

MÁSTER EN ESTUDIOS DE ASIA ORIENTAL
CURSO 2014-2015
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La Horizontalidad.

El Devenir Secuencial en las Representaciones
de la Naturaleza del Arte Chino y Japonés

Tutor: Manuel Luca de Tena Navarro
María del Mar Sueiras Prieto

solomarsueiras@gmail.com

09-09-2015



ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN.....	2
2.- MARCO TEÓRICO.....	5
2.-1.- LA PRESENCIA DE LA NATURALEZA EN EL ARTE CHINO Y JAPONÉS.....	8
2.-2.- LOS VALORES ESTÉTICOS DE LA CULTURA CHINA Y JAPONESA.....	10
2.-3.- LA HORIZONTALIDAD.....	15
2.-4.- PARALELISMOS.....	17
2.-4.-A. EL EMAKI PAISAJE DE LAS CUATRO ESTACIONES.....	18
2.-4.-B. EL BIOMBO FLORES Y PÁJAROS.....	19
2.-4.-C. EL “HONZO ZUFU”.....	21
2.-4.-D. EL “JARDÍN RIÔAN-JI”.....	22
2.-4.-E. LA “VILLA KATSURA”.....	23
2.-4.-F. EL “PLANO DESDE EL TATAMI”.....	25
3.-CONCLUSIONES.....	26
FUENTES CONSULTADAS.....	28
APÉNDICES.....	31

1.- INTRODUCCIÓN

Del encuentro entre la belleza y el mito nace el arte, o lo que es lo mismo, el arte es la expresión de una sensibilidad que depende siempre del contexto cultural en el que se origina. Efectivamente, la cultura es aquel sistema construido por una serie de significados que constituyen y participan en la estructura de una sociedad; un compendio de conceptos, valores y normas que la dirigen y la orientan.

Pero volviendo a los conceptos antes mencionados de mito y belleza, y por extensión a la idea de cultura, parece incuestionable la distinción existente entre el mito cosmológico de Asia Oriental y el Occidental. Esta distinción nos muestra, tradicionalmente, una diferente concepción del mundo que se manifiesta en occidente a través de una visión monoteísta - que ha sido el origen de la separación de la naturaleza, la sociedad, la divinidad y el mismo yo - y, por otra parte, una comprensión de este fenómeno fundamentada en una unidad singular desarrollada en un continuo en Asia Oriental.

Esa figura omnipotente paradigmática de occidente, encuentra de manera directa una relación simbólica con una jerarquía que - con respecto a la sociedad y la naturaleza - otorga al individuo un estatus más elevado dentro de un sistema vertical de relaciones. Esto ha propiciado una separación que se ha entendido como el origen del desarraigo del yo con respecto al entorno; un estilo de vida homo-céntrico, característico de la cultura occidental, que encuentra su correlato en una cosmología cerrada, vertebrada a partir de la idea de una verdad única que tiene, así mismo, su porqué dentro de un sistema único de ideas.

En el otro extremo, las sociedades orientales han desarrollado su propia estructura de valores, en el marco de un particular sistema epistemológico, totalmente diferente de la cultura occidental. Así, la cosmología oriental comprende e integra dentro de un todo a la naturaleza, la sociedad y el yo, estableciendo una relación lineal - que trasciende la idea de un Dios omnipotente y de una verdad única - por medio de una flexible y fluida secuencia de relaciones horizontales. Una conceptualización de ese yo, naturaleza y sociedad, dentro de unos modelos culturales originados a partir de una relación directa entre sus estructuras sociales y las diferentes manifestaciones y respuestas culturales.

De este modo, encontramos una importante diferencia cualitativa que limita la centralidad de un yo individualista - ubicado en la cultura occidental como centro del

universo - y que trasciende una visión cosmológica que resitúa, en oriente, a las divinidades en paralelo al hombre y al medio natural.

En la actualidad se ha extendido el debate entre este enfoque oriental - que se caracteriza en el ámbito artístico por sus representaciones de la naturaleza, desde una perspectiva religiosa, donde taoísmo, confucianismo y budismo se resuelven de manera que no podemos discriminar una arte para cada uno de ellos - y los valores cristianos occidentales, con un punto de vista antropocéntrico -cuyo origen monoteísta se encuentra en el Viejo Testamento - y a los que algunas voces responsabilizan de gran parte de los problemas medioambientales de la actualidad. Al margen de esta simplificación de las consecuencias que los diferentes enfoques cosmológicos puedan tener sobre nuestro entorno - y a pesar de que las tradiciones sociales y religiosas occidentales se inclinan por un control sobre la naturaleza - parece excesivamente simplista responsabilizar a una sola cultura de la actual situación medioambiental del planeta.

Ciertamente, esa particular ética situacional, en Asia Oriental, ha posibilitado una comprensión holística del ser humano - en lo que respecta a la relación social del individuo - y un animismo politeísta que ha favorecido la coexistencia de múltiples verdades a través de una visión naturalista del cosmos - que ha funcionado como base para una estructura social fundamentada en una idea de colectividad - en oposición a la concepción elevada que, en occidente, ofrece un único juicio fundamental.

Esto ha favorecido una comprensión horizontal en la interpretación de las relaciones, donde la norma social se centra en la idea del grupo y no del individuo. Por ello, tradicionalmente los logros no se comprenden como sucesos aislados e individuales, sino que se conciben como una yuxtaposición del yo, de la sociedad y de la naturaleza, en una evolución lineal que encuentra su correlato en una preferencia por el desarrollo y secuencialización horizontal de numerosas representaciones de las artes plásticas, escénicas y musicales, chinas y japonesas en particular. Una idea del concepto de horizontalidad del que no se es consciente como tal en las sociedades orientales y que inevitablemente varía en función del contexto social desde el que se comprende.

Así, a lo largo de la dilatada historia del pueblo chino y japonés, la naturaleza se ha comprendido como un todo unificado en el cual confluyen la colectividad y el mismo yo, motivo por el cual podemos entender de qué manera, en estas sociedades, el ser y sus distintas posibilidades no dependen de las diferentes particularidades del individuo;

algo que ha dado lugar a la idea de destino – o *karma* – y a una explicación dentro de un marco cosmológico abierto en el cual no cabe la concepción del yo separado del entorno.

El planteamiento de estas ideas fundamentales, nos ayudará a comprender la cuestión principal sobre la que gira este trabajo: la presencia de la naturaleza como tema recurrente en el arte chino y japonés y, en especial, cómo esta temática recurre al formato o secuencialización horizontal para sus representaciones.

Teniendo en cuenta la escasez de publicaciones que abordan la cuestión de la horizontalidad en el arte chino y japonés– hay pocas, y muchas están descatalogadas o no se han publicado en España – y la dificultad que entraña tener acceso a las pocas existentes, realizar este trabajo ha sido difícil y arriesgado; tarea que ha facilitado la amabilidad que ha mostrado el director del Museo Oriental de Valladolid al permitirme consultar y trabajar en su biblioteca.

Por otra parte, con el desarrollo de este trabajo podremos verificar las tres hipótesis principales – sobre cómo se ha llevado a la práctica esta comprensión horizontal del espacio – las cuales funcionan como punto de partida para este estudio. Estas son:

- Frecuentemente, las representaciones de los temas de la naturaleza, en el arte chino y japonés, suelen recurrir a un desarrollo horizontal, lo cual permite fragmentar la obra en intervalos espacio- temporales, algo que enfatiza la impermanencia que simboliza la naturaleza.
- La fragmentación temporal y espacial de estos temas se acentúa con la presencia de algunos valores estéticos característicos de la cultura china y japonesa.
- A menudo en el arte japonés el desarrollo horizontal no depende del formato apaisado del soporte ya que, igualmente, encontramos ejemplos que se secuencializan espacial y temporalmente - de manera horizontal - mediante la yuxtaposición de diferentes partes, realizadas cada una de ellas en un soporte vertical.

La magnitud del tema a tratar y la riqueza cultural del espacio geográfico que nos ocupa hace complejo realizar un estudio exhaustivo, por ello - para facilitar una comprensión general de ciertos planteamientos estéticos del arte chino y, por extensión del japonés - realizaremos un estudio panorámico de esa lectura horizontal en determinadas manifestaciones artísticas con presencia de elementos de la naturaleza, siguiendo un proceso que eluda la indefinición, mediante la comprensión de algunos conceptos

presentes en este estudio: naturaleza, cultura, valores estéticos y artísticos, y horizontalidad.

Así, a la luz de todas estas cuestiones, podemos plantearnos la pregunta clave sobre la que gira este trabajo: ¿Puede considerarse el concepto de horizontalidad en la representación de los elementos de la naturaleza del arte chino, y japonés en particular, como un valor estético más de estas culturas?

2.- MARCO TEÓRICO

Para entender una determinada cultura resulta imprescindible conocer la tradición filosófica y religiosa de las sociedades que la conforman. Por el mismo motivo, para comprender una forma debemos interpretarla dentro de un contexto que le da a su vez significado como transmisora de una serie de valores culturales, que le dan sentido a la vez que ella los construye y transmite, identificando a las sociedades y determinando el saber de los individuos que las constituyen.

Cada manifestación artística es una consecuencia de la sociedad en la que se genera. Por eso, resulta tan significativo comprobar como las sociedades de Asia Oriental han dado lugar a culturas que han fundamentado su arte y conceptos de estética en la idea de armonía y tributo a la belleza. En sus obras solemos encontrar una profunda relación con los elementos de la naturaleza; una mirada muy diferente a la occidental donde, por el contrario, tradicionalmente hemos tenido una comprensión del medio natural que ha buscado ejercer un dominio sobre este.

Aunque existen diferencias cualitativas en estas distintas aproximaciones al espacio por parte de las culturas oriental y occidental, prefiero eludir la dicotomía entre la cosmología politeísta de la primera y el monoteísmo de la segunda, ya que esto daría lugar a un dualismo que considero en exceso simplista. Observar estas diferencias no debe hacernos incurrir en ortodoxias comparativas - fundamento de muchos malentendidos y estereotipos culturales - ya que, podemos encontrar tanto en las culturas occidentales pre-cristinas la presencia de una conjunción armónica con el entorno natural - aún hoy vigente en el subconsciente popular - como, en el contexto de Asia Oriental, encontrar religiones populares que plantean una comprensión teísta de esta misma naturaleza. Así, en Japón, las diferentes particularidades naturales se han denominado *kami* por el sintoísmo, o *hotoke* por el budismo - moradores de montañas, rocas o árboles, y venerados como deidades - dando lugar a una visión del mundo

politeísta que tiene, a su vez, un cierto paralelismo con las creencias populares chinas - donde muchas divinidades eran representaciones de fenómenos naturales - en una comprensión de todo ello que podemos considerar panteísta o animista, lo cual ha generado una cosmología caracterizada por una armonía no dualista, donde los hombres y el medio natural conforman una unidad.

“la naturaleza, en su virtualidad revela al hombre su naturaleza propia, permitiéndole superarse; el hombre al realizarse permite, a su vez, que la naturaleza se realice”¹

Aunque se han editado numerosos estudios sobre este tema, es en *El Pensamiento Paisajero*, de Agustín Berque, donde encontramos una comparación entre las posturas filosóficas orientales y occidentales, ahondando en el sentido profundo de paisaje, como concepto que se origina en distintos ámbitos y, de manera particular, la relación que el individuo mantiene con su entorno. En este libro encontramos un enfoque cualitativo que favorece una percepción más próxima a esa mirada que sobre la naturaleza realiza las culturas de Asia Oriental y, en particular, esa preferencia por aquellos elementos más humildes pero no por ello carentes de belleza que, en su estética depurada, recogen, mediante un desarrollo horizontal, las artes chinas y japonesas.

Una comprensión del paisaje que tuvo su origen en las élites esteticistas chinas que lo contemplaban pero en el que no intervenían, algo que dio lugar a una mirada desinteresada sobre el entorno que favoreció, tanto una comprensión del paisaje como objeto del pensamiento como la aparición de las representaciones de la naturaleza y de los diferentes términos para designarlas.

