



# El espíritu del arte oriental en la pintura china

Leng Bing-chuan

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



Programa Doctorat  
Estudis Avançats en Produccions Artístiques  
Art a l'era digital

# **EL ESPÍRITU DEL ARTE ORIENTAL EN LA PINTURA CHINA**

**LENG BINGCHUAN**

---

**DIRECTOR: JOAQUIM CHANCHO CABRÉ**  
**TUTOR: DRA. ALICIA VELA CISNEROS**

Facultat de Belles Arts  
Universitat de Barcelona

Octubre 2014







## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>007</b>
---------------------	------------

### **CAPÍTULO I. CARACTERÍSTICAS DEL PENSAMIENTO CHINO**

1. Origen y desarrollo del pensamiento chino. Rasgos principales.	013
2. La relación de complementariedad entre confucionismo, taoísmo y budismo.	020
3. Ideas medulares del pensamiento chino.	026
4. Filosofía y arte.	030
5. Estética y filosofía de Zhuang Zi.	038
6. La escuela del pensamiento de Zhuang Zi.	058
7. Estética del budismo zen.	068
8. El legado de la estética zen	088
9. Comparación entre la estética de Lao Zi, Zhuang Zi, y la del zen.	097
10. El dao y el espíritu.	100
11. Sobre la pintura de paisaje.	113
12. Estilo y estética de la pintura de los letrados.	125

### **CAPÍTULO II. CONOCIMIENTO Y OBSERVACIÓN: CARÁCTER Y ESPÍRITU**

1. Principios cognoscitivos.	139
2. Métodos de observación.	145
3. Visión física y visión Yo.	149
4. Observación dinámica y observación estática.	153
5. Macro-observación y micro-observación.	155
6. Formación del juicio estético a través del pensamiento filosófico.	158

**CAPÍTULO III. PINTURA Y CALIGRAFÍA CHINA  
TRADICIONALES**

1. Diseño lineal y diseño superficial.	175
2. Técnicas de construcción de la superficie.	183
3. El manejo del pincel y la tinta.	185
4. Teoría de los colores.	197
5. Los cuatro tesoros del estudio.	205
6. Presentación de la pintura.	223
7. Sobre la caligrafía.	226
8. Sobre el grabado de sellos.	236

**CAPÍTULO IV. TIEMPO Y ESPACIO**

1. El concepto de tiempo y espacio en la pintura china.	245
2. La teoría del tiempo y el espacio en la filosofía.	249
3. El contenido filosófico del vacío.	253
4. La gestión del espacio y su liberación.	255
5. Tratamiento del espacio.	259
6. Estructura de la pintura.	261
7. La unión del corazón y la imagen: experiencias y reflexiones	273

<b>CONCLUSIÓN</b>	<b>287</b>
-------------------	------------

<b>OBRA PERSONAL</b>	<b>296</b>
----------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>371</b>
---------------------	------------





## INTRODUCCIÓN

El taoísmo ocupa un lugar de primer orden en el pensamiento chino. Su huella es perceptible en todos los niveles de la cultura y ha influido de forma decisiva en los demás sistemas de pensamiento filosófico. Junto con el confucianismo, el budismo y las manifestaciones más importantes de la creación humana -el arte y la literatura y la ciencia- han moldeado la esencia de la cultura china. Esta reflexión ha sido precisamente lo que ha originado el análisis básico de este texto, el autor cree que la esencia de la pintura china debe buscarse dentro de la filosofía tradicional: la pintura es una miniatura de la filosofía.

La pintura y las demás manifestaciones de la creación humana están estrechamente unidas, tienen su relación macroscópica y su estructura microscópica. Llamamos relación macroscópica a la relación en todos los sentidos de la pintura con las otras artes, la ciencia y la cultura. Este tipo de relación, en sentido estricto, significa que la pintura como arte tiene una relación con la literatura, la música, la caligrafía, el grabado, la arquitectura etc. y en sentido amplio, que la pintura es una de las categorías representativas de la cultura humana y de la relación entre las personas y la Naturaleza. En cuanto a la estructura microscópica, es la relación entre lo tangible y lo invisible, entre lo concreto y lo abstracto de la pintura. Entre estos elementos, los menores, como los instrumentos de trabajo y la ejecución técnica, y los mayores, como la percepción del pensamiento y la obra, existe una relación intensa y orgánica.

La relación más trascendental del aspecto macroscópico es la relación entre la pintura, las personas y la Naturaleza. La Naturaleza crea a las personas y las personas producen pinturas. Este tipo de creación y de producción es inevitable, es una ley natural. Esta ley fue llamada en la antigua filosofía china el *dao*. Una vez existen el ser humano y la pintura así como

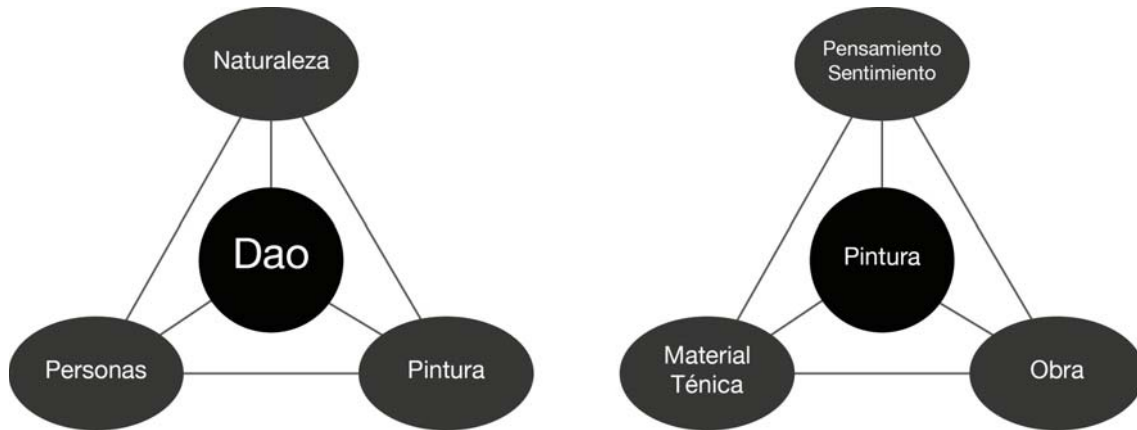


Gráfico 1. *Dos tópicos a nivel macroscópico y microcósmico respecto a la pintura en la filosofía china.* (fuente: elaboración propia)

la Naturaleza, estas tres cosas existen al mismo tiempo y se influyen. De hecho, esto es un tópico de la filosofía. Desde el aspecto microcósmico, la pintura se constituye a partir de tres elementos básicos como los sentimientos de las personas, el material y la técnica, y la obra. Tres elementos en los cuales se suele poner especial énfasis pero que siempre deben estar y que coexisten en una entidad constituyendo un sistema de vida del arte pictórico. Este es un tópico de la filosofía del arte. Si cogemos los dos tópicos arriba mencionados, podremos ver una cadena cíclica: la Naturaleza crea a las personas, las cuales producen pinturas, la pintura requiere material y técnica para representar una obra (imagen artística), reflejando al hombre; reflejando la naturaleza. Partiendo del hombre volvemos al hombre, partiendo de la Naturaleza, volvemos a la Naturaleza (las personas y la Naturaleza también son componentes orgánicos naturales) (gráfico 1). Interpretándolo desde el punto de vista de la filosofía china es, salir del *dao*, pasando por la razón, la ley, para finalmente reflejar el *dao* y volver al *dao*.

Partiendo desde el *dao*, usando a las personas como intermediarias, busca la relación entre las cosas y la Naturaleza, la regla particular de las cosas. La "razón" es una teoría menos desarrollada dentro de la filosofía tradicional china; en pintura se llama teoría de la imagen. La gente practica o realiza este método. Desde el punto de vista de la filosofía tradicional china, la ley es una teoría aún menos desarrollada, las personas respetan el principio de la pintura para continuar su creación, la técnica adoptada, es la técnica de la pintura.

Este texto intenta partir desde el *dao*, núcleo de la filosofía tradicional china, investigar la teoría y la técnica de la pintura china, revelar la filosofía del arte de la pintura. De hecho "la estética china ----- la teoría de la imagen china ----- la técnica china" tienen como tema común la pintura china, discuten el principio artístico y el principio filosófico.









## 1. Origen y desarrollo del pensamiento chino. Rasgos principales.

Antes del siglo II a.C., el pensamiento filosófico había aparecido ya en China y, aunque en una forma embrionaria, tenía una cierta dimensión. Cabe destacar especialmente la prosperidad conseguida en la llamada época de las Cien escuelas y Cien doctrinas, que establecieron las bases para el desarrollo posterior del pensamiento chino. En este estadio inicial, las distintas escuelas doctrinales se ocuparon en discutir el origen del universo y la relación de éste con el individuo. Cada una de ellas elaboró su propia teoría sobre las leyes del universo (*tian dao*, 天道). El gobernante personalizaba el universo y era considerado su representante en la tierra. Así pues, fue denominado "emperador del universo" y las actividades ceremoniales y rituales se llevaban a cabo según el resultado de la adivinación de los designios de éste. Los pensadores de aquella época creían en el poder del "emperador del universo" y al mismo tiempo consideraban que los cinco elementos (metal, madera, agua, fuego y tierra) eran los cinco fundamentos del mundo. El *yi jing* ("El libro de las mutaciones", 易经) explicó sistemáticamente en la teoría de los Ocho trigramas, mediante los ocho fenómenos fundamentales de la naturaleza: *gan* (cielo, 干), *kun* (tierra, 坤), *zhen* (trueno, 震), *xun* (viento, 巽), *kan* (agua, 坎), *li* (fuego, 离), *gen* (montaña, 艮) y *dui* (lodo, 兑). Ellos explican la formación del universo, así como la relación entre las cosas y los seres y sus reglas de cambio.

En el siglo V a.C., Confucio consideró que el hombre debía someterse a la voluntad del universo, pero *Lao Zi* negó rotundamente que el universo fuese la fuerza dominante, ya que según él el origen del mundo era el *dao*. Afirmó que todas las cosas y todos los seres emanan del "ser" (*you* 有), y el "ser" proviene del "no-ser" (*wu* 无), y este último es el *dao*. Dos siglos después, Mencio amplió el pensamiento de Confucio, mientras que *Zhuang Zi* desarrolló el de *Lao Zi*. Por su parte, otros filósofos consideraron que "el absoluto" (*tai ji*, 太极) era el origen del





mundo y en quien estaban condensados todos los seres, dando énfasis a la materialidad del universo.

Paralelamente a estas reflexiones sobre el universo, los filósofos de la antigüedad desarrollaron diferentes teorías sobre el individuo y sus pautas de comportamiento social, un tema crucial en la filosofía china. La combinación entre el pensamiento sobre el universo y sobre la conducta humana forman el núcleo fundamental de la filosofía china. Así, Confucio promueve la doctrina de la bondad cuyo contenido esencial es el amor universal. *Mo Zi* (479-372 a.C.) aboga por la utilidad social como base de cualquier doctrina. Sin embargo, *Lao Zi* se oponía a toda doctrina y creía que "no ser" es la pauta máxima de la vida humana. Mencio, siguiendo a Confucio, creía en la bondad innata de ser humano. En cambio, *Zhuang Zi* desarrollaba la idea de "no ser" de *Lao Zi* y defendía la libertad espiritual absoluta del individuo.

Ya existían, pues, numerosas tendencias de pensamiento cuando con la breve dinastía *Qin* (221-206 a.C.) se unifica el vasto territorio chino bajo un gobierno absoluto, que impone el Legalismo como doctrina oficial. En el siglo II a.C., el desarrollo político y social lleva a los emperadores de la dinastía Han a considerar el confucianismo como la única doctrina aplicable para el buen gobierno del país, convirtiéndose así en el pensamiento ortodoxo. A partir del siglo III, el budismo comienza a penetrar en el territorio chino y el taoísmo alcanza un desarrollo notable, de modo que, en el ámbito intelectual, China se encuentra en una encrucijada ideológica que resultará altamente fructífera.

Alrededor del siglo II, basada en el concepto de *tian dao*, algunos pensadores proponen una nueva explicación del nacimiento y el desarrollo del universo. Utilizan el concepto del "soplo original" (*yuan qi* 元气) para explicar el origen, el nacimiento y el desarrollo de éste. Los historiadores parten de esta premisa para desarrollar sus teorías sobre el devenir de la historia. *Sima Qian* (s. II a.C.), el historiador más importante de la antigüedad, intenta explicar la evolución de la historia a través de los éxitos y los fracasos cíclicos de la humanidad. Otro historiador, *Dong Zhongshu* (s. II a.C.) creyó que sí el universo no cambia, el dao tampoco y que la caída de una dinastía y el nacimiento de otra es la voluntad del universo.

Otros filósofos opinaban que la historia se desarrolla de acuerdo con las circunstancias. En la historia se da continuidad y, a la vez, la renovación. Hay continuidad porque es adecuada para la sociedad y hay renovación, porque una parte de la historia no es conveniente para la sociedad en que se vive y hay que reformarla. Vale la pena mencionar que el filósofo Wang Chong (S. III), siguiendo al pensamiento nacido en la época anterior a la unificación china, plantea el criterio de que el presente es una superación del pasado puesto que la historia tiene su propio camino ineludible.

A finales del siglo III, la situación política experimenta un cambio

**Retrato de Lao Zi (detalle),**  
Fa Chang,  
88.9 x 33.5 cm.  
Dinastía Song del Norte (960-1127), Dinastía Song del Sur (1127-1279).  
Museo de Bellas Artes de Okayama, Japón.

radical y el poder central se disuelve a causa de numerosas guerras internas, quedando el país dividido en tres reinos: *Wei*, *Shu* y *Wu*. La sociedad china entra en un periodo de división territorial, separación política e inestabilidad social. En consecuencia, la filosofía se encuentra en un periodo complicado, poblado de debates ideológicos. La filosofía ortodoxa, el confucianismo, se hace cada vez más compleja y al mismo tiempo aparece una nueva tendencia filosófica, la doctrina *xuan xue* (doctrina o ciencia del misterio, 玄学), que suma muchos adeptos en los siglos IV y V, y que centra su debate en las relaciones entre ser y no ser, la esencia y la apariencia, el origen y el final.

Paralelamente, el budismo hindú va divulgándose a gran escala en todo el territorio chino aprovechando el caos social y la ausencia de un poder central. Mientras tanto, el taoísmo logra establecer su propio sistema ideológico. A partir este momento puede afirmarse que surge el origen de la influencia mutua entre el confucianismo, el budismo y el taoísmo en el pensamiento chino.

Volvamos a la doctrina *xuan xue*, cuyos creadores son *He Yan* y *Wang Bi* en el siglo II. El origen de sus teorías deriva de la de *Lao Zi*. Dicha doctrina subraya que "ser" viene del "no ser" y cree que "ser" depende del "no ser" y nace y vive gracias al "no ser". Aquí, "ser" se refiere a la existencia de materia y "no ser", a la nada. El "no ser" es el origen y el "ser" es el final. Todas las cosas concretas y relativas en el Universo logran nacer y existir gracias a lo absoluto de lo abstracto, que es el "no ser".

*Xuan xue* inicia un debate filosófico sobre la relación entre las normas éticas del individuo y la Naturaleza. Mediante ese debate, la doctrina pretende conciliar una armonía entre los reglamentos del confucianismo y los conceptos sobre la naturaleza del taoísmo. *Wang Bi*, a través de la explicación de la relación entre el confucianismo y la Naturaleza, logra formar su propio sistema en el que el "no ser" es el origen de todo. *Wang* cree que la Naturaleza", el "no ser" y el confucianismo tienen el mismo significado y la característica natural del hombre es el origen y el confucianismo es el final. Por lo tanto, el confucianismo es el reflejo inevitable de la Naturaleza y el hombre debe obedecer a la Naturaleza y lograr armonizar las relaciones con ésta. Pero otros filósofos, como *Yuan Ji* y *Ji Kang*, subrayan la contradicción entre el confucianismo y la Naturaleza y creen que hay que liberarse de la restricción de los reglamentos impuestos por el confucianismo y dejarse llevar por la Naturaleza.

Cabe decir que la escuela *xuan xue* logró desarrollarse a causa de la debilidad del confucianismo. Esa doctrina se caracteriza por la dualidad: por una parte, aprecia, respeta y hereda el pensamiento esencial del taoísmo que aboga por la supremacía de la Naturaleza y el "no ser", y por otra parte, pretende defender el sistema de la categoría social que impone el confucianismo.

A partir del siglo VI, la doctrina *xuan xue* desaparece

paulatinamente debido a la unificación política y territorial de China y a la centralización del gobierno en la forma de dictadura feudal. En esa época, el budismo y el taoísmo logran un gran espacio para desarrollarse aunque el confucianismo sigue siendo el pensamiento ortodoxo. Gracias al apoyo y la promoción de algunos emperadores, el budismo se divulga por todos rincones del territorio chino. El confucianismo tiene que resistir y luchar por mantener su posición privilegiada y pretende convertir el budismo en una pensamiento/religión con características chinas. A lo largo de ese periodo, las tres doctrinas, el confucionismo, el budismo y el taoísmo, se contraponen entre sí, se critican y se complementan mutuamente. Y podemos decir que en ese periodo la filosofía china se concentra en el estudio de la conciencia o naturaleza del espíritu (*xin xing* 心性) y en la disputa entre el origen y la legitimidad del confucianismo y el budismo.

En realidad, el tema de la conciencia o naturaleza del espíritu es una cuestión planteada por el budismo. El budismo pretende el despertar de la conciencia mediante unos ejercicios físicos y espirituales para alcanzar la iluminación, liberándose de esa manera el individuo del mundo material y real que le atenaza. Existen varias escuelas de budismo en China, entre ellas destacan la *Chan* (o Zen en japonés, como se le conoce en Occidente, 禪), la *Huayan* (Guirnalda de Flores, 华严), la *Tiantai* (paso del cielo, 天台) y la *Weishi* (conciencia sola, 唯识). La escuela *Weishi* promueve y divulga la doctrina budista de la India, cuya característica principal radica en que el objeto de la conciencia no puede sobrevivir independientemente y el hombre tiene que convertir su conciencia en sabiduría e inteligencia para llegar a la iluminación. Las escuelas Zen, *Yanhua* y *Tiantai* creen que la conciencia es el origen del universo, pero está oculta por los deseos y las ambiciones del hombre. Si elimina los deseos y las ambiciones, éste puede llegar a la iluminación.

Entre los siglos VI y VIII, durante la dinastía *Tang* el confucianismo y el budismo estuvieron constantemente en disputa. Para defender su legitimidad, el budismo creó el método de la autoridad espiritual del maestro para la transmisión de la doctrina; mientras tanto, el confucianismo aplica el sistema ortodoxo en contraposición al del budismo, explicando que desde tiempos remotos de los reyes legendarios *Yao Sheng Yu* hasta Confucio y Mencio existe una herencia continua de la doctrina del rito, la cortesía, el reglamento ortodoxo, la categoría social y el respeto a los mayores. Se interrumpió esa continuidad, arguyeron, en el siglo III en que el budismo se introdujo en China, aprovechando la confusión en el terreno ideológico. *Han Yu* (S.VIII-IX), el gran filósofo de aquella época, defiende la legitimidad del confucianismo y se considera su heredero y su misión esencial es recuperar y desarrollar la ortodoxia confuciana. La disputa entre confucianismo y budismo tendrá una influencia trascendental a lo largo del desarrollo posterior de la filosofía china.

En el siglo X, se asienta el sistema feudal totalitario en China y

las relaciones entre diferentes etnias y clases entran en una etapa compleja y complicada. Mientras tanto, la ciencia y el arte, así como la filosofía, llegan a un nuevo periodo de auge. A partir de la mitad del siglo XV, en China aparece el capitalismo, que se refleja también en el terreno del pensamiento. La característica de la filosofía de aquel entonces se centra en la doctrina idealista, que posteriormente será llamada neoconfucianismo. La filosofía idealista aparece en el siglo X, llega a ser una filosofía dominante a partir del siglo XV y comienza a perder influencia y a entrar en decadencia en el siglo XVIII.

El neoconfucianismo toma el pensamiento de Confucio y Mencio como la base filosófica y adopta elementos del taoísmo y del budismo para establecer un sistema teórico propio. Aborda los planteamientos sobre las relaciones entre forma y gobierno, y forma y pueblo. Al mismo tiempo, también se dedica a explicar cómo es la sociedad real y la vida humana. Entre todos los estudios neoconfucianistas, la investigación sobre el origen y la evolución del universo es lo más importante. En aquel entonces, el estudio se centraba sólo en el ámbito filosófico y pretendía encontrar y explicar el origen del mundo. En realidad, este estudio comienza en el siglo X y llega a la plenitud en el siglo XV. Los filósofos plantean un modelo del nacimiento y la evolución del universo, creyendo que lo ilimitado es el origen primitivo del universo y gracias al aire o soplo (*qi*, 气), el universo logra cambiar, en consecuencia, el cambio del soplo es la razón (*li*, 理) del origen del universo y su evolución. La razón tiene sus propias reglas de naturaleza y genera la pauta del comportamiento humano, así pues la razón tiene doble sentido. El filósofo *Zhu Xi* (1130-1200), cree que el *qi* y el *li* son los orígenes del Universo, con los cuales se pueden explicar los fenómenos naturales y sociales, porque el *qi* representa la existencia objetiva del mundo material y el *li* representa el desarrollo de ese mundo material con sus reglas naturales y sus pautas sociales.

Por las influencias del budismo, las teorías sobre el *li* centran la atención en los estudios de la naturaleza del espíritu (*xin xing*, 心性) y las relaciones entre la mente humana y los objetos. El gran filósofo *Zhang Zai* (1020-1077) fue el primero de plantear las teorías sobre la naturaleza de la mente. Él cree que la mutabilidad es la esencia del universo. Los seres humanos están dotados de esta naturaleza y la llaman la naturaleza del universo. Por otro lado llama a la naturaleza propia de cada individuo, la naturaleza del temperamento. Algunos filósofos clasifican estas naturalezas como la "naturaleza dotada por el cielo (*tian ming*, 天命)" y la "naturaleza temperamental". Creen que como la "naturaleza dotada por el cielo" es *li* y creen que la naturaleza consiste en *ren* (humanidad, bondad), *yi* (honestidad), *li* (cortesía) y *zhi* (sabiduría). *Zhu Xi* señaló que las relaciones entre la "naturaleza dotada por el cielo" y la "naturaleza temperamental" son relaciones entre *li* y *qi*, y cree que el "cuerpo" de la mente es la naturaleza y el "uso" de la mente son los sentimientos. La mente se produce desde el *li* y *qi*. Sin embargo el filósofo *Lu Jiuyuan* (1139-1193) formuló teorías

opuestas. Él señala que la mente es la naturaleza y la naturaleza es el li, por eso "la mente es li" y "mi corazón es el universo". *Wang Shouren* (1472-1528), heredando las teorías de *Lu Jiuyuan* enfatiza que "no existen otros objetos fuera de la mente y el li tampoco se encuentra fuera de la mente" y de esta manera niega la existencia del mundo objetivo y sus reglas.

En resumidas cuentas los ámbitos filosóficos principales de los siglos X-XVIII son las reflexiones sobre *qi*, *li* y *xin* (corazón, 心).

## 2. La relación de complementariedad entre confucianismo, taoísmo y budismo

Si estudiamos atentamente el proceso del desarrollo de la filosofía china no es difícil encontrar un eje principal y claro en el que el confucianismo, el taoísmo y el budismo se enfrentan y se interrelacionan positivamente. Cada doctrina mantiene su propia postura ideológica y al mismo tiempo se combina con las otras dos, formando un cruce filosófico enriquecedor. La historia de la evolución de las tres doctrinas representa esencialmente el espíritu de neutralidad de la filosofía y la civilización chinas. Desde el nacimiento del confucianismo y del taoísmo hasta mediados del siglo XIX la filosofía crece y se desarrolla gracias a la coexistencia y la convivencia de las tres doctrinas. A lo largo de dos mil años, los emperadores de todas las dinastías aplican una política cultural e ideológica según la cual las tres doctrinas tienen que convivir y servir a la sociedad a la vez. El emperador *Xiao Zong* en el siglo XIII dijo que el budismo servía para conquistar la conciencia, el taoísmo para guiar el comportamiento de un individuo y el confucianismo, para el gobierno del país. Esta idea resume la función histórica de las tres doctrinas. En este capítulo pretendo explicar cómo disienten, se combinan y se complementan el confucianismo, el taoísmo y el budismo a lo largo de dos mil años de historia.

En primer lugar, el confucianismo y el taoísmo discrepan en el sentido de los conceptos ser (*you*) y no ser (*wu*). El no ser taoísta aboga por obedecer la naturaleza y buscar libertad individual en el mundo. Y en cambio, el pensamiento esencial del confucianismo radica en ser y pone el énfasis en regular el comportamiento humano y respetar y obedecer a los mayores y a los gobernantes. Son evidentes las diferencias, las discrepancias y las contradicciones entre estas dos doctrinas. Sin embargo, los pensamientos contrarios y opuestos también pueden beneficiarse mutuamente y combinarse en ciertos momentos y bajo ciertas circunstancias sociales y políticas.



Se suele decir que el taoísmo es una doctrina de no hacer ni pretender nada, que es una doctrina que conduce a comportamientos pasivos y de huida del mundo real. Sin embargo, esta creencia es parcial e imprecisa. Es importante destacar que en la doctrina taoísta existen dos tipos de no ser y diferentes interpretaciones de este concepto. Algunos taoístas buscan un no ser de una manera pasiva, y otros, lo hacen de una manera activa. Así, la escuela de *Zhuang Zi* pretende un mundo espiritual de no ser pasivo dejando a parte el mundo material, mientras que la escuela de *Lao Zi* busca, en cambio, un no ser activo, es decir, por una parte hay que dejar nacer, crecer y desarrollar cualquier tipo de ser vivo en el universo sin ejercer ninguna intervención, y por otra parte, los seres humanos tienen que ser modestos, humildes y discretos frente a todos los fenómenos de la naturaleza y de la sociedad. El no ser de *Lao Zi* significa que lo blando puede vencer a lo duro, lo modesto a lo listo, y lo humilde a lo arrogante; es, pues, un no ser activo. *Han Fei*, máximo teórico de Legalismo en el siglo II a.C. hereda y desarrolla esta doctrina de *Lao Zi* y la aplica al gobierno del país: el no ser lo deben saber dominar los emperadores, mientras que el ser lo deben aplicar los funcionarios en sus trabajos. *Han Fei* cree que la misión principal de un emperador consiste en hacer decretos y leyes, así como nombrar a los funcionarios. Si un emperador dedica mucho tiempo a hacer trabajos administrativos, no tendrá éxito y estará fatigado de tantos trabajos y además, desanimará a los funcionarios que no tendrán iniciativa ni voluntad para trabajar correctamente. Por lo tanto, el no ser del emperador tiene que provocar la voluntad y la iniciativa de trabajar entre los funcionarios. Podemos concluir que el no ser del taoísmo tiene el sentido de alcanzar un ser más activo y positivo. Aquí, si entendemos el ser como hacer y el no ser como no hacer, podremos interpretar la doctrina de ser y no ser de la siguiente manera: saber aplicar no hacer en ciertas circunstancias

*Figura de Budas,*  
Tinta china sobre papel de arroz.  
30 x 960 cm.  
Fecha desconocida.  
Colección Si-leng estudio de sellos.



***Tres religiones (Los fundadores del Budismo, Confucianismo y el Daoisimo),***

Din Yun-peng,  
Tinta china, color sobre papel  
de arroz.

115.6 x 55.7 cm.

Fecha desconocida.

Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.

y con ciertas personas es no ser, saber aplicar hacer en ciertas circunstancias y con ciertas personas es ser.

El confucianismo no rechaza el no ser taoísta, al contrario, también respeta las leyes de la naturaleza y además subraya que las actividades humanas deben seguirlas y evitar la intervención violenta y la destrucción de ésta. El confucianismo y el taoísmo tienen en común en el respeto a la naturaleza y la aplicación del no ser.

Sin embargo, existe una discrepancia importante entre el confucianismo y el taoísmo en el campo de las normas, pautas y sistemas en la sociedad. Desde el punto de vista del taoísmo, las normas, las pautas y los sistemas pertenecen al ámbito de ser y la naturaleza, al ámbito del no ser. Los dos ámbitos son contrarios. El taoísmo, sobre todo la escuela de *Zhuang Zi*, cree que el individuo es superior a la sociedad y debe seguir y obedecer a la naturaleza en vez de las normas y sistemas de la sociedad; es decir, hay que dejar libre el desarrollo del carácter natural de un individuo. El individuo es libre en este mundo y su comportamiento no debe obedecer a los ritos y las normas de la sociedad. *Lao Zi* cree que la creación y el desarrollo de los ritos y las normas del comportamiento humano se deben a la pérdida continuada de la originalidad de la naturaleza, a un fenómeno de alineación. *Lao Zi* pretende con su doctrina la superación de esa alineación con la renuncia de la obediencia a las normas sociales y del respeto al sistema. El objetivo de esa doctrina consiste en devolver la humanidad a lo natural, lo sencillo y lo real. *Zhuang Zi* es aún más radical y dice que todas las normas y sistemas que existen en la sociedad son cadenas que restringen la libertad y lo natural de la conducta humana y que hay que romper esas cadenas y liberarse.

Por el contrario, el confucianismo cree que los individuos forman la sociedad y es natural y lógico que obedezcan las normas de la sociedad, y subraya la responsabilidad y el deber que asume un individuo de cara a la sociedad en que vive. El confucianismo crea unos criterios sociales y categóricos que sirven para colocar a cada individuo en una posición correspondiente en la sociedad. Es decir, cada individuo tiene una posición y ocupa un lugar en la sociedad que imponen le imponen una responsabilidad y nos deberes. Y a cada posición (categoría) social del individuo se le aplica la pauta de conducta para exigir e imponer un comportamiento correcto con el fin de armonizar las relaciones humanas y estabilizar la sociedad. En definitiva, el confucianismo pretende una sociedad con categorías claramente marcadas en la que cada individuo ejerce una función social con un comportamiento ético correcto. Precisamente este criterio de categoría y responsabilidad social lo considera el taoísmo como una restricción a la libertad y al instinto natural del hombre.

Sería una tarea dura pretender armonizar y combinar dos doctrinas



tan contrarias. En la historia del pensamiento chino sólo la doctrina *xuan xue* consiguió en el siglo II, como hemos visto, algunos resultados en este sentido. Sabemos que la filosofía tradicional china tiene un sentido muy práctico y está estrechamente relacionada con la realidad social, es decir, los temas y problemas que estudian y discuten son aquellos principios que tienen que ver con la vida cotidiana. La doctrina *xuan xue* también hace lo mismo, aunque aparentemente debata y estudie unas teorías abstractas. Si analizamos sus pensamientos esenciales nos damos cuenta de que pretende encontrar una relación armónica entre la naturaleza (el taoísmo) y la sociedad (el confucionismo), entre la vida humana y la libertad natural, entre la pauta de conducta y el instinto humano. Afirma, en primer lugar, la característica esencial natural que tiene el individuo y la razón de su existencia y apoya firmemente la doctrina de la naturaleza que promueve el taoísmo, al tiempo que destaca la necesidad de la existencia de categorías, pautas de conducta en la sociedad y sistemas jurídicos para que funcione correctamente la sociedad. Promueve una relación coordinada y armoniosa entre la naturaleza marcada por el taoísmo y la sociedad marcada por el pensamiento confuciano. Dicha doctrina ejerció un papel decisivo y una influencia transcendental en la formación definitiva de la filosofía y la cultura tradicional chinas, cuyas características básicas radican en el respeto y la obediencia a las leyes de la naturaleza y a la vez, a las reglas sociales.

En cuanto al budismo, es evidente que existe un conflicto y a la vez una influencia mutua entre éste y el confucianismo y el taoísmo. El budismo es una doctrina extranjera procedente de la India. A partir del siglo III comienza a extender su influencia en el territorio chino, provocando diferencias y contradicciones con las doctrinas locales chinas (confucianismo y taoísmo). El principal conflicto ideológico entre el budismo y el confucianismo radica en que el primero aboga por una vida espiritual dejando aparte el mundo material mientras que el segundo predica el respeto a las categorías sociales siguiendo los criterios éticos y las pautas de conducta en el mundo material. El confucianismo critica tajantemente la renuncia al mundo del monje budista. El sistema budista viola fuertemente los principios confucianistas de obediencia al gobernante y piedad filial porque significa la renuncia a la vida material en este mundo. Los conflictos entre estas dos doctrinas son evidentes: representan dos mundos totalmente opuestos.

Existe, además, otra diferencia sustancial entre las dos doctrinas: el karma y la salvación del alma. En el confucianismo no existe el karma (en chino *ye* 業 : acción, palabra o pensamiento que produce un efecto en el futuro) ni el alma, solo hay vida en el mundo material. Sin embargo, el budismo cree que el alma humana debe y puede, mediante la meditación y la oración, alcanzar la iluminación. El karma implica una relación entre la causa y el resultado, es decir, la vida actual del individuo es el resultado de la vida anterior y es, a la vez, la causa de la vida posterior. El karma representa tres vidas de un hombre. Así que si se siembra buena causa (comportarse bien) en esta vida, uno obtendrá un buen

resultado en la próxima (disfrutar de una vida buena en el sentido material y espiritual). Si uno hace lo contrario, será castigado con una mala vida en la próxima o será castigado en esta vida por haber hecho el mal en la pasada. En fin, el budismo cree en el castigo o el premio de la vida de la persona se da en ella misma, mientras el confucianismo piensa que no es así y que el castigo o el premio pueden recaer en sus hijos e incluso sus nietos. Por lo tanto, el confucianismo predica la bondad que uno debe tener en la vida para que toda la familia pueda disfrutar en esta vida y en las siguientes.

Hay conflicto entre el confucianismo y el budismo, pero a la vez existen influencias recíprocas. Bajo la gran influencia del confucianismo, del taoísmo y de la doctrina *xuan xue*, el budismo hindú experimentó cambios radicales después de introducirse en China. Por ejemplo, mientras que en el budismo hindú el proceso para ser monje era muy complejo, en el budismo chino se logró simplificar el sistema. El budismo hindú recurre al método de sufrimiento carnal para liberarse del mundo material, mientras que el chino acude al despertar de la conciencia y de la sabiduría para conseguirlo. El budismo hindú pretende una renuncia total al mundo material, mientras el chino aboga por el vivir en este mundo material sin renunciar a él. En este sentido, el budismo chino aprende de la neutralidad y la bondad que predica el confucianismo y de las reglas de la naturaleza y la idea de no ser taoísta. Después de estas transformaciones radicales en la forma y el fondo, a partir del siglo VI el budismo entra en armonía con el resto de las doctrinas autóctonas y pasa a formar parte del conjunto del pensamiento chino.

El budismo a su vez ejerce una influencia notable en el confucianismo y el taoísmo, hasta el punto que el budismo los conduce a hacer unos ajustes ideológicos internos y a buscar renovaciones y desarrollos teóricos. Antes del encuentro con budismo, el confucianismo carecía de un corpus teórico, porque el confucianismo original predicaba sólo unos principios y pautas de conductas. El sistema teórico del budismo le induce a crear el suyo propio. Del siglo III al siglo VI muchos estudiosos del confucianismo se dedican a aprender y estudiar el sistema teórico del budismo con el fin de elaborar uno propio.

Después de este análisis breve y resumido sobre las relaciones entre las tres doctrinas principales a lo largo del proceso de desarrollo del pensamiento chino, podemos sacar la siguiente conclusión: desde la posición de un individuo, el ambicioso sigue y respeta el confucianismo, el intelectual cree en el taoísmo y el sabio rinde el culto al budismo. Para el individuo, esas tres doctrinas representan tres etapas de su vida: cuando es joven, el hombre tiene la ambición de conquistar todo y crear su propio negocio y su propia familia. En esta etapa de la vida, uno puede seguir y respetar la doctrina del confucianismo. Cuando uno sufre fracasos importantes, decepciones en el trabajo y en la familia, empieza a reducir la ambición y entender lo valioso del taoísmo, y entra en la etapa de

disfrutar la vida para mitigar el sufrimiento y la pérdida que ha experimentado en la etapa de juventud. Si uno pierde la esperanza sobre la vida después de sufrir muchos fracasos y golpes, tiene la posibilidad de entrar en la vida monacal y dedicarse a la oración, con el fin de entrar en el mundo espiritual sin las molestias ni sufrimientos del mundo material.

En resumen, aunque existen grandes diferencias, las tres doctrinas tienen un objetivo común: la búsqueda de la perfección espiritual en su nivel más alto y de una sociedad justa.

### 3. **Ideas medulares del pensamiento chino**

A pesar de las diferentes especulaciones metafísicas de las tres doctrinas el pensamiento chino es, en el sentido general y global, un pensamiento que centra su atención en el mundo material, la sociedad y la vida humana en el presente. Subraya la condición social, la vida cotidiana de los seres humanos en vez de teorizar sobre su vida en otros mundos. Es ejemplificador en este sentido el diálogo entre Confucio y un discípulo cuando este último le pregunta al maestro qué significado tiene la muerte para un hombre y Confucio le responde que si aún no entendemos a fondo qué significado tiene la vida actual, cómo podremos entender el de la muerte. Confucio discute y estudia más sobre la vida presente que sobre la futura. Asimismo los filósofos más importantes y destacados buscan y abogan por resolver problemas de la vida en este mundo e intentan buscar un modelo de conducta y de pensamiento. Por ejemplo, Mencio cree que un hombre sabio debe ser un hombre éticamente perfecto. Por lo tanto, el concepto de la sabiduría del individuo en la filosofía china es distinto según cada doctrina. El sabio del budismo es el Buda, que ha logrado despertar su propia conciencia liberándose del mundo material, mientras que el sabio del confucianismo tiene que vivir en este mundo con una buena formación, una familia y sirviendo al país y la sociedad.

Para el confucianismo la formación sirve para tener un mundo interior equilibrado y un comportamiento éticamente correcto. La formación constituye la base moral e intelectual del sabio. El confucianismo aboga por la combinación entre la formación y la práctica de actividades sociales y políticas; es decir, un hombre que sigue la doctrina del confucianismo, no sólo tiene que recibir una buena formación ética e intelectual, sino que también tiene asumir su responsabilidad social. Los trabajos cotidianos forman parte del deber del sabio. Si uno hace bien los trabajos cotidianos y sabe mantener correctamente las relaciones personales y familiares, también hará bien los trabajos sociales y políticos, porque el

trabajo cotidiano es una parte de la perfección moral y ética de un sabio. Según el confucianismo el hombre debe esforzarse sin desánimo, trabajar con seriedad y responsabilidad, y preocuparse por el prójimo y por la sociedad. "El desarrollo y la prosperidad de la sociedad es el trabajo del hombre", "la voluntad de un caballero debe ser firme y eterna sin cambiar delante de la riqueza, de la nobleza ni de la belleza", etc. son lemas del confucionismo.

La sabiduría del confucianismo se concentra en la ética y se consigue mediante la enseñanza de los ritos y una sólida formación intelectual. La sabiduría del taoísmo radica en la de la naturaleza y del alma, es decir, buscar lo natural y lo espiritual puede ayudar a superar deseos materiales y carnales, elogiar la armonía que puede existir entre lo material y lo natural. Y la sabiduría del budismo consiste en la liberación total del mundo material y social. El budismo ayuda al individuo a liberarse del sufrimiento de la vida, del odio, del apego y de las ambiciones por lo material, a encontrar lo verdadero de la vida sin sujetarse a uno mismo. Las tres sabidurías son armoniosas y complementarias entre sí, ejercen un papel importante en el desarrollo de la sociedad china y tienen su valor en la actualidad, que se reflejan en los aspectos que siguen a continuación.

En primer lugar, el confucianismo se caracteriza por el humanitarismo y la preocupación por el mundo material y presente. El criterio esencial del humanitarismo confucionista consiste en la benevolencia, que significa el carácter original de la humanidad y la responsabilidad ética y moral del amor. La bondad promueve la comunicación entre lo material y lo espiritual, el intercambio sentimental entre los hombres, la responsabilidad y la justicia que debe existir en una sociedad sana. La bondad no sólo es una pauta ética social sino también es el mundo ético que implica la razón, la justicia, el sentimiento y la conducta humana que todo el mundo debe entender y tener.

La benevolencia confuciana es un valor ideal del humanismo, que representa un equilibrio entre el deseo material y la justicia. Confucio no rechaza la satisfacción del deseo material y la ambición, sino que pide que deben obtenerse con razón, justicia y con educación. Cuando haya conflicto entre el deseo material y la bondad, Mencio aboga por la bondad, es decir, la bondad tiene más importancia que el beneficio material. Mencio cree que el individuo debe controlarse a sí mismo cuando es pobre y ayudar a los pobres cuando es rico. La correcta combinación entre la bondad y el deseo material puede llevar a un equilibrio mental, psicológico y ético.

Por otra parte, el confucianismo cree que el rito ordena la sociedad y la norma consolida una sociedad en armonía. El rito sirve para prevenir la guerra, moderar los deseos materiales y carnales y dar una vida cómoda y feliz al pueblo. La norma puede canalizar la conducta humana, conciliar los conflictos de distintas capas sociales y armonizar las relaciones personales. El sistema de ritos y normas ha tenido un valor positivo a lo largo de la historia china



**Retrato de Wu Hou,**  
Zhu Zhan Ji,  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
27.7 x 40.5 cm. Dinastía Ming  
(1368-1642)  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.

hasta principios del siglo XX. Confucio propugna que aplicar a la vez la bondad y el rito sirve para la convivencia armoniosa entre el hombre, los estados, las naciones y las culturas. Porque para él bajo este cielo todos somos de la misma familia.

En segundo lugar, vamos a tratar de manera resumida del espíritu de lo natural del taoísmo. El dao del taoísmo tiene la virtualidad de lo supremo, lo absoluto, lo infinito y lo perfecto. Es una combinación de ser y no ser. Ser (you) se refiere a todo lo material, lo visible, lo limitado, que tienen un sentido real, relativo y variable. Y no ser (wu), tiene la virtualidad de lo invisible, lo infinito, que tienen un sentido ideal, absoluto invariable y único. Ser es múltiple y material y no ser es único y espiritual; el ser es variable mientras que el no ser es invariable. Ser significa lo interior del mundo, mientras que el no ser es el mundo supremo y universal. En consecuencia, el taoísmo cree que el origen definitivo de la existencia del universo radica en el no ser (nada). Nada significa todo. El concepto semántico de nada (no ser) en chino es mucho más amplio que el de nada en español y debido a esta limitación lingüística es muy difícil transmitir de manera exacta lo que significa el no ser (nada) al castellano.

El taoísmo destaca el valor de lo inútil, mientras el confucianismo

subraya el valor de lo útil. El taoísmo representa el mundo de la naturaleza mientras el confucianismo, el mundo de la humanidad. El valor de lo inútil del taoísmo pretende liberarse del mundo de la humanidad con el fin de sumergirse en la naturaleza. El viaje a la naturaleza del taoísmo representa una libertad total y real de la mente. El taoísmo intenta mantener una distancia razonable con el mundo actual y real con una actitud de superioridad y apertura hacia la naturaleza, rechazando la complejidad de los ritos sociales. El taoísmo enseña al individuo a buscar una vida libre y natural, mientras el confucianismo educa a la gente a luchar por conseguir el éxito de la vida, que significa la riqueza, la educación y la posición social. El taoísmo representa, en realidad, una mente libre, un espíritu ilimitado y un sueño del hombre.

Finalmente, la sabiduría del budismo consiste en liberar a uno de lo amargo de la vida material y despertar la conciencia interior, eliminando la ambición. Aboga por lo vacío (*Kong*, 空), que significa la renuncia total a lo material para entrar en el mundo espiritual. El budismo cree que la vida humana es un sufrimiento y una fruta amarga. El dolor y la tristeza es un fenómeno natural de la vida humana y la reencarnación y el karma es el camino para dejar ese sufrimiento y el dolor de la vida. El despertar de la conciencia servirá para entrar en el mundo de buda, que es el mundo supremo. El budismo explica que el dolor y el sufrimiento de la vida actual es el resultado de la vida anterior y para no sufrir más en la vida siguiente hace falta comportarse bien en esta vida. El espíritu del budismo ayuda a la gente a autoconsolarse y ofrece una solución cuando uno se encuentra en una situación extrema en el plano moral, material y sentimental.

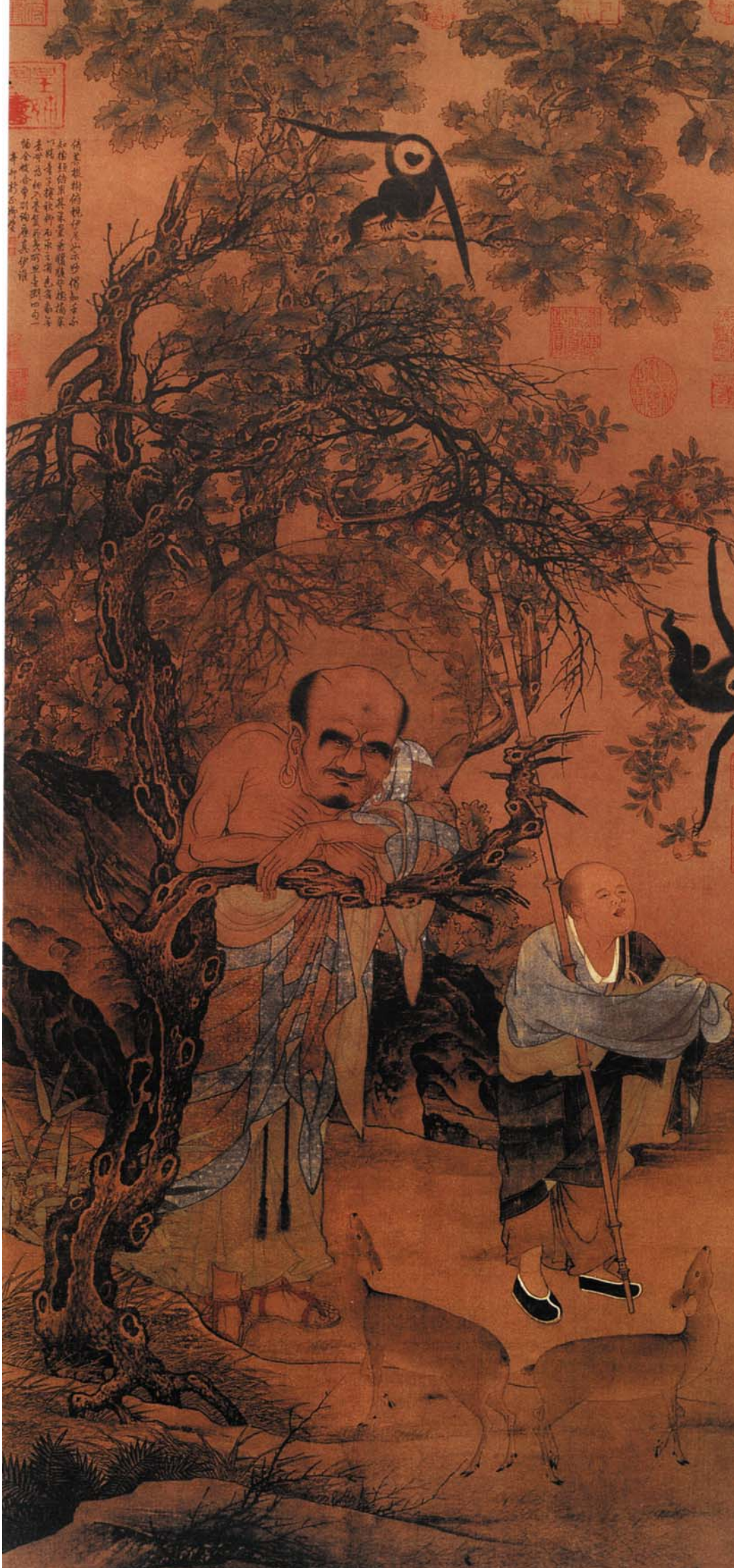
Zen significa meditación en la tranquilidad. Es un método para apaciguar el cuerpo y el alma, concentrar la atención, eliminar la preocupación y la inquietud que viven en el interior de uno, resistir a la seducción material y carnal. También enseña a pensar y meditar, a hacer el bien en la sociedad y eliminar la maldad con el fin de lograr liberarse de sí mismo y del mundo lleno de odio y de sufrimiento. En este sentido, el budismo muestra al individuo un mundo lejos de lo amargo de la vida, o sea, el paraíso budista.

## 4. Filosofía y arte

La filosofía china tiene su modo particular de expresarse. La mayoría de las expresiones y las ideas de los filósofos antiguos son muy sintéticas y escasamente desarrolladas, como se desprende de la lectura de las Analectas de Confucio (*lun yu*, 论语) y del *Lao Zi* (también llamado *Dao De Jing*, 道德经). Los filósofos chinos tienen la costumbre de utilizar frases hechas, metáforas y ejemplos para expresar su pensamiento. Por eso, estas obras no son muy claras en los textos y están llenas de alusiones y metáforas. Son poco explícitas y acostumbran a tener un sentido oculto bajo el texto. Esta característica es también aplicable al arte: la poesía, la pintura tradicional, la caligrafía y la música están llenas de alusiones. Tomemos el ejemplo de la poesía china: es un buen poema aquel que tiene cierto número de palabras, pero un significado infinito. Lo que quiere expresar un poeta no debe decirse en el texto, sino que se debe sobreentender. Esta característica del arte chino tiene un fondo filosófico procedente de los grandes maestros filósofos. *Zhuang Zi* hace una metáfora: "Se utiliza la caña para pescar, una vez se obtenga el pez, se olvida de la caña; la jaula es un instrumento para capturar conejos, una vez se cace se olvida de la jaula; la lengua es una herramienta para expresar el pensamiento, una vez se comprende el significado se olvida de la lengua." ¿Dónde se podrían encontrar esos hombres que logren entender el significado sin usar la lengua? ¿Dónde puedo encontrarles para conversar con ellos? "El hombre que deja de usar la lengua" expresa su idea sin la necesidad de decir ni una sola palabra. Sólo el sabio puede llegar a ese nivel. Aquí el filósofo se refiere a dos sabios que se encuentran y no dicen nada con palabras, ya que "con esa persona, con una sola mirada ya se puede comprender todo. Ya no es necesario hablar". Para el taoísmo, es imposible explicar con toda la precisión y con palabras qué significa el dao, éste sólo se alude. Sucede lo mismo en las palabras y las rimas de la poesía que en los trazos y los colores de la pintura. La idea de "olvidar las palabras y comprender el significado" es

**Luo Han,**  
Liu Song Nian,  
Tinta china, color sobre papel  
de arroz.  
117 x 55.8 cm.  
Dinastía Song del Sur (1127-  
1279)  
*Museo de Taipei, Taiwan.*





情思樹樹的觀心是心亦妙悟如字亦  
如悟經論其來實世羅漢也極攝家  
可轉善惡探根樹石亦三有也  
是亦名樹入卷行其力而也主則四一  
幅全世心平一物居其伊附  
李公孫也



***Pescador en el río,***

Li Tang.

Tinta china sobre papel de arroz.

25.2 x 144.5 cm.

Dinastía Song del Norte (960-1127), Dinastía Song del Sur (1127-1279)

Museo Palacio de Taipei, Taiwan.

uno de las más importantes de la filosofía china.

El pensamiento filosófico dominante en una época determina la práctica reinante del arte y la estética de su tiempo. Por ejemplo, a partir de la bondad, Confucio denomina la belleza de la forma exterior como "elegancia" (*wen*, 文) y la bondad de la moral interior como "temperamento" (*zhi*, 质). Por lo tanto, la distinción de las maneras significa la unión de la belleza exterior y la bondad interior; la belleza verdadera es ayudar y amarse mutuamente entre las personas, es decir, alcanzar el principio dominante de "bondad" (*ren*, 仁). Confucio resume el papel del arte en cuatro elementos: "interés" (*xing*, 兴): para expresar sentimientos y producir la emoción y reacción en el espíritu del contemplador; "mirar" (*guan*: 观): observar la prosperidad y la evolución de las costumbres y los sentimientos humanos, e investigar el éxito y el fracaso de la política y la sociedad; "conjunto" (*qun*, 群), - indica que el arte puede comunicar los sentimientos entre las personas en la sociedad, para que se inspiren mutuamente y mantengan la armonía; "furia" (*mu*, 怒), - puede expresar las insatisfacciones y el desahogo. Estos cuatro elementos se relacionan entre sí y por una parte representan una actividad psicológica ante la belleza del arte y, por otra, son funciones sociales del arte.



En cambio, la estética del taoísmo enfatiza en el predominio de lo natural, lo sencillo, la nada y el todo. El taoísmo conoce y busca la belleza a través de la observación de la naturaleza y pone énfasis en que lo natural y lo puro son el estado más elevado de la apreciación de belleza mientras la indiferencia a la fama y la sencillez de la vida son la fuente de la belleza. Esta naturaleza del arte preconiza la belleza y supera el interés material y atrae a los artistas chinos más prestigiosos que crean más tarde las teorías del arte en todas las épocas. Según *Lao Zi*, la música más bella del mundo es el estado silencioso de la naturaleza. La música en sí misma no la podemos oír; lo que podemos oír es su ejecución. La imagen más grandiosa del universo es el dao invisible. Para él el dao no tiene forma, el dao parece que tiene forma y no la tiene; es misterioso, pero realmente existe, sólo el dao puede conducirnos a conocer los fenómenos y las esencias del universo" Como el dao es un objeto del espíritu, no se puede describir su forma con detalles. Esta forma abstracta ha consolidado la base teórica del concepto imaginativo abstracto, que se aplica mucho en la pintura y la poesía chinas. Después de *Lao Zi*, otros filósofos taoístas desarrollan el concepto de lo abstracto, llegando a ser una teoría importante en el arte chino, particularmente en la poesía y en la pintura.



***Figuras en la Naturaleza,***

Li Tang, Recoger algarrobas.  
Tinta china sobre papel de  
arroz.

27.2 x 90.5 cm. Dinastía Song  
del Norte (960-1127), Dinastía  
Song del Sur (1127-1279)  
*Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.*

Bajo las influencias de la teoría del *qi* (el sopro), se propone en el arte chino que la personalidad y cualidad determinada el estilo de las obras. Se explica la relación entre el estilo de la creación con la personalidad del artista con lo limpio o lo tibio del *qi*. También hay opiniones señalando que la clave del éxito de la creación artística consiste en el control de la voluntad y el sopro (*zhi qi*, 志气). El gran pintor *Gu Kaizhi* (348-409) propone que la creación deberá representar la espiritualidad del objeto. *Xie He* (479-502) expuso sus teorías sobre la pintura y la caligrafía como elaboraciones artísticas vivaces y agudas, considerando que el valor de tales disciplinas se encuentra en el espíritu que transmiten. *Wang Shouren*, a su vez, sugería que todas las creaciones artísticas son reflejos de la inocencia, es decir, de un corazón sincero (*zhen xin*, 真心). Más tarde el pintor *Shi Tao* también señaló que se podía describir todo el universo con el pincel y la tinta a fin de purificar el corazón. Aconsejaba que se debería aplicar el espíritu de un niño (*chi zi zhi xin*, 赤子之心) en la creación para expresar la personalidad real del autor. En la creación literaria se requería que el corazón fuera la esencia de la creación y se liberara de los códigos éticos confucianos.

Por que respecta al budismo y su influencia, no sólo es notable en el arte, sino también en la literatura, la arquitectura e incluso la medicina y la astronomía. Bajo la educación y la influencia budista, *Gu Kaizhi* utilizó el concepto sánscrito de "transmitir el espíritu"



(*chuan shen*, 传神) para explicar su criterio sobre el arte. Él cree que el arte debe reflejar el espíritu (o el alma) humano. Otro pintor, *Zong Bin* (375-443) sigue este criterio y plantea la teoría de que el espíritu (o el alma) es inmortal, porque existe la reencarnación. Hay que utilizar un alma limpia y pura para apreciar lo esencial de la naturaleza y mediante esta apreciación, uno se acerca y se une con el de *Zhuang Zi* y *Lao Zi*. La unión con el dao es, en realidad, la liberación total de arte. *Zong* cree que el espíritu y el dao son abstractos e imperceptibles por nuestros sentidos, pero la pintura de paisaje pueden darles su forma concreta, ya que las montañas y los ríos pueden entrar en la pintura. Así que el dao y el espíritu se esconden en la pintura mediante la forma de paisaje, que son perceptibles. Si se entiende el dao de *Zhuang Zi* desde una perspectiva abstracta, es filosófico y dialéctico, mientras si se entiende desde un punto de vista empírico, es artístico y de actitud vital. A partir del siglo VII, la cultura budista llegó a ser una parte indispensable de la personalidad de los intelectuales. Las teorías Zen sobre cómo llegar a una libertad absoluta a través de la intuición y la iluminación súbita contienen el entendimiento profundo de la estética y la creación artística. Por ejemplo, la poesía y la pintura en la vejez del poeta *Wang Wei* (701-761) se han considerado como las primeras obras que reflejan los pensamientos estéticos del Zen. *Jiao Ran*, maestro budista y poeta (720-804) también aplicaba los ideales budistas en las teorías de la poesía y valoraba más la profundidad, la simplicidad primitiva, la delicadez y la pureza respecto que el estilo. *Sikong Tu* (837-908), poeta y teórico de la

poesía, mostraba mucha influencia del zen en su obra Veinticuatro estilos de la poesía (*er shi si shi pin*: 二十四诗品). Propuso la teoría estética de la imagen fuera de la imagen, el gusto fuera del gusto, las palabras fuera de las palabras y la concepción fuera de la concepción. Hizo hincapié en lo profundo de la creación en la concepción artística, convirtió las ideas del zen en un ideal estético. Esta teoría correspondía con la de *Yan Yu* (1189-1264), el gran teórico de la poesía. Su obra Las críticas de la poesía de Cang Lang (*cang lang shi hua*: 沧浪诗话) tenía las teorías filosóficas del zen como los fundamentos, creía que la creación era como la meditación y la práctica del zen. Daba mucha importancia a la creación con naturalidad sin mostrar elementos artificiales, exigía efectos estéticos como el sonido en el aire, el reflejo de la luna en el agua, la imagen del espejo y el sentido infinito con palabras limitadas. Creía que las obras tendrían que conseguir la armonía entre lo falso y lo verdadero, entre la semejanza espiritual y la física, así como entre lo limitado y lo infinito. La idea de asociar el zen con la poesía fue una tendencia muy importante en aquella época y ha perdurado a lo largo de los siglos.



## 5. Estética y filosofía de Zhuang Zi

Dentro de la filosofía taoísta, *Lao Zi* fue un personaje más reconocido que *Zhuang Zi*, sin embargo, la influencia del segundo desde el punto de vista de las ideas estéticas, fue mucho mayor. *Lao Zi* fue el creador y fundador de la estética taoísta, pero *Zhuang Zi* desarrolló sus ideas principales. Por ello, este texto se centrará en los puntos más relevantes de las ideas estéticas.

La estética y la filosofía de *Zhuang Zi* son una única cosa. Su estética es su filosofía y su filosofía es su estética. Sin embargo, antes de discutir sobre su estética deberemos analizar su filosofía. Evidentemente, el análisis se centrará esencialmente en la unión interna de su filosofía y su estética sin profundizar en otros temas.

### El rechazo a la alineación del individuo

Sus ideas y las de Confucio tienen muchos puntos en común: los dos otorgaron una gran importancia a la afirmación del significado y el valor de las personas. Él estaba totalmente de acuerdo con la idea de Confucio de la bondad y la virtud, sobre la iniciativa y la independencia de pensamiento de los individuos.

Sin embargo, los dos tenían ideas muy diferentes sobre cómo conseguir el objetivo de bondad y virtud, cómo hacer que el individuo sea perfecto. Justamente esas diferencias son las que provocan que critique algunos grandes temas de la escuela confucionista, quiera ir más lejos que Confucio y desarrolle una escuela propia de pensamiento.

*Zhuang Zi* tiene el mismo intenso espíritu humanitario primitivo que Confucio. Cuando alaba la importancia de lo que llama la moral invisible dice: "Todas las criaturas se benefician de las buenas acciones y es así cómo uno llega a la bondad suprema"

*Mujer tocando la flauta,*  
Zhang Lu.  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
141 x 91.5 cm. Dinastía Song  
del Norte (960-1127)  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.





(Grandes Maestros, 《庄子·大宗师》). De ahora en adelante sólo nos referiremos a los capítulos de esta obra). Cuando habla de no hacer el bien no se refiere a no querer ser benévolo, sino a que aunque la moral no se busca intencionadamente se llega a la bondad suprema y todas las criaturas se benefician de ella. En el capítulo Cielo y Tierra (天地), dice: "Amar al otro y ayudar a las criaturas es ser bondadoso". Entendemos la bondad como amar al otro que es idéntico al pensamiento de Confucio. En su libro puntualiza repetidas veces: "Los santos aman a los otros, es importante proteger la vida de las personas, hay que poner a las personas por encima de todas las criaturas. "Dar importancia a la vida", "nutrir la vida", "proteger la vida" son las principales ideas de su libro. El valor de la vida ocupa el lugar más importante dentro de sus ideas. Al igual que Confucio busca y alaba la iniciativa personal y la muestra de independencia. Ambos quieren esforzarse al máximo para expandir el valor del individuo hasta todo el universo infinito, llegar a un estado que llaman "vivir con el cielo y la tierra, estar en armonía con las criaturas, intercambiar el espíritu con el cielo y la tierra".

No obstante, unos 150 años después de la muerte de Confucio, *Zhuang Zi* y sus discípulos vieron de forma muy clara y profunda la crueldad y la oscuridad de la sociedad de su época. Al ver que el principio de la bondad y la virtud no era factible, que las personas benévolas y virtuosas no eran recompensadas, plantearon una cuestión en la cual Confucio seguramente nunca pensó: Si la bondad y la virtud son naturalmente inherentes a las personas, ¿por qué entonces éstas mismas personas tienen tantas preocupaciones?

Al formular y resolver esta pregunta, no niegan del todo las ideas de Confucio sobre ser benévolo y amar a las personas pero vuelven a ir más allá que Confucio y finalmente establecen la base de su filosofía, es decir, oponerse a la alienación de las personas. Esto supone un avance muy importante dentro de la historia del antiguo pensamiento de China.

Según su concepto claro de discriminación la razón por la cual la gente quiere ayudarse y practicar lo que se llama el camino de la bondad es justamente porque se encuentran en una situación difícil de la cual no pueden salir y no pueden vivir con total libertad. Para explicar esta teoría, utiliza una alegoría donde "una fuente se está secando y los peces, embarrancados, se escupen los unos a los otros para mantenerse húmedos. Pese a esto, éstos nunca llegaron a la libertad que representa vivir en lagos y ríos..." (Grandes Maestros). Esta alegoría, que cita muchas veces en su obra, viene a reflejar su pensamiento básico y toda su escuela de pensamiento le otorga una gran importancia. Justamente a partir de este pensamiento básico, plantea este extraño razonamiento: "La gente más bondadosa no es la que va mostrando su bondad a la otra gente", la gente más bondadosa es la que parece no tener ninguna clase de sentimientos". De hecho, lo que se llama gran benevolencia, extrema benevolencia, es lo que hace que la gente se adapte a su propia personalidad igual que la libertad de la que

gozan los peces de ríos y lagos; porque en una situación así, no hace falta preconizar ningún camino de la bondad, las personas se quieren naturalmente y es absolutamente imposible que se dañen las unas a las otras.

Sus discípulos van incluso más allá en la perspectiva del desarrollo de la historia de la humanidad y amplían sus argumentos. Según ellos, la sociedad primitiva era la más feliz. Las personas "eran como niños que lo engullen todo y luego tienen el estómago tan lleno que no pueden ni moverse (capítulo Los zuecos del caballo, 马蹄), o "yin yang y serenidad, los espíritus no tienen preocupaciones, las cuatro estaciones en armonía, ninguna criatura sufre" (capítulo Arreglar la naturaleza, 繕性). Además, todas estas personas practican el camino de la bondad sin saber lo que realmente es. Esto viene a demostrar que el confucianismo promueve una y otra vez el camino de la bondad y que en el pasado, la bondad era inherente a la naturaleza humana. Sin embargo, más adelante este estado natural desaparece, la bondad no solo ya no forma parte de la naturaleza humana sino que además se convierte en un punto adicional para el hombre, en algo que debe ponerse en práctica. No sólo esto sino que además la bondad se vuelve un instrumento del gobernante para su provecho personal... Sus discípulos de exclaman indignados que desde que hay personas que utilizan la bondad para provocar el caos en el mundo, los mortales no hacen más que correr de un lado a otro para poder cumplir con los requisitos de la benevolencia. ¿No es esto utilizar la bondad para cambiar la naturaleza del hombre? Así pues, la gente ha cambiado su naturaleza al buscar las cosas exteriores (cosas que no les pertenecen). "La gente vil sacrifica su cuerpo para su propio provecho, los estudiantes sacrifican su cuerpo por un nombre,... los santos, en cambio, sacrifican su cuerpo en beneficio del mundo. Aunque estas personas se enfrentan a diferentes causas, la reputación que obtienen también es diferente pero todos han tenido que cambiar su personalidad y sacrificar sus cuerpos (capítulo Dedos de los pies enlazados, 骈拇)

No se cansaron de repetir que más tarde que el mundo que adoptara la doctrina de la bondad se convertiría en un mundo donde el hombre se come al hombre. Bajo las condiciones históricas de la antigüedad, ellos ya sabían que las personas que preconizaban la práctica de la virtud y la moral incluían el sacrificio individual, es decir, la alienación del individuo. Por eso destacaron con vehemencia este fenómeno y lo criticaron. Fue para los filósofos de esa época una preocupación común y la crítica del fenómeno de alienación humana significó un gran avance histórico.

Por otra parte, el elogio a la antigua sociedad pura evidentemente no es más que una quimera. Aunque desde su punto de vista, la sociedad antigua tenía un sentido de la moral más alto que la sociedad culta posterior y además tenía su realidad y su racionalidad histórica.

Presentan repetidamente el fenómeno de la alineación de las



personas más o menos de la misma manera y exponen con tristeza a la gente, que una vez que las personas son creadas en el universo, éstas ya no pueden vivir sin las cosas exteriores y padecen a veces el control de las cosas. Durante toda su vida viven envueltos en preocupaciones y pierden toda la felicidad que deberían tener. Y aunque no hayan muerto, ¿qué sentido tiene vivir? Más adelante, estas palabras son vistas de forma simplemente pesimista. Sin embargo, contienen el sentimiento y la tristeza profunda frente al fenómeno de alineación de las personas.

## Identificación entre filosofía y estética

Eran conscientes de que el fenómeno de alineación era patente en la humanidad. Sin embargo, no negaron el significado y el valor de la vida de las personas. No creían que la libertad de las personas dependiera de la eliminación y el repudio de las cosas. Su pretensión es querer eliminar el yugo de las cosas sobre las personas. Este pensamiento es diferente de la negación de las cosas, rechaza el pensamiento ascético y también difiere del pensamiento cínico que reduce las personas a cosas. Pero ¿cómo evitar apegarse a las cosas? ¿Cómo no ser dominado por ellas? Éste era un tema muy discutido en aquel entonces. El axioma se resuelve en ver la vida y la muerte, el éxito y el fracaso, la desgracia y la fortuna, la pobreza y la riqueza, lo caro y lo barato, las ganancias y las pérdidas, etc. como algo completamente relativo, algo que la fuerza humana no puede controlar, algo que tiene que seguir su curso. Sólo así podremos mantener la calma y la libertad del corazón y no nos preocuparemos por el dominio y el tormento de las cosas externas. Su objetivo básico se basa en hacer que la vida y el espíritu de las personas lleguen a una especie de reino independiente de libertad absoluta en que no se sientan atados a las cosas externas, que no sean gobernados por ellas. Se esfuerza en demostrar la filosofía de la vida humana a partir de la virtud. Se concentra claramente en la idea del infinito y pone en contacto la vida del hombre con el universo infinito, eleva la humanidad a una posición de "combinación de universo y vida, todas las cosas en armonía" (capítulo Sobre la igualdad de las cosas, 齐物论), piensa que la humanidad debe seguir el ejemplo de aquel dao ubicuo que gobierna todas las cosas del universo y hace que uno obtenga una existencia eterna de libertad infinita. El significado de esta ontología no está en la investigación de lo que es el universo en sí mismo, ni en cómo se creó (estas cuestiones a menudo se dejaban abiertas ya que parecía no interesarles), tampoco está en que a partir de ahí se saque una conclusión sobre la teoría del conocimiento, sino que está en demostrar que la existencia y el desarrollo de la humanidad deben, al igual que el universo, alcanzar el infinito y la libertad.

En su libro se describe y se alaba repetidas veces el dao. Lo que llama dao no es en absoluto una teoría absoluta de una forma filosófica sino que es lo que el panteísmo filosófico occidental llamaría sustancia infinita. Esta tiene un sentido indefinible, es

### *Pintura,*

Gao Qi Pei.

Tinta china sobre papel de arroz.

26.2 x 36.5 cm. Dinastía Song del Norte (960-1127)

*Museo de Shanghai, República popular de China.*

invisible, es ubicua como ya hemos dicho y es indestructible. No sólo ha dado vida a todas las cosas del universo sino que además todos los poderes mágicos de los seres sobrenaturales han sido obtenidos gracias a ésta. Es la creadora de todas las cosas del universo, sin embargo, no proviene de ninguna otra cosa. Es el resultado final de su propia creación y existencia, además es eterna e infinita. Pero el dao tampoco es un concepto abstracto o espiritual porque se considera como una sustancia infinita, está representado en todas las cosas y da vida a todas las cosas. Ni es un gobernante consciente de todas las cosas del universo, no es algo hostil al individuo. Todo lo contrario, no es egoísta, es benevolente y nunca premia (el bien) o castiga (el mal) intencionadamente. Resumiendo, el dao no es ninguna fuerza gobernante amenazadora u opresora para las personas. Utiliza el dao para sustituir el control que los dioses ejercían sobre las personas en la antigüedad, es la cosa a la cual las personas pueden acercarse, es inseparable y está estrechamente unido con la felicidad y la fuerza humana. La razón por la cual el dao tiene una fuerza tan grande es porque es infinito y libre. Las cosas se han creado y existen gracias a éste, se desarrolla de acuerdo con las leyes necesarias pero siempre de forma inconsciente, sin objetivo alguno. Todo es inconsciente, ocurre de forma natural pero siempre siguiendo las leyes. Si las personas acceden al dao entonces también acceden al infinito y a la libertad. El dao es inactividad pero es todo y la humanidad debe actuar de la misma manera, actuar de forma natural ante las obligaciones simples de la vida, no querer obtener algunas cosas de forma consciente, no estar particularmente alegre o particularmente triste, de esta manera no tendrá que preocuparse o sufrir si no consigue sus objetivos. El individuo tiene que hacer como el dao y no dejarse dominar por ninguna otra cosa, para alcanzar la libertad.

Tras un análisis preliminar de la filosofía, la unión de su filosofía y su estética empieza a ser más comprensible. El principio de su filosofía se basa en la oposición a la alienación de las personas, en la búsqueda del infinito y la libertad individual, su filosofía y su arte son intrínsecos y se relacionan naturalmente. Las dos partes son inseparables, esta es la característica de su estética.

