushan (703-757) 安祿山 Líder militar de la Rebelión de An Lushan

Cao Cao (155-220) 曹操 Figura central de los Tres Reinos (220-280)

Cao Pi (187-226) 曹丕 Fundador de la dinastía Wei (220-265)

Cao Zhi (220-280) 曹植 Poeta

Cheng Hao (1032-1085) 程顥 Filósofo

Cheng Yi (1033-1107) 程頤 Filósofo

Ci Xi (1835-1908) 慈禧 Emperatriz, de la dinastía Qing (1644-1911)

Confucio (555-479 a.c.) 孔子 Filósofo

Dai Xi (1801-1860) 戴熙 Escritor letrado

Deng Zhuang (Siglo XII) 鄧椿 Escritor letrado

Du Fu (712-770) 杜甫 Poeta

Guo Ruoxu (Siglo XI) 郭若虛 Escritor letrado

Guo Shoujing (1231-1316) 郭守敬 Astrónomo, ingeniero y matemático

Han Zhuo (Siglo XI) 韓拙 Escritor letrado

Hua Lin (act. 1843) 華琳 Escritor letrado

Huang Tingjian (1045-1105) 黃庭堅 Calígrafo

Huineng (638-713) 慧能 Monje *chan* (zen) de la Escuela del Sur

Huizong (1082-1135) 徽宗 Pintor, calígrafo y el último emperador de la
dinastía Song del Norte (960-1127)

Kublai Kan (1215-1294) 忽必烈汗 El primer emperador de la dinastía Yuan
(1279-1368)

Laozi (aproximadamente 604-531 a.C.) 老子 Filósofo

Li Bai (701-762) 李白 Poeta

Li Jie (1065-1110) 李誠 Arquitecto

Li Qingzhao (1084-1155) 李清照 Poetisa

Liu Ling (221-300) 劉伶 Poeta, uno de Los siete sabios del bosque de bambú

Liu Xie (466-521) 劉勰 Escritor letrado

Liu Yong (987-1053) 柳永 Poeta

Lu Ji (261-303) 陸機 Escritor letrado

Lu Jiuyuan (1139-1193) 陸九淵 Filósofo

Ouyang Xiu (1007-1072) 歐陽修 Historiador

Pei Di (siglo VIII) 裴迪 Poeta

Qianlong (1711-1799) 乾隆 Emperador, de la dinastía Qing (1644-1911)

Ruan Ji (210-263) 阮籍 Poeta, uno de Los siete sabios del bosque de bambú

Ruan Xian (siglo III) 阮咸 Músico, uno de Los siete sabios del bosque de bambú

Shan Tao (205-283) 山濤 Escritor, uno de Los siete sabios del bosque de bambú

Shen Gua (1031-1095) 沈括 Científico

Shen Zongqien (1736-1820) 沈宗騫 Escritor letrado

Shenxiu (siglo VII) 神秀 Monje *chan* (zen) de la Escuela del Norte

Si Kongtu (837-908) 司空圖 poeta

Sima Guang (1019-1086) 司馬光 Historiador

Song Nian (1837-1906) 松年 Escritor letrado

Tang Dai (1673-1752) 唐岱 Escritor letrado

Wang Anshi (1021-1086) 王安石 Reformador

Wang Changling (698-756) 王昌齡 poeta

Wang Jingxi 王景熙 Escritor letrado

Wang Rong (234-305) 王戎 Uno de Los siete sabios del bosque de bambú

Wang Shouren 王守仁 Filósofo

Wang Xizhi (303-379) 王羲之 Calígrafo

Wang Yu (1662-1750) 王昱 Escritor letrado

Wu Zetian (624-705) 武則天 Emperatriz, de la dinastía Tang (618-907)

Xi Kang (223-262) 嵇康 Filósofo, músico, poeta, uno de Los siete sabios del
bosque de bambú

Xiang Xiu (siglo III) 向秀 Escritor letrado, uno de Los siete sabios del bosque
de bambú

Xie He (act. 479-502) 謝赫 Escritor letrado

Xuantong (Puyi) 宣統 (溥儀) El último emperador de China

Yan Shu (991-1055) 晏殊 Poeta

Yang Jian (541-604) 楊堅 Fundador de la dinastía Sui (581-618)

Yang Weizhen (1296-1370) 楊維禎 Escritor letrado

Zhang Daoling (34-156) 張道陵 Fundador del taoísmo religioso

Zhang Xu (658-748) 張旭 Calígrafo

Zhang Yanyuan (815-907) 張彥遠 Historiador

Zhao Kuangyin (927-976) 趙匡胤 Fundador de la dinastía Song (960-1279)

Zheng Ji (1813-1874) 鄭績 Escritor letrado

Zhong Ron (468-518) 鍾嶸 Escritor letrado

Zhou Bangyan (1056-1121) 周邦彥 Poeta

Zhou Dunyi (1017-1073) 周敦頤 Filósofo

Zhu Jingxuan (act. 806-835) 朱景玄 Historiador

Zhu Shijie (1249-1314) 朱世傑 Matemático

Zhu Xi (1130-1200) 朱熹 Filósofo

Zhu Yuanzhang (1328-1398) 朱元璋 Fundador de la dinastía Ming (960-1279)

Zhuang Zi (aproximadamente 369-290 a.C.) 莊子 Filósofo

Zong Bing (375-443) 宗炳 Escritor letrado

2.5. Términos filosóficos, estéticos y artísticos

Bai-miao (estilo trazo lineal) 白描

Bi-mo (pincel-tinta) 筆墨

Bian-hua (transformación) 變化

Budismo 佛家

Chan (zen) 禪

Cheng huai wei xiang (aclarar la mente para saborear la imagen) 澄懷味象

Chuan-shen (transmitir el *shen*) 傳神

Confucianismo 儒家

Cun-fa (método de las arrugas) 皴法

Da xiang wu xing (la gran imagen no tiene forma) 大象無形

Dan (ligero, insípido e inmaterial) 淡

Fei-bai (blanco volante) 飛白

Feng-shui (viento-agua) 風水

Feng-jing (viento-paisaje o paisaje) 風景

Gong-bi (estilo meticuloso) 工筆

Hua (pintar o pintura) 畫

Jian-zi (en unión con la caligrafía) 兼字

Jing (tranquilidad) 靜

Jing (entorno o paisaje total) 境

Kong (vacío) 空

Li (principio interno) 理

Miao (maravilloso) 妙

Mo-gu (estilo sin hueso) 沒骨

Nei-you (viaje interior) 內遊

Neo-confucianismo 新儒家

Qi (energía) 氣

Qi-yun (resonancia espiritual o ritmo espiritual) 氣韻

Qi-yun sheng-dong (energía-ritmo vida-movimiento) 氣韻生動

Qi-zhi (temperamento) 氣質

Shan-shui (montaña-agua) 山水

Shen (espíritu) 神

Shen-you (viaje divino) 神遊

Shi (fuerza o dinamismo) 勢

Shi (poesía) 詩

Shi-ren-hua (pintura de funcionarios) 士人畫

Shu (caligrafía) 書

Shui-mo (estilo tinta y agua) 水墨

Tai-ji (gran polaridad) 太極

Taoísmo 道家

Tao (camino o vía) 道

Tuo-su (despojarse de la vulgaridad) 脫俗

Wen (literatura) 文

Wen-ren-hua (pintura de letrados) 文人畫

Wu-wei (no forzamiento o no acción) 無為

Xie (escribir) 寫

Xie-yi (estilo escribir ideas) 寫意

Xin-yin (huella dejada por el corazón) 心印

Xing (forma) 形

Xu-shi (vacío y plenitud) 虛實

Yang-qi (alimentar el *qi*) 養氣

Yi (idea o conciencia activa) 意

Yi-hua (pincelada única) 一畫

Yi-jing (paisaje poético o atmósfera mental) 意境

Yin-yang (femenino-masculino) 陰陽

Yin-yun (unión fundamental del Cielo y la Tierra) 氤氲

Yuan (distancia lejana) 遠

Yuan-chen (lejos del polvo) 遠塵

Yun-wan (movimientos de la muñeca) 運腕

Zhi (sustancia) 質

Zi-ran (lo natural, lo que así es) 自然

Zi-ren (asumir sus cualidades) 資任

Zun-shou (venerar la receptividad) 尊受

3. Cronología de las dinastías en China

A. Periodo Prehistórico

1. Dinastía Xia (2050-1500 a.C.)

B. Periodo Histórico

2. Dinastía Shang (1500-1050 a.C.)

3. Dinastía Zhou (1050-221 a.C.)

- Zhou del Oeste (1050-770 a.C.)