Este refinamiento cultural – que se remonta a los poetas chinos del siglo V- recoge en algunos textos reflexiones sobre la pintura y el paisaje en una actitud relacionada con un cierto recogimiento, que rechaza comprender la naturaleza como objeto para, así, establecer una conexión con ella como proceso. Una dimensión formal que nos permite comprender de qué manera sus particularidades redefinen los parámetros culturales y artísticos de la sociedad que le da forma

Así, a diferencia de un predominio del punto de vista homo-céntrico que da origen a la estructura del arte occidental y que hace que se subraye la perpendicularidad del espacio

¹ Cheng, F. 2004. *Vacío y Plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela. Pág .239.

con respecto a un supuesto plano en la imagen, encontramos un enfoque muy diferente en las representaciones artísticas chinas y japonesas, las cuales se caracterizan, en muchas ocasiones, por un predominio de la horizontalidad, donde el todo compositivo se plantea desde el respeto hacia el objeto y todo punto de vista se adapta a sus particularidades.

“El cielo y la tierra de las religiones cristianas conforman una línea vertical pero, frente a una divinidad europea, un “kami” no es tanto un plano superior cuanto la prolongación de todo espacio de vida a su mismo origen”².

En estas manifestaciones artísticas, la disposición en el plano de hojas o flores sigue una secuencia fluida, logrando transformar la apariencia de un instante en representaciones de gran belleza, sencillez y simbolismo, eliminando para ello los rasgos descriptivos de los objetos representados, para abstraer, de esta manera, sus formas puras y la intensidad que emanan.

“La afirmación en el plano individual de que no hay pensamientos sutiles y que todo pensamiento produce forma en algún nivel, puede extrapolarse a la dimensión social en la cual las formas son emergencias del pensamiento colectivo, son productos culturales, entidades generadas y operadas por las pulsiones de las culturas concretas; es decir, que la cultura es el único ámbito en el que existen las formas. Las formas son entidades culturales, y por lo tanto, significativas.”³

² Falero, Alfonso .J. 2006. *Aproximación a la cultura japonesa*. Salamanca: Amarú Ediciones. Pág .85.

³García Rodríguez, Amaury A y García Montiel, E. (compiladores) 2009. *Cultura Visual en Japón. Once Estudios Iberoamericanos*. México D.F. El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia Oriental. Pág 245

2.-1.- LA PRESENCIA DE NATURALEZA EN EL ARTE CHINO Y JAPONÉS.

Una rigurosa definición del término “cultura” nos obligaría a categorizarlo bajo dos diferentes apreciaciones. Encontraríamos por un lado una denominada cultura materialista - relacionada con una comprensión pragmática de sus fines - y, por otro lado, una cultura espiritual - relacionada con el desarrollo de la conciencia de los individuos que la conforman -. Dentro de esta última se encuentra la que se denomina cultura estética - que aglutina aquellos ideales de belleza que se originan dentro de una sociedad - y, como ya hemos visto, dentro de la cultura estética no podemos establecer los mismos parámetros para el ámbito occidental que para el oriental.

Hemos podido ver en el apartado anterior, el Marco Teórico, cómo, tradicionalmente, en Extremo Oriente se ha dado un estrecho vínculo entre sus sociedades y el medio natural, dando lugar a unas creencias - emparentadas por una serie de características filosófico-religiosas de la naturaleza – que relacionan los seres humanos, los dioses y el medio natural, y que marcan su perspectiva religiosa, algo que se manifiesta en las artes en particular.

Así, desde el taoísmo y su ecología naturalista - donde solo el camino a la perfección permite una vida en armonía con la naturaleza - hasta el ecologismo social confucianista - de carácter moralizante para la sociedad - pasando por el budismo - que, en su doctrina de la reencarnación, comprende unidos al hombre y al resto de los seres que lo rodean -, el mundo natural se ha considerado como una parte de una cosmogonía que comprende un universo que se presenta en un continuo holista en el seno de la naturaleza. Una comprensión unificada del medio natural en la que el hombre, aunque no esté formalmente representado, forma siempre parte de él, por lo que - según el taoísmo - mediante un desarrollo lineal del tiempo, el vacío enlaza al hombre con el espacio originario. Una unidad en la multiplicidad, en un mundo natural pleno de vida, que busca encontrar una armonía con la naturaleza.

Pero, para comprender esta cuestión filosófica, es preciso comprender y conocer algunos aspectos sobre el origen de algunos términos, en el contexto cultural de China y de Japón. Efectivamente es muy significativo descubrir cómo el concepto de “Naturaleza” tiene el origen de su significado en el término chino *tzujan*, o el *shizen* japonés. En el Japón previo al periodo *Tokugawa* (1600-1868) la comprensión del medio natural no se entendía separada de los seres humanos. Antes de esta época, la palabra *shizen* significaba “quizás” (*hoyito shite*) y en la tradición budista este carácter

venía a significar “naturalmente” o *jinen* (*hitorideni o onozukara*). Así, en el capítulo XXV de *Lao-tzu* (*Tao Te Ching*) el término *tzujan* significa “espontaneidad”, correspondiéndose en las *Sútras* Budistas con la palabra sánscrita *svabhava*, que significa “naturaleza esencial”.

En lo que respecta a la término “Paisaje”, en Asia Oriental en general, este no implica una comprensión de una panorámica de un espacio natural, sino un punto de vista sobre el entorno en el que, desde la mirada de la filosofía budista, una flor, un insecto, una hierba simbolizan la interdependencia y la dinámica que relaciona todas las cosas del mundo, en el contexto de unos planteamientos culturales que expresan, además, otras dimensiones - como son las religiosas, filosóficas y artísticas – a través de una lectura simbólica, que encontramos en numerosas manifestaciones artísticas; sirva como ejemplo las exquisitas ilustraciones del *Libro de los Insectos*, de Kitagawa Utamaro, que acompaña sus imágenes con poemas *kyôka*, para orientar una comprensión representativa del entorno natural (Figuras XIV y XV).

Pero, para comprender estas representaciones de los elementos de la naturaleza, es necesario descifrar las apariencias que hay tras el simbolismo de sus formas naturales, y su equivalencia con determinadas y conceptos. Así la flor de loto en los jardines de los monasterios *Zen* simboliza para el budismo la iluminación ya que sus raíces – que se sostienen en el fondo lodoso del estanque - son un símbolo de las pasiones humanas y sus hojas abiertas a la luz son una muestra de pureza. Otros elementos, como el bambú – que se inclina con el viento – representan la sabiduría; el cerezo en flor la primavera; el arce rojo es la imagen del otoño.

“The crane as the natural companion of the pine, the cock is usually represented with peonies [...] they both symbolize longevity”.⁴

En China, el origen de la idea del paisaje está en la iconografía de los inmortales – idea basada en los paraísos budistas donde el hombre podía alcanzar la armonía con la naturaleza y el *Tao*- y que inspiró los jardines privados e imperiales, las villas de montaña y la prosa paisajística llamada *Youji* – o notas de viaje, también conocidas como “paisajes”- que gozaron de gran popularidad. Es aquí donde encontramos el uso de dos términos para referirse a paisaje, *Shanshui* “montaña –agua” usado para la

⁴ Soame, J. 1972. *A Background to Chinese Painting*. New York. Schocken Books. Pág 193

pintura de paisaje y para el paisaje literario – ambos con las mismas fuentes filosóficas y estéticas - y el *Fengjing* “viento-atmósfera” o “espectáculo-aspecto” recorrido a menudo por la emoción.

Esta rica terminología es una muestra de las variadas interpretaciones que tuvo el paisaje y que, poco a poco, se significarán en el arte japonés. Para comprenderlas se precisa descifrar sus profundas relaciones metafísicas y la simbología que subyace en los fundamentos conceptuales de la naturaleza - como la impermanencia o el paso de las estaciones - aspectos que podemos encontrar en la obra *Paisaje de las Cuatro Estaciones* de Sesshû Toyo (Figuras XXVII y XXVIII)

En esta obra se muestra la transformación del paisaje a lo largo de las cuatro estaciones del año, de manera que según cambia la composición varía el tono del pincel, en un desarrollo que transcurre en diferentes figuras y se unifica en un todo, apoyándose en un soporte - pintura en rollo- que hace que la misma composición nos dé la impresión de un desarrollo temporal. Un sentimiento que, en lo que respecta a las artes japonesas, tradicionalmente ha buscado una integración en la naturaleza y en los *kami* para, de esta manera, convertir este arte en una parte de su esencia, basándose en una lúcida subjetividad. Y es que en Japón se pensaba que ese sentimiento o *kokoro* existía en todos los seres vivos y en todos los componentes de la naturaleza - *Ten-no kokoro* (espíritu del cielo) y el *Chi-no kokoro* (espíritu de la tierra) – y que captando ese *kokoro* o *ki*, se podía percibir la integridad individual de cada elemento.

He aquí, pues, una manera de comprender el arte que refleja el principio de movimiento y de cambio, teniendo a la naturaleza como expresión y base de la creación de las formas artísticas, en una búsqueda de la armonía en donde confluye el alma interior y el espíritu de la sociedad.

2.-2.-VALORES ESTÉTICOS DE LA CULTURA CHINA Y JAPONESA.

Entender una determinada cultura implica, previamente, comprenderla como un fenómeno vivo, donde periódicamente, en mayor o menor medida, esta retoma o se mira en su forma primitiva; algo que nos ayuda a comprender el porqué de la permanencia de determinados elementos esenciales en la mayoría de las manifestaciones culturales de un pueblo.

Efectivamente, las diferentes representaciones que nos ha dejado el arte lo han abierto a otras funciones que varían según las distintas culturas, por eso además de su función

antropológica - que nos ayuda a conocer y comprender al hombre y a sus distintas sociedades – encontramos una valoración artística y otra estética, como distintas maneras de comprender el arte.

Y es que, comprender la sensibilidad estética como una facultad humana y el arte como un producto cultural de todas las sociedades, es una manera de entender cómo el fruto de esta sensibilidad estética puede tener diferentes usos y valoraciones ya que, estos componentes estéticos determinan la forma e influyen en la sensibilidad de quien las aprecia. Por eso, es necesario aclarar la distinción entre los denominados valores estéticos y los llamados valores artísticos. Así, cuando se habla de valores artísticos se alude de manera directa a la obra en cuestión y a todo el proceso de su elaboración; sin embargo, cuando mencionamos los valores estéticos nos referimos a la manera en que un entorno y sus individuos pueden percibir esta obra.

“Entendemos por “valores estéticos” las características que representan los ideales, cánones y sentimientos de belleza que inspiran la creación de la obra literaria en una época determinada. Debemos advertir que la aparición de “nuevos” valores estéticos en determinado periodo histórico no significa la desaparición de los “anteriores valores”.⁵

Aunque erróneamente, los términos “estético” y “artístico” han llegado a ser usados para expresar conceptos parecidos, estos dos definen, con matices, valoraciones que es necesario distinguir entre sí.

“El concepto de lo estético está fundado en la recepción, mientras que el concepto de lo artístico está fundado en la obra y en el proceso de creación”⁶.

