



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES
ACADEMIA DE SAN CARLOS**

“LA PINTURA CHINA ESTILO *SHUIMO* EN MI LENGUAJE PLÁSTICO”

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN PINTURA
PRESENTA LA ALUMNA:
SOL CAMACHO MORFÍN**

**DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. JUAN ANTONIO MADRID VARGAS**

MÉXICO, D.F. FEBRERO DE 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

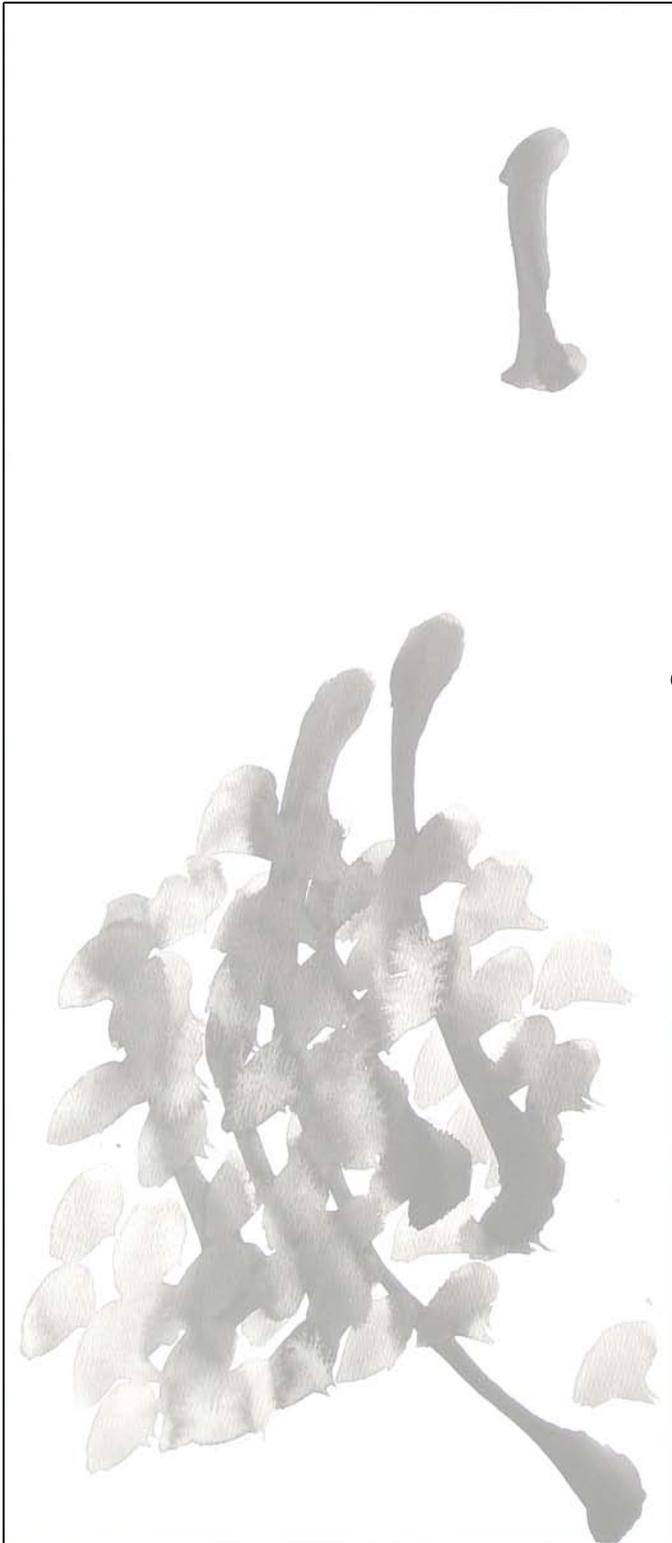


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

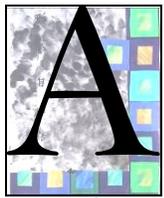
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



A mi mamá:

Q.B. Lilián Morfín Loyden

AGRADECIMIENTOS



Agradezco a la Dra. Lilián Camacho Morfín por su apoyo incondicional y por ser quien fructificó el viaje a China, del cual depende gran parte de la presente tesis. Agradezco a mi asesor el Mtro. Juan Antonio Madrid todo el apoyo recibido, al Dr. Antonio Salazar por ser guía en el trabajo plástico y a mis sinodales, el Dr. Victor Fernando Zamora, el Mtro. Jorge Chuey, el Mtro. Omar Arroyo y a el Mtro. Trillo por sus pertinentes indicaciones, que enriquecieron este trabajo. Para esta investigación fue de gran valía las clases del Mtro. Hiyama Masajico y aprovecho para reconocer su arduo trabajo para difundir la caligrafía japonesa en México. A todos los que de una u otra forma han dado sus aportaciones al presente trabajo, muchas gracias.



ÍNDICE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

1. COSMOVISIÓN Y FILOSOFÍA EN CHINA 25

Escuela de Rujia o Confucianismo
Daoísmo
Budismo

2. EL CONCEPTO CALIGRÁFICO EN RELACIÓN CON LAS ARTES DEL PINCEL 55

Las Artes del Pincel
Relación con la cosmovisión china
Del pictograma al ideograma

El valor pictográfico del caligrama
La idea como concepto en el caligrama
La abstracción del caligrama y su relación con la pintura con tinta negra y agua

La interpretación del caligrama

El valor musical del caligrama
La pintura interpretada como caligrama
El tiempo y el ritmo de la caligrafía en relación con la poesía

Valores compositivos del caligrama

División del espacio
Pinceladas

3. ASPECTOS ESTÉTICOS DE LA PINTURA *SHUIMO* 95

La monocromía y su relación con el pensamiento filosófico daoísta y budista.
Seis principios de *Xie He*
Seis principios de *Jing Hao*
Elementos generales

Vacío
Ying yang
Qiyun

Elementos que se desprenden de *qiyun*

Shendong: movimiento vital
Gufa: proporción de huesos
Ziran: naturalidad
Yi: soldadura
Li: principios universales
Si: idea
Yi: concepción
Shi: integración espiritual
Shi: realidad pictórica
Jing: aspecto estacional
Bi y mo: pincel y tinta

Aspectos compositivos

Kaihe: composición
Longmo: venas de dragón
Qifu: subir-caer
Yuan jing: lejano cercano
Dimensiones de los formatos
Agrupamientos

El tiempo

4. EL PROCESO DE CREACIÓN PLÁSTICA 147

Antecedentes
Generalidades
Obra plástica

Regalo de Bodas
Monumento a los Inmortales Ilustres
Serie
Melocotón
Felicidad

CONCLUSIONES 185

ANEXOS 193

Glosario
Dinastías

BIBLIOGRAFÍA 209



INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

China ha tomado importancia mundial debido al crecimiento meteórico de su economía, que la ha convertido en uno de los protagonistas del mundo.