- Zhou del Este (770-221 a.C.)

✧ Periodo de Primavera y Otoño (770-476 a.C.)

Cai, Cao, Chen, Chu, Jin, Lu, Qi, Qin, Song, Wei, Yan, Zheng

✧ Periodo de los Reinos Combatientes (476-221 a.C.)

Chu, Han, Qi, Qin, Wei, Yan, Zhao

C. Periodo Imperial

4. Dinastía Qin (221-206 a.C.)

5. Dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.)

- Dinastía Han del Oeste (206 a.C. - 8 d.C.)

- Dinastía Xin (9-25 d.C.)

- Dinastía Han del Este (25 d.C.-220 d.C.)

D. Periodo de Desunión

6. Tres Reinos (220-280)

- Dinastía Wei (220-265)
- Dinastía Shu (221-263)
- Dinastía Wu (222-280)

7. Dinastía Jin (265-420)

- Jin del Oeste (265-316)
- Jin del Este (317-420)

Durante el mismo período, se establecieron en el norte de China:

✧ Dieciséis Reinos (304-439)

- Han (304-329)
- Cheng Han (302-342)
- Yan del Oeste (348-370)
- Zhao del Este (319-352)
- Llang del Oeste (320-376)
- Qin del Oeste (385-431)
- Yan del Oeste (384-409)
- Llang del Sur (397-414)
- Llang del Norte (397-439)
- Yan del Sur (398-410)
- Llang del Oeste (400-431)
- Xia (407-431)
- Yan del Norte (409-436)

8. Dinastías del Norte y del Sur (420-589)

- Dinastías del Norte
 - Wei del Norte (386-534)
 - Wei del Oeste (535-556)
 - Wei del Este (534-550)
 - Qi del Norte (550-577)
 - Zhou del Norte (557-581)
- Dinastías del Sur
 - Liu Song (420-479)
 - Qi del Sur (479-502)
 - Llang del Sur (502-557)
 - Llang del Oeste (557-589)

E. Era de los Tang

9. Dinastía Sui (581-618)

10. Dinastía Tang (618-907)

F. Era de las Cinco Dinastías

11. Cinco Dinastías y Diez Reinos (907-960)

- Cinco Dinastías
 - Llang del Oeste (907-960)
 - Tang del Oeste (923-936)
 - Jin del Oeste (936-946)
 - Han del Oeste (947-950)

- Zhou del Oeste (951-960)
- Diez Reinos
 - Reino de Wu (902-937)
 - Reino de Shu (907-925)
 - Reino de Wu Yue (908-978)
 - Reino de Min (909-946)
 - Reino de Han Del Sur (917-971)
 - Reino de Nanping (925-963)
 - Reino de Chu (928-951)
 - Reino de Shu (934-965)
 - Reino de Tang Del Sur (937-975)
 - Reino de Han Del Norte (951-979)

G. Era de los Song

12. Dinastía Song (960-1279)

- Song del Norte (960-1127)
- Song del Sur (1127-1279)

H. Era de la Autocracia

13. Dinastía Yuan (1279-1368)

14. Dinastía Ming (1368-1644)

15. Dinastía Qing (1644-1911)

4. Referencias de las ilustraciones

Volumen I:

Nacimiento y la Forma Esencial de la Pintura China

Capítulo 1

1. Anónimo, *Hueso oracular*, Dinastía Shang 1765-1122 a.C., caparazón de tortuga, 28 x 20 cm, Museo del Yacimiento Yin de la provincia de Henan, Anyang.
2. Anónimo, *Pintura rupestre Huashan* (detalle), 2500 a.C., pigmento de color rojo sobre piedra, 200 x 40 m, Yacimiento de Huashan de la provincia de Guangxi, Ningming.
3. Anónimo, *Cuenco descubierto en Banpo*, 5000-4000 a.C., cerámica pintada, altura: 16.5 cm, diámetro: 39.5 cm, Museo Nacional de China (National Museum of China), Beijing.
4. Anónimo, *Jarrón de Cultura de Majiayao*, 2200-2000 a.C., cerámica pintada, altura: 38 cm, diámetro: 36 cm, Museo de la provincia de Qinghai.
5. Anónimo, *Dama, Fénix y Dragón*, aproximadamente 476 a.C., pintura sobre seda, 31.2 x 23.2 cm, Museo de la provincia de Hunan, Changsha.
6. Anónimo, *Hombre manejando el Dragón*, 403-221 a.C., pintura sobre seda, 37.5 x 28 cm, Museo de la provincia de Hunan, Changsha.

7. Anónimo, *Dama de Dai Hou*, 168 a.C., pintura sobre seda, 205 x 92 cm,
Museo de la provincia de Hunan, Changsha.
8. *Ibíd.*, (parte superior).
9. *Ibíd.*, (parte intermedia).
10. *Ibíd.*, (parte inferior).

Capítulo 2

11. Huang Quan, *Pájaros, tortugas e insectos*, Cinco Dinastías 907-960,
pintura sobre seda, 41.5 x 70.8 cm, Museo del Palacio Imperial de
Beijing (Ciudad Prohibida), Beijing.
12. *Ibíd.*, (detalle).
13. *Ibíd.*, (detalle).
14. Li Gonglin, *Cinco Caballos*, 1049-1106, Dinastía Song del Sur
(1127-1279), 26.9 x 204.5 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de
Taipei, Taipei.
15. *Ibíd.*, (segmento).
16. Li Gonglin, *Casa de campo en la Montaña*, (segmento), 1049-1106, de la
dinastía Song del Sur (1127-1279), 28.9 x 364.6 cm, Museo Nacional del
Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
17. Yan Yue, *Flores y pájaro*, Dinastía Qing (1644-1912), tinta y color sobre
papel, 29.8 x 24.8 cm, Museo de Nanjing, Nanjing.

18. Zhu Da, *Piedra y pájaro*, 1626-1705, de la dinastía Qing (1644-1912), tinta sobre papel, Galería Freer de los Museos del Arte Asiático de Smithsonian, Washington.
19. Qi Baishi, *Loto y libélula*, 1945, pintura sobre papel, 23.2 x 29.6 cm, Museo Nacional de Arte de China (The National Art Museum of China), Beijing.
20. Xu Wei, *Flores a la tinta*, (segmento), 1521-1593, tinta sobre papel, 30 x 1053.5 cm, Museo de Nanjing, Nanjing.
21. *Ibíd.*, (segmento).
22. Mu Xi, *Villa de pescadores al atardecer*, 1200-1279, tinta sobre papel, 34.4 x 113.3 cm, Museo Nacional de Kyoto, Tokyo.
23. Yu Jian, *Mercado de montaña, clara niebla*, 1279, tinta sobre papel, 33.3 x 83.3 cm, Museo de Arte de Idemitsu, Tokyo.
24. Li Keran, *Lluvia primavera en Jiangnan*, 1962, tinta sobre papel, 69.2 x 49 cm, Museo Nacional de Arte de China (The National Art Museum of China), Beijing.

Capítulo 3

25. *Esquema del Rollo Vertical*. Véase Cervera, Isabel, *Arte y Cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 152.

26. *Esquema del Rollo horizontal*. Véase Cervera, Isabel, *Arte y Cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997, p. 151.
27. Gu Kaizhi, *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Tang (618-907), tinta y color sobre seda, 24.8 x 348.2 cm, Museo Británico, Londres.
28. Gu Kaizhi, *Amonestaciones de la institutriz a las Damas del Palacio*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), tinta sobre papel, 27.9 x 600.5 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing (Ciudad Prohibida), Beijing.
29. Gu Kaizhi, *La diosa del río Luo*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), tinta y color sobre seda, 27.1 x 572.8 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing (Ciudad Prohibida), Beijing.
30. Gu Kaizhi, *Insólita mujer de sentimientos y sabiduría*, (segmento), copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), tinta y color sobre seda, 25.8 x 470.3 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing (Ciudad Prohibida), Beijing.

Volumen II:

Análisis e Interpretación del Desarrollo de la Pintura Paisajística China

Capítulo 4

31. Gran Polaridad

32. Energía *qi* del paisaje-universo

33. Movimiento de la energía *qi* del paisaje-universo

34. Gu Kaizhi, *La diosa del río Luo*, copia realizada durante la dinastía Song (960-1279), tinta y color sobre seda, 27.1 x 572.8 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing (Ciudad Prohibida), Beijing.