Ambos conceptos son solo una parte de la obra de arte, abarcando la totalidad de la misma y definiendo su comprensión y la de sus contemporáneas dentro de una determinada época. De ahí la importancia de conocer aquellos valores estéticos y

⁵ Lanzaco Salafranca, F. 2009. *Los Valores estéticos de la Cultura Clásica Japonesa*. Madrid. Editorial Verbum. Pág 18

⁶ Henckmann, W. 2001. *Sobre la Distinción Entre Valores Estéticos y Artísticos* / Enrahonar 32/33, 2001, Universitat de Múnic. Philosophie Department Geschwister-scholl Platz, 1. 80539 München. Pág 72

artísticos que forman parte de una determinada cultura, a pesar de la dificultad que entraña esta tarea que, en lo que concierne a Japón y China, se hace realmente complicada debido a su extensa y compleja historia, y a sus diferentes puntos de vista y la conceptualización que se hace de estos. A propósito de esta cuestión, George Rowley comenta que:

“Bien fuese a través de la ciencia – que investiga la mecánica de la representación -, de la estética –que cuestiona la naturaleza de lo bello – o de la psicología que explora las motivaciones de la expresión -, los términos que utilizan los occidentales para definir las notas esenciales de la pintura – así, unidad, equilibrio, escala y empatía -, a la vez que los tipos estéticos de lo bello, lo sublime, etc, son objeto de desdén en los escritos de la crítica china”⁷.

Y es que, tanto en la cultura china como en la japonesa los principios de su creación artística dependen de su sutileza. En China, para hablar de una determinada concepción estética debemos remontarnos al periodo *Song* (*Song del Norte* 960-1127 y *Song del Sur* 1127-1279) y sus posteriores aportaciones. Ya en los paisajes *Song del Sur* de Ma Yuan o de Xia Gui, aparece uno de los rasgos característicos del arte chino: una consonancia en las formas que consiguen armonizarse mediante una semejanza rítmica. Una idea asociada al *Yin –Yang* – consonancia de equilibrio de tensiones - que ha determinado la composición en el arte chino y japonés, en cuanto atañe al agrupamiento, la escala, el énfasis y la sucesión o secuencialización. Véase como ejemplo de ello la pintura japonesa del *Emaki de las Grullas*, Hon’ami Kôetsu (Figura XXVI)-.

Así, lejos de la inclinación occidental por la ordenación objetiva, la tradición oriental ha recurrido a la semejanza de las partes para acercarse a la sensación de unidad. Por ello, en el arte chino en concreto, se busca el contraste de dos partes, o en su lugar de tres, aunque raramente se ha llegado a las cuatro. En las ocasiones en las que se llegaba a cinco, estas se solían dividir en grupos de dos o tres a su vez - lo cual favorece la sencillez - respetando el principio del menor número para decir mucho con pocos elementos y concentrar el significado en unas cuantas formas.

⁷ Rowley, G. 1981. *Principios de la Pintura China*. Madrid. Alianza Editorial S.A. Pág 59.

Este efecto - basado en planos y aislamientos - tiene su origen en el ideal del pensamiento de los primeros pintores más arcaicos, el cual, posteriormente, fue transformado por los pensadores del periodo *Song* como expresión del *Tao*, quienes buscando el *Li* - estructura física de las cosas- descubrían el *Xing* del arte -el aspecto del vacío o la naturaleza fundamental-. Para expresar esta presencia del *Tao* en la naturaleza utilizaban la voz *Qi* – o espíritu – energía compartida con la pintura. Entendían que el *Tao* se manifiesta en el arte como *Qi*, por lo que se le dio el nombre de *Qi-Yun* a los tres fundamentos de la experiencia mística: EL ABSOLUTO, LA MEDITACIÓN Y LA ILUMINACIÓN.

Así pues, los cuatro conceptos básicos que, según la idea china, intervenían en una pintura eran el *Qi* o aliento vital - algo que permite superar una inclinación demasiado realista -, el *Li* o principio que define la estructura interna y que permite conocer las líneas que estructuran todas las cosas, el *Yi* o la pulsión o disposición que tiene el artista en el momento de realizar la obra, y por último el *Shen* o la esencia divina. En la figura XVI del apéndice podemos apreciar estas nociones, además de una soltura del trazo o *Yi*, acompañada por la idea de vida-movimiento o *Sheng-dong* y una sutileza o *Jing* que viene a ser la quinta esencia del refinamiento.

El *Yijing* – calidad del alma- fue, en China, el criterio más importante para juzgar el valor de una obra. Si la belleza de una obra reside en su *Yi* - que es su esencia - la esencia del ser está en el *Yijing*, que viene a significar un estado superior de la mente o “resonancia divina” que también simboliza el *Shenyong*. Estas dos nociones designaban el estado hacia el que se inclina una obra - que se considera verdadero - en una comprensión de la pintura dentro del orden de lo natural, lo que explica que no haya nada forzado - sin esa necesidad de la originalidad - tan común en la cultura occidental.

En lo que a Japón respecta, la introducción y asimilación paulatina - en la corte de *Yamato* (siglos V-VI) - de la cultura china de las dinastías *Sui* (581-618) y *Tang* (618-907) se remonta a los siglos VI y IX. Una notable influencia que ha dejado su huella por la introducción de la escritura china, del Budismo, Confucianismo y Taoísmo, y sus consecuentes repercusiones artísticas. Así, progresivamente, se fue desarrollando un arte amparado en unos nuevos valores estéticos que, en el marco de la cultura japonesa, han ido variando según los diferentes periodos históricos.

SUGESTIÓN, SIMPLICIDAD, IRREGULARIDAD Y CADUCIDAD, son cuatro conceptos claves en la expresión artística japonesa, estando los dos primeros muy

vinculados entre sí. Federico Lanzaco Salafranca, en el libro *Los Valores Estéticos de la Cultura Clásica Japonesa* menciona los tres factores que considera determinantes en la evolución de los valores estéticos de Japón.

“[...] para estudiar a fondo la cultura japonesa hay que centrarse en estos tres puntos: I) una visión estético-sagrada del mundo, en la que el hombre participa por igual con la Vida del universo, repartida entre todos los seres de la Naturaleza, y en consecuencia, se siente identificado con todos ellos; II) el valor más apreciado de todos es la limpieza (*SEIJO*) (*KIYOSA*) (la *nettezza* en italiano); y III) la percepción emocional prevalece sobre las demás racionales”⁸.

De este modo, como característicos de la sensibilidad japonesa, encontramos, entre otros muchos, el valor estético de *Mono-no-aware*, o belleza triste, que denota una afinidad hacia los seres de la naturaleza; el *Mujôkan* o percepción de la caducidad e impermanencia; el *Yûgen* – de los caracteres chinos *yû* (profundidad) *gen* (misterio), *you-xuan* en chino - o elegancia teñida de un sentimiento de mutabilidad; el *Wabi*, o idea de aproximación a la belleza esencial o belleza de lo humilde; el *Sabi*, o belleza austera y solitaria; el *Ma*, «concepto budista asociado a un intervalo vacío»⁹; y el *Mu* o la “profundidad del no ser”¹⁰.

Una muestra de estos dos últimos valores la encontramos en el *Biombo con Pinos entre la Niebla* o *Shorin – zu- byô bu*, de Hasegawa Tohaku, un ejemplo en el que las siluetas de los pinos dan forma al pasaje conformado por el vacío, la austeridad y una serena belleza. Todos ellos conceptos que designan la mirada suprema dentro del arte chino y japonés y que forman parte de un universo de valores estéticos y artísticos que se detallan, al final de este trabajo, en las tablas que se adjuntan en el apéndice final.

⁸ Lanzaco Salafranca, F. 2009. *Los Valores Estéticos de la Cultura Clásica Japonesa*. Madrid. Editorial Verbum. Pág 19.

⁹ Vives, J. 2010. *El Teatro Japonés y las Artes Plásticas*. Gijón. Ediciones Satori. Pág 161.

¹⁰ Lanzaco Salafranca, F. 2009. *Los Valores estéticos de la Cultura Clásica Japonesa*. Madrid. Editorial Verbum. Pág 103.

2.-3.-LA HORIZONTALIDAD

Hemos visto como, en el marco geográfico de China y de Japón, la representación de diferentes elementos de la naturaleza ha seguido un desarrollo similar. Efectivamente, tanto su simbología, como la forma y variedad de formatos portátiles usados para su representación, conservación, transporte y posterior exposición han tenido una similar evolución, que tuvo como punto de partida China y posteriormente se extendió y personalizó en Japón.

La herencia china del principio del “menos número” enriqueció las posibilidades decorativas artísticas con una sencillez numérica, algo que hizo posible la representación de una serie de motivos fácilmente asimilables, al tiempo que la ausencia de marco facilitó la aparición de un espacio estructurado por el ritmo de los intervalos grupales, recurso que dio lugar a una relación más mental que visual con las formas.

Estas formas estaban apoyadas sobre fondos vacíos – conformados por un plano de papel o seda - sobre el que asomaban figuras en un ángulo lateral, algo que, con posterioridad, facilitó la claridad entre los intervalos de las figuras y la consecuente aparición de la distancia lateral (Figura XXIII).

“El equilibrio viene dado por dos factores: los intervalos entre pincelada y pincelada y las formas que adoptan los vacíos existentes entre ellas, algo que los autores *Yuan* describen como “espacio a abarcar” (*jian jia*)”.¹¹

Efectivamente, una característica que define la pintura china – y también la japonesa - es el “desplazamiento en el tiempo” a decir de George Rowley:

“un arte del tiempo a la vez que del espacio. Esto se hallaba implícito en la disposición del grupo por desplazamiento de un motivo a otro a través de intervalos.”¹²

En su libro *Principios de la Pintura China*, Rowley nos habla de la manera en que el ojo percibe la escena representada en un rollo de papel, captando un tiempo que se desarrolla de derecha a izquierda. Esto es algo que modifica la comprensión del tema

¹¹ Rowley, G. 1981. *Principios de la Pintura China*. Madrid. Alianza Editorial S.A. Pág 77

¹² *Ibidem*. Pág 93.

representado que - a diferencia de las representaciones que se perciben en un único bloque - precisa de una comprensión, similar a una secuencia musical, mediante una exposición, desarrollo y recopilación, donde la temática predispone la mirada a medida que se despliega el rollo – u otros soportes como un biombo, abanico o un álbum - dando lugar a un movimiento lateral, y no en profundidad, de las líneas compositivas que constituyen la esencia de la obra.

Esta sucesión temporal llamada “método continuo”¹³ – usado en occidente durante la Edad Media, y perdido en el siglo XV con el desarrollo científico de la perspectiva – surgió en China durante el periodo *Tang* (618- 907) cuando, ante la cuestión de la profundidad, se ideó un discurrir espacial y temporal, en un espacio que llegaba más allá del marco físico de la pintura.

Cabe la posibilidad de que, esta comprensión del espacio pictórico estuviese determinada por los diferentes usos dados a las obras. A diferencia de lo que sucede en la tradición occidental, en países como China y Japón las representaciones pictóricas solo se exhibían en eventos determinados y durante un periodo limitado, por lo que el resto del tiempo permanecían guardadas, algo que resultaba relativamente sencillo debido al material usado para su realización, que solía ser papel o tela.

Muchas de estas representaciones pictóricas estaban organizadas a modo de colecciones que versaban sobre algún artista, tema o periodo en particular, realizándose para ello exquisitas publicaciones de álbumes de pequeño tamaño. Además, también fueron muy populares las ediciones de páginas montadas con una estructura de *booklike* que facilitaba una lectura horizontal de las imágenes representadas. Pero, tal vez, los medios más conocidos usados para el desarrollo horizontal de las representaciones pictóricas sean el rollo de papel – *chüan* en China y *e-makimono* en Japón - y los biombos.

“In China hand scrolls are also called *chüan-tzû*, *hêng-chüan*, *chüan-chou*, or simply *chüan*”¹⁴.

Hoy en día podemos ver en los museos estos largos rollos totalmente desplegados aunque originalmente estaban planteados para ser contemplados sección por sección, otorgándoles esta lectura un desarrollo secuencial.