En primer lugar, su filosofía se esfuerza en eliminar cualquier alienación del hombre, llegar a la libertad y el infinito, a la eliminación de la alienación; la consecución de la libertad y el infinito del individuo reside en la esencia de la belleza y resuelve donde está la clave del enigma de la belleza. Así, es el reflejo perceptual de la libertad individual en la naturaleza que le rodea y en las relaciones sociales. Según él, si las personas hacen como el dao entonces podrán conseguir el infinito y la libertad lo que también significa una forma de belleza. Así pues, creía que el infinito eterno, el universo de libertad absoluta, es decir, el dao era el origen de toda la belleza. Cuando habla del dao también habla de la belleza. Habla de la belleza sin abandonar nunca el dao. Su estética y su ontología son inseparables.

***El pescador ermitaño en  
el paisaje del otoño,***

Ma Yuan,  
Tinta china sobre seda.  
37 x 29 cm. Dinastía Song  
del Norte (960-1127)  
Museo Nacional del  
Palacio de Taipei,  
Taiwán.

月落江天罷釣魚  
倚柳坐  
睡夢華胥若  
叢何處扁舟  
繫波漾風吹任西如



Por otro lado, su método para llegar al dao es adoptar hacia la vida una actitud y un sentimiento que estén por encima de todo éxito o fracaso. Este tipo de actitud demuestra exactamente la particularidad de la estética ya que sobrepasar los intereses personales, afirmar el valor de la libertad individual es precisamente una característica esencial extremadamente importante del juicio de la estética sobre la realidad. La actitud que recomienda su filosofía de hacia la vida, vista desde su esencia, es precisamente una especie de juicio estético. Esta recomendación tuvo una extrema influencia en el desarrollo de la conciencia estética china. Las principales teorías sobre la estética china con relación al sentido estético así como en la creación artística fueron establecidas por su estética.

Finalmente, la actitud hacia la vida aconsejada por su filosofía se relaciona con el significado de la vida y el reconocimiento del sentido y el valor ésta. Dicha filosofía persigue un estado libre al que llama "todas las cosas se unifican conmigo" y cree además que este estado es el máximo grado de belleza. Esto ha demostrado, desde otro aspecto, que la característica principal de su estética no sólo se basa en la observación de la belleza a partir de los objetos sino también a partir de cierto estado formado por los objetos y los sujetos. Además, busca cierta belleza que sobrepase los límites de la realidad. Dentro de la estética china, el estado de ánimo ocupa un lugar importante. A continuación examinaremos separadamente los diferentes aspectos de su teoría de la belleza.

## La belleza de la no acción

*Zhuang Zi* menciona muchas veces "la belleza del universo". Dentro del pensamiento antiguo, "el cielo y la tierra" eran lo más grande. Todos los mortales los elogiaban de la misma manera (capítulo Camino Celestial, 天道).

"Dejando de lado que el universo incluye la belleza, no discutimos que en las cuatro estaciones existen unas normas evidentes y que todas las cosas, sin discusión alguna, se desarrollan naturalmente. Las personas llamadas buenas entienden claramente la gran belleza del universo y entienden además el desarrollo de todas las cosas..." En las discusiones del capítulo El viaje hacia el Norte de *Zhi* (*zhi bei you*, 知北游), su escuela de pensamiento afirmó claramente que la belleza existe en el universo es decir, en la naturaleza, en la belleza que posee el universo. La gente quiere "poner a punto la belleza del universo", quiere "verse en el universo", "buscar la belleza del universo" y "juzgar la belleza del universo". Su pensamiento fundamental es que quiere que la gente entienda y busque la belleza a través de la observación de la naturaleza. No hay que buscar la belleza en cierto mundo interior sobrenatural o en el paraíso. Esta teoría actuó de forma positiva en el desarrollo de la estética y el arte de las generaciones posteriores.

Sin embargo, ¿cómo puede el universo tener belleza? ¿Cuál es





la esencia de la belleza del universo? Según *Zhuang Zi* y sus discípulos, la belleza del universo radica en su manifestación esencial de la no-acción natural del dao, la "no-acción es todo" es la razón básica de la gran belleza del universo. El dao no necesita reglas ni matrices para convertirse naturalmente en un cuadrado, un círculo, la forma real de las cosas. Todo esto no está hecho por ninguna fuerza externa sino que es así de forma natural. Si las personas entienden este razonamiento, aceptan que los objetos se crean naturalmente o sea, aceptan la forma inicial de los objetos y sienten la naturaleza de no-acción del dao, lo ponen como principio de la vida humana y dejan que las cosas sigan su naturaleza sin correr tras el éxito; entonces la vida humana parecerá tener la gran belleza del universo. La belleza del universo radica en su no acción natural. Llegar al dao de la no-acción natural también es llegar a la máxima belleza y alegría. Esto es lo que consideraban el grado de belleza más alto.

*Zhuang Zi* creía que la no-acción era la esencia de la belleza. El llamado dao de no acción se consigue desde la observación de la vida natural. Por una parte, el movimiento y la acción efectuada del dao son completamente inconscientes, sin objetivo alguno, totalmente naturales; por otra parte, el resultado del movimiento y la función del dao son conformes a un objetivo. El dao es una fuerza sin objetivo pero conforme a un objetivo. Su movimiento natural, conforme a las leyes, es al mismo tiempo una realización de objetivos.

*"La filosofía de Zhaung Zi es el reflejo perceptual de la libertad individual en la naturaleza que les rodea y en las relaciones sociales."*

***Los letrados célebres en el Jardín del Oeste. (detalle)***

Ma Yuan,  
Tinta china sobre seda.  
Dinastía Song del Norte  
(960-1127)  
*Museo Nelson-Atkins de Arte, Kansas, Estados Unidos.*

Creía que el dao es algo incomparable y la característica de la no acción, vista desde nuestra perspectiva, no es más que la libertad. Él y sus discípulos estaban ansiosos por eliminar la alienación, liberar al hombre, desde el entorno en el que vivían en esa época no podían ver la libertad pero sí podían ver esa libertad que perseguían en sus sueños desde la observación de la naturaleza. Creían que este era el lugar de la "gran belleza" en el universo y cantaban con fervor canciones de loanda. Obtenían la inspiración gracias a la naturaleza y creían que la humanidad debía poner en práctica el mismo principio de no acción del universo para poder obtener la mayor libertad y el mayor grado de belleza sin restricciones. En su obra se describe varias veces que al entender y poner en práctica la no acción se llega al estado de ánimo ideal. De ahí se percibe cómo veía la belleza como la libertad del individuo. Esta es la esencia y el núcleo de su estética.

*Zhuang Zi* y sus discípulos creían que la humanidad sólo tenía que ser igual que el universo, ver la no acción como criterio de vida y así obtener la libertad, la belleza. Por un lado, este argumento contiene la idea de que la belleza está en la libertad y por otro, mezcla una acción humana voluntaria con objetivo y una acción de la naturaleza sin objetivo, es decir, se hace un movimiento con un objetivo para volverse algo inconsciente como la naturaleza y un movimiento sin objetivo, renunciando a cualquier esfuerzo consciente. Esto, por supuesto, es una fantasía irrealizable lo cual obtuvo bastantes críticas por parte de los filósofos posteriores. Sin embargo, hay que ver de nuevo que pedían a la gente que siguiera la no acción como criterio de vida y contiene además otro sentido y es que todas las acciones de la gente debían ser idénticas al desarrollo de la naturaleza (capítulo Dedos de los pies enlazados). Según los seguidores de *Zhuang Zi*, la existencia y el desarrollo de las personas es el mayor objetivo de la existencia humana, si la gente sacrifica este objetivo para ir a buscar otros objetivos como el honor y la gloria, la riqueza y la nobleza, el poder y la influencia etc. entonces cometen una estupidez, un error. Así pues, la bondad y la virtud deben corresponder al desarrollo de la vida y la libertad, lo cual es inherente a los instintos naturales de las personas, pero no debe oponerse al desarrollo de la naturaleza humana o imponerse desde fuera sobre las personas.

## **Belleza y realidad**

La estética del confucianismo pone énfasis en la uniformidad de la belleza y la bondad. La estética de *Zhuang Zi* pone énfasis en la uniformidad de la belleza y la realidad. En el libro se habla muy poco de la bondad y cuando habla de belleza no menciona en ningún momento la bondad, no explica la relación entre la belleza y la bondad la esencia de la belleza radica en la no acción, en la consecución de la libertad individual. Esto en sí mismo es el grado más alto de bondad y de virtud. Acentúa la relación de la belleza y la realidad, ejemplificada en la frase "la cualidad más preciada por el cielo es la realidad". Aspira a una belleza natural sin la



intervención humana. Lo que él llama realidad es una conciencia que representa la realidad o la verdad objetiva. Pero la importancia no está en que se enfatice la uniformidad de la belleza y la realidad sino en que la belleza debe representar el desarrollo de la vida humana. Adorar la realidad y seguir las leyes naturales no se puede separar. Esta afirmación contiene una comprensión profunda sobre la relación entre belleza y realidad, su significado sobrepasa de lejos la cuestión de la relación entre belleza y confianza de Lao Zi, también va más allá de la cuestión de relación entre lenguaje y honestidad de Confucio.

En Aguas otoñales (qiu shui, 秋水) el maestro dice: "que los bueyes y los caballos tengan cuatro patas es algo natural; las riendas del caballo y el aro que pasa por la nariz del buey son artificiales". Así, el ser humano no debe destruir la naturaleza. No hay que eliminar el talento por culpa de los incidentes, no hay que sacrificarse solo para obtener una reputación injustificada. Hay que preservar la naturaleza y no dejar que se pierda, lo cual permite volver a la realidad. Esta es la explicación más simple de: "la calidad más preciada por el cielo es la realidad". Haber conseguido reencontrar la realidad es haber puesto en práctica el dao de la no acción y es también haber adquirido y conservado la libertad del individuo, que es lo que se llamaba belleza. "La calidad más preciada por el cielo es la realidad" y la puesta en práctica de la no acción del dao son la misma cosa. Según el filósofo, la belleza no puede abandonar ni un segundo lo que llama realidad, si no hay realidad no hay belleza.

Pide al individuo que se conforme con la disposición natural,

*"Dejando de lado que el universo incluye la belleza, no discutimos que en las cuatro estaciones existen unas normas evidentes y que todas las cosas, sin discusión alguna, se desarrollan naturalmente. Las personas llamadas buenas entienden claramente la gran belleza del universo y entienden además el desarrollo de todas las cosas..."*

***Dos maestros de la contemplación. (detalle)***

Shi Ge

35.5 x 129 cm. Tinta china sobre papel de arroz.

Dinastía Song del Norte (960-1127)

Museo Nacional de Tokyo, Japón.

no hay que utilizar fuerzas externas para interferir y cambiarla. Esto obviamente incluye el respeto de las leyes de las cosas en sí. Por otra parte, cree que sólo la vida de la naturaleza además de la vida humana podrá permitir el desarrollo de la libertad. Es consciente de que la belleza es una demostración de libertad en los movimientos de la vida natural. Su conocimiento sobre la belleza y la realidad es mucho más profundo que el de Confucio o el de Lao Zi, porque la principal preocupación de los dos últimos es el problema de la autenticidad o la falsedad de la belleza, ya que las cosas bellas al mismo tiempo pueden ser reales. Naturalmente esta cuestión tiene relación con la belleza y la realidad pero no es la cuestión más importante porque las cosas bellas evidentemente pueden, son capaces y deben ser reales aunque no todas las cosas que existen son bellas. Sólo cuando la cuestión llega a implicar la relación entre la ley y la libertad, entonces implica realmente la cuestión esencial dentro de la relación entre belleza y realidad. En la historia del pensamiento estético chino, *Zhuang Zi* es el primero en abordar este tema y cree que la belleza es la unión de la ley y la libertad.

De forma general, la escuela confucionista aprecia más la gran belleza artificial. Por el contrario, la escuela de pensamiento de *Zhuang Zi* toma la no acción como base de la belleza, aprecia una cierta belleza natural que no deja marcas artificiales, aprecia la inteligencia escondida, la sencillez natural. Sus discípulos incluso advierten que el artesano estropea el tronco en buen estado para hacer un objeto de lujo, lo cual es un error por su parte. Aunque esto sea una analogía retórica, podemos ver hasta qué punto apreciaban la belleza natural. Sin embargo, la mayor demostración de belleza natural se encuentra en la vida de la naturaleza. Por esta razón, en su libro se aprecia una y otra vez la belleza natural de las flores, los pájaros, los peces y los insectos dentro de la naturaleza. Desde su punto de vista cada cosa bella de la naturaleza ha sido creada por el dao, que tanto elogia y que podría pensarse que es un dios, pero no lo es. La escuela de su pensamiento es una enamorada de la belleza natural, sin embargo, no es una adoración misteriosa hacia la naturaleza. Para ésta, las personas y la naturaleza viven en armonía. Su elogio hacia la belleza natural marcó profundamente las generaciones posteriores.

## **La búsqueda de la belleza infinita**

La búsqueda de la belleza infinita es otra de las características importantes de la estética de *Zhuang Zi*. Su escuela considera que la belleza representa el logro de la libertad de las personas, que no debería limitarse sino expandirse en el universo entero, llegar al estado que el maestro llama "el cielo y la tierra se unifican conmigo y todas las cosas y yo somos uno" (capítulo Sobre la igualdad de las cosas). Esta belleza ilimitada supera el alcance de la belleza limitada. Estos diferenciaron belleza y grandeza. Creían que la grandeza sobrepasaba la belleza porque la grandeza expresa la no acción y la fuerza omnipotente de las leyes celestes, también

expresa que la libertad más grande no es controlada por las cosas. La belleza y la grandeza son lo que se llama "gran belleza" que a su vez es un tipo de belleza ilimitada. En la alegoría de Aguas otoñales, el encuentro entre el dios de los ríos y el dios del Mar del Norte explica que la "gran belleza" o belleza infinita supera de lejos la belleza de las cosas limitadas. Ante la belleza ilimitada, la belleza limitada es poca cosa.

Las aguas otoñales suben, centenares de ríos desembocan en el Río Amarillo de tal manera que provocan la inundación de las dos orillas. El dios de los ríos mira a un lado pero no alcanza a ver ni caballos ni vacas así que se siente feliz creyendo que toda la belleza del mundo se encuentra en sus ríos. El dios de los ríos se dirige tranquilamente hacia el este y una vez llegado al Mar del Norte, mira hacia el este pero no ve la orilla así que cambia su actitud y suspira al ver el dios del mar... El dios del mar le contesta... "Has llegado desde los riachuelos de las montañas y después de haber visto el mar te has dado cuenta de que tus conocimientos son muy limitados. Ahora, podré hablar contigo de los grandes temas".

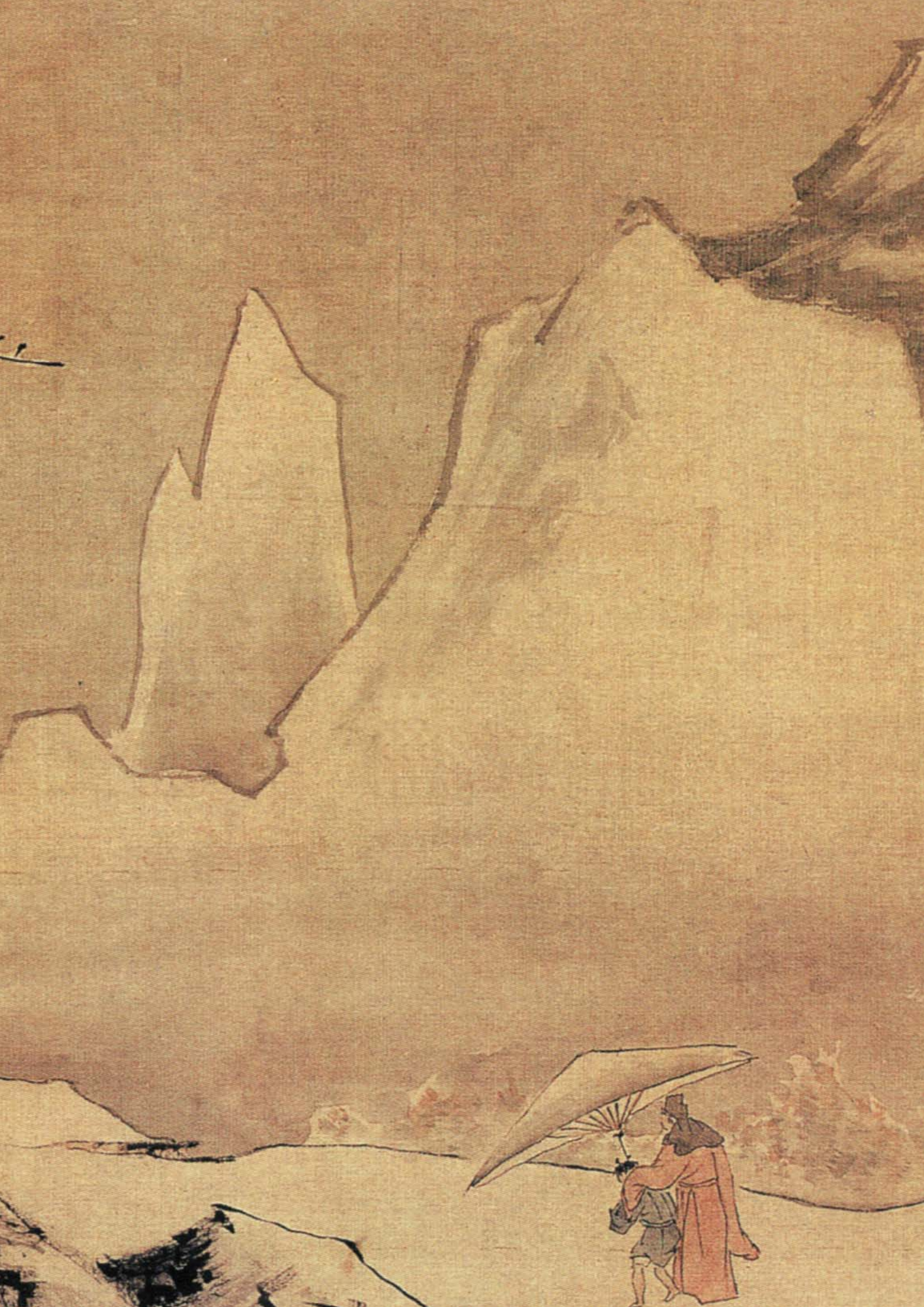
En esta alegoría, el dios de los ríos considera que el agua de los ríos tiene una belleza incomparable con el agua del mundo porque no ha visto la belleza inagotable del mar, no conoce "la gran teoría" y tampoco sabe que el agua de sus ríos " es hermosa pero no es grande". En Aguas otoñales, también se menciona a una rana que vive en un pozo poco profundo pero que cree que el mundo en el que vive es de una belleza y una alegría ilimitadas. La rana invita a la tortuga gigante del Mar del Este a venir a contemplarlo. La tortuga gigante del Mar del Este se acerca hasta el pozo de la rana pero el pozo es tan pequeño que la tortuga ni siquiera puede meter una pata y le es imposible bajar a contemplar la belleza de la cual la rana se jacta... Así que lo único que puede hacer la tortuga es explicarle a la rana la gran belleza del mar: "1.000 li no bastan para describir su grandeza, ni 1.000 ren su profundidad... no cambia con el tiempo, ni crece con las lluvias, esta es la "gran alegría" del Mar del Este. Aquí, "gran alegría" significa "gran belleza". En su filosofía, la "alegría" es como "belleza" y a menudo los desarrolla simultáneamente. Cuando habla de "alegría", también habla de "belleza". Utiliza a la tortuga gigante del Mar del Este para explicar que la belleza de éste radica en que su grandeza y su profundidad son inmensurables y en que no varía ni con el tiempo ni con el aumento o la disminución de su cantidad de agua. Esto es realmente un tipo de belleza eterna.

Su libro está lleno de elogios hacia la belleza infinita, como cuando hace una descripción exagerada sobre la longitud de un águila gigante cuyo dorso mide miles de li y cuando vuela, sus alas desplegadas son capaces de esconder las nubes del cielo... La belleza del gran pájaro Peng que provoca unas olas de más de 3.000 li de altura, vence las tormentas de viento volando a 90000 li de altura (capítulo Una excursión plácida, 逍遥游). En otra alegoría, hay un árbol tan grande que puede esconder hasta varios miles de vacas, tiene más de 10 metros de anchura, es tan

水白

雨生





***Vida silenciosa y feliz,***

Lu Zhi

29.2 x 51.7 cm. Tinta

china sobre papel de arroz.

Dinastía Song del Norte

(960-1127)

Museo Palacio de Pekín,

República popular de China.

alto como una montaña y hay que subir a más de 70 chi de altura para encontrar las ramas que permiten hacer varias decenas de barcos. Esto representa la belleza del roble (capítulo El mundo humano, 人世间). Todas éstas son las grandes bellezas que adora. Por otra parte se habla repetidas veces sobre cada personaje ideal: "inmortal", "humano", "honorable" etc. Todas son personas con una libertad ilimitada y nunca aceptan ataduras triviales de las cosas externas. En estas frases imaginarias el filósofo afirma plenamente que los hombres eran libres dentro del universo infinito; afirma que las personas pueden tener la misma fuerza que el universo infinito, pueden llegar a la belleza infinita. La "gran belleza "o" magnificencia" que ensalza es el resultado de la igualdad entre el cuerpo y el infinito, la alegría estética va acompañada de una sorpresa, sin embargo no hay ni terror ni dolor y además tampoco lleva el más mínimo sentido religioso. Afirma claramente la belleza de la libertad y de la grandeza humana. La afirmación y el elogio de la belleza infinita influenciaron de manera importante la conciencia de la estética china y el desarrollo del arte chino. La excepcional poesía, literatura, caligrafía y pintura de la China antigua tenían esa especie de aire y fuerza magnificente que tanto elogia.

## **La belleza dentro de la fealdad**

Según *Zhuang Zi*, la más mínima apariencia de fealdad en las personas no impide que tengan una belleza espiritual y que obtengan la admiración de los demás. Por un lado, admira las personas bellas, pero por otro no discrimina lo más mínimo las personas minusválidas o feas, porque a esas personas les atribuye una belleza espiritual. En la historia de la estética china, fue el primero en hablar explícitamente sobre la fealdad. Señaló que la fealdad aparente contiene la belleza espiritual del que se ha sobrepuesto a esa fealdad.

Utiliza varias alegorías para explicar este razonamiento. En una, Ai Taita es una persona muy fea que habita en el reino de Wei pero al que la gente trata bien y merece un respeto que hace que no puedan dejarlo de lado. Las mujeres al verle, quieren seguirlo y el rey de Lu sólo un mes después de haberlo conocido ya quiere nombrarlo gran señor. *Zhuang Zi* utiliza la exageración para describir la admiración que obtiene esta persona tan fea y al mismo tiempo vuelve a utilizar las palabras de Confucio para explicar la razón por la cual ha recibido tanta admiración. No es la apariencia lo que se valora sino el espíritu, la belleza espiritual. Cree que la razón está en que la virtud pasa por delante del aspecto. La gente olvida la fealdad del físico de estas personas porque poseen una belleza espiritual. Parece que contrariamente a lo aparente, su físico es mejor que el de las personas sin ninguna discapacidad física. Ve que la belleza espiritual intrínseca de las personas podía arrollar y sobreponerse a la fealdad del físico. La belleza externa al físico es mayor que la belleza del físico. No ignora la belleza física pero da aún más importancia a la belleza espiritual. Este tipo de actitud



obtuvo un gran desarrollo en la estética de las dinastías Wei y Jin (s.III-V).

Desde el punto de vista artístico, creía que una forma antiestética podía englobar una belleza espiritual, lo cual tuvo una influencia evidente sobre el desarrollo del arte en China. El pintor de personajes de las Cinco Dinastías (907-960) que utiliza la pintura figurativa es un típico ejemplo. Los personajes que pinta tienen una forma extraña y hasta fea, sin embargo hace que la gente pueda sentir una especie de fuerza espiritual intrínseca tenaz. Este tipo de pintores chinos buscaba la creación artística de la belleza a partir de la fealdad, basándose en un estilo divertido que, visto desde los orígenes del pensamiento estético, tiene una relación con su estética. Podemos decir que dentro de la historia estética china, la afirmación de la belleza en la fealdad es exclusiva de su pensamiento.

## La relatividad de la belleza

Aunque *Zhuang Zi* subrayó la relatividad de la belleza y la fealdad, no pensaba que esa relatividad no pudiera dividirse y aún menos se consideraba el opositor a la belleza. Según él, en primer lugar, si no insistimos sobre su oposición recíproca, sus diferencias completamente incompatibles ya no existirán. En segundo lugar, las reacciones ante una misma cosa son distintas: "*Mao Qiang* y *Li Ya* son mujeres que la gente considera bellas, pero si los peces las ven, se sumergen en la profundidad de las aguas, si los pájaros las ven, vuelan hacia el cielo y si los renos las ven, huyen" (capítulo Sobre la igualdad de las cosas); o por ejemplo con una canción muy bonita pero que al oírla, el pájaro huye volando; la bestia, escapa; el pez, vuelve a sumergirse en el agua; sin embargo, los hombres al oírla se ponen en círculo para deleitarse (capítulo Suprema alegría, 至乐). Esto ocurre porque los hábitos de los animales y los de los hombres son diferentes, así que los gustos también lo son. Por consiguiente, su concepto de belleza y fealdad también es diferente. Por último, la belleza es cambiante, por ejemplo los vestidos del rey son muy bellos pero si se los damos a un mono los romperá y se sentirá feliz o cuando la mujer frunce las cejas, puede ser muy bella, sin embargo cuando los feos fruncen las cejas hacen que las personas no se atrevan a mirarlos. Sus explicaciones y las de sus discípulos sobre la relatividad de la belleza y la fealdad son, sencillamente, la consecuencia de las situaciones de la vida cotidiana. Sin embargo su objetivo no es oponerse a la diferenciación de la belleza y la fealdad o hacer desaparecer los límites de la belleza y la fealdad.

Así pues, ¿Por qué quiere subrayar la relatividad de belleza y fealdad? ¿E incluso decir que éstas pueden ser uno? La razón básica es que las personas buscan una diferencia absoluta entre la belleza y la fealdad, amar la belleza y detestar la fealdad, porque cuando uno alcanza la belleza está contento y si la pierde, triste; lo cual puede provocar grandes sufrimientos y amenazar con extinguir



*La búsqueda de la belleza  
infinita*

*"Los personajes que pinta  
tienen una forma extraña y  
hasta fea, sin embargo hace  
que la gente pueda sentir una  
especie de fuerza espiritual  
intrínseca tenaz"*

**Retrato del discípulo de Buda,**  
Guan Xiu.

92.2 x 45.5 cm, Tinta china  
sobre papel de arroz. Las Cinco  
Dinastías del Norte (907-1127)  
Japón.

*La búsqueda de la belleza  
infinita*

*"El cielo y la tierra se unifican  
conmigo y todas las cosas y yo  
somos uno"*

**Mirador en la niebla y lluvia,**  
Pu Hsin-yu,

35.1 x 20.6 cm. Tinta china  
sobre papel de arroz. Dinastía  
Song del Norte (960-1127)  
Museo Nacional del Palacio de  
Taipei, Taiwan.

la vida de uno. Cree que: "No hay que dañarse porque nos guste o disguste algo". El verdadero sentido supremo de la belleza se basa en la práctica del dao de la no acción, en el mantenimiento de la libertad del individuo; la búsqueda de la belleza en cada momento, en cada lugar, en cada asunto y en cada cosa es perjudicial para el desarrollo de la vida, no hay que sentirse atraído por ella. Así que sus discípulos alaban a las personas que llegan al dao puesto que los sabios tendrán dificultades para convencerlos, la mujer bella tampoco podrá esperar nada de ellos, los bandidos y ladrones tampoco podrán robarles sus cosas, incluso Fu Xi, el emperador amarillo, tampoco podrá convertirse en su amigo... Su espíritu puede atravesar montañas y no encontrar obstáculos, entrar en el abismo y no mojarse, tener una posición baja y no sufrir privaciones (capítulo *Tianzifang*, 田子方), mantener de principio a fin la libertad individual y la independencia de la personalidad.

Sin embargo, visto desde fuera en su libro parece que muchas veces crea discusiones que se oponen intensamente a la belleza y a la admiración artística. Por eso hubo quien interpretó que él era contrario a la belleza y al arte. Creía por ejemplo, que cinco colores perturban la vista, hacen que los ojos no vean bien, los cinco sonidos, perturban el oído, hacen que los oídos no oigan bien y perturban el temperamento, eliminan los colores y el diseño magníficos y abandonan cualquier norma etc. Parece que todo sea una oposición a la belleza y a la creación artística. Sin embargo, su pensamiento y el de sus discípulos no varía mucho pese a aparentes cambios, normalmente no se oponen de forma radical a la admiración de la belleza y el arte sino que sólo argumentan que no deben herir el desarrollo libre de la vida de las personas, consideran el mantenimiento de la libertad de personalidad como el gozo supremo.

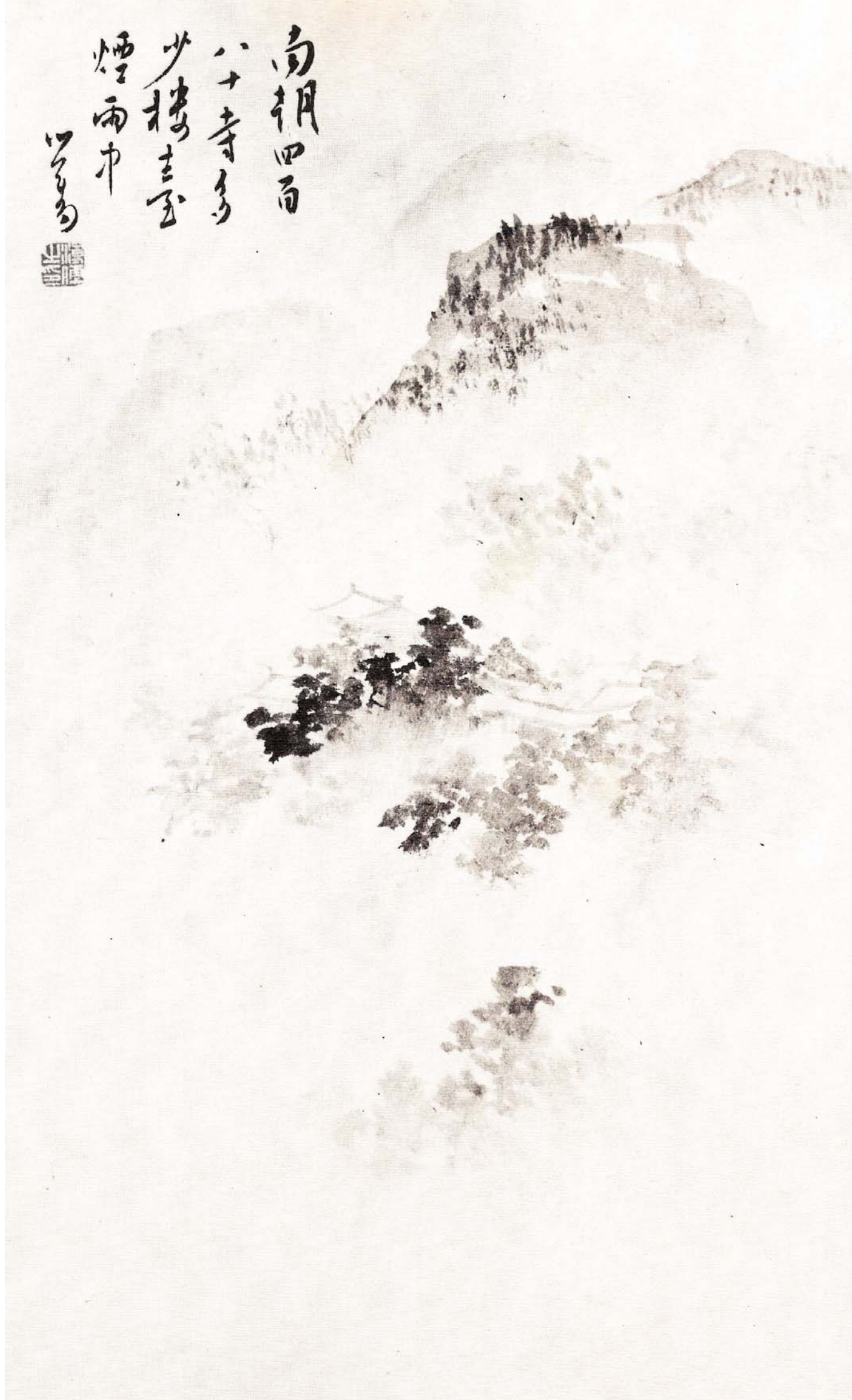
尚朝四百

八十寺多

少樓臺

煙雨中

吳昌碩



## 6. La escuela de pensamiento de Zhuang Zi

Cómo se ha mencionado más arriba, *Zhuang Zi* creía que la vida de las personas debía llegar hasta el estado de la no acción, o sea la libertad, el estado de la belleza; hay que pasar por encima de los grandes intereses o pérdidas de la humanidad, en todo momento respetar la naturaleza. Incluso en la cuestión de la vida y la muerte, hay que verlo como una especie de cambio espontáneo que el hombre no puede controlar y no dejarse afectar por ello. Hay que deshacerse de las ataduras externas, llegar a lo que es el universo, un estado de libertad absoluta de no acción y llegar a la misma belleza que la del universo. Esta es una cuestión que discutió repetidas veces. Aunque es un problema de actitud humana, visto desde la estética, este tipo de actitud es justamente una especie de actitud estética.

La belleza representa la obtención de la libertad de las personas. Sin embargo, puesto que la belleza es la representación de la libertad de las personas, ésta ya ha excedido la satisfacción directa de las necesidades de la utilidad. Para las personas que son conscientes de su libertad, si la satisfacción del deseo se torna en negación de la libertad entonces hay que apartarlo. Es justamente bajo una situación de satisfacción de utilidad deseada que es compatible con la libertad humana. La belleza no viene de la satisfacción del deseo viene de la libertad humana a partir de la satisfacción de este deseo. La estética no puede separarse de la utilidad pero al mismo tiempo también tiene una naturaleza que sobrepasa la utilidad. En lo que a esto último respecta, dentro de la historia de la estética, la citada escuela es la primera en hablar de ello de forma sencilla pero luego lo trata con mucho más rigor. Al no haber entrado a explorar claramente el problema de la sobreutilidad de la estética desde el significado más puro, si bien su pensamiento ya incluye esta idea, su estética no ha roto con su filosofía.

*Estudio de otoño,*  
Mei Gen,  
147.6 x 30 cm. Tinta china  
sobre papel de arroz. Dinastía  
Ming (1368 - 1642)  
*Museo de Shang Hai,*  
*República popular de China.*

甲秋  
金陵  
有六



Pretendía que el hombre sobrepasara todos los deseos de utilidad, o sea, mantener la paz en los sentimientos internos, disfrutar con "la primavera formada de muchas cosas" provoca que todas las cosas se llenen de alegría. Este tipo de actitud humana es realmente la estética. Este tipo de actitud no es coger los objetivos como una necesidad (deseo) que debe tratarse de obtener sino que puede vivir en armonía con ellas. Así, las cosas para las personas no tienen como objetivo satisfacer el deseo de utilidad, sino que son un objeto que admiramos, un objetivo del que se disfruta. Esto expandió la visión de la estética, desarrolló la iniciativa de la actitud estética e hizo que la gente pudiera encontrar la belleza aunque se encontrara en una situación complicada, obtener la alegría y el consuelo de la estética.

A menudo asociaba la belleza a lo inútil, creían que si ciertas cosas eran bellas era justamente porque eran inútiles. En una de sus alegorías, *Zhuang Zi* describe sutilmente la belleza otorgada a un enorme roble y cree que su belleza viene del hecho que la madera agrietada no sirve para nada, así que al no abatirlo ha podido crecer alto y hermoso. A través de esta alegoría expresó como creía que la belleza y la utilidad no eran una misma cosa. Aunque la madera quebrada del roble no tiene ninguna utilidad, ésta sigue siendo muy bella. En el capítulo Una excursión plácida habla de otro gran árbol que sufrió durante su crecimiento ya que todas sus ramas crecían torcidas, no seguía ningún criterio y el carpintero al pasar por allí ni siquiera le dedicó una mirada. Sin embargo, cree que el árbol es muy útil. Hay un gran árbol, sin embargo está preocupado porque no tiene ninguna utilidad. ¿Por qué no plantarlo en un lugar donde no hay nada alrededor? Que se pueda ir y venir tranquilamente a su lado, que se pueda dormir libremente debajo de él y así evitar que se tope con el hacha que lo haga caer y morir joven y no habrá nada que pueda invadirlo. Si no tiene ninguna utilidad ¿por qué iba a sufrir privaciones? Entonces, ¿dónde está su utilidad? Su utilidad está en que puede dar al hombre una idea de libertad, un goce de la belleza, hacer que las personas sean libres a través de la no acción, una alegría del espíritu. Además, como el árbol no tiene ninguna utilidad, puede crecer libremente sin ser destruido. Evidentemente si una cosa es inútil, entonces sobrepasa las ataduras del objetivo de utilidad así que es libre y bella. Lo útil está relacionado con la utilidad, lo inútil va más allá de la utilidad. Ve lo inútil como bello, que es ver lo que va más allá de la utilidad como bello. Evidentemente, podemos oponernos a él de la siguiente manera: sin duda las cosas útiles pueden ser bellas, pero no forzosamente todas son bellas; aunque las cosas útiles no son todas bellas, pero también pueden serlo. En su libro tampoco se dice que todas las cosas inútiles son bellas, ni se niega que las cosas útiles puedan ser bellas. Así las cosas antiguas creadas por el artesano hábil y que alaba en sus alegorías son útiles pero también son bellas. Sin embargo, la razón por la cual cree que son bellas, no es precisamente porque sean útiles sino porque su creación refleja la inteligencia y la habilidad de las personas con un alto grado de libertad.

Creía que la belleza era inútil, o sea que iba más allá de la utilidad, pero al mismo tiempo destacaba que lo inútil también puede ser útil o incluso tener una gran utilidad (capítulo El mundo humano) ¿Dónde está su gran utilidad? Está en que puede hacer que las personas se deshagan de las ataduras de la utilidad limitada, obteniendo así la libertad y la alegría del espíritu, y así ser beneficioso para el desarrollo de la vida de las personas. Se describe varias veces el estado de la vida de aquellos santos, dioses y inmortales que han sobrepasado las ataduras de la utilidad. Su particularidad más grande es que son capaces de pasearse por el universo ilimitado sin sufrir la violación de las cosas. Esta es la gran utilidad de la inutilidad (sobrepasar la utilidad).

Tuvo una influencia profunda sobre las generaciones posteriores. Su conocimiento de la estética le otorgó un papel importante en la formación y desarrollo de la estética china. La conciencia estética tradicional china pone las necesidades materiales en segundo lugar y la libertad del espíritu en el primero, lo cual demuestra que no se separa de la vida humana y purifica en un alto grado la estética.

### **La característica psicológica de la estética**

La escuela de pensamiento de *Zhuang Zi* habla sobre como el hombre puede llegar a la no acción, entrando en una especie de libertad absoluta. Cuando discuten sobre este aspecto, de hecho lo relacionan con la característica psicológica de la estética. En el capítulo Viaje hacia el norte de Zhi se dice: "A una pregunta de *Nie Que* a *Bei Yi*, éste responde: endereza tu cuerpo, concéntrate en tu vista y así la armonía natural llegará naturalmente. Intenta no pensar, corrige tu postura y los dioses permanecerán un tiempo a tu lado. La virtud podrá convertirse en tu belleza, el dao también podrá convertirse en tu lugar de destino tranquilo. Tu aspecto ignorante se parecerá al de la ternera recién nacida y no irá en busca de ninguna lógica". Esto significa que alcanzar experiencia sobre la belleza de la no acción, requiere un estado psicológico específico. Sólo bajo este estado se podrá sentir la belleza, obtener una especie de alegría espiritual, libertad y satisfacción propia igual que la ternera recién nacida. ¿Cómo es este estado psicológico específico? El texto reproducido anteriormente sólo lo explica de forma muy sencilla. En el capítulo de El mundo humano se explica más detalladamente, llama la entrada de esta especie de estado psicológico dieta del corazón. Lo que se llama dieta del corazón es un estado mental vacío. Si quieres que tu espíritu tenga una concentración máxima, que se deshaga de pensamientos que lo distraen no debes usar tus oídos para escuchar sino tu espíritu; y si quieres ir más lejos, no debes usar tu espíritu para escuchar sino la energía. El oído sirve únicamente para escuchar, la única función del espíritu es ser idéntico a el mismo y a las cosas externas. La energía se basa en el vacío para abordar todas las criaturas vivientes, sólo si tenemos el dao podemos concentrar el vacío. Este tipo de vacío es la purificación del sentimiento interno. Suponiendo

戊申春日陳格作





que las cosas perceptibles estén liadas al interior, entonces el espíritu y la mente irán hacia fuera para percibir el conocimiento exterior. De esta manera vendrán los espíritus de la oscuridad para someterse y quedarse aquí, y con más razón las personas.

La experimentación de la estética no es una simple percepción de los sentidos, sino que incluye también la razón y la mente. Cuando decimos: "no hay que usar el oído para escuchar sino el espíritu", queremos decir que no hay que utilizar sólo la intuición de los órganos sensitivos para sentir sino que hay que usar también el corazón. Es lo que también llamamos "usar el espíritu para contactar es mejor que usar los ojos para ver" (capítulo Lo esencial del cultivo de la vida, 养生主). Todas las verdaderas experiencias estéticas son así, ninguna es una simple intuición de los órganos sensitivos. Justamente porque es así, Zhuang Zi y sus discípulos recuerdan: "Cuando hablamos de oído sensible no queremos decir lo que oís, simplemente es que podáis escucharos a vosotros mismos; cuando hablamos de vista aguda, no queremos decir lo que veis, sino simplemente que podáis veros a vosotros mismos (capítulo Dedos de los pies enlazados). Lo que llamamos "oírse a sí mismo", "verse a sí mismo", también es usar el corazón para escuchar, para ver. Son las cosas que el sujeto quiere ver. Es lo que llama: "obtener el lado positivo y olvidar el lado negativo, prestar atención a su naturaleza interior y olvidar su apariencia, ver solo lo que tiene que ver, no ver lo que no necesita ver; observar sólo lo que debe observar y dejar de lado lo que no debe observar" (*Lie Zi*, 列子 capítulo: Hablando de símbolos, 说符). Esta es una de las características más importantes de la percepción estética. Cuando los pintores chinos ven los colores, es una manera de verse así que el sentido de los colores está unido al pintor y no significa sólo haber visto un color. Verse también puede ser verse a través de un objeto, lo cual significa tener una comprensión profunda de la percepción estética.

El sentimiento estético es diferente de la pura conciencia de los órganos sensitivos, siempre va acompañado de la razón y de la mente, pero el papel de éstos no es una reflexión abstracta y menos aún un cálculo del deseo sino que es una visión directa de la sobre utilidad. Cuando decimos: "No solo hay que escuchar el corazón para escuchar, sino que también hay que usar la energía" realmente es una explicación simple de una característica de la estética. El sentido de usar la energía es muy difícil de entender. No estar influenciado por las cosas exteriores, abandonar cualquier cálculo o reflexión sobre las ganancias o las pérdidas. Porque la energía se apoya en el vacío para acercarse a todas las cosas del universo, asimismo sólo el dao es capaz de concentrar el vacío; el vacío es la no acción natural, va más allá de todos los cálculos de intereses. Aunque con la comparación de usar el corazón para escuchar y usar el oído para escuchar se ha adelantado un paso, el corazón tiene consideraciones sobre las ganancias o las pérdidas, lo bueno y lo malo así que debe avanzar hasta entrar a lo que se llama escuchar usando la energía, abandonar completamente el pensamiento racional de ganancias y pérdidas, lo bueno y lo malo

***Bambú en la nieve,***  
Chen Gua,  
59.5 x 30 cm. Tinta china sobre  
papel de arroz.  
Dinastía Ming (1368 - 1644)  
*Museo Palacio de Pekin,*  
*República popular de China.*

秋陰  
蕭索

柏根  
涼  
蒼  
連

青  
二  
過  
雨  
痕

坐  
久  
不  
知  
秋  
色  
晚

碧  
天  
閒  
雁  
近  
黃  
昏

以  
心  
寫



sólo si es idéntico a la cosa podrá obtener este dao de no acción, entrar en el estado de la belleza, provocar el gozo del espíritu. Si queremos olvidar lo bueno y lo malo evidentemente no deberemos limitarnos a escuchar con el corazón sino que deberemos escuchar con la energía.

Por último, el estado psicológico de la estética es el sentimiento, la conciencia, la imaginación, la emoción, la razón. Todas estas cosas al mismo tiempo son un estado de fusión del sentimiento y la comprensión, la emoción y la razón, la subjetividad y la objetividad. El sentimiento infiltrado por la razón se ha mostrado y se ha desarrollado a través de la imaginación y se elimina la distancia entre el objeto y el sujeto. De allí se produce una especie de sentimiento de libertad absoluta, de felicidad del espíritu especial. La característica más arriba mencionada acerca de la percepción estética, es una cuestión sobre la cual la escuela de pensamiento de *Zhuang Zi* se interesó profundamente, es lo que llama sentarse y olvidar o sea: "abandonar el cuerpo, perder la inteligencia, abandonar el saber y unirse al gran dao, esto es sentarse y olvidar" (Capítulo Gran maestro de la adoración). Son muchas las interpretaciones de sentarse y olvidar. De hecho, es una especie de estado mental particular basado en la percepción estética. Abandonar el cuerpo no significa dañarlo, dicha escuela otorga una gran importancia al valor de las vidas humanas. Cuando hablan de abandonar el cuerpo se refieren simplemente a salir de la forma lo cual es olvidarse de su propia existencia y deshacerse de las necesidades del cuerpo. Abandonar la sabiduría no significa rechazarla sino que significa deshacerse de lo que se llama los conceptos comunes de la actividad del conocimiento, lo que queda es la no-acción hacia las cosas, es lo que se llama comunicación en el interior y sensación en el exterior. Es la actividad de la conciencia simple y ésta es la actividad de la observación directa de la belleza. Sin embargo, sentarse y olvidar comparado con la dieta del corazón va más allá, enseñando que la percepción estética tiene la característica de olvidarlo todo, también es utilizar la voluntad de no dispersarse y poder hacer que el espíritu se concentre (capítulo Perfección de la vida, 达生).

## El estado estético

Según lo mencionado más arriba, la escuela de pensamiento de *Zhuang Zi* creía que la belleza estaba en la no-acción, la libertad, pero este tipo de estado de libertad alcanzada debe querer eliminar el control de las cosas sobre las personas, alcanzar la unificación de las cosas y el yo. El estado estético, es el estado de las cosas y el yo somos el mismo cuerpo, todas las criaturas vivientes y yo somos uno.

¿Cómo se llega a este punto? La vía básica es rechazar el deseo del cuerpo, no dejar que el corazón se esclavice con el deseo. Por consiguiente el corazón se liberará de la coerción del deseo. No necesitamos repetirlo aquí puesto que ya lo hemos mencionado

*Sentado solo en el crepúsculo  
vespertino,*  
Pu Hsin-yu,  
56 x 42 cm.  
Dinastía Qing (1644 - 1911)  
Colección privada, Taiwán.

anteriormente. Lo que hay que resaltar esencialmente es que veía al individuo como una parte de la naturaleza, creía que la unión entre éste y la naturaleza no solo tenía que existir sino que era totalmente posible. A este tipo de unión la llaman: "El que ha construido la armonía con el cielo ha llegado a la alegría humana" (capítulo Camino Celestial). La alegría humana es la belleza en las relaciones sociales humanas conseguidas por la unificación del individuo con los demás. Así que, cuando habla de la unificación de las cosas y yo, también incluye la unificación de la naturaleza y yo así como la sociedad y yo. Afirma que las cosas y yo pueden unificarse, no se pueden ver las cosas y yo como cosas incompatibles, ya no hace falta que lo elimine y tampoco hace falta que las cosas me nieguen, cuando la unificación entre los objetos y yo se muestra en la reflexión de la emoción, se muestra en la demostración de la emoción y entonces se llega al estado estético.

La citada escuela persigue este estado intensamente. Para ellos, el objetivo de la dieta del corazón y de sentarse y olvidar es idéntico. Hay que olvidarse de las ganancias y las pérdidas, lo bueno y lo malo, el deseo, esto purificará el corazón y mas tarde podremos unirnos al dao, obtener la libertad y la belleza del espíritu que también es el estado de lo más bello y lo infinitamente alegre. Es la formación del sentimiento estético. La experiencia nos dice que en la estética, el sujeto y el objeto muchas veces están en un estado de fusión donde el objeto y yo son inseparables (no son distinguibles.) El sujeto siente que se ha convertido en el objeto, no puede separarse del objeto, sin el olvido de los objetos y yo y sin la unificación de las cosas y yo no habrá estética. La estética china no sólo va en busca de la belleza a partir de la característica de las cosas (como la belleza del equilibrio), además busca la belleza a partir de la relación espiritual entre el yo y las cosas, considera la belleza como una especie de estado de la vida, que hace olvidar todas las situaciones específicas.



## 7.

### Estética del budismo Zen

Ya hemos comentado como el budismo fue penetrando en China desde India a partir del siglo II a.C. al principio solo se difundió en círculos palaciegos pero a partir del siglo III se popularizó. El budismo de la India representaba la civilización ancestral hindú y sus valores espirituales, pero después de la fusión con las culturas y filosofías autóctonas de China fue adquiriendo y sinizándose progresivamente. El budismo *chan* ( 禪 ) o zen, como se le conoce más en Occidente, es una de las escuelas formadas en la evolución del budismo que surgieron desde el siglo V, es la que más influencia ha ejercido, la de mayor carácter chino, y la que más tiempo de propagación ha conocido.

Cabe hacer una distinción entre "el budismo chino" y "el budismo en China", puesto que no necesariamente se refieren a las mismas realidades, porque algunas de las ramas del budismo en China siguieron la ortodoxia del budismo indio sin interrelacionarse con el pensamiento chino. El budismo *Xiang Zong* ( 相宗 ), también conocido como la "conciencia sola" (*weishi*, 唯识), es un ejemplo de ello. Fue introducido en China por el monje budista chino *Xuanzang* (596-664) y su influencia se limitó solamente a una minoría y a una época concretas. No se integró en el vasto mundo del pensamiento chino, por lo que en la historia de su evolución en China a penas ha ejercido influencia.

Sin embargo no ocurrió lo mismo con el "budismo chino" ya que éste se fusionó la tradición filosófica autóctona y se desarrolló bajo su influencia. Desde un principio, el budismo chino presentó muchas similitudes con las doctrinas taoístas ya que los traductores de los textos budistas indios utilizaron conceptos taoístas para explicar el budismo.

En la evolución de la historia del budismo zen ha habido dos corrientes: la primera desarrollada a partir de un corpus que se

fue ampliando desde el siglo I al VI, consistente en un sistema de meditación que evolucionó gradualmente a partir de la traducción de los sutras indios, y la segunda, derivada de las enseñanzas de Bodhidharma (s. V-VI) y que se convierte en la corriente principal del budismo en China a partir del siglo VII. Esta corriente es el budismo que se divulga a través de las enseñanzas, de la transmisión de mente a mente, de sentir el Buda con la mente.

Zen es la abreviatura de la traducción fonética de la palabra Dhyana del sánscrito y su significado en chino es pensamiento profundo, meditación silenciosa, es decir, meditación transcendental. Expresado en el lenguaje corriente de hoy en día, es la técnica o la manera de concentrar la mente y equilibrar la psique. Desde el punto de vista religioso, su práctica consiste en las actividades de "pensamiento zen", "ideología zen" y "visión zen". El primero que es la meditación sirve para descartar los pensamientos, las teorías y los conceptos. Es un tipo de meditación transcendental para que la mente logre la concentración. La meditación desecha los deseos mundanos y las preocupaciones en el mundo material. El Zen tiene sus orígenes en el Yoga de la antigua India, que es la sabiduría de la unión del hombre con el universo. Sobre la definición de los dos, sus diferencias son bastante nimias. Básicamente se podría decir que el primero es el pensamiento transcendental y Yoga significa la concentración mental, lo que unirá el Yo y el Dios.

El objetivo de practicar el Yoga es el de zafarse del yugo de los fenómenos de la vida para entrar en un estado de tranquilidad absoluta. Bajo estas premisas todo el pensamiento a través de los sentidos y de las formas podría producir su ruptura. La técnica para alcanzar este estado es la meditación trascendental. Este tipo de técnica yóguica ya se había desarrollado bajo la tradición hindú en época temprana, se trata de un estado mental o un pensamiento de este tipo, es un método para alcanzar este estado, o también un lugar donde este estado puede manifestarse.

Hay otro concepto que corresponde a la idea de zen en el sánscrito, que es el Sanmai que traducido al español equivaldría a estabilidad (*ding*, 定), lo cual significa un pensamiento enfocado y el estado más alto de la concentración mental. La estabilidad se obtiene a través de la práctica. De esta manera normalmente se utiliza los términos chino y sánscrito indistintamente, originado la palabra compuesta de "zen-estabilidad" (*chan-ding* o *zen-ding*, 禪定). Dicha palabra se convierte en uso común, considerado como un sólo concepto. En realidad, su contenido básico es el Zen, a través de la práctica para calmar y concentrar la mente. El núcleo fundamental es el pensamiento silencioso y la meditación transcendental destacando el cambio del pensamiento silencioso hacia la clarificación de la mente para obtener la sabiduría y el volver al punto de partida manifestándose así la budeidad. De esta manera, el zen chino y el zen-estabilidad del budismo hindú toman caminos diferentes en el significado.

La "iluminación zen" (*chan wu*, 禪悟) es un concepto de la

terminología zen. Desde el punto de vista semántico el significado del segundo consiste en la reflexión serena y la meditación. La iluminación es una transformación del espíritu y de la vida y contiene el sentido de liberación. Es una forma de práctica espiritual (*sadhana* en sánscrito) mientras que la iluminación es el resultado de este tipo de práctica, así que son diferentes los dos conceptos. Sin embargo, los practicantes chinos han convertido la meditación en los comportamientos diarios y han transformado el equilibrio psicológico en las experiencias de la vida. De esta manera han cambiado la connotación de zen radicalmente. Por otro lado, también creen que la iluminación se debe reflejar en la vida cotidiana y se debe trascender a través de las experiencias de la vida. Los dos son inseparables. La iluminación se obtiene a través del zen y el segundo no existe sin la primera. En este sentido no existe la relación de manera-objetivo entre ambos. Si el zen contiene la iluminación, lo es, lo cual es muy distinto de lo que se explica en la tradición el budismo hindú.

## Origen y práctica del Zen

Según la leyenda, un día el Buda *Sakyamuni* estaba predicando en el Monte del Pico del Águila. El rey Dafantian que estaba entre los que le escuchaban, sostenía un ramo de flores doradas como ofrenda para *Sakyamuni*. El Buda subió al estrado y en contra de lo que hacía normalmente, no dijo ni una palabra y sólo arrancó una flor del ramo. Nadie entendió el significado de tal gesto. Sin embargo, *Moke Jiaye* esbozó una sonrisa como si lo hubiera comprendido. Entonces *Sakyamuni* dijo: "El tesoro de la suprema pureza y la maravillosa mente de *Nirvana* no se pueden transmitir a través de palabras ni de textos, pero ahora ya están transmitidos a *Jiaye*". De esta manera, el zen que representa lo más elevado del budismo, en el instante en *Sakymuni* arranca la flor hasta la sonrisa de *Jiaye*, se ha trasmitido desde la mente de éste a la de aquel.

Para la citada escuela, la mente en el estado de *Nirvana* ya no es la mente en un estado de eternidad silenciosa de muerte, sino una mente mística (*Miao xin*, 妙心) de manifestaciones ilimitadas, el estado de purificación total del interior después de haber desechado las preocupaciones. Por lo tanto, la mente mística de *Nirvana* es entendida como una mente despierta y comprensiva.

Esta mente mística, es lo que se denomina la mente primigenia, que sobrepasa los límites de tiempo y espacio por los practicantes del zen. Es la mente recta que comenta el gran monje chino Wei Jiemuo en su frase: "El entorno de la meditación es la mente recta". Esta forma de entender quedará demostrado claramente en la siguiente frase: "Fuera de la enseñanza no hay enseñanza (transmisión de mente a mente). No hay ningún texto. Directamente apunta a la mente, captación directa de la esencia de Buda. De esta manera se demuestra de nuevo, que el Buda y el interior de uno es lo mismo. Todo lo que venga después ha girado en torno a este concepto."

*"Tesoro de visión de la Ley Suprema" es el camino de la mayor sublimación*

### **Discípulo de Buda - A Shi Duo,**

Guan Xiu,  
Tinta china sobre seda.  
Dinastía Tang (618-907) y  
Las Cinco Dinastías del Norte  
(907-1127)  
Japón





El introductor del budismo zen en China fue Bodhidharma (o Brahma Damo), monje indio que llegó a China entre los años 520-526. Se dice que desde el Buda Sakyamuni hasta Bodhidharma hubieron 28 patriarcas de dicha escuela. Los historiadores denominan a la época anterior a Bodhidharma como el Nyorai zen, que significa el zen hindú, y llaman el posterior a Bodhidharma el de los Maestros. El primero está lleno de leyendas milagrosas y el segundo está impregnado de humanismo.

Después del quinto patriarca, *Hongren* (605-675) la tradición se divide en dos escuelas: la del Norte, fundada por *Shenxiu* (606-706) y la del Sur, fundada por *Huineng* (683-713). Huineng es conocido como el sexto y verdadero continuador de la tradición.

El zen no se basa en escritos. Se transmite de maestro a discípulo. No tiene sonido, porque el silencio es justamente su esencia original. El maestro *Jiexiang* (549-623) sobre esta idea explica lo siguiente : "La transmisión consiste en el silencio, el silencio es la transmisión; aunque se hable en voz alta, no por ello se transmite mejor lo que se quiere decir; y el no transmitir mejor lo que se quiere decir está repleto de voces"

Un monje zen, en cuanto alcanza este estado y se encuentra desde la mañana hasta la noche en él, no necesita explicaciones. El objetivo de la práctica es la comprensión: comprender de manera intuitiva la realidad sin la contaminación y la parcialidad de los sentidos, entendiendo claramente la relación que existe entre uno y el universo. Cuando se alcance esta comprensión, la emoción de la mente humana también es la vibración de la materia, y por ende es la fusión entre el hombre y el universo. La unión entre el estado zen y el universo es inevitable, pero si sólo se considera la unión de ambas partes, ¿dónde estaría la diferencia entre el zen y el taoísmo cuando éste dice que "El Cielo y la Tierra conviven conmigo, todas las cosas del mundo y yo somos una misma cosa"?

En la creación artística, la escuela de *Zhuang Zi* insiste en dirigir la atención a lo más real y genuino de las personas, que es su mente. El taoísmo pretende buscar la unión con el universo, el taoísmo es la comprensión y el acercamiento a la Naturaleza, pero no a la existencia de la materia, mientras que el zen es casi todo lo contrario. Aunque el segundo también pone relieve la unión con el universo, esta unión no significa la entrega del corazón y la renuncia a la materia, sino que pone la mente en la naturaleza, y a la vez, en el mundo de la materia, que proviene de la naturaleza. Por tanto, la mente zen no se manifiesta a través de los fenómenos de la naturaleza, sino que procede de la misma mente. Es necesario, por lo tanto, conocerse a uno mismo, explorando la profundidad de uno, y aplicar con éxito esta comprensión al arte que uno pretende hacer, y descubrir el misterio del arte.

Es precisamente esto lo que ha creado el espíritu del arte zen chino. Cuando los sentidos están invadidos por la razón, las

personas dejan de confiar más en los sentidos, y con ello viene la pérdida de lo genuino de los sentidos, en otras palabras, ello significa la pérdida de la ingenuidad, que es muy apreciada por los artistas chinos. Entonces, ¿Cómo se llega a alcanzar el estado de comprensión última y obtener la sensación de ingenuidad primitiva?

En la práctica hay cinco etapas, también denominadas "Cinco posiciones", A estas cinco etapas se llega con la relación de combinación entre los conceptos de "inclinado" (*pian*, 偏) y "recto" (*zheng*, 正). *Zheng* significa algo correcto, estable y justo y el concepto filosófico correspondiente es lo absoluto, lo ilimitado, lo singular, lo indivisible, lo vacío, la sabiduría, la razón y lo común. Sin embargo *pian* contiene significados como lo tendencioso, lo parcial, y el concepto filosófico correspondiente es lo relativo, lo limitado, lo múltiple, el mundo, la diferencia, la forma, la materia y lo excepcional. En cuanto comprendamos estos significados, podremos saber muy bien las cinco etapas que consta la práctica:

1. Multiplicidad en la unidad (*zheng zhong pian*, 正中偏): significa la diversidad derivada de la unidad, lo limitado de lo ilimitado, lo especial de lo común porque todas las cosas subsisten gracias a la contraposición del contrario, gracias al uno puede existir el múltiple, e igualmente dentro de lo común destaca lo especial.
2. Unidad en la multiplicidad (*pian zhong zheng*, 偏中正): significa la unidad de la diversidad, lo ilimitado de lo limitado, la común de lo especial. El dao se transforma ilimitadamente en especial, lo especial de hecho está contenido en el seno del dao.
3. Compatibilidad en la unidad (*zheng zhong jian*, 正中兼): Éste es el paso más importante. Las dos explicaciones anteriores, en realidad, son explicaciones de los teóricos del zen, y no explicaciones de la vida real. Zen es la cabeza, la mente, pero también es los sentimientos y la voluntad.
4. Llegada a la compatibilidad (*jian zhong zhi*, 兼中至): Este es el estado de comprensión del budismo. Compatibilidad significa que se ha sabido salir de la contradicción entre la unidad y la multiplicidad.
5. Alcanzada la compatibilidad (*jian zhong dao*, 兼中到): Como la palabra "llegada" de antes, tiene el significado de alcanzar un lugar, pero tiene mucho de estar en el camino o estar en acción, sin embargo, "alcanzada" es la llegada definitiva, ya se ha alcanzado el destino.

El filósofo japonés *Suzuki Daisetsu* (1870-1966) dividió las cinco etapas en dos grupos: las de orden intelectual y las de orden emocional o sentimental. Las primeras tres etapas pertenecen a la

comprensión intelectual o razón, y las dos últimas son de carácter emocional o sentimental. En la tercera etapa, lo intelectual empieza a traspasar a lo emocional, el conocimiento se convierte en la realidad vital y la comprensión intelectual de la vida entendida por el Zen empieza a convertirse en una comprensión de una fuerza motriz. Las ideas abstractas se transforman en comportamientos para los sentidos, las voluntades, la esperanza y los objetivos a alcanzar etc. Por lo tanto, los que alcancen este estado, ven lo infinito dentro de lo finito, captan la eternidad dentro de lo cambiante, desde la limitación avanzan a la libertad, desde lo relativo llegan a lo absoluto.

De esta manera, los artistas podrán leer los secretos más profundos existentes en la vida o el ser desde cada planta o hierba, y el agradecimiento o los sentimientos de vibración en lo profundo de las emociones de las personas, tocará con la profundidad de la vida del Universo; y esa profundidad se manifestará en cada una de las hojas de las hierbas y aprovecharán este sentimiento de su pincel, para reflejar esta vida fluyente plasmándola en el papel. Durante este proceso, inconscientemente el artista ya se ha integrado en la vida de todas las cosas del universo.

## **Naturaleza y características del arte Zen**

El arte zen es partidario de no crear escritos y de fomentar la praxis. Esto es debido a que es básicamente un arte de práctica cotidiana; dependiendo de los cambios en la economía, la política y la cultura en las distintas épocas históricas, su práctica también ha sido diferente, dando lugar a muchas escuelas y a distintas ramas. No obstante se podría resumir su arte en los seis siguientes aspectos:

1. El arte de la transmisión mental del "Arrancar la flor sonriendo" (como explica la leyenda del origen de zen);
2. El arte del vacío de "Fundamentalmente no hay nada";
3. El arte del esfuerzo por sí mismo en "El Buda está en uno mismo";
4. El arte de "Lo natural sin manipulación";
5. El arte del "La iluminación súbita";
6. El arte de "Práctica sin practicar".

Todos ellos coinciden en circunscribir al zen para afirmar la naturaleza del hombre, elogiar la libertad del individuo, animar a la creación espiritual del hombre y convertir las enseñanzas abstractas en experiencia que sea comprendida inmediatamente, y expresa bastante bien el pensamiento de belleza de total liberación del cuerpo y el alma. Su característica peculiar es la inseparabilidad de su implicación con lo cotidiano, "zen es el andar, el sentar, el estar callado, el estar en moviendo o la quietud se está en paz" (Yongjia Xuanjue, s. VII, Canto del dao, 证道歌). En el devenir natural se expresa la belleza del silencio.

## El criterio estético a través de la transmisión espiritual

*Sakyamuni* arranca públicamente la flor, todos estaban callados, sólo Jiaye sonreía. Esta fue la forma en la que Sakyamuni, en el instante de arrancar la flor y la sonrisa, transmitió simbólicamente el Zen al corazón de Jiaye. Si la forma de transmisión de la ley mística y su vía es nada de escritos, la enseñanza en sí lo es todo, fuera de ella no hay nada, pues, ¿dónde está su peculiaridad mística?

En primer lugar, lo que transmite es la verdad más profunda, la más absoluta y la más alta, o sea, el auténtico camino de la liberación. No es asimilable sino a la sabiduría. En segundo lugar, lo que transmite es una voluntad desinteresada de pureza total, un deseo incesante de alcanzar el estado zen. Es, en realidad, una fuerza de voluntad encaminada a la máxima felicidad. A continuación, el corazón elevado del zen y su forma de existencia son como la forma sin forma, haber sin haber, existir sin existir.

La enseñanza en sí lo es todo, fuera de ella nada hay, la expresión "fuera de ella" no significa exclusión, sino "hay otra alternativa", es decir que es un tipo de transmisión de corazón a corazón, fuera de la enseñanza común. Tal como dice Huineng (S. VII-VIII) sexto y último patriarca zen: "Nuestra escuela, desde su fundación, se considera el no apego como el principio, la no idolatría como el cuerpo, y la no historicidad como la base" (El sutra del atar del Sexto Patriarca- capítulo Meditación y sabiduría, 《坛经·定慧品》). Cuando arranca la flor Sakyamuni, ¿por qué razón solamente Jiaye lo capta con una sonrisa? Esto es lo que se denomina transmisión de corazón a corazón. El pensamiento de Jiaye está en consonancia con el de Sakyamuni, la vía de comunicación queda abierta. El budismo zen deja de lado la lectura y recitación de miles de sutras y aboga por la comprensión instantánea del corazón de Buda y de la verdad. La propagación de la enseñanza y su transmisión a los seguidores siempre ha girado alrededor de la palabra corazón. Si se domina esto, se podría considerar que se domina el secreto.

Aunque el zen no explicita nada sobre el arte, sus enseñanzas, dogmas y formas de comportamiento irradian de lleno la brillantez de la estética. ¿La escena de "sonreír mientras arranca la flor" no está transmitiendo justamente esa estética de comunicación de la inefabilidad y el misticismo mental? El misticismo es, en realidad, la manifestación de la sabiduría del Buda. El monje Suzuki Daisetsu dice que sólo en la unión entre la limitación de los sentidos y la razón con la infinita dimensión de uno mismo, surge el nirvana. Dicho de una manera figurada, lo finito ha encontrado en el espejo de lo infinito el reflejo de sí mismo. Esto quiere decir que las características de las formas y la vida de lo limitado son de repente iluminados por los rayos de la sabiduría para ser sublimado y superado, es cuando surge la sabiduría del nirvana. El misticismo de la belleza del nirvana es el rayo místico de rara aparición

resultante de los choques y conjunciones de informaciones múltiples procedentes de los confines de la inconsciencia, una de las formas más sublimes de la belleza.

De hecho, *Sakyamuni* predicó durante 45 años enseñando a los demás la manera y el camino para entrar en el nirvana igual que él mismo experimentó. Todos los seguidores no hicieron más que seguir el camino que el fundador de budismo trazó para realizar la sublimación vital.

Sin duda, *Jiaye* es afortunado: en el momento de arrancar la flor y de la sonrisa ha podido concretar en instantes el Corazón de Buda, para lo cual otros mortales hubieran necesitado miles de años. Éste es el estado de que se ha estado persiguiendo. La esencia, la estética de la práctica cotidiana y su secreto se concentran, a lo largo de los tiempos, en el instante de "arrancar la flor y sonreír", que se hace eternidad.

## El estado de vacuidad

El estado de "Fundamentalmente no hay nada" del sexto patriarca Huineng es un tipo de estado de vacuidad total. A la vez que es un pensamiento filosófico, también es un estado de la vida, un estado de libertad sin apoyo fijo ni obstáculos. Este tipo de pensamiento de vacuidad fue heredado y tuvo su continuación en el budismo Zen. El monje *MaZu Daoyi* (709-788) empezó a predicar : "El corazón de uno es Buda, éste corazón es el corazón de Buda", pero después volvió a decir : "Nada de corazones, nada de budeidad". El no corazón ni Buda es la negación de "El corazón de uno es Buda, éste corazón es el corazón de Buda". Hay que negar los conceptos de corazón y de Buda, su objetivo es romper con el vicio de buscar "El propio corazón es Buda". Este tipo de acto sin pretensión es la budeidad. "Nada de corazones, nada de budeidad" es la manera de superar el estado del corazón de uno, que es el corazón de Buda, también es un estado mucho más elevado y más sobresaliente de la búsqueda del corazón de Buda en este mismo instante. Se dice que un discípulo de *MaZu Daoyi*, *Daimei*, por haber escuchado "El corazón de uno es el corazón de Buda" pareció comprenderlo, se marchó a vivir a las montañas. Entonces Mazu quiso probar su nivel de captación y envió un monje para comprobarlo: "¿Qué es lo que ha comprendido de su encuentro con él para que usted se instalara aquí ?" El discípulo contestó: "El Gran Maestro dijo que el corazón de uno es la budeidad. Desde entonces vivo aquí." El monje dijo : "El Gran Maestro ha cambiado su discurso." A lo que preguntó el discípulo: "¿En qué consiste el cambio?" Contestó el monje : "Ha dicho recientemente que nada de corazones, nada de budeidad." Respondió: "dejemos que siga con el nada de corazones y nada de budeidad, yo me quedo con que el corazón de uno es budeidad." Después de esto, el monje volvió y le contó todo lo que había sucedido, Ma Zudaoyi dijo : "Este discípulo ya está maduro!" (cita de Encuentro de las cinco lámparas 五灯会元 - Tomo III). *Ma Zudaoyi* comprueba que *Daimei* ha madurado

puesto que ha superado las limitaciones impuestas por las palabras tales como corazón, budeidad, su corazón es libre, e insistente para conseguir directamente el corazón de Buda, poniendo en práctica el pensamiento de la vacuidad de la ley.

En el *Encuentro de las cinco lámparas* aparecen anotaciones muy extensas sobre esta insistencia en alcanzar los estados espirituales de los maestros. A veces esta insistencia también puede desembocar en estados de ira en los que se maldicen los budas, se destrozan sus estatuas o se abandonan sus enseñanzas. Tal como el Maestro Danxia dice: "Cuando se encuentre en un día de mucho frío, hágase incinerar estatuas de budas para obtener calor" (Encuentro de las cinco lámparas, 五灯会元 Tomo V). El comportamiento de destrucción es, en realidad, la manifestación del estado de Buda clara y vacía sin obstáculos.