35. *Ibíd.*, (segmento 1).

36. *Ibíd.*, (segmento 2).

37. *Ibíd.*, (segmento 3).

38. *Ibíd.*, (segmento 4).

39. *Ibíd.*, (segmento 5).

40. *Ibíd.*, (segmento 6).

41. *Ibíd.* (segmento 7).

42. *Ibíd.*, (segmento 8).

43. *Ibíd.*, (segmento 9).

44. *Ibíd.*, (segmento 10).

45. Zhan Ziqien, *Viaje en primavera*, 550-604, tinta y color sobre seda, 43 x 80.5 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing (Ciudad Prohibida), Beijing.

Capítulo 5

46. Zhou Fang, *Damas de la corte que adornan su pelo con flores*, 730-800, tinta y color sobre seda, 46 x 180 cm, Museo de la provincia Liaoning, Shenyang.

47. *Ibíd.*, (segmento).

48. *Ibíd.*, (detalle).

49. Zhou Fang, *Damas de la corte que utilizan abanico redondo*, (segmento), 730-800, tinta y color sobre seda, 33.7 x 204.8 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.

50. *Ibíd.*, (segmento).

51. Wu Daozi, *Ochenta y siete diosas*, (segmento), 680-759, tinta sobre papel, 30 x 292 cm, Museo Xu Beihong de Beijing, Beijing.

52. *Ibíd.*, (detalle).

53. Wu Daozi, *Retrato de Guanyin*, 680-759, litografía, 160 x 70 cm, Museo de la provincia Sichuan, Nanbu.

54. Li Sixun, *Barcos de pesca y estancia al borde del agua*, 651-716, tinta y color sobre seda, 101.9 x 54.7 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
55. Li Zhaodao, *El emperador Ming Huang viajando por Shu* (o *La huida a Shu del emperador Ming Huang*), 675-758, tinta y color sobre seda, 55.9 x 81 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
56. Li Zhaodao, *Excursión al monte en primavera*, 675-758, tinta y color sobre seda, 95.5 x 55.3 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
57. Wang Wei, *Casa de campo en el río Wang*, copia realizada durante la dinastía Ming (1368-1644), tinta y color sobre seda, 30.5 x 368.5 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
58. *Ibíd.*, (segmento).
59. *Ibíd.*, (segmento).
60. *Ibíd.*, (segmento).
61. Wang Wei, *Atmósfera nevada*, (segmento derecho), 701-761, tinta sobre seda, 24.8 x 162.8 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
62. *Ibíd.*, (segmento izquierdo).

Capítulo 6

63. Jing Hao, *Montaña Lu*, 870-930, tinta sobre seda, 185.8 x 106.8 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

64. *Ibíd.*, (detalle).

65. Guan Tong, *Viajando por Montaña Guan*, 907-960, tinta sobre seda, 144.4 x 56.8 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

66. Guan Tong, *Montaña verde en el otoño*, 907-960, tinta y color sobre seda, 140.5 x 57.3 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

67. *Ibíd.*, (detalle).

68. Dong Yuan, *Bosques ribereños en el invierno*, 907-962, tinta sobre seda, 181.5 x 116.5 cm, Academia de Prefectura de Hyogo, Kobe.

69. *Ibíd.*, (detalle).

70. Dong Yuan, *Festival en provincias*, 907-962, tinta y color sobre seda, 160 x 156 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

71. Ju Ran, *En busca del camino (el Tao) sobre la montaña en el otoño*, 910-985, tinta y color sobre seda, 165.2 x 77.2 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

72. *Ibíd.*, (detalle).

Capítulo 7

73. Li Cheng, *Templo solitario entre montañas despejadas*, 919-967, tinta sobre seda, 111.76 x 55.88 cm, Museo de Arte Nelson-Atkins (Nelson-Atkins Museum of Art), Kansas.
74. Fan Kuan, *Viajeros entre montes y ríos*, 960-1031, tinta y un color oscuro muy ligero sobre seda, 206.3 x 103.3 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
75. Proporción de los tres planos de *Viajeros entre montes y ríos*.
76. Fan Kuan, *Viajeros entre montes y ríos*, (detalle), 960-1031, tinta y un color oscuro muy ligero sobre seda, 206.3 x 103.3 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
77. *Ibíd.*, (detalle).
78. Guo Xi, *Comienzo de la primavera*, 1001-1090, tinta y un color oscuro muy ligero sobre seda, 158.3 x 108.1 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
79. Li Tang, *Viento murmurando entre los pinos de los mil valles*, 1066-1150, tinta y un color oscuro muy ligero sobre seda, 188.7 x 139.8 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
80. Li Tang, *Paisaje pequeño de montaña y agua*, 1066-1150, tinta y color sobre seda, 49.7 x 186.7 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

81. Dong Yuan, *Los ríos Xiao y Xiang*, 907-962, tinta y color sobre seda, 50 x 141.4 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.

Capítulo 8

82. Mapa de China en el año 1141.

83. Diagrama del *taiji* de Zhou Dunyi (1017-1073).

84. Su Shi, *Árbol, bambú y piedra*, 1037-1101, tinta sobre papel, 26.5 x 50.5 cm, colección privada en Japón.

85. Su Shi, *Bambúes y Piedras*, 1037-1101, tinta sobre seda, 28 x 105.6 cm, Museo Nacional de Arte de China, Beijing.

86. Mi Fu, *Sujetapinceles de coral*, 1051-1107, tinta sobre papel, 26.6 x 47.1 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.

87. Mi Fu, *Montañas y pinos en primavera*, 1051-1107, tinta y color sobre papel, 35 x 44 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

88. *Ibíd.*

89. Mi Fu, *Niebla espesa con río y montaña*, 1051-1107, (detalle), tinta sobre papel, colección privada. Véase Chinnery, John, *Tesoros de China: Los Esplendores del Reino del Dragón*, Barcelona: Blume, 2008, p. 125.

90. Ma Yuan, *Paseo por el sendero de una montaña en primavera*, 1172-1214, tinta y color sobre seda, 27.4 x 43.1 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
91. Esquema de la composición de «una esquina».
92. Ma Yuan, *Viajeros que cantan*, 1172-1214, tinta y color sobre seda, 192.5 x 111 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
93. Xia Guei, *Vista clara y lejana de ríos y montañas*, 1190-1225, tinta sobre papel, 46.5 x 889.1 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
94. *Ibíd.*, (segmento).
95. *Ibíd.*, (segmento).
96. *Ibíd.*, (segmento).
97. Recolección de la luz, primera etapa de meditación.
98. Nacimiento del nuevo ser en el espacio de la fuerza, segunda etapa de meditación.
99. Liang Kai, *El sexto patriarca Huineng rompiendo los sutras*, siglo XIII, tinta sobre papel, 70 x 30.3 cm, Museo Nacional de Tokyo, Tokyo.
100. *Ibíd.*, (parte superior).
101. Liang Kai, *El poeta Li Bai*, siglo XIII, tinta sobre papel, 81.2 x 30.4 cm, Museo Nacional de Tokyo, Tokyo.

102. Mu Xi, *Seis Caquis*, 1210-1279, tinta sobre papel, 58 x 42 cm, Museo Nacional de Kyoto, Tokyo.

103. Esquema del «paisaje interior» de los Song del Sur.

Capítulo 9

104. Fan Kuan, *Viajeros entre montes y ríos*, (detalle), 960-1031, tinta y color sobre seda, 206.3 x 103.3 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

105. Fan Kuan, *Viajeros entre montes y ríos*, 960-1031, tinta y color sobre seda, 206.3 x 103.3 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

106. Guo Xi, *Comienzo de la primavera*, 1001-1090, tinta y color sobre seda, 158.3 x 108.1 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

107. Li Tang, *Viento murmurando entre los pinos de los mil valles*, 1066-1150, tinta y color sobre seda, 188.7 x 139.8 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

108. Emperador Huizong, *Ciruelos en flor y pájaros*, 1082-1135, tinta y color sobre seda, 82.8 x 52.8 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

109. Ma Yuan, *Paseo por el sendero de una montaña en primavera*, 1172-1214, tinta y color sobre seda, 27.4 x 43.1 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
110. Zhao Mengjian, *Orquídea a la tinta*, (segmento), 1199-1264, tinta sobre papel, 34.5 x 90.2 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
111. Qian Xuan, *Vivido en la Montaña Jade Flotante*, 1235-1305, tinta y color sobre papel, 29.6 x 98.7 cm, Museo de Shanghai, Shanghai.
112. *Ibíd.*, (segmento).
113. Zheng Sixiao, *Orquídea a la tinta*, 1241-1318, tinta sobre papel, 25.7 x 42.4 cm, Museo municipal de Arte de Osaka, Osaka.
114. Zhao Mengfu, *Colores de otoño en los montes Qiao y Hua*, 1254-1322, tinta y color sobre papel, 28.4 x 90.2 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
115. Zhao Mengfu, *Majestuosas rocas y árboles*, 1254-1322, tinta sobre papel, 27.5 x 62.8 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
116. Ocho Trazos del carácter 永
117. Zhao Mengfu, *Dos pinos*, 1254-1322, tinta sobre papel, 26.7 x 107.3 cm, Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Nueva York.
118. *Ibíd.*, (segmento).
119. *Ibíd.*, (segmento).