Existen amplios campos de estudio y debate acerca de sus altas tasas de crecimiento económico, la política de estado, el tratamiento que se le dan a los derechos humanos y a las relaciones económicas globales que ha generado con otros países. Aún así, existe en México un desconocimiento generalizado en aspectos culturales que identifican a esta nación y que servirían en amplio grado en una mejor comprensión de la misma.

China, como toda cultura, es producto de su pasado y aunque se estima que ha devastado alrededor de la quinta parte de su acervo cultural durante las guerras intestinas que ha tenido en diferentes periodos históricos, no ha podido borrar la cultura milenaria que se gestó en esa nación ni tampoco la identidad cultural que la caracteriza.

En esa tradición se considera al trinomio pintura-poesía-caligrafía como reflejo claro de la relación entre el hombre y su entorno y las aspiraciones que de ello deriva. La pintura, la poesía y la caligrafía tienen en común el uso del pincel como herramienta y por ende quedan hermanadas.

La pintura china, realizada de manera frecuente con tinta sobre seda o papel. Antes del siglo XIX conservaba un nombre general ubicado con el vocablo *hua* 画, que quiere decir

indiscriminadamente el paralelo de la pintura o el dibujo occidental, ya que la diferencia entre éstas disciplinas en Extremo Oriente no existe.

Pero, a partir de la influencia de las técnicas pictóricas occidentales y su correspondiente uso, se presentó la necesidad de hacer una distinción entre las técnicas occidentales y las nacionales.

A inicios del siglo XX se usó un nuevo término chino para categorizar el trabajo en papel con tintas de modo tradicional. Éste término se denomina *guohua* 国画 que quiere decir "pintura nacional" o "pintura tradicional".

La pintura china es tan milenaria como la cultura del país, además ha cambiado estilísticamente de un periodo histórico a otro y de una escuela a otra. Hoy en día se puede referenciar los siguientes tipos de creación que de manera general describen el modo de pintar que cada artista elige:¹

Gongbi 工笔 :Trabajo fino con atención al detalle. (fig. 1)



Fig. 1: Zhao Guojing, Wang Meifang, "Yu Xuanji", Tinta y color sobre papel, sin medidas, 1999.

¹ Sun Jie, *Selected painting of Wu Zuoren and Xiao Xufang*, Beijing, Zhaohua Publishing House, 1985. Págs. 5-8

Xieyi: 写意:trabajo libre con pinceladas, con empleo de un mínimo de ellas. (fig. 2)



Fig. 2: Cheng Baohong, "Cantando con mi abuela"
Tinta sobre papel, 68 X 68 cm.
1999.

Goule: 勾勒 Se pinta con línea de contorno, la línea tiene una forma especial. (fig. 3)



Fig. 3: Huang Shen, "Retrato de Kungzi"
Tinta sobre papel, 170 X 92 cm. Dinastía Qing.

Mogu: 没骨 Se evita el contorno lineal de los objetos. (fig. 4)

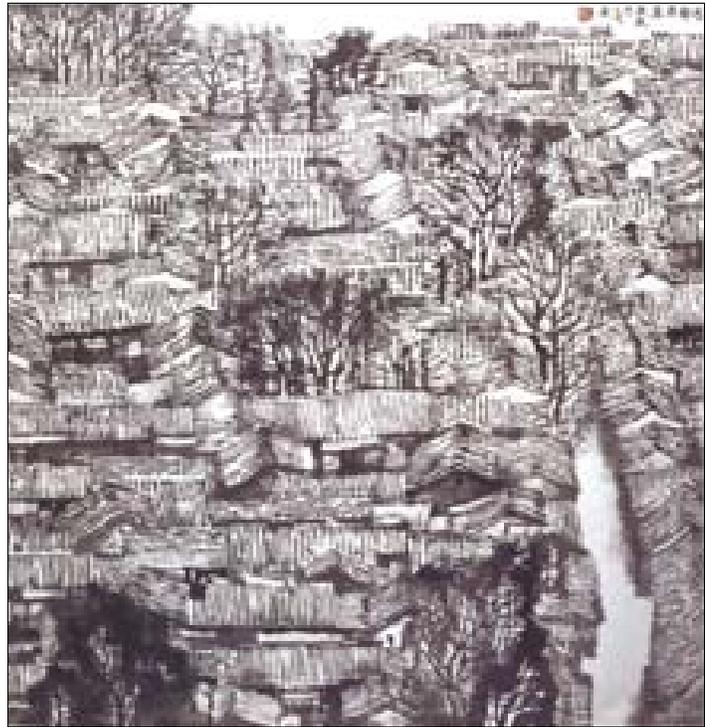


Fig. 4: Li Xiaoke, "Parte Antigua de la Capital",
Tinta sobre papel, 68 x 68 cm.
2000.

Shuimo 水墨: se trabaja con pincel y tinta negra; se pueden insertar acentos de color en la composición. (fig. 5)



Fig. 5: Wang Menhu, "Orilla del lago en primavera", Tinta sobre papel,
96 x 138 cm. 2003.

En esta investigación se pretende examinar la pintura tipo *shuimo* 水墨 en relación específica con el concepto cultural derivado de la cosmovisión china y de la caligrafía oriental para posteriormente incorporar estos elementos a mi creación artística.

Existen cuatro temas dentro de la pintura china: paisaje (que incluye las habitaciones humanas), personajes, animales y por último, plantas y flores (ambas asociadas a pájaros e insectos).²

La mayoría de los tratados que he consultado toman como ejemplo al paisaje para explicar sus características, debido a que es el tema por excelencia y se considera más importante que los demás.

En el caso de este estudio, tomé como base la pintura de paisaje y su explicación. A partir de ello enfoqué los ejemplos gráficos a la pintura de personajes; ya que en la obra plástica, producto de esta investigación, utilizo el retrato.

En una primera revisión de la bibliografía sobre la técnica *shuimo* en México, no es conocida como tal y existe mayor conocimiento del estilo *zumi-e* perteneciente al arte japonés y en relación con la filosofía zen. Cabe aclarar que el *shuimo* abarca dentro de sí a la pintura *channa*, 禪 (zen en japonés) pero no es la influencia primordial de esta forma de pintar, ni la única forma de efectuarla. La pintura *shuimo*, como dije anteriormente, abarca toda pintura con tinta negra y algunos

² Paloma Fadón Salazar, *Breve Historia de la Pintura China*, Granada, Comares, GIDEA. Pág. 63 (col. de Estudios Asiáticos)

toques de color, independientemente del contenido de la misma y de la forma en que se lleve a cabo. Por ello no se debe confundir esta forma de pintar y la pintura *zumi-e*.