Debido a la influencia de estos espíritus, el arte y las letras en la antigua China se han teñido de la creación de estos ambientes. Si por comparación tomásemos que el gran maestro taoísta *Zhuang Zi* pone énfasis en lo infinito de lo existente, entonces podríamos decir del zen que fija lo existente en lo vacío: comprensión, intuición, verdad suprema. Aunque la influencia en el arte chino de los estados de suprema libertad haya sido anterior, el "nada había al principio" de zen es el vacío rotundo que *Zhuang Zi* no posee.

## Lo natural sin manipulación

En su desarrollo el zen adoptó de *Zhuang Zi* la idea de pensamiento sin propósito natural casual, de amplitud cósmica, que se realiza mediante la fórmula del comportamiento natural sin coacción, pasando de un estado normal a un estado ideal de "actuar sin actuación, practicar sin práctica" dentro de la vida cotidiana.

Para dicha escuela el comportamiento cotidiano de los seres humanos, incluidos la intención, el pensamiento, la manipulación, el gesto, el habla, la risa etcétera, todo pertenece a la esfera de la budeidad y al camino de este destino. Por lo tanto el movimiento es dao y el corazón cotidiano es dao. Así que todo se deja al libre albedrío sin diferenciar intenciones de bondad o maldad. Sin embargo, este libre albedrío de no buscar el dao, en realidad, es la búsqueda de él. Es la práctica sin practicar.

Según las enseñanzas del zen, el de llegar a la iluminación es como llegar a un nivel superior de vivencias parecido a la experiencia estética de *Zhuang Zi*, lleno de fuerza vital y diversión poética. Existe una anécdota que describe este sentido estético (Citas de Maestros Anitugos, 《古尊宿语录》, Tomo I): el monje *Mazu* se sitúa en un cobertizo, concentrado en su meditación, deja sin atender a los visitantes ni al Maestro. El Maestro, al observar algo extraño, le invita a corregirse. Un día que el Maestro comienza a pulir un ladrillo delante del cobertizo, Mazu no presta atención al principio. Después de mucho tiempo, *Mazu* pregunta: "¿Qué hace?"

El Maestro contesta: "Intento obtener un espejo". *Mazu* dice: "¿De qué manera podrá obtener del ladrillo un espejo?" contesta el Maestro: "Si de pulir un ladrillo no se puede obtener espejo, de meditar tampoco se podrá obtener la budeidad!". *Mazu* se desplaza de su lugar de meditación preguntando: "¿Qué habrá que hacer?" Explica el Maestro: "Es como conducir un carro, si el carro no va, ¿habría que golpear a los caballos o al carro? ¿Aprendes a meditar Zen o aprendes a obtener la budeidad sentado? Si aprendes a meditar Zen, el Zen no es la meditación sedente; y si aprendes a meditar la budeidad, la budeidad tampoco se obtiene de una manera concreta. Las circunstancias cambian constantemente y no se debe ni elegir ni sacrificar. Si tú meditas la budeidad, estás exterminándola y si sigues en el empeño de la postura de estar sentado, no podrás obtener la verdad." Después de esta enseñanza, *Mazu* de repente comprendió.

Este pasaje contiene mucha sabiduría y conduce a los practicantes directamente al corazón de Buda, para que se encuentren en la más absoluta libertad, obteniendo instantáneamente el estado de budeidad, así se consigue el desapego. Otro cuento nos explica lo siguiente (Encuentro de las cinco lámparas - Tomo III):

El monje *Yuanlü* pregunta : "Cuando el Maestro *Huihai* practica, ¿se esfuerza con sacrificio?" El Maestro responde : "Sí, me esfuerzo con sacrificio". Vuelve a preguntar: "¿De qué manera se sacrifica?". Dice el Maestro : "Come cuando tiene hambre, duerme cuando tiene sueño." Sigue la pregunta: "¿Qué diferencia hay si todas las personas hacen lo mismo?". El Maestro afirma: "Hay una diferencia". Pregunta: "¿Cuál es la diferencia?" El Maestro declara: "Come a regañadientes pensando en múltiples cosas; duerme a regañadientes sopesándolo todo. Por lo que es diferente." *Yuanlü* queda callado (Encuentro de las cinco lámparas - Tomo III).

"Comer cuando siente hambre, dormir cuando siente sueño", esa manera de practicar ya ha sido naturalizada, integrado en la vida cotidiana. Siguiendo a la naturaleza es el camino; dejar lo que esté, eso es el desapego. Estos son los puntos de vista de la persona libre totalmente integrado en la vida del dao, y es lo más coincidente con la estética. Si la belleza es el símbolo de la libertad, entonces, ¿la libertad no será acaso el símbolo de la belleza? El secreto del dominio absoluto de la naturaleza de los practicantes de Zen está en el dominio del corazón, la comprensión del mismo, con lo que son capaces de vivir en total libertad en la vida cotidiana. Este tipo de libertad se combina con un tipo de actitud ante la vida, de obrar de manera natural junto con la práctica del espíritu, lo cual se expresa como auténticos cuadros de vida basados en el cambio del dolor a la alegría de los desapegados en la vida real cotidiana, y de esta manera, se expresa la libertad interna en la belleza externa del vivir.

Desde el punto de vista de la estética, lo natural sin manipulación es el fruto del budismo, justo debido a que todo es el vacío, todo está vacío, cualquier gesto o acción cotidiana, como coger agua

*"El corazón de uno es Buda,  
éste corazón el el corazón de  
Buda"*

***Dharma (detalle),***  
Song Xu,  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
121.3 x 32.2.  
Dinastía Ming (1368-1644)  
Museo Lu Shun, República  
Popular de China





o cortar leña puede tener un contenido místico. Lo natural sin manipulación del taoísmo y el vacío de la sabiduría del Buda del Zen se complementan y forman las características principales de la estética del Zen.

## La estética de la iluminación súbita

Practicar el camino de la iluminación, por mucho tiempo que lleve, en sí no es más que un tipo de trabajo de preparación. Para obtener la budeidad, este tipo de práctica debe llegar hasta su cumbre, o sea, llegar a la iluminación. Esta comprensión es la vuelta a nosotros mismos, a nuestros orígenes, es decir, es una revelación repentina de la naturaleza que se nos ha dado de manera innata. Así se obtiene una total libertad de cuerpo y mente.

Iluminarse es volver a abrir los ojos para ver este mundo. Es como saltar, sólo se llega a la budeidad después del salto. Este salto es frecuentemente denominado por los maestros como "ver el dao". Puyuan, el gran maestro zen, (748-834) decía a sus discípulos: "El dao no pertenece a la esfera del saber, saber es una sensación de ilusión, el no saber es no haber memorizado. Dao no es saber o no saber, quizás sabes pero estás equivocado pero no saber tampoco quiere decir que no sepas nada. Si quieres llegar a un nivel superior de iluminación es como encontrar tu misma naturaleza, sin la intervención de la razón. Llegar al dao quiere decir que se está en camino. El camino no es un vacío absoluto, sólo es un estado donde se ha prescindido de todas las diferencias.

Este tipo de estado, es descrito por los maestros del zen como "La sabiduría se une con la razón, el estado es como de los dioses, tal como el que bebe agua, sabe lo caliente o lo fría que está." y significan que solamente los que han experimentado la fusión entre el experimentador y lo experimentado, entienden perfectamente qué es eso.

Cuando una persona está a punto de alcanzar la iluminación instantánea, lo que más le puede ayudar es un maestro. La persona pronto dará el salto, y en estos momentos cualquier ayuda, aunque sea mínima, se considera un gran empuje. Los maestros acostumbraban a utilizar la técnica denominada "dar un palo seco", para ayudar a dar el salto a la iluminación. En la literatura quedan recogidas muchas de esas anécdotas:

*"Aclarar la mente para ver el corazón"*

### **Un inmortal,**

Liang Kai,  
Tinta china sobre papel de arroz.

48.7 x 27.7 cm.

Dinastía Song de Sur (1127 - 1279)

*Museo Nacional del Palacio de Taipei, Taiwán*

Un maestro pide a su discípulo pensar sobre tal cuestión y después, golpea al discípulo varias veces, o le da un susto. Si el golpe ha sido certero, el resultado es la comprensión del discípulo. Aplicar este tipo de acciones físicas y fisiológicas y remover al discípulo sirven para que se produzca en él la comprensión mental que estaba preconizando.

Los maestros hacen una comparación de esa comprensión mental con "destapar el fondo de un tonel". Si se quita la tapa del fondo

此行不  
做名和  
姓大似  
易陽一  
洞徒應  
乞瓊臺  
仙宴罷  
淋漓襟  
袖尚糝



del tonel, eso hace que todo el contenido del tonel se vacíe. De la misma manera que, si una persona llega a la comprensión, siente que todos los problemas que tenía antes se han resuelto. La resolución no es un acto instantáneo, sino que en la comprensión súbita se entiende que ninguno de estos problemas es un problema en realidad. Por lo que el dao pretende obtener, es lo que se denomina "el dao de no dudar".

Los que han alcanzado la comprensión no son seres humanos sobrenaturales y que desconecten de la sociedad, sólo que en ese momento comprenden su propia naturaleza (la budeidad que todos los seres humanos tienen) ilimitada, que no necesitan apegarse a cualquier objeto exterior a ellos. Además saben que se sitúan en el centro del Universo. Todas las ataduras psicológicas y los deseos materiales desaparecen en esos momentos, y dan paso a la libertad que en verdad les corresponde. La iluminación en ese momento vuelve al propio yo. Un maestro Zen describe su experiencia de esta manera: "Es algo difícil de expresar con la palabra, imposible de transmitir, porque no hay nada en el mundo que se le pueda comparar.....Eché una mirada a mi alrededor, todo el universo y todo lo que sentían los órganos eran diferentes; las cosas que veía antes con odio, incluso la oscuridad y el dolor, ahora veo que no es otra cosa más que es la influencia de mis sentimientos hacia el exterior, la propia entidad todavía sigue brillante, tan real como transparente."

Esta situación dentro de la práctica del zen es denominada el "aspecto verdadero". Se desea que todas las personas se despojen del todo para volver a su aspecto original.

El estado de comprensión es la persecución del profundo dominio del valor y el sentido de la vida y del cosmos, o también es la integración de la entidad propia de la vida, y el cosmos, y un reconocimiento a la dignidad de la vida. Esta extrema realización es la propia realidad, es el desapego, y la libertad es este desapego. La libertad que persigue el zen no es la libertad de espíritu, o también un estado de libertad. Este tipo de libertad no es de la voluntad, sino es un estado, en el que se manifiesta en un corazón entero, un corazón vacío, un corazón sin distracciones, que puede observar y tratar todas las cosas, sin ser entorpecido o esclavizado por las cosas, ni limitado o viciado por las diferencias. El significado de la libertad es la intención de superar las dificultades de raíz conscientes, y estas dificultades son las diferencias entre las vidas individuales y todas las demás vidas, el tiempo, el espacio, las distancias y las contradicciones, para así poder realizar la unión entre el individuo y la sociedad, el instante y la eternidad, lo limitado y lo infinito en la profundidad de los corazones, para que la paradoja de todas las cosas, el tiempo y el espacio se conviertan en la armonía de todas las cosas en el universo.

## La estética de la práctica sin practicar

El zen es un budismo de tipo práctico, pero a la vez que está en contra de practicar con algún objetivo, por otra parte no puede dejar de practicar. En este aspecto se asemeja mucho a la no acción y la acción de la escuela de Lao Zi y *Zhuang Zi*. Hay muchísimos tipos de prácticas y cada escuela con su peculiaridad. Se dice que existen Cinco Escuelas y Siete Ramas, pero ninguna se aleja del objetivo principal que es el de aclarar la mente para obtener la budeidad.

### A) El zen cotidiano de la práctica sin practicar

El zen normalmente no insta a las personas a practicarlo, ya que esto conduciría al apego por la práctica, y entraría en contradicción con las ideas de no concepto, no entidad, no teoría, así que anima a las personas a no preocuparse por la práctica, a actuar sin intencionalidad, y tratar los asuntos sin volición. Sin embargo, los maestros no niegan rotundamente la práctica, sino que detrás de la ley ordinaria de la negación de la práctica fomentan una ley de la no intencionalidad basada en la práctica sin practicar, esfuerzo sin esforzar. Es decir, realizar las acciones sin intenciones, tratar las cosas naturalmente, y vivir de manera natural. Según las palabras Mazu Daoyi, es un "corazón ordinario". Utilizando las palabras de Dazu Huihai, monje de la Dinastía Tang (618-907) sería : "Alimentarse cuando se tiene hambre, dormir cuando se tiene sueño". Es decir, la fuerza excepcional se emplea de manera mística, son acciones como cortar leña y portar agua. (Encuentro de las cinco lámparas- Tomo III)

¿Por qué no sucediéndole nada de ordinario puede obtenerse el dao, y si se persigue artificialmente "se apega de manera demoníaca"? La razón está en que el zen cree que todas las personas tienen budeidad. Sin embargo "¿dónde está el fallo de la no obtención de los practicantes? La raíz está en la incredulidad. Si uno mismo cree que no lo puede alcanzar, entonces sucede que es arrastrado por las circunstancias, sin obtener la libertad. Si tú dejas la intencionalidad o el querer conseguirlo, ya no te diferencias de los budas" (Citas de Maestros Antiguos, Tomo IV). Este tipo de pensamiento para la consecución de la budeidad basado en la valoración de la fe en sí mismo, es una creación atrevida, convierte el apego y la persecución del estado de buda en la adoración de la fe en uno mismo. Si uno cree firmemente en que uno posee la budeidad interna, no siendo necesario buscarla fuera, ni tampoco ser amordazado por fuera sin poder obtener la libertad. Este tipo de fe en sí mismo es un tipo de pensamiento de libertad antiautoritaria, lleno de convicción sobre el valor y la dignidad de los seres humanos y ha asentado la base para el pensamiento del libre albedrío, libertad interior preconizado en el zen. Si es verdad que se cree que se posee la budeidad interna, entonces uno es un buda, y como conclusión todo lo que haga un buda serán acciones que conducen a la budeidad. Por ello existe la frase : "Andar es cosa de zen, sentarse lo pertenece, hablar y gesticular también lo es". Este



*"Andar es cosa de Zen,  
sentarse pertenece al Zen,  
hablar y gesticular también es  
cosa del Zen"*

**El poeta Li Pai,**

Liang Kai,  
Tinta china sobre papel de  
arroz,  
81.2 x 30.4 cm.  
Dinastía Song de Sur (1127 -  
1279)  
Museo Nacional de Tokyo,  
Japón.

tipo de prácticas sin intención, esta confianza en todo, sin duda ampliará el campo de la estética. Dará lugar a un espíritu estético consistente en que en cualquier parte hay estética y siempre la habrá a pesar de la no intencionalidad. Se parece a la acción sin acción de la escuela de Lao Zi y Zhuang Zi, pero también tiene sus diferencias. Los puntos comunes consisten en que ambos persiguen un objetivo mayor bajo el presupuesto de la no intencionalidad. Los taoístas llegan a la unión de Cielo y Tierra desde un estado de la no-acción; el zen afirma que uno no posee diferencias con el buda encontrándose en el estado de la no intencionalidad. Los taoístas siguen su camino sin acción y el zen llega al Buda sin la intención. Ambos son estados humanos y tipos de estados de estética de objetivo sin objetivo. La práctica sin practicar en realidad es el pensamiento común entre los taoístas y los budistas, como se dice en la escuela Lao Zi y Zhuang Zi: "Nada de acción, pero acción sobre todo". Según dicen los sutras budistas: "La no práctica es la práctica de convertirse en Buda, el no dejar practicar es la mala práctica que es también la práctica de buscar el Buda." Sin consideración, ni causa, ni acción, sin nada, no nace, ni muere, ni se ensucia, ni es limpio, es la práctica del Bodisatva Mokesa para el camino de encontrarse con el Buda.

La diferencia entre el taoísmo y el zen reside en que la manifestación del primero es el proceso de no acción – la necesidad de acción - acción sobre todas las cosas; y la manifestación del otro es el camino de la no acción - no práctica - obtención de la budeidad. A lo que aspira el taoísmo es al estado de "humanidad" del "obtener la gran belleza del Cielo y la Tierra", y el "obtener la máxima belleza, incluso el éxtasis". Sin embargo, en el proceso de la práctica tampoco puede dejar de emplear la práctica del ayuno espiritual, la meditación transcendental para unificar el camino del cielo y el hombre. Pero los "sin intención" y la "no práctica" del zen en realidad son un rodeo de explicar dicha escuela", una manera de expresión negativa para un contenido positivo, o sea, la práctica consiste en no practicar. Sólo cuando no se piensa en la práctica no se quedará uno apegado a ello. Por lo tanto el no practicar del zen comparado con la resignación del dao, revela más confianza y libertad. De todas maneras, bien sea resignando, bien sea confiando, la no práctica absoluta no conducirá de ninguna manera al estado de budeidad, también es un comentario procedente de la misma escuela que dice que el estado de la no práctica se parece al de un hombre mortal común. Tanto el zen como el taoísmo no sólo explican maneras diferentes de práctica y los pensamientos distintos, sino también se diferencian en los procesos y los estados de práctica.

**B). El Zen del ermitaño en los bosques**

El zen del ermitaño en los bosques se parece en gran manera a la vida anacoreta de los taoístas. La libertad causal, la tranquilidad espiritual y corporal manifiestan las peculiaridades de la estética de la no acción natural. Propone la tranquilidad de las montañas y los bosques, sin inmiscuirse con los asuntos de la sociedad mundana. Es un tipo de vida de contemplación basado en paisajes, nubes y



faunas salvajes. Al mismo tiempo se emplea las metáforas de "el movimiento de libertad en el silencioso bosque" con los "rayos de luna en el río, agua reflejada de vientos y pinares", "frescor de las noches eternas", "rocío, niebla, nubes y meteoros de la puesta del sol", en un contraste vivo con la vida de los mortales común en "pinceladas de ocio urbanas" de las ciudades, y se propone "no dejar de soñar, y no dejar de buscar la verdad", "sin dedicación ni actuación, no es sólo un tipo ocioso", además de "igual que el elefante no deambula por el camino de las liebres, para comprender las cuestiones transcendentales se deben despreciar los detalles", para expresar el estado de libertad, "cualquier lugar es un lugar para el zen", "cualquier lugar es un lugar para estar en libertad".

Desde el punto de vista teórico, el zen debería estar ajeno al sentimiento paisajístico, porque en las montañas no hay formas ni color, no hay más que el vacío, pero la libertad espiritual en su forma de expresión alcanza un grado de unión entre el cielo y el hombre y puede ser que cuando esta humanización de la naturaleza haya alcanzado su grado máximo se convierta en objeto de aprecio por los hombres.

Muchas veces los maestros después alcanzar la iluminación, se retiraban a las montañas para llevar un vida ascética. Este tipo de práctica siempre tuvo un carácter místico, muy parecido a la vida de ermitaño que describe *Zhuang Zi*: "La convivencia entrelazada entre los hombres y los animales, la coexistencia simbiótica entre los miles entidades del universo". Son las características estéticas de la naturaleza genuina sin artificialidades.

Esta idea de libertad espiritual de los paisajes naturales es tomada por los maestros cuando tratan de transmitir oralmente sus enseñanzas, creando un estado estético de paisajes de belleza insondable, aunque en principio era para explicar el zen, sin interés en el arte, tal como queda expresado en el dialogo entre un maestro y su discípulo en el tomo IV del Encuentro de las cinco lámparas:

- *¿De dónde viene maestro?*
- *Vengo de un viaje de una excursión por la montaña.*
- *¿A dónde se dirige?*
- *Voy hacia las hierbas perfumadas y vuelvo con las flores caídas*
- *Eso indica primavera.*
- *Vale más que el rocío sobre las flores de loto*

El mezclar el paisaje con el zen, con una función múltiple de escenificación, representa un nivel de atención, una inteligencia y un estado vital. Sin embargo, en referencia a la belleza de la poesía zen, es ésta una belleza abstracta o una belleza no inteligible por las personas. Las palabras de los maestros son difíciles de entender, además de que intencionadamente no quieren que se las entienda. Precisamente porque no se entiende, uno no podrá basarse en las palabras, así podrá iniciar su pregunta, su reflexión interna, y conseguir así la sabiduría. Por eso, la poesía espontánea de

*Estudio de paisaje de flores*  
Fan Xun  
Tinta china sobre papel de arroz.  
126 x 34.2 cm.  
Dinastía Qing (1644 - 1911)  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.





仿五峰山人



## 8.

### El legado de la estética Zen

La contribución del zen en el arte chino ha sido muy significativa. Concretando, se podría resumir en los siguientes aspectos:

#### **Liberar las ataduras y la libertad espiritual**

Su comprensión en muchas ocasiones permite a las personas poder alcanzar un estado para liberar las ataduras y conseguir una libertad espiritual. “Al principio era la nada”, esta frase filosófica es lo más representativo, porque es lo más absoluto. La vacuidad en las manos y en el corazón es un estado mental, pero hay que dejar el estado de vacuidad también, si uno no sabe manejar esa vacuidad, ésta también puede ser un obstáculo para llegar a entender el zen. Manejar este concepto de lo vacío permitirá que se alcance la auténtica comprensión. La comprensión transcendental es la unión del corazón y del yo, también es la fusión entre el corazón y los objetos, por lo tanto es un estado que poseen por igual los seres humanos y los objetos del universo.

Liberarse de las ataduras se puede interpretar como una liberación del peso de la costumbre, la tradición, los reglamentos, con la finalidad de entrar en nuestros corazones. Si uno interpreta esta liberación desde el punto de vista de la vida cotidiana, esta liberación significa la ruptura de las costumbres habituales y no debe quedarse en el nivel básico, sino que se ha de sublimar a un estado superior, al de estado de la ley sin leyes, o sea, el origen de las leyes.

Al mismo tiempo, conseguir la libertad desembarazándose de las ataduras también se podría explicar como la liberación del estilo y notoriedad del pintor, y ascender a un nivel superior. Hay artistas japoneses que cuando han alcanzado notoriedad han cambiado de nombre. Lo que desean en el fondo es mantener esa libertad propia

desde el punto de vista Zen, llena de afán de superación. En el arte del mundo chino, este tipo de libertad se alcanza a veces con la no intencionalidad.

El monje japonés Daisetsu Susuki ya había señalado como ejemplo que cualquier cosa, por mucha inspiración que tuviera, no podría superar al de la no-intencionalidad del ser humano. La raíz del pensamiento chino es orgánico, inspirativo, vivo y no quieto. La no intencionalidad es la actuación sin ningún tipo de conciencia, tal como el primitivo yo que actúa llena de fuerza después de ser liberado de la atadura de todas las formas, la no intencionalidad es la consecución de la naturalidad sin sujeción a ninguna conciencia ni control, además de mantener libertad gracias al estado de relación con las formas. Sólo las creaciones bajo este estado de libertad serían naturales, genuinas, atrevidas, libres y llenas de elegancia.

Dentro de la influencia que ha ejercido el zen en el arte y la estética del mundo chino, uno de los temas fundamentales ha sido la insistencia sobre el corazón. En el pensamiento chino, el corazón es la unión entre los sentidos y la razón. Y la función principal del corazón es su capacidad de comprensión. Las características del corazón serían: claridad, vacuidad, comprensión, lo natural, rectitud y recogimiento. Para conseguir el estado de la no intencionalidad absoluta, los artistas a menudo emplean toda una vida en practicar el Zen. Esto es porque, para los artistas, los problemas derivados de técnicas de manipulación pueden ser el mayor obstáculo para la transmisión de su corazón.

## La estupefacción

La estupefacción es lo opuesto al Camino del Medio (*zhong yong*, 中庸) de la escuela confuciana y a la austeridad de la escuela taoísta.

"Del uno nace lo múltiple y lo múltiple se termina en uno". Esta premisa significa que la unidad puede poner de manifiesto la belleza de lo global y también fomenta la adoración de la estupefacción y no el equilibrio en la creación de formas. "Estupor" representa el del "uno" y las relaciones que tienen con las ideas afines - la de no equilibrio, la no simetría, unidireccionalidad, simplicidad, lo absoluto, lo singular, tranquilidad, sorpresa etc., todo es derivado de su verdad: del uno nace lo múltiple y lo múltiple se termina en el uno.

En la estética la "estupefacción" tiene la peculiaridad de salirse de la norma, romper los moldes, al mismo tiempo significa el respeto a la singularidad. Porque para sus practicantes, una vez alcanzado el estado de la comprensión, es como un rayo de luz, se produce una abstracción del pasado y del futuro, se despoja de todo lo innecesario y se es capaz de ver la auténtica verdad. La fuerza reactiva que se produce es tan grande que se podrían derrumbar



*Li Cheng, que demuestra con sus exiguas cantidades de tinta unos paisajes de lejanía y calma, de poco bullicio, como flotando en la niebla.*

***El templo solitario en las montañas,***

Li Cheng,  
Tinta china sobre seda.  
Las Cinco Dinastías del Norte  
(907-1127)  
*Museo Nelson-Atkins de Art,  
Kansas, Estados Unidos.*

las regulaciones de las reglas formuladas por la conciencia y derivadas de la lógica. Los comportamientos de insultos hacia las divinidades, y de destrucción de estatuas de budas y escrituras son la mayor manifestación de destrucción basada en la ruptura con el pasado y con el modelo de la experiencia externa, bajo la premisa de la destrucción total, todo con objeto de que la voluntad subjetiva goce de infinita movilidad y libertad – Este espíritu creativo de destrucción, ha filtrado profundamente en la experiencia artística Zen y es el origen de la formación de la estupefacción.

Este efecto especial de lo que uno no se espera una de las grandes aportaciones del Zen al arte chino. A través de los vacíos, las roturas, la simplicidad extrema, la exageración e incluso la fealdad para expresar su intención creativa los monjes consiguen su notoriedad. El gran pintor chino Wang Wen (1700-1750) dijo en su obra *Comentarios sobre la Pintura de Dongzhuang (Dong Zhuang Hua Lun, 东庄画论)* "La estupefacción no está en la posición, sino en la concepción artística; no está en lo visible, sino en lo invisible."

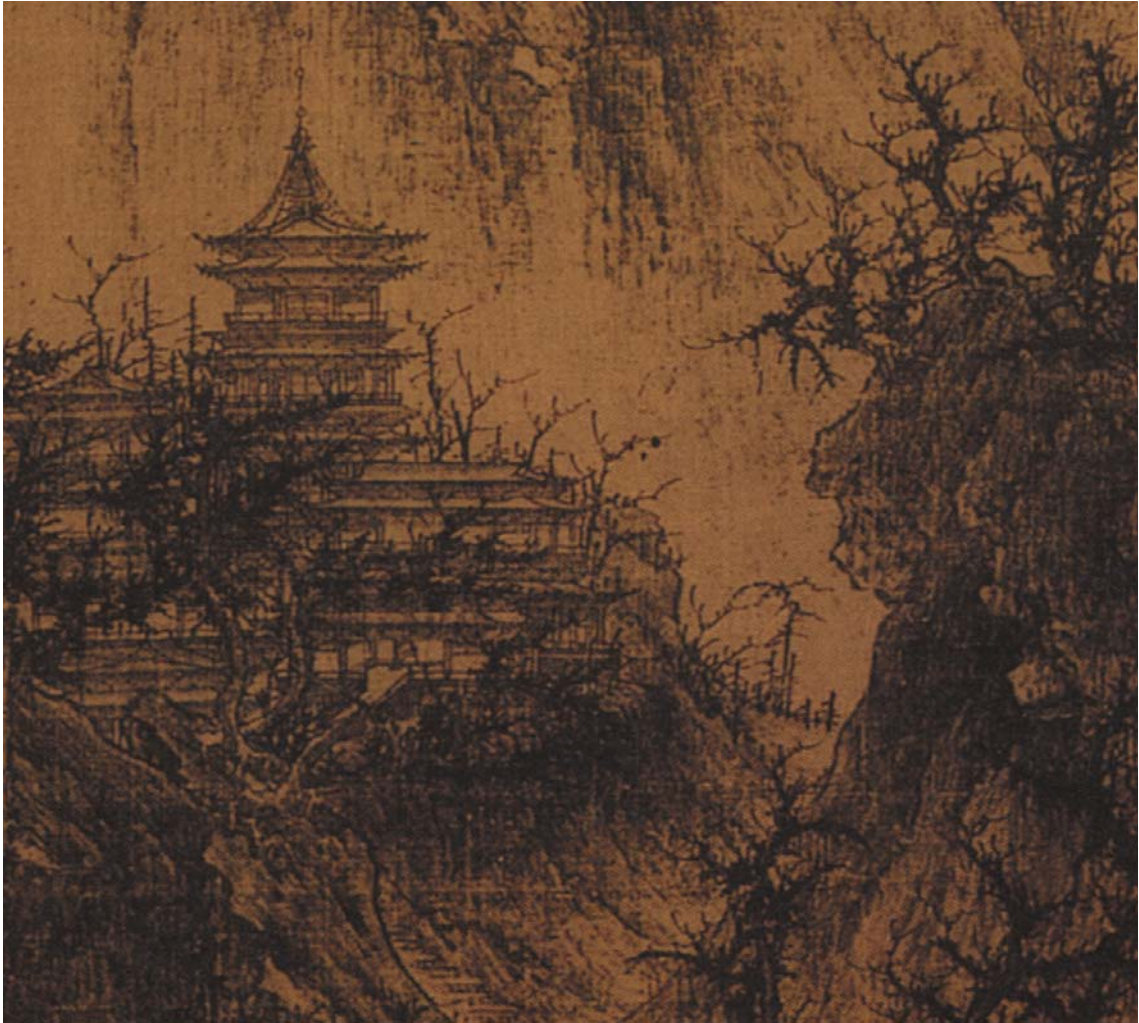
## **La simplicidad**

Muchas veces el zen compara el corazón con un cristal límpido, por ello las personas podrían volver a su estado de simplicidad a través de esta escuela del budismo, para que así las cosas puedan demostrar su estado natural tal como es. Si se puede observar a las cosas tal como son, su aspecto naturalmente será estático y simple.

Dentro de la pintura china, existe un técnica llamada "Método del ahorro de la tinta", liderado por *Li Cheng* (919-967) que demuestra con exiguas cantidades de tinta unos paisajes de lejanía y calma, de poco bullicio, como flotando en la niebla.

Dejar lo superfluo y acercarse a lo natural, esto es el significado de la simplicidad. Por lo que en el arte chino, unas cuantas pinceladas o unas líneas mínimas no quieren decir que la obra esté inacabada sino todo lo contrario, es el máximo acabado, es el fruto de la intención de querer expresar su naturaleza, eliminando lo innecesario, todo está dentro del proceso de descripción de los objetos a pintar. Uno de los temas principales que tenían los pintores antiguos de paisajes es el sentimiento interior y la límpida vitalidad, y en un plano secundario se colocan los objetos.

El hecho de pintar con el máximo efecto y con la mínima cantidad de tinta, pone de manifiesto el espíritu Zen de "Del Uno nace lo múltiple y lo múltiple se termina en el Uno". El concepto *yi hua* (pincelada única: 一画) expresado por el pintor y monje *Shi Tao* (1630-1707) es el más representativo de esta idea. Un trazo en un principio constituye el todo – de un sólo golpe, sin tener en cuenta los detalles. Primero ha de manifestarse el todo, después podrán hacerlo cada una de las partes. En otras palabras, no es la multiplicidad la que constituye el Uno, sino que el Uno se



constituye por sí mismo y que representa la multiplicidad. Esto coincide con la comprensión del Zen. Por lo que en cuanto a la construcción de las formas del arte de pintar con la tinta china, una sola hoja de bambú puede significar la verdad contenida en cualquier objeto del universo, y la verdad del universo palpitará todo en una sola hoja... Su significado es del uno se extrae lo múltiple, y no lo múltiple por acumulación forman el uno.

*El templo solitario en las montañas (detalles)*

El arte chino, a través de una forma límpida y clara, es capaz de alcanzar las profundidades de la psique humana, con la forma simple del sí mismo, revelar la meta propia, manifestar su espíritu esencial en grado superlativo – denotando una esencia. La simplicidad contiene infinitas posibilidades y su belleza natural, dando a entender la existencia simbólica de la eternidad, y despertar la vida del universo.

### **La profundidad mística**

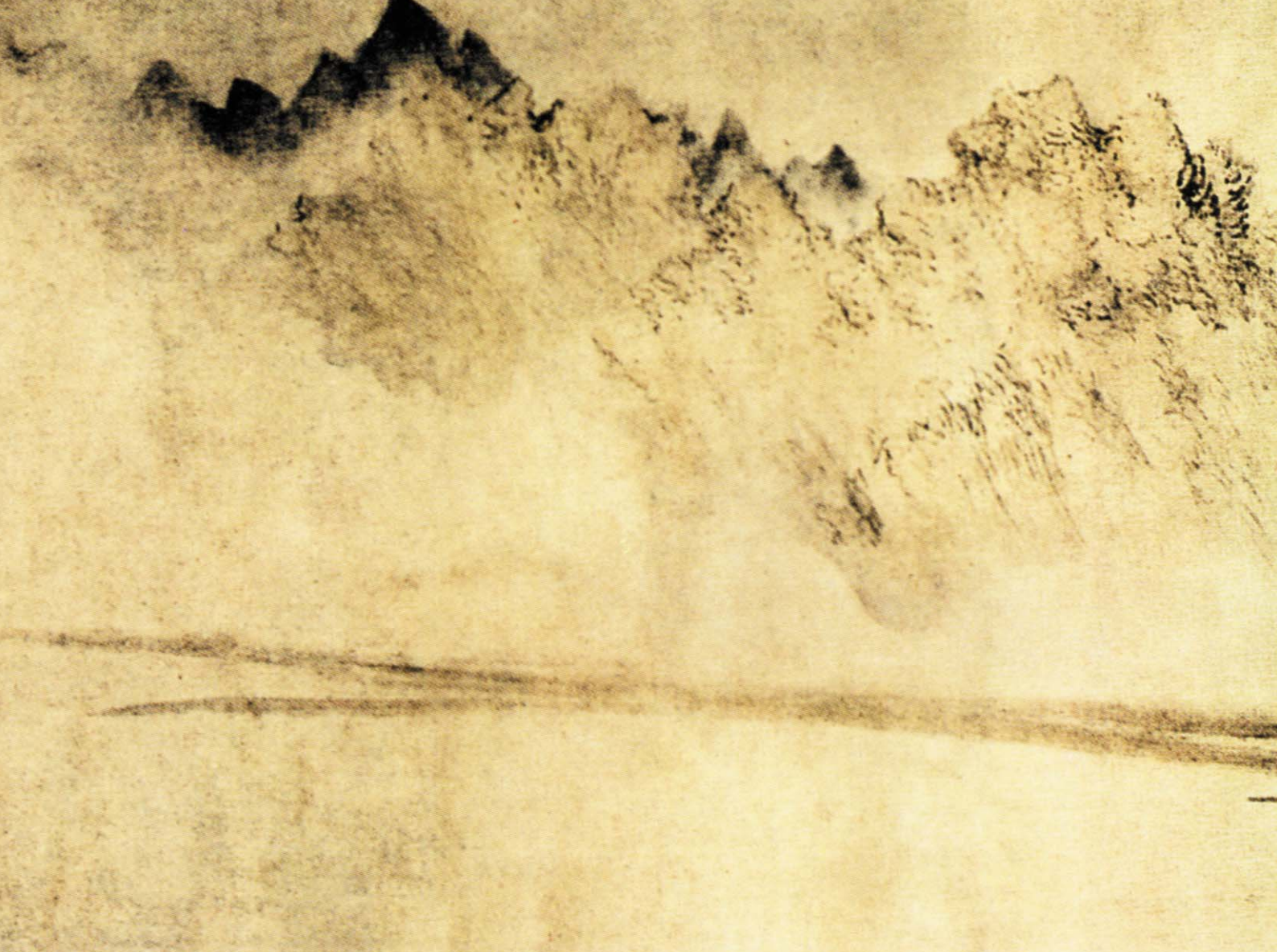
"Profundo", tal como dice *Liu Xizai* cuanto comenta acerca de los estados espirituales: "Ser tan profundo hasta donde no pueda llegar la gente"; "Místico" tiene las características de alto, superlativo,



misterioso, singular.

Profundidad mística sería el concepto que englobaría a todas ellas que son: intentar de todas maneras conseguir un estado de tranquilidad y sosiego, ser capaz de expresar un sentimiento, una voluntad, y un estado emocional, experimentar el significado fuera de las formas, entrar en contacto o comprender las leyes de las profundidades, basándose en las reglas de la estética. Y la simplicidad - su pura necesidad de interés estético, es lo profundo y místico; lo que aparenta es su característica de ambigüedad sin concreciones, y un misterio insondable, por lo que es más adecuado para experimentar de cierto tipo de fuerzas espirituales, esta fuerza espiritual solo será lograda en el máximo reino del arte. El gran pintor japonés *Shiomi* (1363-1443) cree que el arte intenta, por todos los medios, superar las distintas sensaciones y los ámbitos abarcados por el concepto de Dios de todo el universo dentro de la psicología colectiva, iluminando la profundidad del corazón de las personas.

### **El aislamiento supremo**



En Encuentro de las cinco lámparas encontramos el siguiente pasaje en el que el maestro Weize inicia la orientación al maestro Huizhong, en su comprensión inmediata y le dice:

*"El Cielo y la Tierra no existen realmente, ni los objetos y yo tampoco. A pesar de que no existimos realmente, no podemos negar esto rotundamente. Si esto es así, y tanto los santos como los mortales comunes viven esta incertidumbre, entonces ¿ qué hay de la muerte y la vida ? El Buda posee una mente de sabiduría, convirtiéndose en el señor del universo. Ya empiezo a entender el porqué."*

En esta frase lo que pretende es eliminar la diferencia entre las entidades tales como el Cielo y la Tierra, los objetos y yo, la vida y la muerte etc.

Desde mi punto de vista esto es el espíritu de aislamiento supremo, según las palabras de Daisetsu Suzuki. Efectivamente da a entender muchas consideraciones, especialmente esa sensación de aislamiento supremo, misterioso – esta sensación nada tiene que ver con la soledad, esto no es sino una experimentación del espíritu

***Paisaje de nube y montaña,***

Fan Cong Yi,  
Tinta china sobre papel de arroz.

27 x 144.5 cm.

Dinastía Yuan (1277-1367)  
Museo del Arte Metropolitano,  
Estados Unidos.

y representa todo el mundo que está por encima de los sentidos, y llega hasta el fondo de las profundidades del espíritu.

Cuando este tipo de aislamiento supremo se presenta en el arte, es la máxima expresión del Zen. Y las formas y los sentimientos liberados de las sensaciones, también son el espíritu de aislamiento supremo. El esquema del cuadro de los ochos grandes de la montaña, muchas veces sorprende por su estupor, y transmite un espíritu de aislamiento supremo – que en términos normales, los que pintan la nieve no pueden pintar su frialdad, los que pintan la luna no saben pintar su claridad, y los que pintan las flores no sabrán expresar el aroma de la flor, los retratistas no son capaces de capturar el comportamiento humano... pero esto es negado rotundamente por los artistas de Zen: ellos sostienen que los que opinan de esta forma es porque no han alcanzado el estado de perfección suprema. Porque para los artistas Zen, la vasta dimensión del Zen está en cualquier campo del universo: cada una de las hojas de los árboles, cada gota de agua, cada hoja de hierba o de flores, participan en la vida Zen.

El artista podrá leer el secreto más profundo de la vida o de la existencia a través de cada una de las hojas o de las flores, y la sensación que se experimenta en la profundidad de esta emoción puede alcanzar a lo más profundo de la vida cósmica. Y esta profundidad cósmica es manifestada a través de cada una de las hojas, y el artista, lo que hace es plasmar en sus obras este significado inefable, inenarrable a través de las formas artísticas vívidas.

## **Moderación y sobriedad**

La escuela Zen del Sur de China trata principalmente de la comprensión súbita, por lo que los trabajos como recitar y estudiar los sutras son vistos como tareas poco consideradas puesto que "la esencia de la ley mística es inteligible". El arte que ha sido influenciado por esta idea considera bueno lo moderado y lo simple, lo diluido y lo lejano como el estado místico, y es importante transformar la fortaleza en inteligencia, la fuerza bruta en flexibilidad, eliminar de golpe todo el fulgor, y entrar en un nivel más profundo o más básico. Se trata de expresar tanto el ritmo de la naturaleza y la vida interior como el aspecto originario a través de pinceladas virtuales de tinta, realizando la transformación hacia un estado de apertura a la comprensión.

De esta manera, el estilo de los estudiosos del Zen, en el momento del trabajo se propone, a través del arte, revelar los principios básicos ocultos, la armonía ubicua y la sensación global cósmica. En aquel entonces, bajo la influencia de la estética Zen, los artistas, por primera vez, meditaron profundamente y realizaron el significado y sus manifestaciones estéticas en los estados de paz y sosiego, lo cual hizo que el arte chino entrara en una etapa totalmente nueva. Durante esta etapa, el arte pasó de una época de



técnicas a otra de auténtica y genuina espiritualidad, de absoluto carácter divinizante.

Sobriedad es seguir el patrón de la naturaleza, sin introducir ningún elemento artificial, lo sobrio surge de la naturalidad del carácter, y ésta, se encuentra íntimamente relacionada con el cúmulo de lo cotidiano. Por un lado, suelen buscar la maduración de la técnica, y por otro, van al encuentro de un estado supremo de superación de las técnicas; así, inconscientemente, van alcanzando el estado místico espiritual. Este estado es de alguna manera, más puro, más natural, más genuino y más moderado. Este es un estado que subyace en el rico sustrato del ánimo, tan denso como sobrio, tan simple como profundo, dotado de una extensión ilimitada y un espíritu poético infinito.

## **Sosiego**

Uno de los puntos en el que la escuela zen ha influido en la posterioridad es una interesante comparación: o bien se torna totalmente tormentoso, o bien guarda la calma y el sosiego, lo que aquí queremos comentar es lo último, el sosiego. Las características del sosiego son, tranquilidad y aplomo. El sosiego es una cualidad del espíritu interno. Si se está tranquilo habrá limpieza mental y se podrá limpiar de todas las toxinas. El sosiego es el que más misticismo puede transmitir de las cosas que no se puedan expresar con las palabras. O también, incluso se puede decir, el efecto artístico más logrado no es aquel que resulta de un maquillaje fuerte o de una discusión intensa, sino una de simplicidad extrema, tal como un silencio tan fuerte como el trueno.

## **Directo**

Directo tiene el significado de "lo más simple y rápido". Cuando Bodhidharma se iba a despedir convocó a todos los discípulos y pidió que cada uno de ellos mostrara su nivel de comprensión. Uno de ellos dijo: "Esto es como el Boddhisattva Anan que se encuentra en el estado de Buda de Ameng, lo ve una vez y le queda para siempre." Aunque Bodhidharma no estaba satisfecho con el estado que intentaba expresar, en esta frase ha expresado la característica de la vida, de lo fugaz, la imposibilidad de reencontrarla y de retenerla.

Los maestros comparan esa comprensión con la chispa o el destello que se desprende cuando dos piedras se golpean entre sí.

Todos nosotros conocemos que lo explosivo tiene la característica de lo sorprendente, lo repentino y lo rápido. Esta característica puede aplicarse en el estado de comprensión Zen, que es una "comprensión súbita" o la "comprensión instantánea". Durante este estado, muchas veces se puede dar caza a lo absoluto y lo auténtico. Esto no tiene relación alguna con el mundo en sí, sino una naturaleza totalmente absoluta.

En el arte chino se crea la comprensión y la vibración en el momento de contacto entre el corazón profundo con la naturaleza. Más bien se podría decir que es un espíritu de comprensión de fondo, de tal forma que no hay diferencia entre la técnica del artista y lo que quiere expresar. No hay ninguna distancia o tiempo que los separe. Entre ellos, lo más discriminatorio es la anulación de los opuestos, tales como cuadrado-redondo, buen-mal trabajo, verdadero-falso, etc., y así resulta el carácter de superioridad absoluta que proponía la escuela budista, el estado de carencia de sonidos, formas, colores.

## 9.

### **Comparación entre la estética de *Lao Zi*, *Zhuang Zi*, y la del Zen**

La "pureza" del Zen y "la meditación trascendental" de *Zhuang Zi* tienen muchos puntos comunes en cuanto a la práctica. Parece evidente que hay una relación estrecha entre la "práctica sin practicar" del Zen y la idea de que la acción del cielo es el actor y el que dispone sobre todo de *Zhuang Zi*. Desde el punto de vista de la historia de práctica entre el budismo y el taoísmo, son dos escuelas que se influyen mutuamente, y que se complementan. Sus estéticas también están entremezcladas.

La finalidad de ambas prácticas es la superación de la finitud de la vida actual y la libertad no absoluta de la vida, para así alcanzar el estado de eterna libertad absoluta. La finalidad última de *Zhuang Zi* es la unión armoniosa con el Cielo y la Tierra, realizar un estado de absoluta libertad. Y la finalidad última del Zen versa sobre la salida del ciclo de la vida y la muerte, para entrar en el mundo de Nirvana, un estado de la no vida y no muerte, un estado de absoluta libertad. Lo que pretenden decir en el fondo de estas escuelas es la realización de la transformación de la forma de vida a un nivel profundo.

El punto común entre ambas estéticas radica en la teoría de la práctica de esta transformación trascendental de la forma de vida, y esa práctica de acción sin actuar.

Dentro del Zen hay una corriente de la práctica natural, sin intencionalidad. Tal como el monje Mazu Daoyi y sus discípulos afirmaron "el comportamiento cotidiano es dao", "La vida diaria, el comportamiento con los demás, todo esto es dao". Alababan el comportamiento de por encima de todas las cosas sin restricciones, pero este comportamiento natural está basado en la visión universal de "todas las leyes están vacías". Si todas las leyes están vacías, entonces, ¿para qué se esmera en practicar el dao? Por lo que habían propuestas que decían : "el dao no es un nivel al que hay

que llegar y si se logra el resultado puede ser peor". Siempre que se mantenga un espíritu normal y no un espíritu de santos y mortales comunes, eso ya representa que se está en el camino de búsqueda, e incluso si se llegan a destruir estatuas de budas y se queman sutras, esto es debido a la creencia de que si hay vacuidad en las leyes que rigen en el universo, entonces, ¿para qué se adora a unos ídolos o siguen las instrucciones de unas enseñanzas? Por tanto, los pensamientos asimilados a *Zhuang Zi* de la naturaleza liberada siguen procediendo la idea de la vacuidad del budismo Zen y del budismo tibetano de Nyorai. Esta es la diferencia básica de la esencia entre los dos. El Zen no es *Zhuang Zi* y Lao Zi como principio, y Sakyamuni como manifestación", sino todo lo contrario, es Sakyamuni como principio, y los dos filósofos (sobre todo Lao Zi) como manifestación. En origen, el pensamiento budista era un sistema complejo, que incluía un pensamiento de salvación por ayuda ajena, coexistiendo la salvación propia con la salvación de los demás; también existían los cuatro principios de vacuidad, e incluso pensamiento sobre el vacío (negándolo), tanto con la vertiente de subitismo como de gradualismo. Y además, en las primeras épocas del budismo ya existía el pensamiento en contra de la idolatría. El Zen justamente ha heredado y propagado dentro del sistema budista todo lo que favorece la realización de los valores propios del hombre, y que basa su escuela en la iluminación súbita. Se dice que el Zen es una revolución dentro del budismo, pero también es una manera de ceñirse al nivel de obtener la iluminación gracias a los demás y la adoración a los sutras y budas... El budismo habla de la vacuidad mientras los dos filósofos hablan de la nada (no ser). Sin embargo, estos no se refieren a los fenómenos reales, y no cabría una interpretación en el sentido de ausencia. Lo de no ser es un término contrapuesto del ser en el sentido filosófico, es el supuesto y la base de la existencia del ser. Lo vacío es el concepto contrapuesto a la presencia, lo que implica relaciones entre la entidad y el fenómeno. Se reconoce que el fenómeno es algo de presencia, pero al mismo tiempo que la entidad que decide este tipo de fenómeno es la vacuidad, por lo que existe una presencia de vacuidad (concepto existente en las ciencias físicas). Sin embargo la relación entre ser y no ser no están regidos por el fenómeno y la entidad, sino por una relación dialéctica de unidad de los opuestos. La manifestación de esta visión del mundo en los dos tipos de estéticas daría resultados diferentes.

*Zhuang Zi* propone la no acción al mismo tiempo que la niega, y si hacemos una comparación con el hacer uso de la libertad sin infringir las reglas de Confucio, nos daremos cuenta de que en verdad se habla de un supremo estado de libertad casi divino. En cambio, lo que el Zen propone en "Nada era al principio" es incluso dejar los supuestos de la acción y la no acción, y cuando los seguidores de dicha escuela ponen en práctica el: "Si uno no padece de enfermedad, es mejor no consultar al médico", pretenden superar la maravilla de: "donde está el remedio, está la curación", así como la obra divina de: "curar la enfermedad sin la intervención del médico". La libertad sin límite de *Zhuang Zi* hace que se desarrolle la imaginación del hombre hasta el máximo, y se

tiña de romanticismo. Sin embargo, si se lo compara con el "Nada había al principio, ¿para qué se complica las cosas?", nos daremos cuenta de que existe una diferencia de "aspecto". Su espíritu es utopía romántica, pero el estado de Zen es el estado de vacuidad, es algo que no se puede explicar con las palabras, pero cuyo sentido poético ha de ser consecuente. Hay quienes opinan que la escuela de *Zhuang Zi* destaca por la grandeza de su secretismo, y el Zen, sin embargo, gana por la astucia y la habilidad. Esto viene también a decir que tanto la primera como la segunda, debido a sus diferentes puntos de vista de mundo, tienen consideraciones estéticas igualmente diferentes.

A pesar de coincidencias en su metodología práctica con la escuela Zen, la práctica de *Zhuang Zi* ha sido capaz de manifestar su propia propuesta de actuación basada en la no-acción. En contraposición, el subitismo la primera sobre la iluminación instantánea y la mente clara para entrar en el estado de budeidad aportan algo de lo que la segunda no es capaz.

Por consecuencia, comprender la forma de su práctica es más fácil, sólo hay que seguir la metodología, contraria a la del Zen cuya práctica es algo muy difícil de dominar, ya que contiene acciones del tipo: golpe en el justo momento, prueba de una sólo palabra o decisión en el mismo instante que hacen que los profanos no comprendan absolutamente nada.

El fin último de *Zhuang Zi* es aprender a ser y ser para las personas. A la hora de moldear sus valores ideales, no quiere dejar huella sobre la diferencia entre el hombre común y los santos. Pero los dioses a que él hace referencia en sus moralejas, (personas que tienen cualidades divinas), son aquellos que no están al alcance para el mortal común. Sin embargo, las invectivas de Zen sobre los budas y los maestros han borrado esa distinción desde hace tiempo. La personalidad ideal de *Zhuang Zi* en este lugar se convierte en el corazón y en la mente real de las personas, y esto es un tipo de fe y confirmación hacia sí mismo. Tal como el dicho "El Buda está dentro de uno mismo, no lo busque fuera de usted". Esta frase lo explica de manera clara. Por lo tanto, comparado con sus personalidades ideales llenas de romanticismo, los monjes de la escuela Zen muestran más, en la vida real, la condición humana y los intereses humanos. En esas vidas de monje de libertad plena y autosuficiente, se observa no sólo la belleza del silencio de la práctica para la iluminación, sino que también está lleno de disputas dialécticas y enfrentamientos teatrales entre el maestro y el discípulo, ofreciendo un panorama de libertad física y mental. Es decir, la estética del filósofo reside en su "filosofía poética" basada en una imaginación impregnada de romanticismo y de análisis lógico, mientras la otra se manifestará principalmente en las situaciones reales de la vida de los monjes.

## 10. El dao y el espíritu del arte

El dao de *Lao Zi* y *Zhuang Zi* es la piedra angular del arte chino, la referencia de mayor nivel de las ideas artísticas.

Aunque las dos filosofías, la del dao y la de Confucio, opinaban que el arte servía para la vida, Confucio consideraba que la esencia de una persona culta era la práctica musical puesto que complementaba su personalidad, mientras que *Zhuang Zi* desde un principio consideraba la belleza como meta y el arte como objeto y sobre ello meditaba y experimentaba, por lo que su pensamiento es el cuerpo principal de las ideas artísticas chinas.

El sentido original del dao es camino, el camino por donde todas las cosas han de pasar. Entre las muchas explicaciones se destaca la del que el dao es la ley genérica del cambio del universo, o sea la verdad. Nació y se desarrolló en la naturaleza. Él mismo es la naturaleza y la naturaleza se refiere a lo no artificial. Es sinónimo de naturaleza y la naturaleza es su origen y su nivel más alto.

Para *Lao Zi* y *Zhuang Zi* el camino natural del universo es la esencia de la belleza, concepto que ha guiado a los pintores chino en sus pinturas de paisaje. El paisaje representado es la suma de naturaleza más el sentimiento del pintor, es decir, el sentimiento del pintor y la obra forman un conjunto orgánico. Todo el proceso de creación requiere naturalidad sin permitir la artificialidad. Para añadir elementos artificiales (en el sentido de intencionales) el pintor debe hacerlo de forma natural.

*Zhuang Zi* expresaba la teoría de la naturalidad y vacío y la quietud mentales en el estado de ánimo del individuo en el acto de la creación artística a través de tres criterios:

1) La libertad del espíritu- Para trabajar hay que sentirse libre sin pensar en otra cosa. Y lo ejemplificaba con la leyenda del

emperador que buscaba pintores para la corte. Vinieron tantos que muchos de ellos tuvieron que quedarse fuera. Un pintor llegó tarde, saludó al emperador y volvió a su casa a toda prisa. El emperador, perplejo, fue a verle y descubrió que, llegando a su casa y relajado, se había desnudado y, con las piernas abiertas, pintaba tranquilamente. "Ya está! -se dijo- este es un verdadero pintor".

La fábula fue aplaudida por los pintores posteriores, no por descubrir en ella técnica alguna sino porque decía mucho del estado de ánimo espiritual del creador, el que tiene seguridad interior, tendrá espíritu libre e ideas firmes. Parecidas opiniones tenía Confucio cuando decía que las personas que saben nadar muy bien aprenden rápidamente a navegar porque se está encima del agua pero se olvida de ella. Las personas que saben bucear pueden navegar sin haber visto barco alguno antes porque ven el agua profunda como la tierra; ven el naufragio como un carro que baja por una cuesta. No siendo conscientes del peligro ¿Como no van a sentirse despreocupados y auto complacidos?

Para realizar un lanzamiento sobre un punto podemos hacerlo con una piedra, hacerlo con un gancho de plata nos costará más, y más aún con una pieza de oro porque el grado de atención no será el mismo en cada caso. Con este ejemplo Confucio explica el dao de *Zhanu Zi*. Todos los pensamientos que prestan atención al objeto exterior resultarán rígidos, todas las preocupaciones exteriores afectarán a la habilidad interior. Para crear hay que tener el espíritu libre.

2) La concentración- *Zhuang Zi* cuenta que *Ziqing* construyó un complicado instrumento musical de madera. La gente sorprendida por su perfección pensaba que había sido construido por un ser superior. El emperador le preguntó: "¿Como has podido hacer una obra tan genial?". *Ziqing* contestó: "Soy un obrero corriente. ¿Que técnica tan especial puedo tener?. Lo único que he hecho es no malgastar mi energía y abstenerme de comer carne para conseguir la tranquilidad interior. Después de los tres días no me atreví a aceptar recompensa, título de nobleza ni congratulaciones. Después de cinco días sin comer carne, no me atreví a obtener críticas ni elogios. Después de siete días sin comer carne mi interior no se conmovía por los objetos exteriores y me olvidé de mi propio cuerpo. A partir de entonces no tuve interés en lo público ni en lo privado, concentrándome en construir el instrumento. Primero encontré una madera con la forma y textura adecuada para el instrumento, entonces el diseño del instrumento surgió ante mis ojos. Cuando empecé a tallar, mi persona y la madera se integraron. Quizá esta sea la razón por la que el instrumento haya salido como una obra de un ser superior".

Esta fábula indicó las normas genéricas que influyeron mucho en los pintores posteriores. Es esa la habilidad y estado de ánimo que los artistas deben tener.

3) El vacío y la quietud mental para sentir y reflexionar sobre las







cosas- *Zhuang Zi* usa la metáfora del agua cuando está quieta está transparente, al espíritu le ocurre lo mismo. Esta teoría del vacío y quietud marcó notable, directa o indirectamente el pensamiento estético chino. Sus obras hablaban de sus profundos conocimientos del arte, muy relacionados con el dao. Una de la más conocidas es la del cocinero Paoding fue a matar una vaca para el emperador de Liang. Allá donde el cocinero posaba su mano, apoyaba su espalda, donde pisaba o donde colocaba las rodillas emitía un dulce sonido. Su cuchillo cortaba emitiendo un sonido agradable y su postura era tan bella que parecía danzar. El emperador sorprendido le dijo - "¡Magnífico! ¡Que excelente técnica para matar una vaca!" Paoding dejó el cuchillo y respondió: "Lo que me interesa es una razón más profunda, que va más allá de la técnica. Cuando comencé a matar vacas, veía las vacas pero no sabía por donde meter el cuchillo para matarlas. Tres años después no veía las vacas sino los huecos entre sus huesos. Ahora no miro a las vacas con mis ojos sino con mi espíritu. Los ojos me dejan de funcionar y trabajo solo con el espíritu metiendo el cuchillo en los huecos naturales de la vaca sin chocar con lugar alguno innecesario. Un cocinero bueno cambia de cuchillo cada año porque corta carne, un cocinero normal lo cambia cada mes porque corta el hueso. Pero yo ya llevo diez y nueve años con el mismo cuchillo y he cortado miles de vacas. Mi cuchillo está siempre como recién afilado. Meto el cuchillo fino en los huecos y me sobra sitio. Por eso cuando muevo el cuchillo ligeramente toda la vaca se descompone como si fuera barro cayendo al suelo. Entonces recojo mi cuchillo, lo limpio y lo guardo con satisfacción".

¿Que relación tiene la fábula de Paoding con el dao de *Zhuang Zi*? Primero, como el cocinero nunca ha visto la vaca entera, el enfrentamiento entre él y la vaca desaparece, es decir, desaparece el enfrentamiento entre el mundo interior y el objeto. Segundo, como no mira con los ojos sino con el espíritu, el efecto de la vista ha desaparecido, solo su espíritu trabaja; ha desaparecido la distancia entre su mano y su conciencia, y la técnica no puede sujetar sus deseos, por eso, matar la vaca se ha convertido en un juego espiritual sin preocuparse de su conciencia. Liberado de la atadura de la técnica, su espíritu se siente libre y seguro.

La habilidad de aprender el dao es la misma que la de crear obras artísticas. La esencia del dao equivale al estado espiritual que ha de alcanzar el artista. La diferencia está en que mientras los artistas crean obras, *Zhuang Zi* descubre la vida artística.

La esencia de su espíritu artístico solo se dirige a la vida con el objetivo de alcanzar la libertad y el arte, pero su teoría sobre el espíritu del arte se manifiesta en la cualidad moral, en la personalidad. Por tanto las obras de los grandes literatos y pintores, inspirados por su teoría, manifiestan el espíritu en su personalidad y a su vez la moldean. Él desveló el espíritu artístico, la formación espiritual y la técnica ocultos en los personajes de sus leyendas. Y éste ha sido el modelo seguido por los artistas posteriores. Pero para él, eso sólo tiene un sentido simbólico. El no quiere

***Prevenir la insolación,***

Liu Guan Dao,

Tinta china sobre papel de arroz.

29.3 x 71.2 cm. Dinastía Yuan (1277-1367)

*Museo de Nelson-Atkins, Estados Unidos.*



mencionarlo, ni pensarlo, porque, por un lado, su gusto artístico es algo espontáneo y, por otro, esto puede probar la relación estrecha entre todas las leyendas y su espíritu artístico.

Además de sus historias sobre *Paoding* y *Xinxing*, la siguiente refleja toda su teoría. El emperador estaba leyendo un libro en el salón, mientras Lunbian construía una rueda en el exterior. Lunbian dejó sus instrumentos y preguntó al emperador: "Perdone, su majestad, de quién son las palabras de su libro?" El emperador contestó: "de los sabios." Lunbian volvió a preguntar: "todavía viven?" y el emperador respondió: "han muerto." "Entonces, los libros que está usted leyendo, sólo son desechos que han dejado", dijo Lunbian. El emperador replicó: "Estoy leyendo, ¿Cómo un simple trabajador como tú, puede hacer semejante comentario? Si puedes darme tus razones no te castigaré, si no, te mataré." Lunbian dijo: "Digo esto basándome en mi trabajo. Construir una rueda necesita una buena coordinación de las manos y el corazón. Cuando tallo las ruedas, si lo hago lentamente la rueda no va a ser resistente. Si lo hago muy rápido no conseguiré tallarla correctamente. Se requiere la coordinación entre la habilidad de las manos y las ideas en el corazón. No hay que hacerlo ni lento ni rápido. Aunque el trabajo de mis manos y las ideas de mi mente coinciden, no sé expresarlos con palabras. Y la demostración de la técnica está allí. Es imposible que yo pueda hacer entender esta técnica a mi hijo, y él tampoco puede aprenderla de mi. Por eso, aunque soy un viejo de 70 años, todavía tengo que hacer este trabajo. Las personas de la antigüedad y las cosas que ellos no podían enseñar han muerto. Por eso, los libros que ha leído usted

***Figuras en el paisaje,***

Xu Wei,

Tinta china sobre papel de arroz.

26.9 x 38.3 cm.

Dinastía Ming (1368-1644)

Museo Palacio de Pekin,

República popular de China.

no son más que los deshechos de la antigüedad".

Lo que viene a decir el cuento se puede resumir en tres aspectos: A) La lectura debe sobrepasar las palabras aparentes para captar el espíritu verdadero de los antepasados. B) Los espíritus distinguidos sólo pueden sentir y demostrarse por sí mismos. Aunque no se puede transmitir como una fórmula objetiva, esta opinión es correcta en el caso de la moral y el arte. C) Por eso, uno debe probarse con sus propias experiencias y no debe depender de las cosas exteriores. Lunbian ha puesto su trabajo como prueba. El no sabe manejar el cuchillo ni rápida ni lentamente, sólo a la velocidad que se precisa para hacer una rueda. Su técnica es muy alta, y esto hace coordinar la capacidad de sus manos y las necesidades de su corazón.

Finalmente, otra fábula de *Zhuang Zi* explica sus teorías. Según él, Confucio fue al país de Chu. Cuando salía del bosque, vio a un viejo jorobado que cogía cigarras con un palo tan fácilmente como si las recogiera del suelo. Confucio dijo: "Señor, es usted muy hábil. Hay alguna explicación a eso?" El viejo contestó: "Sí, después de practicar durante cinco o seis meses, pude llevar dos bolas en un extremo del palo sin que se cayeran. Luego fui a capturar cigarras pero cayeron pocas. Entonces, practiqué con tres bolas sobrepuestas, y seguían sin caerse, volví a capturar cigarras y pude atrapar aún más. Al final, practiqué con cinco bolas sobrepuestas en un extremo del palo y tampoco cayeron. Así que volví a cazar y fue tan fácil como cogerlas del suelo. Me pongo como si fuera un árbol marchito, y tiendo mis brazos como ramas secas. Aunque el cielo es amplio, y hay tantas cosas en el mundo, sólo presto atención a las alas de las cigarras. No miro ni a diestra ni a siniestra. ¿Por qué entonces, no puedo atraparlas?" A su regreso, Confucio les dijo a sus alumnos: "Si utilizamos nuestro corazón sin distraernos, podremos concentrarnos".

El párrafo anterior vuelve a probar que *Zhuang Zi* llama dao al proceso de sobrepasar la técnica para llegar al arte. La base espiritual es "como un árbol marchito." Practicar hasta llegar a un movimiento y un lenguaje artístico concretos. Para el arte, es olvidar las cosas externas al objeto artístico para concentrarse en él. Olvidarse a sí mismo es como transformarse en un árbol seco para mantener un corazón tranquilo y puro.

Los cuentos arriba mencionados reflejan el nivel más alto de la creación artística. La técnica debe tener sus reglas. Pero si se quiere sobrepasar el nivel de la técnica para alcanzar el arte, hay que poner unas reglas desde un principio y luego olvidarlas. Dentro de la regla no existe la regla. Con reglas o sin ellas, se trata de hecho, de eliminar sus limitaciones y superarlas. En realidad, esto se refleja cuando un artesano hábil sobrepasa las reglas, sus dedos cambian según el objeto, para demostrar su técnica en cada forma distinta del objeto, como si no pusiera atención a ello, aunque esté muy concentrado no sufre las limitaciones de las reglas. Eso prueba que no hay distancia entre el objeto y la técnica. Esta



historia y la de Paoding, expresa el mismo estado espiritual. Es el elevado nivel espiritual de un gran pintor.

Resumiendo, los contenidos de los cuentos son casi los mismos:

A) Prestar suma atención a la técnica. Esta técnica debe llegar al nivel de coordinación entre la mano y el corazón.

B) El corazón aquí mencionado es el corazón que se funde con el objeto. O sea, la unificación del corazón con lo objetivo y lo subjetivo.

C) Llegar a fusionar corazón y objeto requiere un trabajo para tranquilizar el mundo espiritual. Eso es como "sentarse para olvidarse de todo" según *Zhuang Zi*. Es el punto inicial de la formación de un artista, también es el punto final.

D) La comunión de la técnica con la habilidad general es el dao. Como la razón más profunda más allá de la técnica, del cocinero Paoding.

E) El dao de *Zhuang Zi* y el de los artistas se diferencian en que el del primero es general y el de los segundos más parcial, pero son iguales en la esencia. Lo más importante es que la coherencia entre estas fábulas proviene del origen y la integración del espíritu artístico que plantea el filósofo en la experimentación de su dao.

*El estudio del bosque en Otoño, (detalle)*

Mei Geng,

Tinta china sobre papel de arroz.

26.9 x 38.3 cm.

Dinastía Ming (1368-1644)

Museo de Shanghai, República popular de China.



***Pintura del estudio del bosque de otoño II,***  
Mei Geng,  
Tinta china sobre papel de arroz.  
26.9 x 38.3 cm.  
Dinastía Ming (1368-1644)  
Museo de Shanghai, República popular de China.

En la actividad artística, la idea de la unión entre el hombre y la naturaleza en el artista es el fruto, consciente o inconsciente, de la influencia de sus pensamientos. Incluso puede decirse que son productos no deliberados de los pensamientos de éste. Es en la pintura donde se reflejan más directamente.

Algo que también hay que mencionar es que el objetivo de *Zhuang Zi* no consistía en buscar cierto tipo de belleza sino la libertad de la vida. Sin embargo, su espíritu era artístico y existía cierta belleza en su vida. Este tipo de belleza se refleja en las obras artísticas y se muestra como una belleza de cierta personalidad. Puede resumirse este tipo de belleza en dos palabras que son *chun su* (simplicidad pura, 纯素) o *pu su* (sencillez y simplicidad, 朴素).



"Sin egoísmo ni deseos de los materiales, se muestra la personalidad con toda la naturalidad, lo cual puede llamarse *su pu* (natural, 素朴)" (Zhuang Zi: capítulo Los zuecos del caballo).

"Si se encuentra alguna astucia en el corazón, el corazón dejará de ser puro" (Zhuang Zi: capítulo Cielo y tierra).

"Nada podrá comparar con la simplicidad y la naturalidad que son la máxima belleza" (Zhuang Zi: capítulo Camino al cielo).

"El dao puro consiste en mantener el espíritu e integrarse en él... Lo que se llama *su* (素) se refiere a que nada puede mezclarse con ello y lo que se llama *chun* (纯) se refiere a las personas puras y verdaderas que no perjudica a su espíritu natural" (Zhuang Zi:

capítulo *Ke Yi*, 刻意).

Lo dicho anteriormente se refiere al nivel al que uno pueda llegar. El concepto de simplicidad pura hace referencia a una belleza originada por una vida solitaria e indiferente a la fama". La expresión artística de la simplicidad pura es el "estilo libre" o "sencillez y pureza", las dos cualidades más deseadas en la pintura china.

De hecho, sobre todo el dao de *Zhuang Zi* significa un espíritu artístico supremo. Su objetivo consiste en conseguir una gran belleza y la alegría de la vida. Los pensamientos de *Zhuang Zi* han sido un desarrollo de los de *Lao Zi* respecto a la paz espiritual. En este sentido, el primero, como los estéticos modernos, reflexiona sobre la belleza y el arte considerándolos como un objetivo a conseguir. Lo que pretendía era la libertad, obtenida en medio del dolor de una época convulsa. Este tipo de libertad no podía obtenerse en aquel presente, ni pretender obtenerlo por la gracia de los dioses, sino que tenía que provenir del propio corazón. En sus palabras este anhelo de libertad es el proceso de "entender el dao", "vivir el dao" y "estar acompañado por el universo". Si se lo interpreta en un lenguaje moderno, no será nada más que una representación artística a nivel más alto. Usaba la palabra *you* (游) para simbolizar este tipo de libertad espiritual. El primer capítulo del libro "*Zhuang Zi*" se titula "Una excursión plácida" (xiao yao you, 逍遥游). *You* se puede entender como "juego" o "excursión". Los juegos no tienen otro objetivo que un placer obtenido al instante. Mucha gente atribuye el origen del arte al instinto humano de jugar. Los juegos no están limitados por las experiencias o ámbitos y el placer obtenido en los juegos no tiene un objetivo práctico. En este sentido coincide con la naturaleza del arte. Por eso se dice que "los juegos se producen sólo cuando los seres humanos son seres humanos, mientras los seres humanos lo son solamente cuando están jugando". Si hay que marcar una frontera entre los juegos y el espíritu artístico, la única diferencia sólo se puede encontrar en el nivel de la consciencia de la libertad. Sin embargo los dos coinciden en el mismo estado al librarse del pragmatismo y los límites cognitivos para conseguir la libertad.

El "jugar" no se refiere a un juego concreto, sino a las actividades libres de los juegos sublimes. Es el símbolo de la liberación del estado espiritual. El punto de origen, como en los juegos. Es librarse de las ideas prácticas. La posición del dao es en realidad la del espíritu del arte y no tomar el uso como el uso. Cuando uno se sumerge en el ámbito del espíritu del arte, se olvida de todo, incluso de sí mismo. Ese es el extremo de "no uso" (*wu wei*, 无为). Este "no uso" es un concepto muy necesario en la apreciación de arte, también es una idea muy importante del pensamiento de *Zhuang Zi*.





Handwritten Chinese calligraphy in the upper left corner, including a signature and a date.

Red seal impression located below the calligraphy.



Red seal impression in the bottom right corner.