120. Wu Zhen, *Bambú a la tinta*, 1280-1354, tinta sobre papel, 40.3 x 52 cm,
Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
121. *Ibíd.*, (una hoja del álbum titulado *Bambú a la tinta*).
122. Wu Zhen, *Pescador*, 1280-1354, tinta sobre papel, 24.8 x 43.2 cm, Museo
Metropolitano de Arte de Nueva York, Nueva York.
123. Ni Zan, *El Estudio Ronxi*, 1301-1374, tinta sobre papel, 74.7 x 35.5 cm,
Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
124. *Ibíd.*, (detalle).
125. Wang Meng, *Bambú y piedra*, 1308-1385, tinta sobre papel, 97.2 x 27 cm,
Museo de Suzhou, Suzhou.

Capítulo 10

126. Giuseppe Castiglione (Lang Shining), *El emperador Qianlong*, 1688-1766,
tinta y color sobre seda, 232 x 332.5 cm, Museo del Palacio Imperial de
Beijing, Beijing.
127. Shen Zhou, *Alegría de los pescadores*, 1427-1509, tinta y color sobre
papel, 142 x 36 cm, colección privada.
128. Shen Zhou, *Escribiendo las vidas*, 1427-1509, tinta y color sobre papel,
34.7 x 55.4 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
129. *Ibíd.*, (una hoja del álbum titulado *Escribiendo las vidas*).

130. Shen Zhou, *Viaje de ensueño*, 1427-1509, tinta y color sobre papel, 27.8 x 37.3 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
131. Xu Wei, *Uvas a la tinta*, 1521-1593, tinta sobre papel, 166.3 x 64.5 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
132. Xu Wei, *Flores a la tinta*, 1521-1593, tinta sobre papel, 30 x 1053.5 cm, Museo de Nanjing, Nanjing.
133. *Ibíd.*, (segmento).
134. *Ibíd.*, (segmento).
135. Zhu Da, *Piedra y pez*, 1626-1705, tinta sobre papel, 58 x 48 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
136. Zhu Da, *Flores de loto, ave y roca*, 1626-1705, tinta sobre papel, 126.7 x 46 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
137. Zhu Da, *Pájaro*, 1626-1705, tinta sobre papel, 102 x 38 cm, colección privada.
138. Zhu Da, *Flores sobre agua*, (segmento), 1626-1705, tinta sobre papel, 47 x 1292.5 cm, Museo de Tianjin, Tianjin.
139. Varias obras de Zhu Da (1626-1705).
140. Shitao, *Frutas*, 1642-1707, tinta sobre papel, 31.5 x 24.5 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.

141. Shitao, *Libélula y flores*, 1642-1707, tinta sobre papel, 31.5 x 24.5 cm,
Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
142. Shitao, *Paisajes de Jinling*, 1642-1707, tinta sobre papel, 39.3 x 21.5 cm,
Galería Freer de los Museos del Arte Asiático de Smithsonian,
Washington.
143. Shitao, *Búsqueda de las montañas extraordinarias*, (segmento),
1642-1707, tinta sobre papel, 42.8 por 285.5 cm, Museo del Palacio
Imperial de Beijing, Beijing.
144. Shitao, *Diez mil Puntos*, (segmento), 1642-1707, tinta sobre papel, 25.6 x
227 cm, Museo de Suzhou, Suzhou.

Volumen III:

Investigación Sintética de la Pintura Paisajística China

Capítulo 11

145. Guo Xi, *Comienzo de la primavera*, (detalle), 1001-1090, tinta y color sobre seda, 158.3 x 108.1 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
146. Ma Yuan, *Viajeros que cantan*, 1172-1214, tinta y color sobre seda, 192.5 x 111 cm, Museo del Palacio Imperial de Beijing, Beijing.
147. Liang Kai, *Monje budista*, siglo XIII, tinta sobre papel, 48.7 x 27.7 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

Capítulo 12

148. «Tres Distancias» de *Comienzo de la primavera* de Guo Xi (1001-1090).
149. Huang Gongwang, *Excursión al monte Fuchun*, 1269-1354, tinta sobre papel, 33 x 639.9 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.
150. *Ibíd.*, (segmento).
151. *Ibíd.*, (segmento).
152. *Ibíd.*, (segmento).
153. *Ibíd.*, (segmento).

Capítulo 14

154. Comparación entre (Izquierda) *Bosques ribereños en el invierno*, de Dong Yuan (907-962) y (Derecha) *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374).
155. Comparación entre (Izquierda) *Montañas y pinos en primavera*, de Mi Fu (1051-1107) y (Derecha) *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374).
156. Comparación entre (Izquierda) *Viajeros entre montes y ríos*, de Fan Kuan (960-1031) y (Derecha) *El Estudio Ronxi*, de Ni Zan (1301-1374).
157. Ni Zan, *Seis Caballeros*, 1301-1374, tinta sobre papel, 61.9 x 33.3 cm, Museo de Shanghai, Shanghai.
158. Ni Zan, *El Estudio Sésamo Violeta*, 1301-1374, tinta sobre papel, 80.5 x 34.8 cm, Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei, Taipei.

5. Bibliografía

5.1. Bibliografía en Lenguas Occidentales

Acker, William, *Some T'ang and pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Leiden: E. J. Brill, 1974.

Andrews, Julia F. y Shen, Kuiyi, *Un siglo en crisis: Modernidad y tradición en el arte de la China del siglo XX*, Bilbao: Guggenheim, 1998.

Binyon, Laurence, *The Flight of the Dragon*, London: J. Murray, 1911, p. 12.

Briessen, Fritz Van, *The Way of the Brush*, Singapore: Charles E. Tittle, 2003.

Cahill, James, *Chinese Painting*, Geneva: Skira, 1960.

Cahill, James, *Hills Beyond A River: Chinese Painting of the Yuan Dynasty, 1279-1368*, New York: Weatherhill, 1976.

Ceinos, Pedro, *Manual de escritura de los caracteres chinos*, Madrid: Miraguano, 2007.

Cheng, François, *Vacío y plenitud*, Madrid: Siruela, 2004.

Chinnery, John, *Tesoros de China: Los Esplendores del Reino del Dragón*, Barcelona: Blume, 2008.

Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo, Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid: Akal, 1995.

Cleary, Thomas (trad.), “Li Daoqun, El libro del equilibrio y la armonía”, *El paseante*, N° 20-22, 1993, pp. 27-28.

Cleary, Thomas (ed.), *La esencia del zen: Los textos clásicos de los maestros chinos*, Barcelona: Kairós, 2001.

Cervera, Isabel, *Historia del Arte Chino* (2 vols.), Madrid: Historia 16, 1991 y 1992.

Cervera, Isabel, *Arte y cultura en China: Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*, Barcelona: Serbal, 1997.

Clunas, Craig, *Art in China*, Oxford: Ed. Oxford University Press, 2009.

Dañido, Guillermo (trad. y ed.), *Wang Wei: La montaña vacía*, Madrid: Hiperión, 2004.

Fadón Salazar, Paloma, *Breve historia de la caligrafía china*, Madrid: Historia viva, 2002.

Fadón Salazar, Paloma, *Breve historia de la pintura china*, Granada: Comares, 2006.

Feng, Youlan, *A history of Chinese philosophy*, Princeton: Princeton University Press, 1973.

Gernet, Jacques, *El mundo Chino*, trad. al castellano de Folch Fornesa, Dolors, Barcelona: Crítica, 2005.

Giles, Herbert, *An introduction to the History of Chinese Pictorial Art*, London: B. Quaritch, 1918, p. 29.