Estos problemas derivados de la falta de información sobre la pintura china se incrementan porque en México hay poco material especializado en la cuestión. El material existente en su mayoría corresponde a textos de divulgación con poca profundidad o textos de autores occidentales que hacen traducciones culturales de los valores estéticos de Extremo Oriente.

También existe escasa bibliografía de textos que expliquen la técnica; los pocos que hay son manuales para aprender a pintar a la manera oriental, que se caracterizan por su especificidad con respecto a la técnica, y en particular con la técnica de los pintores letrados o *wenrenhua*, 文人画 la cual es sólo una técnica más, que a partir del siglo XII, conforma un tipo de pintura conectada con la caligrafía y de creación "libre y espontánea". Aunado a lo anterior, no mencionan rasgos estéticos de profundidad.

Por lo anterior, es muy común creer que la pintura china está enfocada a cualidad de la "creación espontánea y libre". Con un estudio más detallado, se puede encontrar que esta expresión es una de tantas dentro de la pintura oriental.

Dentro de la bibliografía sobre pintura contemporánea china que transita de manera frecuente por México, sobresalen visiones poco afortunadas sobre el tema. Frecuentemente se cree que la pintura tradicional oriental contemporánea ha desaparecido por

la influencia del Arte Occidental y los lenguajes actuales del arte. Otras veces, por ignorancia sobre el tema, se considera un tipo de artesanía o en posiciones más extremas kitsch.

Por ello y para dar una visión más amplia de la pintura china y en especial el *shuimo*, he recurrido en este estudio a bibliografía variada, que aborde el problema desde la perspectiva filosófica, estética, caligráfica y técnica. Además el trabajo pictórico de artistas chinos en activo nos sirve para ejemplificar algunos conceptos.

Para este estudio, utilicé un método deductivo de análisis, ya que sitúa las generalidades de la cosmovisión china, para posteriormente explicar el concepto caligráfico que influye a las artes del pincel (pintura, poesía y caligrafía). Posteriormente me situé en la especificidad del *shuimo*.

Este trabajo se divide en cuatro capítulos: en el primero indago en las corrientes filosóficas que sirven como sustento filosófico de la pintura que nos ocupa; en el segundo, determino el concepto caligráfico; el tercero versa alrededor de todos los puntos concernientes a la estética de la pintura tradicional china, a través de el estudio de *qi* 气 y a los frutos de éste que lo materializan. Por último planteo el proceso, estructura y significado de mi trabajo plástico en el cuarto capítulo.

Para ello busqué caracterizar la pintura tradicional oriental de tipo monocromo a partir del concepto cultural que la determina como tal. Por último, realicé un paralelismo con el concepto caligráfico y el concepto personal con el fin de explicar la utilización del lenguaje tradicional chino en mi

obra artística.

Lo ya manifiesto me llevó a profundizar en la presencia de los daoístas, confucianos y budistas en la pintura, y encontramos sutiles, aunque visibles, aportes de cada corriente filosófica en el trabajo plástico de los creadores nativos de Oriente. Probablemente esto lo reconoce un individuo inmerso en la cultura oriental, pero esas huellas filosóficas son difícilmente identificables para individuos ajenos a dicha cosmogonía.

La pintura china se caracteriza por su economía de medios, aún en trabajos con alto contenido de detalles. La pincelada tiene una relación intrínseca con la caligrafía, la cual se considera también arte. La pintura encuentra en la caligrafía nociones básicas de línea y forma, además de encontrar el estudio de los ritmos en lo abstracto y en el uso, como un elemento más, de los espacios en blanco. Como esta expresión plástica trasmite un repertorio cultural milenario, cada creador hace uso de esos antecedentes comunes y los reelabora individual y particularmente en sus obras; con ello se enlazan los dos opuestos, el *yin-yang* 阴阳 de lo social con lo individual y por ello le concedí el segundo capítulo a la caligrafía.

En cuanto al último capítulo, que indaga acerca de mi obra plástica, considero importante mencionar algunos antecedentes personales: el primer contacto con la estética china los tuve un libro infantil chino denominado "Cuento sobre los pequeños guardias rojos" el cual carecía de texto escrito y sus ilustraciones, en donde predominaban humanos, eran lineales y

los vacíos eran predominantes.

Al paso del tiempo los recuerdos sobre ese acercamiento a China se fueron diluyendo. Cuando en el verano de 1990, la Fundación Cultural Televisa trajo a México una exposición denominada "Pinturas de la Ciudad Prohibida". La conmoción que en mi ocasión la exposición hizo que estuviera ocho horas seguidas en el museo, sin sentir el paso del tiempo. Volví poco tiempo después a la misma exposición y me tarde en recorrerla de nuevo otras ocho horas más. A partir de esa experiencia me surgieron varias preguntas sobre las características de las manifestaciones plásticas de Oriente y con las cuales me sentí identificada.

A partir de esa experiencia decidí estudiar el idioma chino por tres años, para tener la herramienta de la lengua como acercamiento a la cultura china. Posteriormente ingresé a la carrera de pintura en La Esmeralda. En 2002, y coincidiendo con mi entrada a la Maestría en la UNAM, hallé, en la comunidad japonesa en México, clases de caligrafía oriental. Con ello pude acercarme de manera técnica al arte plástico oriental y entender múltiples conceptos que sólo con la práctica se comprenden de manera amplia.

Aunado a lo anterior, se presentó la oportunidad de realizar un viaje a *Shanghai* y *Nanjing*, en donde se pudo acceder de manera global a la cultura china y de manera particular a diversos museos, galerías, bibliografía y materiales, lo que permitió tener una idea más precisa del fenómeno cultural chino y especialmente de la pintura *shuimo*.

Considero que la diferencia primordial entre la pintura oriental y occidental radica en el trinomio pintura-poesía-caligrafía utilizado en la estética oriental y que utilizan los mismos materiales y métodos para su elaboración y específicamente en la técnica *shuimo* en la renuncia del color. Además el sentido simbólico del soporte como parte del objeto plástico también es característico de Oriente.

A pesar de utilizar en mi lenguaje plástico los elementos anteriormente mencionados, pienso que establezco un diálogo entre mi formación académica y los elementos de la plástica oriental que he indagado, aunque me he centrado en la utilización de varios aspectos de la cultura oriental.