## 11. Sobre la pintura de paisaje

La pintura de paisaje (llamada *shan shui*, es decir, montañas y ríos, 山水) es una temática predominante en toda la historia del arte chino. Los artistas, las obras, los libros de la teoría y la técnica del paisaje son mucho más numerosos que los de la pintura de personajes o de la de flores y pájaros, lo cual no es casual. Desde la antigüedad, la filosofía china cree que el hombre es una parte orgánica de la naturaleza y a la vez el más inteligente de todos los seres. Se cree que, como sujeto, el hombre tiene que captar la esencia de la naturaleza objetiva, mientras que como una parte inseparable, tiene que situarse dentro de la naturaleza para ser inmortal junto con el cielo y la tierra. Por eso, a los pintores chinos les gusta mucho la naturaleza y prefieren pintarla expresando la personalidad, el sentimiento y el pensamiento. Dentro del universo, sólo las montañas y los ríos son más grandes. Mirando hacia arriba y hacia abajo, en la lejanía y en la cercanía, montañas y ríos son los estados más bellos y prodigiosos que uno puede divisar. Para el intelectual la pintura de paisaje es la forma ideal de reflejar la concepción artística, el *Yijing* (espíritu y estado, 意境); la de personajes para enseñar a la gente; la de flores y pájaros para mostrar intereses y gustos. Sólo lo alto, lo profundo, lo misterioso, lo grande, lo bello del *Yijing* puede encantar a los hombres de carácter noble y expresar el espíritu del hombre. Por eso en el “Lun Yu” (las Analectas de Confucio, 论语) se dice que en la antigüedad ya se expuso el tema sobre los gustos del sabio y el bondadoso y Confucio explicó que como que al sabio le gusta el agua y prefiere la acción, suele conseguir el éxito y la felicidad y que como al bondadoso le gusta la montaña y prefiere la quietud, suele conseguir la longevidad.

Los chinos ven el conocimiento sensorial y racional del paisaje de manera muy amplia y desde ángulos muy diferentes y a diversos niveles:

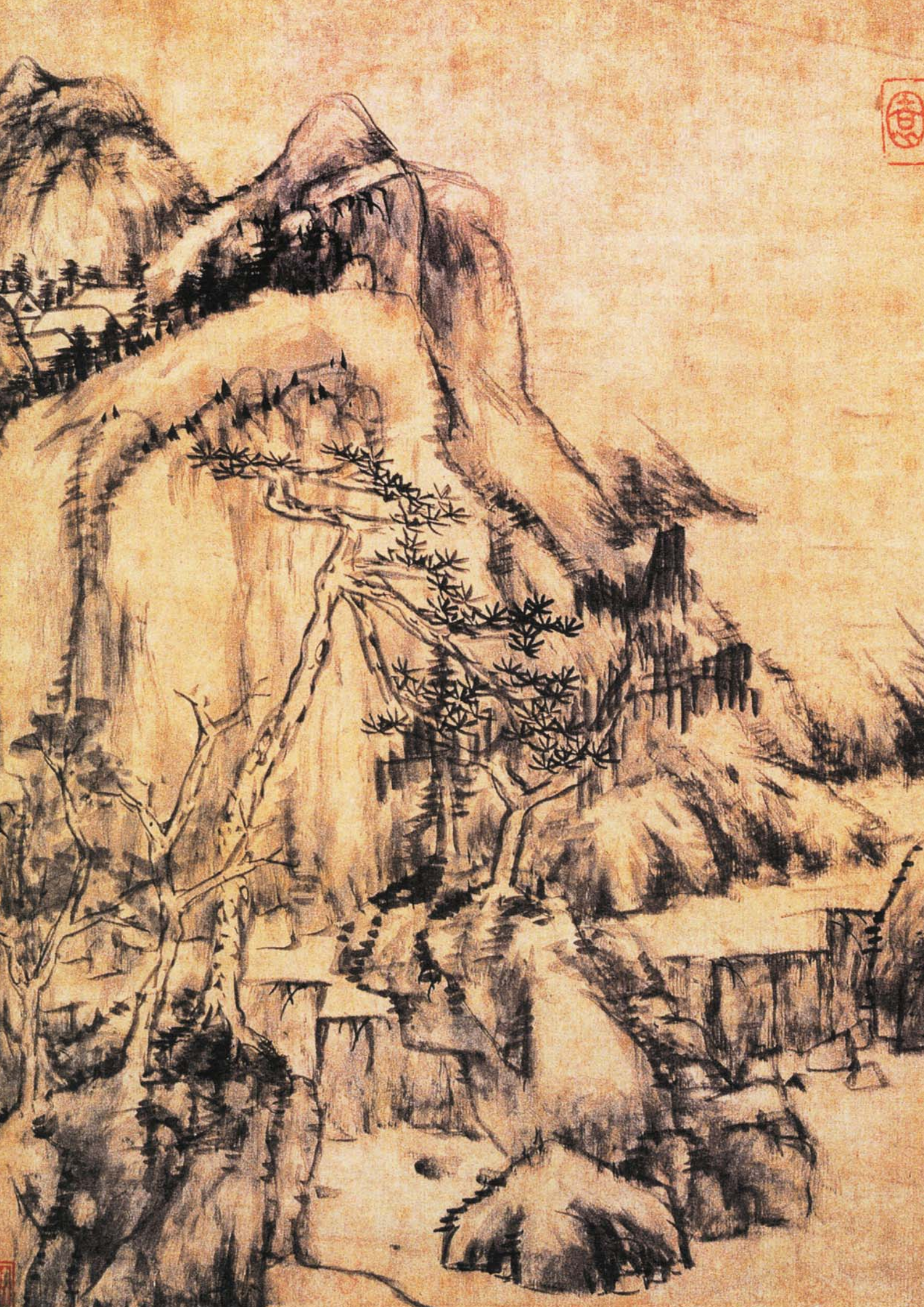
*Paisaje,*  
Xu Wei,  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
26.9 x 38.3 cm.  
Dinastía Ming (1368-1644)  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.

1) El paisaje expresa el espíritu del dao. La filosofía china siempre ha dado mucha importancia a la dicotomía del monismo, a los conceptos antagónicos. El taoísmo es un buen ejemplo de ello. De la ley celestial surgen el Yin ( 阴 ) y el yang( 阳 ); de la ley terrestre surgen la firmeza y la flexibilidad; de la ley de las personas surgen la humanidad y la justicia. Yin y yang, fuerza y flexibilidad, humanidad y justicia son conceptos antagónicos. Las montañas y los ríos abarcan también el Yin y el Yang. Hoy en día, siguen existiendo nombres de lugar como *Shan Yin* (yin de montaña, 山阴), *Jiang Yin* (yin de río, 江阴) o *Jiang Yang* (yang de río, 江阳). Montañas y ríos también incluyen firmeza y flexibilidad: la montaña es más firme, mientras que el río es más flexible. La concordancia entre firmeza y flexibilidad pertenece al taoísmo de *Lao Zi*. Montañas y ríos también tienen humanidad y justicia. La humanidad está cerca de la música, mientras que el río está cerca de la cortesía. En otras palabras, en “El sabio prefiere la acción, mientras que el bondadoso prefiere la quietud”, la montaña es quieta y el río es fluido. De ahí se ve que montañas y ríos lo abarcan todo: el cielo y la tierra, el humanitarismo. En la antigüedad alguien dijo que las montañas son lo grande; los ríos lo vivo; las montañas toman los ríos como arterias, mientras que los ríos toman las montañas como faz. Con los ríos, las montañas ya están vivas y con las montañas, los ríos son bellos. Evidentemente, desde el dualismo, la flor y el pájaro, la gente y las cosas también pueden reflejar el dao, pero no pueden abarcar tantas cosas como lo hacen montañas y ríos, ni son tan perfectos para expresar el espíritu del hombre. Personajes, flores y pájaros, también pueden ser encerrados en montañas y ríos. Por ejemplo, pintar personajes para dar vida a montañas y ríos; pintar flores y pájaros para que sean silvestres.

2) La pintura de paisaje encarna la virtud. Montañas y ríos simbolizan los caracteres nobles del hombre. Esta es la otra razón por la cual montañas y ríos son más importantes. Es una razón ética desde el punto de la estética clásica por la comparación de virtudes. Al igual que en la dinastía Yuan (1279-1368), donde en las pinturas de flores y pájaros estaban en boga los Si jun zi (los cuatro amigos) : el ciruelo, la orquídea, el bambú y el crisantemo. Aunque los Si jun zi son adecuados para mirar de cerca, pero difíciles de observar desde lejos. Es asequible la comparación de virtudes, pero el ambiente es relativamente pequeño. Por eso la pintura Si jun zi es sólo una forma complementaria de la de paisaje.

3) El paisaje es el mejor reflejo de la concepción artística porque aunque los personajes, las flores y los pájaros también pueden reflejarlo, montañas y ríos son la raíz del yijing encarnado por aquellos. Montañas y ríos nos muestran una naturaleza más amplia y natural. Esta pintura presta mucha atención a la creación de *yi* (idea, 意) con la técnica de los tres tipos de distancia: la de la altura, la de la profundidad y la del plano, ésta última la más importante y el resultado necesario de la expresión del máximo nivel artístico. Hablemos sobre la distancia, el mirar aquí y allí. Mirar allí para capturar el objeto, y mirar aquí para expresar el

*Paisaje,*  
Zhu Ta,  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
54 x 46 cm.  
Dinastía Ming (1368-1644)  
Museo de Shanghai, República  
popular de China.





***Pueblo en la montaña,***

Hong Ren,

Tinta china sobre papel de arroz.

197 x 69.7 cm.

Dinastía Qing (1644-1911)

*Museo de Shanghai, República popular de China.*

sujeto. Lo lejano del objeto inspirará lo lejano del sujeto, mientras que el sujeto reafirmará el objeto. El objetivo no está aquí sino allí. Y hasta hoy, los chinos han dado mucha importancia a la visión y el ideal de lejanía. Sin distancia no se puede expresar el espíritu, tampoco la dimensión. En el arte de la pintura, la lejanía no es sólo para mostrar la dimensión sino para buscar un estado de belleza infinita. Por ejemplo, si miramos una montaña de cerca, es grande, clara y los árboles y piedras se pueden divisar fácilmente. Si la miramos desde muy lejos hasta que parece un punto, podemos percibir lo majestuoso y lo abstracto, e imaginamos los árboles y las piedras. El carácter distintivo del yijing es compensar lo infinito con la imaginación, lo cual quiere decir que la imagen artística está fuera de la forma objetiva.

Ahora hablemos sobre la altura, la profundidad y lo plano. Son el resultado de mirar hacia arriba y hacia abajo, aquí y allí. Mirar hacia arriba para buscar un estado de lo alto, hacia abajo para lo profundo y aquí y allí para lo plano. Conseguimos tres estados diferentes con los tres métodos mencionados. Es el típico paisaje de la naturaleza que refleja tres dimensiones del hombre. Lo alto y lo profundo pueden causar un efecto extraño y peligroso, mientras que con lo plano es fácil ganar un efecto armonioso. En la pintura china lo escarpado, lo vasto y lo vigoroso son un estado



maravilloso. Al intelectual le gusta lo natural y lo sencillo. En varias escuelas de la pintura de paisaje destacan las pinturas que muestran lo plano del paisaje natural y las que reflejan lo profundo y lo alto del paisaje majestuoso. Ello lleva a una división entre dos escuelas: la del Norte y la del Sur.

Las llamadas escuelas del Norte y del Sur aparecen en el siglo XVI cuando el gran pintor y erudito *Dong Qichang* (1555-1636) divide los estilos diferentes de pintura china según el zen. Dong cree que la pintura se divide en dos sectas, la norteña, compuesta por los pintores de la corte, y la sureña, compuesta por los letrados. En resumidas cuentas, las técnicas de la pintura de la escuela sureña se concentran en la aplicación de los colores, el uso de las líneas, el manejo de la punta del pincel de forma vertical, el estilo ambiguo y la aspiración al gusto. Se aplican también las técnicas de la caligrafía y colores suaves para expresar el estilo intelectual. Mientras que las técnicas de la pintura de la escuela norteña consisten en la representación de las superficies, el manejo de la punta del pincel de forma inclinada, la reproducción fiel de los objetos, el uso de colores llamativos y tiene un estilo más bien artesano. Las siguientes generaciones dividen las dos

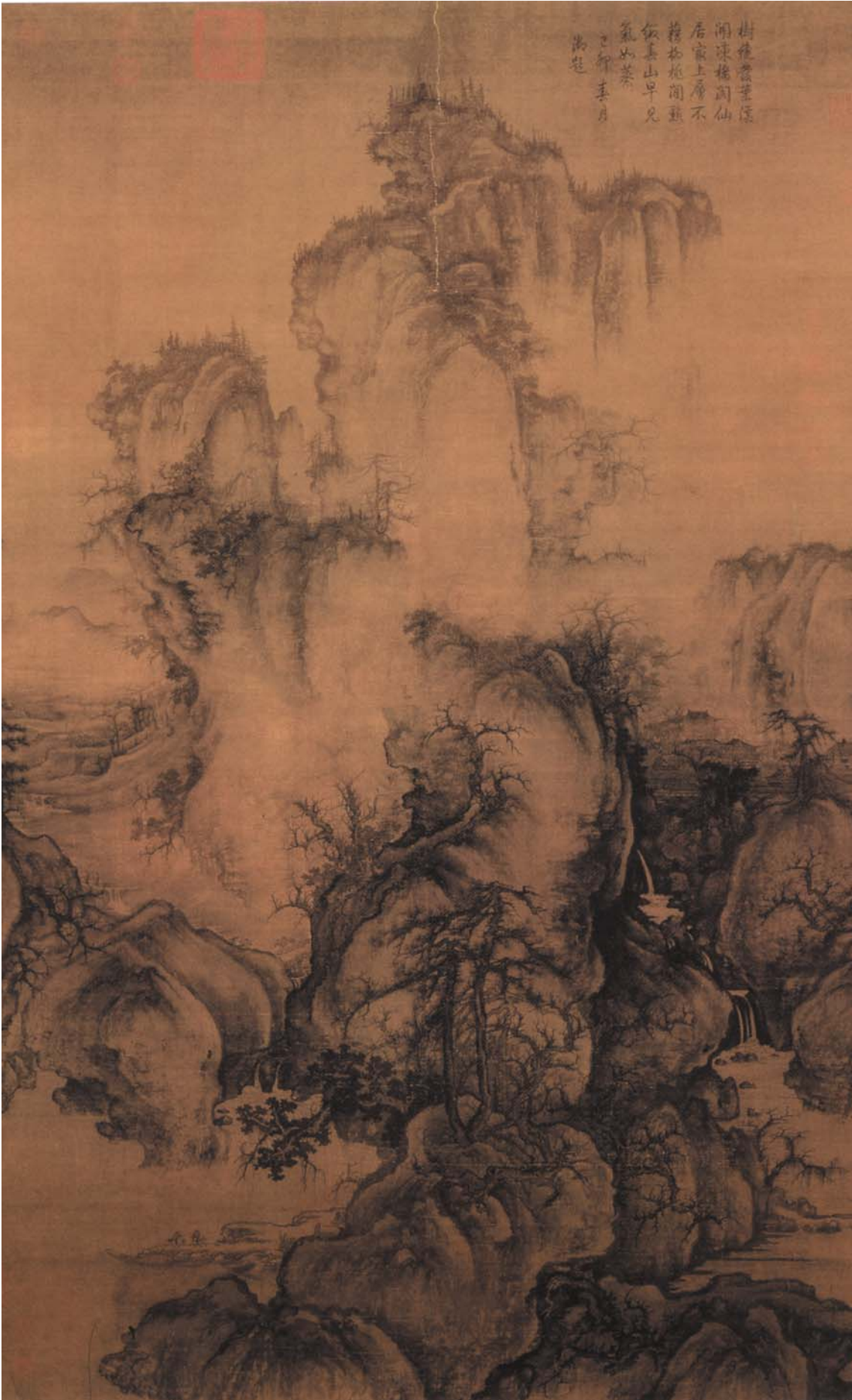
***Pescador en el río,***

Li Tang.

Tinta china sobre papel de arroz.

252 x 144 cm. Dinastía Song del Sur (1127-1279)

*Museo Nacional de Palacio de Taipei, Taiwán.*





escuelas de manera diferente a la de Dong Qichang aunque tiene su explicación. Dada la extensión del territorio chino, se dividen los estilos geográficamente según lo grandioso y lo delicado dependiendo de su origen. Según si vienen de la cuenca del río Amarillo o de la del río Yangtsé. En cuenca del río Amarillo hay montañas majestuosas, anchos ríos y árboles altos, y los pintores de allí son diestros en pintar la grandeza del paisaje. En cambio, en la cuenca del río Yangtsé abundan arbustos e islotes en los ríos, y los pintores del Sur son hábiles en pintar el paisaje suave de aquellos lugares. En la teoría de Dong Qichang, se admira la secta sureña y se desprecia la norteña, lo cual dejó una profunda influencia en las siguientes generaciones. Todas la pintura de la dinastía Qing (1644-1911) estuvo influenciada por esta división entre Norte y Sur.

El paisaje es la personificación del hombre y la naturaleza. El hombre deposita su profundo y gran sentimiento en la naturaleza y en la búsqueda de la unidad entre él y ésta. Toda su alma se integra en la naturaleza y ésta ya cuenta con el propio sentimiento del hombre.

En la creación de la pintura de paisaje, la relación entre el hombre y el universo es el proceso en el que el autor conoce la naturaleza a través de diferentes niveles de formación y busca la unidad. El universo está personificado. Este es el punto clave. La gente siempre prefiere comparar la pintura china con la occidental. Ambas logran su éxito en la contradicción entre lo subjetivo y lo objetivo y quieren reflejar el sentimiento. La pintura de paisaje occidental tiende a expresar lo objetivo, mientras que la china, lo subjetivo. En la pintura china, lo objetivo está subordinado a lo subjetivo en el aspecto del sentimiento. Por el efecto del sentimiento, montañas y ríos ya están dotados de vida y sustituyen valientemente la estructura de la naturaleza con la imagen idealista. Ésta es el alma del paisaje, invisible pero que aparece en la pintura. En resumen, el espíritu vivo es el resultado del sentimiento y es un tipo de *XinJing* (estado del corazón) cuyo proceso es la idealización del universo, cuyo resultado es la personificación de la forma de la naturaleza, y cuya característica es el reflejo de la imagen espiritual. Para los chinos, ésta es la esencia de la pintura de paisaje.

La personificación del universo es el resultado de la observación de la naturaleza por parte del hombre y de la observación de sí mismo. La apariencia es una tendencia insoslayable. Hace más de mil años, *Xie Lingyun* (385-433) descubrió que montañas y ríos contenían brillo puro, lo cual complacía al hombre. El poeta *Tao Yuanming* (376-427) halló el sentido verdadero del paisaje en montañas y ríos y cuando quiso demostrarlo perdió la palabra. *Tao Hongjing* (456-536) pregunta: “¿Qué tienen montañas y ríos? En la cima, nubes blancas. Uno puede apreciar el paisaje alegremente pero no puede mandarlo por correo.” Este brillo puro, este sentido verdadero y esta alegría, son el sentimiento tanto de montañas y ríos como del hombre. Al mismo tiempo, la pintura de personajes con espíritu visible pasa progresivamente a la pintura de paisaje con espíritu

*El comienzo de la primavera,*  
Guo Xi,  
Tinta china sobre papel de arroz.  
158 x 108 cm. Dinastía Song del Sur (1127-1279)  
Museo Nacional de Palacio de Taipei, Taiwan.

invisible, lo cual constituye un periodo específico del progreso de la cultura china. Aunque la belleza de la pintura de paisaje fue siempre elogiada sólo se tomó conciencia de su belleza lírica con los letrados del siglo III. La Pintura de montañas y ríos se formó precisamente gracias al descubrimiento y elogio de su belleza.

A juzgar por el crecimiento y el desarrollo de la pintura de paisaje la belleza dentro de ella es un concepto y existe parcialmente en la naturaleza. La naturaleza crea la condición específica para la belleza y la belleza necesita de la formación del hombre. Por eso, el pintor chino da mucha importancia a la formación de la personalidad del pintor. El mismo paisaje cambia con diferentes artistas. La distinta creación del pintor viene de su talento y su formación, los cuales conforman la personalidad. Con una personalidad independiente, nace la libertad del corazón y conduce a descubrimientos e invenciones diferentes. Por lo tanto, podemos comprender porque en la antigüedad se insiste en que los pintores tengan un carácter noble y muchos conocimientos y porque uno debe leer diez mil libros antes de recorrer diez mil li. La esencia de la personalidad recae sobre la elegancia, es decir, en la formación del carácter noble. Si uno posee talento, sólo podrá conseguir un futuro brillante gracias a los conocimientos. La sinceridad es, en cierto sentido, lo más importante en la pintura tradicional china. Sólo con conocimientos y cultura, podrá uno tener opiniones únicas, tener una actitud sincera, no engañar.

El movimiento del universo tiene su órbita. Las cosas ocupan su propia posición con armonía. Los chinos de la antigüedad respetan mucho la ley del universo. Toman los cuerpos cercanos y los objetos lejanos, entonces se crea el *ba gua* (los ocho diagramas, 八卦) para entender la moralidad de la divinidad y el sentimiento de la naturaleza (*Yijing*: Comentarios «易·系辞»). Conociendo el movimiento de *ba gua*, los eruditos antiguos podían mantenerse al corriente de cualquier cambio en cada momento. Los chinos se basan mucho en las leyes. Los textos tienen sus reglas. La pintura y la ópera también. Pero la caligrafía se ha convertido en un término común. La caligrafía es lo abstracto de la naturaleza y no tiene norma. Hay que crear reglas artísticas para forjarla como una ley. Sin reglas no se puede escribir bien. En consecuencia, la ley es la depuración de la naturaleza, es la captación de la esencia. La ley es la deducción y la inducción, es el proceso de conocimiento de la naturaleza y la toma de la esencia a través de los fenómenos.

En la pintura china se considera la copia realista del mundo exterior como un medio para familiarizarse con la naturaleza. A partir de las reglas de la pintura, el pintor chino se pasea por la naturaleza, y no se limita a copiarla sino que mezcla el paisaje con su propio sentimiento. En consecuencia, presenta lo común desde lo particular, dentro de lo casual busca lo inevitable y a través del filtro del sentimiento produce su modo particular de expresarse y se construye su propia técnica. Durante el proceso de creación, expresa una particularidad a partir de lo común y echa agua desde el tejado más alto sabiendo que las cosas cambian diez mil veces sin apartarse de su posición original. Así, nace la ley sin buscarla.

***Paisaje,***

Fan Kuan,

Tinta china sobre papel de arroz.

158 x 108 cm. Dinastía Song del Sur (1127-1279)

Museo Nacional de Palacio de Taipei, Taiwán.

北宋范中  
立谿山行旅

范中



Librarse del cielo y de la tierra y unificarse con el universo. Pese a los fenómenos de todo tipo, si puede asir la ley y llega a entenderla a fondo, el universo está bajo control y lo manipula según la ley. Los procesos psicológicos de los pintores de paisaje cuando crean sus obras reflejan la teoría filosófica de "el universo en la mano".

Hay un dicho chino antiguo que dice que hay que aprender de la naturaleza exterior y comprender interiormente. Aprender de la naturaleza sin subordinarse a ella, superar lo superficial y conseguir el origen del corazón (*Xinyuan*, 心源). La grandeza de la pintura se debe al movimiento del corazón sin obstáculos, a la coordinación entre la manos y el corazón. Es el único modo para que el pintor de paisaje alcance su logro.

Abriendo los álbumes de pintura china, podemos comprobar que los árboles y las piedras en la pintura de paisaje y no tienen formas reales, lo que expresa la tinta del pintor es diferente de la forma. Esto se debe a que los pintores quieren expresar sus sentimientos interiores y son los que seleccionan los materiales, los funden y forjan recreando según su propia visión espiritual o según su personalidad. Incluso en la dinastía Song (960-1279) caracterizada por el realismo, también en la pintura de paisaje cristalizaba el sentimiento personal del artista. Se copia el universo de forma relativa, el paisaje pintado conlleva el sentimiento del autor, y las montañas aparecen más grandes, más salvajes o más misteriosas. Pero está claro que la belleza de montañas y ríos no es puramente natural y objetiva sino que se mezcla con lo subjetivo usando diferentes técnicas. Las formas se vuelven vivas a través del corazón y alcanzan un nivel más alto. Los pintores no pintan lo que ven y lo que sienten sino que crean según su necesidad. Este tipo de pintura de paisajes no parece un paisaje real, porque el pintor ha introducido en él su sentimiento, su pensamiento, su personalidad y su juicio estético e idóneo. Los chinos hablan de pintar con el espíritu en lo que se refiere al dibujo. La relación entre forma y espíritu es el principal problema del arte desde la observación hasta la plasmación. La forma representa la realidad, visible; sólo se puede captar con el pensamiento. El espíritu se refleja con una forma concreta, pero la forma no necesariamente tiene espíritu dentro de sí. El espíritu del arte que aporta el artista es la liberación del *neiqi* (soplo vital interior, 内气). Si el *neiqi* está lleno, la pintura es majestuosa. Los grandes pintores están llenos de este soplo vital interior y lo sueltan en el juego del pincel, la técnica se llama *qigu* (hueso de energía vital) y se cree que la pintura y la caligrafía se comunican el uno con el otro, la caligrafía es la pintura. La caligrafía surge de la corazónada, el fenómeno del corazón. La pintura de paisaje es el reflejo del *xinjing* (estado del corazón, 心境), y tiene mucho que ver con el manejo del pincel, la caligrafía. Los grandes pintores muestran su pensamiento y su personalidad con el pincel. La caligrafía de *gufa* (ley del hueso, 骨法) tiene mucha importancia. Lo fundamental de esa ley es dejar de usar la forma, el color y la luz de las cosas, y captar el hueso del fenómeno. Con lo vacío se crea el *xinjing*, y corresponde al *xinhai* (mar del corazón, 心海), los artistas sienten lo eterno del universo

y la alegría de la consciencia de la vida.

La filosofía china, especialmente la de *Lao Zi* y *Zhuang Zi*, es la del arte. La pintura, principalmente la de paisaje, es el reflejo y la práctica de esta teoría. Ya en el siglo III, la pintura tenía sus propias teorías como la de *chuanshen* (transmitir el espíritu 传神), la de *xiexin* (escribir el corazón 写心) y la de *qiyun* (soplo y ritmo, 气韵), que sentaron las bases de todo su desarrollo posterior. Las de escribir con el corazón, de la ingenuidad, de ley sin ley, de similar y no similar, de describir la forma con el espíritu, coinciden con esta norma estética común: la pintura es preciosa por haber conseguido el soplo y el espíritu, alejándose de la forma original. Y, algunas veces es más verosímil lo que más se aleja de su forma. El estándar más alto es que el encanto de la energía vital genera movimiento. Esta es sin duda la gran ley de la pintura. En consecuencia, en el desarrollo de la pintura china nunca ha habido diferencias estrictas entre lo clásico y lo moderno sino categorías estéticas, como las escuelas del norte y del sur, y diferentes maneras de hacer según la región como las de *Chang An*, *Lin Nan* y también diferentes estilos según los grandes maestros de cada dinastía.

El desarrollo de la pintura china tiene su propia ley. La profundidad y la amplitud así como lo difuminado tienen sus normas. El nivel más alto de la pintura de paisaje es la expresión de *XinJing*. Hay que crear belleza en la forma, pero una belleza particular y única. El universo es infinito, el mar del corazón siempre se agita. El espacio de la expresión de la pintura china es inagotable y amplio.



## 12. Estilo y estética de la pintura de los letrados

En la antigüedad hubo una clase social específica denominada *shi da fu wen ren* (士大夫文人), los funcionarios letrados. Este grupo generalmente contaba con conocimientos amplios y una buena disposición para ayudar a la humanidad, pero acababan llevando una vida difícil y sin poder realizar su ideal. Como último recurso, acudían a la filosofía de *Lao Zi* y *Zhuang Zi* para liberarse. Sus pensamientos dejaron una gran huella en la pintura china y generaron la pintura de *wenren* (letrados, 文人). Toda la teoría que pueda mostrar la esencia del arte chino, casi sin excepción, proviene de los pensamientos de *Lao Zi* y *Zhuang Zi*. Por eso, la pintura de *wenren* es casi sinónimo de la pintura china. Al referirse a la pintura china, generalmente se habla de la pintura de *wenren*.

Es la esencia de la pintura tradicional. Empieza aproximadamente en el siglo II y llega a su apogeo entre los siglos XIII y XIX. A pesar de su decadencia, sigue siendo atractiva para los intelectuales. Está muy relacionada con la literatura y la caligrafía.

Cabe decir que la pintura de *wenren* es una invención particular de los antiguos letrados. Una de sus características más notables es que los autores tienen muchos conocimientos, manifiestan su personalidad noble y buscan el simbolismo. El pintor inyecta sentimiento sincero en las cosas objetivas, así procesa la realidad. Los grandes *wenren* fueron hábiles para crear nuevos estilos a través de la transformación de las formas artísticas. Basta con mirar cómo el gran literato *Su Shi* (1037-1101) crea poemas sobre la base de los textos y escribe *ci* (poesía escrita de acuerdo a ciertas melodías con estricto modelo y combinación de ritmos, en un número fijo de líneas y palabras, 词). No es difícil entender su opinión sobre la pintura, que da entrada a la poesía y los textos en el dibujo (los cuadros llevan versos o textos) o en la caligrafía (se refleja por las pinceladas caligráficas), incluso da entrada a la filosofía (la pintura de *wenren* da importancia al *yin yang*, lo



*El paisaje,*

Pu He,  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
25.2 x 34.5 cm.  
Dinastía Qing (1644-1911)  
Lugar desconocido

lleno y lo vacío y la unidad del hombre y el universo.) La pintura de wenren se divide en dos estilos: el de *wanyue* (婉约), suave e indirecto, anterior al siglo XVII y el de *haofang* (豪放), intrépido y desenvuelto, posterior a éste. Ello concuerda con la división de dos estilos de la poesía de la China antigua.

El origen de la filosofía de la pintura de wenren está en *Lao Zi* y *Zhuang Zi*. El primero propone que el universo nace de la existencia, la existencia viene de la nada. Lo que se llama la forma sin forma, la imagen sin objeto, entender el blanco y conservar el negro etc., y el segundo señala que el universo tiene una gran belleza pero es indescriptible lo cual deja una profunda huella en la pintura de wenren (文人) que da mucha importancia al *xieyi* (pincelada libre, 写意) y el *qiyun* (soplo y ritmo, 气韵).

El estilo de la pintura de wenren se basa en lo simple, lo elegante, lo torpe, lo casual, lo impetuoso y lo brusco. Lo cual explicamos seguidamente.

Lo simple: destaca la simplicidad, pero no es un fenómeno aislado sino que refleja los pensamientos de Confucio y de *Lao Zi*. En la antigüedad, la poesía, la literatura y la filosofía tenían gran admiración por la simplicidad. Lo importante es sintetizar lo que se ha observado e identificado de los objetos. Las formas de expresión y el estilo de la pintura tienen que ser necesarios pero no sobrecargados ni complicados. Hay que encontrar el modo correcto



de llegar a su esencia. Hay que captar la esencia y expresar el *yijing* con el juego sencillo del pincel y la tinta.

En cuanto a la pintura de paisaje, el pintor tiene que usar pocos trazos, con técnicas refinadas para extraer la esencia del universo y expresar su sentimiento. Desechar lo innecesario y elegir lo esencial es la impresión que le ha causado el mundo objetivo. Lo simple y lo sencillo son un aspecto representativo de la pintura de *wenren*.

Lo elegante: según la explicación antigua, es lo recto y es, por consiguiente, el modelo de las generaciones venideras. Lo elegante representa la actitud política, la filosofía de la vida y el cultivo personal de los letrados. La elegancia es una característica de sus vidas y es un criterio de estética para los chinos en general. La unificación de lo elegante y lo recto es el principio fundamental de la literatura y el arte de la China antigua. En cuanto a la elegancia de la pintura de *wenren*, afecta a las relaciones entre lo elegante y lo vulgar, la rectitud y la tradición, lo normal y lo extraño. Estos son criterios de estilo, de pensamiento, de *yijing* y de estética del arte.

La diferencia entre lo vulgar y lo elegante se expresa en el tema escogido de la pintura. Por ejemplo, las obras de los pintores de la academia que describen la vida real son bastante vulgares para los letrados. Éstos suelen criticar lo vulgar para demostrar las normas estéticas de lo elegante. La unión entre el estilo refinado del artista y el pincel y la tinta es el núcleo de la elegancia que caracteriza la pintura de los letrados.

La relación entre lo elegante y lo extraño representa el nivel más alto de la "elegancia". Lo extraño y lo recto es una unidad dialéctica. En la caligrafía se cree que lo extraño se encuentra en lo recto y viceversa. Es elegante y intrépido a la vez, entonces es recto pero no torpe, es extraño pero no brutal. Esa es la esencia del justo medio de la filosofía china. La relación entre lo elegante y lo extraño de la caligrafía también está reflejada en la pintura de *wenren*.

La torpeza natural: la torpeza, en un sentido positivo, significa el no alardear del talento. La torpeza natural viene de la energía vital. Lo precioso es saber controlarla. Eso también concuerda con el justo medio de la doctrina de Confucio. Algunos pintores prefieren ser torpes que diestros, ser feos que coquetos, ser naturales que arreglados. E incluso, algunos artistas opinan que al juzgar la pintura tienen que considerar su carácter en vez del arte y que deben inventar un estilo combinando lo verdadero, lo bueno y lo bello. Los teóricos que defienden la torpeza natural en la pintura señalan que se puede observar la belleza más profunda en la torpeza. Se dice que con la torpeza natural disminuye la vulgaridad y por tanto la creación va a ser más elegante. Y que con la torpeza natural también disminuye la artificiosidad. La torpeza natural es más elegante que la destreza estudiada. Después de dominar las



*La flor del ciruelo,*

Li Fang Ying.

Tinta china sobre papel de arroz.

145.2 x 50.6 cm.

Dinastía Qing (1644-1911)

Museo de Shanghai, República popular de China.

técnicas tradicionales, los pintores letrados aplican la torpeza en la técnica, en esta torpeza expresan su novedad. Pese a la torpeza, todo está en armonía.

Lo indiferente: lo que corresponde a la naturaleza sin la intervención de ninguna fuerza ajena. Los artistas intentaban superar la naturaleza. Pero no era posible. En realidad, todo el hombre, igual que su pintura, es una forma de adaptación a la naturaleza con mucha flexibilidad. Así se formó otro estilo de la pintura: natural, indiferente, ingenuo y común.

Desde la antigüedad hasta hoy, en China siempre se habló del estilo indiferente. En el arte, la vida, la filosofía todos hablan sobre la necesidad de seguir la naturalidad del movimiento del universo. En la antigüedad, la filosofía china consideraba que el hombre debía adaptarse a la naturaleza para poder aprovecharla y ser dueño de ella. Lo indiferente proviene del cultivo personal. Los letrados proponen lo indiferente y se oponen a lo llamativo. Este estado de contentarse con el espíritu también viene de *Zhuang Zi* y del zen. El mundo del "vacío", la "quietud" y la "claridad" seguramente también es un mundo claro y transparente.

Lo casual: en la creación de la pintura de wenren, los autores se ubican armoniosamente en el mundo exterior y parece que lo consiguen casualmente. El artista aprovecha la naturaleza para conseguir su creación que parece casual. Las diferentes etapas del proceso creativo están vinculadas. Dentro de ellas existen las reglas y lo inevitable, y aunque lo llamemos casual tienen, de hecho, lo intencional como base. Este estilo es la sublimación de lo ligero, y es también el criterio estético de dicha pintura.

Cuando el pintor dibuja, recurre a la indicación casual de la naturaleza para motivar la imaginación y la concepción artística, busca lo interesante en la naturalidad. En el círculo del artista, lo casual se considera un estilo extremadamente precioso. Sin embargo, el proceso de la operación es muy complejo: tener contacto con la naturaleza, crear el yijing, estudiar la naturaleza, dominar la ley del movimiento del mundo y forjar diferentes técnicas para la creación de las formas artísticas. Aprovechando estos procedimientos el pintor armoniza el pincel, la tinta, el mundo exterior y el mundo interior.

Lo impetuoso y lo brusco: según el punto de vista del letrado, los estilos antes mencionados (lo elegante, lo indiferente, la torpeza natural...) tienen en la expresión un motivo común. El que puede explicar la teoría de lo impetuoso y de lo brusco más claramente es Shi Tao cuando dice que si el hombre se ve obstaculizado por los objetos llevará una vida muy vulgar y si se deja manipular por ellos su corazón va a fatigarse. Si un artista actúa muy a propósito en su creación, ello equivaldrá a destruirse a sí mismo. Y si su estilo está muy conforme a la moda, estará limitado y no va a ser feliz. La creación aquí no es copiar el mundo ni orientarse con el juego del pincel, sino pintar positivamente olvidándose de las manos y

*Agua y flores,*  
Zhu Ta.  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
120 x 50.6 cm.  
Dinastía Qing (1644-1911)  
*Museo de Nanking, República  
popular de China.*

氏之日  
好  
老年词翁  
画



之會  
樓  
松



el corazón. Este proceso, en el fondo, refleja el movimiento del conocimiento estético del mundo exterior. Shi Tao escribe:

*Cuando escribo en este papel,  
Mi corazón entra en el agua primaveral,  
Por donde paso se abren las olas,  
El agua baila conmigo.*

(*Shi Tao*, Epílogos de pinturas, 石涛题画诗跋)

Por otro lado, Shi Tao nos ha dejado unas valiosas experiencias prácticas: "lo que hay que hacer es dejar galopar el pincel y mirar ampliamente. Luego, de repente, es como si hubiera un relámpago". Esto significa que cada vez que el pintor tiene una idea nueva y original, la pincelada puede galopar naturalmente y es así como nace todo. Lo crucial es manipular las cosas y no lo contrario, hasta que sea difícil distinguir dónde empieza y dónde termina el juego del pincel. "Lo interesante y verdadero del paisaje consiste en estar dentro de él observándolo, sea verdadero o ilusorio el paisaje, todo es el alma en la punta de mi pincel. Siempre ha sido así. Hay que buscar las pinceladas particulares dentro de un estado particular y que casi no se pueda distinguir el comienzo del final del trazo. Si se consigue eso, será un gran maestro".

Resumiendo, hay cuatro aspectos que reflejan la estética de los antiguos letrados.

A) Dar importancia al ritmo y al aliento: una pintura excelente debe unificar la forma y el espíritu. Desde el punto de vista de la creación, en la antigüedad se daba mucha importancia a la armonización del espíritu y la forma. Pero desde el punto de vista de la estética, había discrepancias en qué era primero: la forma o el espíritu. Según textos y documentos escritos, en general, desde el Período de Primavera y Otoño (770-476 aC.) hasta las dinastías *Han* de Oeste y Este y el periodo de los Tres Reinos (206 aC.-276), se daba importancia a la forma y en aquella época se decía que pintar caballos era lo más difícil y pintar demonios, lo más fácil. Después de la teoría de transmitir el espíritu de Gu Kaizhi (334-405), pintor de la dinastía Jin del Este (317-420), el espíritu llega a ser clave. Desde las dinastías del Sur y del Norte hasta la dinastía Tang (420-907), forma y espíritu tienen la misma importancia. Llegada la dinastía Song, ambas son importantes en la corte, e incluso la forma sobrepasa el espíritu. Pero en aquel momento a juicio de los wenren, ser parecido al espíritu es la norma primordial, lo cual deja profunda influencia en la historia. En aquel entonces, el gran letrado *Ouyang Xiu* (1007-1072) también cree que copiar la forma es más fácil que describir el espíritu. Él enuncia que: "el sentido solitario y ligero es difícil de captar, lo logra el pintor pero el observador no lo reconoce necesariamente". Lo solitario y lo ligero son un estado espiritual, que es más difícil de capturar que los animales. Escribe también el gran letrado que "La pintura antigua dibuja el espíritu y no la forma. La poesía

*Árbol muerto y cuervos,*  
Zhu Ta.  
Tinta china sobre papel de arroz.  
120 x 50.6 cm.  
Dinastía Qing (1644-1911)  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.

para elogiar las flores del ciruelo delatan el espíritu de esta flor sin describir su forma. Pocas personas pueden conocer el espíritu sin ver la imagen. Las personas sólo se fijan en lo que ven sus ojos".

B) La pintura poética y la expresión de sentimientos a través de las cosas. Antes de nuestra era ya se habían combinado la literatura y la pintura. Pese a la armonización, cada parte mantiene su propio carácter. Se dice que la pintura es la poesía sin sonido, mientras que la poesía es la pintura con la marca del autor. Esta combinación empieza con *Wang Wei* (701-761), gran poeta de la dinastía Tang, y la desarrolla Su Shi. Wang Wei compuso muchos poemas que describen el paisaje natural de verdad como si fueran una pintura con jing (estado): La luna brilla entre los pinos, el arroyo fluye sobre las piedras. Los pájaros cantan en el bosque con las flores caídas. Junto a los sauces enderezados, gente que quiere cruzar el río." Hay poesía en la pintura de *Wang Wei* y características de la pintura en la poesía. Después de Su Shi, este estilo se vuelve muy popular en todas partes. Lo que se llama pintura en la poesía, significa que lo descrito en la poesía se puede desarrollar como una pintura. La poesía en la pintura, quiere decir que la pintura abarca el estado yijing de la poesía expresando el pensamiento y la personalidad de los autores. Para los pintores de wenren, la expresión de sentimientos a través de las cosas es una característica generalizada. *Wen Tong* (1018-1079) explica a Su Shi la razón por la cual dibuja bambúes: "No llegué a entender el dao y no me encontraba bien sin saber con que poder divertirme, por eso me dedicaba a pintar los bambúes. Ha sido una enfermedad. Ahora ¿qué puedo hacer con esta enfermedad que ha durado mucho tiempo?"

C) Ligero y natural, extraño y sorprendente. A partir de la dinastía Song, se comienza a buscar la belleza de la forma. Evidentemente, los pintores de wenren y los profesionales tienen diferentes valores. Las ideas estéticas de los pintores letrados se concentran en la belleza natural e ingenua, también aplicaban estas ideas a la literatura y a otras artes. Creían que la poesía y la pintura se rigen por los mismo principios: naturalidad y frescura. Los wenren sostienen que la pintura debe armonizar con la poesía y que la pintura no debe ser esculpida y pulida artificial sino naturalmente. En la dinastía Song predomina un estilo ligero y natural, también lo extraño y lo peligroso. La teoría representativa fue lanzada por *Liu Daochun* (siglo XI). Su teoría se llama "seis ventajas". 1ª : en lo impetuoso debe haber trazos claros; 2ª : en lo sarcástico y lo sorprendente debe haber un límite; 3ª : en lo débil hay que expresar la fuerza; 4ª : en lo sorprendente se encuentra lo razonable; 5ª : donde no hay tinta se debe expresar con lo vacío; 6ª : en lo indiferente debe haber algo de gran significado. La ley de "seis ventajas" consiste en resumir las reglas contrarias y unificadas de la belleza formal del arte. El primero y el quinto se refieren a la belleza formal al manejar el pincel y la tinta, los cuatro restantes tratan del formato o estilo. Aunque la delicadez y la fuerza, la extravagancia y lo razonable así como la sencillez y la profundidad pueden ser estilos contrarios en la creación, los pintores con talento

*Uvas,*  
Xu Wei.  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
165.7 x 64.6 cm.  
Dinastía Ming (1368-1644)  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.

平生落魄已成翁  
書齋嘯笑月几竿  
底  
滕中！  
文池



los pueden combinar armoniosamente.

D) La cultura de los pintores. Tras la aparición de las pinturas de los letrados de la dinastía Song surgió la idea de tomar la cultura de los pintores como un criterio para juzgar una obra. Los letrados creen que para alcanzar el estado poético, el ritmo y crear la novedad, los pintores deben contar con el cultivo de tres aspectos: alcance cultural, experiencia de la vida, herencia de tradiciones. Los wenren creen que los aspectos mencionados tienen mucho que ver con el estado y el espíritu. Por lo tanto, proponen que antes de pintar es menester leer diez mil libros, saber los milagros de la antigüedad y recorrer la mitad del mundo en carruaje o a caballo. En este sentido, la cultura de la pintura de wenren se encuentra totalmente fuera de las técnicas. Habitualmente, los temas de estas pinturas no abarcan más que las de paisaje, flores y pájaros, árboles y piedras y los cuatro amigos (ciruelo, orquídea, bambú, crisantemo). Los dibujan para expresar el sentimiento en vez de copiarlos. La pintura de wenren presta mucha atención a dar sentido artístico al dibujo para que tenga vida y carácter. En todo ello tienen mucha importancia el yijing, la literatura y la caligrafía.

En cuanto a las ventajas de la práctica pictórica, las dos escuelas -la del Norte y la del Sur- tienen opiniones totalmente diferentes. La norteña presume de pintores privilegiados por el emperador. Los pintores casi juegan con el pincel y la tinta para satisfacer la demanda del emperador, perdiendo su personalidad. En cambio, la pintura de wenren, contrariamente a la norteña, quiere expresarse a sí misma. Pero, ¿qué quiere expresar? Expresar el ideal y depositar el sentimiento. Dibujar para expresar la moralidad. Entonces, ¿Son uniformes las moralidades? En absoluto. El confucianismo toma la benevolencia como moralidad. El taoísmo califica la nada como moral. El budismo muestra desinterés por las cosas del mundo. El confucianismo toma la benevolencia como el núcleo de su moralidad. *Zhuang Zi* decía que la nada era la gran belleza del universo y el ser (todos los objetos del universo) nace de la nada. El ser se desarrolla sobre la base de la nada y regresa a ella. El budismo considera el vacío (*kong* 空) y la forma visible (se 色) como los dos temas más importantes en el estudio de su teoría. Todos los objetos del universo son se y se es kong. Todas las formas visibles se pueden transformar en el vacío. Si el artista puede purificar el corazón (*chenghuai*, 澄怀), luego sabrá experimentar y entender la naturaleza (*guandao*, 观道). Dichas filosofías tienen diferentes criterios, pero ellos creen de forma unánime que deben armonizar el universo y el hombre y abogan por la unificación del ser humano y el mundo exterior. Los wenren, incluidos los monjes pintores, viven bajo este ambiente. En consecuencia, conocen la esencia de este vínculo, armonización de moralidad, carácter y arte. *Dong Qichang* (1555-1636), es la personificación del pensamiento de esta escuela. Habla mucho del método de pintar que refleja su opinión sobre el arte: "el método del arte consiste en tener el universo en la mano, frente a los ojos vitalidad únicamente, a través de los cuales tendremos buena salud y larga vida. Por el contrario, la copia exacta del mundo exterior



sólo reduce la vida humana...."

El universo abarca las fuerzas de atracción y de repulsión y una vitalidad infinita, lo cual origina el movimiento del mundo. Los pintores que saben mezclar el paisaje con su propio sentimiento y librarse del mundo exterior en vez de copiar la naturaleza simplemente, pueden mantenerse alegres y vivir una larga vida. Por el contrario, los que se encuentran prisioneros de las cosas siempre están muy concentrados y nerviosos.

En el siglo V de nuestra era, *Xie He* propone que hay que llegar al fondo de la ley del universo y del carácter del ser humano. Los pintores de la dinastía *Jin* (265-420) hablan del viento de los árboles, los de la dinastía *Song* hablan del corazón de los árboles y de las fuentes, los de *Yuan* (1279-1368) hablan de un soplo ligero en el pecho, los de *Ming* (1368-1644) hablan del corazón pueril y del espíritu. Todas estas no son más que diferentes maneras de describir el espíritu y el carácter. Sólo los pintores con tal grado de nobleza pueden inventar unas obras tan elegantes y refinadas. En consecuencia, surge el tema del carácter y el soplo vital y el ritmo (*qiyun*). El concepto de aliento y ritmo se introdujo al principio en la pintura de copiar las formas. Los chinos creen que el *qiyun* no se alcanzará con fuerza. Lo básico y lo importante es leer diez mil volúmenes de libros y recorrer diez mil li, a través del cual puede liberarse de este mundo. Si poseen este carácter noble, las obras tendrán vida y espíritu. Con el espíritu de armonizar el mundo y el hombre, uno puede moldearse el carácter a la hora de dibujar el universo con el pincel y la tinta.







# 1.

## Principios cognoscitivos

La pintura china nace de la observación y es producto del conocimiento como cualquier otra pintura. Sin embargo, sus métodos de observación son particulares y específicos.

Generalmente, dividimos los métodos de observación en a pintura en cuatro tipos:

- Método objetivo
- Método subjetivo
- Ni objetivo ni subjetivo, saber sólo por saber en sí
- Método objetivo y subjetivo a la vez.

El primero conduce a una expresión concreta y realista y el segundo conduce a una expresión lírica o ilusoria. En el tercero el hecho de que el conocimiento se dirija al conocimiento en sí conducirá puramente al saber por saber a una expresión no estructurada, abstracta o a dibujar una pincelada libre. El cuarto método, el objetivo y subjetivo a la vez, a pesar de tener la posibilidad de crear otras formas de expresiones plásticas, es el método cognoscitivo de la pintura china tradicional.

Debemos aclarar un concepto primordial: la teoría cognoscitiva del conjunto, lo subjetivo y lo objetivo, no es la suma de ambos, ni tampoco su uso simultáneo ni, sencillamente, el eclecticismo. Podemos decir que la teoría cognoscitiva de la pintura china es la unificación de lo objetivo y lo subjetivo, y el método de observación es la unificación de los métodos objetivos y subjetivos. Esto es lo que quiere decir la teoría antigua de la pintura china, cuando se habla, por ejemplo de "percibir el mundo con el corazón", "tranquilizar el alma para saborear los objetos", "complicidad de vista y corazón", "divinizar los objetos", "dominar plenamente los objetos", "concentrarse para comunicarse con lo divino", "sentarse para contemplar el paisaje durante largos ratos", etc.

Para el pintor, el mundo objetivo es un mundo de imágenes directamente relacionado con la expresión plástica. El mundo de las imágenes tiene dos niveles. El primero, el de la apariencia, compuesto por el color, el claroscuro, la sombra y los aspectos que adornan bellamente la vida objetiva. El segundo, el de lo original abstracto, que es la cara original de lo objetivo, compuesto por el color original, relaciones de crecimiento, estructuras geométricas y anatómicas que están relacionadas directamente con el espíritu objetivo. El pintor puede captar las apariencias con sus ojos, pero lo original abstracto sólo lo capta con el corazón. El método cognoscitivo de la pintura china también es objetivo, pero diferente del método puramente objetivo. Primero, el orden del conocimiento es diferente. Para la pintura china, se debe abrazar directamente la esencia original penetrando la apariencia (estructura, color original). Segundo, no sólo hay que observar los objetos con los ojos, sino que también hay que movilizar toda la capacidad sensitiva, contactar y sentir los objetos con espíritu y fuerza. Por último, la fuerza cognoscitiva une estrechamente los objetos y el yo, formando un mundo maravilloso de universo y hombre. El método es abrir todo el corazón a los objetos, y las imágenes originales de éstos últimos, se colocan plenamente desnudas en el espíritu, subjetivas. Por eso, es puro y profundo, aparece en todo momento como un alma y en cualquier lugar. El alma se une eternamente a su espíritu en el momento de la unión de lo subjetivo y lo objetivo. A diferencia del método puramente objetivo, que sólo capta la apariencia superficial de las cosas, el de la pintura china capta la esencia de las cosas. En la pintura china, las figuras se expresan sus estructuras esenciales. Por ejemplo, las piedras tienen tres aspectos, los árboles tienen cuatro ramas, la corteza del pino tiene forma de escamas de los peces. Así pues, la pintura china prefiere usar tinta en lugar de colores ya que éstos sólo expresan la apariencia.

La diferencia entre los principios cognoscitivos de la pintura china y los de otras tradiciones pictóricas, consiste en la diferente visión: no sólo observa con el ojo, sino también con todos los órganos de sentimiento, como el corazón. El pintor se une completamente con el objetivo, y como abre su cuerpo al máximo, al mismo tiempo posee todo el mundo. Se convierte en el mundo y el mundo está en su corazón. Esto es lo que llamamos "tranquilizar el alma para saborear los objetos". La tranquilidad hace referencia a la preparación de sí mismo para el conocimiento, abrir el corazón y tranquilizarse. Conocer el mundo es el objetivo del conocimiento, no sólo observar con la vista, sino superarla. Eso es pensar después de enfrentarse con los objetos, él es la unión del espíritu interior con el objeto exterior. Es la comprensión, es la experimentación de la naturaleza con el corazón, la captación general y esencial de la naturaleza.

*Pino y pabellón,*  
Cao Zi Bai,  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
48 x 36.4 cm. Dinastía Yuan  
(1277-1367)  
*Museo Guimet, Francia.*

Generalmente, la apariencia subjetiva es sólo un concepto general y no tiene un límite definido. Cuando el pintor dirige su conocimiento a su mundo subjetivo interior, el mundo subjetivo



tiene dos significados. El sentimiento, el sentido, la sensación etc., igual que la apariencia objetiva, constituye lo superficial del mundo subjetivo. Este no es el mismo mundo espiritual, es sólo un disfraz, un reflejo del mundo objetivo que está sujeto a los cambios de las circunstancias. Por lo general, éste ya es el fin de los conocimientos subjetivos. A diferencia de éste, parece que el método del conocimiento subjetivo, como el surrealismo, ha encontrado el mundo del subconsciente. Un mundo profundo y no limitado por las apariencias objetivas. Así, con este mundo como referencia, ellos captan un mundo interior misterioso más desordenado que la sensación y el sentimiento.

El método del conocimiento tiene un carácter tanto objetivo como subjetivo. Sin embargo, el último no se queda con lo superficial de la sensación y el sentimiento. Tampoco se hunde en un nivel emocional incontrolable. Este se coloca entre el pensamiento y el espíritu, así llega a un mundo interior claro, quieto y adornado superando a los dos anteriores. Este mundo interior y el espíritu de la esencia del mundo objetivo y el dao se alzan mutuamente. Por eso, lo más importante del alma para comprender la naturaleza es el corazón. No es el corazón de los ojos, que es la sensación, el sentido y el sentimiento. Tampoco es el corazón del corazón, que es la subconsciencia o el mundo espiritual puramente personal. Es el corazón purificado, templado, limpio. Es fácil hablar de la tranquilidad del alma, pero es muy difícil lograrlo. Eso es precisamente lo más difícil de entender en el método cognoscitivo de la pintura.

Al igual que lo objetivo en el método cognoscitivo de la pintura china, la forma de autorreflexión tampoco es sencilla. El pintor debe emocionarse al ver los objetos y expresar los sentimientos que surgen en un determinado ambiente espiritual. Una vez cortada la conexión entre lo objetivo y lo subjetivo, el proceso cognoscitivo de la pintura china terminará inmediatamente. De esta manera, se distingue del método idealista con espíritu subjetivo. Como anteriormente citado, el principio cognoscitivo es la unificación eterna de lo subjetivo y lo objetivo, o sea, lo que llamamos "la unión del universo y el hombre".

En general, "la unión del universo y el hombre" excluye todos los pensamientos, o sea, todos los caracteres especiales del espíritu. Convertir la gente y sus espíritus en su apariencia original y después, fundirse en la naturaleza para moverse al ritmo de los seres del mundo y convertirse en parte indispensable de ella, uniéndose con el universo y con el cielo y la tierra. Soy viento. El viento es yo. Soy una hoja de árbol. En el aspecto de "la unión del universo y el hombre", la diferencia en la pintura china consiste en que el pintor no se disuelve en la naturaleza convirtiéndose en una parte de ella, porque sino ya no tiene motivo ni fuerza para crear. "La unión del universo y el hombre" exige una espiritualización de la naturaleza del mundo material. Fundir el mundo natural en un mundo personal y espiritual, conteniendo todo el universo en su pecho. Con estas condiciones, la imagen de la naturaleza ya



posee brillo de vida y fuerza espiritual interior. Así, la materia se convierte en el pensamiento. El alma errante, desordenada e informal del hombre, consigue una vida real y una existencia material. Vale la pena reiterar que el mundo material es ilimitado, pero no así el mundo espiritual del hombre.

¿Cómo puede caber el mundo en un corazón tan pequeño?. Hay dos respuestas a esta pregunta: una es observando lo pequeño en relación a lo grande; la otra es captando la imagen al observarla. El significado de la primera, es disminuir el objeto y ampliar el corazón; el de la segunda, es captar la imagen del objeto en el corazón y no el objeto real.

Zhuang Zi soñó que se convertía en una mariposa sin saber realmente si el que se convertía en mariposa era él o, al contrario, era la mariposa la que se convertía en él. Este es precisamente el significado de "la unión del universo y el hombre", donde se olvidan tanto el hombre como el objeto y el abismo entre lo objetivo y lo subjetivo que no se puede salvar desaparece. En esa unión, el hombre deja de ser inconcreto y deja de aparecer y desaparecer constantemente, y los objetos dejan de ser indiferentes, y muertos. Así, el hombre y el objeto no sólo han conseguido su contraparte sino que se han convertido en su contraparte. Esto es el intercambio pleno de la naturaleza y el espíritu. Es un método del conocimiento de la unión entre ambos, diferente del método de la observación.

Después del nacimiento de la imagen espiritual (*yixiang*, 意象), el objeto de referencia usado por los pintores chinos ya no es la forma original, ni el fruto de su evocación interior. En este proceso, se debe tener un experimento puro de la imagen, reflexiones repetidas sobre la imagen espiritual hasta que nazca. Sólo cuando la imaginación artística, la experiencia, la comprensión lleguen al máximo estado artístico de la unión del universo y el hombre, podrá nacer la imagen y el ambiente espirituales, así como movilizar todos los medios tales como estructura, pincel, tinta, poema, caligrafía y sello etc. para expresarlas.

Normalmente, el método del conocimiento común se limita al contacto visual, el corazón de las personas se esconde en el caparazón del sentido y el sentimiento. Pero el método de la pintura china se basa en la gran fusión del espíritu con la naturaleza en lo objetivo y lo subjetivo. Así se producen los dos tipos diferentes de métodos de presentación. El primero depende del conocimiento y de las copias visuales. Sin embargo, el de la pintura china no se queda en la apariencia, por eso no depende de la visión ni de los lenguajes intermediarios. Se limita a usar el lenguaje de la tinta.

El principio del conocimiento de la pintura china es el encuentro maravilloso (*shenyu*, 神遇) del espíritu subjetivo con la imagen original de la naturaleza. Sin embargo, la expresión final es sólo su "registro de huellas" (*jihua* 迹化). El encuentro maravilloso es la condición previa al registro de huellas, es lo más básico durante la creación y no es menos importante que el registro en sí. El dibujo no es más que una huella después de la pasión. A través de

la estructura simple del lenguaje se puede ver el brillo que tenía. Está claro que el contenido del "registro de huellas" no es el mismo que el del shenyu. El shenyu es una experiencia limitada, el *jihua* es sólo una alusión llena de misterio y impuesta artificialmente por el lenguaje de pinceladas y tintas. Así pues, la pintura china, basada en métodos cognoscitivos y lenguajes particulares, exige que el público tenga un fondo y una tradición culturales semejantes o similares para poder tener vibraciones conjuntas ante la obra pictórica.

## 2. Métodos de observación

Tomamos por métodos comunes de observación los de la gente común al observar las cosas. Normalmente, el método de observación no tiene nada que ver con la pintura. Por eso, a través de los estudios de los métodos comunes podemos definir las posiciones y cualidades propias del método de observación de la pintura china.

El método común de observación está compuesto de dos tipos: el objetivo y el subjetivo.

1) Se puede decir que el método objetivo es un método estándar que se basa en la observación desde el conjunto hasta las partes; y desde las partes hasta el conjunto. La ley de tal método decide también la de su expresión, es decir, la manera para tratar el conjunto y las partes. En este método -en el de la observación del conjunto y las partes - los resultados obtenidos son las relaciones entre los contrastes y la unión. La unión del conjunto y de las partes también se refleja en la de las partes. El método de observación del conjunto y de las partes es sin duda lo más importante, por eso es la capacidad básica que un pintor común debe tener.

2) El segundo contenido del método objetivo es la comparación, que es un método científico para definir las relaciones entre las partes, el conjunto y otro conjunto. En el arte, la comparación es el único medio y método para profundizar en la observación y la descripción.

3) El tercer contenido de la observación objetiva todavía no tiene un nombre exacto, pero sí es conocido por todos. Las cosas no dejan de desarrollarse, cambiar y moverse. Al igual que un objeto visto por el pintor, no es posible contar sólo con la inmovilidad relativa o absoluta. Si el objeto y el observador se encuentran

en constante movimiento, la observación no puede ser estática y la expresión tampoco. Por eso, el método de observación en movimiento es también un método muy importante. Tal vez, podemos llamarlo "método de observación dinámico".

Básicamente, el método objetivo se limita a los tres mencionados. Tras reflexionar descubrimos algo muy interesante: el paso del conjunto a la parte significa lo completo; la comparación significa la conexión, y el movimiento significa el desarrollo. Lo completo, la conexión y el desarrollo nos recuerdan las leyes bien conocidas de la dialéctica.

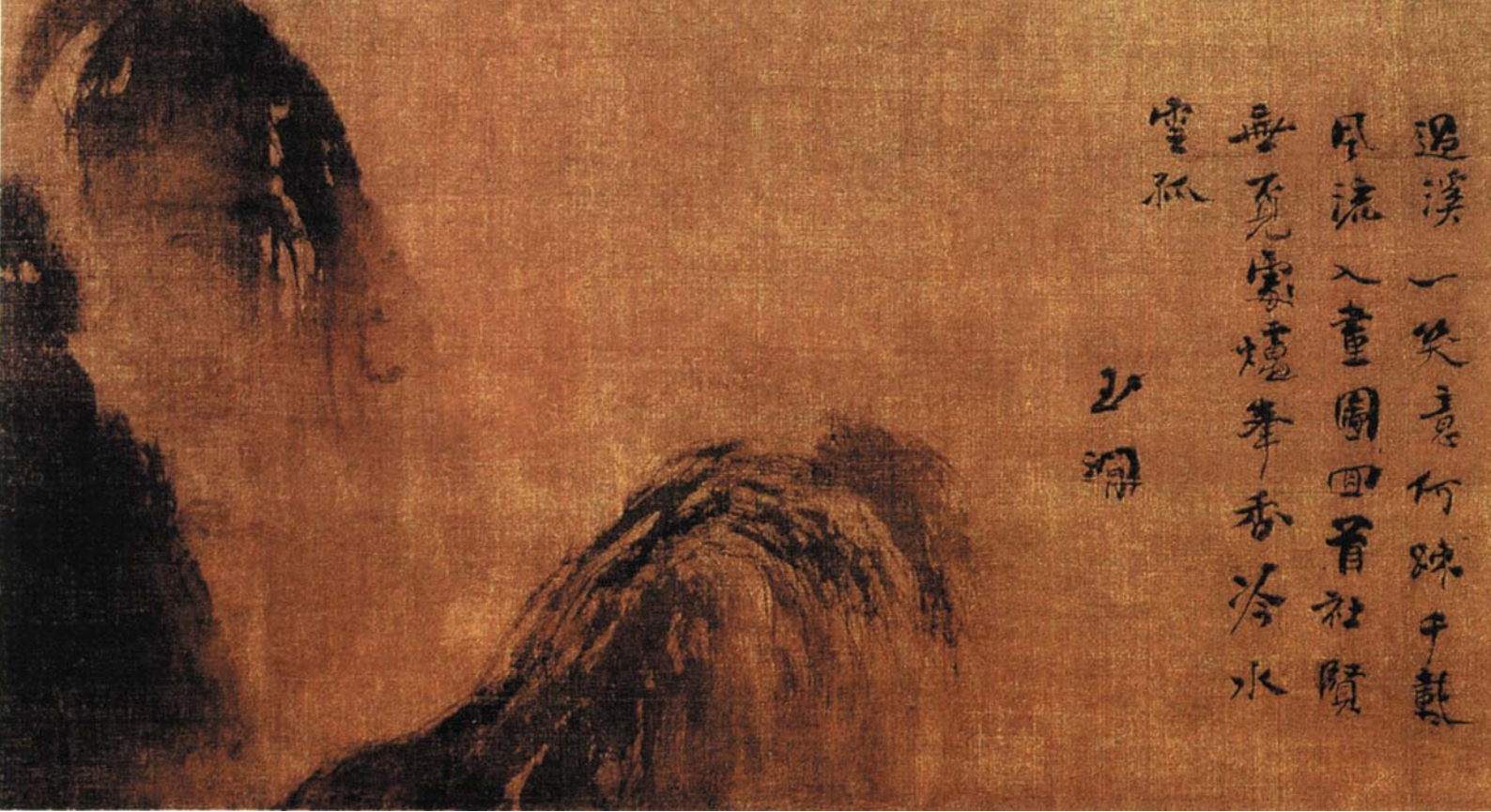
Aunque el método subjetivo no ha forjado un sistema lógico como el objetivo, sigue siendo más atractivo que éste último. Desde los aspectos históricos de la pintura, podemos tomarlo como un método naturalista en lo espiritual. Es una introspección de la capacidad de observación, es escuchar la evocación del interior y buscar el viento y la nube en el interior. Es una autorreflexión. Es una reacción de la observación.

El método de observación subjetivo se puede dividir en dos tipos: uno que va desde el exterior hasta el interior y otro que va desde el interior hasta el exterior.

El primer tipo es una continuación del método objetivo, el cual también considera el interior como un mundo existente y observa desde el exterior hasta el interior. Naturalmente, la observación no se queda sólo en lo superficial del alma, sino que también penetra en el subconsciente y en todos los rincones del mundo interior. En cambio, el segundo tipo; Es muy diferente del método objetivo porque la observación está concentrada en el interior y despierta la pasión hacia el exterior. Por eso, es un método especial para observar y expresar respetando el mundo interior real. El mundo material no puede decir nada, su existencia depende de la observación. En cambio, el mundo espiritual, además de poder ser encontrado por la fuerza de la observación, también tiene la posibilidad de revelarse.

A diferencia del método común de observación, que busca lo objetivo o lo subjetivo, la pintura china incluye el contenido unificado de los dos aspectos. Uniendo los dos métodos, objetivo y subjetivo, se crea un método nuevo de observación que abarca los dos aspectos al mismo tiempo. Este método tiene como resultado la aparición de la imagen espiritual (*yixiang*). Por eso podemos denominarlo "observación de *yixiang*".

La complicidad de la vista con el corazón se refiere al encuentro del mundo objetivo con el espiritual por medio de todos los canales visuales y subjetivos. En este momento, el mundo material ya tiene matices subjetivos, y por ende, sus sentimientos y almas. El mundo interior se comunica con el exterior y el espíritu objetivos. Los sentimientos, indescriptibles y desordenados, consiguen su plasmación artística. El método objetivo común sólo



consiste en echar una mirada de observador que no interviene de manera efectiva en lo objetivo con su pasión y espíritu. En cambio, el método de observación de la pintura china es la fusión perfecta de lo material y lo espiritual. Así, podemos decir que el método de observar la pintura china es un método "vivo".

*Montaña Lu (detalle),*  
Yu Jian,  
Tinta china sobre seda.  
35.5 x 62.7 cm. Dinastía Song  
del Sur (1127-1279)  
*Museo de Bellas Artes de*  
*Okayama, Japón.*

Por lo general, el método subjetivo de observación es más bien meditativo y la vista tiene muy poca importancia, mientras que el método objetivo sólo se centra en la mirada. En la pintura china, la visión representa un papel muy especial: no es insignificante como en el subjetivo pero tampoco tan importante como en el objetivo. Para la pintura china, lo primero es que la observación se completa del ojo al corazón, eso demuestra que nunca se aparta del efecto producido por la visión.

El método de observación no puede depender totalmente de la visión, porque la vista es engañosa. Así, la realidad se convierte en una falsedad. En la pintura china la expresión proporcionada de las montañas, árboles, caballos y hombres es relativamente real. ¿Cómo se puede captar la realidad doble de lo objetivo y lo subjetivo según las informaciones limitadas y ofrecidas por la visión? ¿Cómo convertir una visión pura y una visión distorsionada en algo como ver lo que no se ve y no lo que se ve? Estos son problemas que se deben resolver en la observación de la pintura china. La distancia entre lo objetivo y lo subjetivo disminuye gradualmente cuando la observación no sólo se hace con la visión, sino también con todos los órganos de sentimiento. Una vez que la distancia es nula, se unen la visión y el objeto observado. Lo que ve un artista en el mundo objetivo es exactamente el latir de su propio corazón.

La visión es sólo el prelude de la observación. Junto con todos los órganos de sentimiento, la visión sirve como canal de la imagen espiritual: lo exterior y lo interior se intercambia por este canal. Todo está en su alma y no en sus oídos o sus ojos.

### 3. Visión física y visión Yo

En la observación de la pintura china, la clave está en encontrar la manera y los pasos para unir lo objetivo y lo subjetivo. Los otros métodos de observación de yixiang son el desarrollo y el complemento de este método fundamental. Denominamos lo subjetivo como la visión Yo y lo objetivo como la visión física. Usamos estos términos para evitar la vaguedad filosófica de la discusión y para coordinar con otros términos usados en la observación de la pintura china. Los antepasados chinos denominan la observación del sujeto como "ver Yo" y la observación del objeto como "ver objeto". Además, hacen una connotación: "ver objeto para entender el sentimiento y ver Yo para comprender la virtud (*de*, 德) unificando así los dos conceptos. La virtud también es el dao, no tiene interior cuando es pequeña y no tiene exterior cuando es grande. Es el cuerpo del universo. Es el espíritu del universo. Entonces "ver Yo" sirve para comunicarme con el dao, es decir, unir mi mundo pequeño espiritual con el espíritu y la naturaleza del universo en su conjunto. "Ver objeto" sirve para convertir el objeto en una contraparte de mi sentimiento, o sea, sentimentalizar, vitalizar y espiritualizar el mundo y la naturaleza. Como dijo un filósofo antiguo: " el universo es mi corazón y mi corazón también es el universo" . Este es el nivel más alto donde se unen la visión física y la visión Yo.

¿Cuáles son los métodos y pasos para llegar al mundo mágico de la unión de la naturaleza y el hombre? Acaso no es como se describe al principio de "*Dao De Jing*" (O *Tao Te Ching*, el Libro clásico de camino y virtud, 《道德经》)?:

El *dao* que puede expresarse con palabras no es el *dao* permanente.

Generalmente, antes de observar una pintura china, el pintor tiene que conseguir un estado mental. La manera de conseguirlo es "purificar el corazón" (*chenghuai*, 澄怀). Este estado no es sólo



***Paisaje con luna,***  
Xie Guei,  
Tinta china sobre seda.  
24.7 x 25.2 cm. Dinastía Song  
del Sur (1127-1279)  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.

momentáneo sino un largo proceso que puede obtenerse gracias a la lectura de miles de libros, y viajes de miles de kilómetros. Después de tal proceso, el corazón queda purificado, ya no es un corazón común y corriente. El pintor tiene un corazón transparente que puede iluminar a otros. Este proceso es igual que el de ejercitar el soplo vital (*qi*, 气). El soplo vital y el corazón se unifican. El soplo vital es la fuerza motriz. Estos dos aspectos constituyen el esfuerzo diario de los pintores chinos para purificar el corazón.

En la observación, el primer paso es purificar el corazón, lo cual exige al pintor que abandone todos los pensamientos banales, aclarando su interior igual que el agua transparente que puede reflejar el universo. Así, su corazón es ya el reflejo del universo. Esto ya es completamente diferente del concepto general de lo



bueno y lo bonito, porque lo que quiere mostrar es la realidad de todo el universo.

Otro aspecto de chenghuai es quitar los obstáculos del exterior del corazón y sacar tu verdadera naturaleza. Después de purificar el corazón el pintor ya puede saborear los objetos. Esto es como la relación entre la expiración y la inspiración que se hace casi al mismo tiempo. Mientras más transparente sea el corazón, más claro el objeto saboreado y más cercano a la imagen original del objeto (cuanto más clara sea el agua más brillante será el reflejo de la luna). Lo particular de saborear el objeto consiste en no ver sólo con los ojos, sino también con el corazón. En este sentido, saborear excede con creces a observar, porque es contener el mundo entero en el corazón.