¹³Rowley, G. 1981. *Principios de la Pintura China*. Madrid. Alianza Editorial S.A. Pág 94

¹⁴ Van Gulik, R H. 1981. *Chinese Pictorial Art. As Viewed by the Connoisseur*. New York. Hacker Art Books. Pág 38

Los biombos - *biô-bu* en japonés - eran otro de los soportes usados en las representaciones pictóricas de Asia Oriental. Aunque su origen se remonta a la China del periodo *Tang* (618-917) - donde surgió como un solo biombo con amplias áreas de vacío para llegar a los complejos desplazamientos de planos de la época *Qing* (1644-1911) – se incorporó con posterioridad a Corea y Japón, siendo en este último país donde, a partir del periodo *Heian* (794-1185) se hizo más popular. En un principio, la estructura de estos biombos consistía en un único panel, el cual evolucionó progresivamente hacia modelos de pantalla fija o plegable. Concretamente, en Japón se extendió el uso de pantallas plegables por pares de paneles – aunque lo más común eran los seis paneles, se podía llegar hasta ocho – lo que dio lugar a un exquisito gusto por el juego de planos, que favoreció el uso de secuencias móviles, y que está directamente relacionado con la versatilidad de los interiores arquitectónicos japoneses, donde estos paneles también eran utilizados como *fusuma* (puertas correderas) que combinaban visual y físicamente los interiores con los exteriores ajardinados y que, cuando el marco se ceñía solo al interior, incorporaban pinturas con imágenes de la naturaleza.

Esta idea del “foco móvil”¹⁵ continuará con el desarrollo de los abanicos de tijera (*chê shan* en chino y *ôgi* o *sen-su* en japonés) y evolucionará en los denominados *ts'ê* o *ts'ê-yeh*, un tipo de montaje de álbumes, que representan la transición del rollo de mano al libro, y que se pliegan en hojas de tamaño uniforme que, más tarde, terminaron por cortarse para ser cosidas a modo de libro (Figura XXIX). Así, es de esta manera cómo evoluciona la idea del foco móvil que hizo que la mirada se desplazase a lo largo de la obra, en un recorrido horizontal de derecha a izquierda.

2.4.- PARALELISMOS.

En cierta ocasión, Shelley dijo que la razón se interesa por las posibles diferencias que existen entre las cosas y la imaginación, en cambio, por sus semejanzas. Ejercitando al mismo tiempo estas dos posibilidades, en una reflexión racional e imaginativa a la vez, propongo que fijemos nuestra atención en las relaciones concatenadas que encontramos en la horizontalidad de algunas significativas obras del arte japonés

Hemos visto hasta ahora, como los autores chinos y japoneses, para mantener la unidad entre las distintas partes de una obra, recurrían a la repetición de un mismo motivo o la

¹⁵ Rowley, G. 1981. Principios de la Pintura China. Madrid. Alianza Editorial S.A. Pág 94

aplicación de un mismo ritmo con diferentes objetos. Una idea de consonancia que - como relación de igualdad entre distintos elementos - nos será útil para relacionar los diferentes ejemplos artísticos que ilustran este trabajo, en los que la naturaleza - como *leit-motiv* - se representa a través del desarrollo horizontal de la suavidad de sus formas y de la naturalidad y claridad compositiva de las líneas.

Para visualizar todo esto, se han seleccionado una serie de obras, a modo ejemplos significativos de estas características. Su elección - a pesar de parecerlo - no ha sido aleatoria ya que, a través de los ejemplos que nos aportan el *Jardín Seco de Riôan-ji*, la *Villa Katsura*, el E-makimono del *Paisaje de las Cuatro Estaciones*, el biombo de *Pájaros y Flores* o el compendio de botánica del *Honzo-Zufu*, podremos secuencializar la evolución de los soportes utilizados en el desarrollo horizontal de esa comprensión del foco móvil. Por otra parte, todas estas muestras del arte japonés están comprendidas dentro de un arco histórico que va desde el periodo *Muromachi* (1336-1573), pasando por el *Momoyama* (1568-1600) hasta la época *Edo* (1600-1868), para, por último, terminar con el ejemplo del plano cinematográfico de Ozu, que designa la vigencia de esta horizontalidad en la mirada de la cultura japonesa, a través de un lenguaje artístico moderno, como es el medio cinematográfico.

EL EMAKI “PAISAJE DE LAS CUATRO ESTACIONES”

Se puede considerar al *Emaki* como un claro ejemplo sobre cómo el arte establece una simbiosis con el entorno natural, que se refleja en los cambios producidos durante las estaciones del año. Porque la naturaleza se significa en un ciclo que se desarrolla por medio de un continuo a través de estas, en un discurrir vital que encuentra su correlato en el desarrollo espacio-temporal que tuvo su origen en la pintura en rollo.

Las representaciones de los rollos horizontales se caracterizan por una denominada narrativa continua que se desenvuelven de derecha a izquierda, algo que facilita una primera lectura de un texto para, después, poder contemplar las imágenes que lo ilustran (Figura XXX). Esta peculiaridad, o escenificación, es una de las estrategias visuales más características de Asia Oriental, alcanzando su edad de oro ente los siglos XII y XIV. Estos rollos suelen tener una altura de unos cuarenta centímetros y una longitud que oscila entre los ocho y los doce metros de largo, resultando estas medidas una condición determinante para la escena que en ellos se representa:

“transformándolo en un devenir secuencial-temporal muy semejante al cinematográfico, es decir, un desarrollo horizontal”¹⁶

En el ejemplo del rollo *Paisaje de las cuatro estaciones* (1468) de Sesshū Toyo (Figura XXVII y XXVIII), encontramos una gran riqueza expresiva que reduce el lenguaje pictórico a los gestos y elementos mínimos, acercándolo a la espiritualidad mediante la supresión del color, el cual significa, simbólicamente, el mundo material según el budismo *Zen*, puesto que el mundo espiritual tiene que ser sin color ni forma, vacío (*kū*). Por eso, en esta obra encontramos, a excepción de algunas líneas y manchas, grandes espacios vacíos o el denominado “el resto blanco” (*yohaku*). Una idea de vacío como generador de vida que es, a su vez, un símbolo de la particular percepción de lo efímero, del paso del tiempo. En esta pintura – que muestra la transformación del paisaje a lo largo de las cuatro estaciones del año - el desarrollo de la composición, a la vez que secuencializa el paso del tiempo, funciona como un todo compositivo. De esta manera, según los cambios que aparecen en la composición cambia también el tono de la pintura, dando lugar a un desarrollo que enfatiza ese efecto de temporalidad, y que se refuerza con el uso del soporte, en este caso el rollo horizontal.

“Empieza sosegadamente, se aumenta poco a poco el grado de complicación y, finalmente, la composición se complica en grado sumo por la fusión de infinitos motivos; más adelante vuelve paulatinamente a la simplicidad para concluir en una composición extremadamente sencilla; podría compararse con el desarrollo de una pieza musical”¹⁷

EL BIOMBO “PÁJAROS Y FLORES”

Tradicionalmente el montaje de esos rollos pintados solía formar parte de la decoración de los interiores de las viviendas. La antigua tradición de las casas chinas, de disponer un sencillo panel – *yen-chang o chang- tzû* - para poder contemplar las pinturas en rollo - muchos de ellos fragmentados en varias secciones del vestíbulo principal de la

¹⁶ Vives, J. 2010. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón. Editorial Satori. Pág. 68

¹⁷ Watsuji, T. 2006. *Antropología del Paisaje. Climas, Culturas y Religiones*. Salamanca. Ediciones Sígueme. Pág. 233

vivienda – llegó a Japón, donde este formato de tablas, en horizontal, se denominaba *gaku*. Situado frecuentemente sobre la entrada principal de la casa, estos sencillos montajes evolucionaron desde una estructura de un solo panel hasta otras más sofisticadas compuestas por varios paneles plegables, en los que se representaba una pintura ininterrumpida. Estos *byô-bu* o biombos –compuestos por tres, cuatro o más paneles, casi siempre organizados por pares - que no solían sobrepasar los dos metros de alto pudiendo alcanzar más de siete de anchura, tenían en común con las puertas correderas, o *fusuma*, un formato claramente apaisado.

Javier Vives, en su libro *El teatro japonés y las artes plásticas* – donde se hace una explícita referencia al tema de la horizontalidad – nos habla de cómo, en las pinturas realizadas sobre los biombos y los *fusuma*, el tema representado parece querer salir del marco que lo representa, y de ahí esa necesidad por ir añadiendo más segmentos a ese todo que conforma la representación horizontal pintada, una manera de comprender el espacio presente en el biombo *Pájaros y Flores* de Hasegawa Tôhaku (Figura XXIII).

“Esto es lo que ocurre con los árboles y las plantas, temas muy queridos de toda la pintura nipona. Sus ramas no buscan la altura sino que dibujan diseños sensiblemente horizontales.”¹⁸

Frecuentemente, en estos paneles, los fondos quedaban anulados por el uso del dorado (Figura VIII) algo que, además de añadir luminosidad a la penumbra de los interiores arquitectónicos, permitía que - ante la falta de un fondo o su simplicidad - el artista pudiese conseguir que el espectador se fijase simplemente en el tema principal o en la parte más interesante y destacable de la composición, motivo por el que era utilizado el mínimo número de objetos para ambientar una escena.

Es de este modo como - en una evolución que se origina en los rollos de papel para desembocar en los biombos de los interiores de las casas - este tipo de pintura horizontal va encontrando otras distintas e interesantes aplicaciones, como son el caso de los abanicos y, muy especialmente, los álbumes ilustrados.

¹⁸ Vives, J. 2010. *El teatro japonés y las artes plásticas*. Gijón. Editorial Satori. Pág. 68

EL “HONZO ZUFU”

Efectivamente, de manera paulatina se da una transición que va del rollo hasta un plegado en acordeón - mediante un plegado uniforme de las secciones que lo conforman - de los llamados en chino *ts'ê* o *ts'ê-yeg*, que vienen a ser un puente entre el rollo de papel y el libro, ya que terminarán siendo divididos en hojas sueltas que más tarde serán cosidas (Figura XXX).

Fue en China donde se editaron los primeros libros ilustrados con grabados – aunque, a la larga, ha sido en Japón donde han hecho más ediciones de libros con estas características, llamados *ehon* -, algunos de los cuales versaban sobre temas de medicina general, economía, agricultura, horticultura o monografías sobre botánica y flora.

Una de las obras genéricas más famosas es el *Cheng Lei Pen T'sao* del que sabemos tuvo una de sus primeras ediciones en el 973, ampliándose con posterioridad en el año 1249. Pero, con respecto al tema de las ilustraciones de elementos vegetales, se puede considerar el *Chiu Huang Pen T'sao* como una obra cuyas ilustraciones son equiparables a las primeras planchas xilográficas occidentales - como las *Das Buch der Natur* (1475) y el *Herbarium Apulei* (1481) - aunque se consideran las ilustraciones de esta obra china y su versión Japonesa - el *Kyuko Honzo* impreso en 1715 - muy superiores a las europeas. Existen otras muchas obras sobre flora japonesas con interesantes ilustraciones. Mencionar el *Chinkinso* publicado entre 1710 y 1733 - sumario sobre la belleza de la Tierra de Ito Ihei - que contiene numerosas ilustraciones de flores; el *Ehon yazanso* - ilustraciones de plantas de montañas y llanuras - publicado en 1755 por Tachibana Yasukuni o el *Ka i* -colección de plantas florales, traducido al francés por el Dr, L.Savatier- de Shimada Mitsufusa y Ono Ranzan y publicada por primera vez en 1759.

Pero es el *Honzo Zufu* la obra sobre la que nos centraremos. Este manual ilustrado de plantas, contemporáneo del *Chih wu ming shih t'u k'ao* - tratado ilustrado de botánico, de Wu Chi-Chün (1714) – es un hermoso herbolario y un trabajo monumental, obra pictórico de Iwasaki Tsunemasa (1786-1842), superintendente de un jardín botánico. La edición de grabados a color publicada en 1921 destaca por unas ilustraciones hermosas aunque no siempre fieles a la realidad de la naturaleza, en consonancia con esa eliminación de los rasgos descriptivos a la que hemos hecho mención en apartados anteriores. Además, muchas de sus ilustraciones son como mínimo a página completa

(aproximadamente de 20x13 cm), aunque una gran proporción de ellas cubren dos páginas, en un desarrollo horizontal que parece querer salirse de los márgenes del libro (Figura XVII y XVIII).