El pensamiento y la estética oriental no sólo se ha reflejado en mi conocimiento y utilización de dicha manifestación artística. Como docente en Artes Plásticas, siempre identifico a otras culturas y su producción estética dentro de las múltiples manifestaciones artísticas dentro del panorama mundial.

También utilizo el *gong'an* (*koan* en japonés) como recurso didáctico y plástico para romper con el discurso lógico que los estudiantes trabajan en las otras materias y así acercarlos al fenómeno sensitivo y crítico propios de las materias artísticas que imparto y como elemento detonador de la sensibilidad que pueden desarrollar dentro de sus ejercicios plásticos.

Además, en algunos cursos, en donde las prácticas pictóricas son fundamentales, he trabajado con ejercicios orientales, con resultados positivos en el manejo del material y

la técnica. He notado que mis estudiantes se sientan motivados por los resultados, ya que la representación de la esencia de los objetos y no su análogo permite perder el temor por el fracaso de no lograr "un parecido con lo real".

En materias de Dibujo de la Figura Humana, a nivel Licenciatura, en donde las características del curso exigen una representación real del modelo y con la problemática que esto representa. La pintura oriental ha sido una herramienta adecuada para que los estudiantes de ésta materia develen la esencia de la figura humana y trabajen nociones de ritmo y proporción, para posteriormente ocuparse de elementos de parecido entre el dibujo y el modelo.

El acercamiento a la plástica oriental, se manifiesta con sus múltiples variantes en mi trabajo plástico y docente. Esta manifestación trasciende en la forma en que afronto los avatares de una artista plástica mexicana de clase media que requiere complementar su economía con una actividad distinta a la pura creación artística y ello le resta tiempo de creación; en analogía con los pintores chinos que trabajaban en la burocracia imperial y sentían, al igual que yo, el "espíritu del recluso" o *yi*, cierta cualidad de la pintura china explicada por Lin Yutang y que "es el esfuerzo del espíritu humano por abandonar este triste mundo cotidiano, y lograr una libertad con ánimo ligero"³.

Si bien este estudio estuvo enfocado a la aplicación plástica de lo investigado, paralelamente se llena un hueco en

³ Lin Yutang, *Mi patria y mi pueblo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, Pág. 273

cuanto a la comprensión del fenómeno pictórico chino enfocado a la técnica *shuimo*, lo cual, como dije anteriormente, por desconocimiento se entiende de una manera deficiente en nuestro país. Además expuse una visión actualizada de los autores que en lengua española son pilares para la comprensión de la estética china y se muestra la importancia de la pintura tradicional china hoy en día a partir de obras pictóricas de artistas que están en activo.

Otra aportación del presente trabajo radica en el estudio de diversos factores de la creación, como conceptos, técnica, diseño, materiales y formas de expresión propias de un determinado lugar ajeno a la estética occidental.

También utilizo el sistema *pinyin* para referirme a la terminología que se transcribe literal del chino. Este sistema es creado por los mismos chinos para traducir el sonido de su escritura a caracteres latinos. He incluido la transcripción en caracteres de la principal terminología china que utilizo. Quizá esto suene fácil, pero para entender la dificultad a la que nos enfrentamos, la mayoría de los textos no incluyen la transcripción. La incluyen incompleta o en carácter antiguo.

La pintura china aún sigue siendo desconocida en nuestro país, por ello, se necesitan estudios que la aborden de manera objetiva y sin vicios culturales. Es necesario también indagar el fenómeno del arte chino contemporáneo a partir de estudios comparativos de la cultura oriental con la occidental, no para explicar una u otra, ni para definir supremacías; simplemente para comprenderse de uno y otro lado.

Este trabajo logró llegar a buen término gracias a que conseguí bibliografía actualizada en China. Sin ella, no habría podido identificar siquiera a la técnica *shuimo*.

Para ésta investigación y la comprensión del concepto caligráfico de manera técnica, es de inigualable valía las clases de caligrafía de la Escuela Shuken México.

Espero que el presente trabajo pueda ser de ayuda para comenzar a buscar y experimentar nuevos horizontes. Para mí, eso es lo que ha sido.



CAPÍTULO I

PRIMER CAPÍTULO

COSMOVISIÓN Y FILOSOFÍA EN CHINA

Las tres escuelas filosóficas más importantes de China son el Daoísmo, Escuela de *Rujia* (Confucianismo) y Budismo. Las dos primeras datan sus inicios en siglo VI a. C., el Budismo es anterior, pero se introduce de manera oficial en China en el siglo I a.C. La estética china se deriva de un sincretismo budista, daoísta y confuciano.

En este sentido Paloma Fadón nos dice lo siguiente:

El arte de la pintura tiene sobre todo un cometido didáctico y edificante, pero primordialmente ha de compartir la creación con el universo. Basa su andadura en las tres corrientes del pensamiento chino: el *Daoísmo* sustentado en la naturalidad y en la libertad, el confucianismo nos habla de la moral y el orden social, y por último el budismo que a través de la meditación busca el vacío¹.

Al ser el cometido de la pintura lo didáctico y edificante, Fadón identifica la función de la pintura en la sociedad nombrada por la Escuela de *Rujia*. En segunda instancia nos instala en un valor netamente daoísta al colocar a la pintura como partícipe de la creación del universo. Por último nos completa esta información al identificar algunos elementos más. Cabe aclarar que, al hablar de budismo como el que busca el vacío a través de la meditación, no señala que esta práctica es compartida también con los daoístas.

¹ Paloma Fadón Salazar, *Ibid.*, pág. 18

Los conceptos utilizados en la elaboración de la estética china están derivados directamente de los conceptos daoístas del mundo. Sin embargo, al realizar un estudio más profundo, las tres escuelas religiosas influyen de una u otra forma en la cultura china y especialmente en su estética tradicional.

Por ello considero pertinente que, para entender mejor las influencias filosóficas orientales en la pintura, es necesario hablar de ellas en el presente capítulo.

ESCUELA DE *RUJIA* (CONFUCIANISMO)

Desde su gestación, la Escuela de *Rujia* se refiere a cuestiones de la vida social más que a cuestiones religiosas o espirituales. Aboga por la armonía de la sociedad a diferencia de los daoístas que se refieren más a la armonía del universo.

La Escuela de *Rujia* señala que existe una interdependencia entre las acciones de los hombres y la naturaleza; es decir, el mundo moral se verá reflejado en la naturaleza, en la cual prevalece en armonía gracias a la rectitud de los hombres. En caso contrario responderá con catástrofes (malas cosechas, lluvias torrenciales, entre otras), si los actos o acciones del gobierno rompen con cierta ética.