Por eso, la visión Yo se realiza mirando el objeto. No está más entrenado el ojo en general que el ojo del enamorado que tiene ya mucho sentimiento subjetivo. La imagen objetiva ya lleva un sello subjetivo del Yo. Podemos describir el modelo de la observación como sigue:

Visión Física: Purificar el corazón → Saborear el objeto →  
Comunicación corazón y objeto

Visión Yo: Mirar con el ojo → Llegar al Corazón →  
Sentirse comunicado corazón y objeto.

La relación interior entre los dos métodos es obvia, no son dos métodos diferentes de observación, tampoco son dos fases diferentes de un método. Son dos aspectos interdependientes. Cada uno es insignificante si está separado del otro. Finalmente, cuando se unen en el punto de comunicación es cuando aparece la imagen espiritual (*yixiang*).

La unión de las dos visiones en la posibilidad de comunicarse con lo divino ha sentado la base para la posición máxima de lo divino en la imagen. Ambos métodos de observación caen en lo divino sin cuerpo y no en la imagen corporal. Lo divino sin cuerpo ha existido quizás en otras formas de observación y expresión de otras pinturas. Pero el cuerpo sin lo divino nunca ha existido en la pintura china. Sólo el que domina lo divino puede manejar la realidad de la imagen y el cuerpo. La forma particular de la observación de la pintura china es encauzar los objetos reales a las visiones subjetivas del pintor.

La diferencia obvia entre el proceso de la realización de la pintura china y la occidental consiste en no pasar con los ojos y las manos el objeto en el papel, sino poner la imagen material en el corazón para fundirla. Al pasarla al papel, esta imagen ya es una imagen espiritual que tiene vida propia.

La visión física puede escoger objetos, algunos de los cuales entrarán en la pintura, otros no entrarán o no podrán entrar en

ella. Para la pintura china, uno de los métodos de observación es mirar los objetos sin verlos. Como dijo el poeta *Li Fangying* (1696-1755) "Miles de flores están a la vista, pero sólo se contemplan dos o tres." Por eso, la flor escogida concentra toda la atención del pintor y la imagen espiritual será más pura y concisa. El blanco en la pintura china es un factor muy importante e indispensable. El blanco no surge sin razón, más bien ya existía en el mismo proceso de la visión física. Se puede decir que la observación del blanco forma parte también de la técnica de la observación.

Mirar no es la única forma de observación. En la visión física y la visión Yo, la memoria y la imaginación son sublimación de la observación. En la pintura china se puede dibujar frente al objeto o de acuerdo con la memoria. La memoria es una acumulación. Guardar muchas esencias de las imágenes en el pecho permite una fermentación cada vez más aromática. Muchos pintores famosos chinos dibujan a través de la memoria acumulada después de muchos viajes. Esta forma de creación es común. Por eso, el método de observación en la pintura china no es una observación fugaz, sino que puede hacerse libremente en cualquier momento

## 4.

### **Observación dinámica y observación estática**

La visión física y la visión Yo de la imagen espiritual son dos maneras complementarias y pueden manifestarse en la observación dinámica y estática. Naturalmente, la división es relativa. La estática absoluta no existe. Es una estática existente en el constante cambio. La tranquilidad es una observación sublime. Sentarse frente al objeto durante un largo espacio de tiempo, congelar el pensamiento hasta que la imaginación se convierte en objetos vivos. La observación estática sólo se refiere a su método, que trae la quietud del objeto y del corazón. La quietud en el corazón llega cuando el observador tiene su corazón tan limpio como un espejo. La quietud física es como la luna clara entre las montañas. Hay movimiento en el ambiente quieto. Por eso, la observación estática equivale al método de saborear (percibir y comprender).

La observación dinámica es un método para sacar el espíritu de los movimientos. El espíritu y el movimiento no son sólo del objeto sino que también son del observador. La perspectiva sin foco es la particularidad de la pintura china. El viajar espiritualmente abarca la quietud en el movimiento, que es fundamental para la observación. Se incluyen los movimientos espiritual y material al sacar el espíritu desde el movimiento. El movimiento espiritual va del interior al exterior, y al revés para el movimiento material.

Si las observaciones dinámica y estática se reflejan al sentarse durante mucho tiempo frente al objeto y en viajar al punto de visión, ¿cuáles son sus valores metodológicos especiales?

Por lo general, la contemplación del objeto es la preparación para dibujar, para captar las informaciones objetivas del objeto: color, forma, espacio, sombras etc. Nunca permite al pintor sentarse mucho tiempo frente al objeto. En cambio, en el método en el que el pintor se sienta largo rato frente al objeto, no significa que dibuje durante todo este tiempo. Incluso puede no dibujar. El pintor, en el



**Bosque de otoño,**  
Yang Wen Cong,  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
144.5 x 55.8 cm.  
Dinastía Ming (1368-1644)  
Museo de Osaka, Japón.



silencio de la contemplación, trata de abrir su mente al objeto. Así, la observación estática puede lograr una imagen espiritual. En todo ello, la entrega por completo al mundo es su condición.

El movimiento de la visión es una forma de la observación dinámica. Sin embargo, esta forma no significa pasar rápidamente por diferentes objetos, sino sacarles el espíritu. Lo más común es que los pintores no escojan una visión fija de las montañas para dibujarlas, sino que recorran muchas montañas reconociéndolas, abrazándolas, sintiéndolas. Así, los pintores consiguen una realidad tridimensional de la naturaleza y no una falsa miniatura tridimensional. Al dibujar a las personas, también se puede aplicar este método. La imagen así lograda en la disposición plana de la pintura china no tiene la crudeza de la perspectiva.

Las observaciones dinámica y estática no son conceptos de tipo filosófico, sino dos métodos concretos y comunes en la observación de la pintura china. No hay diferencia absoluta entre las dos, son complementarias. Se puede seguir la siguiente ley: si una está en movimiento, la otra está en reposo y viceversa. Esto también hace que la observación de la pintura china sea un método activo.

## 5. Macro-observación y micro-observación

La macro-observación y la micro-observación son un proceso de despliegue amplio y profundo de la visión yo y la visión física. A veces, también se manifiestan en los métodos de observación lejana y cercana. En la pintura de paisajes china hay una teoría que dice que la visión lejana busca la majestuosidad y la visión cercana busca la calidad. Al pintar un pino, no dejan de dibujarse ni las agujas. Al pintar pájaros no se olvidan los detalles. En cambio, al pintar grandes montañas, no se deja de usar pinceladas grandiosas para reflejar su majestuosidad. Eso se debe a la macro y micro-observación de la pintura china.

La macro y la micro-observación se manifiestan principalmente al ver lo pequeño en lo grande y lo grande en lo pequeño. En la pintura china hay que observar la montaña tomándola como una miniatura artificial. La montaña en sí no empequeñece, pero el observador agranda su corazón logrando así un equilibrio. Sólo así el ojo y el corazón pueden tener suficiente espacio para contener montañas y ríos.

Concluyendo podemos decir que la observación espiritual es el único medio factible para producir una imagen espiritual. Esta imagen espiritual es el principio de la expresión de la pintura china y la base interior de la materialización del lenguaje por medio de la pincelada y la tinta. En la observación general, la observación y el dibujo se hacen casi simultáneamente. Mirando y pintando, aunque también recurriendo a la memoria y la imaginación. En cambio, en la pintura china se puede dejar un espacio de tiempo bastante largo entre la observación y la expresión artística. Eso es como se dice en chino: recoger durante un año para crear durante diez años. En la observación común, se debe empezar a pintar en el mismo instante que se empieza a observar, aprovechando que la memoria está fresca. Si se deja pasar un espacio de tiempo largo, la sensación es vaga y será difícil expresarla. Pero en el caso de



***Pueblo de los pescadores y el sol poniente,***

Fa Chang.

Tinta china sobre papel de arroz.

Dinastía Song del Sur (1127-1279)

*Recortada en varios fragmentos en Japón.*

***Bambú, (detalle)***

Guan Dao Yi.

Tinta china sobre papel de arroz.

87.1 x 28.7 cm. Dinastía Yuan (1277-1367)

*Museo Nacional de Palacio de Taipei, Taiwán.*

la observación de la imagen espiritual, desde la visión física y la visión yo hasta que se forma y se guarda en el pecho la imagen espiritual, se permite un espacio de tiempo bastante largo porque la imagen espiritual ya no es una imagen física. No se someterá a la limitación de las fuerzas naturales y no sufrirá preocupaciones por la muerte de ellas. Una vez escogida la imagen de la naturaleza, ya está apartada de aquel mundo ordinario, pasa a ser una parte del espíritu del pintor y vivirá o morirá junto con él.



## 6. Formación del juicio estético a través del pensamiento filosófico

En las obras se reflejan las ideas filosóficas de los autores, y las ideas filosóficas influyen en el concepto del arte y de la estética que determina la calidad y el estilo de las obras. Como hemos visto en los capítulos precedentes, la pintura china nació y se desarrolló bajo la influencia directa del pensamiento filosófico. En cierto modo la filosofía china es una filosofía que sólo habla de la vida humana y por eso la pintura china conlleva un sistema vital. Para poder entender mejor la pintura china, mostraré un breve resumen de los conceptos principales que la rigen:

*Zhou Yi - I Jing* ("El libro de las mutaciones", 《易经》). Es la obra más antigua y una de las más importantes del pensamiento chino. Se trata de un libro de adivinanzas que posteriormente se convirtió en un libro sobre las ideas filosóficas. Este libro se fue consolidando a lo largo del tiempo, incorporando los principios de cada escuela filosófica, absorbiendo incluso elementos de la teoría dialéctica y del pensamiento materialista. Es la obra que más ha determinado la formación del juicio estético de los artistas. El conocido diagrama *taiji* (太极) del "El libro de las mutaciones" se refiere al *yuanqi* (元气), el soplo original del cosmos en su comienzo, cuando éste era un caos. La teoría de este soplo ha inspirado casi todos los elementos de la ciencia moderna: fuerza, luz, sonido, electricidad, magnetismo, ondas de campo y vida.... Los chinos creen que este soplo es la energía que mueve todas las cosas del universo, es decir, los objetos y los seres que están inmersos en su movimiento.

El *taiji* es el cielo y la tierra: el cielo es yang (阳) y la tierra yin (阴). El yin y el yang son opuestos pero, a la vez, se integran entre sí. El punto blanco en el pez yin y el punto negro en el pez yang indican que dentro del yin hay yang y viceversa. Del movimiento del yin y el yang nacen las cosas en el universo, incluido el hombre. Por eso el hombre y las cosas del universo, al regirse por las mismas leyes,



tienen algo en común. Esto es lo que se llamó posteriormente "la armonía del hombre y la naturaleza".

Los chinos de la antigüedad observaron los cambios naturales de las estaciones y el proceso de la luna, y percibieron ya en esta observación las leyes de la naturaleza: el cielo es así, la tierra es así, el hombre también es así. El yin y el yang actúan uno sobre el otro y se cambian. Se trata de conocer la relación entre los objetos del universo por el yin y el yang. Ambos se diferencian, se oponen, se comunican y se complementan mutuamente, es decir, una unidad entre contrarios en el que todas las cosas del universo nacen, se desarrollan y transforman, sin detenerse nunca. De aquí nació la idea de la transformación.

Las ideas filosóficas sobre el hombre y el cielo, el tiempo y el espacio, la materia y el movimiento se fueron desarrollando y enriqueciendo a lo largo de la historia y poco a poco, se fue conformando el juicio estético de los chinos, que trata de buscar principalmente el equilibrio y la imagen espiritual.

La estética china se basa en el I Jing, el confucianismo, el taoísmo y, posteriormente, en el Zen. El principio de la armonía del hombre y la naturaleza es la meta ideal que persiguen los artistas chinos. Creen que no sólo son los hombres quienes tienen vida y sentimiento sino también todas las demás cosas del universo, y éstas se pueden personalizar. De aquí nacería la idea de mezclar el sentimiento con el paisaje, olvidarse del Yo-objeto, construir metáforas etc....

Por otro lado se desarrolló el concepto de "armonía de la unidad de los contrarios" pues no sólo pueden unirse el hombre y la naturaleza sino también todos los contrarios. En su reflejo en la estética se trata de unificar la idea y la imagen, la forma y el espíritu, el vacío y lo lleno, lo visible y lo invisible, etc. Los principios de ocultación, reserva y ficción aparecieron posteriormente como la idea de la imagen más allá de la imagen.

Por último, de la teoría del qi (soplo vital), en cuanto a la relación entre el sujeto y el objeto en la pintura china, nacieron unos conceptos estéticos relacionados con él, como forma, espíritu, idea, soplo, ritmo, lo trascendente, lo superior... Se puede decir que la idea estética de la pintura china es la teoría de la idea y el estado expresados como forma y espíritu, soplo y sonido, gusto e interés,

### **Yi (idea, 意)**

Se refiere al concepto o idea que expresa el espíritu del autor, es el significado ideológico de la obra con la integración del autor. Los chinos suelen decir que no hay que pintar la forma sino expresar la idea. La pintura china diseña con líneas que no son sino una simplificación de los objetos y ellas en sí representan la idea. La pintura china, a veces, traspasa los límites de tiempo y espacio



**Cangrejo,**

Xu Wei.

Tinta china sobre papel de arroz.

114.6 x 29.7 cm.

Dinastía Ming (1368-1644)

Museo Palacio de Pekín,

República popular de China.



que en el fondo son otra manera de expresar la idea. La idea es un medio y objetivo al mismo tiempo, es la condición principal para alcanzar la imagen espiritual. La idea no es un concepto estático sino un concepto en permanente desarrollo. La idea siempre se asocia a imagen o estado para formar la imagen espiritual y el nivel artístico.

### ***Xiang* (imagen, 像)**

Se refiere a la imagen del objeto y a la imagen artística creada por el pintor. Los chinos creen que cuanto más detallista es la imagen más limitada es la creación y más difícil de expresar la idea. Por tanto, los pintores chinos, para poder expresar la idea sin límite, utilizan la imagen más allá de la imagen. Se trata de integrar en la pintura tanto el sentimiento del autor como su idea filosófica. Están en la obra pero hace falta que los espectadores lo imaginen y experimenten para sentirlo.

### ***Jing* (estado, 境)**

Al principio se refería al ambiente de la obra pero posteriormente se desarrolló refiriéndose al valor o grado estético de las obras artísticas.

En la antigüedad se decía que el estado nacía más allá de la imagen, y por eso el estado trasciende el tiempo y el espacio; la imagen es finita mientras que el estado es infinito, es decir: el estado es la imagen ilimitada y la imagen es el estado limitado.

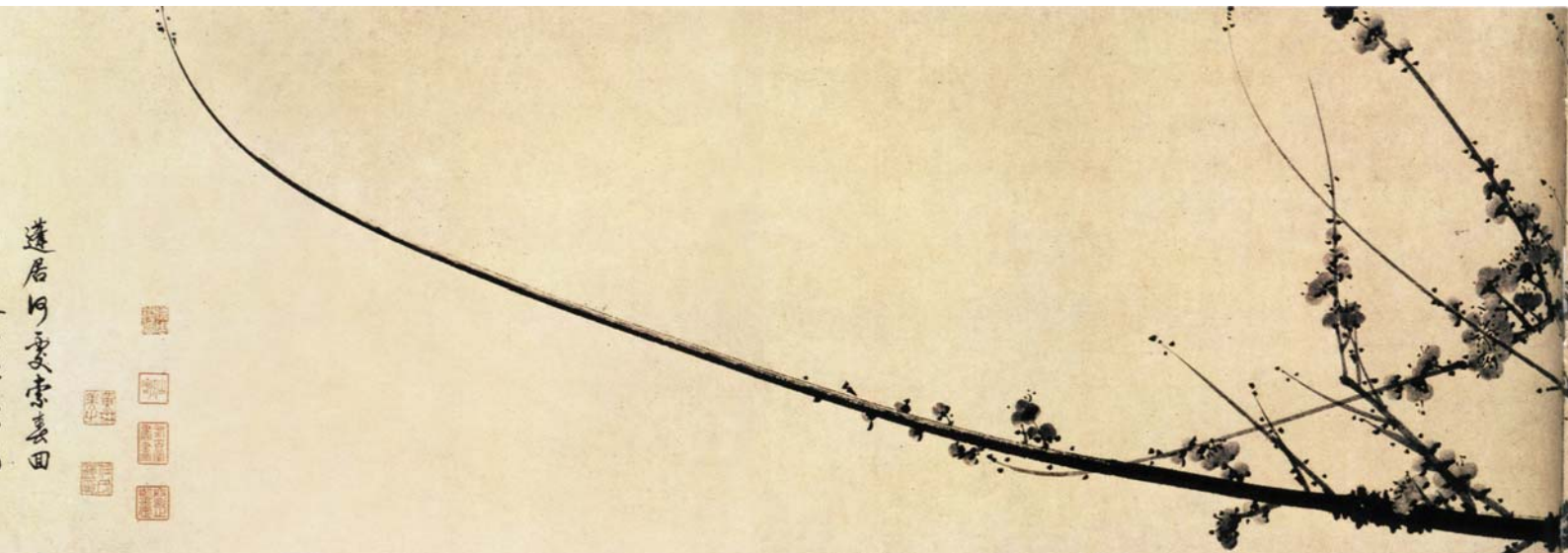
Hay diferentes opiniones sobre el estado. Normalmente se cree que es el proceso de concebir, contemplar e imaginar. Es una combinación perfecta de los sentimientos e interés del hombre y la naturaleza en las obras artísticas. Es un proceso en que participan el autor, la obra y el espectador, no es suficiente con integrar y el objeto y el yo del autor. La idea y el estado en la pintura china se fue desarrollando poco a poco en favor más de la forma que de la idea, con el tiempo se fue enfatizando la tendencia de dar más importancia a la idea que a la forma hasta alcanzar un estado poético. Había quien prefería personalizar el objeto con metáforas y símbolos y esto evolucionó mas allá de la forma, hacia el sentido de la imagen.

El estado es un ámbito particular de la teoría y la práctica del arte chino, y una de las contribuciones más valiosas a la teoría de la estética en el mundo.

### ***Qi* (soplo vital, 气)**

Tiene varios sentidos: En primer lugar un sentido filosófico; se refiere a la energía que tienen todas las cosas en el cosmos. En segundo lugar, a la energía vital del pintor cuando pinta. En tercer lugar, al temperamento espiritual interno de la obra.

*Detalle de Cangrejo*



*Anuncio de primavera,*  
Zou Fu Lei.  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
34 x 212.5 cm. Dinastía Yuan  
(1271-1368)  
Galería Freer, Estados Unidos.

El qi se manifiesta en los fenómenos materiales y espirituales, es el origen de la vida y del universo, del arte y la belleza. En el arte chino se destaca la relación del qi y del espíritu creyendo que al pintar, el qi es lo más importante, que es la energía. Por otro lado, el qi debe ser todo seguido y no debe quebrarse aunque la pincelada cambie. La grandiosidad de la obra consiste en este qi ininterrumpido.

El pintor inyecta el qi de una manera especial en su obra. El nivel cultural, el temperamento, la salud, la edad, el género y el estado de ánimo del pintor afecta su qi y, por tanto, a la calidad de su obra.

### ***Yun* (ritmo, 韵)**

Es uno de los conceptos más importantes del arte chino, es el nivel más alto en cuanto a medida de la estética. El yun de la pintura y caligrafías chinas se refiere al sentido poético del movimiento y a la mayor o menor fuerza y tinta de las pinceladas que puedan provocar una imaginación ilimitada al espectador.

El yun es algo que se puede sentir pero no puede expresarse verbalmente, es como una representación del encanto artístico. No se puede contemplar la belleza especial de la pintura china sin comprender el yun.

El *yun* se aparta totalmente del razonamiento porque éste ya se ha fundido en la intuición, por eso el yun es directo y lo percibimos directamente.

La pintura china no se limita a la forma del objeto, sino que busca la idea y el ritmo fuera de la imagen, todo eso se relaciona estrechamente con el *Yun*.

El *qi* y el yun forman el *qiyun* (el soplo rítmico) que se refiere al conjunto del vigor y el ritmo en la obra (Se analizará más adelante)



### ***Shen* (espíritu, 神)**

Se refiere al espíritu de la esencia del objeto. Lo estudia e investiga el pintor añadiendo su visión subjetiva. Este conjunto de objetividad y subjetividad forman el shen, que es lo que buscan los pintores chinos como el nivel estético más alto.

### ***Qing* (sentimiento, 情)**

Se refiere tanto al sentimiento como al estado de ánimo. El sentimiento es diferente al estado de ánimo. El primero se trata del modo profundo de experimentar el mundo objetivo mientras que el segundo nace por estímulo exterior y sale de un modo espontáneo y vigoroso.

El sentimiento es más profundo y estable y los dos tratan de una actitud subjetiva sobre el objeto.

### ***Li* (razón, 理)**

Se refiere a la razón o los principios. La pintura china suele mezclar el sentimiento, el gusto y la razón. Debido a que el sentimiento del pintor conlleva elementos como la mentalidad social y cultural, en el sentimiento ya hay razón. De esta manera nace lo particular y lo general, lo definido e indefinido, lo casual y lo inevitable de la razón y el sentimiento personal.

### ***Qu* (gusto, 趣)**

Se refiere al gusto estético de la persona y al encanto, gracia e interés de la obra. También se refiere al resultado estético y al valor intrínseco de la obra.

La pintura china busca lo singular y lo etéreo. El sentido explícito de la pintura china es expresar conceptos ideológicos con el que, expresar la idea del pintor a través de metáforas; eso se llama gusto racional.

### **Yi (originalidad, 逸)**

Se refería inicialmente a apartarse de las normas y técnicas habituales de la pintura. Más tarde se refirió a la originalidad ideal de la pintura.

Yi tiene dos sentidos: primero el espacio transparente con las pinceladas ligeras y simples y, segundo, el ejemplar más alto inalcanzable.

### **Wei (sabor, 味)**

Se refiere al espíritu de los objetos. Es el espíritu del hombre pero residente en las imágenes del paisaje sin que pueda ser tocado. Se trata de conectar la intuición instantáneamente y disfrutar de él incesantemente.

### **Xu (vacío, 虚)**

En la pintura china xu es el espacio en blanco mientras el shi se refiere al espacio pintado. Los chinos creen que el espacio en blanco no tiene forma pero puede invocar miles de formas imaginadas en el espectador. La magia de la pintura china trata justamente de este xu.

### **Ver lo grande en lo pequeño y lo pequeño en lo grande (小中见大, 以大观小)**

Es fácil comprender ver lo grande en lo pequeño mirando las montañas y las nubes en un cuadro. Ver lo pequeño en lo grande trata del efecto del sentimiento del pintor. Con la técnica de la perspectiva clásica occidental se puede pintar una montaña pero no las que están ocultas ni manipular los objetos como se quiera, para evitar esto en oriente se creó la teoría de "pintar como se sienta". Los chinos pintan la naturaleza desde el punto de vista microscópico con la técnica de perspectiva de lejanía alzada, lejanía profunda y lejanía llana.

Se puede decir que ver lo pequeño en lo grande es la forma de observar el mundo del pintor chino.

### **Xieyi (pincelada libre, 写意)**

Se refiere, en primer lugar, a la técnica de usar el pincel, y en segundo lugar, la esencia del espíritu. Se trata de expresar la idea con pocas, pero libres, pinceladas. Es el alma de la pintura china.

*El viento de otoño,*  
Ni Zan.  
Tinta china sobre papel de arroz.  
62 x 43.3 cm.  
Dinastía Yuan (1271-1368)  
*Museo de Shanghai, República popular de China.*

竹影縱橫寓月明  
 青苔石下聽鳴琴  
 彷彿三生意  
 琪樹秋風夢  
 驚淨名庵  
 主畫與韻玉生并詩



皇考石倚喬柯隔世相看感慨多憶共  
 江上住敲門拄杖每相遇

僕刁雲林翁共寓松陵江上十餘年焚  
 香弄翰酌酒賦詩日異間閱翁今物故  
 矣披玩此篇豈勝愴然有動乎中耶  
 目賦詩追思云是日花雨紫零柳風  
 寒悄猶識我此情也  
 名志學題時  
 游立甲子三月十三日



猶望傍石栽  
 歲寒同志  
 奇材憇然對此  
 成佳趣  
 閑寫  
 詩入畫來

越溪歸正

字冷



根品玉簡  
 煙淡風清  
 落木  
 逸筆醉時  
 揮灑後  
 不知何處  
 吳郡徐乾



Opuesta a gongbi (pincelada fina). Se trata de plasmar los objetos de forma sintética y libre. La pintura china, como todas las artes chinas en realidad, tratan de este yi. Lo que expresa la pintura china es yi. Por ejemplo, *yi qu* (意趣): interés y encanto; *yi tai* (意态): gesto y postura; *yi nian* (意念): motivos, ideas, pensamientos; y *yi jing* (意境): concepción artística. En concreto lo que se representa en la pintura es el espíritu y no la forma de los objetos.

### **Pincelada única (一画, 一笔画)**

Trata de la continuidad entre las pinceladas. Aunque sean múltiples el pintor las hace con un único soplo vital para que la obra sea un conjunto coherente.

### **Olvidar la mano y el corazón (心手两忘)**

Era el estadio superior de la creación artística china en la antigüedad: olvidarse de sí mismo y de las reglas para alcanzar un estado de libertad. El pintor se siente seguro y disfruta de la belleza libremente.

### **Xiao yao you (moverse libremente, una excursión plácida, 逍遥游)**

*Zhuang Zi* llamaba a la libertad espiritual *xiao yao*. Se trata de trascenderse físicamente a uno mismo, al mundo material, para que el espíritu salga de los límites alcanzando la libertad indefinida.

Los chinos nombran *yuan* (lejanía 远) o *xuan* (profundidad) a este estado que supera lo físico o material.

### **Xuan (profundidad, 玄)**

Se refiere al estado del alma o espíritu. La pintura nació y se desarrolló en este estado. En la pintura china, *xuan* se refiere al color negro; es el color del cielo, el color de la tinta, que equivale al cielo. Es el rey de todos los colores, el que a todos gobierna.

### **Estilo refinado del letrado (书卷气)**

En la antigüedad, en la crítica de la pintura y la caligrafía se diferenciaba entre lo "elegante" y lo "vulgar". El nivel artístico dependía de los libros que el artista había leído. Las personas que tenían muchos conocimientos se forjaban opiniones propias y podían crear obras más personales. Éste era el llamado estilo refinado del letrado. Otra explicación es que como las pinturas chinas tienen pequeños formatos y estados libres, favorecen el despliegue de su habilidad para usar el pincel y también su creatividad. Así pues, el estilo refinado del letrado consiste en usar su pincel para mostrar los cambios de sentimiento e interés.



***Wai shi zao hua, zhong de xin yuan***  
**(Aprender de la naturaleza exterior y comprender interiormente, 外师造化, 中得心源)**

Principio estético formulado por el pintor *Zhang Zao* en el siglo XI. *Zao hua* se refiere al objeto de la pintura, es decir, la naturaleza, y *xin yuan* al corazón, que es la fuente. Aquí, el corazón contiene el pensamiento, el sentimiento, la formación. La naturaleza es sólo el objeto del corazón, que es lo principal. Frente a la relación entre lo subjetivo y lo objetivo, el arte chino siempre antepone la humanidad. Ésta domina el mundo. En el arte, utilizan la naturaleza para mostrar el sujeto espiritual de las personas. Por eso, el nivel de este espíritu decide el nivel del estado artístico. Este espíritu reflejado en la pintura y en las demás manifestaciones artísticas es la unión de la idea y el estado.

***Cheng huai wei xiang*** (澄怀味像)

Es una idea importante a la hora de apreciar la pintura china. *Chenghuai* significa purificar el corazón para que sea puro y simple. *Wei Xiang*; saborear y comprender el objeto de la pintura.

***Yi, shen, miao, neng*** (逸, 神, 妙, 能)

Desde la antigüedad hasta hoy en día, los diferentes criterios para clasificar y contemplar las obras pictóricas y caligráficas son los siguientes:

*Neng* (la capacidad): se da más importancia a la descripción (plasmación) objetiva de los objetos para conseguir la similitud física.

*Miao* (lo superior). Este nivel es más alto que el anterior. *Neng* tiene estrecha relación con la técnica, pero *miao* es un nivel tan alto de habilidad, que se puede olvidar la técnica. Cuando se llega a un alto grado de habilidad técnica, el manejo de la tinta y del pincel se produce de manera espontánea.

*Shen* (lo divino). No se limita a las apariencias, sino a un estado de unificación de lo subjetivo y lo objetivo, del pensamiento y el encanto. El pensamiento del autor contiene la imaginación y el conocimiento. Por eso es una reestructuración de la forma y una creación artística. Entonces, se puede obtener el espíritu y el encanto del objeto. *Neng* se refiere a la gran capacidad de lograr una forma parecida, mientras que *shen* es la creación del espíritu a través de la unificación de lo subjetivo y lo objetivo. El *miao* se encuentra entre la capacidad y el espíritu. Si se pueden olvidar las técnicas pero sin poder dejar las formas físicas de los objetos, sólo se puede conseguir una parte del *qiyun* (气韵) sin tenerlo entero. Por otro lado si se olvidan las técnicas sin pasar la etapa de *miao*, el corazón aún se centrará en las técnicas y sólo se puede conseguir las formas básicas sin poder capturar el espíritu, el *shen* (神) y el

qiyun. Si se olvidan las técnicas, el corazón se liberará desde las técnicas. El espíritu del artista podrá corresponder con el de los objetos. De esta forma, esta coincidencia entre el sujeto y objeto se transforman en las técnicas y habilidades de las manos sin que uno se de cuenta. En ese momento el corazón y las manos llegarán a ser armoniosos y podrán crear una "gran forma" con este espíritu de armonía sin ser una simple imitación de los objetos.

*Yi* (lo trascendente). Con pinceladas libres y sencillas se consiguen imágenes concretas. Es una unión de lo conciso de la pincelada y lo abundante del contenido. Éste es un concepto de los chinos de la antigüedad: la sencillez puede mostrar el origen de la forma. Por eso, los trazos son simples pero las formas logradas. Superar las apariencias para captar la esencia de las cosas. Se olvidan las formas captando la esencia. Hablando estrictamente, *yi* es la forma sublime de *shen*. Mientras más sublime, menos forma original se conserva y la presencia de *shen* está más cerca. En este caso, la forma original se ha convertido en algo no muy necesario. *Yi* es conseguir la esencia después de superar lo vano. La característica de *yi* es algo logrado con gran libertad y está fuera de las leyes normales. *Shen* es lo espiritual del objeto que se logra olvidando la técnica del nivel *miao*. Olvidar la técnica es olvidar las reglas, pero en realidad todavía está dentro de las reglas porque el artista ya las tiene completamente interiorizadas. *Yi* es un estado más alto que *shen*. *Shen* es olvidar las reglas, pero *yi* es superarlas. Para los artistas, *yi* siempre es una acción no consciente después de dominar lo intelectual, y es un estado espiritual involuntario. Cuanto más claros son sus conocimientos, más perspicaz es su intelecto, menos relación tiene con el estado *yi*. *Yi* es un estado que se logra entre lo consciente y lo no consciente y bajo la circunstancia especial de lograrlo sin pensarlo.

En la pintura y en las demás artes chinas en general subyace siempre la idea de la dualidad. ¿Como se puede integrar un contenido ilimitado en una imagen limitada? ¿Cómo se puede expresar la complejidad a través de la sencillez, entre conseguir y renunciar, entre la forma y el espíritu, entre cuadrado y redondo, lo abierto y lo cerrado, la unión y la dispersión, lo existente y lo inexistente, lo claro y lo turbio, el soplo y el ritmo, dentro y fuera de la imagen, el vacío y el lleno, etc.? En las técnicas pictóricas también se da esta dualidad: entre lo oscuro y lo claro, lo seco y lo húmedo, lo denso y lo ligero, lo continuo y lo discontinuo, etc. Todas las creaciones del arte chino contienen esta dualidad. No se puede entender la pintura hasta que no se dominen la mentalidad y las tradiciones filosóficas chinas.









# 1.

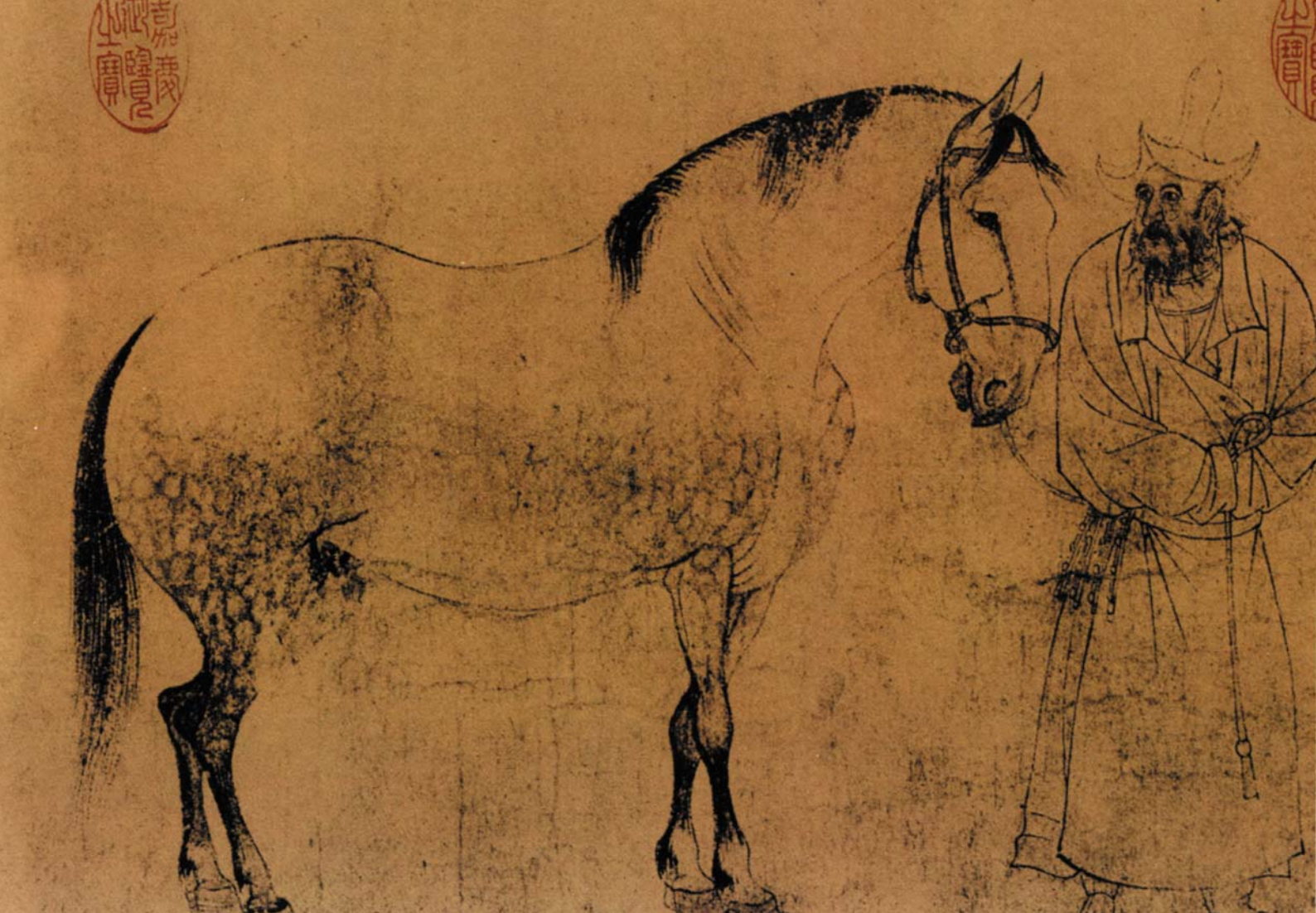
## Diseño lineal y diseño superficial

### La línea

En el mundo real no se puede encontrar la línea, todas las formas tienen volumen. Aunque la línea no puede concebirse en la naturaleza, sin embargo, tiene fuerza para describir los objetos reales. La línea es el elemento intermedio que enlaza el lenguaje del pincel y la tinta con el objeto real. Por eso nada puede sustituir la línea. Normalmente consideramos que la línea y el pincel son la misma cosa, es decir, la línea es el pincel y el pincel es la línea. La línea es la vía para el uso del pincel

¿Que características tiene la línea de la pintura china? Ante los fenómenos del mundo objetivo, la línea no puede reflejar la luz ni la sombra, no puede reflejar el cambio de los múltiples colores ni el ámbito espacial que alterna según la sensación de fuerte o débil, de falso o auténtico; tampoco puede mostrar los fenómenos cambiantes de la existencia de los objetos. La línea sólo es un medio indicativo de signos. La línea puede expresar la forma, insinuar la profundidad, expresar la relación estructural de la forma y expresar aquello esencial mas allá de la cambiante apariencia del objeto. Ésta es la única razón por la que la pintura china para diseñar se enfoca en relación entre la estructura y las interrelaciones entre los objetos, y la construcción de la estructura y la diferenciación de texturas para distinguir los objetos con el experto manejo del pincel. La pintura china no exige los detalles sino que busca la esencia a través de la apariencia. La línea es fácil y directa (el hombre antiguo ya la eligió para transmitir el lenguaje y para construir formas) y, por eso, a través de ella el pintor puede crear sobre el papel con la mayor libertad.

Los chinos trataron la línea con intensidad durante milenios y la desarrollaron para que se convirtiera en un lenguaje completo y



***Cinco Caballos, (detalle)***

Li Gong Lin.

Tinta china sobre papel de arroz.

29.3 x 22.5 cm. Dinastía Song del Norte (960-1127)

*Colección privada, Japón.*

total. La pintura china es un arte de líneas.

En la pintura occidental la línea se usa para trazar el perfil y no es el medio principal para construir la forma. La línea tiene la función de limitar, de ser sostenida por la forma y el volumen, de copiar el objeto. El uso de la línea en abstracto no existe como en la pintura china, no tiene una expresión tan cercana a la idea, tampoco hay reglas formales estrictas; por tanto su función no es la misma que en la pintura china.

La línea en la pintura china también tiene la función de delimitar el perfil pero comparada con la pintura occidental, la línea es casi el único instrumento para delimitar. El concepto de la línea es diferente el la pintura china que en la occidental. En la pintura occidental la línea depende de la forma y el volumen, de la luz o la sombra, el criterio de la línea también lo es para la forma y el volumen. Sin embargo, la función de limitar el perfil de la línea en la pintura china es que la línea determina la forma. La línea no es un derivado o un estado especial de la forma sino que decide la forma. Además la línea no solo incluye el significado de la forma y el volumen sino que también tiene relación con el pincel y la tinta. El mismo uso de la línea exige qué tipo de línea y cómo usarla.



	USO DE LA LÍNEA DE LA PINTURA CHINA	USO DE LA LÍNEA EN LA PINTURA OCCIDENTAL
FORMA Y ORIGEN	Signos ficticios/inventados o artificiales	Resumida por la forma y volumen. Dos superficies se juntan formando la línea
FUNCIONES	<p>Delimitar el perfil. Función más amplia que la construcción de la forma como expresar la textura, la cantidad, el tiempo y espacio, el ritmo, el color. Expresar la idea y sentimiento. Valor independiente de apreciación. La vía para el uso del pincel. Instrumento principal para el diseño. Contenido cultural y consideración a lo largo de la historia. La forma depende de la línea. Trazar la línea con pincel. Gran capacidad de la función como forma. Sistema propio y completo de las reglas de la forma.</p>	<p>Delimitar el perfil, ordenar el tono del color. Función de expresar el sentimiento. Instrumento secundario, un instrumento especial para el modelaje. Puede añadir luz y sombra para formar una superficie. Su función de expresar el sentimiento es inferior a la de expresar la forma y volumen. Sombra y luz forman la línea Función única de limitar el perfil.</p>

Por otro lado, el uso de la línea en la pintura china tiene otra función más importante además de el diseño y es que, a parte de limitar el perfil, también expresa la textura. También puede expresar la cantidad, a través del tacto de trazar y la fuerza correspondiente de la forma estructural, puede expresar la cantidad de distintos volúmenes. También puede expresar el sentido del tiempo y espacio con la línea vacía o llena, fuerte o débil. También puede expresar la profundidad con la línea densa o ligera, seca o húmeda. Puede expresar las capas con la línea superpuesta o mezclada horizontal o verticalmente, esconderla o exponerla. Puede expresar el ritmo del movimiento a través de la línea rápida o lenta, girando o deteniéndose. Incluso puede expresar la sensación de separación entre el negro y el blanco a través del tejido denso o fluido. Estas funciones son las que en la pintura occidental no existen.

La línea china también posee la capacidad de transmitir sentimiento y emoción. Se expresan diferentes sentimientos con diferentes tipos de líneas. Los pintores chinos, para resolver el problema de la forma y el volumen del objeto lo enfocan dibujando diferentes formas lineales para expresar la sensación de vida, sentimiento, interés y gusto.

Desde el inicio, la pintura china ya usaba la línea; tiene una historia larga y una consolidación cultural profunda. El tesoro tradicional de la influencia de la caligrafía como origen de la pintura hace aparecer los cambios de la expresión debido a la explotación de materiales, también el sentido cultural. Al saborear la textura, el tejido, la composición, los cambios sutiles y formales, y el soplo, hueso, ritmo y fuerza hace que la belleza formal de la línea

**Tabla 1. Diferencia del uso de la línea en la pintura china y la occidental,**  
(fuente: elaboración propia)

posea el valor de apreciación independiente. Podemos observar la diferencia del uso de la línea en la pintura china y la occidental según el siguiente esquema (*tabla 1*):

## **Elementos determinantes de las formas y los patrones de la línea**

A. El punto: El tamaño y la forma son dos elementos del punto. Los cambios de los dos elementos provocan cambios formales del punto. La clasificación del punto es geométrica, como punto triangular, cuadrado, redondo etc. mientras que el tamaño depende de la superficie que ocupa en el papel.

B. La línea: Compuesta por la longitud, el grosor y la orientación. Los cambios de los tres elementos determinan la forma de la línea. La longitud se refiere a la longitud relativa, el grosor, a la anchura relativa de los dos lados de la línea, mientras que la orientación se refiere al trayecto, la velocidad, la fuerza y la fluidez. Las dieciocho formas de la línea y la técnica de las texturas se pueden achacar a los cambios de estos tres elementos: con la especial técnica que el uso del pincel traza con los tres elementos se formarán las líneas típicas de la pintura china.

C. La textura: Las líneas quebradas forman las texturas que están formadas por cuatro elementos: longitud, grosor, orientación y el contorno. Los primeros tres elementos son los mismos que forman la línea mientras que el último es el elemento propio de las texturas que provoca sus variables formas.

D. El roce: Se compone de la tendencia y del contorno indefinido. Tiene dirección y forma pero no contorno definido, esta es la característica del roce. Teniendo la dirección se puede ajustar y enriquecer la expresión de otras líneas mientras que teniendo la forma pero sin contorno definido es la forma sin forma o la no forma con forma.

## **La organización de las formas de la línea**

La técnica de la organización de la forma de la línea se divide en dos tipos: la organización regular e irregular. En cuanto a la organización regular también se divide en dos tipos que son la repetición, como cintas dobladas y el cambio paulatino que vincula las líneas semejantes. Casi todos los tipos se usan, a menudo, mezclados. La organización irregular también se divide en dos grupos: uno, trata del cambio violento que es el conflicto y la contradicción del aspecto de las líneas provocado por la colocación de dos líneas superpuestas. Esta técnica se usa a menudo para enfatizar el efecto de la forma de la línea. La técnica del cambio súbito es muy variable, cuando los dos aspectos de líneas son contradictorios se utiliza esa técnica. La otra técnica, la de la organización irregular, es el uso de más de dos técnicas mezcladas, con el cambio súbito, cambio paulatino y repetitivo para

conseguir un resultado rico, parecido al de la música sinfónica. La organización regular ofrece una belleza clásica y sutil mientras que la organización irregular una belleza de personalidad impactante.

## Formas de líneas

- Continua y discontinua: La línea típica es continua pero la discontinua también tiene un sentido estético en la plástica. Trabajar con la continua y discontinua, por ejemplo discontinua con el pincel pero continua la idea, puede conseguir un gusto muy sutil en el uso de la línea.
- Pulida y sin pulir: se determina por la cantidad del agua en el pincel: por otro lado depende de la velocidad del trazo. Trazar rápido y con poca agua, sobre todo en el momento de apretar la punta del pincel, se consigue la línea sin pulir. Al contrario es el caso de la línea pulida.
- Curva y recta: Es el trayecto que sigues la línea. Existen diferentes técnicas para organizar las líneas rectas y las curvas.
- Redonda y cuadrada: se usa principalmente para describir la forma y volumen de la línea
- Gruesa y fina: se refiere a la anchura de la línea. Lo más importante es hacerla fina sin que se note la debilidad y hacerla gruesa sin que se note la brusquedad.
- Pesada y ligera: por un lado se refiere a la fuerza con que se levanta o se presiona el pincel y por otro lado a la densidad de la tinta. Lo importante en la línea ligera es la fuerza y en la pesada, la sensación de volar.
- Blanda y dura: son dos sensaciones que da la línea. Si es demasiado blanda faltará elasticidad y si demasiado dura será como tener hueso sin nervios, demasiado rígida.

## Modelos de líneas múltiples

- La densidad: se refiere al cambio de la cantidad de líneas en un cierto espacio. La proporción de la forma y volumen en la escena varía según la densidad de la línea, al mismo tiempo da belleza formal a la organización de las líneas. Una relación proporcionada de la densidad podrá conseguir el resultado de perspectiva y profundidad en la pintura.
- La prioridad: la línea estructural es la principal y la línea complementaria la secundaria.
- Vacío y lleno: nacen al mismo tiempo: la claridad, la luz, la pesada y la dura son llenas, mientras que la borrosa, la sin pulir, la ligera y la blanda son vacías. La organización de una pintura ha

FORMA Y ASPECTO DE LA LÍNEA	ELEMENTOS BÁSICOS	ORGANIZACIÓN		REGLAS	
PUNTO	Tamaño, forma y volumen	Regular	Irregular	Monolínea	Varias líneas
LÍNEA	Longitud, grosor y orientación	Repetición	Cambio súbito	- Continua y discontinua. - Pulida y sin pulir. - Curva y recta. - Redonda y cuadrada. - Gruesa y fina. - Pesada y ligera. - Blanda y dura. - Madura y fresca. - Cruda y cocida.	Densidad, dirección, prioridad, lleno y vacío.
TEXTURA	Longitud, grosor, tendencia y contorno	Cambio gradual	Mezcla		
ROCE	Orientación, forma, volumen y contorno				

**Tabla 2. El sentimiento transmitido por la propia línea,**  
(fuente: elaboración propia)

**Los cinco Genios,**  
Su Chang Ti.  
Tinta china sobre papel de arroz.  
178.5 x 67.5 cm. Dinastía Qing (1644-1911)  
Museo de Guangzhou, República popular de China.

de combinar la línea vacía y la llena. Porque si es demasiado llena será detallista, y si demasiado vacía, será una escena sin forma.

- Fuerte y débil: por la necesidad de la escena se pueden esforzar algunas líneas, como debilitar otras.
- A corriente o contra corriente: Se refiere a la relación de la tendencia. A corriente se refiere a que todas las líneas van en la misma dirección y son armoniosas mientras que contra corriente se refiere a que las líneas van en diferentes direcciones. Cuando las líneas se presentan demasiado caóticas, podemos cambiar su orientación. Cuando las líneas son demasiado monótonas podemos variar su orientación para obtener un aspecto dinámico. La belleza de ese tipo de líneas es debida al soplo continuo, es decir, las hace con un solo soplo para obtener la relación orgánica de la escena. Además existen otros modelos como madura y fresca, cruda y cocida etc. En resumen, el principio único y esencial de los modelados analizados es la unidad de dos elementos contrarios. Unir dos elementos contrarios e impulsar la evolución de una vida nueva nacida del cambio y transformación de dos elementos contrarios, como el yin y el yang.

El uso de la línea en la pintura es interna, orgánica, vital y natural. No es decorativa sino el sentimiento transmitido por la propia línea (Tabla 2).

## Las formas de la pintura lineal

五羊仙孫羊  
 壇神孫純  
 分野之六純  
 略位政公壇  
 神道壇  
 柳種種地耳  
 聖九教通  
 任阪如附祀之  
 帝高初苗商設



Normalmente se habla de dos tipos de forma de la línea: *gongbi* (工笔) y *yibi* (意笔). En la forma *gongbi* la línea tiene el mismo grosor, el cambio sutil del aspecto y forma se ejecuta con la punta del pincel y la fuerza bien repartida. Cada línea expresa la forma. En la modalidad *yibi*, en primer lugar, al contrario del anterior, las distintas formas de línea: punto línea, textura y roce se pueden utilizar. Si el dibujo lineal del *gongbi* fuera la música del violín, el dibujo lineal del *yibi* sería la sinfonía. En segundo lugar, en cuanto a la organización de líneas, se contraponen para conseguir la unidad, se pueden superponer las líneas y organizar el cambio según la forma que se quiere conseguir. Por tanto, es mas atractivo el resultado final de la línea *gongbi*. Por último y lo mas importante: la línea puede ser independiente de la forma plástica, puede expresar el gusto del cambio, el elemento espiritual y expresivo del cambio.

## **Dos formas de describir la trayectoria de la línea**

Se pueden dibujar líneas con lápiz, carbón, pincel de óleo o pincel chino y los resultados son diferentes. La esencia del uso del pincel chino para hacer líneas está en los dedos, la palma de la mano, la muñeca, el brazo y la región del bajo vientre y en la fuerza del cuerpo y del corazón. Además, la pintura china integra la caligrafía, de hecho hay que tratar el uso del pincel para "escribir" o para "dibujar". El pincel chino es puntiagudo - tiene punta- , multiforme -tiene fuerza concentrada-, redondo -puede funcionar en todas las direcciones-, fuerte -puede soportar peso- y blando -puede tener múltiples cambios.- El pincel de óleo es plano, y su uso se limita a estar recto e inclinado, además los pelos son rígidos y no permiten hacer mucho cambio. El lápiz solo se usa derecho y ladeado, la pluma solo con la punta. Sabemos que la diferencia original del uso de la línea entre China y Occidente es el uso de su material respectivo. Normalmente la línea se dibuja pero con el pincel chino ha de prestarse atención a las características arriba mencionadas, por eso naturalmente forma una técnica especial en la historia del uso del pincel. Además una parte es derivada o común de la caligrafía. De hecho la línea de la pintura china se hace escribiendo. Escribir y dibujar son dos formas para trazar la línea, son dos tipos de movimiento del pincel.

## **Contorno y estructura**

La forma plástica de la línea depende del contorno y la estructura. El contorno se refiere al límite de la forma y volumen mientras que la estructura es el espacio interior del contorno. Cada estructura es un pequeño contorno, muchos contornos forman el contorno grande. El contorno es la silueta de la forma y el volumen y es mas fácil para ser descubierto y expresado. El contorno hace que la forma plástica de la línea se transforme en la forma plástica de la superficie, tema que trataremos aparte.

La estructura de la línea tiene un significado muy peculiar para la forma plástica. La forma plástica de la pintura china y su estructura son una estructura lineal que soporta el esqueleto de lo grande y lo pequeño de la forma. En la pintura occidental la estructura es una estructura de forma, volumen y superficie que limita la superficie, el color, la sombra y la luz, es decir, ha de unir el espacio y el tiempo al mismo tiempo de tener la función de estructura; por tanto, la tinta, el color, la textura y puntos unidos con el pincel y tinta se liberan de la estructura para expresarse libremente. La estructura lineal es una ventaja de la pintura china. Cuando se fija el esqueleto lineal, la tinta y el color ya se pueden pintar dentro y fuera de ella. La tinta salpicada es un resultado activo e interesante. Si la tinta y el color tuvieran que cumplir la función de estructurar, no podría expresarse mejor.

La otra característica de la estructura lineal de la pintura china es que permite la combinación libre, o sea, cuando la forma y el volumen están fijados, permite la manipulación según cada autor. Se trata de la formalización, tipificación puesta en escena y estética. La estructura en si aún no posee el valor de la expresión plástica. Las formas exóticas que han tenido valor formal son combinaciones libres para dar el sentido artístico a la estructura y para que tenga vida y carácter. La estructura ofrece la posibilidad esencial para tal función.

El tratamiento para terminar la estructura depende del ingenio del pintor. Al mismo tiempo es un medio importante para la transformación de la forma. Cuando la estructura está construida, la combinación libre puede originar cambios en la forma y el volumen.

## **El límite y la libertad de la línea**

La pintura china ha elegido el lenguaje del pincel y la tinta, lo que determina la técnica para la construcción de la forma. Tenemos que admitir que la capacidad de la línea para llenar el espacio, es relativamente menor que el del color, la superficie, la sombra y la luz, sobre todo hoy día con la abundancia de materiales en el arte moderno que ofrecen múltiples posibilidades. La línea tiene su propia fuerza de evocación.

Aunque la fuerza de expresión de la línea es limitada, su fuerza no tiene límite y supera a otros lenguajes artísticos. La limitación en expresar el cuerpo físico del objeto se convierte en la ventaja de expresar la idea del objeto. La línea puede penetrar profundamente en la esencia de las cosas, para expresar su estructura y sistema de crecimiento. La actitud ante la línea es un asunto personal, si el artista prefiere la libertad, la línea es lo mejor para él.





## 2. Técnicas de construcción de la superficie

### · Pelar

Delante de un modelo, el pintor chino no sabe por donde empezar porque ve que el objeto vive dentro de un espacio y un tiempo, que tiene forma, volumen, textura, cantidad, perspectiva, anatomía, luz y sombra, color caliente y frío, etc. Además existe el estilo personal y otras preocupaciones que le impiden mover el pincel. Para hacer la forma plástica superficial lo primero es pelar, como una cebolla, quitar los colores calientes y fríos, la sombra o la luz, la textura o la cantidad, el espacio etc. Indiferente a lo caótico que sea el objeto, solo vemos la forma, volumen y superficie. Cuando la observación y el entendimiento del objeto se convierten en líneas simples, el pincel en la mano ya puede moverse.

### · Comprimir

Se trata de comprimir lo tridimensional a una superficie bidimensional para entender el objeto.

### · Arreglar los contornos

Se refiere a un método para arreglar el perfil. El contorno de una forma superficial es como la silueta en la arquitectura, la vista del espectador se fija en ella fácilmente. Una forma que por más profundo que sea su diseño interior, da la sensación de ser incompleta si su perfil es defectuoso. Normalmente se arregla el perfil a través de resumir, sintetizar, unir y simplificar.

### · Dividir

Se trata de dividir pequeños espacios en formas y volúmenes grandes. Puede ser con huellas claras o sutiles pero tanto uno como el otro han de dejar claro la intención de la división. La profundidad y relación sutil de las partes de la superficie depende de la división. Por tanto la división en realidad es la expresión de la estructura de la línea en la superficie. La integración de perfil arreglada y la división bien hecha forman el esqueleto de una

*Pinos en las montañas,*  
Li Tang.  
Tinta china sobre seda.  
188.7 x 139.8 cm. Dinastía  
Song del Sur (1127-1279)  
*Museo Nacional del Palacio de  
Taipei, Taiwan.*

superficie en forma y volumen.

· Veta

Se refiere a la textura de una superficie que normalmente se consigue acudiendo a las arrugas y roces. Después de arreglar el perfil y dividir los espacios internos se hace la veta. Es el elemento más importante para conmover la vista. Los chinos distinguen los estilos norte y sur según la veta que aparezca en la obra.

· Construir la diferencia

La diferencia aumenta el interés de la obra. Se puede construir la diferencia desde varios ángulos en una superficie, dependiendo de cada objeto y de cada forma.

· Relación orgánica

Se refiere a la relación entre las partes y entre las partes y el conjunto. La relación orgánica se refiere a una cosa vital y vivida. ¿Cómo activar la forma de una pintura? Depende del soplo vital que cada autor inyecta a las formas del cuadro.

· Carácter del conjunto

Es la tendencia de la forma plástica después de haber reunido todos los elementos y todas las partes de la obra. Es muy ambiguo. El objeto del autor es iniciar y fortalecer este carácter.

· Profundidad

Normalmente, con los relieves, se consigue la sensación tridimensional. La pintura china hace los relieves para buscar la sensación del espacio y construye la profundidad en una superficie. La profundidad de la pintura china depende de la superposición de las líneas y de la ocultación o exposición de las formas, la estructura, la veta, lo lleno o vacío, lo fuerte o lo débil, lo denso o lo ligero, lo seco o mojado. La concavidad es la única manera para tener la profundidad.

### 3. El manejo del pincel y la tinta

El pincel y la tinta se refiere al instrumento y la materia. Desde la antigüedad, los pintores chinos han tratado detalladamente sobre el uso y la técnica del pincel y la tinta.

El lenguaje de casi todas las tradiciones pictóricas trata de la organización de la forma y el color, pero el lenguaje de la pintura china es muy peculiar tratando de las técnicas únicas del pincel y la tinta. Si no se usan bien el pincel y la tinta, el aspecto de la pintura no será perfecto; el grado de perfección depende principalmente del manejo del instrumento. Los pintores chinos modernos han probado usar otros instrumentos como cepillos y otros materiales de colores, y no seguir la técnica del pincel. El resultado es que a medida que cambia el instrumento y materia, desaparecen las características de la pintura tradicional china.

Como instrumento de la pintura, la historia del uso del pincel y la tinta es muy larga, pero hasta el siglo VII, la pintura en general todavía estaba en fase de dar más importancia al color que la tinta. Entonces el pincel era tan solo un medio para la modificación sirviendo para trazar el contorno. En el siglo VII, en la teoría de la pintura surgió el concepto "hay cinco colores en la tinta". A partir de entonces se introdujo en la creación pictórica las exigencias peculiares del pincel y la tinta. El sentido original del pincel y la tinta como instrumento y materia de la pintura se desarrolló formando la técnica.

En la pintura china el trato del pincel y la tinta es puramente técnico, no como el lenguaje de los colores que depende de la sensibilidad, el pincel y la tinta depende de la habilidad. La formación de esta habilidad no hace falta aprender de la naturaleza puesto que el lenguaje del pincel y la tinta es la consolidación del uso de los mismos a lo largo de la historia. Los chinos consiguen esta habilidad copiando las obras maestras de los pintores



**Pájaro,**  
Tang Yan.  
Tinta china sobre papel.  
121 x 26.7 cm. Dinastía Ming  
(1368-1642)  
*Museo de Shanghai, República  
popular de China.*

precedentes, además, la habilidad solo exige lo parecido en la forma. La apreciación del pincel y la tinta también dependen de la habilidad. Por eso el pintor chino cuanto más mayor se hace más perfecciona esta habilidad. En cierto modo la pintura china es el arte de la madurez vital.

El pincel y la tinta forman la pintura, el ritmo y el gusto forman el pincel y la tinta. El ritmo trata de la elegancia mientras que el gusto de los cambios múltiples y maravillosos. La profunda admiración de los chinos hacia el ritmo y gusto hace que los pintores se hayan atado al pincel y la tinta. Hoy día podemos decir que el pincel y la tinta misma ya son un arte, son formas de belleza independiente. Es un fruto a lo largo de la historia que como cultura tradicional y forma artística han arraigado profundamente en la concepción estética de los chinos. Podemos decir que es un elemento principal de la forma de la pintura que no puede ser sustituido por ningún otro elemento.

## La pincelada

La intención de la pincelada, el soplo del pincel y la fuerza del pincel son factores inseparables de la fuerza espiritual y biológica del autor.

La intención de la pincelada exige que la idea controle las pinceladas. Este concepto apunta directamente al objeto. Por ejemplo: antiguamente, los chinos creían que si pintaban un sauce no debían de pensar en ello puesto que pensándolo no podrían conseguir lo parecido en lo espiritual. También puede apuntar al sentimiento y emoción del autor. Por ejemplo: cuando se está enfadado pintar el bambú mientras que cuando se está alegre se pinta la orquídea. Usar el pincel con la idea puede encontrar la forma correspondiente y expresar la idea con la forma. La idea llega al papel a través del pincel. Puede tener pocas pinceladas y mucha idea, puede ser la idea continua y la pincelada discontinua o la idea detallada y la pincelada no detallada.

El soplo es la fuerza para el uso del pincel. Con el soplo el pincel se vuelve activo. Por eso para ser pintor de pintura china ha de formar el soplo constantemente. Teniendo un soplo amplio puede tener fuerza a la hora del uso del pincel. El soplo continuo trata de trazar las pinceladas según un cierto orden sin borrar ni ser rígido para que el soplo pasee libremente por la superficie del papel con el pincel y la tinta. La relación orgánica de las escenas depende de la fuerza y el ritmo del soplo; forma un conjunto vital sin que puedan separarse. Cada pincelada es la razón de existencia de la pincelada precedente. Cuando el soplo aparece concentrado en el conjunto del esqueleto forma lo que se llama grado del soplo o tendencia del soplo etc. En este sentido, en la caligrafía o en la pintura de pincelada única, a veces, no se trata de la rapidez sino el orden formado por el soplo continuo y la relación orgánica para conseguir el efecto vital de la pintura.

La fuerza es la manifestación externa del soplo; es el resultado de la fuerza del pincel y la fuerza opuesta del papel cuando el pincel traza en ella. Este resultado de la fuerza puede ser como una aguja pinchada en la seda, puede soportar un trípode, puede penetrar en el dorso del papel o entrar en la madera. Cuando usa la fuerza con el soplo, en el hombro, en el brazo, la muñeca, la mano y los dedos surge una fuerza opuesta y las dos fuerzas luchan y se complementan dando dos aspectos como resultado: El primer lugar, se trata de levantar o apretar el pincel; son fuerzas hacia arriba y abajo: la que va hacia arriba hace que el pincel levante, tan fuerte que puede soportar el trípode, la fuerza hacia abajo hace que el pincel penetre dentro del papel. En segundo lugar, poner y retirar el pincel. Levantar y apretar, poner y retirar son cuatro movimientos que a la vez forman el cambio que serpentea, arroja, para y continúa. La fuerza del pincel, a veces fuerte a veces débil. Un pintor con madurez suele usar las dos fuerzas para conseguir el aspecto fuerte con la fuerza débil y viceversa.

En la fuerza del uso del pincel hay dos grados: primero es la habilidad, que va formándose con el tiempo, de la inmadurez a la madurez. Incluye el modo de manejar el pincel, la forma plástica y la formación del autor. Se trata del manejo del pincel por un lado, de la destreza que proviene de la experiencia; por otro lado, entender la técnica ayuda a acelerar el proceso para llegar a la destreza, además de evitar, una vez conseguida la destreza, caer en la vulgaridad.

En segundo lugar es la fuerza del soplo. Se trata del uso concreto del soplo y la fuerza del soplo. La fuerza de cada pincelada depende de él, por tanto determina el grado de la fuerza de la obra entera. Antes de realizar la pincelada ha de concentrarse con ella, ha de guiar el soplo con la idea. Toda respiración del autor ha de concentrarse en la muñeca, así convierte la punta del pincel, tan blando y suave aparentemente, en un punzón fuerte.

## **El manejo del pincel**

El manejo del pincel es el proceso de su utilización con la intención, el soplo y la fuerza. Cada tipo de pincel tiene características diferentes; por ejemplo, el de cordero es suave y puede contener más tinta y agua en la punta, el de lobo es duro y hace pinceladas fuertes y activas, el de cerda es fuerte. También existe el pincel con pelos duros y suaves que ofrece múltiples cambios a la hora de realizar las pinceladas.

Hay diferentes formas de pincel que, a su vez, se dividen en tamaños: grande, mediano y pequeño. Se clasifican también por longitud, grosor o tipo de elasticidad del pelo. La distancia entre los dedos y la punta también hace diferenciar el carácter del trazo: cuando está cerca, la pincelada es sutil y cuando está lejos, la pincelada es floja. Hay punta, vientre, cintura, raiz, aspecto

y corazón del pelo del pincel; también hay punta central, lateral o dispersa que a su vez se divide en dispersa central y lateral. Un pintor excelente puede, con un solo pincel, pintar diferentes aspectos.

El pincel chino se desarrolla a la par que la pintura china que nace de la naturaleza. Comparado con otros pinceles, tiene cinco caracteres que son: agudo, uniforme, redondo, fuerte y suave. El ser agudo hace que todos los pelos se unan formando una punta. Ser uniforme hace que se forme un pequeño espacio de igual longitud cuando los pelos se abren. El ser redondo se refiere a que todos los pelos se concentran en una forma tridimensional que se mueve conjuntamente. Ser fuerte trata de lo débil dentro de lo duro, es elástico y cambiante. Ser suave solo puede tener ventaja con materiales como la tinta y el color diluido no espeso, nace de múltiples aspectos de la punta; lo suave puede vencer a lo fuerte. El uso del pincel ha de demostrar estos cinco caracteres.

## **Técnica del pincel**

En los libros de Los seis Cánones (s. V) y Teoría del pincel (s. X) se considera que la técnica era un proceso importante de la pintura china. Tanto la forma como el color y el sentimiento del autor han de manifestarse a través de la técnica del uso del pincel.

El uso del pincel, en el fondo, trata del uso de la línea. La consolidación a lo largo de la historia, sobre todo la influencia de la caligrafía y los caracteres de la punta del pincel hizo que se descubriera la potencia interior de la línea.

La creación de la línea depende del uso del pincel. El pintor persigue la relación entre el manejo del pincel y la línea propia y personal. Con el pincel en la mano, según la velocidad, la dirección etc. obtiene variaciones en el grado de la fuerza y la textura. Las variaciones de fuerza y textura corresponden a los fenómenos naturales como el fuerte, el suave, el ligero, el plano, el recto, el curvo etc. Hace que la forma sea expresada por la línea. La línea, con respecto a la forma, no es sólo una manera de dibujar el contorno sino que expresa también la textura, la cantidad y la sensación móvil.

El manejo del pincel es el resultado del soplo del cuerpo, la fuerza del hombro, del brazo, de la muñeca y de los dedos. Cuanto más violentas las fuerzas opuestas, la fuerza mostrada en el papel es más potente.

## **El uso de la tinta**

La tinta, como materia principal de la pintura china, consiste en el color negro y la cola. Bajo el efecto del pincel y el agua, en el papel y la seda aparecen cambios del negro al blanco y viceversa. El objetivo es crear pinceladas más enriquecedoras y adecuadas para

*Pino y flor de ciruelo,*  
Wu Chang Shou.  
Tinta china sobre papel.  
135.6 x 67.8 cm.  
Dinastía Qing (1644-1911)  
*Museo de Arte de Tianjin,*  
*República popular de China.*



畫古真氣寒交  
式如仁兄雅序  
丁巳年十一月  
吳昌碩年七十四



representar los objetos. En este sentido el pincel es como el soplo y la tinta es el elemento que imprime carácter.

Los diferentes aspectos del agua y la tinta se consiguen mediante la variación en el tono. Existe tres formas de realizar este proceso.

La primera es mezclar la tinta en la paleta. Consiste en mezclar tintas de distintas naturalezas para conseguir diversos tonos de color por la variación de la humedad y espesor que se desea. Luego se aplica la tinta en el papel. Para entonar la tinta se puede aumentar o reducir la tinta y el agua y también se puede poner más o menos aglutinante para cambiar la viscosidad de la tinta.

La segunda forma es mojar el pincel con la tinta. Es una técnica peculiar en la pintura china con la cual se puede variar los tonos de la tinta con el pincel. Para variar el espesor y humedad de los tonos de la tinta, cuando se moje el pincel con la tinta, el pincel puede absorber abundante agua o tocar brevemente el agua. También se puede mojar el pincel con la lengua o apretar el pincel para quitar el agua que sobra. De esta forma, el color uniforme en la paleta puede variar dentro del pelo del pincel. Lo más interesante ocurre cuando la parte media del pincel contiene un color más ligero y la punta tiene el tono más oscuro o cuando la parte media tiene la tinta más oscura y la punta contiene el agua, o incluso se puede aplicar agua en las diferentes partes del pincel con una pequeña cuchara. De este modo, cuando el pincel toca el papel, aunque sea un trazo, se pueden crear tonos más enriquecedores.

La tercera forma es mezclar la tinta en el papel. A diferencia de las técnicas de entonación de colores en el lienzo en la pintura occidental, en primer lugar, en la pintura china sólo se puede aumentar la tinta sin reducir en el papel. En segundo lugar, no es una simple acumulación de las pinceladas. En tercer lugar hay que seguir la naturaleza del pincel, el papel y la tinta. Los métodos habituales son los siguientes: aplicar agua en la tinta que está puesta en el papel (*zhuang mo*, 撞墨 : chocar la tinta) o viceversa (*zhuang shui*, 撞水 : chocar el agua), aplicar una capa más de tinta cuando la anterior ya esté seca y repetir el proceso hasta conseguir los efectos deseados (*ji mo* 积墨 : acumular la tinta) y aplicar más capas de tinta más oscura cuando la anterior aún esté húmeda. En la pintura china antigua no existía ningún color de la tinta creada de una vez. Las pinturas de la dinastía Song se crearon con cien veces de aplicar estos métodos y las de la dinastía Yuan, unas treinta o cuarenta veces. Como puede verse, conseguir el tono de tinta ideal no es un trabajo fácil de llevar a cabo.

## El carácter de la tinta

La tinta china se divide en tinta de pino y tinta de humo aceitoso. La tinta de pino está hecho de la madera de este árbol, y es de un negro mate y profundo, mientras que la tinta de humo aceitoso está hecha con grasa, el negro brilla mucho pero no es profundo.

*El crisantemo,*  
Bian Shou Min.  
Tinta china sobre papel.  
135.6 x 67.8 cm. Dinastía Qing  
(1644-1911)  
Museo de Arte de Tianjin,  
República popular de China.





La tinta fresca es la recién sacada del tintero, tiene una reacción rápida y penetra muy efectivamente en el papel. La tinta conservada es la de la noche anterior, debido a que el agua de ella se ha evaporado y la cola se hace dura, la tinta se vuelve espesa y adquiere una textura cremosa; tiene la ventaja especial de dar un aspecto antiguo.

## Aspecto de la tinta

Se refiere al cambio entre el negro y el blanco que consiste en cinco gradaciones: pesado, denso, medio, ligero y blanco dependiendo del porcentaje entre la tinta y el agua. La tinta sin agua es pesada; con poca agua, densa; mitad agua y mitad tinta es media; más agua y menos tinta, ligera; y agua sin tinta, blanca.

El aspecto del agua se refiere al grado del agua que también consiste en cinco fases: carbonizado, seco, húmedo, mojado y limpio. En cuanto al porcentaje entre el agua y la cola, mucha agua es limpio y cola sin agua, carbonizado.