González España, Pilar (trad. y ed.), *Wang Wei: Poemas del río Wang*, Madrid: Trotta, 2004.

González España, Pilar, “Introducción: Paisaje más allá del paisaje”, *Wang Wei: Poemas del río Wang*, González España, Pilar (trad.), Madrid: Trotta, 2004.

González España, Pilar (trad.), *Lu Ji: Prosopoema del arte de la escritura*, Madrid: Cátedra (Grupo Anaya), 2010.

González España, Pilar (trad. y ed.), *Si Kongtu: Las veinticuatro categorías de la poesía*, Preludios de Gong, Bilan, Madrid: Trotta, 2012.

Heidegger, Martin, *Introducción a la Metafísica* (1953), Barcelona: Gedisa, 1993.

Hirth, Friedrich, *Scraps from a Collector's Notebook*, New York: G.E. Stechert & Co. , 1924, p. 58.

Jullien, François, *Elogio de lo insípido. A partir de la estética y del pensamiento chinos*, Suárez Girard, Anne-Hélène (trad.), Madrid: Siruela, 1998.

Jullien, François, *De la esencia o del desnudo*, Suárez Girard, Anne-Hélène (trad.), Barcelona: Alpha Gibson, 2004.

Jullien, François, *La gran imagen no tiene forma, o Del no-objeto por la pintura*, Barcelona: Alpha Decay, 2008.

Jung, Carl Gustav & Wilhelm, Richard (trad.), *El secreto de la flor de oro*, Barcelona: Paidós, 2009.

- Kitaura, Yasunari, *Historia del arte de China*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Larner, John, *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*, Barcelona: Paidós, 2001.
- Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1967.
Ed. española: *Teoría China del Arte*, Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- March, Benjamin, “Linear Perspective in Chinese Painting”, *Eastern Art*, vol. 3, Filadelfia, 1931.
- Maspero, Henry, *El taoísmo y las religiones chinas*, Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- Merton, Thomas, *El zen y los pájaros del deseo*, Barcelona: Kairós, 1994.
- Mezcua López, Antonio José, *Paisajismo en dos dimensiones: Pintura y poesía de paisaje en la China tradicional*, Granada: Comares, 2010.
- Paz, Octavio (trad.), “Su Shi: Sobre la pintura de una rama florida (primera precoz) del secretario Wang”, *El paseante*, N° 20-22, 1993, p. 156.
- Paz, Octavio, *Chuang-Tzu*, Madrid: Siruela, 2000.
- Petrucchi, Raphael, *Philosophie de la Nature dans l'Art de L'Extreme Orient*, Paris: Renouard, 1910, p. 89.
- Preciado Ydoeta, Iñaki (trad.), *Zhuang Zi*, Barcelona: Kairós, 2001.
- Relinque Eleta, Alicia (trad.), *Lui Xie: El corazón de la literatura y el cincelado de dragones*, Granada: Comares, 1995.

- Racionero, Luis, *Textos de estética taoista*, Madrid: Alianza, 1999.
- Racionero, Luis (ed.), *Lao Tse: Tao Te Ching*, Barcelona: Martínez Roca, 1999.
- Rowley, George, *Principios de la pintura china*, Madrid, Alianza, 1981.
- Ryckmans, Pierre (trad. y comentarios), Lecea, María, (ed. española), *Shitao: Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga*, Granada: Universidad de Granada, 2012.
- Sakanishi, S, *The Spirit of the Brush*, London: J. Murray, 1957.
- San Ginés Aguilar, Pedro, “Prólogo”, en Fadón S, P, *Breve historia de la caligrafía china*, Madrid: Historia Viva, 2002.
- Shimizu, Christine, *El Arte chino*, trad. al castellano de Folch Fornesa, Dolors, Barcelona: Paidós: 1987.
- Siren, Osvald, *A History of Early Chinese Art*, London: E. Benn, 1929, vol. 1, p. 32.
- Siren, Osvald, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, New York: Ronald Press, 1956.
- Suárez Girard, Anne-Hélène (trad. y ed.), *Lao Zi: Tao te king*, prólogo de Jullien, François, Madrid: Siruela, 2011.
- Sullivan, Micheal, *Chinese landscape painting in the Sui and T'ang dynasties*, Los Angeles: University of California Press, 1980.

Sullivan, Micheal, *The arts of China*, Los Angeles: University of California Press, 1984.

Tàpies, Antoni, *Memoria personal*, Barcelona: Seix Barral, 2003.

Tegaldo Muñoz, Omar, *El trazo chino y el vacío que lo anima*, Valencia: Tesis doctoral de Universidad Politécnica de Valencia, 2013.

Tregear, Mary, *El arte chino*, Barcelona: Destino, 1991.

Wen C. Fong, *Art as History: Calligraphy and Painting as One*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

Wolpin, Samuel, *Las dinastías chinas: una cronología histórica y cultural (2205 a. C.-1911 d. C.)*, Buenos Aires: Kier, 1988.

Yang, Lun, *Espacios de vacío*, Salamamca: Gaceta, 2010.

Yong, Jin, *Arte de China*, Madrid: Popular, 2011.

Zhang Z, Q, *El mundo de libertad absoluta: significado de la imagen de montaña y río en las pinturas de Huang Gongwang*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2003, p. 308.

Zhuang, Jiayi, *Pintura china tradicional: Historia cantada en poemas sin voz*, Beijing: China Intercontinental Press, 2000.

5.2. Bibliografía en Chino

AA.VV., *Mar de Palabras* 辭海 (Cihai), Shanghai: Shanghai Cihai Publishing House, 1979.

Bo, Jing, *Introducción a la Pintura de Montaña y Agua* 論山水畫, Taipei: Student Book, 1971.

Cahill, James, *Chinese Painting* 中國繪畫史, trad. al chino de Lee, Stella, Taipei: Xiong-Shi Art Books, 1998.

Chen, Chuanxi (ed.), *Investigación sobre los tratados de Seis Dinastías* 六朝畫論研究, Tianjin: Bellas Arte de Tianjin, 2006.

Confucio, *Analectas de Confucio* 論語, Yang Bojun (ed.), Beijing: Zhong Hua Book, 1980.

Dai, Xi, *Ensayos sobre la pintura de Estudio Aprender el Amargo* 習苦齋畫絮, véase Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (Zhongguo hualun leibian), Beijing: Hua-zheng, 1957.

Deng, Zhuang, “Sucesión de Pintura” 畫繼, Véase AA. VV., *Biblioteca Imperial Completa de Pabellón Wen-yuan* 文淵閣四庫全書, Taipei: The Commercial Press, 1983.

Dong, Qichang, *Principios de la pintura* 畫旨, véase Yu Anlan (ed.) *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (Hualun congkan), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.

Feng, Youlan, *Historia de la filosofía china* 中國哲學史, Taipei: The Commercial Press, 1993.

- Gao, Musen, *Historia del pensamiento de la pintura china* 中國繪畫思想史, Taipei: San Min Book, 2001.
- Guo, Ruoxu, *Notas sobre lo que he visto y oído sobre pintura* 圖畫見聞志, Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1963.
- Guo, Xi, “Comentarios sobre paisajes” 山水訓, *Nobles mensajes de los bosques y las fuentes de los ríos* 林泉高致, Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2010.
- Han, Zhuo, *Comentario de la pintura de montaña y agua* 山水純, véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.
- Hua, Lin, *El secreto de la Escuela del Sur* 南宗挾秘, véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.
- Jiang, Gongwei, *Historia de las dinastías Ming y Qing* 明清史, Beijing: Jiuzhou, 2010.
- Jing, Hao, “Apuntes acerca del método del pincel” 筆法記, véase Ma Hong-zeng (ed.), *Jing Hao y Guan Tong*, Shijiazhuang: Educación Hebei, 2006.
- Lao, Zi, *Lao Zi* 新譯老子讀本, Yu Peilin (ed), Taipei: San Min Book, 2014.
- Li, Ruhua, *Ensayos de Estudio Flor Violeta de Melocotón* 紫桃軒雜綴, véase Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-zheng, 1957.