Es originada por *Kung*² (Confucio, como se conoce en Occidente), en el siglo VI a. C. y posteriormente enriquecida por los neoconfucianos en el siglo VIII y IX. Ésta filosofía dio las bases al poder para sustentarse. Llega a reglamentar la vida

² Isabel Cervera Pacheco, *Arte y cultura en China, conceptos materiales u términos de la A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997. Pág. 48

de la comunidad a través de la virtud suprema de los hombres, sustentada en la justicia, el decoro, la prudencia y la sinceridad.

La Escuela de *Rujia* parte del supuesto que el hombre es virtuoso por naturaleza (concepto de *ren*) porque se encuentra en un orden puramente natural. Pero, para conocer su virtud innata, debe cultivarse moralmente a través de la educación y el adiestramiento, porque corre el riesgo de adquirir malos hábitos durante su estadía en la tierra.

"La virtud -decía el gran Sabio- no es algo que nos llega del exterior, algo que es ajeno a nosotros y que podemos aprender. La virtud es la fuerza interior innata de cada uno".³

Para el maestro *Kung* la naturaleza humana es virtuosa, propia y perfectible, pero es necesario desarrollarla durante toda la vida.

En la Escuela de *Rujia* se reconocen cinco virtudes básicas:

1. Benevolencia, que incluye piedad, espíritu público y respeto filial.
2. Rectitud, la cual comprende valor, fraternidad, integridad y pureza.
3. Corrección, abarca respeto, deferencia y humildad.
4. Conocimiento hacia la Naturaleza, el Hombre y el Destino.
5. Buena fe, la que implica verdad, sinceridad y honestidad.

Las cinco virtudes básicas corresponden a un ideal el cual

³ Antonio Vera Ramírez, *Pregúntale a Confucio*, México, Susaeta, 1998. Pág. 53

buscará el hombre como experiencia individual, como un compromiso para aprender a ser mejor en el camino de la vida.

“Aprender es una experiencia que se practica, que se comparte con los otros y que es fuente de alegría en sí misma y por sí misma”.⁴

Al compartir con los otros la experiencia del aprendizaje para ser un hombre de bien, se pretende definir al hombre como un ser social que requiere establecer relaciones sociales con sentido moral y un alto sentido de responsabilidad.

De las virtudes confucianas se desprenden las cinco relaciones, las cuales cohesionan la vida social:

- a) entre amigos
- b) entre esposos
- c) de hermano mayor a hermano menor
- d) de padre a hijo
- e) de soberano a súbdito

Cada una de las relaciones que se establecen determina la siguiente, es decir se encuentran concatenadas. Así, servir al príncipe es equiparable a servir al padre.

Las formas de relación de los súbditos con sus superiores, indican que el orden terrenal debe estar en sincronía con el orden divino (los cielos), y en el mundo quien gobierna es el hijo del cielo, a partir del poder luminoso de la razón.

⁴ Anne Cheng, “Confucio, filósofo” en *Confucio, el nacimiento del humanismo en China*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, 2004. Pág. 83

El Duque Jing de Qi preguntó a Confucio sobre su gobierno. Confucio respondió: "Deja que el señor sea señor, que el súbdito sea súbdito, que el padre sea padre y que el hijo sea hijo." El Duque comentó: ¡Excelente! Si el señor ya no es un señor, el súbdito un súbdito; el padre, un padre, y el hijo, un hijo, ¿cómo podría estar ya seguro de nada, ni siquiera de mi comida diaria?⁵

Podemos notar en éste párrafo la importancia de la conservación de la jerarquía social en la Escuela de *Rujia*, ya que hace mención de una estratificación específica en las relaciones. Pese a ello, es necesario resaltar que el sentido moral era de suma importancia para el buen funcionamiento de la sociedad. La clase gobernante debía proporcionar a los gobernados el mayor beneficio posible.

El orden social se basa en tres elementos: el primero es *ren* que quiere decir "la calidad humana" o "el sentido de lo humano".⁶

El término *ren* se refiere al mejoramiento constante de la persona, una necesidad interna por ser mejor que se traduce en la calidad de la relación con sus semejantes.

La instrucción de las personas, conlleva múltiples beneficios, al tener conocimientos verdaderos y sinceridad de propósitos, pueden aspirar a tener un corazón justo, que ocasiona una mejoría en la vida familiar, en la nación; en conjunto, esto significa la paz.

El segundo elemento es *shu*, el que considera al prójimo como a sí mismo. Es decir, el respeto que cada uno le debe a sus

⁵ Confucio, *Analectas*, Madrid, EDAF, 1998. Pág. 110

⁶ Anne Cheng, *Op. cit.* Pág. 84.

semejantes de acuerdo con una jerarquización "natural" de la sociedad. Por ello, es la base del orden sociopolítico, ya que se funda en la correcta definición de la identidad, deberes, privilegios y responsabilidades de cada individuo. Mantiene una estrecha relación con la piedad filial dada por las cinco relaciones.

Shu y *ren* conservan una relación dialéctica, en donde la exigencia hacia los otros es la exigencia ilimitada hacia uno mismo, denominada *zhong*.

Para gobernar a un reino según la escuela de *Rujia* es necesario seguir esta serie de pasos, los cuales determinan a *zhong*, es decir la lealtad o conciencia moral:

1. Poner en orden a la familia.
2. Esto predispone la corrección de uno mismo.
3. Quien se corrige a si mismo endereza su alma.
4. Quien endereza su alma desea tener intenciones puras y sinceras.
5. Si tienes intenciones puras y sinceras se empeña en perfeccionar todo a partir de su conocimiento de la moral. Ésta consiste en penetrar y profundizar en los principios de las acciones para que la corrección se de a partir del inicio de la misma acción.

El tercer elemento es el rito: *li*, el cual representa un valor confuciano fundamental, porque regula la vida social y forma parte de la enseñanza del conocimiento. El rito es el que dota de conciencia al individuo de su relación con los demás,

de su lugar en la sociedad y si respeta ese orden, resulta la armonía en la tierra:

El maestro You dijo: Cuando se practica los ritos lo más importante es la armonía. Es esto lo que embelleció el proceder de los antiguos reyes, lo que inspiró a cada uno de sus movimientos, grandes y pequeños. Pero ellos sabían dónde detenerse: la armonía no puede buscarse por sí misma, ha de estar siempre subordinada a los ritos, de otro modo no funciona.⁷

El rito es la conciencia del hombre, la diferencia de la bestia con lo humano. No sólo es un protocolo social. Para llevarlo a cabo se requiere de una intención sincera, el individuo que realiza la interiorización propia del ritual y el sacrificio, lo hace como forma de conciencia de sus sentimientos, su entorno y su sociedad.