Efectivamente, en muchas de sus ilustraciones encontramos ese desarrollo horizontal de los elementos representados, extendiéndose los motivos de hojas y flores de una página a otra. Una rica muestra de la fertilidad creativa - dentro del campo de la botánica y del arte - en el marco de la cultura china y japonesa, y de la pervivencia del interés por el entorno natural.

EL JARDÍN “RIÔAN-JI”

El interés en China y Japón por el entorno natural encuentra su máximo exponente en el arte de la jardinería. El origen de lo que hoy se comprende como jardinería en Asia Oriental se encuentra en China, donde este arte se desarrolló a partir de influencias taoístas, confucianas y budistas, que evolucionaron con el tiempo, ejerciendo una profunda influencia en el mundo japonés.

Mientras en occidente se originó un diseño de jardines como recurso para dominar el entorno natural, en oriente se buscó una integración del jardín con ese entorno para acercarlo al hombre y hacer que este fuese partícipe de los ritmos vitales de la naturaleza. Con abundancia de formas curvas e irregulares como contrapunto a la regularidad de la arquitectura – la idea del *yin* y el *yang* en un dinámico contraste entre lo natural y lo artificial -, se buscaba favorecer una experiencia sinestésica, donde la poesía tenía una función muy importante.

El caso concreto del jardín japonés, tiene su origen en el periodo comprendido entre los años 250 -600 - coincidiendo con el florecimiento del sintoísmo – llegando a su máximo esplendor con la llegada de China, entre los años 1333 – 1573, de la filosofía y estética del budismo *Zen*.

Estos jardines deben comprenderse como un paisaje para la arquitectura motivo por el que no se pueden dissociar ambas manifestaciones artísticas ya que establecen, entre ellas, un diálogo permanente. Por este motivo, en el arte del jardín japonés podemos encontrar un reflejo de la relación tradicional entre el hombre y la naturaleza dentro de esta sociedad, puesto que - sobre una base del pensamiento budista *Zen* - se estimula una unión entre el observador y el entorno.

Efectivamente, fue esta secta budista la que influyó, especialmente, en la arquitectura, el paisajismo y las representaciones pictóricas japonesas, desde el período *Kamakura* (1185-1333) hasta el *Muromachi Momoyama* (1336-1600).

El ejemplo de jardín seco *Ryôan-ji* (Figura IX) es un modelo de jardín plano – *hira niwa* -. Una composición abstracta, del vacío (*Ma*) y de la nada (*Mu*), con elementos naturales, en el que encontramos el paradigma del simbolismo del jardín japonés. Una composición formada por 15 piedras oscuras y arena blanca – más bien pequeños guijarros - surcada por líneas rectas, en un marco rectangular, que han dado lugar al ascetismo de una geometría asimétrica, rodeada de vegetación.

“La horizontalidad de los jardines japoneses se manifiesta principalmente en los encuadres que se hacen de ellos desde el interior de las residencias. El discurso del famoso *Daisen-in*, explícito en su caso como en pocos, se desarrolla a lo largo de tres fachadas de la residencia del abad sin solución de continuidad. Su narración, como el fluir de un río, desemboca en un mar infinito y vacío frente a la fachada sur, que se encuadra reforzando el formato horizontal gracias al borde del alero y al pavimento de la galería.”¹⁹ (Figura X)

En estos jardines secos encontramos un paralelismo entre los secretos de la naturaleza y la naturaleza de nuestra propia existencia, donde la sugerencia de los espacios vacíos tiene un papel fundamental; el *Yohaku* o belleza del silencio y de la nada. Una comprensión del jardín como si fuese una pintura tridimensional, lo cual ha favorecido el uso de las depuradas líneas de la arquitectura tradicional japonesa.

LA “VILLA KATSURA”

Efectivamente, el hecho de poder abrir las habitaciones de la casa al jardín - mediante el sencillo gesto de retirar las puertas correderas – facilita la contemplación de la naturaleza a través del marco que ofrece la línea horizontal de la galería – la imagen de la Figura VI es un ejemplo de ello - haciendo posible que, la naturaleza, siempre esté presente en la vida diaria, a través de la resonancia, o correspondencia emocional entre esta y quien la percibe, y que establece ese vínculo tan particular entre naturaleza y arte.

¹⁹ Vives, J. 2010. *El Teato Japonés y las Artes Plásticas*. Gijón. Editorial Satori. Pág. 72

Esto explica cómo la arquitectura japonesa se funde con el entorno natural, en una vocación de impermanencia y asimetría, como un reflejo del entorno natural, donde nada permanece. Un entorno que se elige en armonía con la arquitectura – la idea de *shakkei* - y que planifica la situación de la estructura arquitectónica y del jardín en relación con el paisaje que los circunda.

Como compendio de estas particularidades tenemos el complejo arquitectónico de la *Villa Katsura* (1620-1675), una construcción que destaca, en el exterior, por su poca altura y el acentuado voladizo de sus aleros que proyectan acusadas sombras. Este último rasgo destaca aún más la sensación de horizontalidad, con la desaparición de la curva y contra curva, destacando el juego de líneas verticales y horizontales.

“los arquitectos japoneses [...] han tendido a caracterizar su creación por la línea horizontal [...]. Incluso en el caso de edificios concebidos voluntariamente altos, como las pagodas de múltiples pisos o los templos de la secta zen, los detalles de la construcción siempre contrarrestan la verticalidad de la estructura.”²⁰

En lo que respecta a los interiores - en la arquitectura tradicional japonesa en general – estos están estructurados en diferentes espacios, separados por puertas correderas que se deslizan paralelamente, decoradas en la mayoría de las ocasiones por los *fusuma-e*, - pinturas de los *fusuma* que representan flores, árboles, pájaros, escenas de paisajes – (Figuras VIII).

Estos interiores están separados del exterior por medio de los *shôji* - que utilizan la misma técnica de apertura que los *fusuma* (Figura IV, V y VI)– condición que, a su vez, permiten mover y ampliar los espacios y la perspectiva, en una horizontalidad que diluye la separación entre exterior e interior, facilitando la comunicación lineal entre ambos espacios y permitiendo, a su vez, que la naturaleza penetre y pueda ser contemplada desde el interior.

²⁰ Buisson, D. 1981. *Temples et Santuaires au Japon*. París. Editions de Moniteur. Pág.14

EL “PLANO DESDE EL TATAMI”

Podemos encontrar esta comprensión horizontal, de los interiores de la arquitectura tradicional japonesa, insinuada en esa particular “vista desde el tatami”²¹ del cine de Yasujiro Ozu, en un punto de vista bajo de la cámara, que no es lo mismo que la clásica angulación baja de la misma, y que podemos apreciar en la Figura II del apéndice. Esta idea, heredera del planteamiento de los jardines japoneses - que se diseñaban para ser contemplados desde el interior de las casas, desde el punto de vista que ofrece el estar arrodillado sobre el tatami – logra, de manera exquisita, enfatizar la belleza simétrica de los *fusuma* y de los translúcidos *shoji*.

Este también denominado Plano Ozu, ofrece una escenificación de los planos generales, rodados en interiores, mediante el gesto de hacer que los decorados se representen en profundidad (Figura II y III). Así, parece hacer alusión una bidireccionalidad característica de la tradición pictórica japonesa que, en este caso, recoge la influencia de la perspectiva de la tradición pictórica occidental, mediante el efecto visual que logra al abrir los *fusuma*.

Una estética que está en estrecha relación con la puesta en escena y el desarrollo narrativo de las artes escénicas japonesas - en concreto, con el teatro *Nô* - en las cuales está presente una sucesión horizontal – sin altibajos – para contar una y otra vez una historia conocida. Una impermanencia que es la esencia de la belleza efímera -que encarna el valor estético del *Yûgen*- plásticamente representada en la repetición, casi monocorde y horizontal, en una conjugación de campos vacíos y de planos de naturalezas muertas.

Efectivamente, en las películas de Yasujiro Ozu encontramos la vigencia de muchos de los valores estéticos de la cultura japonesa. Un ejemplo lo encontramos en la introducción dentro del flujo narrativo de los denominados *pillow-shots* (o *cutaway still-lives*) en una relación directa con los conceptos antes mencionados de *Ma* y de *Mu*, en cuanto a su ausencia de acción directa, y que en sus películas tiene como objetivo ralentizar el discurrir secuencial o - como en la figura III, un plano de la película *Primavera Tardía*, en donde encontramos el valor estético de *mono-no-aware* – hacer una alusión directa a la nostalgia que simboliza el jarrón de la escena.

²¹ Zunzunegui, S. 1993. “El Perfume del Zen”, Nosferatu. Revista de Cine, vol (11):18-25. Documento descargado de: <http://hdl.handle.net/10251/40842>. Pág 20.

Una serie de valores estéticos del arte japonés en los que el concepto de horizontalidad está siempre sutilmente presente a través de la semejanza rítmica de la repetición o repetidas reapariciones de un mismo escenario. Pero además, esta idea de horizontalidad se ve a menudo reforzada por el uso de múltiples objetos que transforman el relato en un devenir secuencial y por lo tanto temporal - que establece un claro paralelismo entre la pintura y el lenguaje cinematográfico en el ámbito artístico de Japón - y que, como hemos podido comprobar, tuvo su origen en las imágenes de los rollos pintados los cuales, de esta manera, mantienen la vigencia de su desarrollo espacio-temporal, algo, por otra parte, implícito en el medio cinematográfico.

3.- CONCLUSIONES

Como hemos podido ver, tanto en China como en Japón, encontramos sociedades que han desarrollado culturas que - en el marco de un ámbito estético-naturalista - han elaborado una serie de valores que han ido evolucionando a lo largo de su historia, desarrollando la estética de unos modelos culturales fundamentalmente naturalistas.

De esta manera, el pensamiento artístico chino y japonés, tradicionalmente ha tenido presentes algunos principios que lo han definido estéticamente, a saber: una fundamental idea de simplicidad en lo complejo; la sugerencia que inspira la idea de movimiento o fugacidad y, por último, la presencia de la naturaleza. Estos principios se han configurado en una serie de valores estéticos que, en su directa alusión a las virtudes humanas, han establecido una relación armoniosa con las formas de la naturaleza.

Pero, dentro de las particularidades que definen estas manifestaciones artísticas, la configuración de un formato horizontal puede considerarse una de sus principales señas de identidad. En lo que respecta al arte japonés, la distribución horizontal forma parte de una comprensión holística del espacio que configura el esquema compositivo y la percepción espacial y temporal de la obra. Esto ha dado lugar a un proceso de selección y de fragmentación del encuadre, como una noción de la representación, al tiempo que una definición de la imagen como lugar de reflexión y realidad cultural.

Así, hemos visto como este desarrollo horizontal aporta una lentitud y evolución plana de los elementos de la naturaleza representados, algo que viene a ser un rasgo recurrente en el arte chino y japonés. De este modo, se sugiere un espacio que, aunque

no podemos ver, existe, insinuado a través de un mundo que está fuera del marco representado y que puede ser interpretado como una búsqueda de un encuentro espiritual con el medio con nos rodea. Una trascendencia que, en el caso particular del arte japonés, aparece en numerosas ocasiones situado en un plano horizontal.

Es pues, en definitiva, una constante visual en la que se apoyan desde hace siglos las artes plásticas japonesas y un indicativo de cómo esta cultura percibe el espacio y concibe una obra. No cabe ninguna duda; un rasgo cultural al que, por lo tanto, se puede considerar uno de sus valores estéticos más representativos.

FUENTES CONSULTADAS.