- Liu, Haisu, *Seis Reglas de la pintura china* 中國繪畫的六法論, Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1957.
- Liu, Yiqing, *Shishuo xinyu* (o *A New Account of the Tales of the World*) 世說新語, Yu Jiayi (ed.), Beijing: Zhong Hua Book, 2007.
- Lu, Jiuyuan, *Obras Completas de Lu Jiuyuan* 陸九淵集 (象山先生全集), Beijing: Zhong Hua Book, 1980.
- Mi, Fu, *Historia de la pintura* 畫史 (*Hua Shi*), véase Yang, Jia-luo (ed.), *Los Tratados de la Pintura China de los Song* 宋人畫學論著, Taipei: Shi-jie Book (World Book), 1967.
- Ren, Daobin, *Pintura de China* 中國繪畫, Hong Kong: Joint Publishing House, 2004.
- Shen, Gua, *Notas de la corriente del sueño* 夢溪筆談, véase AA. VV., *Biblioteca Imperial Completa de Pabellón Wen-yuan* 文淵閣四庫全書, Taipei: The Commercial Press, 1983.
- Shen, Zongqien, *Barco de Mostaza: Investigación sobre Pintura* 芥舟學畫編, Jinan: Shandong Pictorial Publishing House, 2013.
- Shi, Shouqien (ed.), *Famosas Pinturas de la Antigua China* 中國古代繪畫名品, Taipei: Xiong-Shi Art Books, 2007.
- Shi, Tai, *Discurso acerca de la pintura por el monje calabaza amarga* 苦瓜和尚話語錄, Huang Lan-po (ed.), Nanning: Guang-xi People's Publishing House, 2001.

Si, Kongtu, *Las veinticuatro categorías de la poesía* 二十四詩品, Taipei: Jin-feng, 1999.

Song, Nian, *Jardín Yi: Introducción a la pintura* 頤園論畫. Véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (Hualun congkan), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.

Tang, Dai, *Prosa de la pintura* 繪事發微, véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (Hualun congkan), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.

Wang, Shouren, *Registro de Instrucciones* 傳習錄 (*Chuan xi lu*), Taipei: The Commercial Press, 1994.

Wang, Wei, “Principios de la pintura de paisaje” 山水訣, *Tratados de la pintura de la Dinastía Tang y las Cinco Dinastías* 唐五代畫論, Chang-sha: Bellas Artes Hu-nan, 1997.

Wang, Yu, *Tratados de Estudio Oriental* 東莊畫論, véase Yu Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (Hualun congkan), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.

Yang, Weizhen, *Introducción a los tesoros pictóricos* 圖繪寶鑒序, véase Yu Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-zheng, 1957.

Ye, Lang, *Historia de la estética china* 中國美學史, Taipei: Wenjin Publishing House, 1996.

Yu, Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (Hualun congkan), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.

- Yu, Jianhua (ed.), *Tratados de la Pintura China* 中國畫論類編 (*Zhongguo hualun leibian*), Beijing: Hua-zheng, 1957.
- Zhang, Dai-nian, *Categorías de la filosofía china* 中國哲學範疇集, Beijing: People's Publishing House, 1985.
- Zhang, Shiyong, *Zhu Xi, Platón, Hegel* 朱熹、柏拉圖、黑格爾, *Artículos de la Universidad de Beijing*, N° 6, 北京大學學報, 1990.
- Zhang, Yanyuan, *Historia de la pintura durante las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Taipei: Literatura-Historia-Filosofía, 1974.
- Zheng, Ji, *Casa Sueño: Introducción a la pintura* 夢幻居畫學簡明, véase Yu, Anlan (ed.), *Collección de los Tratados de la Pintura China* 畫論叢刊 (*Hualun congkan*), Beijing: People's Fine Arts Publishing House, 1960.
- Zhu, Jingxuan, *Anales de los Pintores Célebres de la Dinastía Tang* 唐朝名畫錄, Taipei: Shi-jie Book (World Book), 1975. Tianjin: Editorial Tianjin, 1997.
- Zhuang, Zi, *Zhuang Zi* 新譯莊子讀本, Huang Jinghong (ed.), Taipei: San Min Book, 1998.

5.3. Web site de consulta

- AA. VV. Chinese Text Project (Textos de filosofía chinos en chino clásico con traducciones al inglés y chino moderno):
véase: <http://ctext.org/pre-qin-and-han> (versión en inglés)
véase: <http://ctext.org/pre-qin-and-han/zh> (versión en chino)
- AA. VV. Tratados Clásicos sobre Pintura:
véase: <http://www.eywedu.com/hualun/> (versión en chino)
- AA. VV. *Tratados de la Biblioteca Imperial Completa*, Volumen 1-200, (8400 páginas), véase: <http://ourartnet.com/index.htm> (versión en chino)
- China ABC: <http://espanol.cri.cn/chinaabc/>
- CRI Online en español: <http://espanol.cri.cn/index.htm>
- Enciclopedia Online (versión en chino):
“Wikisource” le permite consultar múltiples enciclopedias:
<http://zh.wikisource.org/zh-hant>
- Galería Freer y Galería Sackler de los Museos del Arte Asiático de Smithsonian, Washington. Web site oficial: <http://www.asia.si.edu/>
- Museo de Arte de Idemitsu, Tokyo. (Idemitsu Museum of Arts).
Web site oficial: <http://www.idemitsu.com/museum/index.html>

- Museo del Palacio Imperial de Beijing. (The Palace Museum).
Web site oficial: <http://www.dpm.org.cn/index1024768.html>

- Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. (The Metropolitan Museum of Art). Web site oficial: <http://www.metmuseum.org/>

- Museo Nacional de Arte de China, Beijing. (The National Art Museum of China). Web site oficial: <http://www.namoc.org/>

- Museo Nacional de Kyoto. (Kyoto National Museum).
Web site oficial: <http://www.kyohaku.go.jp/eng/index.html>

- Museo Nacional del Palacio Imperial de Taipei. (National Palace Museum). Web site oficial: <http://www.npm.gov.tw/>

- Wang, Shouren, *Registro de Instrucciones (Chuan xi lu)*:
véase: http://www.ncu.edu.tw/~phi/confucian/docs/resource/05_3/2.htm

- Web site oficial de Cahill, James: <http://jamescahill.info>

- Yagüe Bosch, Javier, “Cuatro sinólogas españolas”, *Montagne vide: poesías, paisajes y otras formas de pasar*, 2012.
Véase: <http://montagnevide.blogspot.com.es>.

6. Práctica silenciosa personal

6.1. Curriculum vitae

YANG, Lun

1977, Taipei, Taiwan

1. Formación académica (Academic qualifications):

2008-2015 - Realiza la Tesis Doctoral. Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes. Universidad de Salamanca.

2004-2008 - Diploma de Estudios Avanzados (DEA). Programa de doctorado “Situación del arte en el momento actual”. Departamento de Historia del Arte y Bellas Artes. Universidad de Salamanca.

2002-2004 - Licenciada en Bellas Artes. Universidad de Salamanca.

1996-2000 - Finaliza el estudio en Bellas Artes. Universidad de Huafan (Taipei, Taiwán). Especialidad: caligrafía china y pintura china.

2. Experiencias laborales (Work experiences):

2009 - 2015 - Corresponsal en España de la revista ARTCO (Taiwán, China, Singapur).
ISSN: 6890-0066.

2009 - 2015 - Artista de Galería Adora Calvo, Spain.

2008 - 2015 - Artista de MOT ARTS, Taipei, Taiwán.

2012 - Coordinadora de la exposición *How can i tell you who i am?*

Organización: Galería Adora Calvo.

Cooperación: Ayuntamiento de Taipei, Consejería de Cultura de Taiwán.

3. Premios (Awards):

- 2012 - Primer premio en VII Concurso Nacional de Pintura “EL PRIMERO 2012”,
Toro. (Spain)
- 2009 - Primer premio en XIV Certamen Jóvenes Pintores Fundación GACETA. (Spain)
- 2008 - Accésit en II Concurso de Fotopoema (Fotografía y Poema) de USAL.
- 2008 - Finalista en VIII Certamen Internacional Video-Minuto, Zaragoza.
- 2007 - Outstanding Alumni Award of University of Huafan, Taipei.
- 2006 - Primer premio de pintura en el Certamen Jóvenes Creadores 06, Salamanca.
- 2005 - Primer premio en V Certamen Nacional de Pintura “El Pincel Verde”, Madrid.
- 2004 - Primer premio en I Certamen Nacional de Pintura de Anfaco, Vigo.
- 2004 - Primer premio de pintura en XIII Premios Van Dyck, Salamanca.
- 2004 - Primer premio de pintura en VIII Premios San Marcos, USAL, Salamanca.
- 2000 - Primer Premio de calificación del curso académico 99’-00’, UHF, Taipei.
- 1999 - Primer Premio de calificación del curso académico 98’-99’, UHF, Taipei.
- 1998 - Primer Premio de calificación del curso académico 97’-98’, UHF, Taipei.
- 1998 - Premio Decano de caligrafía china en el “Premio de UHF 1998”, Taipei.
- 1998 - Accésit en XXI Certamen Internacional de Grabado Handmade, Tokyo.
- 1997 - Segundo premio de caligrafía china en el “Premio de UHF 1997”, Taipei.
- 1997 - Accésit de pintura china en el “Premio de UHF 1997”, Taipei.