Con el paso del tiempo, la escuela de *Rujia* tuvo varias reinterpretaciones, llegó a adquirir rasgos metafísicos que carecía, derivados del budismo y el daoísmo religioso y fue una de las principales herramienta del gobierno para sustentar el poder.

En la pintura, los temas confucianos hallan en la representación de los funcionarios dentro de la sociedad y su papel, el cual es un ejemplo de moral para los mortales. De él emana la virtud y con el tiempo transforma lo que le rodea. El funcionario es representado de manera humilde ya que: "Al noble sólo le importa no apartarse del camino recto, y la pobreza no

⁷ *Ibid.* Pág. 41

le causa inquietud”.⁸

Los temas confucianos inculcaban principios morales y resaltaban la representación de una organización de la vida en donde se incluían el culto a los antepasados, las cinco relaciones, la concepción de la familia como unidad básica de la sociedad, las lecciones históricas, el culto a la tradición y la vida entregada al saber como ocupación ideal del hombre. El rito como parte del cotidiano es ampliamente representado.

Las pinturas que representan categorías sociales, las simbolizan a partir de las dimensiones de los implicados. Así, dependiendo del estrato social se gana o pierde altura. En el ejemplo que mostramos, el personaje principal tiene una altura mayor con respecto a los súbditos que lo acompañan. Además su cargo está subrayado para el espectador, que está en una posición más baja que los elementos que se sitúan en el cuadro.

(fig. 6)



Fig. 6: Fei Danxu, “Un oficial del Cielo deseando Buena Fortuna”, Tinta y colores sobre seda, 182 x 96 cm, Dinastía Qing.

⁸ Anónimo, *Los cuatro libros clásicos*, Barcelona, Brugera, 1974. Pág. 237

En el paisaje, podemos encontrar la influencia de la Escuela de *Rujia* en los elementos que se ordenan de manera estratificada dentro de la composición. Este ordenamiento tiene principio en el simbolismo que tiene cada imagen en la cultura, así, la montaña que predomina en el espacio es el emperador, el



cual debe representarse sin arrogancia; puede estar rodeado de colinas pequeñas. Las hileras de casas y árboles en el valle son los súbditos, la población, los cuales deben estar bien ordenados, interrelacionados, correctos y de forma austera. A su vez, el árbol que atrae más, que aparece con mayores dimensiones y en primer término es el árbol anfitrión y simboliza el consejero del rey, el maestro anciano. (fig. 7)

Fig. 7: Zhao Shusong, sin cédula, 2003.

La escuela de *Rujia* también intervino en la interpretación de las emociones. Como parte del decoro, se omite representar estados eufóricos y por ello, el arte oriental tradicional es un arte mesurado.

DAOÍSMO

Se distingue dentro de ésta doctrina al daoísmo⁹ religioso del filosófico. El primero se mezcla con la magia y la alquimia tradicional, ya que, en un principio, su principal objetivo era encontrar la forma de ser inmortal. Los rituales son de origen popular, la creencia está llena de ritos mágicos y los maestros daoístas son venerados; también existen demonios pavorosos. Se combinó con otras creencias religiosas, como el budismo.

El segundo fue un estilo de vida adoptado por cierto sector de la población en donde es común encontrar a los intelectuales. El daoísmo filosófico, por ser individualista, místico e impersonal nunca se adoptó oficialmente.

Por ser un pensamiento más enfocado al sentido filosófico, marcó con su influencia la estética china a partir de la analogía de conceptos filosóficos aplicados a elementos propios de la imagen y con una carga simbólica y estética específica.

El daoísmo filosófico se basa principalmente en los escritos de *Laozi* y *Zhuangzi*; es primordial el *Daodejing* de *Laozi*, que contiene una serie de pensamientos que hablan del *Dao*. El desciframiento de cada uno de ellos queda extremadamente abierto a cada lector. Pero se busca ante todo integrarse a la naturaleza y el cosmos. Dignifica la fuerza de la debilidad, las cualidades triunfadoras de la humildad y el peligro de la confianza desmedida.

⁹ En México es común encontrar ésta palabra escrita con *t* inicial en ves de la *d*. Esta modificación en la escritura se deriva de la utilización del sistema *pinyin*, el cual es un sistema creado por los mismos chinos para traducir el sonido de su escritura a caracteres latinos. *N. de A.*

El *Dao* no es un dios, es impersonal; es una fuerza que está en todos los seres, inanimados o animados, por ello todos los elementos se encuentran interconectados por la misma esencia.

Esta disciplina trata que el hombre entre en armonía con su cosmos; el universo tiene un curso natural en el cual no conviene interferir (el no actuar). La naturaleza es un espejo de la mente humana y un modelo de sabiduría.

“Lo llamado naturaleza [‘los Cielos’] es una naturaleza humana también. El hombre no puede escapar de la naturaleza, ni la naturaleza puede escapar del hombre por mucho tiempo”.¹⁰

El daoísmo basa su filosofía en la generación del cosmos, que inicia con el vacío supremo que origina el *Dao*. De él surge el uno, el aliento primordial y este aliento le cede el paso al dos, que son los alientos primordiales *yin* (fuerza receptiva) *yang* (fuerza activa). La interacción entre estas fuerzas produce a los diez mil seres y origina al tres, que es un aliento ubicado en el vacío mediano, que procede del vacío originario.

El vacío originario hace la atracción entre los alientos vitales y los mantiene interaccionados, el *yin* y el *yang* tienen movimiento, y no permanecen estáticos. Dentro del vacío mediano, habitan los diez mil seres, el vacío originario al insuflarles vida y aliento los mantiene en relación con el vacío supremo, aparte de acceder a la transformación interna y a la unidad armónica.

Por lo anterior, el cosmos, es decir, el universo, es un sistema armónico de resonancias, donde todo se interrelaciona.

¹⁰ Luis Racionero, *Textos de estética taoísta*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, Pág.127

El *Dao* en su constante fluir, retorna con suavidad, con naturalidad, ofreciendo la menor resistencia, esperando el momento del retorno. La forma de reacción es espontánea y pura. El *Dao*, omnipotente, inmutable e independiente, es el poder que impregna el universo.

El hombre, parte de los diez mil seres, puede aspirar al *Dao* a través de la purificación por medio de la meditación; sólo con ella se puede obtener la serenidad con la que se unifica con el *Dao* y por esta vía se puede encontrar inmortalidad.

El humano no solo es un ser material, puede llegar a la comunión con su entorno al igual que todo en este mundo. Su estructura también está conformada por alientos y espíritus, el hombre llega a conformarse a través del vacío espiritual por medio de la meditación, para poder convertir su alma en un espejo del mundo y de sí mismo y por ésta vía encuentra las esencias del universo.