LIBROS

- Berque, Agustín. 2009. *El Pensamiento Paisajero*. Madrid. Biblioteca Nueva.
- Buisson, Dominique. 1981. *Temples et Sanctuaries au Japon*. París. Editions de Moniteur.
- Buckman, Thomas R. 1966. *Bibliography y Natural History. Essays presented at a Conference Convened in June 1964 by Thomas R. Buckman*. Lawrence, Kansas. University of Kansas Libraries.
- Cheng, François. 1998. *La Philosophie de la Nature Dans l'art Déxême Orient*. Paris. Editions You-Feng.
- Cheng, François. 2007. *Cinco Meditaciones Sobre la Belleza*. Madrid. Ediciones Siruela.
- Cheng, François. 2004. *Vacío y Plenitud*. Madrid. Ediciones Siruela.
- Falero, Alfonso .J. 2006. *Aproximación a la Cultura Japonesa*. Salamanca: Amarú Ediciones.
- Fenollosa, Ernest. 2011. *Introducción a la Cultura China*. Editorial Melusina. S.L.
- Garcés Gracia, Pilar y Terrón Barbosa, Lourdes (eds). 2013. *Itinerarios, Viajes y Contactos Japón-Europa*. Bern. Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- García Rodríguez, Amaury A. y García Montiel, Emilio (compiladores) 2009. *Cultura Visual en Japón. Once Estudios Iberoamericanos*. México D.F. El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia Oriental.
- Jenyns, Soame. 1972. *A Background to Chinese Painting*. New York. Schocken Books.
- Jiayi, Z y Chongzheng, N. 2000. *Pintura China Tradicional. Historia Cantada en Poemas sin Voz*. Beijing. China Intercontinental Press.
- Jullien, François. 2008. *La Gran Imagen no Tiene Forma o del no Objeto por la Pintura*. Barcelona. Alfa Decay.
- Juniper, Andrew. 2004. *Wabi Sabi. El "Arte de la Impermanencia" Japonesa*. Barcelona. Ediciones Oniro.
- Kitaura, Yasunari. 1999. *La Plenitud del Vacío. Ensayos sobre el Aikido y Otros Aspectos de la Cultura Japonesa*. Madrid. Compañía Literaria.
- Kim, Sue-Hee. 1993. *El Arte del Extremo Oriente*. Madrid. Grupo Anaya, S.A.
- Lanzaco Salafranca, Federico. 2009. *Los Valores Estéticos de la Cultura Clásica Japonesa*. Madrid. Editorial Verbum.
- Mezcua López, Antonio J. 2014. *La Experiencia del Paisaje en China. "Shanshui" o Cultura del Paisaje en la Dinastía Song*. Madrid. Abada Editores.
- Racionero, Luis. 2014. *Textos de Estética Taoísta*. Madrid. Alianza Editorial.
- Riechmann, Jorge. 2005. *Un Mundo Vulnerable. Ensayos sobre Ecología, Ética y Tecnología*. Madrid. Ediciones Catarata.

- Rodríguez Llera, Ramón. 2012. *Japón en Occidente. Arquitectura y Paisajes del Imaginario Japonés*. Del Exotismo a la Modernidad. Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial. Universidad de Valladolid.
- Rowley, George. 1981. *Principios de la Pintura China*. Madrid. Alianza Editorial S.A.
- Ruiz de la Peña, Félix. 1995. *Lo Sagrado y lo Profano en Tadao Ando*. Madrid. Álbum Letras Artes, S.L.
- Satô, Shinji. *Hana no zufu. Natsu*. 1986. (Kawahara, Keiga. Gardenia. Museo de Kanagawa). Heibonsha.
- Schelling, Friedrich. *La Relación del Arte con la Naturaleza*. Globus.
- Silbergeld, Jerome. 1982. *Chinese Painting Style. Media, Methods and Principles of Form*. Seattle and London. University of Washington Press.
- Sze, Mai-Mai. 1959. *The Way of Chinese Painting. Its Ideas and Technique. With Selections from the Seventeenth Century Mustard Seed Garden Manual of Painting*. New York. Vintage Books a Division of Random House.
- Van Gulik, Robert H. 1981. *Chinese Pictorial Art. As Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*. New York. Hacker Art Books.
- Vives, Javier. 2010. *El Teatro Japonés y las Artes Plásticas*. Gijón. Editorial Satori.
- Watsuji, Tetsuro. 2006. *Antropología del Paisaje. Climas, Culturas y Religiones*. Salamanca. Ediciones Sígueme.
- Yamashita, Yuji. 2000. "Lo que se conoce de Seshû". En *Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura*. Tomo I. Madrid. Ediciones Planeta S.L.

REVISTAS

- Almazán Tomás, V. David. 2009. "Utawaga Kunisada (1786-1865) y la serie Mitate rokkasen (1858): poetas del periodo Heian y teatro kabuki del periodo Edo en el grabado japonés ukiyo-e". *Artigrama*. Nº 24. Págs. 757-774.
- Falero Folgado, Alfonso J. 2009. "Filosofía del Camino". *Nihon Yûkôkai, Revista de Cultura Japonesa*. Nº6. Págs. 16-19.
- Prager, Oscar. 2002. "El Arte del Paisaje". *Revista de Urbanismo*. Nº 6. Documento descargado de: <http://revistaurbanismo.uchile.cl/0717/5051>
- Zunzunegui, Santos. 1993. "El Perfume del Zen", *Nosferatu. Revista de Cine*, vol (11):18-25. Documento descargado de: <http://hdl.handle.net/10251/40842>
- Zunzunegui, Santos. 1997. "Voces Distantes", *Nosferatu. Revista de Cine*, vol (25):24-33. Documento descargado de: <http://hdl.handle.net/10251/41047>
- Zunzunegui, Santos. 1997. "La Intertextualidad en el Cine Mudo de Ozu. De los Géneros Clásicos a la Política de lo Efímero", *Nosferatu. Revista de Cine*, vol (25):58-62. Documento descargado de: <http://hdl.handle.net/10251/41053>

PAPELES DE TRABAJO

- Cabañas Moreno, Pilar. 2000. *Ramón Gaya. El Arte de China y Japón, Fuentes de Referencia en sus Obras*/Anales de Historia del Arte 10:311/332, 2000, UCM, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III.
- Cabañas Moreno, Pilar. 1992. *Simplificación de la Forma en el Arte Japonés/ Homenaje al Profesor Hernandez Perera*. Comunidad Autónoma de Canarias y Dirección General del Patrimonio Histórico. Madrid 1992/ Págs. 805-811
- González Linaje, M. Teresa. 2005. *La Pintura del Paisaje: desde el Taoísmo Chino al Romanticismo Europeo: Paralelismos Plásticos y Estéticos*/ Universidad Complutense de Madrid/ Tesis Doctoral. Director: García-Ormaechea Quero, Carmen. Facultad de Bellas Artes. Departamento de Pintura.
- Henckmann, Wolfhart. 2001. *Sobre la Distinción Entre Valores Estéticos y Artísticos* / Enrahonar 32/33, 2001, Universitat de Múnic. Philosophie Department Geschwister-scholl Platz, 1. 80539 München.
- Tseng, Huey Chen. 2004. *Reflexiones sobre el Espacio-Vacío. Un Encuentro entre Occidente y Oriente en el Ámbito del Arte*/ Universidad de Salamanca/ Tesis Doctoral. Director: Molinuevo, J Luis. Facultad de Filosofía. Departamento de Filosofía y Lógica y Filosofía de la Ciencia.

PÁGINAS WEB

- El Perrito Chino. “Fragmentos de estética China”. En *La dicha Artificial*. La Habana Elegante, Segunda Época. Última consulta: 01/09/2015. Disponible en: <http://www.habanaelegante.com/Winter2008/Dicha.html>
- Gómez de Cadiñanos, P. “Tseng, Huey Chen”. En *Vacío y Realidad. Arte Oriental*. Última consulta: 01/09/2015. Disponible en: <http://www.espaciotangente.net/Pinceladaunica.html>
- Bibliodyssey. “Japanese Flora”. Última consulta: 04/09/2015. Disponible en: <http://bibliodyssey.blogspot.com.es/2007/07/japanese-flora.html>
- Khanacademy. “El Arte Japonés: Los formatos de la obras bidimensionales”. Última consulta: 04/09/2015. Disponible en: <https://es.khanacademy.org/partner-content/british-museum/Asia1/japan-bm/a/japanese-art-the-formats-of-two-dimensional-works>
- Vives Rego, J. “Pintura japonesa de tinta china: la sumi-e VII”. En *Japón, Cultura y Arte*. Última consulta: 04/09/2015. Disponible en: <http://culturanipon.blogspot.com.es/2015/01/pintura-japonesa-de-tinta-china-la-sumi.html>

5.- APÉNDICE

- Índice de Imágenes
 - I. Kenninji. Interior de arquitectónico japonés.
 - II. Yasujiro Ozu. Plano de *Ugikusa Monogatari* (“La Hierba Errante”) 1959
 - III. Yasujiro Ozu. Plano de *Primavera Tardía*, 1949.
 - IV. Interiores de Villa Katsura. 1619-80. Kioto.
 - V. Interiores de Villa Katsura. 1619-80. Kioto.
 - VI. Interior de una vivienda japonesa.
 - VII. Yasujiro Ozu. Plano de la película *Ukigusa* 1959.
 - VIII. Sala de Audiencias en el Ninomaru del castillo Nijô, 1626, Kioto.
 - IX. Jardín Seco del templo de Ryôan-ji. 1500. Kioto.
 - X. Jardín sur, del temple de Daisen-in, 1513. Daitoku-ji, Kioto.
 - XI. Vista general del Palacio Nuevo (Shin Goten) de Katsura Rikyû.
 - XII. Kono Bairel y Yoshibuna. *Bairel Kiku Hyakushu*. 1891.
 - XIII. Kawahara, Keiga. Hana no zufu. Natsu. Gardenia. Época Edo.
 - XIV. Kitagawa Utamaro. *Oruga Velluda. Libro de los Insectos*. 1788
 - XV. Kitagawa Utamaro. *Grillo de Matorral. Libro de los Insectos*. 1788.
 - XVI. Anónimo chino, *Snow-covered bamboo*. Grabado en madera. S XIX (24,4x27,9 cm)
 - XVII. Iwasaki Tsunemasa, *Sesame-seed bamboo*. Colores al agua. Honzo Zufu . 1830. . Grabado sobre madera. 21,5 x 29 cm.
 - XVIII. Iwasaki Tsunemasa. *Camelia Roja Japonesa*. Honzo Zufu. 1830. Grabado sobre madera. 21,5 x 29 cm.
 - XIX. Gao Fenghan. *Salida de luna*. Tinta sobre seda.
 - XX. Chen Daofu/Chun (1438-1544). *Primavera en Loyang*. Tinta y colores sobre papel.
 - XXI. Biombo realizado en lacas de coromandel con decoración de escenas de aves en ramas. Dinastía *Qing*. S. XIX.
 - XXII. Hasegawa Tôhaku. *Biombo con Pinos en la Niebla*. Finales del s. XVI. Tina sobre papel. 156x692 cm.
 - XXIII. Hasegawa Tôhaku. *Biombo con Pájaros y Flores*.1570. Tinta y color sobre papel. 150x359 cm.
 - XXIV. Anónimo. *Biombo de Invierno*. 1630-60.
 - XXV. *Cien gansos salvajes*. Dinastía Song del Sur (1127-1279).
 - XXVI. Hon’ami Kôetsu. Detalle del *Emaki de las grullas*. (1605-1615). Tinta, color, plata y oro sobre papel. 1356x34 cm. Museo Nacional de Kioto.
 - XXVII. Sesshû Toyo. *Paisaje de las Cuatro Estaciones*. (1486) Tinta sobre papel en rollo horizontal.
 - XXVIII. Sesshû Toyo. *Paisaje de las Cuatro Estaciones*. (1486) Tinta sobre papel en rollo horizontal
 - XXIX. Tipos de plegado para álbumes.
 - XXX. Composición para un rollo horizontal.