4. Becas (Scholarships):

- 2010 - Becada por Fundación Hongwei para los proyectos artísticos.
- 2005 - Beca Royal Talens, Barcelona.
- 2004 - Becada (2004-2008) por Fundación Hongwei para la formación de posgrado en
el extranjero: Doctorados

- 2002 - Becada (2002-2004) por Fundación Hongwei para la formación de posgrado en el extranjero: Maestrías.
- 2000 - Becada (1997-2000) por Universidad de Huafan para el estudiante de Primer Premio de Calificación del Curso Académico.
- 1999 - Beca de investigación, tema personal: “Pensamiento del arte posmoderno”, Premio extraordinario. Universidad de Huafan de Taipei.
- 1998 - Beca de investigación, tema personal: “Lenguajes pictóricos y Materiales sintéticos”, Premio extraordinario. Universidad de Huafan de Taipei.
- 1997 - Beca de investigación, tema personal: “La belleza y la tristeza del teatro de títeres de sombra tradicional”, Premio extraordinario. Universidad de Huafan de Taipei.

5. Exposiciones individuales (Solo exhibitions):

- 2013 - “Writing Landscape”, Auditorio de Música Joaquín Rodrigo, Madrid.
- 2013 - “The Power of Flow”, College of Pharmacy Art Center, Salamanca.
- 2011 - “Esculpir Lo Fluido”, Galería Adora Calvo, Salamanca.
- 2010 - “Espacios de Vacío”, Palacio de Garcigrande, Salamanca.
- 2008 - “Yang Lun Solo Exhibition”, Museum of Tomorrow, Taipei.
- 2008 - “Liberación del Ser”, Galería Irina Maldonado, Toledo.
- 2007 - “Pensamiento y Materia”, Espacio de Arte Experimental Fonseca.
- 2007 - “Hilo del Pensamiento”, Espacio Joven, Salamanca.
- 2000 - “Simulación de la Vida”, Sala de Exposiciones de UHF, Taipei.
- 1998 - “Paisajes”, Galería Luz Sombra, Taipei.
- 1997 - “Fragmentos”, Sala de Exposiciones de UHF, Taipei.

6. Exposiciones colectivas (Group exhibitions):

- 2013 - “GACETA Award 1996-2012”, DA2. (Spain)
- 2013 - “Los otros y yo”, Fonseca Art Center, Salamanca. (Spain)
- 2013 - ARCO madrid. (Spain)
- 2012 - XIII Biennial of Public Art “Balconadas”, La Coruña. (Spain)
- 2012 - VII Concurso Nacional de Pintura “EL PRIMERO 2012”, Toro.
- 2011 - “Open Studio”, Adora Calvo Gallery, Salamanca.
- 2010 - The 2nd International Contemporary Art Fair “YOUNG ART TAIPEI”.
- 2009 - The 1st International Contemporary Art Fair “YOUNG ART TAIPEI”.
- 2009 - “Re-construcción”, Gallery Impressions Art Contemporary Hall, Taipei.
- 2009 - XIV Certamen Jovenes Pintores Fundación Gaceta, Sala La Salina, Salamanca.
- 2008 - “Mujer Siglo XXI: Arte como Herramienta”, USAL.
- 2008 - XI Certamen de pintura Villa de Valdemoro, Madrid.
- 2008 - VIII Certamen Internacional Video-Minuto, UZA, Zaragoza.
- 2008 - Jóvenes Creadores 07, Espacio Joven, Salamanca.
- 2007 - XII Certamen Jovenes Pintores Fundación Gaceta, Sala La Salina, Salamanca.
- 2007 - XIII Bienal de Jóvenes Creadores de Europa y del Mediterráneo.
- 2007 - I Feria de arte contemporáneo de Arévalo, Ávila.
- 2007 - Jóvenes Creadores 06, Espacio Joven, Salamanca.
- 2006 - III Premio Nacional de pintura de Anfaco, Casa de Galicia, Madrid.
- 2005 - Beca Royal Talens, Talens España, Barcelona.
- 2005 - V Certamen Nacional “El Pincel Verde”, Sala Antonio Machado, Madrid.
- 2005 - Premio de Dibujo Artis 05, Galería Artis, Salamanca.
- 2004 - I Certamen Nacional de pintura de Anfaco, Vigo.

- 2004 - XIII Premios Van Dyck, Cine Van Dyck, Salamanca.
- 2004 - VIII Premios San Marcos, Sala La Salina y Casa de las Conchas, Salamanca.
- 2004 - Certamen Jóvenes Creadores 04, Espacio Joven, Salamanca.
- 2004 - XXII Certamen Internacional de artes plásticas Ciudad Rodrigo, Salamanca.
- 2000 - “En Placentera Libertad”, Gallery Hierba Tierra, Taipei.
- 2000 - “Neo-caligrafía”, Galería Luz Sombra, Taipei.
- 1999 - “Grabado y Sello caligráfico”, Centro de Arte Buda, Taipei
- 1999 - Premio de UHF 1999, Taipei.
- 1998 - XXI Certamen Internacional de Grabado, Fundación RISO, Tokyo.
- 1998 - Premio de UHF 1998, Taipei.
- 1997 - Premio de UHF 1997, Taipei.

7. Colecciones públicas (Public collections):

DA2 Contemporary Art Museum, Spain.

Leganés City Art Center, Madrid, Spain.

Royal Talens Foundation, Barcelona, Spain.

Anfaco Museum, Vigo, Spain.

City Government of Salamanca, Spain.

Provincial Museum of Salamanca, Spain.

University of Salamanca, Spain.

Van Dyck Foundation, Salamanca, Spain.

GACETA Foundation, Salamanca, Spain.

The RISO Educational Foundation, Tokyo, Japan.

Taishin Bank Foundation for Arts and Culture, Taipei, Taiwan.

MOT ARTS, Taipei, Taiwan.

8. Artículos (Articles related to my works):

En español:

Segalás, Alejandro. “La obra de la taiwanesa Yang Lun brilla en el Colegio de Farmacéuticos de Salamanca.” *La Gaceta*. (6 Jun 2013): 12.

R. D. L. “La Fundación GACETA repasa los 18 años de sus certámenes con una gran muestra en el DA2.” *La Gaceta*. (25 May 2013): 16-17.

Casillas, Antonio. “Fonseca acoge la obra de ocho artistas que iniciaron su carrera en el Espacio Experimental.” *La Gaceta*. (13 Apr 2013): 14.

El Adelanto. “Obras de ocho artistas se fusionan en la Hospedería.” *El Adelanto de Salamanca*. (13 Apr 2013): 27.

Alonso, S. “La artista taiwanesa Yang Lun gana el concurso de pintura de Fariña.” *El Adelanto de Zamora*. (27 May 2012): 20.

M. C. “La taiwanesa Yang Lun etiquetará el Premio 2012 de Bodegas Fariña.” *La Opinión*. (27 May 2012): 17.

C. A. S. “El arte conceptual de Yang Lun resurge en Adora Calvo con Esculpir lo fluido.” *La Gaceta*. (17 Dec 2011): 20.

García, J. M. “Adora Calvo acerca la obra Yang Lun.” *El Adelanto*. (17 Dec 2011): 66.

Colinas, Antonio. “Con la primera luz Dos artistas.” *Domingo a fondo La Gaceta* 146. (16 Jan 2011): 36.

L. G. “La exposición de la obra de la taiwanesa Yang Lun termina con gran éxito de público.” *La Gaceta*. (10 Jan 2011): 13.