Para el daoísmo, los sentidos son puertas por las que el espíritu vuela para mezclarse con el universo. El gozo es parte del espíritu humano y por ello, el estudio de la naturaleza es de vital importancia, al encontrar la esencia de las cosas, el hombre entra en comunión con su cosmos y así organizar el caos, para encontrar el camino de la armonía universal.

El *yin-yang*, es el elemento primordial que subyace en todos los aspectos de la vida de la cultura china, ya que regula la interacción de todos los elementos. El *yin-yang* es la unión de opuestos, donde hay uno, por fuerza debe existir el otro.

Es importante resaltar que estos opuestos no tratan

solamente de enlazar los extremos, más bien su acción debe situarse en la gran gama que estos oponentes generan, porque el *Dao* radica en la tensión desarrollada por los opuestos, no en los límites de éstos.

El concepto de vacío es el elemento central de la doctrina daoísta, aunque no exclusiva de ella, porque encontramos el mismo concepto en la tendencia confuciana y posteriormente sería tomado como tema de gran importancia por los budistas *chan*. Sin embargo, la esencia del vacío cargado de múltiples significados lo encontramos específicamente dentro del daoísmo.

El daoísmo influye directamente en la estética tradicional china, y es sencillo encontrar elementos propios de esta filosofía dentro del espacio artístico. La importancia del daoísmo en el diseño chino podemos visualizarla en el siguiente párrafo: "...a cada situación debe tratársela según los principios profundos del diseño, que en última instancia se basan en el Tao: los frutos de *qi*, las unidades de *kaihe*, *yin-yang* y consonancia y el equilibrio de las tensiones".¹¹

Es decir, al igual que el vacío supremo las partes que conforman el diseño de una pintura, quedan supeditadas a un espíritu primordial llamado *qi*, y debe tener un equilibrio basado en las fuerzas *yin-yang*.

El daoísmo en las artes no difiere en la forma de acercarse al *Dao* supremo, porque se busca la comprensión e integración con la armonía de la naturaleza, basándose en el acercamiento del espíritu creador con el espíritu receptor, el ritmo vital, la

¹¹ George Rowley, *Teoría china del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1994. Pág.107

reticencia, y por supuesto, el vacío.

La comunicación de espíritu a espíritu se logra a través del arte con suavidad y dulzura. Se trata que el espectador capte la esencia, pero no lo pueda explicar con palabras.

El vacío supremo se encuentra en todas las cosas animadas o no y es importante localizarlo en ellas. En la pintura china se trata de encontrar ese vacío (espíritu) en todos los objetos representados. Este elemento es un vehículo para sugerir la inconmensurable inmensidad del universo.

El daoísmo influye en la expresión espiritual que se le trata de imprimir a la pintura. El *Dao* se caracteriza con la pincelada única, espontánea y natural. En la figura 8 podemos apreciar una pintura apegada a la filosofía daoísta, tanto en el tema como en la ejecución. Los ocho inmortales daoístas son personajes que por varios motivos y dentro de las creencias daoístas, encontraron la inmortalidad. En esta representación, se encuentran borrachos porque es una forma de alcanzar la iluminación.

La ejecución de la pintura esta conformada por la pincelada única, con la cual se captó el espíritu en el instante de la ejecución. También es importante notar el vacío tanto en el interior como en el exterior de la imagen, en relación con el vacío supremo que se encuentra en todas partes.



Fig. 8: Ming Zhen "Los ocho inmortales borrachos"
Tinta sobre papel, 290 x 140 cm., Dinastía Qing.

Para las artes de China, los estados de ánimo tenían un papel relevante, el objeto del arte era transmitirlos. Pero no de manera abrupta, porque se rompería con la armonía del cosmos.

Una manera de preservar el espíritu de la obra artística es a través de su contención, que además la dota de profundidad de la obra. La contención se refiere a la capacidad de expresar emociones de una manera mesurada e interna.

La eficacia práctica de la pintura daoísta era conducir al meditante a la desaparición del yo porque éste se une con la fuerza superior que armoniza al cosmos. Un cuadro tiene por lo consiguiente un fin místico, se logra este con la purificación de la materialidad de la naturaleza al conservar de ella su

espiritualidad, su esencia. Así, el paisaje, escena u objeto será expresión de un estado del alma, de un ambiente.

Dentro de los símbolos daoístas, el agua toma un papel relevante, pues la manera de actuar de el agua es como el *Dao*, está en el nivel más bajo, pero penetra en todas las partes, es suave, en su fluir, sube, baja y regresa, da el bien a los diez mil seres, sin quitarles nada, si está quieta, refleja, es decir tiene lucidez en la quietud, como debe estar la mente; porque ésta, al igual que el agua, refleja cuando está calmada, vacía, desinteresada y limpia. (fig. 9)

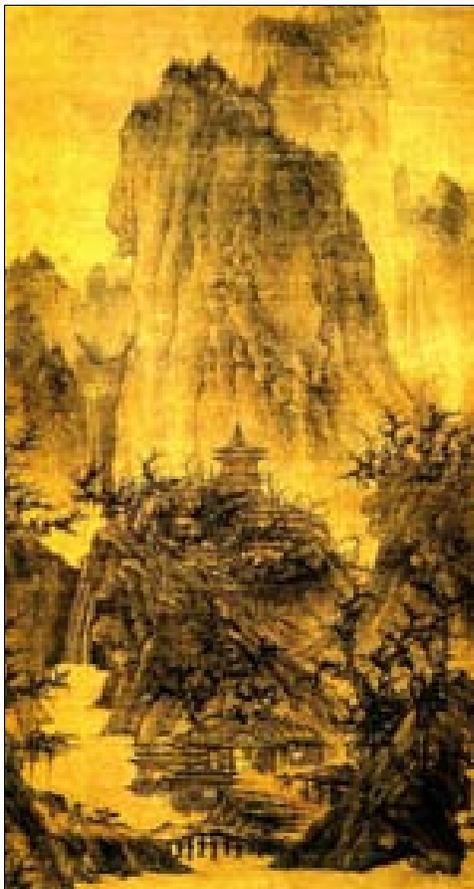


Fig. 9: Li Cheng, "Templo solitario entre las montañas". Tinta sobre seda, 112 x 56 cm., Dinastía Song.

El agua está representada en múltiples formas en la pintura china, ya sea como río, la nieve, o en la neblina, Simboliza esa fuerza que une a todos los elementos de la pintura, como paralelismo del *Dao* que se encuentra en todos los seres, inanimados o no.