I. Kenninji. Interior arquitectónico japonés.



II. Yasujiro Ozu. Plano de la película *Ugikusa Monogatari* (“La Hierba Errante”) 1959.



III. Yasujiro Ozu. Plano de la película *Primavera Tardía* 1949.



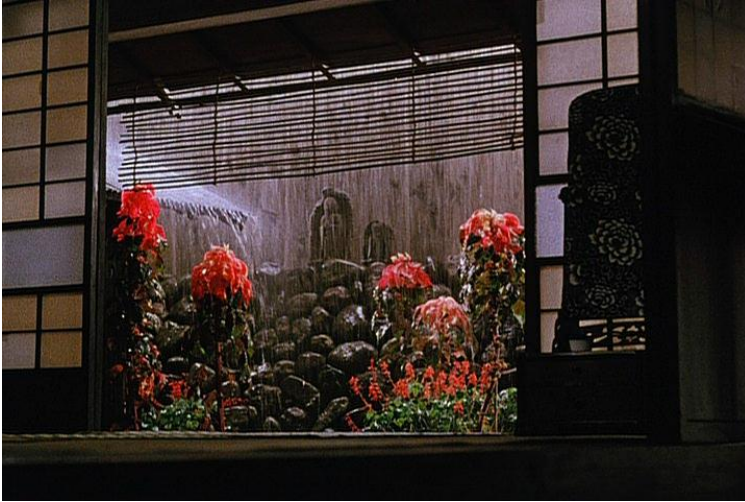
IV. Interiores de Villa Katsura. Kioto.



V. Interiores de Villa Katsura. Kioto.



VI. Interior de una vivienda japonesa.



VII. Yasujiro Ozu. Plano de la película *Ukigusa* 1959.



VIII. Sala de Audiencias en el Ninomaru del castillo Nijō, 1626, Kioto.



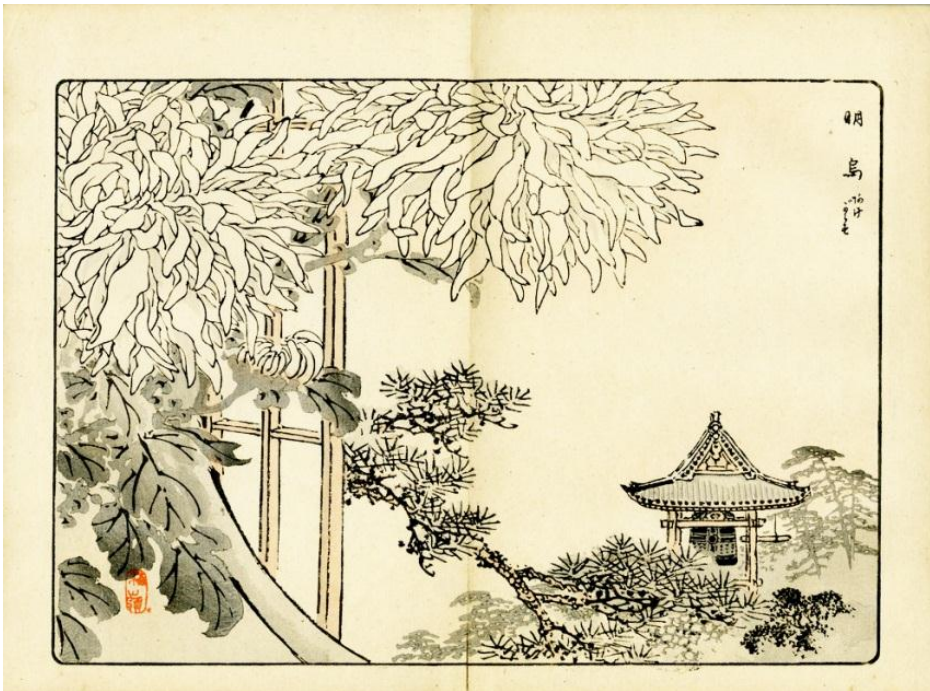
IX. Jardín Seco del templo de Ryōan-ji. 1500. Kioto.



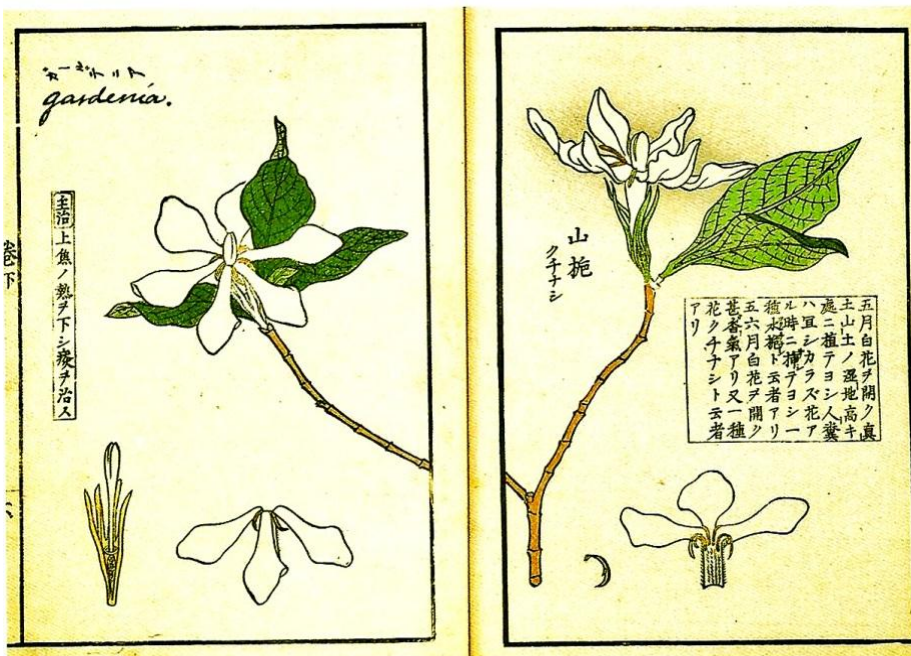
X. Jardín sur, del temple de Daisen-in, 1513. Daitoku-ji, Kioto.



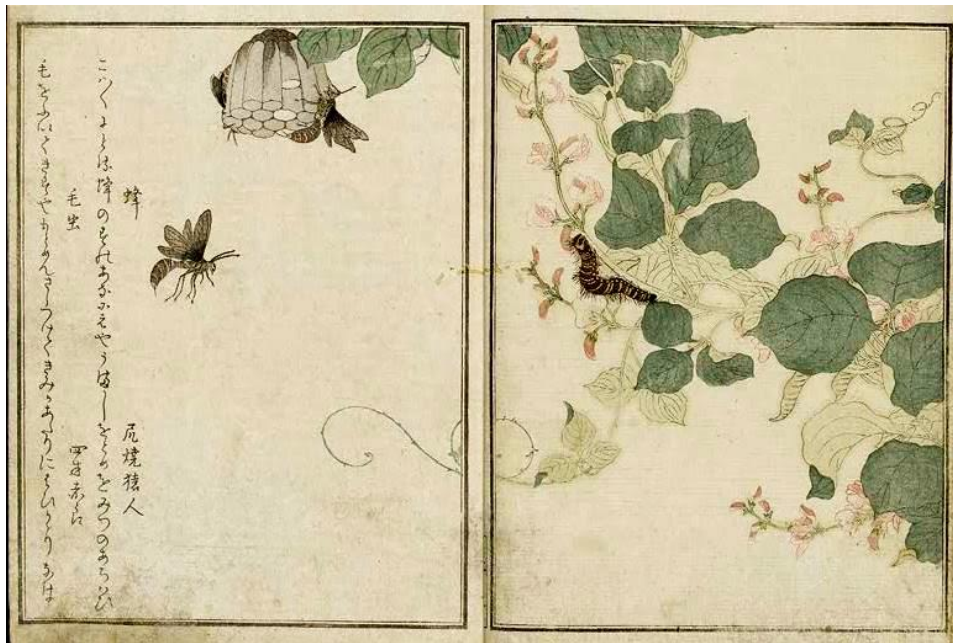
XI. Vista general del Palacio Nuevo (Shin Goten) de Katsura Rikyū en la actualidad



XII. Kono Bairel y Yoshibuna. Bairel Kiku Hyakushu (1891)



XIII. Kawahara, Keiga. *Hana no zufu. Natsu. Gardenia.* Época Edo.



XIV. Kitagawa Utamaro. *Oruga Velluda*. *Libro de los Insectos*. 1788.



XV. Kitagawa Utamaro. *Grillo de Matorral*. *Libro de los Insectos*. 1788.



XVI. Anónimo chino, *Snow-covered bamboo*. Grabado en madera. S XIX (24,4x27,9 cm)



XVII. Iwasaki Tsunemasa, *Sesame-seed bamboo*. Colores al agua. Honzo Zufu 21,5 x 29 cm.



XVIII. Iwasaki Tsunemasa. *Camelia Roja Japonesa*. Honzo Zufu (1830). Grabado sobre madera.



XIX. Gao Fenghan (1683-1748). *Salida de luna*. Tinta sobre seda.



XX. Chen Daofu/Chun (1438-1544). Primavera en Loyang. Tinta y colores sobre papel.



XXI. Biombo realizado en lacas de coromandel con decoración de escenas de aves en ramas. Dinastía Qing. S. XIX.



XXII. Hasegawa Tôhaku. Biombo *Pinos en la Niebla*. Finales del s. XVI. Tinta sobre papel. 156x692 cm.



XXIII. Hasegawa Tôhaku. *Pájaros y Flores* (biombo).1570. Tinta y color sobre papel. 150x359 cm.



XXIV. Anónimo. Invierno (biombo). 1630-60.



XXV. Cien Gansos Salvajes. Dinastía Song.



XXVI. Hon'ami Kôetsu. Emaki de las grullas, detalle. (1605-1615). Tinta, color, plata y oro sobre papel. 1356x34 cm Museo Nacional de Kioto.

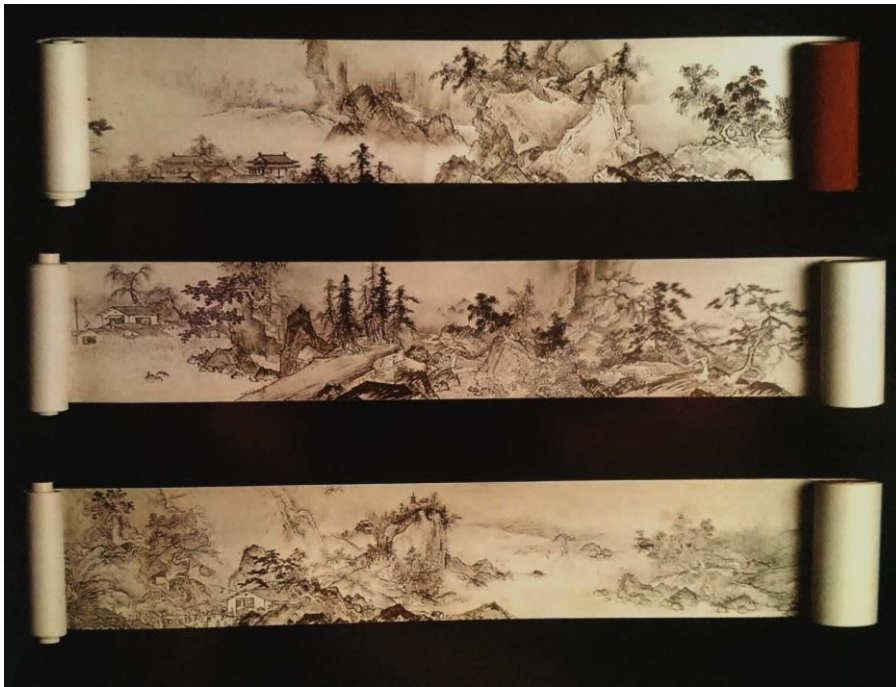
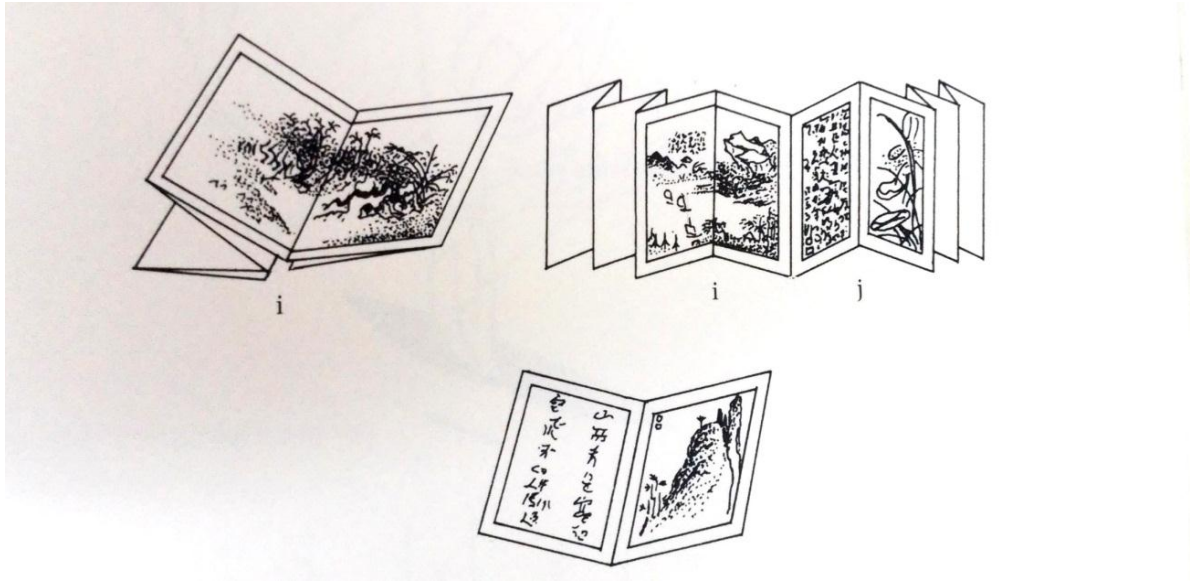