L. G. “La muestra de la taiwanesa Yang Lun se podrá visitar hoy por último día.” *La Gaceta*. (9 Jan 2011): 16.

- Montero, José Á. “La muestra de la taiwanesa Yang Lun afronta su última semana con éxito de público.” *La Gaceta*. (2 Jan 2011): 15.
- González, Fernando, “La tinta, el pincel, y el papel.” Incluido en Yang, Lun. *Espacios de Vacío*. Salamanca: Gaceta, 2010.
- Mesonero, Pedro Díaz. “La joven artista taiwanesa Yang Lun.” Incluido en Yang, Lun. *Espacios de Vacío*. Salamanca: Gaceta, 2010.
- Montero, José Á. “El arte conceptual de Yang Lun llega a Garci Grande con la Fundación GACETA” *La Gaceta*. (16 Dec 2010): 23.
- Montero, José Ángel. “Arte oriental con un toque de atrevimiento” *La Gaceta*. (16 Dec 2010): 23.
- R. D. L. “Fundación GACETA muestra las últimas creaciones de la taiwanesa Yang Lun” *La Gaceta*. (15 Dec 2010): 18.
- Alencart, A. P. “La pintora del círculo: Yang Lun.” *El Adelanto*. (16 Mar 2010): 59.
- R. D. L. “Premios llenos de cultura” *La Gaceta*. (18 Dec 2009): 21.
- Montero, José Á. “Entrevista a Yang Lun, ganadora del XIV Certamen Jóvenes Pintores de Fundación GACETA.” *La Gaceta*. (6 Nov 2009): 17.
- R. D. L. “La taiwanesa Yang Lun se impone en el Certamen Jóvenes Pintores de LA GACETA.” *La Gaceta*. (25 Oct 2009): 21.
- Elías, Miguel. “Carta a Yang Lun joven artista taiwanesa.” Leído en el DA2 en la entrega del premio Vanguardias. Incluido en Yang, Lun. *Catalogue Yang Lun*. Taipei: Mot Arts, 2009.
- C. M. “Argamasa básica de lo terrenal. Forma, explosiones de color y líneas argumentadas: Yang Lun conjuga las coordenadas de lo natural con la biología esencial de lo mortal.” *La Tribuna de Toledo*. (20 Dec 2007): 16.

ABC. "Yang Lun es la última firma invitada en la Galería de Arte Irina Maldonado."

ABC. (14 Jul 2007).

C. M. "Laberintos enredados." *La Tribuna de Toledo*. (3 Jul 2007): 12.

Alencart, Alfredo Pérez. "Encomio de Yang Lun." *El Adelanto* (3 Mar 2007).

Sánchez, M. "La memoria, el pensamiento y la materia con Orús y Yang." *El Adelanto*.
(24 Feb 2007): 61.

Pascual, Carlos. "Pensamiento y Materia." Incluido en Yang, Lun. *Pensamiento y Materia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

La Tribuna ed. "La artista taiwanesa Yang Lun expone en el Espacio Joven." *La Tribuna*.
(19 Jan 2007): 46.

El Punto de las Artes. "Yang Lun, Premio Pincel Verde de Leganés." *El Punto de las Artes*. (17-23 Jun 2005): 25.

C. A. S. "Yang Lun, ganadora de los XIII Premios Van Dyck de Pintura." *La Gaceta*. (19 Nov 2004): 19.

La Voz de Galicia. "Yang Lun gana la primera edición del certamen de pintura de Anfac." *La Voz de Galicia*. (15 May 2004): L9.

En chino:

Liao, Ren-yi. "Integration of oriental poetry and occidental abstract painting." Debut:
Yang Lun, an active artist who lively paints in spanish art history.
(2008.11.8-12.7.); *Catalogue Yang Lun*. Taipei: Mot Arts, 2009.

Yang, Xin-yi. "Yang Lun's abstract art." *Catalogue Yang Lun*. Taipei: Mot Arts, 2009.

Chen, Yi-hua. "Young Art Taipei: Artists of new generation have exceled while
well-experienced artists retired." *ARTCO - Art Investment* 32 (2009): 184-187.
ISSN: 6890-0066.

- Chu, Yi-an. "Body and Atopia: Taiwan contemporary art in Madrid." *ARTCO - Art Investment* 26 (2009): 166-167. ISSN: 6890-0066.
- "24 hours being an artist: interviewing Yang Lun." *MOT style* 2 (2008 Oct): 1.
- Lin, Chia-chi. "Yang Lun's poetry, painting, and video art: becoming famous in Spain." *United Daily News* (2008.9.7.): C4.
- Kao, Tzy-chin. "Yang Lun's solo exhibition: The intuited flower struggles toward eternity." *ARTCO* 195 (2008): 212. ISSN: 6890-0066.
- Chen, Shu-yu. "Yang Lun's solo exhibition: The power of dynamic flow." *ARTIST* 403 (2008): 533. ISSN: 1016-4170.
- Suen, Hsiao-tung. "Stage of New Generations of Contemporary Asian art from 1970 to 1990" *Chinese Contemporary Art News* 47 (2008): 120-122. ISSN: 1819-608X.
- "Huafan's pride: Good news about a previous student of the first promotion of the Department of Fine Arts: Becoming famous due to the National avant-garde first prize in Spain" *Huafan* 143 (2007. 4. 11.): 2.
- "Yang Lun receive First Prize in the Art Competition "Green Paintbrush"." *United Daily News* (2005.9.24.): C7.
- Chang, Chin-hung. "Yang Lun is awarded again with First Prize in Spain." *United Daily News* (2004.12.11.): C7.
- Chang, Chin-hung. "Combining Calligraphy with abstract painting, Yang Lun amazes the Spanish art community" *United Daily News* (2004.8.5.): A3.

6.2. Selección de publicaciones

1. Artículos (Articles)

En español:

Yang, Lun. “Esculpir lo fluido” *Mombança* 10 (2012): 34. Salamanca: Delirio. (Art and Right Foundation). ISSN: 1887-5556.

En chino:

Yang, Lun. “Body and Atopia: Taiwan Contemporary Art after 1987” *ARTIST Monthly* 416 (2010): 204-207. ISSN: 1016-4170.

Yang, Lun. “Comment of ARCO 2010, Spain” *ARTCO - Art Investment Monthly* 29 (2010): 140-145. ISSN: 6890-0066.

Yang, Lun. “History of European Street Performance” *ARTCO Monthly* 203 (2009): 132. ISSN: 6890-0066.

Yang, Lun. “FACYL: International Arts Festival of Castilla y León 2009” *ARTCO Monthly* 203 (2009): 138-139. ISSN: 6890-0066.

Yang, Lun. “Fly with the wind: Crazy history of Street Performance” *ARTCO Monthly* 203 (2009): 140. ISSN: 6890-0066.

Yang, Lun. “Comment of ARCO 2009, Spain” *ARTCO - Art Investment Monthly* 17 (2009):120-125. ISSN: 6890-0066.

Yang, Lun. “Environmental and Digital Reflection keep exploring” *ARTCO Monthly* 198 (2009): 168-170. ISSN: 6890-0066.

2. Conferencias (Conference papers)

En español:

Yang, Lun. “Lo Fluido Inmaterial de un Cuerpo Femenino en Atopia”. *Body and Atopia: Contemporary Taiwanese Art*. Madrid: University of Complutense Madrid, 2009. 60-63. Seminario UCM: Arte contemporáneo de Taiwán a partir de 1987, celebrado en Madrid, 26-29 de octubre de 2009.

3. Libros y capítulos de libros (Books and book chapters)

En español:

Yang, Lun. *Círculo Flotante*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2014. ISBN: 978-84-617-0112-4.

Yang, Lun. *Espacios de Vacío*. Salamanca: Gaceta, 2010. (Published under the Prize of Gaceta foundation, Spain.) Depósito Legal: S. 1581-2010.

Yang, Lun. *Análisis y comparación de It's a dream de Tsai Ming-liang (2007) y Decasia de Bill Morrison (2001)*. (Tesina II). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.

Yang, Lun. *Pensamiento y Materia*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007. Catálogo de la exposición individual celebrada en Hospedería Fonseca, del 23 de febrero al 11 de marzo de 2007.

Yang, Lun. *Del Arte Material al Arte Inmaterial*. (Tesina I). Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

En chino:

Yang, Lun. *Self Birth: mi vida en España*. Taipei: Mot Arts, 2009. Catálogo de la exposición individual celebrada en Museum of Tomorrow de Taipei, del 8 de noviembre al 7 de diciembre de 2008.

Yang, Lun. *Pensamiento del arte posmoderno*. Premio extraordinario de investigación. Taipei: Universidad de Huafan, 1999.

Yang, Lun. *Lenguajes pictóricos y Materiales sintéticos*. Premio extraordinario de investigación. Taipei: Universidad de Huafan, 1998.

Yang, Lun. *La belleza y la tristeza del teatro de títeres de sombra tradicional*. Premio extraordinario de investigación. Taipei: Universidad de Huafan, 1997.