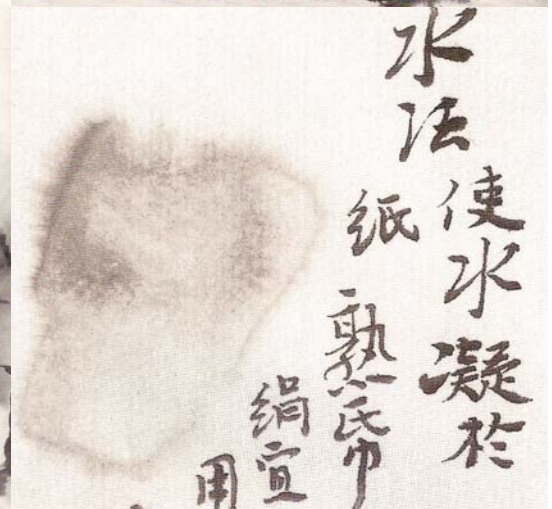
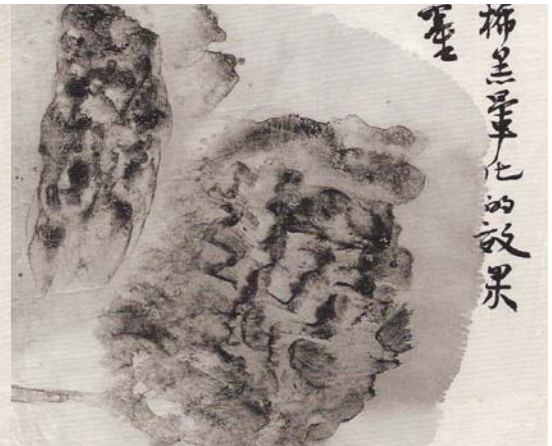
Por otro lado existe la teoría de los seis tonos de la tinta que son negro, blanco, seco, húmedo, espeso y ligero. Si falta uno de los seis, la pintura no podrá conseguir una textura completa. La variación entre lo espeso y lo ligero proviene del agua y las alternativas entre lo seco y lo húmedo se producen en el pincel. Generalmente se cree que teñir con pincel seco es el mejor método. Consiste en rozar y teñir el papel con pincel seco y con color ligero. Se aspira a un estilo tenue con trazos densos y la combinación entre lo tenue y lo denso. Se pueden observar las pinceladas pero no la trayectoria de la punta del pincel. Es un método muy distinto del de teñir con pincel húmedo en el cual no se pueden observar ni las pinceladas ni la trayectoria de la punta del pincel.

También existen las teorías sobre las denominadas tinta delicada y tinta vieja así como tinta muerta y tinta viva. La tinta delicada es una metáfora para describir el color fresco y brillante de la tinta. La tinta vieja se refiere a un tono borroso que puede representar las arrugas de los objetos. En el caso de la tinta vieja, el pincel flota sobre la tinta mientras en el caso de la tinta delicada, la tinta flota sobre el pincel. La tinta delicada se utiliza para mostrar la concepción artística y la tinta vieja representa la estructura. La tinta delicada es más suave y brillante pero la tinta vieja tiene una fuerza que parece poder penetrar el papel. La tinta vieja significa que existen claramente diferentes tonos del color de la tinta por la diferencia en la densidad y si está al revés, es la tinta muerta. La tinta muerta no tiene vigor pero la tinta viva resplandece.

## Técnica de la tinta

El uso de la tinta depende del tipo del papel y de la seda y de la proporción del agua y la tinta.

*Varios aspectos de la tinta.*



La historia del uso de la tinta es larga pero en cada dinastía se enfocaba desde diferentes puntos de vista.

1. El uso derivado del carácter de la tinta: se trata del uso de la tinta conservada y fresca. La tinta conservada es la tinta de la noche anterior por tanto no se puede arrastrar o borrar sino colocarla encima del papel porque si no se corre el riesgo de dar una sensación de violencia.

2. El uso de la tinta según el aspecto de la tinta: se refiere a la clasificación de cinco gradaciones: quemado, denso, pesado, ligero y suave.

3. El uso de la tinta según el aspecto del agua: la tinta seca da el aspecto del viento otoñal y la tinta húmeda el aspecto de la lluvia primaveral. Lo seco y lo húmedo forman el aspecto de superposición de las capas en el papel, la tinta seca queda en la parte que sobresale y la húmeda en la parte cóncava, por eso es mas facil pintar la parte seca y luego la húmeda pues al contrario, la parte húmeda quedaría pegada y no podría recibir otro tratamiento.

4. El uso de la tinta y el agua: extender la tinta en el papel con mucha tinta y agua, ahorra la tinta con más agua y menos tinta.

5. El uso de la tinta según el orden: se trata de aumentar la tinta pintando cuando está seca y romper la tinta es pintar con la tinta húmeda. Acumulando la tinta podemos pintar varias veces en el mismo lugar evitando que se forme una masa. Al romper la tinta se ha de pintar con un sólo soplo aprovechando la penetración natural entre las pinceladas. La repetición del uso de acumular la tinta es más libre que el uso de romper la tinta. Puede combinar diferentes tintas como la conservada rompe la fresca, la densa rompe la ligera, la húmeda rompe la seca, el agua rompe la tinta, la tinta rompe el agua (también la tinta rompe el color, el color rompe la tinta, la tinta rompe la línea etc.). Solo cuando dos pinceladas sean opuestas dan sentido de rompimiento. Tanto acumular como romper la tinta tiene que relacionarse con el uso del pincel. Las pinceladas horizontales rompen las verticales. Lo importante es que una vez pintada ya no se puede quitar, por tanto hay que ser prudente. Son experiencias de los pintores después de mucha práctica.

Por otro lado está la técnica del pincel según el uso de la tinta, que no vamos a analizar aquí puesto que se vincula estrechamente con la práctica de la pintura china.

## **Los aspectos interesantes de la tinta**

El pincel tiene ritmo mientras que la tinta tiene gusto. ¿Que es el gusto? Es el resultado inesperado que añade un aspecto interesante a este espacio de blanco y negro. Durante la creación es inevitable cometer errores en el uso del pincel o de la tinta, es donde se origina este aspecto interesante. No es fruto de la intención o del propósito. Si un pintor no tiene una capacidad suficiente del manejo

del pincel y de la tinta, por mucho que se esfuerce no conseguirá este resultado. Y si es un pintor capaz se pueden observar estos aspectos interesantes en toda su obra.



## 4. Teoría de los colores

En la teoría antigua del color, los colores primarios no eran tres sino cinco, añadiendo el blanco y negro, es decir, que los chinos consideraban que el blanco y el negro también son colores. Además el blanco y el negro son colores extremos, es decir, que cualquier color cuando es muy denso se vuelve negro y cuando es más fluido de vuelve blanco, son dos polos para tener color o hacerlo desaparecer, por tanto todos los colores están entre el blanco y el negro. Esta es la razón por la que en la pintura china se sustituyen los colores por la tinta y el agua. La teoría antigua de los colores no buscaba el sentido caliente o frío de los colores sino que los analizaba en relación con el blanco y el negro. Sin embargo, en comparación con las teorías de colores de la pintura occidental, en la pintura china son escasas. Sólo se han desarrollado las teorías de la aplicación de los colores.

En los colores clásicos de la pintura china existe un abanico cromático muy amplio de los pigmentos. Por ejemplo, en los pigmentos vegetales encontramos la orquídea roja, la rubia, laca, carmín, sándalo, ratán amarillo, robinia, gardenia amarilla, azul floral, salvia escarlata, etc. Sólo el azul incluyen un amplio abanico de tono con distintos niveles de claridad. Los pintores modernos se limitan a usar escasos colores, tales como azul floral, ocre, bermellón, gardenia amarilla o azurita. Las teorías tradicionales del color desarrollaron técnicas de elaboración de los colores a través de los pigmentos que incluyen cómo se usan los pigmentos minerales (color de piedra, 石色) y vegetales (color líquido, 水色); cómo se aplican los colores del fondo y de apariencia y cómo se tiñe por separado o se aplican las capas de colores. También existen las teorías estableciendo las técnicas de moler, preparar el aglutinante, ajustar los colores y aplicarlos, etc.

Las técnicas de aplicar los colores están muy diversificadas, abarcan tanto las más convencionales como otras más específicas



**Granada con pájaro amarillo,**  
Anónimo.  
Tinta china sobre seda forma  
díptica.  
24.6 x 25.4 cm.  
Museo Palacio de Pekín,  
República popular de China.

como el *chui yun* (soplo de la nube, 吹云) o el *tan xue* (toque de la nieve, 弹雪). Estas teorías de las técnicas al diseñar los colores establecen las reglas de las combinaciones de *se xiang* (los aspectos de los colores, 色相). En la pintura occidental, se describen las relaciones entre los colores por medio de los tonos cálidos y fríos, en la pintura china los colores se clasifican en dos categorías: tiernos y duros. Según esta clasificación, los colores tales como el rojo tenso, el verde invernal y el violeta son duros y los colores como el gris claro o el amarillo son tiernos. Se describen, pues, las relaciones cromáticas a través de la textura de los colores. Se puede decir que en el concepto del color la pintura china da más importancia a la combinación de la textura de los colores que a las relaciones entre la apariencia y la sensación que producen.

Los chinos suelen decir "diez mil violetas y mil rojos", "multicolores" y otros adjetivos para expresar la sensación verdadera del mundo respecto a los colores. Según el registro de la historia, en el año 1066 a.C., en la dinastía Zhou ya habían funcionarios que se ocupaban del asunto de la pintura: "Pintar es



mezclar los cinco colores"; entonces las actividades pictóricas eran inseparables de los colores. Según los restos de la pintura mural descubiertos sobre el año 700 a.C. hasta el siglo XIII daban mucha importancia al uso de los colores. En los libros que hablaban de la teoría de la pintura daban la misma importancia al uso de los colores que al soplo y el ritmo; todo esto demuestra que los colores en la pintura china tradicional eran muy importantes.

No obstante, la teoría del color dio un gran cambio durante los siglos III y IV, atribuible a la influencia del budismo y de la caligrafía respectivamente.

La combinación entre el budismo y la filosofía de *Zhuang Zi* comportó nuevas temáticas en la pintura china que iban desde la figura humana hasta el paisaje y la pintura de flores y pájaros. El estilo y el formato también variaron, desde un estilo comprensivo hacia uno más simplista, desde la expresión de sentimientos apasionados hacia reflexiones filosóficas y desde un formato muy detallado con muchos colores hacia una pintura sencilla, suave y purificada. Se fomentaron en la pintura las ideas filosóficas sobre el vacío, la espiritualidad y la trascendencia. La tranquilidad, el sosiego, así como la "iluminación súbdita" budista al buscar el equilibrio interior eran muy tentadoras para los artistas cultivados. El budismo aspira a la meditación y el abandono de los intereses pragmáticos, promoviendo un estilo de la vida profundo, puro y sencillo. En este contexto, era inevitable el surgimiento y la popularidad de la pintura de blanco y negro.

Las estéticas tradicionales enfocadas en los colores y dinamismo fueron siendo sustituidas por una psicología estética más simple, serena y solitaria. Estas nuevas aspiraciones afectaban directamente las formas de expresión. Los pintores cultivados dejaron de ser apasionados por el emprendimiento, lucha y entusiasmo y empezaron a dedicar sus propios sentimientos a sus obras con las cuales expresaban sus pensamientos.

Por otro lado el manejo del agua y la tinta también está conectado con las propias características de los dos materiales. Al entender de los pintores del momento, la pintura de agua y tinta se caracteriza por la sencillez, la ligereza y la serenidad. Las tres características son un estado tanto del tiempo como del espacio y fundamentan las bases ideológicas del desarrollo de este tipo de pintura. El dao, que sólo se puede entender pero no se puede comunicar verbalmente, y que se puede percibir pero no se puede describir en la filosofía de *Zhuang Zi* se coincide con la atmósfera etérea, ambigua y sencilla que pretende crear la pintura de agua y tinta. Ambos transmiten los mensajes infinitos a través de unas ideas indeterminada y profundas. La indiferencia a la fama y el bienestar en el espíritu de los pintores se refleja en sus obras. Con esta tendencia, no era extraño que las pinturas de paisaje de colores, incluso a veces decoradas con oro, cedieran el paso a la pintura de agua y tinta.

La segunda causa es la intervención de la caligrafía. Duplicó



***Barca solitaria,***

Xia Zhi.

Tinta china color sobre papel.

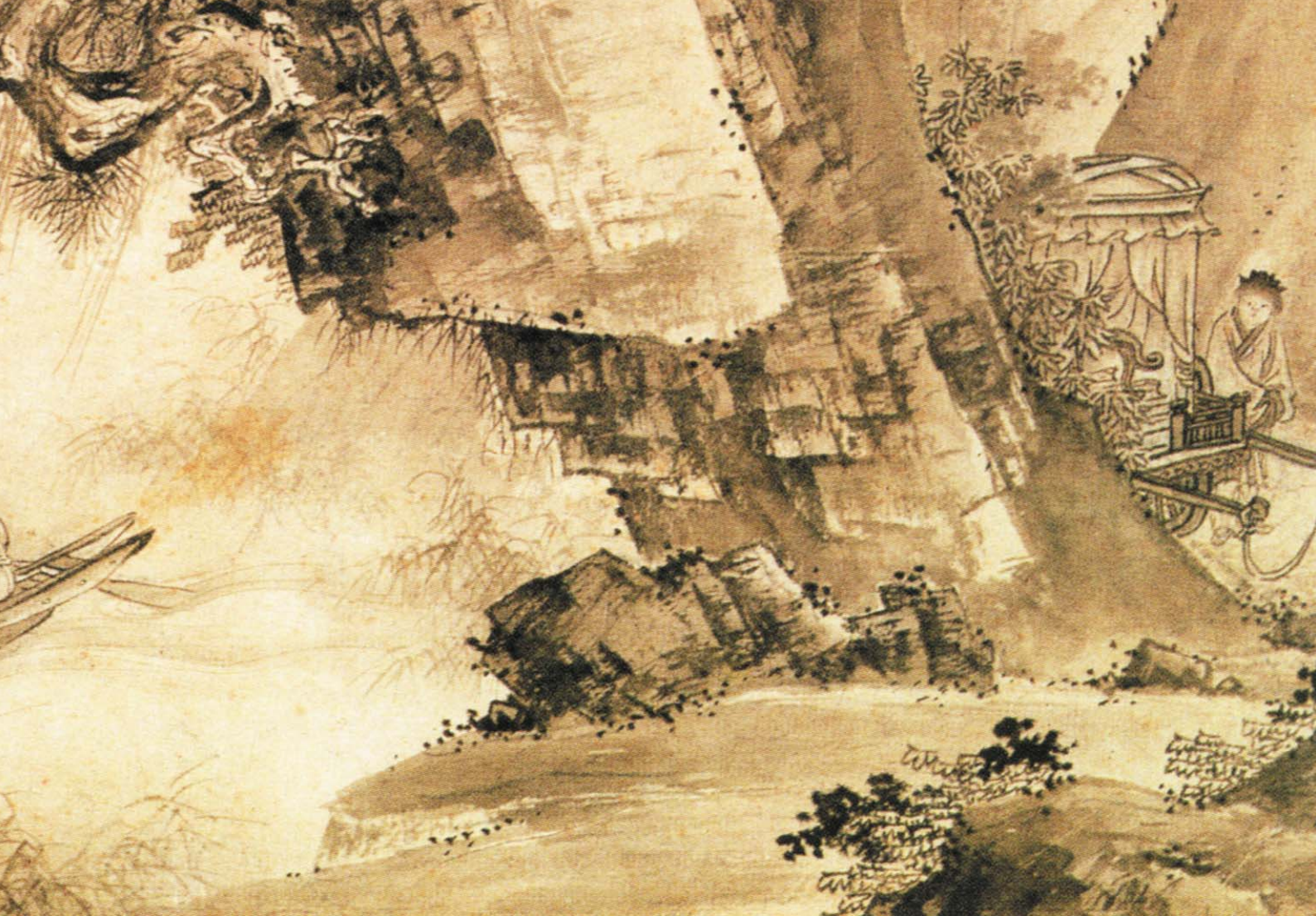
28 x 79 cm.

*Museo de Liao Ning, República popular de China.*

la fuerza expresiva de la tinta y el agua y ofreció la posibilidad de obtener cinco colores de la tinta. El valor independiente y estético del pincel y la tinta hizo que la pintura china se separara de los colores. Desde el siglo X, la tinta y el agua no solo fueron instrumentos principales de la pintura de paisaje sino de la figuras y de la de flores y pájaros.

Es sabido que las pinturas chinas de color tienen una diferencia evidente de la pintura al óleo occidental; se trata de un uso superficial, abstracto y decorativo del color. Los colores de la naturaleza son muy complicados y los colores fijados en el papel son muy limitados. Los pintores intentan utilizar el menor color posible para expresar el contenido abundante y demostrar la capacidad abstracta para resumir los colores de la naturaleza.

En la pintura china, los colores se pueden inventar ya que reflejan el espíritu en lugar de la materia. Los colores sirven al concepto artístico. La pintura china da importancia al individuo. Por ejemplo, se dibujan los pájaros como si se dibujaran a los niños, se plasma una águila como si se dibujara un héroe y pasa lo mismo en la pintura del paisaje, en él las montañas y los ríos no son tales, son personas.



Merece la pena mencionar que la tinta y el agua que sustituyen a los colores no es un retroceso sino un despertar y un avance en la teoría y la práctica debido a que el motivo de la creación pictórica no es la forma sino la idea, no se limita a lo visible sino a la inmensidad del alma pues se ataría a la forma y al color, limitaría la búsqueda de la idea sin poder conseguir la esencia de los objetos. Los pintores chinos disfrutaban del "color de la tinta" libremente con el negro, rey de los colores, creando obras que describen el espíritu, el corazón y la unión de la naturaleza con el yo.

El nivel más elevado de la expresión de colores con la pintura china es la tinta y el agua y todas las formas formadas por ellas, es decir, la forma hecha con la idea del conjunto, del contenido y la forma. Las innumerables formas de la naturaleza se resumen en la pincelada única y los innumerables colores también se resumen en la tinta. La tinta es la clave de la pintura china. Con una clasificación de alto nivel se ha hecho la tinta y fijándola en el papel nacen el negro y el blanco, la densidad y provoca múltiples cambios que pueden representar todos los colores del mundo. Los chinos creen que atándose a los colores concretos no podrán conseguir jamás el color eterno porque los colores cambian según la estación, el momento del día, el ambiente etc.. Expresar un color dentro del tiempo y el espacio no podrá conseguir el aspecto

esencial permanente de un objeto.

El negro y blanco en la pintura se deben a la tinta y al agua. El agua es muy importante porque no tiene color y es el blanco. El agua representa la "nada" mientras la tinta el "ser". La tinta mezclada con agua puede expresar colores sin límite. De hecho, los cambios de densidad o humedad de la tinta con el agua son insustituibles por los polvos blancos de plomo porque estos no pueden ser tan libres como el agua. Se trata de conseguir más usos con materiales más simples y fáciles de obtener. En la pintura china, los polvos blancos de plomo se consideran un color y no pueden ser tratados como sin color, es limitado mientras que el agua no tiene color y es ilimitado. La tinta con agua puede expresar todo mientras que los polvos blancos de plomo no tienen esta función.

Los chinos son muy sensibles al color negro; el cabello y la pupila negra de los ojos son lugares clave del aspecto espiritual de una persona. Antiguamente, las plantas se quemaban convirtiéndose en polvos negros, o sea, la tinta. Como el agua, la tinta es una materia inagotable en la naturaleza. Exigir que los materiales sean fáciles de conseguir es un espíritu peculiar de los chinos, expresar los detalles con materiales muy simples se trata de una habilidad de los orientales. La filosofía china busca lo sencillo y lo simple, un rasgo que se refleja en todas las artes chinas como la música, la pintura, la medicina.

El blanco y negro son los colores peculiares de la pintura china. En alguna ocasión se considera más importante el blanco que el negro y el vacío que lo lleno pero el blanco es un resultado de la existencia del negro, no puede haber blanco sin el negro. De hecho, no es que el blanco sea más importante que el negro sino que se trata de manejo de la tinta y de una forma expresiva de la tinta.

El blanco no tiene color ni forma mientras que el negro si lo tiene. El blanco es donde no hay pincelada con tinta mientras que en el negro si la hay. Sin pincelada de tinta no será pintura pero demasiada tinta sin haber lugar para el blanco tampoco es pintura. Las pinceladas son para la existencia de lugares en blanco y a la inversa. Diseñar el lugar blanco se trata del espacio restante de la pinceladas con tinta, no es simplemente un papel blanco.

Desde el punto de vista de la teoría del color, el no color también puede representar todos los colores y convocar la imaginación de los colores del mundo. Es difícil expresar los múltiples colores de la naturaleza porque no se pueden expresar completamente ni con exactitud como la textura y la luz. Lo que puede hacer el hombre es clasificarlo y expresarlo con diferente densidad del blanco y negro. Por un lado, es la imagen eterna indiferente al tiempo y espacio y, por otro lado, convoca la imaginación de los espectadores. Por ejemplo, una pintura de paisaje al no reflejar el efecto de la luz y el color, el espectador con su imaginación puede recrear la belleza indefinida de las estaciones, mientras que el color tan solo puede dejar un espacio de recreación muy limitado para los espectadores.

Al fin y al cabo, el que los colores cediesen paso al agua y la tinta significa que las aspiraciones de los artistas chinos cambiaban. La aspiración a la apariencia se convirtió en una observación al interior. La complejidad visual llegó a ser un concepto artístico sencillo y profundo. A partir de las teorías pictóricas del siglo IX, se puede observar la revolución artística que vivió la pintura en aquella época: desde una pintura imitando a las figuras del objeto hasta una más abstracta y conceptual. Por otro lado se crearon los distintos tonos del color de la tinta que hemos mencionado anteriormente para enriquecer las obras.

De hecho la teoría sobre los diferentes tonos del color de la tinta es el resultado de las reflexiones de los artistas sobre el color. A diferencia del impresionismo que solía analizar los colores en la luz desde las vertientes científicas y visuales, los artistas chinos separaron los colores de la luz y consideraron los colores como un concepto en el color único de la tinta a fin de retratarlos. "Cuando se sepa manejar los 5 tonos del color de la tinta, se podrá conseguir la esencia de la pintura". Esta expresión implica la madurez de la pintura sobre todo en su concepto. A partir de allí la pintura se destacaba por su intangibilidad y hermosura ,mientras en la artesanía la cerámica de la dinastía Song se caracterizaba por su elegancia y su pulcritud. Los chinos son enamorados del "no color" porque justamente ven lo existente en lo no existente; aprecian una gran variedad de colores en la tinta; el vigor en un tronco muerto y las posibilidades infinitas en el vacío.

Los chinos han simplificado la forma y el color al máximo dejando en la pintura solo la respiración del pincel, el movimiento y la prolongación de la tinta. Moviéndose en el papel blanco como si fuera una vida en el desierto, tan solo un llanto en él despertará la alegría o la tristeza.



## 5. Los cuatro tesoros del estudio

La caligrafía china pone énfasis en las expresiones de *qi* (aliento, soplo vital) y *yun* (ritmo). Se busca el arte de las líneas y la belleza como una danza. Al igual que en la pintura, se persigue la belleza de la fuerza de los trazos. Si se compara con la pintura occidental, la diferencia es evidente. La pintura occidental persigue una exactitud de la forma. Describir fielmente la realidad. Sin embargo, la pintura china persigue el espíritu antes que la forma. Lo más importante no es dibujar mecánicamente la imagen sino realizar una creación de imágenes espirituales. Trata de expresar el sentimiento personal y su estado espiritual a través de los trazos abstractos de las pinceladas.

### El pincel

El nacimiento del pincel coincidió con el de la tinta y el de la piedra para entintar. Se interrelacionan y se influyen mutuamente. Aparecen en las postrimerías del neolítico, toman forma entre los siglos XVI–X aC, se desarrollan en el siglo II aC, se perfeccionan entre los siglos VII–XII y llegan a su apogeo entre los siglos XIV–XIX. Hoy en día todavía se usan.

Antiguamente, el material para la elaboración del pincel eran la plumas de ave o los pelos de animales como, la cabra, el ciervo, el cerdo, el leopardo y el tigre, incluso la barba humana y el pelo de recién nacido. Tras un largo tiempo de utilización, se descubrió que el pelo de liebre era el material idóneo, especialmente, el obtenido en otoño o en invierno, porque en estas estaciones es cuando más duro está.

El pincel más antiguo que se conserva hoy en día es del siglo IV aC, cuyo mango es de bambú y con una capa de pintura como protección. Los pelos de liebre están sujetos por un hilo de lino que forma una punta muy dura. Otro pincel desenterrado de la

*Los cuatro tesoros del estudio,*  
Foto del Autor.

misma época está insertado en un tubo de bambú y tiene 18,5 cm de largo, 0,4 cm de diámetro y el pelo, de 2.5 cm, es de liebre. El mango fue pintado negro con rayas rojas.

En la dinastía Han (206 aC-200 dC), apareció el pincel de pelo compuesto que se hacía con pelos de diferentes animales. Justamente en aquel entonces, se empezó a poner atención a la calidad y el adorno del mango que se adornaba con oro, jade o perlas. Y el mango se hacía con cuerno de rinoceronte o con marfil. Los instrumentos de escritura y pintura empezaban a servir como artículos artísticos. Los letrados y funcionarios tenían por costumbre llevar el pincel en la cabeza como adorno de su gorro en los actos rituales.

Entre los siglos VI y IX, con la prosperidad económica y cultural, la manufacturación de los Cuatro Tesoros del Estudio fue en auge. En esa época, la mayoría de las puntas del pincel eran cortas y hechas con pelos de liebre. La mayoría de los pinceles se producían en *Xuan Zhou* y éstos, por su calidad destacada, se convirtieron en una ofrenda para los emperadores. En Japón, se conservan unos pinceles chinos de la dinastía Tang. Los mangos son de materiales diversos, hay mangos de bambú, de bambú incrustado con jade, de jade puro y de jade tallado. En las postrimerías de la dinastía Tang, apareció el pincel con punta larga, que significó una revolución para la historia del pincel, porque provocó un nuevo estilo de caligrafía caracterizado por su naturalidad y formas desenvueltas.

Después del siglo X, la tecnología cambió enormemente, ya que se empezaron a hacer pinceles de pelos suaves. En el siglo XIII surgieron un grupo de fabricantes famosos que usaban pelos de cabra, de liebre y de comadreja amarilla. Necesitaban más de 70 procedimientos para elaborar el pincel. Las puntas eran duraderas, llenas y bien cortadas. Esto coincidía con "las cuatro virtudes" del pincel que son: "agudo, ordenado, lleno y robusto."

Entre los siglos XIV y XIX, con el gran desarrollo del arte de la caligrafía y la pintura, se puso más atención a la producción del pincel y a su adorno, en especial, a la selección del pelo. Surgieron diferentes métodos para atar los pelos, dando formas de brotes de bambú, de platos de incienso, de orquídeas o de calabazas. La punta y los pelos auxiliares daban diferentes colores entre capa y capa por la diferencia de pelo. Aprovechando la naturaleza de distintos pelos, se produjo un tipo intermedio, que era blando y duro al mismo tiempo. Además, de acuerdo con la necesidad del arte, aparecieron diferentes tamaños de pinceles, algunos muy grandes para escribir palabras enormes, y pinceles de pelo largo que podían contener más tinta.

En general, existen 3 tipos de pincel según el material y la resistencia del pelo: pincel con pelo blando, con pelo duro y con pelo mixto.

A) Pincel con pelo blando : con pelo de cabra o pluma de gallina.





Su principal propiedad es que puede absorber más tinta. Es de fácil manejo y la punta se puede ampliar. Por eso, las letras escritas con pincel blando son muy llenas. Conforme a sus diferentes usos, se puede dividir el pincel blando en varios tipos:

*Pinceles chinos,*  
Foto del Autor.

- *Zhabi* ( 楂笔 ): es el pincel más grande, tiene otro nombre zhuabi (agarrar el pincel), especial para escribir caracteres muy grandes.
- *Doubi* ( 斗笔 ): un tipo de pincel bastante grande, para escribir letras relativamente grandes, generalmente de pelo largo de cabra o de barba de cabra.
- *Tibi* ( 提笔 ): especial para escribir en tablero con inscripción horizontal. Hecho con pelo de cerdo.
- *Pingbi* ( 屏笔 ): pertenece al grupo destinado a escribir caracteres grandes como los de los biombos. Es un poco más pequeño que el tibi y de pelo largo.
- *Lianbi* ( 联笔 ): especial para escribir los dísticos.
- *Dakaibi* ( 大楷笔 ): para escribir un tipo de caligrafía de caracteres grandes. Los hay de pelo de cabra, de lobo, etc.

B) Pincel con pelo duro: su principal característica es que la punta es muy dura y elástica. Es difícil que se doble con la presión y a la vez, fácil de enderezarse. Al escribir, da una imagen clara de los cambios de seco a húmedo. Es apropiado para escribir letras pequeñas y las puntas de las líneas se ven claramente. También es muy bueno para letra cursiva, porque las líneas y las pinceladas



*Detalles de pinceles chinos,*  
Foto del Autor.

salen proporcionales. Se clasifican según el material del que están hechos:

1. Pincel de pelo violeta: toma el nombre de la liebre de color violeta (generalmente se usa el pelo del lomo) El pincel es elegante y duro. Aunque no dura mucho tiempo porque se despunta fácilmente. Este tipo de pincel era popular en la dinastía Tang.

2. Pincel de pelo de lobo: el pelo viene de la comadreja amarilla. Es duro y fuerte. Se pueden escribir letras de cualquier tamaño y las líneas pueden ser gordas o delgadas. Es fácil de manejar y es adecuado para las caligrafías *xingshu* (行书) y *caoshu* (草书).

3. Pincel de bigote de ratón: este tipo es más duro pero le falta flexibilidad. Fue muy apreciado entre los siglos VII y XIII. Según los documentos históricos, el pincel de bigote de ratón era un pincel mixto, puesto que en general, el bigote de ratón sólo servía como eje de la punta y el resto era de pelo de liebre. Con esa combinación, reunieron las ventajas de los dos tipos.

El dicho "tener el pelo en la boca todo el día" (*ru bi*, 茹笔) proviene del hecho que en el proceso de elaboración, los obreros tenían que mantener el pelo todo el día en la boca para hacer una selección exigente. La elaboración era manual y debía pasar unos 60 o 70 procedimientos que principalmente eran: remojar la piel; extraer el pelo; seleccionarlo, dividirlo, cocerlo, atarlo, montarlo, cortarlo

y esculpirlo. De todos éstos, seleccionar y atar eran los más importantes, porque están directamente relacionados con la calidad del pincel. Al escribir, el pincel ejecuta los diferentes trazos de la escritura china, que reciben sus propios nombres: *ti, an, xing, dun, lei, gou, zhuo* y *na* (提、按、行、顿、垒、勾、啄、捺). Los trazos logrados pueden ser duros o blandos, suaves o ásperos, grandes o pequeños y siempre con mucha fuerza expresiva. Éstos no pueden ser comparados a los dibujos hechos con pluma, lápiz o pincel de la pintura occidental.

## La tinta

El carácter chino para designar la tinta (*mo*, 墨) se construye a partir del carácter que designa el color negro puesto que la mayoría de las obras de pintura y caligrafía chinas se usa la tinta de este color. Esto tiene que ver con una predilección de la nación china por el color negro, como puede comprobarse en muchos objetos antiguos: desde el perfil negro de un pez en un recipiente de cerámica pintada del neolítico y los adornos negros en otra vasija de cerámica pintada, hasta los adornos en los instrumentos rituales de la antigüedad. La adoración por el color negro es una parte importante de los criterios estéticos de nuestros antepasados. Desde la antigüedad se ha dicho que en la caligrafía y pintura china hay "cinco colores de tinta". De hecho hay muchos tipos de tinta, como: *qiyan* (*laca humo*, 漆烟), *youyan* (*aceite humo*, 油烟), *gongyan* (*tributo humo*, 贡烟), *dingyan* (*máximo humo*, 顶烟) *songyan* (*pino humo*, 松烟) etc., aunque todas derivan de la *youyan* y de la *songyan*. La *youyan* y la *qiyan* se hace con aceite de *dong* (un tipo de árbol) y con ceniza de laca quemada. Es una tinta negra y brillante y se usa principalmente para la caligrafía y la pintura. La *youyan* es muy cara porque se produce muy poca tinta con mucho aceite de *dong* o de laca. La *songyan* se fabrica con la ceniza del pino, que es clara y ligera. Se usa principalmente en caligrafía. Con un buen pincel y una buena tinta se pueden crear excelentes obras de caligrafía y pintura. Por ello, los artistas de caligrafía y pintura prestan mucha atención a la calidad del pincel y de la tinta.

Según los documentos históricos las tintas más antiguas son de origen vegetal o minerales. La tinta artificial apareció en la dinastía Zhou del Oeste (1066 aC.-771 aC.). Se supone que estaba hecha con cenizas de pino. Cuenta la historia que un día, *Xing Yi*, el inventor de la tinta artificial, se lavaba las manos junto al río cuando vio un trozo de carbón de pino flotando en el agua. Sin querer, lo sacó del agua y su mano quedó teñida de negro. Quedó muy sorprendido así que se lo llevó a casa y lo machacó hasta convertirlo en polvo. Intentó cuajarlo con agua y como no lo consiguió, volvió a probar con sopa de arroz, lo cual le dio resultado. Desde entonces, empezó a dar forma a esas tintas con la mano y así aparecieron las primeras tintas artificiales de barra. La tinta artificial es mucho mejor que la natural en cuanto a calidad, valor de uso y efecto estético. Poco a poco, la tinta natural -resina de un tipo de árbol- dejó de utilizarse.



*Detalles de pinceles chinos,*  
Foto del Autor.

En el siglo III, dos productos medicinales preciosos como la perla y el almizcle empezaron a emplearse en la producción de tinta. En esa época, un criterio para valorar si la tinta era de buena calidad era que contuviera suficiente cola y tuviera un color bien negro. Eso explica que en aquel entonces, la tinta ya contuviera bastante cola. Este procedimiento fue muy significativo en la historia de la producción de tinta, porque con la cola, se podía producir tinta en pedazos grandes. Al usarla, sólo había que molerla en la piedra de entintar, y no hacía falta prensarla.

Después del siglo IX, las técnicas de producción de la tinta se desarrollaron mucho. El cuerno de rinoceronte y el alcanfor se añadieron a la perla y el almizcle como ingredientes de la fórmula. Una tinta hecha con estos ingredientes es tan dura como el jade, con vetas de rinoceronte, ni se pudre ni se apolilla y puede guardarse mucho tiempo sin que se altere. La tinta preparada expide un olor fragante y ofrece fluidez al escribir.

En el siglo X, los literatos y pintores tenían por costumbre producir la tinta china sólo para su propio uso o para regalar a los amigos. Incluso, a veces, sólo para conservarla como joya. Esa costumbre tuvo una gran influencia en la historia de la producción de tinta. Luego, surgieron libros dedicados a la fabricación y evaluación de la tinta como Fórmulas para hacer tinta, Cánones de la tinta, Crónicas de la tinta, Historia de la tinta etc. que resumieron las experiencias de producción de la tinta.

En el siglo XIV, gracias a la adopción de una fórmula secreta, las técnicas dieron otro paso adelante y el siglo XVII fue el punto culminante de su historia. Además de producir la tinta tradicional, también se fabricaba tinta de contemplación, tinta de colores y tinta medicinal. A finales del siglo XIX, con el uso de la tinta industrial, que era muy barata y bien acogida en el mercado, la fabricación tradicional de tinta de hollín de pino empezó a desaparecer poco a poco, ya que ésta no podía competir con ella.

En cuanto a la elaboración de la tinta lo que registra la Receta de la Tinta del siglo X es muy simple, sólo se mencionaron 8 procedimientos como por ejemplo: la recolección del pino y la construcción del horno. El registro en el siglo XIV es mucho más detallado puesto que resume los procedimientos completos del siglo XIII al XIV que son impregnación de aceite; jofaina de agua; copa de hollín; tallo de junco ; selección del hollín; fundición de la cola; añadidura de ingredientes; cocimiento al vapor; moler; pesar; templar; enrollar; moldear, remojar en la cal; tanque; probar e imprimir. Son más o menos 21 procedimientos, con dibujos de explicación. Por ello, puede verse que en aquel entonces ya existía una división detallada y racional en la producción de tinta. A la luz de los documentos históricos, así como los procedimientos de la época moderna, vamos a presentar a continuación los cinco pasos principales de la producción de la tinta:



- A) Recolección de hollín: El hollín es la materia principal de tinta. Hay de dos tipos: hollín de pino y de aceite
- B) Uso de cola: La cola es imprescindible para todo tipo de tinta. La cantidad y la cualidad de la cola influyen mucho en la calidad de la tinta. Nuestros antepasados le ponían mucha atención. Hay cola de pescado y cola de piel de toro entre otras. Se exigía que la cola fuera clara, porque con cola clara la tinta no era grasienta. Al fundir la cola, nuestros antepasados no sólo ponían mucha atención en los ingredientes, la cantidad y la temperatura, sino también al tiempo. La experiencia dice que enero, febrero, octubre y noviembre son los meses adecuados para la fundición de la cola y la producción de tinta. Si hace mucho calor, la cola no se coagula y la barra de tinta se vuelve frágil. Si hace mucho frío, se congela la cola y la tinta tiende a quebrarse.
- C) Mezcla de los ingredientes: añadir diferentes ingredientes según cierto orden y al mismo tiempo, revolverlos y molerlos.
- D) Vaciado: es para dar forma a la tinta.
- E) Acabado: es un procedimiento final que consiste en pulir, pintar y grabar caracteres. Después del vaciado, la tinta sólo está semiacabada y la superficie no es muy plana, por lo tanto, se necesita un procedimiento complementario según su uso: pintar de oro o de plata, vestir con laca para agregar brillos.

*Tinta china,*  
Foto del Autor.



*Tinta china de color,*  
Foto del Autor.

## Clasificación de la tinta antigua

- Tinta corriente: La gente común la usaba para escribir y su forma era sencilla.
- Tinta para ofrendas: los funcionarios de las fronteras del país invitaban a los famosos productores de tinta a elaborar tinta especial para ofrecerlas al emperador, o bien servían como tributo de acuerdo con la ley. Este tipo de tintas llevaban el nombre de la persona que las ofrecía o el nombre del productor. También era un tipo de tinta más valiosa.
- Tinta real: era exclusivamente de uso imperial. Después de la dinastía Tang se estableció un nuevo cargo denominado "funcionario de los asuntos de tinta". La persona encargada debía ocuparse de la producción de la tinta real.
- Tinta de fabricación personal: tinta hecha según la intención del productor. Había de dos tipos: una era para el entretenimiento y la otra para la experimentación. Ambas eran de excelente calidad.
- Tinta de contemplación: Se hacía sólo para ser contemplada y apreciada y no para su uso. En general, tiene un tamaño pequeño y una forma graciosa. Los materiales son de buena calidad y la elaboración es de alto nivel. Son valiosísimas.
- Tinta de regalo: sólo sirve para regalo. Hay de tres tipos: para cumpleaños de personas de edad, para festejar una boda y para los alumnos. Este tipo pone énfasis en la parte exterior de la tinta, pero los materiales no son de primera clase.

- Tinta medicinal: sirve para curar alguna enfermedad. Generalmente hecha de hollín de pino. Algunas con el nombre del productor y otros con el de la farmacia.

## Formas de la barra de tinta

En el siglo XIV, hubo una persona que coleccionó y clasificó unas 300 formas de tintas en 5 categorías: gui, yu, ting, gui y zhapei. Estas cinco se subdividen en muchas formas, por ejemplo, el modelo de placa de jade (como insignia de poder o dignidad); de colgante de jade; de forma de lengua de toro; de forma circular, de cigarra, de piedra de entintar; de lápida; de vasija ding (antigua vasija con dos asas y tres pies); de moneda; de sello de jade; de animal fantástico; de frutas etc. He aquí unas descripciones:



*Piedra de entintar*

- Rectangular: Es la forma básica de las tintas antiguas. No hay una medida fija, pero tiene que ser lo suficientemente grande como para moler con la mano.
- Redonda.
- Lengua de Toro: Es una combinación de las formas rectangular y redonda.
- Octogonal.
- De formas de animales, frutas o vegetales.

## El tintero o piedra de entintar

El tintero o piedra de entintar es el instrumento para preparar la tinta china a partir de la barra de tinta.

Como instrumento especial para escribir es más adecuado llamarla piedra de entintar. El tintero chino y la tinta artificial más antiguos que podemos contemplar hoy son del siglo IV a.C. Este tintero está hecho de un guijarro pulido y una barra de piedra. La tinta de forma cilíndrica tiene una superficie áspera. En el siglo II a.C., se desarrolló bastante la tecnología del tintero chino que era ya una tabla rectangular de piedra arenisca fina guardada en una caja preciosa de madera o en una caja pintada y barnizada con laca. Un tintero así ya posee bordes y concavidades para agua y para el molido. Posteriormente, aparecieron tinteros de jade, barnizados con laca, de cerámica.. Del siglo VI al X se vive un periodo esplendoroso en el desarrollo del tintero chino, periodo que corresponde a una economía y cultura altamente desarrolladas. Se empezó a exigir más, no sólo en cuanto a dureza y belleza sino también en fineza y suavidad. A partir de allí se experimentaron grandes cambios en la calidad y la forma del tintero chino.

Después del siglo X, a medida de la popularización del tintero, se logró un conocimiento todavía más profundo y amplio. En esa época, los materiales que sirven para el tintero chino llegan a 60 o 70. El tintero de piedra es muy común. Los materiales registrados para los famosos tinteros chinos rondan los 25 tipos. Ese fenómeno se debía a que estos materiales son más resistentes que la cerámica,

la porcelana y la teja y más fáciles que los metales o las lacas, pero lo más importante era el buen resultado de la tinta. En comparación con la dinastía Tang, el arte de la pintura y la caligrafía era todavía más maduro y los literatos daban más importancia al uso de la barra de tinta. La exigencia de la caligrafía y la pintura sobre la tinta es diferente, pues la pintura necesita exagerar el tono de un color, por eso, la tinta tiene que ser muy fina. Aun dentro de la caligrafía, las exigencias son diferentes también en los diferentes estilos de caligrafía.

Después del siglo XIV, se desarrollaron de manera diversificada la producción y el uso de la piedra de entintar, incluso se llegó al nivel de poder diseñar y elaborarla según las características de los materiales. Si echamos una mirada retrospectiva a la historia del tintero chino, nos damos cuenta de que la época entre los siglos XIV y XIX fue muy importante, porque la tecnología de producción del tintero cambió casi totalmente y de su función práctica evolucionó gradualmente a un producto artesanal hasta que finalmente se convirtió en un objeto de colección. El estilo de las obras es más lujoso y complicado y no tan primitivo y sencillo como antes. En especial, después de siglo XVII la producción del tintero entró en su período de gloria y esplendor, mientras que su uso práctico estaba en el nivel más bajo. El cristal, el jade, la esmeralda, el marfil y el vidrio también entraron en la lista de materiales para el tintero, aunque no eran convenientes para preparar la tinta.

## **Las principales partes integrantes de un tintero chino**

El salón del tintero - también se llama salón de la tinta, dao de la tinta o corazón del tintero. Es la parte central del tintero, donde se prepara la tinta. La calidad del material y el valor del tintero dependen de esa parte.

El estanque del tintero - tiene otros nombres como mar del tintero, mago del tintero o pantanal del tintero. Estos nombres designan la parte más cóncava del tintero para contener el agua o la tinta líquida.

La frente del tintero - también se llama cabeza del tintero, es la parte más amplia del tintero ya que los otros tres bordes generalmente concentran los relieves y los adornos.

La colina del tintero - es la parte un poco saliente del centro del salón del tintero, se extiende de manera descendiente a todos lados para contener la tinta preparada al fondo.

El borde del tintero - se refiere a los bordes alrededor del salón del tintero. Sirve como dique para contener el agua y la tinta preparada.



Además de lo arriba expuesto, también están el lateral del tintero y la tapa del tintero. Éstos, hacen referencia a la inscripción, al nombre del tintero, a los versos, a una pintura o un sello, que se añaden generalmente al dorso o en el lateral del tintero.

En cuanto a la formas del tintero en todas las épocas, los cambios siempre han ido acordes con la conveniencia del uso. En realidad, hay cuatro tipos, que son: aplanado, con patas, anticongelante y portátil. Entre ellos, el aplanado tiene una historia más larga y también es el más popular. Por la necesidad de una estabilidad al rasgar la barra de tinta, la forma aplanada se subdivide en los siguientes modelos:

a) Figuras geométricas: generalmente, son redondos, ovalados, rectangulares, cuadrados, octogonales. Estos tinteros se usan mucho.

b) Figuras naturales: los tinteros tienen perfiles de animales o vegetales, como de toro, de ganso, de cigarra, de león, de bestia salvaje, de melón, de pez, de hoja de loto, etc. Poco a poco, la forma empezó a tener significaciones de buena suerte, para alejar los males o como consejo.

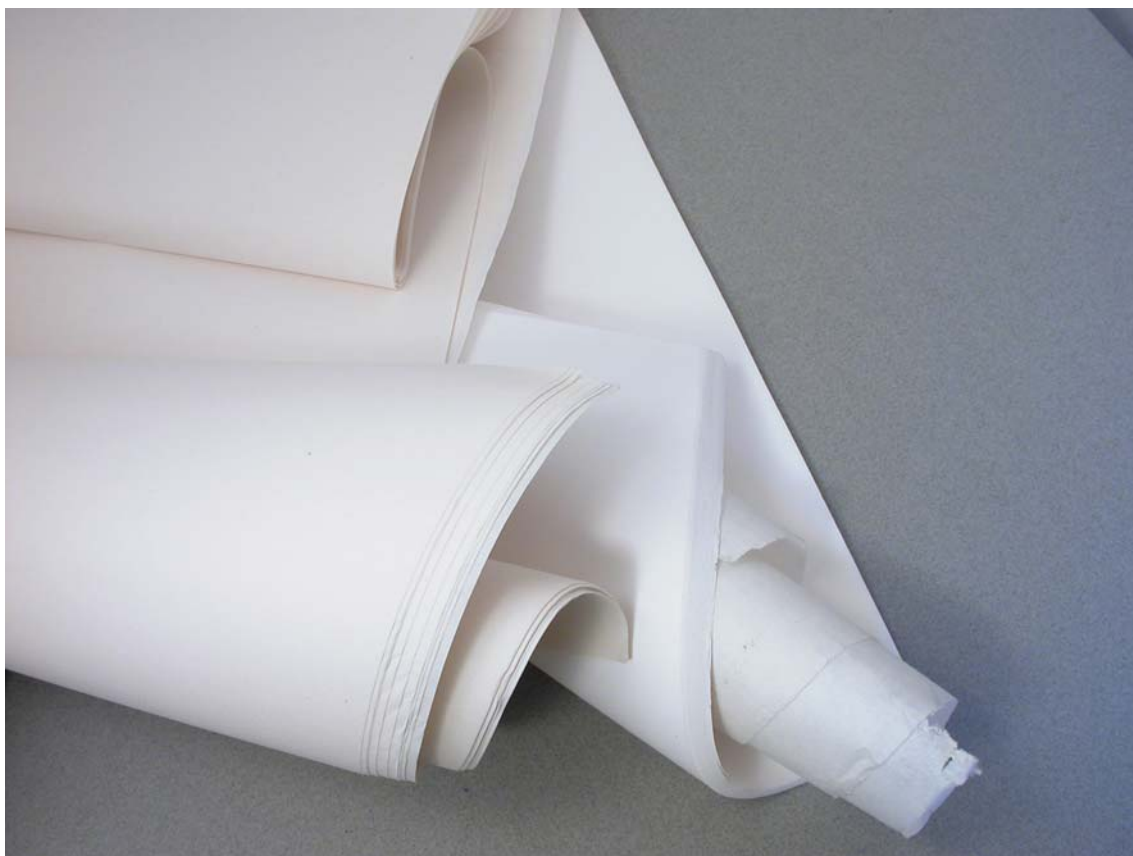
c) Figuras varias: son los que tienen formas de artículos de uso diario, como botellas, mesitas de té, relojes, hachas, tambores, ciertos instrumentos musicales, o vasijas ding (trípodes) entre otros muchos.

d) Figuras caprichosas: en estos modelos no se da mucha importancia a la forma externa, sino que se prestan al diseño especial aprovechando las vetas y formas de los materiales del tintero.

Los tinteros con pies se usaban mucho antes del siglo VII. Por lo que respecta a los tinteros anticongelantes, en el pasado, la tinta se congelaba fácilmente. Antes de la dinastía Han, los alumnos incluso interrumpían las clases durante dos meses a partir del mes de noviembre por ese motivo. Este tipo de tintero tiene dos formas. En una, se hace un agujero debajo del salón del tintero y luego se rellena con agua caliente para mantener la tinta a una temperatura adecuada. En la otra, se pone una base metálica debajo el tintero para calentarlo con carbón vegetal. En los tinteros portátiles, la cara del tintero tiene dos niveles. La base es hueca, por eso se puede coger fácilmente con la mano.

## **El papel**

Antes de la creación del papel, los materiales usados para escribir eran los huesos, el bambú, las tablas de madera o los tejidos de seda. Sin embargo, las sedas eran costosas y el bambú pesado, y todo esto condujo a la invención del papel.



*Papel Xuan,*  
Foto del Autor.

El papel más antiguo que podemos ver hoy en día es de 100 ó 200 años antes de nuestra era. Es el papel *baqiao* (灞桥) y fue el primer papel hecho de lino y telas rotas. Alrededor del siglo VI, la industria china de producción de papel llegó a su apogeo. Fue entonces cuando apareció el famoso papel xuan zhi. En Xuanzhou, el principal lugar productor del papel *xuan* (宣), existe una leyenda que cuenta que *Kongdan*, un discípulo del inventor del papel Cailun, vivió en *Xuanzhou* trabajando como productor de papel. Su mayor deseo era producir un papel ideal, que fuera tan blanco como para poder dibujar un retrato de su maestro y hacer un libro. Sin embargo, pese a múltiples experimentos, fallaba una y otra vez. Una vez, estando en el valle, topó casualmente con unos árboles caídos al lado de un arroyo. Ya estaban descompuestos y con un color blanco por el efecto del tiempo. Usó las cortezas de ese árbol para producir papel blanco y finalmente, lo consiguió. A partir de esto, podemos deducir que en la dinastía Tang (s. VII – X) ya era bastante normal hacer el papel xuan con las cortezas de los árboles. Desde entonces, el papel xuan siempre ha sido muy codiciado e indispensable para la caligrafía y la pintura. Después del siglo XIV prácticamente sólo se usa para eso.

Durante la dinastía Tang, en muchas partes se usaban las fibras de las cortezas de ciertos árboles como material para el papel. Este papel se caracterizaba por su resistencia y fineza. Mientras tanto, con la aparición de la xilografía se impulsó grandemente el

desarrollo de la industria papelera. Después del siglo X, ésta siguió desarrollándose. Aparecieron muchos tipos de papel con diferentes texturas. Generalmente, las cualidades básicas de estos papeles eran la finura y la resistencia. En aquella época, hubo otro suceso muy importante, que fue la aparición del papel de bambú (utilizando el bambú tierno como material). Además, en el siglo XII, se inventó el reciclaje del papel con papel usado. En el siglo XVII, se perfeccionó mucho la tecnología y la técnica del papel. Conforme a los diferentes lugares de producción, se usaron diferentes materiales locales y así, aparecieron muchas clases distintas de papel. Además, se hicieron muchas mejoras en las técnicas de procesamiento como el encolado, la aplicación del alumbre, el encerado con tinte, el baño de oro, el estampado etc.

A lo largo de la historia, en las distintas dinastías, aparecieron muchos papeles famosos. Sin embargo, estos papeles no han podido sobrevivir hasta hoy debido al paso del tiempo. Solo quedan obras literarias y documentales o alguna que otra muestra arqueológica. Aquí presentaremos algunos papeles famosos que existieron entre los siglos VII y XIII.

Papel xuan - Como se ha dicho, se denomina así por su lugar de producción, *Xuanzhou*. Se empezó a producir alrededor del siglo VI. Al principio, se utilizaba la corteza de sándalo como materia prima, y más tarde, se usaban hasta una decena de materiales tales como la morera, el bambú, el cáñamo, etc. El papel era flexible, blanco, compacto y con texturas maravillosas. Era muy favorable para distinguir claramente los matices de la tinta. El papel tenía una absorción natural, resistente al envejecimiento, a la polilla, al calor y a la luz. Muy conveniente para conservar durante mucho tiempo. Por esto existe un dicho que lo califica de "papel precioso de mil años". Según su proceso de elaboración, el papel xuan se dividía en tres tipos: el *sheng xuan* (crudo, 生宣), el *shu xuan* (maduro, 熟宣) y el *ban sheng xuan* (intermedio, 半生宣).

- El xuan crudo o papel crudo se llama así porque se usa directamente después de su producción. Es muy absorbente. Se usa para la pintura de rociada de tinta y el dibujo a grandes rasgos. La disposición de las pinceladas estaba bien organizada, cambiando de manera irregular los efectos: seco, húmedo, espeso y claro.
- El xuan maduro se lograba después de empapar el papel xuan en el alumbre y luego, pasaba por el pulido, el engomado, el relleno de polvos, el agregado de color, el baño con polvos de oro, el encerado, el encolado etc. El papel maduro se denomina también "papel xuan de alumbre". Se usa para pinturas gongbi con detalles minuciosos o para la caligrafía *kaishu* (楷书) y *lishu* (隶书) que se caracterizan por las pinceladas finas, aunque con el paso del tiempo, este tipo de papel se raja fácilmente.
- El ban sheng xuan, papel intermedio está hecho con el papel crudo, que ya está remojado en los líquidos de distintas plantas. Tiene alguna resistencia al agua y por eso la tinta se desliza lentamente sobre éste.

Además, según la cantidad de cortezas de árboles usadas en la producción del papel Xuan, se puede subdividir en tres tipos: de materia de algodón, de corteza pura y de corteza fina especial. Además se divide, según el espesor del papel, en *dan xuan* (papel de una sola capa, 单宣), *jia xuan* (papel forrado, 夹宣), *er ceng* (papel de dos capas, 二层), *san ceng* (papel de tres capas, 三层), *si ceng* (papel de cuatro capas, 四层). El papel más fino se elabora especialmente y se usa principalmente para copiar o imprimir los libros antiguos.

La cualidad del papel puede ser muy diferente. Los pintores y calígrafos pueden apreciarla al hacer las pinceladas. Eso se debe a la diferencia de los materiales y del método de procesamiento. Hace más de dos mil años se usaban las cortezas de los árboles, los linos, las telas rotas y las redes de pesca etc., para producir papel. Este tipo de papel era áspero y no conveniente para la pintura y la caligrafía. El papel xuan que hoy usamos está hecho con las cortezas de los árboles de morera, de paja de arroz, etc.

El papel hecho con bambú tierno se denomina "papel de bambú" y además existen el papel de musgo hecho con musgo y agua, el papel de mimbre, hecho de corteza de mimbre y otros papeles hechos con telas y con tallos de hierba. Los papeles rústicos hechos con los tallos de hierba, las cañas de trigo o los juncos son tan ásperos que no se pueden usar para la pintura o la caligrafía. Además de los materiales, el método de procesamiento también afecta a la calidad de los papeles antiguos.

Los conocimientos sobre la producción de los papeles antiguos los conseguimos principalmente a través de los libros históricos como *Qi min yao shu* (Técnicas esenciales para el bienestar del pueblo, 《齐民要术》) del siglo IV, *Tian gong kai wu* (Exploración de las obras de la naturaleza, 《天工开物》) del siglo XIV, en los cuales hay unos capítulos que tratan especialmente de la técnica de producción y procesamiento del papel. Y además, se describen detalladamente los métodos de elaboración de los materiales y los lugares de producción.

Hoy en día el principio y el proceso de la producción del papel son los mismos que en la antigüedad, sólo se diferencian en la materia y en el acabado. Generalmente el proceso de la producción del papel se divide en cinco procedimientos que son:

Conseguir las piezas en bruto: Desprender las cortezas de los arbustos talados. Es un trabajo muy técnico, porque la selección es exigente. Las ramas no pueden ser demasiado viejas ni tiernas. Después, hay que atar las ramas seleccionadas para pasarlas al vapor y desprender la corteza. Finalmente, dejarlos en el agua con cal durante unos días y sacarlos para lavarlos. Esta es la pieza en bruto de los papeles.

Preparar materiales: remojar, cocer, lavar y solear las piezas en bruto de los papeles.

Hacer pasta de papel: poner las materias brutas lavadas en el agua de las cenizas de las pajas de arroz para que fermenten unos diez días, convirtiéndose así en materiales para pastas. Luego, se ponen en el mortero y se hace pasta de papel. Este proceso se denomina "preparación de materia", es decir, se mezclan las cortezas y las hierbas según una proporción determinada y así se consigue la pasta de papel.

Vaciado de los papeles: se pone la pasta de papel en una ranura de piedra y se mezcla con la cola o con los líquidos de arbustos para conseguir viscosidad. Luego, entre dos personas se tiende una tela para pasarla por la ranura, y se escurre el agua para formar la base del papel en la tela.

Secado los papeles: extender la base del papel en un cartón mojado y al llegar a cierto número de papeles se deja escurrir el agua. Luego, se arrancan uno por uno y se pegan en una pared doble de ladrillos dentro de la cual se enciende la leña. La pared caliente secará la masa húmeda y así se hará el papel.

## Otros utensilios del escritorio

### (1) De la piedra de entintar

- La caja de la piedra de entintar - se usa para proteger el tintero chino. Generalmente está hecha de laca o de madera. También hay de metal, pero se usan poco.

- La cama de la piedra de entintar - se usa como base especial del tintero chino. Tiene una función de adorno pero también para que el tintero sea estable y seguro.

### (2) De la la tinta en barra

- La caja de la barra de tinta - se usa para guardar la tinta en barra. Está hecha de sándalo o madera negra. Sirve de adorno y de protección.

- La cama de la tinta en barra - se usa para guardar la tinta en barra cuando todavía está húmeda.

### (3) Del papel

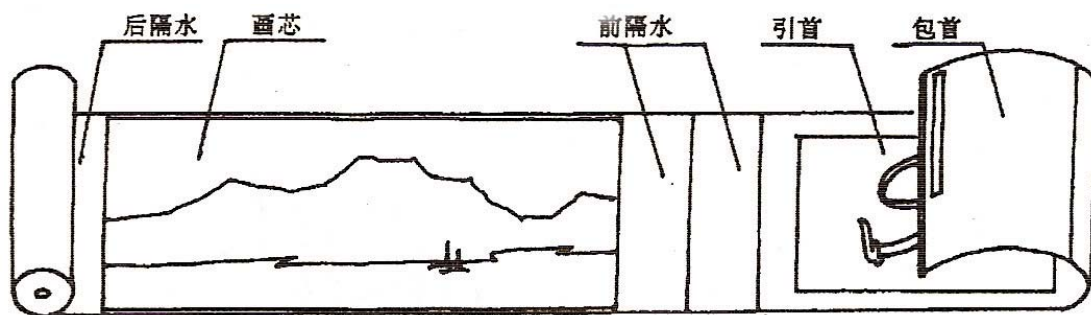
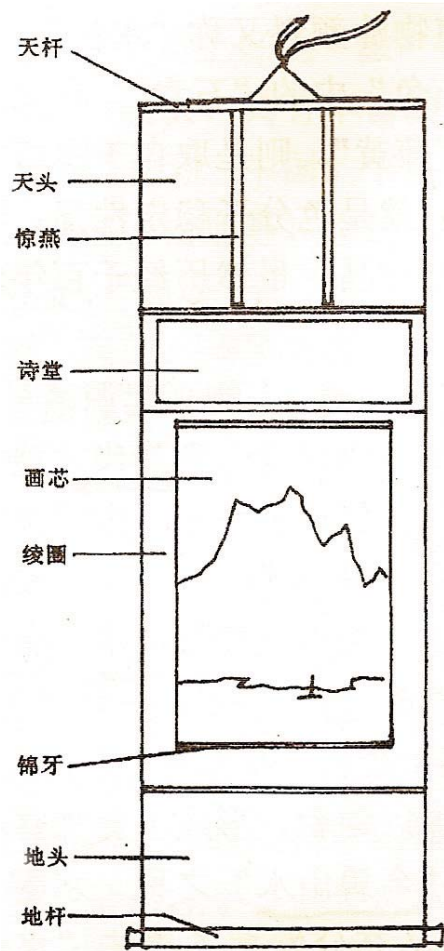
- El pisapapeles - se denomina también "pisalibros" por que se usa para poner sobre los papeles o los libros para que no se dispersen las hojas. Está hecho de cobre, cerámica, jade, etc. Con muchos diseños originales y variados, son objetos de juego de los literatos.

- Cuchillo - para cortar el papel.

### (4) Del pincel

- Portapinceles - para colocar los pinceles. Son como almohadas para los pinceles. Generalmente tienen forma de montaña. Están hechos de piedra, jade, cobre, hierro, bambú, madera, cerámica, etc.
- La cama para los pinceles - es diferente que el portapinceles. Equivale a una caja para guardar los pinceles.
- Perchas de los pinceles - están hechas con bambú. Se usan para secar al aire los pinceles que se cuelgan boca abajo.
- Jarro para pinceles - es uno de los utensilios más usuales. Son de materiales y formas variadas.
- Tacita - vasija donde se lavan los pinceles. La más popular es de cerámica, pero las formas son muy variadas y sorprendentes.





*Rollo vertical y Rollo horizontal*



## 6. Presentación de la pintura

La presentación de la pintura china es muy particular y original. Después de terminar una obra, siempre hay que presentarla para llegar a un estado de perfección. Las formas de presentación son el rollo vertical, el rollo horizontal, las hojas encuadradas, el enmarcado, los dísticos, las pinturas compuestas, etc. Así pues, cuando hablamos de pintura de rollo se refiere a esas formas.

Rollo vertical: también se llama vulgarmente "salón central". Se usa principalmente en la decoración vertical. Esta forma de decoración apareció entre los años 475 a.C. – 221 a.C.

Rollo horizontal: también se llama "rollo largo", es una forma decorativa horizontal. Es buena para las pinturas largas. No se puede colgar, sino que se observa tendido sobre la mesa. Por eso es muy cómodo de contemplar y conservar la pintura. Se usaba mucho en la época de los Wei y Jin del siglo II.

Hoy en día, los rollos verticales y horizontales más antiguos que podemos ver pertenecen a la dinastía Song del Norte, del siglo X. La decoración vertical tiene marcados los cuatro lados con seda, y más abajo, dos cintas de seda que sirven para ahuyentar a las golondrinas de la casa que dejaban excrementos. En las decoraciones actuales, también se ven las dos cintas *jingyan* (ahuyentar a las golondrinas, 惊燕) solo que están pegadas y únicamente sirven de adorno. Las formas decorativas cambian con el tiempo. En la dinastía Ming, los rollos verticales tenían por encima del cuadro un espacio que servía para los versos. Este espacio se llamaba *shitang* (salón de versos, 诗堂), mientras que los rollos horizontales llevaban un papel blanco antes del inicio de las escenas para que se pusieran inscripciones llamadas *yinshou* (introducir, 引首). Casi todas las decoraciones varían según la época.



**Pino de la piedra,**  
Hong Ren.  
Tinta china color sobre papel  
de arroz.  
81 x 45 cm.  
Dinastía Qing (1644-1911)  
Museo de Shanghai, República  
popular de China.



Hojas encuadernadas: con cuadro pequeño y muchas hojas. Se pueden formar tomos con hojas. El tamaño de esos tomos es muy variable y se abren verticalmente o horizontalmente.

Enmarcado: con sólo una hoja porque se pone en el marco con cristal.

Dístico: es muy común. Apareció a finales de la dinastía Ming y principios de la Qing.

Pinturas compuestas: son series de pinturas que se colocan por todo el salón. En general, son de cuatro, seis u ocho partes hasta un máximo de dieciséis partes. Se ponen para formar una pintura completa y no es conveniente colgarlas separadamente.

Cuadro Horizontal: es un tipo de decoración horizontal para los cuadros no muy largos. La diferencia con el rollo horizontal es que éste es más sencillo y puede colgarse en la pared y admirarse durante mucho tiempo, por eso tiene buena aceptación.

***Sauce llorón,***

Hong Ren.

Tinta china color sobre papel de arroz.

84.4 x 45.3 cm.

Dinastía Qing (1644-1911)

*Museo de Shanghai, República popular de China.*

## 7. Sobre la caligrafía

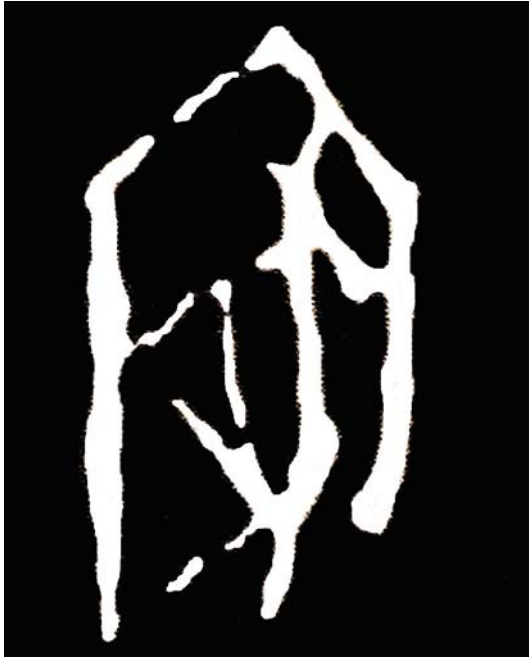


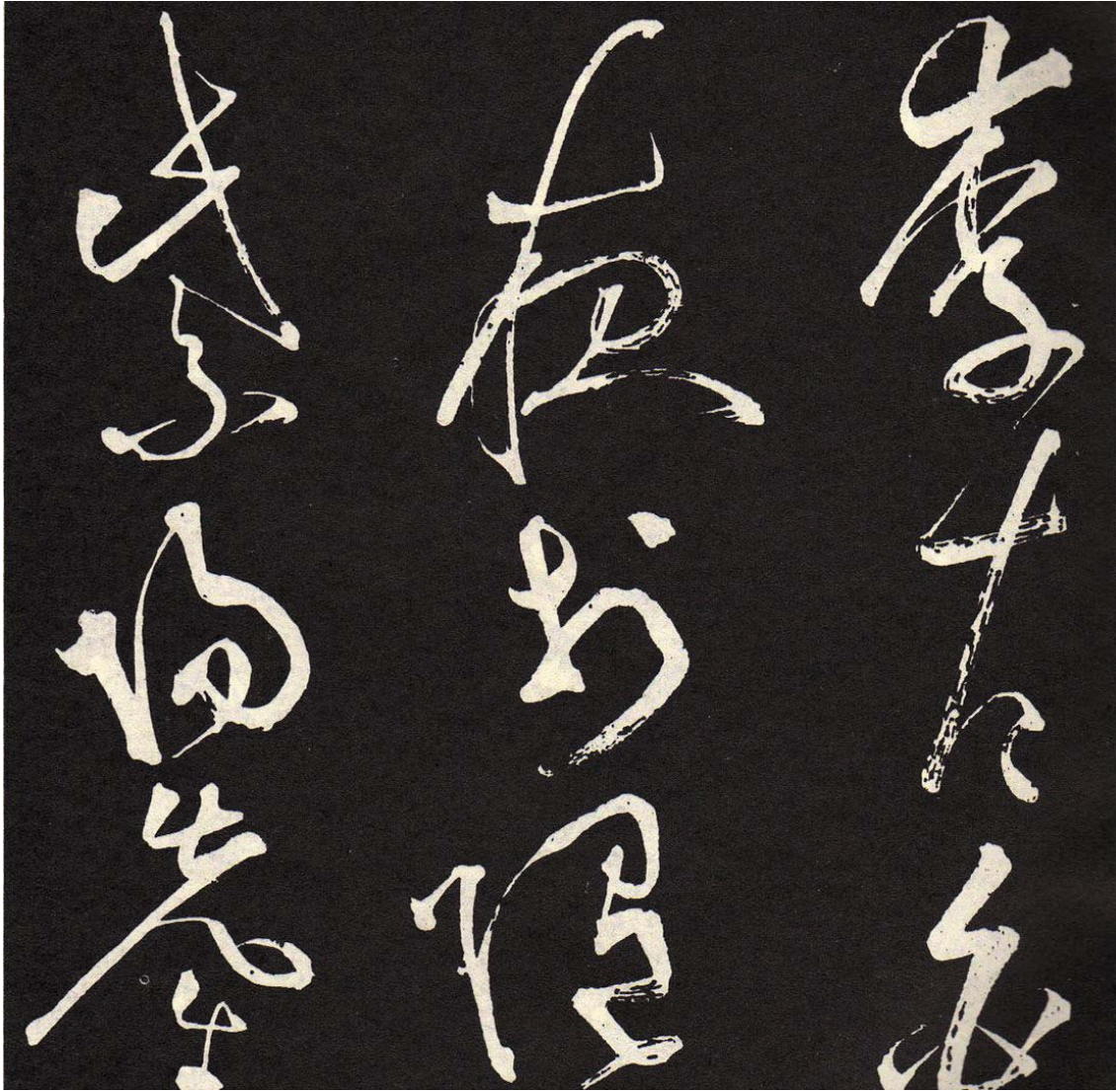
*Jia Gu Wen,*  
Escritura Jia Gu Wen sobre  
caparazón de la tortuga.

La caligrafía china ha evolucionado durante más de 3000 años desde los signos sobre huesos o caparazón de tortuga, de la dinastía Shang (s. XVI -XI aC.) hasta la moderna escritura cursiva. Es el arte más popular, refinado y elegante de todas las artes tradicionales. Se trata de un arte plástico concreto y un arte ideológico abstracto. Ha sido considerado como el reflejo del espíritu artístico chino. Algunos sostienen que, todas las artes son la prolongación del arte de la caligrafía. Se parece a los movimientos armoniosos de la danza hechos con mucha habilidad: arranque, poder, equilibrio instantáneo y choque entre las fuerzas motrices, que se entrelazan para formar un conjunto equilibrado.

La caligrafía consiste en crear trazos significativos en blanco y negro sobre el papel a través de la flexibilidad del movimiento del pincel y la cantidad de la tinta. Así pues, la caligrafía es un arte compuesto: el pincel del calígrafo es la extensión de sus dedos; el ritmo del pincel, su rapidez, suavidad, vuelo, pausa y transición vienen impulsados por la subjetividad y se convierte en el desahogo de sus emociones y de su ánimo. Al mismo tiempo, la caligrafía es un arte expresivo, pues puede reflejar silenciosamente las impresiones, los conocimientos, la aptitud y la personalidad del pendolista a través de sus propias obras. De ahí las expresiones: "los caracteres son reflejos de la personalidad", "la escritura es el espejo del alma". La caligrafía está estrechamente relacionada con la pintura tradicional. El pueblo chino está acostumbrado a colocar a ambas en un mismo plano y llamarlas "Caligrafía y Pintura". Sobre todo tras la aparición de la pintura de letrados. La escultura antigua china también encierra las características de la caligrafía: las vetas de la escultura son una combinación de líneas, la característica decorativa del modelado mantiene relaciones internas con la caligrafía. En cuanto a la arquitectura antigua china, desde la distribución hasta la estructura de las columnas y vigas, se siguen sin excepciones las normas de simetría, equilibrio y relación entre

*Prueba de Jia(casa) - Jia Gu Wen, Zhuan Shu, Li Shu, Kai Shu, Xing Shu, Cao Shu.*





*Cao Shu,*  
Escritura de Zhang Xu.  
Dinastía Tang (658-747).

lo principal y lo subordinado, etc. La insinuación, la integración del paisaje en la arquitectura del jardín chino así como la frescura y la elegancia contenida en los edificios, pabellones y galerías no pueden separarse de la esencia de la caligrafía.

Los requisitos básicos estéticos de la caligrafía consisten en la importancia de la firmeza de los trazos, la fuerza y la importancia del control del pincel. Se caracteriza por la mezcla del sentimiento y la creación artística. Se puede decir que cada uno de sus estilos tiene su particularidad y nos ofrece una sensación estética brillante y espléndida.