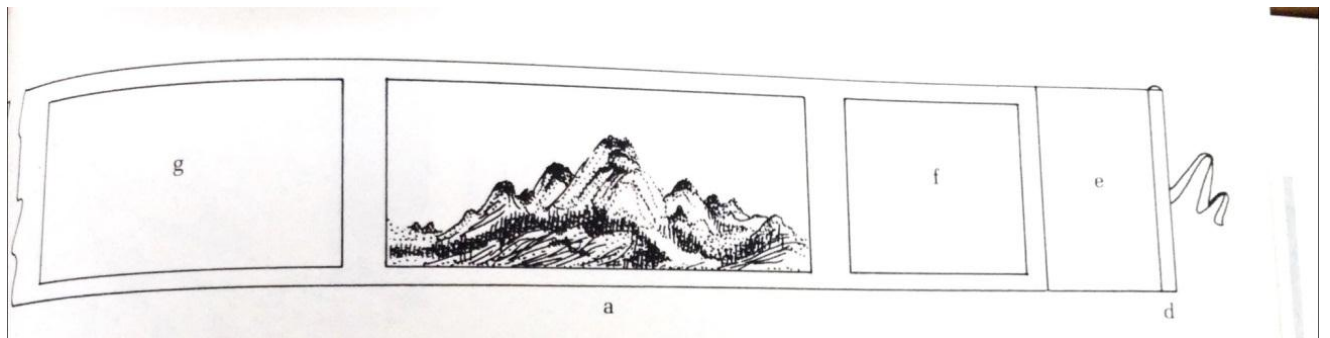
Figura XXVII. Sesshū Tōyō. Paisaje de las Cuatro Estaciones. (1486) Tinta sobre papel en rollo horizontal.



Figura XXVIII. Sesshū Tōyō. Paisaje de las Cuatro Estaciones. (1486) Tinta sobre papel en rollo horizontal.



XXIX. Tipos de plegado para álbumes.



XXXI. Composición para un rollo horizontal.

Nociones básicas que designan la mirada suprema dentro del marco del Arte Chino

Cultura chino. Tres fundamentos del Qi o aliento vital (manifestación del Tao en el arte)	
Ziran	La naturalidad o característica innata
Yi	La soltura. Pulsión o disposición del artista en el momento de realizar la obra.
Li	Los principios universales. Principio que define la estructura interna y que permite conocer las líneas que estructuran todas las cosas

Cultura china. Representaciones del Qi		
Gufa	La justa proporción de los huesos	
Shì	La integración estructural. Organización estructural de formas aisladas y composiciones.	
Shí	La realidad pictórica,	Ambas abordan el misterio de la vida, independientemente de la realidad pictórica
Jing	El aspecto estacional. Designa una sutileza que equivale a la quintaesencia del refinamiento chino.	
Sheng-dong	La idea de movimiento vital. Trataba la naturaleza del movimiento rítmico	
Bi	El pincel	Principales instrumentos pictóricos del pintor letrado.
Mo	La tinta	

Arte chino. Relación ternaria hombre-tierra-cielo.		
Liwai	Designa el interior-exterior o dentro-fuera.	
Xiangbei	Hace alusión al binomio derecho-revés o de frente-de espaldas.	
Yuanjin	Designa lo lejano-cercano o infinito-finito.	
Yuan	Concepto que se asemeja a la idea occidental de perspectiva, pero nunca desde una aproximación matemática.	
Sanyuan	Designa tres tipos de perspectiva:	
	Gaoyuan	Perspectiva elevada que indica un punto de vista que contempla desde abajo el paisaje de montaña.
	Shenyuan	Perspectiva profunda donde se aprecia el paisaje desde un punto de vista más alto que lo que se contempla.
	Pingyuan	Perspectiva plana que plantea una horizontalidad en la concepción y contemplación del paisaje hacia la lejanía.

Cuatro conceptos básicos de la pintura china	
Qi	Aliento vital.
Li	Estructura interna; líneas que estructuran todas las cosas.
Yi	Pulsión o disposición inicial del artista.
Shen	Esencia divina.

Relación de términos de valores estéticos del paisaje en la pintura china	
K'ai - ho	Abierto-cerrado. Distribución espacial del paisaje.
Ch'i-fu	Ascenso-descenso. Secuencia rítmica del paisaje.
Yin-hsien	Invisible-visible.
Wu-hua	Comunión total.
Kung-cheng	Estilo minucioso; para principiantes.
Hsieh-i	Estilo inspirado libremente. Solo para expertos.
Chou-liu	Expansión universal. Movimiento de diástole del paisaje.
Huan-pao	Contracción universal. Movimiento de sístole del paisaje.
Hsing	Apariencia formal. Elemento necesario aunque vulgar.

Valores artísticos de la pintura china	
Mu.ku	Pincelada sin contorno. Frecuente en las pinturas de flores.
Fei-pai	Pincelada discontinua o entreverada de huesos.
Po-mo	Tinta quebrada.
Mo-hua	Poder transformador de la tinta.
Ch'i-shin	Aliento. Líneas de fuerza.

Seis grados jerárquicos o elementos de la pintura china	
Chi-yüin-sheng-tong	Es el más alto de todos los criterios artísticos de la pintura china. Vivacidad. Capacidad para captar la atmósfera. Se compone del chi (aire y aliento) y el yüin (encanto o ritmo)
Gu-pi-yong-fa	Estructuración ósea a través de las pinceladas
In-wu-xian-xing	La correspondencia de la forma de las cosas con el objeto
Sue-lei-fu-tsai	Elección adecuada de los colores pintados
Jing-ing-wei-zhi	Composición
Tsuan-yi-muo-xie	La copia transmitida o figuración mimética

Nociones básicas que designan la mirada suprema dentro del marco del Arte Japonés

Valores estéticos de la Cultura Japonesa	
Kotodama	El poder de la palabra (de la lengua de Yamato) que se encuentra en determinadas oraciones animistas.
Masuraobi	Sensibilidad masculina, opuesta a la Taoyamebi, sensibilidad femenina de la estética medieval.
Akaki Kiyoki	Corazón brillante.
Naoki no Makoto Kokoro	Corazón limpio, honrado y sincero.
Fûryû	Del ideal de elegancia chino Feng-liu, de la dinastía Tang. Refinamiento.
Ga	Miyabi, o refinamiento de origen chino.
En	Refinado lirismo.
Miyabi	Elegancia y refinamiento de la persona sensible.
Uruwashi	Elegancia y refinamiento.
Okashi	Elegancia acompañada de viveza, ingenio y curiosidad.
Mono-No-Aware	Elegancia, melancolía y resignación. Deleite estético en la triste belleza perecedera.
Mujôkan	Refinada melancolía por lo percedero, por la fugacidad de la vida.
Wabi	Belleza de lo austero. Goce sereno de la vida pobre.
Sabi	Belleza austera y solitaria.
Hie	Belleza de un paisaje frío y desolado.
Yojô	Sugerencia de lo no explícito.
Yohaku	La belleza del espacio vacío. La indefinición de la nada que es todo.
Yôen	Belleza etérea.
Yûgen	Profunda belleza misteriosa. Sugerente elegancia con un matiz de tristeza.
Giri-Ninjô	Sentimiento ante el conflicto entre el sentido de la obligación social y los sentimientos personales.
Sui	Sensibilidad y refinamiento no exentos de un cierto cinismo.
Iki	Belleza refinada, urbana y chic. Belleza humana y sensual que mantiene un equilibrio entre extremos.
Tsû	Savoir faire, un disfrute de los placeres mundanos sin dejarse llevar.
Hosomi	Sentimiento de empatía con todos los seres de la naturaleza.
Shiori	La flexibilidad y ambigüedad que permite diversas interpretaciones, a través de una sensación soledad.
Karumi	Belleza simple y ligera de todas las cosas ordinarias de la vida.

Periodos históricos. Cronología de China y Japón

Cronología de las Dinastías en China		
Héroes Culturales		2852-2697 a.C
Emperador Amarillo		
Reyes Sabios:	Yao	2357 a.C
	Shun	2255 a.C
	Yu	2205 a.C
Tres Dinastías	Xia	2205-1766 a.C
	Shang ó Yin	1766-1121 a.C
	Zhou	1122-225 a.C
Zhou Occidental		1122-771 a.C
Periodo de Primaveras y Otoños		770-476 a.C
Reinos Combatientes		476-221 a.C
Dinastía Qin		221-206 a.C
Dinastía Han	Han Occidental	202 a.c -9 d.C
	Han Oriental	25 d.C – 220 d.C
Época de Tres Reinos	Wei	220 -265 d.C
	Shu	221-280 d.C
	Wu	222-280 d.C
Dinastía Jin	Jin del Oeste	265-316 d.C
	Jin del Este	316-420 d.C
Dinastías del Norte y del Sur ó Seis Dinastías		420-585 d.C
Dinastía Sui		581-618 d.C
Dinastía Tang		618-907 d.C
Cinco Dinastías y Tres Reinos		907-960 d.C

Dinastía Song	Song del Norte	960-1127 d.C
	Song del Sur	1127-1279 d.C
Dinastía Yuan (mongoles)		1271-1368
Dinastía Ming		1368-1644
Dinastía Qing (Manchú)		1644-1911
República de China		1912-1949
República Popular China		Desde 1949

Cronología de Periodos Históricos de Japón		
Jômon		10.000-300 a.C
Yayoi		300 a.C -300 d.C
Túmulos		300-552 d.C
Periodo de Reforma	Asuka	552-645
	Hakuhô	645-710
Nara		710- 784
Heian		794-1185
Kamakura		794-1185
Muromachi	Ashikaga	1336 -1573
Unificación del País	Azuchi-Momoyama	1568-1600
Tokugawa	Edo	1600- 1857
Restauración Meiji		1868- 1911
Taishô		1912-1989
Shôwa		1926-1989
Heisei		Actualidad