La caligrafía tiene su origen en los caracteres de *jia gu wen* (inscripciones en huesos de oráculo 甲骨文), la escritura sistemática más antigua de China, y tiene entre cuatro y tres mil años de antigüedad. Son las inscripciones sobre huesos o caparazones de tortuga para practicar la adivinación, conservadas como archivo. Entre los más de 100.000 caparazones descubiertos, quedan muy pocos en los que quede la escritura sin grabar o con una parte grabada. *jia gu wen* pertenece al ámbito de los



jeroglíficos, proviene de los dibujos y los caracteres, por eso la forma de sus caracteres y sus líneas llevan consigo un fuerte color gráfico. La caligrafía empieza con el desarrollo de las líneas delgadas hacia los "trazos intermediarios". A partir de ahí se puede apreciar la evolución de la caligrafía desde las imágenes hasta las líneas abstractas. Las primeras piezas de cerámica con tinta china de la época de *Jia Gu Wen* encontradas son muy valiosas. La escritura también pertenece a la misma serie, pero con caracteres mayores debido a la diferente utilidad de las dos, de manera que tienen un efecto expresivo más destacado en el control y la punta del pincel.

Hacia la dinastía Zhou del Oeste (1066 -1771 a.C.), la caligrafía entró en la etapa *jin wen* (金文), de caracteres finos y líneas uniformes. Debido a los cambios funcionales, en el *jin wen* se daba más importancia a la disposición del conjunto y a las ondulaciones de los caracteres con poco margen. El sentido de los jeroglíficos disminuyó día tras día. Tales cambios fueron determinados por las leyes inherentes al desarrollo de la escritura.

Llegado el periodo de los Estados Combatientes (770-221 a.C.), la escritura se encontró en un grave caos a causa de la situación política. La escritura ya no era la misma en cada estado del país y la velocidad de escritura se aceleraba poco a poco. Las curvas difíciles se iban sustituyendo por líneas rectas y el significado del jeroglífico, sustituido por el significado de símbolos, así es que

*Xing Shu*,  
Escritura de Zhao Meng Fu.  
Dinastía Yuan(1277-1367).



*Piedra de Jiaguwen*



*Zhuan Shu,*  
Escritura de Anónimo.

se dejó de requerir los caracteres pictográficos. La estructura de los caracteres dejaba a los calígrafos más margen de creación, de manera que podían reconstruir ellos mismos la forma y el poder de los caracteres según sus propios entendimientos. Es decir, la liberación de los jeroglíficos trajo la liberación de la escritura.

En el año 221 a.C., el emperador *Ying Zheng* realizó la unificación de todo el país y estableció la centralización del poder. Ordenó a su primer ministro, Li Si, unir los 8 estilos de caligrafía de aquel entonces al estilo único llamado *qin zhuan* (秦篆). Apareció en aquel tiempo un nuevo estilo, *li shu* (隶书), la escritura administrativa. No existían grandes diferencias entre ambos aunque con el propósito de acelerar la velocidad de escritura, el *li Shu* cambió la punta del pincel redonda por una cuadrada. Otras reformas incluyeron la sustitución de curvas por líneas rectas y la división de trazos continuos en trazos discontinuos.

Como arte caligráfico, el *li shu* rompió la limitación de la simple utilización del pincel y se caracterizó por el tipo de grosor y la concordancia entre lo redondo y lo cuadrado. La composición de *li shu*, era dinámica y vigorosa. El encanto vigoroso y enérgico de la caligrafía de la dinastía Han tenía que ver con las costumbres sociales de aquel entonces. Este estilo de caligrafía no ha dejado de mostrar su energía y poder hasta hoy. Los rollos de *li shu* de la dinastía Han que podemos ver hoy fueron grabados y guardados en esos tiempos en las lápidas sin los nombres de sus autores y se denominan según las inscripciones que contienen. Además, se han conservado las tablillas de bambú o madera, en las que se grababan inscripciones menos solemnes y grandilocuentes, pero con más destreza y humor.

Tres siglos después, la caligrafía china alcanzó su cumbre. El estilo *li cao* (隶草) surgió con la mezcla de la escritura administrativa y la cursiva. *li cao* consistía en desintegrar la estructura del estilo administrativo y conservar sus ondulaciones. A partir de esta base aparecieron *jin cao* (劲草) y *kai shu* (escritura normal, 楷书) y *xing shu* (escritura rápida, 行书). Es decir, en ese entonces la caligrafía china ya disponía de todos los estilos, entre los cuales *kai shu* y *xing shu* son los que han tenido mayor aceptación e influencia en los periodos posteriores. Pero no se liberaron del dominio del *li shu* hasta llegar a la dinastía Tang (618-907), en que coincidió con el apogeo del *kai shu*.

La caligrafía de la dinastía Tang contó con todas sus formas y vio surgir numerosos calígrafos, lo que significó una etapa culminante en la historia de la caligrafía. La prosperidad de la caligrafía en la dinastía Tang estaba directamente relacionada con una política sensata, un país próspero y la promoción de la literatura y el arte, así como el sistema de exámenes imperiales. Hay que destacar en la historia china, dos emperadores muy aficionados a la caligrafía, uno de ellos es el emperador Tang Tai Zong. Un pendolista muy importante de esa época llamado Ouyang Xun, tuvo mucha influencia en las generaciones posteriores utilizando trazos

*Paisaje primaveral,*  
Cha Shi Biao.  
Tinta china color sobre papel  
de arroz.  
92.5 x 44.9 cm.  
Dinastía Qing (1644-1911)  
Museo de Shanghai, República  
popular de China.



讀書之日多矣野在法法  
 惟其生屬余淡之見準  
 古人論畫在筆墨七人  
 沈墨之無聲也而紅粉  
 見筆墨雖不工亦不為  
 不似其然若林一色一  
 其間自有筆墨得不一  
 筆墨之紅粉是無言而  
 其法亦先今世之人所  
 身畫師和若益語若身  
 惟百畫有墨法于生也  
 書之畫則之先筆法其  
 入法也若筆墨不若水  
 在百畫以畫而生也  
 之則其說也如畫墨不  
 致其法不畫其法不  
 直不令身法畫其法  
 筆墨法之則一畫之  
 春以十日公書而後  
 形法之法也惟其  
 二則其法也惟其  
 在百畫者其法也  
 庚戌臘月廿七日



庚戌臘月廿七日



**Kai Shu,**  
Escritura de Su Shi.  
Dinastía Sung del Sur(1127-  
1279).

delgados y letras ordenadas pero vivas. Muchos calígrafos de aquel entonces utilizaron su estilo y crearon caracteres delgados.

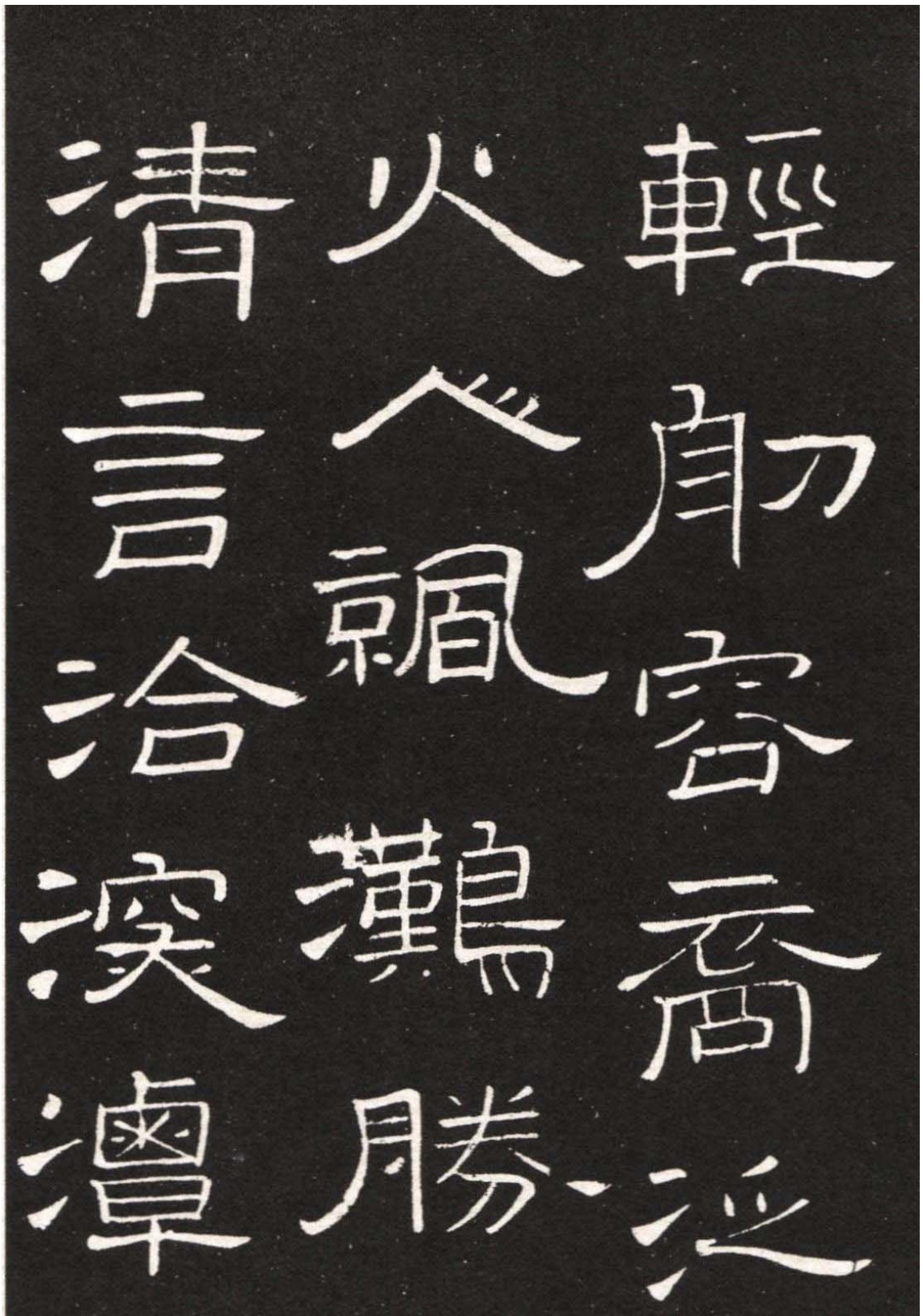
A mediados de la dinastía Tang se produjeron unos cambios en el estilo caligráfico. *Yan Zhenqing* (708-784), un destacado calígrafo, cambió el estilo anterior y creó su propia escuela de escritura normalizada con trazos enérgicos y definidos, que se caracterizó por el uso de punta media del pincel, estabilidad y espesor de los trazos. Sus obras mostraban la armonía de las letras, un gran poder interior y un fuerte ímpetu.

Un representante de la caligrafía de las postrimerías de la dinastía fue *Liu Gongquan* (778-865), uno de los pocos calígrafos profesionales de la historia. Sus letras pasaron de ser llenas y relucientes a delgadas y fuertes. Sus características principales eran la fuerza interior y el vigor exterior, las cuales fueron completamente diferentes de la belleza silenciosa de sus antecesores.

La escritura cursiva informal, con figuras representativas como *Zhang Xu* o *Huai Su*, es otra manifestación del apogeo de la caligrafía de la dinastía Tang. La cursiva informal de *Zhang Xu* era muy variada e imprevisible, con los trazos llenos de cambios. A pesar de su informalidad, se aprecian grandes reglas en su caligrafía. *Zhang* alcanzó el mayor grado de perfección en todas las técnicas de cao shu (草书). *Huai Su* (737-799), el otro gran calígrafo de la cursiva informal. Nació más de veinte años más tarde que *Zhang* y estudió con ahinco la caligrafía y fue influenciado por *Zhang*. Circulaba la historia que plantó miles de bananos para poder practicar caligrafía en sus hojas. La fluidez de su escritura tiene que ver con sus conocimientos de las técnicas. El estilo de *Huai Su* es variado, unas veces elegante, y otras libertino. En comparación con el estilo de *Zhang*, el de *Huai* es delgado y rápido en las líneas.

En la dinastía Song toda la corte imperial apreciaba y era aficionada a la caligrafía. El estilo en su conjunto, insistía en la revelación de los sentimientos subjetivos. Esto inició una nueva situación, diferente de la de la dinastía Tang, en que la gente prestaba mucha más atención a las normas. *La Ming* (1365-1644) fue una dinastía de retorno a lo antiguo, así como una dinastía dinámica en actividades culturales. En el aspecto de la caligrafía, los hombres de letras se esforzaban por practicar la escritura porque los emperadores tenían mucha afición a ella. Como los libros para practicar modelos de caligrafía muchas veces eran grabados y se desgastaban, apareció un estilo llamado tai ge ti. A mediados de esa dinastía, este estilo perdió todo vigor. Por lo tanto, muchos calígrafos de esa época hicieron esfuerzos por crear un estilo para poder expresar los sentimientos individuales con toda libertad. Algunos crearon románticas obras que podían mostrar las características de la dinastía Ming, por ejemplo, *Zhu Yun Ming* y *Wen Zheng Ming*. *Zhu* era un calígrafo profesional, había estudiado todo el estilo antiguo. La esencia de su escritura no estaba en la

**Li Shu,**  
Escritura de Wang Ze.  
Dinastía Sung del Sur(1127-  
1279)



continuidad de las líneas, sino en contener la estructura por medio de las sensaciones humanas y la organización de las letras. *Wen* (1470-1559) era un experto tanto en caligrafía como en pintura. Sus obras mostraban un aire fresco y llegaban a la fusión natural de "cuerpo y esencia" de las letras.

En las postrimerías de la dinastía Ming, coexistieron varios estilos de creación caligráfica gracias, entre otras cosas, a la liberación del pensamiento en la cultura. El estilo de *Dong Qi Chang* y de *Xu Wei* tuvieron una importante influencia en la historia de la caligrafía y la pintura china. *Dong Qichang* (1556-1636) obtuvo grandes éxitos tanto en pintura como en caligrafía. A fin de comprender el principio de la caligrafía, usaba ideas del Zen para crear obras frescas y naturales. También creó su estilo particular, demostró gran ingeniosidad en el uso de la tinta, una gran variedad de técnicas, y dejó una importante huella en las dinastías posteriores. *Xu Wei* (1512-1593), un reconocido experto en arte, era muy versado en poesía, caligrafía, pintura y tallado de sellos. A los 50 años creó su propia escuela basada en las tradiciones. No estructuraba su obra, y componía una pintura ideal gracias a su gran ímpetu. En la estructura, fue más allá de la tradición de la escritura rápida y consiguió un equilibrio con una estructura desordenada; en el control del pincel, manejó a su antojo todas las técnicas; en el ritmo, mezcló lo rápido con lo lento; en el control de fuerza, alternó lo ligero y lo espeso para lograr cierta armonía.

El desarrollo de la caligrafía en la dinastía Qing (1644-1911) puede dividirse en tres etapas. Los personajes representativos de la caligrafía de esta dinastía son *Wang Duo*, *Fu Shan*, *Zhu Da*. La caligrafía de *Wang Duo* destacó por su cursiva enérgica y vigorosa. Manejaba el pincel con todas las técnicas, desde la tinta mojada hasta la quemada. Organizaba sus obras con trazos entrelazados y sensibles. Utilizando todos los estilos llegó a la perfección en la caligrafía y la llevó a un nuevo apogeo al final de la dinastía Ming y al principio de la Qing. *Fu Shan* (1607-1684) estableció las famosas cuatro reglas en la teoría caligráfica según sus propias experiencias y abrió un nuevo camino para los criterios estéticos. Estaba acostumbrado a expresar claramente sus puntos de vista y a conmover a la gente con una profunda belleza. Se apoyaba en la fealdad para representar la belleza y en la torpeza para representar la destreza.

A mediados de la dinastía Qing los modelos de caligrafía seguían ejerciendo influencia, pues la corte y la plebe copiaban el estilo de *tai ge ti* ( 台阁体 ). De este modo, se desarrolló un nuevo estilo llamado *guan ge ti* ( 馆阁体 ). Dos figuras de esa época fueron *Jin Nong* y *Zheng Xie*. Las obras de *Zheng* mezclan el *li shu* con el *xing cao* y son famosas por extrañas. Creó su propia escuela llamada *liufenban*. *Zheng* fundió muchos otros estilos armonizando lo grande y lo pequeño y exagerando las formas. La libertad y la destreza de su escritura tuvo una gran importancia a mediados y finales de la dinastía Qing sobre el estilo *xing shu* y *kai shu*, hasta que estableció la escuela llamada *ban qiao ti* ( 板桥体 ).

*Jin Nong* (1687-1764) fue el más prominente del grupo de pintores letrados llamados "Ocho Extraños de Yangzhou". Introdujo la belleza de las antiguas estelas chinas creando un estilo de *li shu* caracterizado por trazos horizontales gruesos y trazos verticales delgados. Él mismo lo denominó *qi shu* (caligrafía de laca, 漆书). Este nuevo estilo abrió un nuevo camino en medio de la tendencia de imitación y dio una misteriosa inspiración a toda la caligrafía china.

Los modelos de caligrafía llegaron a su decadencia hacia las postrimerías de la dinastía Qing. Algunos calígrafos empezaron a buscar una nueva vía de desarrollo en las antiguas lápidas. Fue así como apareció la escuela *bei xue pai* (seguir las lápidas, 碑学派) creada por Deng Shi Ru y muy conocida en la historia. Deng Shi Ru (1743-1805) solía acompañar sus letras con muchos adornos, lo que constituía su punto fuerte. También dejó huella en la creación del tallado de sellos y la impulsó hacia una etapa completamente nueva.

Gracias al éxito de personajes como *Deng Shi Ru* y a la teoría de "Lápida del Norte y Modelo del Sur", el estudio de las lápidas se fue convirtiendo poco a poco en el objetivo muchos estudiosos. En las postrimerías de la dinastía Qing, las lápidas ya sustituyeron los libros de modelos y pasaron a ocupar casi todo el campo. Además, el círculo de estudiantes se fue ampliando. Todo esto hizo que la caligrafía china tuviera un aspecto totalmente renovado. Todas las escuelas empezaron a mostrar su vigor, y de ellas surgieron un gran número de calígrafos talentosos y excelentes obras.

## 8. Sobre el grabado de sellos



*Zhuwen(positivo).*

La caligrafía y la pintura chinas son famosas también por los sellos que contienen. En un principio, el sello se empleaba como testimonio del intercambio de mercancías. Hasta el siglo II antes de nuestra era, se usaba como símbolo del poder político. Su función fue práctica y sus usos se veían en todos los campos de la vida. Antes del siglo XIV, el sello había sido un objeto indispensable en la vida política, social, económica, cultural y artística.

Antiguamente, la escritura y el grabado de sellos eran dos trabajos diferentes. Los grabadores de sellos grababan los caracteres escritos por el calígrafo. Los antiguos materiales para el grabado fueron el jade blanco, el oro, la plata, el cobre, el jade, el marfil, el hierro, etc. A partir el siglo XIII, el pintor *Wang Mian* (1287-1359) usó el material más adecuado: la piedra. Empezó a trabajar él mismo el grabado de sellos. Así fue como la esencia del grabado pasó de ser un objeto de uso práctico a un objeto artístico. Desde aquel entonces, los sellos empezaron a formar parte de la historia del arte chino.

Alrededor de los siglos VII y X se empezaron a usar los sellos en las pinturas. Aparecieron sellos curiosos en las pinturas, como por ejemplo sellos con apreciaciones, sellos con fechas, sellos con caligrafía y pintura, sellos con frases hechas y sellos con salas o pabellones. Los pintores usaban los sellos con una mezcla de agua y cinabrio, luego se probó con miel y cinabrio. Los sellos con agua daban unos colores claros, ligeros y mal distribuidos. En cambio, con miel, el color del sello salía rojo, grueso, pero tampoco muy nítido. Después del siglo XII, aparecieron algunos sellos con aceite que daban caracteres mucho más claros que los de agua o miel.

Un buen sello debe ser bonito y tener un toque espiritual. Eso se ve en el proceso de grabado de los sellos. En ese grabado se puede ver la cultura artística y el nivel del artista. Este proceso refleja la

relación entre la caligrafía y la técnica en el uso del cuchillo. Pero al grabar se procura dar cierta naturalidad como si se escribiera con un cuchillo. Los sellos tienen una relación directa con los caracteres chinos. Si uno quiere aprender el grabado de sellos, debe tener conocimientos de caracteres y conocer muy bien las reglas de las formas de éstos. Así, se pueden evitar los caracteres incorrectos y las estructuras mal compuestas.



*Paiwen(negativo)*

Los utensilios, materiales y métodos en el grabado de sello son los siguientes:

**Diccionario:** Para conocer bien las estructuras de caracteres hay que contar con un diccionario sobre el grabado de sellos.

**Buril:** Los hay de dos tipos. Uno de boca plana y otro de boca oblicua aunque muy poca gente usa el buril oblicuo. El buril plano tiene diferentes medidas: grande, mediano y pequeño. Si se es experto, sólo se necesita un cuchillo, porque sólo se usa la punta.

**Piedra de sellos:** los sellos antiguos se hacían con materiales como el jade, el oro, la plata, el cuerno de rinoceronte, el plomo, el cristal, la madera, el hueso, el barro, etc. Los que aquí mencionamos son los materiales más usados por los pintores chinos: la piedra *qingtian* (青田石), que es negra, fina y fuerte. Las transparentes o semitransparentes son las mejores. El valor de la piedra de Shoushan es 10 veces más caro que el oro. Hay diferentes tipos de piedra de Shoushan. En la selección se escogen las suaves y sin rajaduras que son las buenas. Para practicar se escogen piedras de 3x3x5 cm o 2x2x5 cm.

**Cama de sellos:** Es un instrumento para principiantes que ayuda a fijar los sellos.

**Pasta de tinta:** Existen diferentes colores. La calidad y el precio pueden variar mucho. También hay diferentes colores. Se puede escoger según el gusto de cada uno.



*Zhuwen(positivo).*

**Palillos de sellos:** Se usan para mezclar la pasta de tinta. Cuando se deja la pasta en la vasija de porcelana durante mucho tiempo, el aceite sube a la superficie y es necesario usar los palillos para mezclarlo con la pasta.

**Regla de sellos:** Es un instrumento para determinar la posición de la caligrafía.

**Lija:** Se usa para pulir sellos. Hay lijas de hierro y de arenilla fina.

**Espejo y cepillo:** El espejo sirve para examinar el resultado del grabado del derecho. El cepillo se usa para limpiar las partículas de la cara de los sellos.

Para crear un sello, primero hay que saber la cantidad de caracteres que se grabarán, si el fondo será rojo o blanco, con línea gruesa o delgada y trazos de forma redondeada o cuadrada. Hay que

saber cómo cambiar la disposición del fondo y los bordes etc. Para aprender estas reglas, ante todo se deben analizar las obras maestras de diferentes dinastías y luego practicar mucho. Sólo se podrán dominar las reglas después de mucha práctica. A continuación vamos a presentar algunas reglas usuales:

- Estabilidad: Es una técnica básica. El tamaño de los caracteres, el grosor de los trazos y los espacios deben disponerse de manera proporcional. Los virajes de los trazos deben ser naturales para evitar que las líneas sean desleídas.

- Densidad: Es una de las técnicas principales para expresar el contraste entre lo ralo y lo compacto. Hay que llegar al nivel en que se dice que “si está compacto, no permite pasar el viento y si está ralo, puede pasar un caballo”. Generalmente, el método utilizado es dejarlo suficientemente compacto o ralo.

- Añadir y restar: Se refiere a los trazos. Cuando los caracteres tienen trazos muy parejos, dificultan el diseño. Es cuando hay que tener en cuenta este método.

- Mover: Durante el diseño de la composición, para evitar la falta de flexibilidad y no ir en contra del principio de la creación de caracteres, se pueden mover algunos trazos o algunas partes para dar cierta frescura.

- Hacerse eco: Se actúa en coordinación con las diagonales, los trazos cruzados, los triángulos y los triángulos invertidos.

- Juntar los trazos: En algunos sellos antiguos, a causa de la meteorización o del limo incrustado en los espacios, los trazos están unidos. Hoy en día, la gente utiliza este medio para buscar la belleza de la forma y resolver el problema de trazos múltiples y sueltos.

- Fusionar: Fusionar los caracteres con pocos trazos en el espacio de un sólo carácter para dar un efecto de belleza unificada.

- Bordes: Con el fin de diversificar la composición, se aprovecha la forma de los caracteres “田” (campo) y “日” (sol) como bordes de los sellos antiguos para lograr un efecto artístico especial.

- Repetición: Para evitar la repetición de los caracteres, se pueden usar dos puntos para sustituirlo.

- Dejar espacio: Dejar un espacio debajo para los caracteres. De esta manera, los trazos pueden ser imaginados y creados. El color rojo de los caracteres nos deja una impresión profunda. Y el fondo nos da un sentido claro y abierto.

- Poner a un lado: Los trazos exteriores de los caracteres se apoyan contra el marco del sello. A veces hasta pueden sustituirse.



En cuanto al cuchillo, hay dos formas de manejarlo. Una es empuñando el mango, la otra es cogiéndolo como si fuera un lápiz. La primera necesita una muñeca hábil, dependiendo del vigor de la muñeca y de los brazos. La segunda es más ágil que la primera y necesita la fuerza de los dedos y de la muñeca.

La forma de usar el cuchillo es muy importante porque influencia directamente sobre la belleza del sello. En la antigüedad se resumieron 13 formas de manejo. Las tres más utilizadas son: *Chong* (冲), *qie* (切) y *chong-qie* juntas. La forma *chong* sirve para lograr lo fluido y la *qie*, lo fuerte y lo vigoroso. Igual que con el uso del pincel en caligrafía, para grabar sellos también son importantes el ritmo y la fuerza. El cuchillo es como el pincel. Los cambios de fuerza y el manejo del cuchillo pueden crear especial efecto de huella y ritmo. Hay que hacer mover el cuchillo con el corazón. Estos deben coordinarse. Cuando se graba el sello con el método *zhuwen* (en relieve, 朱文), la fuerza debe ser estable y fluida. Dos golpes por trazo, no se permiten adornos. Los trazos deben ser vivos y vigorosos con sensación de dinamismo, pureza, fuerza. No se debe mostrar torpeza ni fragilidad. Cuando se graba el sello con el método *baiwen* (cóncavo, 白文), el movimiento del cuchillo es alternativamente rápido y lento. La pausa y la transición deben ser de grados adecuados. Así es como se obtiene un efecto de gran ímpetu y dignidad. En el estilo *baiwen*, la clave está en el ángulo del cuchillo durante su utilización. No hay que decorar demasiado y buscar, en cambio, la belleza en las formas naturales.

La forma de *Chong* (冲): el ángulo es de 30° aproximadamente, la profundidad es más o menos de 2 mm. Se graba de derecha a izquierda, sin pausas. No se debe entrar demasiado en la piedra. Si se va muy hondo el manejo del cuchillo será más difícil.

La forma de *qie* (切): el ángulo es de 60°, cuando se entra en la piedra, hay que seguir de arriba a abajo, y hacia la izquierda. La línea se forma con varios golpes seguidos. La conexión entre cada golpe de cuchillo debe ser natural.

La forma de *chong-qie* unidos: esta forma puede hacer las líneas más ricas y variadas.

El procedimiento general para grabar sellos es el siguiente: Primero, pulir la cara del sello. Se pule delicadamente con lija metálica, luego con papel de lija de agua. Después se coloca la piedra sobre una placa de cristal para examinar si está plano o no. Segundo, diseñar. Esta parte es muy importante. Los caracteres de un sello deben ser de la misma época y del mismo estilo. Si los caracteres no son de la misma época en el diccionario, pueden sustituirse por los de la época cercana, pero sus estilos tienen que estar en perfecta armonía. En la antigüedad se escribía de derecha a izquierda y de arriba a abajo. Esta costumbre se ha ido siguiendo como una regla hasta hoy en día. Tercero: poner los caracteres sobre la piedra: Hay dos métodos para eso: reproducción de acuarelas y copia. El primer método consiste en humedecer la



*Paiwen(negativo)*

cara de la piedra y poner luego el bosquejo sobre ella. Luego, se moja el pincel en el agua y se pinta la cara del bosquejo húmedo. Una vez pintado, se cubre con algún papel absorbente, puliendo con la uña del pulgar sin olvidar los bordes. Al final, se despegan los papeles. Si hay partes borrosas, se pueden modificar utilizando el espejo. En el segundo método se pinta el marco sobre un papel transparente y se puede diseñar el bosquejo sobre esto. Luego, se voltea el bosquejo y se copia el contenido opuesto con un pincel mojado en la tinta china. Al final, se compara el contenido con un espejo hasta que el resultado sea satisfactorio. Cuarto: trabajar con el cuchillo

El grabado tiene dos formas: *Zhuwen* (en relieve, 朱文) y *Baiwen* (cóncavo, 白文).

Originariamente, los sellos estaban muy trabajados. Pero con el paso del tiempo, se estropean y se ven como incompletos. Sin embargo, eso hace que el sello parezca más antiguo y sencillo. Así pues, los defectos de los sellos antiguos y los de hoy tienen un origen distinto. Unos, son la causa del paso del tiempo y la naturaleza, otros, son el resultado de un trabajo artificial cuya finalidad es mejorar el efecto artístico del sello.









## 1. **El concepto del tiempo y del espacio en la pintura china**

Desde un buen principio el concepto del tiempo y el espacio se encaminó en dirección opuesta en Oriente y en Occidente. En Grecia y Egipto los templos ofrecían una imagen proporcionada, ajustada, fija, silenciosa y armoniosa, se trataba de una belleza visual. En China la Gran Muralla subía y bajaba siguiendo la orografía, se trataba de una imagen simbólica, era expansiva, móvil, una prolongación sin límite. Más allá de estos monumentos antiguos se reflejaba ya la diferente manera en cada idea estética.

Desde Egipto hasta Grecia los occidentales construyen un universo regido por la ciencia, la objetividad y la lógica. Sin embargo en la mentalidad china la ciencia y la lógica nunca fueron suficientes y se interrogaba sobre cuestiones más allá de la ciencia y la lógica. Por ejemplo, hace dos mil ochocientos años, los chinos se preguntaban ya como medir el tamaño y la dirección del espacio, o cuándo empezó el tiempo en el universo. Ponían en duda la manera racional para medir el tiempo y el espacio. Se trataba de una meditación más allá de la ciencia y la lógica. Esta actitud que dudaba de la medida artificial sobre el tiempo y el espacio hizo que posteriormente el arte chino navegara más allá del tiempo y el espacio limitados y, al contrario que en la pintura occidental hecha con la teoría de la perspectiva encerrada en un marco, los chinos inventaron las pinturas en papel enrollado horizontal y verticalmente.

En China el tiempo y el espacio es el universo mismo y el universo es en realidad cuatro direcciones, o sea el espacio y el pasado, presente y futuro, o sea, el tiempo. El universo es un todo, y el tiempo y el espacio son inseparables e ilimitados. El espacio ilimitado se pone en marcha con el movimiento del tiempo. El espacio ofrece al tiempo un lugar ilimitado. De aquí que el tiempo y el espacio son inseparables. Por ejemplo para mirar una montaña la vista avanza mientras se camina. Lo que ve la vista humana es

un tiempo y espacio limitado, este tiempo y espacio son temporal y superficial. Por tanto la vista es limitada y lo que percibe la vista humana no es el tiempo y espacio artísticos. Lo que interesa a los pintores chinos no es una mirada pasajera sino un mundo donde el alma pueda viajar. Para un pintor chino el tiempo y espacio que percibe la vista humana no es el tiempo y espacio que quiere tratar él. Se trata de un tiempo y espacio que él encuentra con su alma. Por tanto el tiempo y el espacio de la pintura china son un tiempo y espacio psicológico. Como la vista humana es limitada la obra hecha según ella ha de ser limitada, pero la imagen de esta obra limitada puede ser recrear por el espectador con su imaginación ilimitada, de modo que la apreciación intenta ir más allá del tiempo y espacio limitado. Esta apreciación busca las cosas más allá de la imagen y hace que la idea interna de la imagen se integre orgánicamente en el universo.

Los pintores chinos para liberarse del tiempo y espacio limitados convierten la acción de mirar en un movimiento permanente. De esta manera hace que el tiempo y el espacio temporales conviertan en un espacio dentro de un tiempo continuo. El espacio se expande en el movimiento del tiempo y el tiempo y el espacio se combinan mutuamente hacia lo profundo, lo amplio, de modo que el alma del pintor y el universo en movimiento se funden en uno.

En la pintura china no existe ningún punto de vista fijo para demostrar la existencia del tiempo y el espacio y nunca se pintan los objetos fijados de un punto de vista. El tiempo y el espacio de la pintura china no están atrapados por un momento determinado. La pintura china de paisaje aparentemente no tiene luz pero en realidad está llena de luz. No es que la pintura china no utilice la luz sino que la utiliza sin ningún punto de vista fijo.

En la pintura china todos los elementos del tiempo y espacio se relacionan con la lógica psicológica y forman un conjunto. Mientras crea, el punto de vista del pintor se va moviendo, y los objetos se mueven también, por eso el color según el punto de vista desaparece. Para el pintor chino el mundo del color es tan solo una cosa externa, es temporal mientras que el espíritu del pincel y tinta comunican con el universo.

En resumen, los pintores chinos creen que el tiempo y espacio de la pintura no son el tiempo y espacio vistos y sentidos por el hombre sino el resultado de su psicología. Hay quien se pregunta si los pintores chinos ignoraban el sistema de la perspectiva occidental. La respuesta es que los chinos abandonaron tal sistema después de haber meditado profundamente, y también abandonaron el efecto del claroscuro. La perspectiva científica ofrece un punto de vista fijo y único para observar el objeto. Tal sistema satisface a la mentalidad lógica de los occidentales pero es insuficiente para el pintor chino que se cuestiona la sujeción a la descripción del mundo más allá de este punto de vista único y fijo. Por esta razón crea el punto de vista móvil. La imagen de la pintura china no está atada por elementos físicos, es un mundo borroso y quimérico tal



como entienden los pintores chinos. Y el pincel y la tinta son lo más adecuado para expresar esta sensación.



## 2. La teoría del tiempo y el espacio en la filosofía

Cada escuela de pensamiento ha elaborado su propia teoría sobre el tiempo y el espacio. Analicemos la de *Zhuang Zi* que es la que más ha inspirado a los artistas chinos.

El primer capítulo de "*Zhuang Zi*" se habla principalmente el límite del tiempo y espacio que ata la vida. Lo que el hombre jamás puede vencer es el tiempo y el espacio. Los éxitos que el hombre considera grandes parecen pobres cuando se enfrentan al vasto universo sin límite de tiempo y espacio. Su filosofía intenta dirigir al individuo a romper este límite para entrar en la vida libre. Para explicarlo utiliza la metáfora el pichón Chao Jun que nacía por la mañana y moría por la noche. Tenía una vida tan corta ya que no podía comprender la existencia del sol y la luna. Había otro pichón, llamado Han Chan, que nacía en primavera y moría en verano, Su vida sólo duraba una estación y no podía por tanto entender el concepto de las estaciones. *Zhuang Zi* nos ayuda a entender la corta vida de *Chao Jun* y *Han Chan*, pero cuando presumimos que la vida humana es más larga y podemos conocer muchas mañanas y noches, muchas primaveras y veranos, nos damos cuenta de que el astuto filósofo nos ha llevado a entrar en el mundo incomprensible del tiempo.

También explica que en el mar sur de China había una tortuga mágica llamada Min Ling, para la cual una primavera duraba 500 años y un otoño otros 500 años. En la edad antigua había un hombre longevo llamado Da Chun que tenía la primavera de 8000 años y el otoño de otros 8000 años. Nos hace sentir que en el vasto tiempo y espacio del universo la vida varía de longitud, de corta a larga, de pequeña a grande. Quiere que despertemos de la experiencia cotidiana del tiempo y espacio. Las metáforas de *Zhuang Zi* rompen este mundo construido de experiencia y conocimiento y nos ofrece un tiempo y espacio ilimitados. Nos hace despertar del tiempo y espacio relativos para poder navegar



***Esperando para transbordar  
en la garganta de montaña,***  
Dong Yuan.  
Tinta china color sobre seda.  
50 x 320 cm.  
Cinco Dinastías del Norte  
(907-1127)  
*Museo de Liao Ning, República  
popular de China.*

en un mundo sin término de tiempo y espacio.

Los artistas chinos descubrieron en la filosofía que la vida sería libre en un mundo sin límite, también comprendieron que en lo limitado y lo pequeño, lo grande y lo corto de la realidad se podía manipular con la libertad del alma. Por eso el pintor ve lo grande en lo pequeño, disminuye la montaña o ve la eternidad en una vida débil. Los artistas chinos de este modo empezaron su andar espiritual en el tiempo y el espacio de *Zhuang Zi*. El método de ver lo grande en lo pequeño es un concepto que trata de organizar las partes según del ritmo conjunto de la obra, es el ritmo y la armonía de la naturaleza. La vista del pintor no se fija en un punto sino que va moviéndose por las cuatro direcciones y hacia la lejanía, observando el ritmo del yin y el yang, el abrir y el cerrar, desde arriba hacia abajo.

Muchas veces el pintor chino es poeta y calígrafo a la vez. Observa la naturaleza con entusiasmo puro, lo cual refleja que su vista es una escena rítmica y armoniosa y expresa un mundo musical. Por eso el pintor chino más conocido del siglo V *Zong Ping* colgaba su pintura en la pared delante del cual tocaba la cítara y cantaba: "tocar la cítara para que todas las montañas canten!" Comprendía el universo y el dao con el alma de un músico. Los chinos miran las cosas del tiempo y el espacio con el alma. La concepción del tiempo y el espacio artísticos chinos no es la sensación que daba la estructura griega, ni la del camino recto de la pirámide egipcia sino un entendimiento del universo que los chinos han rimado y musicalizado.



Tanto los chinos como los occidentales tratan el tiempo y espacio ilimitados, pero su sentido espiritual se diferencia. Los occidentales intentan conquistar la naturaleza e investigan, analizan y aventuran para lograr su deseo de controlar el tiempo y espacio sin límite. Sin embargo, los chinos expresan su deseo sobre el tiempo y espacio con poesía: "Levantar la cabeza para ver la montaña, caminar para ver el paisaje, aunque no se puede lograr todo, el corazón lo persigue." La concepción del tiempo y el espacio de los chinos es poética, rítmica y musical donde el tiempo y el espacio se reúnen en uno. Los chinos ven lo ilimitado en lo limitado y a la inversa.

Los chinos de la antigüedad amaban la naturaleza y convivían con ella. El ritmo vital del universo de los chinos es el yin y el yang, el vacío y el lleno, básicamente es un conjunto del tiempo y espacio del alma y vacío, es un ritmo móvil.



### 3. El contenido filosófico del vacío en la pintura

En el arte chino la idea del vacío y el lleno nacen el uno del otro, se origina en la misma teoría filosófica. Sin embargo, la admiración por el vacío es su aspecto principal. Esta admiración se refiere a la admiración por la belleza del vacío espiritual. El taoísmo plantea que hay que olvidarse tanto de uno mismo como de los objetos, y el budismo opina que los cuatro elementos (aire, fuego, agua y tierra) son el vacío. El confucianismo opina que el vacío no puede conocerse.

"El silencio vence al sonido en este instante" es una frase famosa de la poesía clásica china. Con la apreciación del silencio el arte chino formó su peculiar estilo estético. En todas las artes chinas, no solo en la pintura, se encuentra el espacioso vacío. Por ejemplo la música aprovecha el vacío provocando la misteriosa relación entre el silencio y el sonido. Otro ejemplo es la escena casi vacía de la opera china (en el escenario casi no se coloca nada). Los chinos creen que la escenografía está en la actuación de los actores.

El arte chino camina hacia la sublimación del alma no a través de estímulos de los sentidos que no es el motivo que persigue. Los chinos antiguos se oponían a los estímulos desmesurados. El vacío, la nada era para no estimular demasiado los sentidos humanos, lo cual disminuye el desarrollo de la forma.

Solo cuando el arte llega a la sublimación conceptual y filosófica puede abandonar las formas superficiales para volver a la esencia. En realidad el vacío de la pintura sirve para rebajar el estímulo de los sentidos y para sublimar el nivel espiritual. El color desaparece y aparecen el blanco y el negro, para convertir el arte visual en una meditación. No solo se opone a lo decorativo y a lo realista sino que a veces está en contra de lo pintado. El vacío en el arte chino es un estado especial. El vacío es todo, es el comienzo y el fin. El vacío no es la nada sino más posibilidades. La pintura busca

apuntar al vacío donde está lo ilimitado y no acabado, lo cual es como si fuera una invitación del autor a la naturaleza.



## 4.

### **La gestión del espacio y su liberación**

En general, las pinturas realistas son de tres dimensiones. Si se les añade el elemento del tiempo, son de cuatro dimensiones. Las cuatro dimensiones se pueden realizar poniendo las cosas de diferentes tiempos en un mismo espacio o expresando el proceso de formación de la imagen, lo cual hace entrar el elemento del tiempo en las tres dimensiones. Más complicadas son las cinco dimensiones que además incorporan el elemento psicológico. Las cinco dimensiones proporcionan elementos subjetivos al espacio y también hacen posible la expresión espiritual y libre del objeto.

Sin embargo, ni las cuatro ni las cinco dimensiones pueden romper los límites de las tres dimensiones. El método fundamental para conseguir la libertad es superar las tres dimensiones cuando se crea la imagen. Para renunciar al concepto de tres dimensiones y ampliar el cuadro a una forma que admita más libertad, sólo hay dos maneras, una es la disolución del espacio, otra es su condensación.

#### **La disolución**

Hay algo en común en el realismo y la abstracción que obstaculiza la libre expresión de la imagen, que es la estructura espacial de la visión y del cuadro. Es este principio de estructura lo que favorece la organización del lenguaje y las imágenes y determina el ámbito de lo que se quiere expresar. Si se quieren satisfacer las necesidades de libertad del cuadro, es preciso liberar el espacio, destruir la estructura de dimensión y desordenar el espacio ordenado. De esta manera, se agranda el volumen de espacio del cuadro.

El pintor lo consigue mediante tres pasos. Primero, las diferentes partes del espacio deben ser un todo en la visión, deben ser un cuerpo integral de formas, lo de adelante y lo de atrás, lo lejano y



lo cercano, lo de la izquierda y lo de la derecha, lo vacío y lo lleno. Segundo, en el espacio visual, el punto de vista dirige el campo de visión. Tercero, la sincronización y la auto integración en el espacio visual. Por eso, una estructura de espacio puede existir aisladamente y no estar relacionada con el tiempo ni el espacio que están fuera de la estructura. Esta visión de la estructura del espacio mostrada ya sea por el lenguaje concreto o abstracto, está definida por una visión previa original antes de la realización del cuadro. Esta visión original no es el aspecto original del mundo, sino una dimensión que ha sido corregida por nuestra vista. Una vez realizada en el cuadro esta estructura visual del espacio, ésta es sólo una metamorfosis de la visión original.

La disolución del espacio destruye la estructura del espacio central, íntegra, sincronizada y objetiva convirtiendo el cuadro en un sistema que deja de ser un espacio de tres dimensiones. Esto se alcanza mediante los siguientes procedimientos:

(a) La separación del enlace natural entre el espacio del cuadro y el visual. La estructura del espacio deja de ser una jaula visual de tres dimensiones.

(b) La búsqueda de las diferencias del espacio dentro del cuadro, por ejemplo, entre las tres dimensiones y las dos dimensiones (plano y profundidad), entre foco y punto suelto, entre dirección y ubicación, entre fuerza y debilidad, así como entre lleno y vacío.

(c) La liberación de la forma original de los elementos fundamentales del espacio como plano y profundidad, punto focal y punto suelto, lejanía y cercanía, izquierda y derecha, vacío y lleno. Luego, según la necesidad del cuadro, la reposición mediante diferentes técnicas como desatar, sustituir, enlazar y tejer, para despertar los sentidos sobre el cambio del espacio puro, lo cual significa la abstracción del espacio.

(d) La disolución de la estructura de los signos del lenguaje de la pintura y de la estructura de la imagen para llegar a la disposición personal del artista de los signos del lenguaje y la forma.

## La condensación

La condensación del espacio consiste en el regreso a la forma del espacio original antes de las tres dimensiones en la pintura. Al principio, se usaba el modelo de pintura de dos dimensiones, después, con la representación del espacio en tres dimensiones en el plano, desaparecieron completamente las líneas que originalmente se entrecruzaban. Eso dió libertad a la disposición de la forma.

Hay diferentes métodos para formar el orden del espacio en un plano en dos dimensiones. Entre los primitivos están la perspectiva diagonal y la perspectiva vertical. La perspectiva vertical consiste en poner las cosas de arriba a abajo y produce una disposición del

**Pájaro,**  
Fa Chang.  
Tinta china color papel de arroz.  
78.5 x 39 cm. Dinastía Song del Sur (1127-1279)  
*Museo Nacional de Tokyo, Japón.*

espacio conforme a la regla de poner lo que está lejos arriba, lo que está cerca abajo. La perspectiva diagonal consiste en poner las cosas diagonalmente, lo que produce una disposición del espacio más variable. Estas dos perspectivas son dos maneras de disponer el espacio en que los dos objetos no entran en contacto. Por otra parte, los dos objetos que tienen contacto también pueden tener resultado visual del espacio mediante superposición y ocultación. Lo que está delante acumula y oculta lo que está detrás, así se obtiene un resultado visual rico. La forma de cerca-grande, lejos-pequeño también es una buena manera de construir el orden en el plano.

## 5. Tratamiento del espacio

Al contemplar una ópera de Beijing suele tenerse la sensación de que si se hicieran algunos arreglos en las expresiones, esta ópera podría convertirse perfectamente en un espectáculo contemporáneo. Por un lado, su técnica artística es muy parecida a ciertas técnicas modernas, y por otro su libertad de tratamiento del tiempo y el espacio son plenamente actuales. Su atrezzo es muy simple y casi no usa escenografía, después de un acto, el actor entra por una puerta que en realidad no existe, da un par de vueltas por el escenario con el ruido ensordecedor de gongs y tambores y el protagonista se encuentra a mil kilómetros de distancia. Presenta la noche oscura y profunda en pleno día. La interpretación no está limitada por el espacio en el escenario. Está relacionada con el libre espacio del mismo escenario y, inversamente, un espacio libre le proporciona viabilidad.

La situación de la pintura china es similar: la organización plana de líneas y superficies tiene rasgos modernos en la forma. Se puede llegar a un estado libre de creación subjetiva a condición de tener un plano de dos dimensiones. Sólo bajo la premisa del plano se puede desarrollar el dominio de la forma de la pintura china - línea, el lenguaje del pincel. Al mismo tiempo, puede realizarse con suma libertad la administración de posiciones. Si se convierte la forma de espacio de la pintura china en un espacio de perspectiva de foco, no sólo perderá su propia libertad de espacio sino también su forma característica de moldear líneas y superficies. De ahí surge el problema: si se usa la forma tradicional del espacio plano, parece demasiado viejo, el espacio no puede saltar de su madriguera, y si no se satisface esta forma tradicional del espacio, lo mejor es seguir adelante. ¿Y qué hay adelante? La combinación de lo chino y lo occidental, las tres dimensiones te estarán esperando. Esto es inevitable en el proceso de desarrollo. Sin embargo, puede eludirse este aspecto inevitable, y la manera de hacerlo es elevarlo sobre su misma base---es posible que la pintura china llegue finalmente a

la forma de disolución y condensación del espacio sin dar vueltas alrededor de imágenes de tres dimensiones. El pintor puede, sobre su mismo punto inicial, abandonarse completamente y empezar su propia reconstrucción ascendiendo dos escaleras. Pero este proceso de reconstrucción es duro y delicado - lo que va a abandonar es él mismo y se opone a algo muy similar a su propio futuro. Cuando la forma sigue igual, los cambios pueden ser enormes sin que se noten, y cuando los cambios son enormes, los viejos modelos de espacio todavía pueden estar dentro. Pero nosotros estamos obligados a elegir el duro atajo de la elevación sobre su misma base.

Los procedimientos de esta elevación son:

a. Entrar directamente desde el modelo plano actual, al modelo moderno de disolución y condensación del espacio. Debido a la similitud entre disolución y condensación del espacio y la vieja forma del espacio de la pintura china, ésta puede entrar en la forma moderna sin cambiar totalmente su apariencia. En cuanto a la forma del espacio de la pintura china sólo hay que añadirle un ligero cambio y podrá cambiar la forma del espacio moderno. Es más difícil introducir las tres dimensiones en la disolución y condensación del espacio que en la pintura china.

b. Liberación del espacio. La posibilidad de repartir el espacio con más libertad no significa liberar el lenguaje de formación desde su deber de formación. Si se libera el espacio, desaparece la imagen y entonces, la revolución espacial de la pintura china ya no tiene significado. Entonces, se libera el espacio pero no se puede dispersar la formación de líneas y superficies.

c. Abandonar las tres dimensiones abstractas y entrar en el modelo espacial de la imagen espiritual. El espacio de la imagen espiritual es el *yijing*. Este concepto artístico procede del concepto objetivo, pero lo sobrepasa. El *yijing* conserva algunos elementos del concepto objetivo pero es diferente en su esencia y logra ser un estado de la pintura. La pintura china de paisajes también persigue lejanía y profundidad, pero es completamente distinta a la profundidad de las tres dimensiones, ya que no tiene las limitaciones de ésta. El *yijing* se forma con mucha subjetividad y tiene como resultado la forma espacial de la pintura china como concepto artístico.

La forma plana del espacio de la pintura china es una base favorable mediante la cual puede entrar la disolución y condensación espacial, que se parece superficialmente pero se diferencia esencialmente. Es decir, la libre disposición de la pintura china es natural y la libertad de imaginación le proporciona posibilidades. Esta disposición no se limita a sitio espacial, sino que incluye elementos de tiempo y elementos subjetivos.

## **6.**

### **Estructura de la pintura**

La estructura es una manera de construir enlaces entre las imágenes que tienen relaciones de posición y proporción. Ya hemos hablado sobre la estructura de la imagen, cuya idea principal concierne la estructura espacial de la pintura, la cual describe la manera de construir las imágenes.

#### **Estructura objetiva**

Se puede obtener la estructura entre objetos mediante observación y comprensión. Lo que se contempla principalmente es la estructura anatómica. Cualquier cosa en la naturaleza tiene estructura anatómica: el hombre, los animales, las flores y los árboles, las montañas y los ríos, lo grande como el universo, lo pequeño como una gota de agua o un grano de arena. La estructura anatómica es el estado en que los objetos se expresan por sí mismos. Los conocimientos especializados sobre una cosa ayudan a la contemplación de la estructura anatómica de ese objeto. Por ejemplo, los pintores chinos suelen ser expertos en dibujar animales, flores o montañas y ríos puesto que ya tienen unos conocimientos especializados.

#### **Vaguedad estructural y posibilidad de traslación**

La manera de pensar de la pintura china sobre la imagen espiritual determina que ésta puede no ser como el arte realista, ya sea por comprensión de la estructura o a base de respetar la estructura real del objeto. Su reflexión, no sólo puede cambiar las cosas subjetivamente sino que también puede cambiar la estructura objetiva, porque la teoría hace posible la traslación estructural como un acto creativo. La pintura china tiene más creatividad y proporciona un margen más amplio para ello.

La pintura china se caracteriza por su dualidad en la estructura del cuadro:

1. La estructura interna de la imagen en sí y la estructura entre imágenes. Después de la estructuración del cuadro, éste ya tiene la estructura interna de la imagen individual y también la estructura entre imágenes. Lo que forma la estructuración total del cuadro es la estructura entre imágenes. La estructura interna de la imagen es el enriquecimiento y la profundización de la estructuración total. La estructura no se expresa simplemente con el conjunto del cuadro ni tampoco con cada imagen, sino no queda realzada y la estructura es trivial. Al formar la estructura interna de cada imagen, hay que considerar la relación entre la estructura de esa parte y la estructura entera. Cuando fijemos la posición y proporción de las imágenes, el trabajo más duro será construir la estructura mayor entre ellos. Sólo bajo la premisa de la definición de la estructura entre las imágenes, pueden decidirse definitivamente sus proporciones y posiciones.

2. La estructura del lenguaje del pincel y la estructura de la forma. En la pintura china, la estructura tiene una característica doble: la primera, es la estructura del lenguaje del pincel. El conjunto de los trazos del pincel constituye el sentido de la forma. Anteriormente, sólo se prestaba atención a la estructura de las imágenes y no a la estructura del lenguaje del pincel, el cual investiga principalmente los elementos independientes del pincel. La segunda, es la estructura de la forma, esta estructura incluye la forma misma del cuadro y las formas del cuadro. La forma y el pincel son dos aspectos de un mismo problema. Uno no puede sustituir el otro y no puede existir sin la presencia del otro. La estructura de forma depende de la expresión del pincel y éste puede corregir la de la forma en cierto sentido.

3. La estructura inorgánica y la orgánica. La estructura inorgánica es mecánica geométrica y la estructura orgánica tiene vida. No se pueden distinguir las relaciones de estructura de la pintura china mecánicamente, ya que es más natural, más real y conforme con la estructura de la naturaleza. La estructura de la naturaleza es complicada y delicada, lo cual sólo puede expresar la estructura orgánica. Pero si sólo se usa la orgánica en el complicado mundo de las estructuras, perderemos medios ante una situación complicada. En ese momento, la estructura geométrica es de gran ayuda. De la estructura inorgánica a la orgánica hay un proceso de evolución de la estructura.

Es muy fácil estudiar la estructura inorgánica, la cual contiene la instalación de dos imágenes y la composición de varias imágenes. Los medios de instalación de las imágenes son: (a) Disociación, no conectarlas pero actuar en coordinación; (b) Conexión o contacto, pero sin firmeza; (c) Combinación, a través de ensambladura, pegado, presión, soporte; las diversas imágenes se combinan, se organizan y se estructuran conforme a varias formas geométricas como el trapecio y la pirámide o con líneas oblicuas, verticales u



horizontales, etc.

La estructura orgánica es un poco más difícil de estudiar. La naturaleza tiene una evolución continua y lo mismo ocurre con la pintura. La estructura no puede existir sola ya que sino, ofrece un aspecto complicado. La realización de una estructura puede ser la combinación de varias estructuras inorgánicas y orgánicas, ya que la clave de una estructura lograda está en la calidad de la misma.

## Niveles

Los niveles son métodos especiales para la profundización del espacio plano. El problema de los niveles está en la administración correcta de las posiciones en lo profundo. Cuando no se usa la perspectiva de líneas, la única manera para expresar las relaciones de profundidad son los niveles. Igualmente, sin esas trabas lineales, el nivel se puede controlar. Los niveles son los medios particulares para gestionar el espacio en la pintura china, cuya expresión de multitud de niveles es comparable a las capas de pintura que se ponen unas sobre otras. Poniendo una capa sobre otra puede obtenerse una capa general unificada y mantenerse lo plano de cada capa. El espacio se desarrolla de una capa a otra. Los cambios resultantes son múltiples. Los niveles hacen que la forma del espacio plano no sea sólo una portada de un libro, sino un libro completo que tiene un contenido distinto en cada página.

La separación es el método para producir niveles. La capa es la posición de la imagen en la profundidad. El nivel es el orden formado por las imágenes en la profundidad. La separación es dividir el plano en capas y dividir las capas en un orden. Una forma de separación es por objetos diferentes, la otra forma es mediante el contraste de los elementos de lenguajes de formas. La separación por objetos distintos se realiza generalmente por imágenes corporales y no corporales. Es común en la pintura china usar nubes, aire, humo, niebla, etc., para la separación de dos imágenes. En la pintura religiosa también hay casos en que se usan halos y llamas.

Es fundamental la separación por elementos de lenguajes de formas, usando el contraste de esos elementos para crear relaciones de niveles entre dos imágenes. Los métodos concretos son los siguientes:

- Ligero y pesado; profundo y superficial: mediante cambios de líneas y planos con estas técnicas para producir niveles.
- Hueco y lleno; fuerte y débil: mediante contrastes de elementos pictóricos para producir una relación entre niveles delanteros y traseros.
- Negro y claro; seco y húmedo: para crear niveles mediante el rico matiz de la tinta. Por lo general, lo negro y seco da un efecto de lo

清且深江樹葉在林江上有漁者  
謝朝晉或言動從張志和奇

尋烟波西塞山前飛白鷺  
肥漁子我呼浴鵝灣頭

而時持竿釣魚空漁童遊青少

細而振頭知幾處得魚換酒

只沐醒來眩寫趙湖州丹青是

隱一徑直拂長江新嗟予私附

畫席自暖於人帶如古擲筆金

墨汁前溪作漁翁還起簾

予晚年酷愛松雲趙承旨回

法近海其松江漁隱圖朝夕玩

釋自謂懶者而向一日坐古鼎

竈碧宮之器臨晉帖日業復

硯台楮類之子疑玄氣以湖朱鉛

書字

東海翁作慶雲山莊清賞  
誠化而申遠子月曾大雲地後也



cercano y visible, mientras que lo claro y húmedo ofrece un efecto de lo lejano y borroso. Aunque hay algunas excepciones.

- Complicado y simple; ralo y compacto: crear niveles mediante cambios de formas y líneas con estas técnicas. Este método de creación de niveles se logra realzando los cambios de estos factores.
- Movimiento y tranquilidad: la forma de movimiento y tranquilidad, los cambios de velocidad en el uso del pincel también pueden crear niveles.
- Blando y duro: la diferente sensación de lo blando y lo duro, las diferentes texturas, también son formas para crear cambios de niveles.
- Íntegro y suelto: lo íntegro sirve para realzar lo suelto y lo suelto rompe lo íntegro. Este último está por delante y aquél está por detrás. Es una buena medida para conseguir la unificación dentro de los cambios de niveles.

Los métodos anteriormente mencionados se aplican conforme a las diferentes situaciones de superposición u ocultación. Se usen o no estos métodos, sólo mediante superposición u ocultación pueden crearse también niveles distinguibles. Sólo que es menos artístico. Otro problema es que en un cuadro, los métodos de producción de niveles deben ser unificados. Si el método utilizado es demasiado complicado o irregular, la pintura resultará sin orden ni concierto.

También existe en la pintura china un concepto espacial producido por el concepto de niveles. Esto depende de los niveles producidos por el color de la tinta. Contra más pinceladas, más niveles y más espesor. Aunque si se acumula demasiada tinta, las pinceladas se mezclan y los niveles desaparecen.

## Intercalación

El método de la intercalación sirve para vincular y conectar las capas. Es una estructura de niveles en la profundidad. Puede ser una intercalación de líneas o de imágenes. En la primera, la línea se intercala según el camino razonable de la forma. Es la principal manera de intercalar. Por ejemplo: la primera pincelada larga, la segunda corta y la tercera rompe el ojo del fénix. Las dos primeras pinceladas son la relación sutil de los niveles, y la tercera sirve para intercalar. Las tres líneas forman una relación de intercalación entre el nivel principal, el segundo y el rompedor. Las cuatro líneas pueden constituir una estructura completa y llena.

En la segunda, se aprovecha una imagen concreta para intercalarla. Ésta imagen suele tener características de la línea. Por ejemplo: el método de intercalar el agua del manantial en la pintura de paisaje para producir enlaces entre los planos cercano, medio y lejano.

### *Pescador ermitaño en el paisaje del otoño,*

Yao Shou.

Tinta china color sobre papel de arroz.

162.2 x 59 cm. Dinastía Ming (1368-1642)

*Museo Palacio de Pekin,*

*República popular de China.*

Muchas veces se mezclan la intercalación de imágenes y la de líneas. En la pintura de flores y pájaros se usan muy a menudo. En general, la intercalación de líneas es también la de imágenes. Las maneras de intercalar en la pintura de figuras humanas tienen la misma teoría que la pintura de paisaje o de flores y pájaros, pero más complicadas.

### **Disposición de *shi* (tendencia del movimiento, 勢), de *bai* (blanco, 白) y dibujo de *yan* (ojo, 眼)**

- *Shi* (tendencia de movimiento)

Las cosas, en la naturaleza, están vinculadas y el movimiento es un carácter indispensable de la substancia. La posición y estructura de las cosas que expresan las pinturas chinas no son iguales que las que existen realmente. Para llegar a un estado creativo que supere a la naturaleza, es preciso expresar los movimientos. Para ser más concretos, se deben producir movimientos semejantes a los que existen en la realidad. Si este movimiento se crea convenientemente, toda la imagen del cuadro va a moverse y parecerá que el cuadro tiene vida propia. Sin embargo, la pintura no puede reproducir movimientos reales en una superficie, no podemos hacer que la imagen de un cuadro se mueva igual que las piezas de las máquinas, sólo podemos producir relativamente una tendencia entre las imágenes y el conjunto de las imágenes. En la pintura china, esta tendencia de movimiento se llama *shi*.

Esta tendencia puede vincular las imágenes, la estructura de las imágenes, el lenguaje de las imágenes en la tendencia del movimiento, para que sean un conjunto vivo.

Existen comentarios muy detallados sobre la tendencia en las teorías antiguas de la pintura china. Por ejemplo, Wang Yuanqi (1642-1715) dijo en su Ensayo Junto a la Ventana con Lluvia (《雨窗漫笔》): "Las pinturas tienen arterias de dragón que es fuente de grandeza en ellas". En Obtener la tendencia (《绘画发微·得势》), Tan Dai (s. XVIII) escribe: "...al pintar montañas y ríos tiene que haber tendencia..." La pintura china se basa en las técnicas de producción, recitación, respuesta, prolongación, obstrucción y fluidez para producir tendencias. En el pensamiento moderno, la experiencia pesa más que el orden. Podemos dar una explicación cercana a la mentalidad moderna. Las teorías del movimiento material son la matriz de la teoría de la tendencia. El movimiento es la forma de existencia de la materia, por eso la tendencia es también la forma de existencia de las imágenes. La tendencia es absoluta. La materia y el movimiento están unificados, mientras que la tendencia y la imagen también están unificadas. No hay imágenes sin tendencia, tampoco hay tendencia sin imagen. Hay cinco tipos de movimientos materiales: mecánico, físico, químico, biológico y social. En cuanto a la tendencia de las imágenes del cuadro, es un movimiento físico y más estricto, es un reflejo

psicológico del movimiento físico.

Los elementos del movimiento físico son los siguientes: A) fuerza; B) velocidad; C) dirección; D) ruta y método. Los elementos que forman la tendencia del cuadro son: A) fuerza, que incluye dos aspectos: fuerza de tracción de la propia forma y fuerza de la pincelada, que forma la fuerza de la imagen con la fuerza de tracción de la imagen. B) velocidad, que incluye también dos aspectos: velocidad tardía y tendencia de movimiento de la imagen en sí. C) dirección: indicación de la tendencia de todas las imágenes con la pincelada. D) ruta y método: las rutas de la tendencia y los distintos métodos del movimiento virtual. Todo lo mencionado arriba forma la tendencia del cuadro. En el momento en que esta tendencia se une con el aliento subjetivo del pintor, tiene más significado psicológico y estético.

¿Cómo se puede hacer para que este movimiento físico virtual sea más atractivo estéticamente? El ritmo y la melodía son dos maneras artísticas para la realización de la tendencia.

Ritmo, melodía, armonía y timbre son los cuatro elementos musicales. Si cambiamos regularmente fuerza, velocidad, dirección, ruta y medio, podemos producir un ritmo en la pintura, como los compositores. La pintura se convierte en una pieza musical. La interpretación de las propiedades del movimiento de las imágenes se ha convertido en una audición maravillosa. La llamada "arteria del dragón" es la melodía eufemística y es también la continuación de la tendencia. Una pintura como ésta ya construye una buena canción.

Por una parte, la formalización de la tendencia está limitada por los objetos materiales. Los movimientos de las cosas proveen posibilidad de referencia y creación. Por otra parte, se limita por el estado subjetivo. El resultado de la tendencia cambia según diferentes pintores, humores y ánimos.

Grandeza, situación, pincelada y movimiento son los cuatro distintos sustentos de la tendencia. La grandeza existe en el conjunto del cuadro y por encima del contorno y se comunica con el pintor. Al pintar, se debe determinar primero la estructura. La grandeza proviene del temperamento vivo. El movimiento genera la tendencia. Según los artistas de la antigüedad, las montañas y los árboles se forman con el temperamento de la tierra, las pinceladas y la tinta salen con el temperamento del corazón. El temperamento y la tendencia tienen la misma procedencia.

La situación existe entre la imagen y la estructura. La grandeza se puede sentir, la situación se puede ver. La situación está subordinada a la grandeza.

La pincelada: es la tendencia que está entre el lenguaje del pincel. La situación se enriquece con la tendencia del pincel y ésta regula cada pincelada. Finalmente, la pincelada obedece a la grandeza.

El movimiento: el movimiento existe en la arteria del aliento, de la sangre y del dragón de la pintura. Éste, juega un papel de iniciación, sucesión, transformación y unión. El movimiento es el enlace completo de la tendencia, es la ruta de la tendencia. Hay movimiento del aliento, del pincel y de la situación. Como el movimiento y la materia no se pueden dividir y la tendencia, la imagen y la estructura de las imágenes tampoco, se refleja la tendencia mediante los cuatro aspectos mencionados. En el cuadro, lo grande como perfil y lo pequeño como un espacio en blanco, todos tienen la presencia de la tendencia.

• *Bai* ( el blanco)

Lo blanco es una característica de la pintura china. Ciertamente, las áreas blancas que representan el efecto de la luz o el propio color del objeto, no se pintan de color blanco como en las pinturas occidentales. En cambio, lo blanco en la pintura china representa un vacío, la nada. Por eso se crean malentendidos sobre lo que significa dejar en blanco. En la pintura china significa que no hay nada que pintar y tiene que dejarse en blanco. Dejar en blanco es un entendimiento pasivo, simple y elemental del concepto de la disposición de lo blanco. La teoría de lo blanco es mucho más complicada en la pintura china.

El escultor Henry Moore rompió por completo el concepto tradicional sobre el espacio. Incluye el espacio circunscrito o el vacío sin cuerpo formal en el lenguaje de la escultura llamándolo espacio negativo. El espacio positivo junto con el negativo ofrece un efecto artístico renovado. La pintura china prefiere tomar lo blanco como lo negro, lo vacío como lo lleno y lo virtual como lo real. La disposición de lo blanco es aprovechar activamente el espacio en blanco del cuadro para que asuma la tarea de formar una imagen.

Según la dialéctica de yin y yang de la pintura china, el blanco es lo opuesto al negro, sin lo blanco el negro perderá su soporte. Por eso la disposición de lo blanco es el aprovechamiento opuesto a la posición, proporción estructural, niveles y tendencia. La disposición de lo blanco y su forma sigue el principio de la disposición de las imágenes. Las dos partes se unifican para conseguir una plenitud en lo negro y lo blanco y en la forma y la desorganización.

Se puede disponer el espacio en blanco con los objetos, por ejemplo, las nubes, el agua, el humo, el blanco del ojo y hasta la parte más brillante de la pupila. A veces, también se puede distribuir sin nada. Incluso se puede cambiar la forma correspondiente para cubrir la necesidad de la disposición de lo blanco.

Los métodos para disponer lo blanco son los que siguen:

La forma: el blanco es también una forma. Antes de distribuir el

*El sauce en la lluvia,*  
Hong Ren.  
Tinta china sobre papel de  
arroz.  
84.4 x 45.3 cm.  
Dinastía Qing (1644-1911)  
*Museo de Shanghai, República  
popular de China.*

餘波雨熊聲急能不於斯感暮春花  
既零嗟莫倦松風還可願宵展為  
止社兄寫意於豐溪書舍丙申三月漸菴



espacio en blanco, hay que hacer la forma. Así como la forma del espacio en negro necesita administración, la forma del espacio en blanco también necesita mucha atención. Las formas respectivas de los espacios en blanco y en negro se consiguen por medio del equilibrio de la forma, que resulta de la compresión mutua de los blancos y los negros. La administración de la forma del espacio en blanco incluye, por una parte, la administración de la tendencia de la forma y las características del mismo espacio en blanco. Por otra parte, incluye la administración de las diferencias y las relaciones entre las formas de los distintos espacios en blanco, tomando en consideración la relación entre las formas de los espacios en blanco y las de los espacios en negro.

- La posición: se refiere a la relación entre los espacios en blanco de la pintura. Se debe tomar en cuenta dónde se necesita dejar el espacio en blanco en la disposición del cuadro y mientras tanto, tomar también en cuenta la acumulación, la densidad, etc.
- La proporción: la proporción de las diferentes superficies de las formas en blanco toma como principio la uniformidad del cambio. El principio de la proporción para la figura en negro también se aplica a la figura en blanco.
- Los niveles: se refieren a la disposición de diferentes profundidades de las formas en blanco.
- La cantidad: se refiere a la extensión que ocupan las formas en blanco (si la forma de la pintura china no es plana, es imposible dejar el espacio en blanco.)
- La potencia: las formas en blanco también poseen energía potencial. Se pueden consultar las exposiciones sobre la potencia.

La idea de la distribución de los espacios en blanco existe en todo el proceso de la disposición del cuadro, no sólo en el aspecto general, sino también en los espacios pequeños en blanco. La disposición y la distribución del espacio en blanco son iguales. En general, se considera que la forma del blanco es vacía, o sea inmaterial. Este es un concepto falso. Hay que saber que es fácil dibujar una figura real, y no obstante, muy difícil dibujar la "nada".

El método correcto para distribuir el espacio en blanco es tomar en cuenta lo negro y lo blanco al mismo tiempo. En el proceso de disposición de las formas en blanco se disponen las formas en negro. Mientras se disponen las formas en blanco se dejan los espacios en negro. Las formas en negro y las formas en blanco son interdependientes. El yin y el yang desaparecen o aumentan mutuamente. Esta es la visión correcta y completa de la pintura china.

- *yan* ( el ojo)

*Gu Kaizhi* (345-406) nunca dibujó unos ojos. La gente le



preguntaba por qué y el respondió: "El toque gráfico está en el "ojo de la pintura". Si se toma el cuadro como una persona, no es muy importante si el cuerpo, o sea la figura, es bonito o feo. El toque gráfico que hace la persona viva es su "ojo". Con el "ojo", la pintura toma vida. Sin él, la pintura no tiene vida, pese a la buena disposición de los niveles o la estructura. La administración de los niveles o las posiciones sirve para realizar el "ojo" de la pintura. El "ojo" puede encontrarse en cualquier posición y presentarse bajo cualquier forma. No es en sí mismo el espíritu de la pintura, pero está vinculado estrechamente con éste. Es un enlace muy importante en la estructura de una pintura. Es el corazón del cuadro.



## 7.

### **La unión del corazón y la imagen: experiencias y reflexiones**

El concepto unión del corazón y la imagen (*xin yu xiang he*, 心与像合) se refiere al estado espiritual al que se llega cuando se alcanza la armonía entre la mente y el objeto pictórico. Los valores de la pintura china tradicional están asociados con la sinceridad, la bondad y la belleza. La estética basada en la imagen espiritual (*yixiang*) forma parte del arte chino de todos los tiempos. Consiste en purificar el corazón, observar el objeto, extraer la imagen de éste y combinar mente e imagen. La personalidad del artista es el reflejo de la ética en la creación y la expresión del ideal a través de la imagen. Esta estética representa la característica principal de la pintura china y su origen. Para conocer su esencia, deberán observarse los estilos de la cultura y la vida ocultos debajo del lenguaje pictórico. Los artistas de cada generación introducen la fuerza cultural en cada pincelada de esta antigua forma pictórica vinculando la esencia de la cultura tradicional a sus propias experiencias. Asimismo cada generación procura generar su propio genio, especialmente hoy en día. A continuación trato de analizar la dimensión humanística y la connotación que contiene la pintura china así como su traslación actual a través de mi propia obra.

La diferencia radical entre la pintura china y la occidental está muy condicionada por el uso de los materiales pictóricos. En mis dos procedimientos creativos: la pintura sobre lienzo y la obra sobre cartón acostumbro a usar la tinta china, el té y el agua, aplicando los elementos de la pintura china tales como la línea, la aplicación sucesiva de capas de tinta o de color, grabación y la presencia de lo vacío. El papel y la tinta que escojo provienen de la naturaleza, lo cual coincide con mi criterio de creación respecto a lo natural. El papel chino se hace de bambú, paja y otros vegetales. Los vegetales tienen que remojar en el agua para ser expuestos al sol después, proceso que se repite varias veces y que puede durar meses e incluso años hasta que se conviertan en pulpa. Durante todo este tiempo, el futuro papel ha absorbido el viento, lluvia y el sol. Para



***Paisaje,***  
Shi Tao.  
Tinta china sobre seda.  
Tamaño Desconocido. Dinastía  
Qing (1644-1911)  
*Museo Palacio de Pekín,*  
*República popular de China.*

producir la tinta, las ramas secas del pino se quemarán en el horno y luego se reunirá el hollín para mezclarlo con el aglutinante. Si se trata de una buena tinta, habrá que añadir especias naturales así como perlas pulverizadas. Para conseguir una buena tinta, un artesano tendrá que golpear la mezcla de hollín y el pegamento cien mil veces así como para un buen pincel de "pelo de lobo", tendrán que fabricarse con el extremo de la cola de cientos de comadrejas amarillas. De este modo, la punta del pincel será más elástica. La aspiración a lo natural en la pintura china se refleja, pues, en la exigencia con los materiales. El agua constituye también otro elemento relevante en el proceso.

Para el pintor chino, la palabra "natural" se refiere tanto a la naturalidad física como a la espiritual. El objetivo fundamental consiste en expresar el ciclo de la vida manifestando la vitalidad, el gozo y la belleza de la naturaleza. Los conceptos de "soplo", "vacío" y "pincelada y tono de la tinta" remarcan y refuerzan dicho objetivo. Esta aspiración a lo vital se refleja en la preferencia por el dinamismo. Este dinamismo es un canto a la positividad y al optimismo vital del alma china. La semejanza de las figuras del cuadro con los objetos reales no afecta al resultado de la obra. Tampoco importan la perspectiva, la luz y la sombra. Sin embargo, es imprescindible que lo representado adquiera un ritmo vivo, expresivo y cambiante. Más allá del dinamismo, los pintores chinos también intentan transmitir la razón de la creación del universo y de la experiencia de la vida. Mi entendimiento sobre la naturalidad y la vida se concreta en los siguientes tres puntos:

1) Vinculación sin obstáculo

Los chinos consideramos el cielo, la tierra y toda la naturaleza

como todo único. Los elementos de este conjunto vital están conectados e integrados, sean un árbol, una piedra, una montaña o un río. Todos forman la red de la vida y cada unidad constituye un nudo en la red. Estos nudos, a su vez, están vinculados con el conjunto. En este sentido la pintura china se caracteriza por este tipo de vinculación sin obstáculo. Debido a los límites de tiempo y espacio, lo que pueden representar los pintores chinos son solamente unos fragmentos o detalles de la vida, sin embargo lo que pretenden expresar es mucho más que estos segmentos. Se dirigen a reflejar la vida, la inmensidad y la profundidad del universo, así como sus experiencias vitales a través de la plasmación de las figuras de la naturaleza: paisajes, vegetales, animales, etc. Por ello, los pintores se fijan en los detalles mínimos y en la textura, la coherencia en la estructura y la correspondencia de la forma con el manejo del pincel y la tinta a fin de crear dinamismo e interacción entre yin y yang. De esta manera, un cuadro llegará a ser un conjunto vital auto-suficiente y el microcosmos se conectará con el macrocosmos.

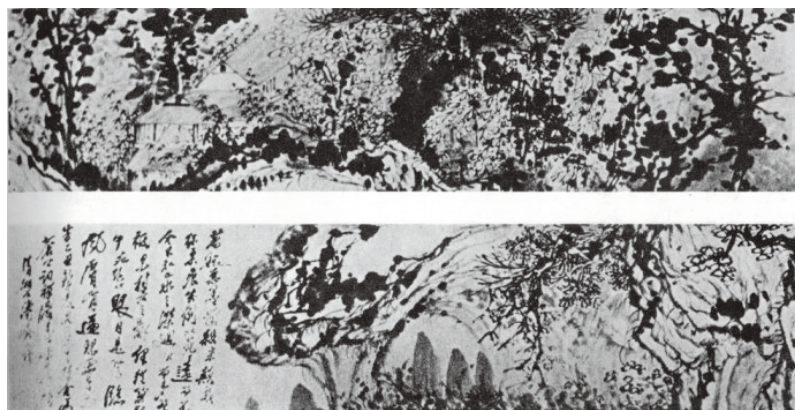
## 2) La trascendencia continua del espíritu

La pintura china suele considerarse una herramienta para trascender la vida y purificar el espíritu. Es como si cada cuadro fuesen remolinos de la vida emergiendo a la superficie. En este proceso algunos elementos de la obra se pierden mientras se mantiene la vida auténtica. Los pintores crean obras con el objetivo de expresar sus sentimientos y trascenderse a sí mismos por medio de los elementos de la naturaleza. Buscan el camino de volver al universo. No interesa tanto representar lo que pueda percibirse con la vista como en conseguir la integración con la naturaleza. Por ello es preferible que se demuestren las imágenes vigorosas asociadas con el origen del universo al elaborarse las escenas.

Sobre la base de estos conceptos existen dos procesos para superar las limitaciones de la existencia, finita y terrenal, de la persona. El primero consiste en superar los autoconocimientos limitados de uno mismo y los deseos físicos para encarnarse en la vida del objeto de la pintura. Los pintores rehuyen las ideas que provocan deseos físicos y egoístas y dan prioridad a explorar los misterios de la naturaleza y superar lo cotidiano y lo vulgar. El segundo es la superación de la dimensión sensorial y el regreso a la vida del universo. Los objetos no son objetivos sino medios con los cuales los pintores pueden expresarse. Si un artista se limita a la semejanza de la forma se crea un obstáculo que le impide realizar la autoexpresión. Por eso la purificación de los elementos que se incluirán en el cuadro es un paso obligatorio en la pintura china. No todos los objetos de la naturaleza pueden incorporarse a la pintura sino que existe una selección con una orientación bien definida.

## 3) El espíritu de la continuidad de la vida

Una de las características principales de la pintura china es que una



*Mil puntos de tinta,*  
Shi Tao.  
Tinta china sobre seda.  
Tamaño Desconocido. Dinastía  
Qing (1644-1911)  
Lugar Desconocido.

pequeña imagen contiene la energía infinita del universo. El júbilo de esta continuidad se refleja en diferentes aspectos de la creación artística: a efectos pictóricos, el soplo tiene que mantenerse coherente y continuo, y el lleno y el vacío deben interactuar. Para el espectador, su vida se conecta con la del cuadro y con los sentimientos del artista. La percepción de lo infinito por parte del espectador produce la continuidad de la vida; y por último, para los elementos concretos y limitados del cuadro, puede percibir un placer ilimitado más allá de la obra. Eso coincide con un verso de un poema antiguo chino que reza "desde una hoja del platanero caída puede sentirse la llegada del otoño". ¿Por qué puede generarse la sensación del otoño desde una hoja, una hierba o un insecto? No es porque sean muy enriquecedores los elementos que figuran en el cuadro, sino que la vida continúa, reproduce y circula. Es decir, el corazón "viaja" en la pintura, lo cual ofrece una oportunidad a los pintores para que puedan vivir la vida en lugar de conseguir unas técnicas perfectas. Con un pincel revelan tanto la humanidad como la naturaleza, priorizan la vida en sus creaciones y encuentran un lugar donde puede habitar su espíritu. En este aspecto, la pintura participa de los mismos objetivos que la poesía.

En mi creación integro siempre en los valores propios de la pintura china: lo vacío, el estado espiritual, el soplo y el ritmo, así como la sencillez de los colores. Después de haber estudiado el arte occidental y haber conocido su libertad y diversidad puedo observar la pintura china desde la perspectiva del espectador y descubrir su parte dinámica. Anhele crear una nueva forma artística natural y libre, que combine las grandes tradiciones de Oriente y Occidente, y que pueda ser un vehículo de nuevos contenidos y expresiones. Observo y siento atentamente los elementos que puedo adoptar para mi creación a partir de los objetos de mi entorno e intento descubrir su belleza sencilla y ordinaria. Propongo una actitud "neutra" en mis obras que representa las ideas filosóficas dialécticas en la integridad del cuadro. Coexisten el "ser" y "no ser" así como lo vacío y lo lleno. Los movimientos están integrados en la tranquilidad, y la habilidad en la torpeza.

Tiendo a adoptar los métodos de la pintura de wenren (letrados).

Es decir, mis creaciones contienen la naturaleza, el gusto, los sentimientos de los letrados sin prestar demasiada atención a las técnicas sino a los ideales intelectuales. Antes del siglo XIII, la pintura china aún se enfocaba en el realismo y no llegó al nivel de xieyi, pincelada libre, expresando la esencia espiritual. A partir del siglo XIII con la intervención de los letrados en este arte, se reorientó su desarrollo. Se introdujo el tema del zen, convirtiéndose esta filosofía india en la china. La pintura realista de pincelada fina llegó a conseguir un estilo más libre, incluso el da pomo 大泼墨. En realidad, la particularidad consiste en la "superación de la experiencia" o "anti experiencia", que se dedica a oponer, deconstruir, olvidar o abstenerse de las experiencias. Aunque los letrados prestaban atención a la acumulación de las experiencias artísticas anteriores, no pretendían crear un modelo de creación predeterminado con las experiencias anteriores sino que preferían realizar la "superación de la experiencia". Este tipo de pintura prioriza el espíritu conteniendo las ideas poéticas como el alma de la creación. Da importancia a la concepción artística inspirada desde los sentimientos y pensamientos del artista. El estilo libre originado de la naturaleza humana y espíritu dota a diferentes formas artísticas chinas de la fuerza de los letrados.

En mis obras sobre lienzo, el nivel al que aspiro es justamente el de la pintura tradicional de los letrados. Consiste en preferir la sencillez y simplicidad a la magnificencia y artificialidad; la tendencia a un formato libre y particular en lugar del regular y ordenado y a dar más importancia a una naturalidad aunque no sea bella, que una preciosidad artificiosa. Admiro todos los elementos ingeniosos en vez de los postizos. La pintura wenren se centra en la expresión del espíritu del artista, manifestando la honestidad y la pureza de su alma. Suele adoptar los objetos más habituales para exponer sus ideas profundas y sublimes. Por ello en mi propia creación trato de evitar la realidad social y tiendo a usar las imágenes de la naturaleza. Aunque deseo recuperar la tradición de la pintura de la dinastía Song respecto a las técnicas y conceptos de producción, pretendo que las escenas de mis obras transmitan un estado espiritual distinto de la racionalidad de la pintura de aquella época, que reflejaban la ideas confucianas procurando obtener un conocimiento del universo por medio de la observación meticulosa de los objetos. Es decir, los artistas de aquellos tiempos trataban de acercarse al "significante" detrás del universo, una gran belleza indescriptible a través de estudiar y representar continuamente los objetos de la naturaleza que forman el "significado". Lo que procuro hacer es mantener y demostrar el sentido de la vida cambiante y abstracto en el proceso de creación. Respecto al color, también sigo los criterios de la simplicidad y discreción con la finalidad de obtener efectos totalmente naturales. En la pintura wenren, por un lado son importantes el ambiente y el ritmo que crea la tinta así como la autoexpresión, dando prioridad a la aplicación de las capas de tinta y por el otro lado, también se sustenta en la representación sin tinta, es decir, en el vacío. En mi caso convierto la parte que debería ser negra en la blanca. Al final, el uso de la tinta tiene que tomar toda la libertad hasta alcanzar a



**Bambú,**

Liu Yuan.

Tinta china sobre seda.

137.8 x 50.7 cm. Dinastía Qing (1644-1911)

Museo Palacio de Pekín, República popular de China.

un estado de sencillez. Sólo cuando se minimicen los materiales físicos, puede maximizarse el contenido espiritual y llegar a un nivel más elevado. Puede decirse que la pintura de tinta y agua es la representante más pura y genuina de la pintura china.

El uso único de los dos elementos (tinta y agua) no implican pobreza ni simpleza. Al contrario, los artistas han adquirido un estado estético admirable más allá de la misma pintura justamente porque han dejado de apasionarse por la apariencia física de la naturaleza y se han dedicado a explorar su esencia interior e inspirarse en su propia libertad espiritual, ideas e voluntades. Tal como sostiene la filosofía puede observarse la espiritualidad y elevarse el nivel artístico en lo cotidiano y habitual. En este sentido, la *wenren hua*, (pintura de letrados) puede entenderse desde tres aspectos: a. *wen*, la formación cultural, sobre todo en la literatura; b. *ren*, la nobleza moral; y c. *hua*, la técnica pictórica. Los tres aspectos también corresponden con el espíritu de la pintura china.

Debido a la diferencia del contexto cultural y la estética, se han producido distintas formas de representar el espacio entre el arte oriental y el occidental. En mi obra asumo la tradición de la concepción del espacio de la pintura china. Entiendo todas las dimensiones posibles del espacio. En comparación con los espacios naturales, a mi parecer, la espiritual y la ideológica son creaciones originales de cada artista. En la pintura china se suele dejar grandes espacios vacíos. Son consecuencias de la cultivación cultural, la actitud y el estilo de los pintores. A fin y al cabo, son los elementos humanos los que determinan estos espacios. Los artistas crean los espacios con una visión poética y los comprenden y expresan a un ritmo parecido a la música y el baile. Representan el universo con los espacios libres y poéticos que combinan lo claro, lo oscuro, lo vacío, lo lleno y lo fluido. De esta forma, dan a entender las tres o cuatro dimensiones. El vacío mantiene en un estado activo las actividades visuales y cognitivas del individuo. En la mayoría de los casos aunque la parte ausente u oculta de las cosas, es positiva y afirmativa respecto a los objetos de la observación. Lo invisible implica que se ha complementado una cosa "inexistente" en los objetos de percepción. No sólo podemos sentir su "inexistencia" sino también que consideramos lo invisible como una característica de las escenas de la observación. Este tipo de vivencia sucede muy a menudo: sobre el fondo vasto formado por las capas de color claro y transparente que he aplicado varias veces, ha pasado algo vibrante. En realidad la invisibilidad es una actividad fuerte que requiere mucha fuerza mental. Parece que este estatismo y esta invariabilidad están gestando algo vital que está a punto de aflorar. Los pintores chinos suelen romper las restricciones de la naturaleza, pero no se disocian de ella. Su objetivo consiste en expresarla plenamente. Por eso creemos que los espacios en la creación no pueden ni necesitan ser medidos.

Los pintores antiguos solían llamar a la perspectiva "vista de pájaro". Se referían a la vista concentrada en vez de la desde un punto concreto. Por ejemplo, no puede verse completo el paisaje





desde cualquier punto de vista, por eso la pintura china no sólo contiene la vista, sino también la percepción que incluye lo visto, lo conocido y lo pensado. Eso afirma que cuando el pincel toque el papel, ya se produce el espacio. Es una dimensión infinita. Con un vistazo puede divisarse a miles de kilómetros. El acierto consiste en representar lo grande, lo abundante y lo infinito desde lo pequeño, lo poco y lo limitado. Junta las experiencias y percepciones en diferentes espacios y tiempos para construir un espacio artístico ideal. Los creadores tienen una libertad máxima para expresar su gozo. Es la creación y renacimiento del espacio de la vida.

*Ni Zhao Zi-Ang,*  
Zhou Lun-Yuan.  
Tinta china sobre papel Xuan.  
29 x 112 cm. 1946  
*Lugar Desconocido.*

Desde que empecé a estudiar la pintura, he dado un sentido vigoroso al concepto del espacio. Es virtual, abierto e ideal. Se deriva de los sentimientos auténticos y tiene relaciones orgánicas con los elementos de la forma. Igual que los espacios naturales, es invisible, descubierto y extendido infinitamente y puede ser procesado, resumido y confeccionado por nosotros con toda la libertad para servir a nuestros sentimientos y estética. Cuando un artista se dedica completamente a su creación, parece que las técnicas y los conceptos sobre el espacio y el tiempo se organizan entre sí mismos automáticamente. La casualidad de la "organización automática" incluso puede predominar la obra. La autenticidad contenida en la casualidad da forma a menudo a las "imágenes" que no somos capaces de plasmar.

A lo largo de los años también he comprendido las funciones de lo vacío y lo lleno en el espacio. En la pintura china se destacan las percepciones al expresar las relaciones entre lo cercano y lo lejano. Los efectos vacíos y llenos son importantes para describir la distancia. Para la expresión artística, puede ponerse más cerca el paisaje lejano o al revés. En concreto consiste en los puntos, líneas, las pinceladas y el uso de la tinta así como lo lleno y lo vacío. En realidad, lo lleno y lo vacío implican los conocimientos de los chinos sobre la transformación del tiempo y espacio. Los pintores pueden demostrar un espacio en tres dimensiones en una superficie de dos dimensiones. También tienen la capacidad de expresar el paso del tiempo en el espacio. Saben aprovechar el tiempo para extender el espacio. Los puntos de vista son libres y pueden introducirse o retirarse en cualquier momento. No se puede distinguir el lugar donde está el espectador. De esta manera, éste

también forma parte del paisaje y el pintor siente lo mismo que lo que quiere expresar. Los pintores chinos solemos decir que el espíritu "viaja" con los objetos y que el espíritu entiende los objetos. En comparación con el puro espacio visual, es subjetivo, imaginario e ideológico y está más próximo al espacio real del universo.

Los pintores chinos han introducido desde siempre sus sentimientos en los objetos, mientras que en Occidente esta idea no se produjo hasta después de la obra *Impression, Soleil Levant* de Monet. En la pintura china no existen obras que excluyan la dedicación subjetiva a la naturaleza objetiva. Es igual que la filosofía china que son pensamientos sobre la iluminación y que se dirigen a la esencia. Como un dicho chino comenta, la iluminación de zen no se encuentra en muchas palabras y tanto el confucianismo, el budismo como el taoísmo enfatizan la importancia del corazón. Por eso, dicha forma de expresión facilita un espacio amplio al ego de uno mismo que no puede contenerse.

En mi propia práctica pictórica, también me gusta dejarme llevar por las emociones y sentimientos respecto a la naturaleza, la forma y la textura. Me importan el ritmo, el encanto de la tinta y el estilo de las pinceladas y admiro su belleza interior. Regreso conscientemente a la naturalidad y a la poética de la estética oriental. Me atrae la idea de la coincidencia entre el corazón y las imágenes. Es un concepto sencillo e intuitivo.

Las técnicas que aplico en mis creaciones sobre lienzo provienen principalmente del estilo tradicional de pincelada libre al dar forma y los métodos del estilo de pincelada fina, al aplicar los colores, por ejemplo, *fen ran* (分染, dividen diferentes partes según el tamaño, temperaturas y capas de color para llenarlas de colores); *zhao ran* (罩染, aplicar varias veces más de dos colores transparentes en la misma zona) y ; *zi ran* (渍染, aplicar varias capas de colores siguiendo el orden desde lo claro hasta lo oscuro para que los efectos queden húmedos, no secos). En la creación no estoy sujeto a los límites de las suposiciones lógicas ni de los objetos concretos predeterminados. La pintura se origina desde la mirada de cada individuo y en el instante en el que se concentra la mirada en ella, por ello, cada línea y cada punto son las propias vivencias del individuo. Tienen sus relaciones y sentidos para la existencia. El concepto de "con uno se puede conseguir diez mil" de la filosofía china antigua expresa esta idea. En cuanto a los materiales, también los elijo con connotaciones orientales tales como el té, las hierbas medicinales, la seda, el yute, etc. También he reducidos los colores a pocos que son de té, tinta y el gris de diferentes tonos. Antes de pintar, suelo aplicar varias capas de colores en el lienzo y pulirlo después. Tengo que repetir varias veces este proceso para convertir el lienzo blanco en un espacio virtual que representa la elegancia y belleza de la estética pictórica china.

Suelo extraer las formas o conceptos más simplificados desde los símbolos culturales chinos. Por ejemplo, adopto las montañas y

ríos, *guqin* (Un tipo de instrumento de cuerda antiguo chino. Tiene 5 o 7 cuerdas.) y personajes de las óperas. En mis obras sobre papel me había centrado demasiado en las figuras y los detalles, por eso ahora pretendo volver a crear las formas simples y naturales en el lienzo. La espiritualidad es una necesidad e interés especiales míos en el lienzo. Sin embargo en las prácticas de creación, me da la sensación de que no construyo ni procuro construir algo sino que estoy disminuyendo algo. Mi único deseo consiste en abandonar todas las cuestiones sobre el sentido espiritual que me parecen filosóficamente recargadas. Espero que las mismas obras puedan contar cosas y que las texturas puedan expresarse sin introducir las ideas personales en ellas. Por ello siempre aplico las capas de colores y froto repetidamente los cuadros. Es frecuente que repita estos procesos a mano más de cien veces en una sola obra. De esta forma puedo conseguir un aire reflexivo y un lustre del tiempo en la superficie. Me fascinan estos momentos de manualidad y la textura primitiva e intuitiva mezclada por el té, el yute y la seda, materiales muy diferentes pero que se influyen mutuamente. Por medio de los cambios químicos producidos por la naturaleza de las sustancias y la evolución infinita entre el yin y el yang, se crean dos o incluso más elementos fundamentales e interdependientes: lo espléndido y lo apasionante del yang y lo delicado y lo húmedo del yin. Dado que son colores transparentes basados sobre el agua, se puede cubrir capa por capa cientos de veces, pero siempre se mantienen las primeras huellas que se han dejado en el lienzo. La repetición de aplicar los colores una y otra vez manualmente es un tipo de artesanía con el corazón y gusto, por ello se dejarán las huellas austeras y vigorosas. Adoptando los efectos de la impregnación que puede producir el papel xuan crudo suelo poner los colores de tinta o té cuando el lienzo aún está húmedo. De esta forma dichos colores se vuelven más penetrantes y aguados. Los métodos de aplicar los colores en el papel xuan crudo y húmedo pueden producir muchos cambios y efectos transparentes y suaves, con unas texturas naturales inesperadas. Todo el cuadro corresponde con mis criterios de "pureza", "vacío" y "naturalidad" respecto a las obras que parecen nada intencional pero de hecho se consiguen con toda la intención.

Al fin y al cabo, la pintura es una práctica. Todas las interpretaciones profundas y complicadas pueden involucrarse en la práctica. Para todos los artistas chinos serios, la cultura tradicional siempre es su lenguaje y no importa de qué origen sea ni a qué estilo pertenece. En mi caso, acabé dibujando en China todo lo que pude aprender y lo que me interesó, y quise encontrar en Europa lo que no conocía. Sin embargo, en la creación artística he vuelto a mi origen oriental sin darme cuenta, como si fuera en un barco avanzando contra la corriente. He regresado a un estilo "vegetal", discreto y metafórico que sólo tenemos los chinos con una mente integral.

En apariencia, parece que entre las culturas tradicionales de Oriente y Occidente existiera un abismo insuperable. Es como si lo oriental siempre fuera lo oriental y lo occidental, lo occidental

y no fuera posible mezclar los dos. No obstante la realidad es que podemos encontrar muchas similitudes y superposiciones entre las dos. En Europa he aprendido a expresar la fuerza y los deseos individuales de una manera real y libre porque sólo podremos expresarnos con la honestidad y naturalidad. Por otro lado no he abandonado las influencias de la pintura tradicional china y su estilo elegante e introspectivo. En cierto sentido la práctica artística es un ejercicio espiritual y la creación se origina desde una pura espontaneidad. La dicotomía entre las pinturas de Oriente y Occidente consiste en dos distintas formas de expresión y dos apariencias. Hoy en día el mundo parece cada vez más pequeño y un pintor chino podrá integrar los pensamientos tanto de China como de Occidente cuando comprenda totalmente la cultura china y trate de conocer en profundidad el Occidente. Es como si cuando se pone leche en el café, dejara de distinguirse cuál sería el sabor del café y de la leche. El café con leche llega a ser una tercera cosa distinta de las dos primeras. En este sentido no hace falta que se fomente y realice la integración entre oriente y occidente intencionalmente.

En definitiva, el punto de apoyo de todos los creadores está en el auto retrato del espíritu humano, lo cual no tiene nada que ver con oriente u occidente, la tipología de la pintura, los temas de la creación y los estilos (realismo, abstracción, expresionismo, etc.). Son buenas obras todas las que puedan poner de manifiesto el esplendor natural del interior de los seres humanos. Estas obras contienen una personalidad y moral profundas y pueden interaccionar con el espectador. No importa el origen del creador ni el de la obra.











## CONCLUSIÓN

El estilo peculiar y el encanto del arte y la cultura chinos radican en el alma de la nación china. No sólo expresan los pensamientos, sentimientos, voluntades, ideales y anhelos del pueblo chino sino también que poseen sus características, su estilo y su espíritu tradicionales. La filosofía clásica y el espíritu artístico chinos priorizan la paz y tienden a integrarse en la naturaleza, enfatizando la armonía entre el hombre y el universo así como su interacción. Se aspira a la unión con la naturaleza. De hecho, el espíritu del arte chino se construye en la integración e interpenetración entre el hombre y la naturaleza, y también en la tranquilidad e integridad del corazón del hombre. Sus sentidos están llenos de una observación minuciosa y enriquecedora sobre la belleza de la naturaleza y del interior del hombre. Los chinos solemos interpretar los pensamientos filosóficos profundos por medio de la literatura y la pintura, por eso la creación de un sistema ideológico también es el resultado de la creación artística.

El hecho que la raíz del espíritu del arte chino se encuentra en su cultura tradicional se refleja en los siguientes aspectos:

- a. Bajo el contexto de la filosofía confucianista, el espíritu del arte se manifiesta en relación con la ética. En concreto, el primero sirve como la herramienta de la educación ética. El ejemplo más destacado de esta relación ha sido la representación de los cuatro "caballeros" - flor de ciruelo, orquídea, bambú y crisantemo - que representan los ideales, personalidad y la moral noble. Por ello los pintores chinos no han dejado de interpretarlos. Cultivar un espíritu noble a través del método de reproducir las formas con la finalidad de alcanzar el dao.
- b. Los artistas revelan su búsqueda de un estado de vida superior en la creación artística. Su misión fundamental es elevar el nivel espiritual del hombre para llegar a la armonía entre los seres



**Paisaje,**  
Zhu Ta.  
Tinta china sobre papel Xuan.  
60 x 69 cm. Dinastía Ming  
(1368-1642)  
*Lugar Desconocido.*

humanos y el li (razón) y a un estado en que todo se integre en dicha razón. Se refiere al estado de la integración de la realidad, la ética y la estética. La aspiración a este estado representa el espíritu del arte.

c. Los fundamentos del espíritu del arte chino consisten en el establecimiento de la idea, la transmisión del espíritu y la aspiración al encanto. Se proponen los métodos ideológicos de "se olvidan las formas cuando se consiguen las ideas", "se dibuja la idea en lugar de la forma" y "se depositan los pensamientos e ideas en las palabras". Se enfatiza que la esencia de la expresión artística está en la transmisión del espíritu de las cosas.

d. En el zen chino, el espíritu del arte se refleja como el concepto idealista de que "todo recurre al corazón" y "debe mostrarse la vitalidad interior de los objetos de la creación artística". Se cree que el corazón es el origen de todo y todo se produce desde el él. Suele decirse que "llega directamente a la mente humana y observa uno su propia naturaleza para alcanzar a la Budeidad". Se consigue la combinación entre el objeto y "yo" a través de la pintura con la finalidad de llegar a la iluminación. La unión entre el hombre y el espíritu conduce al estado libre de seguir los pensamientos sin limitaciones. Estas ideas animan a los artistas a explorar los sentidos de la vida, reflexionar sobre el propio universo e identificar los valores de sí mismo.

e. El espíritu del arte chino es coherente en diferentes disciplinas tales como la música, la danza, el teatro, la caligrafía, la pintura, etc. Las distintas manifestaciones artísticas se penetran, se aprenden y se conectan mutuamente. De esta forma las ideas y los conceptos que expresan cada una de ellas tienen una gran similitud, por ejemplo, la caligrafía y la pintura tienen el mismo origen y la arquitectura y la jardinería pretenden conseguir un ambiente poético, como la literatura y la pintura. Una de las particularidades de la cultura china es, pues, la interconexión y la cohesión espiritual entre las diferentes formas artísticas.

f. Otro aspecto a destacar es la armonía entre el universo y el hombre y la interacción entre ambos. Los chinos creen que existe una gran belleza entre el cielo y la tierra. La alegría que produce dicha belleza es la felicidad máxima del individuo. Es la alegría divina en términos de las personas que aspiran a la unión con el universo. Hace que el hombre libere su espíritu, lo cual es el nivel más alto en el arte.

g. Lo que refleja y se valora en el espíritu del arte chino es un estado de armonía, un nivel de la existencia y un espacio trascendente.

La pintura china se domina con el nombre del mismo país porque contiene el espíritu, filosofía, ética y estética de la nación. A diferencia de las pinturas de otras naciones, es una forma pictórica peculiar gracias a sus especiales herramientas, materiales y técnicas así como la carga cultural y el manifiesto de las características del arte oriental que conlleva. Sus particularidades se reflejan en los siguientes aspectos:

- En los estilos, se clasifican en pincelada fina, pincelada libre y la combinación de las dos.
- En el contenido, se representan figuras humanas, paisajes, así como flores y pájaros.
- Respecto a los materiales, el papel xuan, la seda, el agua, la tinta china y los pigmentos constituyen los materiales básicos, siendo el pincel la herramienta principal.



*Lotos,*  
Ba Da.  
Tinta china sobre papel Xuan.  
120 x 30 cm. Dinastía Ming  
(1368-1642)  
*Lugar Desconocido.*

- En cuanto a la concepción, el establecimiento de la idea y la transmisión del espíritu son los dos elementos más importantes. La creación tiende a expresar, evidentemente, las sensaciones objetivas.

- La línea es el método principal cuando se construye la forma. Es una manera muy sintética de representar las formas y se caracteriza por la idea de buscar la similitud a través de lo no similar. En esencia, es una trascendencia de la semejanza formal y de la pura reproducción de la forma.

- En relación con la ley de la composición, la base consiste en la contradicción y unificación entre yin y yang. No existen las limitaciones de la visión, tiempo y espacio. Lo que se procura conseguir son el ritmo, el ímpetu, lo vacío y lo lleno, lo oscuro y lo claro, lo dinámico y lo estático.

- El punto y la línea forma parte del lenguaje principal de las técnicas. Se da mucha importancia al manejo del pincel, a la aplicación de la tinta y al de los trazos. La conclusión y transmisión de los lenguajes simbólicos y formales tiene su sentido especial. Son el vehículo con el que los artistas se dedican a la creación.

- Al aplicar los colores, la creación no está delimitada por el origen de la luz o los tonos de color. Se usan los colores según la naturaleza del objeto y se pueden combinar de una forma muy libre según las necesidades y los objetivos del artista.

- La poesía, la caligrafía, la pintura y el sello componen íntegramente la forma del cuadro. Entre ellos se complementan, se potencian y se equilibran. Lo más importante es que en él se encuentre un contenido estético, una complementación y una trascendencia propios.

Al mismo tiempo el espíritu de la pintura china tiene dos funciones muy importantes que son *zai dao* (la moralización 載道) y *chang shen* (el agrado del temperamento 暢神). La primera función se refiere a la educación ética de la colectividad y la segunda supone la elevación del nivel espiritual. Ambas son preocupaciones máximas y se interrelacionan a menudo. La coherencia y conexión entre la filosofía, el arte, el carácter y el espíritu artístico se basa en la correspondencia del gusto y del espíritu entre el creador y el contemplador. Coinciden porque el corazón es único.

A diferencia del arte occidental, las artes plásticas chinas no tienen un concepto gráfico del universo que constituye el prototipo metafísico. El concepto del universo de China se refleja en tres ideas fundamentales del "I Ching" (Libro de las Mutaciones): en primer lugar, los cambios originados de la interacción entre yin y yang; en segundo lugar, la esencia del universo es la "vitalidad" (vida, crecimiento, evolución...); por último, todo el mundo cambia siguiendo las alternaciones entre la prosperidad y la decadencia

del yin y yang del universo. Son ideas distintas de las ideas occidentales sobre un universo comprensivo y eterno. Con estas ideas sobre los cambios y evolución sin reglas ni formas que al parecer no están en ningún sitio pero están omnipresentes y que reflejan la unión entre el espíritu y la práctica, el arte chino ha creado su propio camino y los conceptos fundamentales.

Los conceptos sobre la irregularidad entre la dinámica y estática y los cambios constantes han descartado la posibilidad de que la pintura china exprese el universo directamente desde los paisajes reales. En realidad el concepto del universo chino no ha ofrecido al arte un prototipo metafísico, sino que hace al arte adoptar la idea metafísica de negar las formas (imágenes). Es coherente con los conceptos de que "desde las imágenes magníficas no se observan formas delimitadas" y "no existen palabras que pueden describir completamente la gran belleza del universo". Desde el sentido originario de que el arte es el lenguaje para mostrar el mundo, las artes plásticas chinas no tienen este lenguaje para contar (no existe un lenguaje originario basado en un prototipo). Los chinos antiguos entendía todos los fenómenos naturales y las formas como "cambios". El *bian* (cambio, 變) está conectado con la *tong* (coherencia, 通) y todo el universo se encuentra en el *bian tong* (estado flexible, 變通), sean yin y yang, lo lleno y lo vacío o ida y vuelta. En cada minuto los pensamientos, el cuerpo y todas las cosas del mundo están viviendo los cambios (sería maravilloso si se pudieran convertir el cambio y la coherencia en una ley para el uso de la gente y que fuera el gusto de todos). Los chinos consideran este tipo de ley como una gran "imagen", una forma natural que es el resultado de las interacciones, influencias mutuas e interrelaciones entre todos los elementos del universo. A pesar de que las grandes imágenes y el universo no tengan formas delimitadas, en los cambios de la naturaleza así como la producción y destrucción de cada elemento, puede observarse la *xiang* (imagen) que es el dinamismo y el estado más interno del universo. Al máximo esta imagen no tiene el borde exterior y no tiene el interior al mínimo, lo cual es el nivel espiritual que las artes plásticas chinas tratan de alcanzar. La imagen de la naturaleza y el universo no tiene formas y no dejan de cambiar. Por ello los chinos no imitan las escenas reales por medio de las impresiones directas sino de la observación desde diferentes perspectivas y las percepciones sobre la base de los cambios y sentimientos. Consiguen la *xiang* a través de las experiencias de las mutaciones de yin y yang del mundo. De hecho, esta *xiang* ya es una imagen divina en el nivel de que el hombre crea un universo. Es una actitud que adoptan los artistas chinos para observar, aprender y manejar la naturaleza. Naturalmente llega a ser el punto de partida especial de las artes plásticas chinas.

La cultura humana es un proceso de creación, desarrollo y renovación continuas. Tiene una vertiente territorial y una temporal. Contiene la tradición y la creatividad. Por eso los artistas tenemos que asumir la responsabilidad de conservar y difundir las distintas herencias culturales. En la era contemporánea, ¿qué

es la esencia del espíritu tradicional de la pintura china cuando se desarrolla hacia la diversidad? Si revisamos la evolución de la práctica de la pintura china desde el siglo XX, podemos observar que en los choques entre las ideologías de la pintura de Occidente y China, la gente no puede contactar con el espíritu tradicional de nuestra propia pintura hasta que no se de cuenta de que el sistema ideológico y cultural y los conceptos de la pintura occidentales no pueden proyectar influencias radicales en la pintura china. Casi todas las transiciones ocurridas en la pintura china a lo largo de los últimos cien años han adoptado los métodos de "realizar la innovación con recuperar la tradición" y "crear nuevas formas artísticas con la referencias a las antiguas". Eso pone en manifiesto las raíces profundas y la vitalidad de la tradición pictórica del país. Durante el último siglo, hemos pretendido entender y encontrar a nosotros mismos a través de comparar las artes entre Occidente y Oriente. Es un trabajo duro porque son dos artes muy distintas. Intentábamos encontrar una forma artística combinada, pero lo que hemos podido hallar no es más que unas medidas técnicas o actitudes culturales. Los conceptos artísticos de Oriente y Occidente son productos de diferentes legados históricos que pueden influirse recíprocamente y siempre lo hacen, pero nunca han conseguido unirse. Incluso en las técnicas existe una gran diferencia, mientras que el arte occidental tiende a buscar el resultado de modelar, el oriental presta más atención en experimentar el proceso de la creación. Esta diferencia no se encuentra en el nivel puramente técnico de usar óleo o agua como medio sino en la espiritualidad, en la esencia y el alma. Aunque admiramos a *Michelangelo*, *Velázquez*, *Rembrandt* y *Van Gogh*; *Fan Kuan*, *Ni Zan* y *Zhu Da* penetran instantáneamente en nuestro corazón. El estilo sosegado y pacífico de las obras de *Ni Yunlin* y las pinceladas intuitivas y libres de *Zhu Da* me hacen sentir espiritualmente sereno. La cultura es un fenómeno social e histórico. Es el producto del proceso de la creación y el sedimento de la historia. Las características de la cultura están ocultas en todas las tradiciones y reflejan los valores, la identificación y el encanto del espíritu histórico.

El panorama cultural del siglo XXI es abierto y diverso. Conviven las diferencias y florecen todos los tipos de flores mostrando su propia belleza. Pese a que todas las culturas tienen sus propias características regionales y nacionales, van camino de la comunicación, la culturización y la complementación mutua. El manifiesto concreto puede ser que algunos elementos de las culturas de oriente y occidente tiendan a llegar a la armonía entre el universo y el hombre. La separación entre el objeto y el Yo llegue a ser la unificación de ambos. El gobierno según los ritos, la armonía entre el universo y el hombre y la unión entre el objeto y yo se corresponden con la tendencia cultural del presente siglo y jugarán sus papeles debidos.

En el contexto actual de globalización los propósitos comunes de los artistas e intelectuales deberán consistir en conocer mejor la cultura tradicional de China, sobre todo su espíritu del arte

peculiar; estudiar la cultura occidental y sus nuevas formas y métodos de expresión, y fomentar los intercambios y comunicación entre Oriente y Occidente. En la era de la globalización, deseamos que en el bosque de las culturas del mundo, el árbol del arte chino pueda seguir en pie manteniendo su particularidad y sus propias virtudes. Que pueda acceder realmente al escenario mundial. Cuando los artistas chinos recuperemos la autoconfianza cultural y le prestemos atención a nuestro arte con una mirada responsable, podremos integrarnos de pleno en el panorama de la creación artística contemporánea.







歌谣  
**Ballad**  
50 x 35 cm, 1996.



花底一声莺  
*Singing of Oriole from under  
the Flowers*  
50 x 38 cm, 2003.



琴心三疊  
**The Musical Tone**  
50 x 35 cm, 2002.



夜的如花的伤口  
**The Flowery Wound of the  
Night**  
50 x 38 cm, 1996.





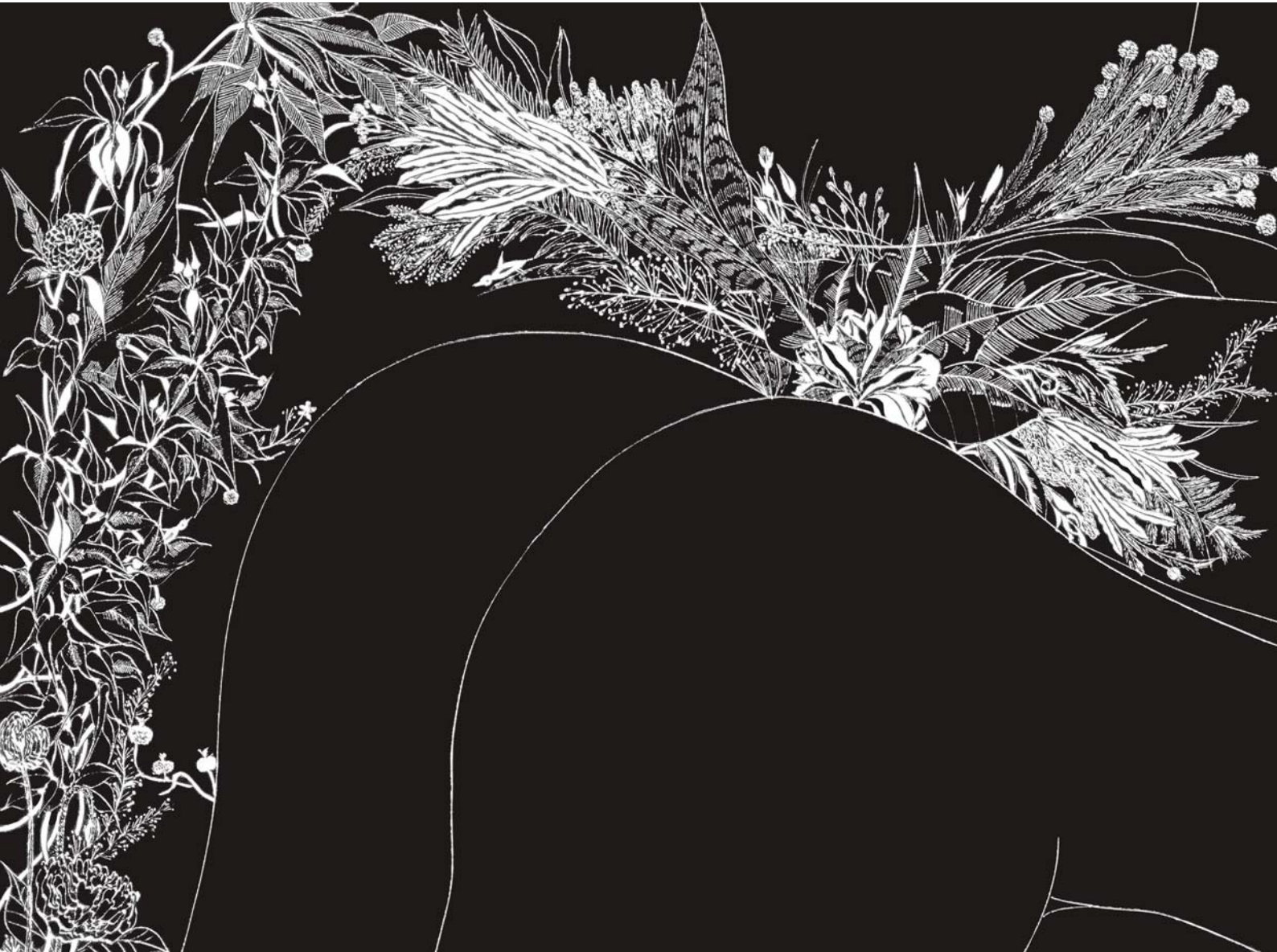
净土无故  
**Pure Land**  
70 x 50 cm, 2012.



花开花落  
**Blooming and Falling of the  
Flowers**  
40 x 50 cm, 1996.



让闲花先开  
**Let the Idyllic Flower Bloom  
First**  
33 x 25 cm, 2005.



传说 3  
**Legend, No.3**  
50 x 42 cm, 1998.





细雨鱼儿出  
**Fish in the Drizzle**  
70 x 50 cm, 2006.



美人计  
**The Trick of the Beauty**  
35 x 50 cm, 2007.



满月  
**Full Moon**  
50 x 32 cm, 1996.



闲花房 2  
**Greenhouse for Easy Flowers**  
50 x 35 cm, 1994.

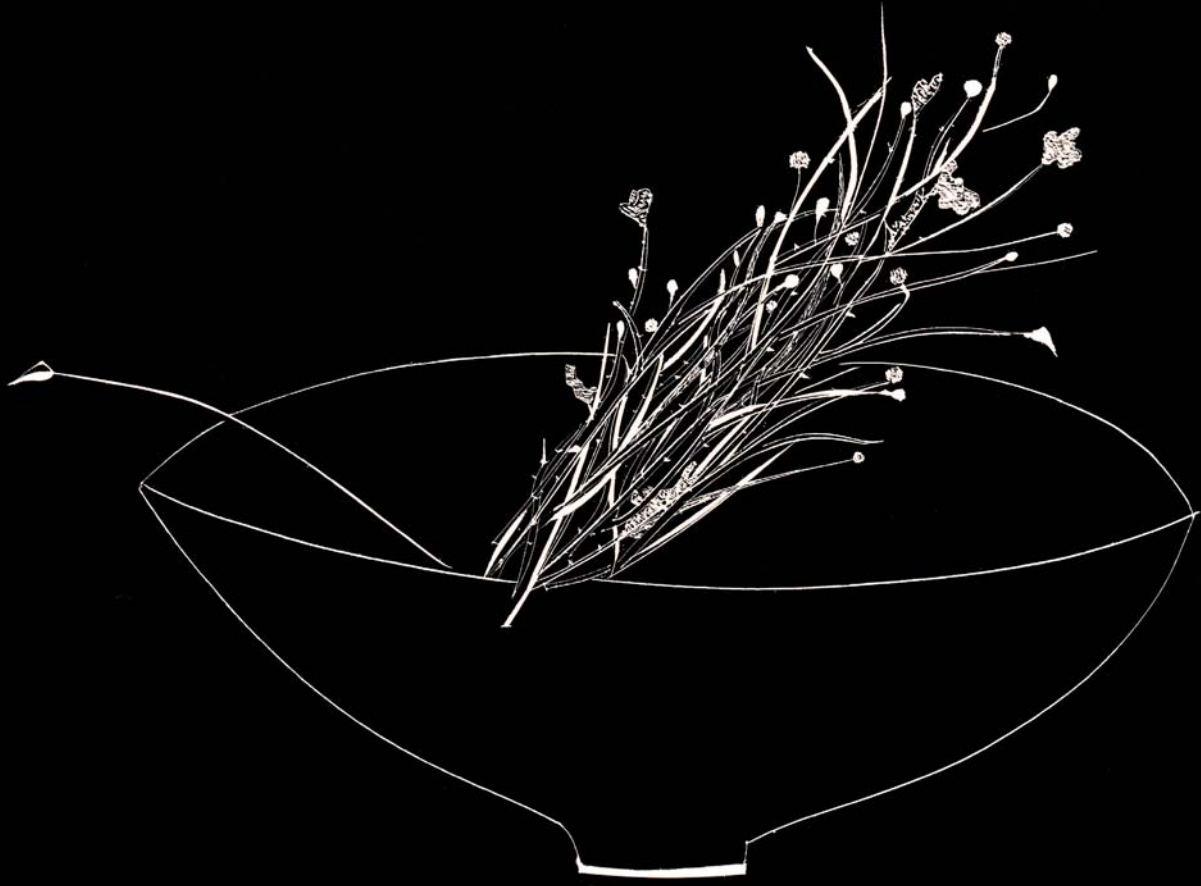




触处似花开  
**Blossom on Touch**  
50 x 70 cm, 2003.



野豌豆  
**Wild Peas**  
28 x 22 cm, 2011.



流霞  
**Flying Rosy Clouds**  
70 x 50 cm, 2004.



应化生  
**Plant**  
75 x 75 cm, 2008.





风唱  
**Wing Sings**  
170 x 110 cm, 2005.







野山  
**Wild Mountains**  
125 x 180 cm, 2007.

冷香  
**Cold Fragrance**  
70 x 70 cm, 2007.



花见  
**Flower Sight**  
80 x 80 cm, 2008.





花吃  
**The Core of the Flower**  
150 x 150 cm, 2007.



传统伎俩 5  
**Traditional Techquenic, No.5**  
120 x 100 cm, 2005.







将花

**General Flower**

150 x 100 cm, 2011.

冬至

**Winter Solstice**

200 x 75 cm, 2007.





真琴  
**Real Koto**  
170 x 110 cm, 2002.





应化生  
**Yinghuasheng**  
215 x 200 cm, 2011.







晚秋

**Late Autumn**

180 x 125 cm, 2005.

一人

**One Man**

225 x 200 cm, 2007.





夜雨江南  
**Ye Yu Jiang Nan**  
150 x 150 cm, 2006.



五琴  
**Five Zithers**  
150 x 150 cm, 2007.





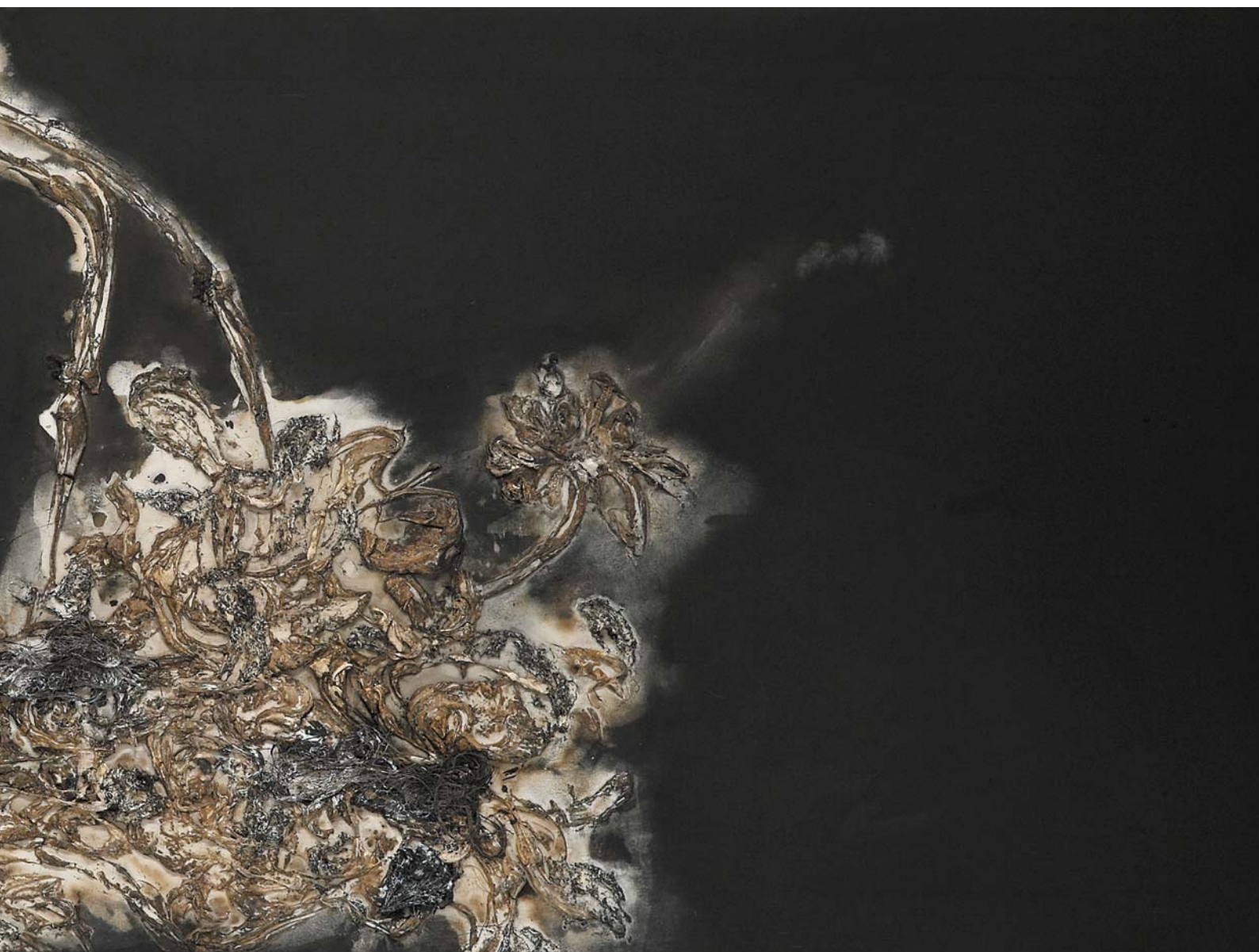
事事如意  
**Good Luck**  
180 x 125 cm, 2006.





传统伎俩 24  
**Traditional Techquenic,**  
**No.24**  
75 x 200 cm, 2006.





一蓮  
**One Lotus**  
220 x 75 cm, 2007.



霜降  
**Hoar Frost Descends**  
220 x 75 cm, 2006.



大音  
**Big Sound**  
180 x 125 cm, 2008.

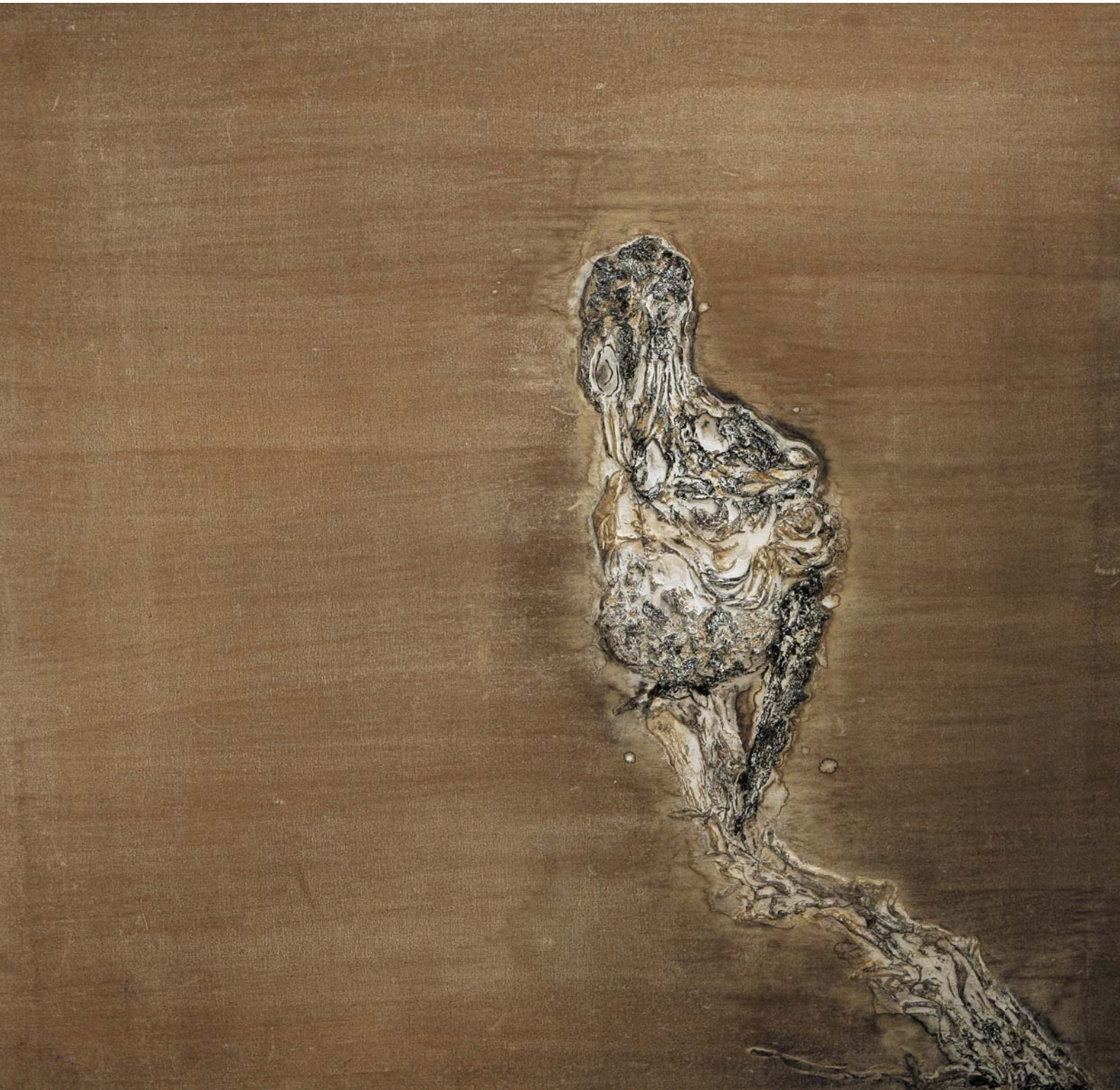


传统伎俩 25  
**Traditional Techquenic,**  
**No.25**  
120 x 100 cm, 2008.





传统伎俩 1  
**Traditional Techquenic, No.1**  
100 x 100 cm, 2005.





## BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (2000), Pinturas de los Artistas de la Dinastía Song ( 宋人绘画 ), Beijing: Cathay Bookshop Publishing House.
- Anónimo (2000), Pinturas de Flores y Pájaros de los Artistas de la Dinastía Song ( 宋人花鸟 ), Beijing: Cathay Bookshop Publishing House.
- Chen Chuanxi (1988), Historia de la Pintura de Paisaje China ( 中国山水画史 ), Nanjing: Jiangsu Fine Arts Publishing House.
- Chen Chuanxi (2009), Estética Pictórica de China ( 中国绘画美学 ), Beijing: People's Fine Arts Publishing House.
- Chen Fuguo (ed.)(1992), Recopilación de Obras de la Historia del Arte China ( 诸家中国美术史著汇编 ). Changchun: Jilin Fine Arts Publishing House.
- Chen, Shining (2001), Investigación Comparativa de las Ideologías sobre las Formas y el Espíritu de la Pintura China y la Occidental ( 中西绘画形神观比较研究 ), Shanghai: East Publishing Center.
- Chen, Shizeng (2013), Historia de Bellas Artes de China ( 中国美术史 ), Changsha: Yuelu Publishing House.
- Chen, Shixiong (2009), Gestos de las Líneas ( 线条的表情 ), Shanghai: Shanghai Jiaotong University Press.
- Cheng, Zhidi (1999), Estética de Zen( 禅宗美学 ), Beijing: : China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation.
- Cui Dahua, Espíritu del Taoísmo y la Cultura China ( 道家与中国文化精神 ), Luoyang: Henan People's Publishing House.
- Cui, Wengshu (2009), Concepción Artística de la Pintura ( 绘画的意境 ), Beijing: People's Fine Arts Publishing House.
- Deng, Qiaobin (2011), La Historia Ideológica de China ( 中国思想史 ), Guizhou: Guizhou People's Publishing House.
- Dong, Jie (2006), Investigación y Análisis de los Grabados de las Dinastías Ming y Qing ( 明清版画考析 ), Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House.
- Fang, Dongmei (2009), Ensayos de la Estética: La Belleza del Ciclo Vital ( 美学散步—生生之美 ), Beijing: Peking University Press.

- Fang, Litian (ed.)(2002), Puntos Básicos de la Filosofía Budista China ( 中国佛教哲学要义 ), Beijing: China Renmin University Press Co.,Ltd.
- Feng, Minsheng (2007), Investigación Comparativa de la Expresión del Espacio entre la Pintura Tradicional China y la Occidental ( 中西传统绘画空间表现比较研究 ), Beijing: China Social Science Press.
- Feng, Youlan (1985), Historia Breve de la Filosofía China ( 中国哲学简史 ), Beijing: Peking University Press.
- Fu Huimin (2004), Interpretación de las Teorías de la Pintura Antigua de China ( 中国古代绘画理论解读 ), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- Gao, Juhan (2009), Montaña más allá de la Montaña ( 山外山 ), Beijing: Joint Publishing Co.
- Gao, Juhui (ed.)(2012), Lin Quan Inmortal ( 不朽的林泉 ), Beijing: Joint Publishing Co.
- Gao, Ze (2012), Estética del Arte de la Caligrafía China ( 中国书法艺术美学 ), Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House.
- Ge Xiaoyin (1992), Estudios de la Poesía Lírica ( 山水田园诗派研究 ), Changchun: Liaoning University Press.
- Gu, Kaizhi (2000), Clasificación de la Pintura ( 画品 ), Haerbin: The North Literature and Art Publishing House.
- Han, Wei (2010), Arte de Composición de la Pintura China ( 中国画构图艺术 ), Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House.
- Hang, Jian (2007), Historia Estética de la Artesanía China ( 中国工艺美术学史 ), Beijing: People's Fine Arts Publishing House.
- Hong, Xiuping (2000), Formación y Desarrollo de los Pensamientos del Zenen China ( 中国禅宗思想的形成和发展 ), Nanjing: Phoenix Publishing House.
- Hong, Yang (2010), Manual Ilustrado de los Colores Tradicionales de China ( 中国传统色彩图鉴 ), Shanghai: East Publishing Center.
- Hu, Shaozong (2011), Arte de la Escultura en los Primeros Tiempos de la Historia China ( 中国早期制像艺术 ), Beijing: People's Fine Arts Publishing House.
- Huang, Guanghua (1995), Teorías de la Formación de Imagen del Arte Antiguo Chino ( 中国古代艺术成象论 ), Nanning: Guangxi Education Publishing House.
- Jiang Xuantai (1986), Historia de los Materiales de la Pintura China ( 中国绘画材料史 ), Shanghai: Shanghai Fine Arts Publishing House.
- Kakuzō, Okakura (2009), Bellas Artes de China y Otros ( 中国的美术及其他 ), Hong Kong: Sino United Publishing House.
- Lan Tie y Zheng Chao (1993), Arte y Técnica de la Caligrafía China ( 中国的书法艺术与技巧 ), Beijing: China Youth Publishing House.
- Li, Di (2012), Formas De Las Líneas: el Origen y la Formación de La Pintura China ( 线形象—中国绘画的起源与形成 ), Beijing: Beijing Industrial University Press.
- Li Laiyuan y Lin Mu (eds.)(1997), Hechos Históricos del Desarrollo de la Teoría de la Pintura Clásica China ( 中国古代画论发展史实 ), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- Li, Yu (2001), Colección de Pintura del Jardín de la Semilla de

- Mostaza (芥子园画谱), Nanchang: Jiangxi Fine Arts Publishing House.
- Li, Zehou y Liu, Jigang (eds.)(1984), Historia de la Estética China (中国美学史). Beijing: China Social Science Press.
- Lin, Ruoxi (2010), Voluntad de las Líneas de la Pintura China (中国画线意志), Beijing: China Renmin University Press.
- Liu, Gangji (2006), Estética de la Pintura, Caligrafía y Bellas Artes de China (中国书画美术美学), Wuhan: Wuhan University Press.
- Liu, Xiujian (2006), La Historia Académica de la Estética China Contemporánea (当代中国美学学术史), Peking University Press.
- Lu Jiage (2003), Método de la Filosofía China (中国哲学方法), Beijing: China Federation of Literary and Art Circles Publishing Corporation.
- Ma, Hanlin (2008), Conocimientos Básicos sobre la Cultura Antigua China (中国古代文化常识), Guangzhou: New Century Publishing House.
- Ma, Liangshu (2011), Morfología de la Pintura China (中国画形态学), Beijing: Tsinghua University Press.
- Ouyang, Yun (2011), Valoración de las Obras Preciadas de la Pintura a lo Largo de la Historia China (中国历代绘画珍品鉴赏), Xi'an: Shaanxi People's Fine Arts Publishing House.
- Pan, Baiqi (ed.)(2000), Colección Completa de la Poesía de la Dinastía Tang (全唐诗), Nanjing: Hohai University Press.
- Peng, Xinglin (2011), Estética Pictórica Clásica de China (中国经典绘画美学), Jinan: Shandong Fine Arts Publishing House.
- Qian, Zhiqiang (2005), Estudios del Origen de Bellas Artes Antiguas y la Civilización China (古代美术与中国文明起源研究), Beijing: China Social Science Press.
- Ren, Jiyu (1989), Historia del Taoísmo Chino (中国道教史), Shanghai: People's Publishing House.
- Shi, Shouqian (2007), Estilo y Cambios Históricos: 10 Comentarios sobre la Pintura China (风格与世变: 中国绘画十论), Beijing: Peking University Press.
- Shi, Tao (2007), Comentarios de la Pintura de Shitao (石涛话语录), Jinan: Shangdong Pictorial.
- Song, Yaqing (ed.) (1973), Los pensamientos de Lao Zi y Zhuang Zi y la Filosofía Occidental (老庄思想与西方哲学), Taiwán: San Min Book Co.,Ltd.
- Tang, Lin (ed.) (2009), Las Teorías Pictóricas a lo Largo de la Historia China (中国历代绘画理论), Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House.
- Wan, Qingli (1997), Pintores e Historia de la Pintura (画家与画史), Hangzhou: China Academy of Art Press.
- Wang, Bomín (2008), Historia General de la Pintura China (中国绘画通史), ed. Beijing: Joint Publishing Co.
- Wang, Bomín (2012), La Composición de la Pintura China (中国画的构图), Tianjin: Tianjin People's Fine Arts Publishing House.
- Wang, Hong (2001), Selección de la Poesía Antigua China (中国古代诗歌精粹), Beijing: Morning Glory Publish House.
- Wang Jianjiang (2002), Explicación de la Estética del Confucianismo, el Budismo y el Taoísmo (修养境界审美: 儒释道修养美学解读), Beijing: China Social Science Press.
- Wang, Yufang (2007), Retrospección y Reflexiones de Bellas Artes

- Comparativas de China en el Siglo XX ( 二十世纪中国比较美术的回顾与反思 ), Beijing: People's Fine Arts Publishing House.
- Wang Yuxiong (ed.), Investigación sobre la Percepción ( 透视研究 ), Hefei: Anhui Fine Arts Publishing House.
- Wu, Hong (2010), Contenido Ideológico del Arte Antigua de Retratos de China ( 中国古代画像艺术的思想性 ), Beijing: Joint Publishing Co.
- Wu, Niansheng (ed.)(2009), Arte del Espacio de los Chinos ( 中国人的空间艺术 ), Yinchuan: Ningxia People's Publishing House.
- Wu, Peng (2011), Estética de la Pintura de Pincelada Libre ( 写意画之审美 ), Nanning: Guangxi Normal University Press.
- Xiao, Bing (2011), Interpretación Cultural de los Ornamentos Antiguos Chinos ( 中国上古图饰的文化判读 ), Wuhan: Hubei People's Publishing House.
- Xie, Zhiliu (ed.)(2009), Valoración de la Caligrafía y Pintura China ( 中国书画鉴定 ), Shanghai: Oriental Publishing Center.
- Xing, Yitian (2009), La Pintura son Ecos del Corazón ( 画为心声 ), Hong Kong: Sino United Publishing House.
- Xu, Bangda (ed.)(1979), Historia Ilustrada de la Pintura China ( 中国绘画史图录 ), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- Xu, Fuguan (1987), Espíritu del Arte Chino ( 中国艺术精神 ), Shenyang: Chunfeng Literature and Art Publishing House.
- Xu, Jianrong (2008), Diez Comentarios de la Investigación de la Pintura de la Dinastía Song ( 宋代绘画研究十论 ), Shanghai: Shanghai University Press.
- Xu, Yafei, Li, Ying y Yan, Shuwen (2009), Representación Digital de la Pintura Tradicional ( 传统绘画的数码表现 ), Shanghai: Donghua University Press.
- Xu, Zuliang (2002), Traducción Selectiva de las Teorías Clásicas sobre la Pintura China ( 中国古典画论选译 ), Shenyang: Liaoning Fine Arts Publishing House.
- Yang, Chengyin, Tang Lin, Pan Yaochang y Cheng Zhidi (eds.) (2009), Colección de Comentarios de las Teorías Pictóricas en la Historia China ( 中国历代绘画理论评注丛书 ), Wuhan: Hubei Fine Arts Publishing House.
- Yang, Kaiyuan (2011), Resumen de las Teorías de Aplicación de Colores en la Pintura Tradicional China ( 中国传统绘画赋彩概论 ), Tianjin: Baihua Literature and Art Publishing House.
- Yang, Zhishui (2012), Observar la pintura desde los objetos ( 物中看画 ), Beijing: Jincheng Publishing House.
- Ye, Lang (ed.) (1985), Grandes líneas de la Historia de la Estética China ( 中国美学史大纲 ), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- Ye, Zi (2010), Gráfico Breve de los Pintores a lo Largo de la Historia China ( 中国历代画家简明图表 ), Shanghai: Shanghai People's Publishing House.
- Ye, Zi (ed.) (2011), Muscritos de la Pintura de Paisaje de Huang Binhong ( 黄宾虹山绘画论稿 ), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- Yu, Fei (2013), Estudios de los Colores de la Pintura China ( 中国画颜色的研究 ), Beijing Joint Publishing Co.
- Yu, Jianhua (ed.)(1986), Recopilación sobre la Teoría de la Pintura



- China ( 中国画论类编 ), Beijing: People's Fine Arts Publishing House.
- Yue, Shilun (2008), Connotación de la Caligrafía China ( 中国书法的意蕴 ), Beijing: Peking University Press.
- Zhang, Dainian (1997), Grandes líneas de la Historia de la Filosofía China ( 中国哲学史大纲 ), Beijing: China Social Science Press.
- Zhang, Guoqing (1999), Estética del Taismo y el Confucianismo y Cultura ( 儒、道美学与文化 ), Beijing: China Social Science Press.
- Zhang, Qiang (2005), Comparación entre la Pintura China y la Pintura Occidental ( 中西绘画比较 ), Luoyang: Henan Fine Arts Publishing House.
- Zhang, Qinnan(2008), Arquitectura Antigua de China ( 中国古代建筑 ), Beijing: Joint Publishing Co.
- Zhang, Wenxun (1988), Exploración de los Pensamientos Estéticos del Confucianismo, Taoísmo y Budismo ( 儒道佛美学思想探索 ), Beijing: China Social Science Press.
- Zhang, Zifeng (2009), Poesía de Zeny Concepción Artística de la Pintura ( 禅诗画意 ), Hangzhou: Xiling Engravers' Society.
- Zheng, Wuchang (2002), Historia Completa de los Estudios de la Pintura de China ( 中国画学全史 ), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House.
- Zhong, Mingshan (2003), Historia de la Caligrafía China ( 中国书法史 ), Shijiazhuang: Hebei Fine Arts Publishing House.
- Zhou, Weiwan (1999), Historia de la Jardinería Antigua de la China ( 中国古典园林史 ), Beijing: Tsinghua University Press.
- Zhu, Guangqian (2004), Sobre Poesía ( 诗论 ), Nanning: Guangxi Normal University Press.
- Zhu, Liangzhi (2005), Estudios sobre Shi Tao ( 石涛研究 ), Beijing: Peking University Press.
- Zhu, Liangzhi (2009), Ensayos de la Estética: el agua verdadera no huele a fragancia ( 美学散步—真水无香 ), Beijing: Peking University Press.



## AGRADECIMIENTOS

El tiempo ha pasado muy rápidamente y al concluir la redacción de mi tesis quisiera dar las gracias a mi director, *Joaquim Chancho* y mi tutora, *Dra. Alicia Vela Cisneros*. Durante varios años, ellos han dado muestras de su enorme paciencia y de su amplio entendimiento del arte. A lo largo del proceso de elaboración de mi tesis, me han guiado y aconsejado con total rigor y el más alto cuidado, así como ha dedicado un gran esfuerzo a mi instrucción en cada etapa de mis estudios.

También tengo que agradecer la amistad, la atención y la ayuda que me han brindado los profesores y los alumnos de Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

Finalmente quisiera expresar mi más sincero reconocimiento a todos los autores de los libros y citas mencionados en mi tesis, así como a todos los amigos que me han apoyado y animado durante todo este tiempo.