BUDISMO

El Budismo nace en la India a partir de la figura del Buda histórico *Sidhartta Gautama*, el cual nace en *Lumbini*, al sur de Nepal. La fecha tradicional de su nacimiento se data en el año 566 a. C., aunque a partir de descubrimientos arqueológicos recientes lo fechan en el 483 a. C.

La historia verdadera del Buda histórico se funde con la leyenda, las reencarnaciones que lo anteceden y su nacimiento milagroso. Así podemos encontrar a un hombre mendicante y a la vez a un hombre que ha sido asistido durante su vida por dioses y ha hecho milagros.

El Buda histórico alcanza la transición de *Bodhisattva* (destinado a iluminarse) a *Buda* (el que ha despertado) y a partir de ese momento predica la nueva doctrina, el *Dharma* (enseñanza o verdad) a sus seguidores.

En el budismo lo que se persigue es la condición de *Buda*, es decir, llegar a la esencia de las cosas, liberarse de este mundo material, ya que la vida es un ciclo de muertes y renacimientos. La salvación consiste en escapar de dicho ciclo y pueden aspirar todos los hombres, porque tienen las mismas condiciones para poder llegar a ella.

Se manejan cuatro verdades en el budismo:

1. Todo produce dolor.
2. El desear produce dolor.
3. Se debe aspirar al aniquilamiento de ese deseo.
4. Para aniquilar el deseo se deben cultivar las ocho

virtudes las cuales deben llevarse de manera correcta: La opinión, el pensamiento, la palabra, los medios de existencia, el esfuerzo, la atención y la concentración mental.

En el budismo el objetivo principal del hombre es llegar al Nirvana, es decir, la extinción definitiva del alma ya liberada de los trabajos forzados de la reencarnación.

En esta religión se conocen cinco prohibiciones: no atentar contra la vida, no robar, no ser lujurioso, no mentir y no beber alcohol.

La forma de actuar del hombre en el mundo es a través de la compasión, porque el sentimiento de piedad universal es muy importante, ya que la persona debe actuar con respecto al trato que ella quiere merecer. La compasión es sentir lo que el otro siente.

La condición del humano es tener interacción en el mundo pero sin conocimiento del porqué lo hace. Para los budistas los sentidos son ventanas que miran espejismos y por ello, todas las cosas son ilusión. Se busca la liberación del mundo material que produce dolor, a partir de la iluminación.

Alcanzar el estado de un buda exige una cierta dedicación a la disciplina que hace llegar hasta él, mecanismo que hizo que los monjes fueran los únicos que podían acceder al camino de la iluminación. Sin embargo la naturaleza misma de la religión no podía ser monopolio de los monjes.

La religión requirió flexibilizarse para que los laicos,

grupo más nutrido de adeptos, pudieran acceder al Nirvana. Ésta circunstancia, aunada al hecho que la religión carecía de una figura dirigente que evitara su división, hace que el budismo se divida en sectas o escuelas; las cuales se caracterizarían las unas de las otras a partir de elementos menores de orden disciplinario.¹²

Hacia el siglo I d. C. el budismo se dividió en dos principales tendencias, el Vehículo menor llamado *Hinayana* y el Vehículo mayor, llamado *Mahayana*.

El Vehículo menor *Hinayana*, es más una visión del mundo que una religión en sí, *Buda* es la norma, la fuente de toda verdad y el ejemplo a seguir. El objetivo es seguir el camino de *Buda* para llegar al *Nirvana*.

La forma de Vehículo Mayor, *Mahayana*, fue la que más se difundió en Extremo Oriente. El nombre alude a la metáfora de la "balsa" en donde caben todos los seres por el río del sufrimiento (*Samsara*) hasta la otra orilla, la cual representa el *Nirvana*. Contrapuesto por los mismos budistas *mahayanas* a la escuela *Hinayana* en donde sólo la minoría que habían alcanzado la iluminación (*Arhant*) podía alcanzar la orilla del *Nirvana*.¹³

Esta forma de budismo permite que la religión se mezcle con las tradiciones y cultura del país en la que se desenvuelve; el budismo chino no fue la excepción, tuvo que adaptarse al pensamiento daoísta para difundirse.

En el budismo *Mahayana*, la figura del *Arhant*, un ser

¹² Parain, Brice, *et. al.*, *El pensamiento prefilosófico y oriental*, Siglo XXI editores, México, 1997. (Col. Historia de la Filosofía Siglo XXI, vol. 1) Pág. 100

¹³ Tom Lowenstein, *Tesoros de Buda, El esplendor del Asia Sagrada*, Barcelona, Blume, 2007, Págs. 9

humano, generalmente monje y que ha alcanzado la iluminación, fue sustituida por el *bodhisattva*, una manifestación semidivina que se niega entrar al Nirvana y toma el voto de salvar a los demás seres del *Samsara*.

Son seis las virtudes trascendentales del *Bodhisattva*:

1. Sabiduría, es decir, alcanzar el conocimiento perfecto a partir de la destrucción de todos los gérmenes de la existencia.
2. Caridad.
3. Moralidad.
4. Paciencia.
5. Virtud de la energía.
6. El conocimiento como la virtud de la sabiduría conservada con la meditación y la contemplación.

En China, por lo regular, se persiguió renacer en un paraíso maravilloso, a los pies de diferentes *Bodhisattvas*. Estos son los que en el Gran Vehículo vienen a sustituir a los *Arhant*. Los *Bodhisattvas* son aquellos cuya esencia es el conocimiento perfecto, enseñan la ley de Buda a quien tenga el deseo de conocerla ya que todos los hombres son invitados a encontrar el camino de Buda.

Con el *Mahayana*, el budismo se convierte en una religión de salvación. En donde *Buda* es un Dios eterno y multiforme, permitiendo la devoción hacia seres sobrenaturales que son aspectos diversos del *Buda* primordial.

En el Budismo *Mahayana*, se plantea una especie de catarsis mental antes de acceder al Nirvana. También se identifican

varios estadios de acceso facilitados por la multiplicidad de *Arhant* o *bodhisattvas*.

En algunas escuelas se creó un cielo y un infierno, con 18 regiones de penas y tiene también ejércitos de santos (*Arhant*) los que han alcanzado la libertad aún en esta vida porque están libres del deseo y de la sed de vivir.

El budismo se introduce por la ruta de la seda a China en la dinastía *Han* (206 a. C. a 220 a.C.) y toma fuerza a partir del declive de ésta dinastía.

Al trasladarse a China, el Vehículo Mayor asimila la terminología daoísta, debido a dos causas: la primera tiene que ver con los puntos en común entre el daoísmo y el budismo, como la meditación, la renunciación y el uso de las experiencias místicas como vía para alcanzar un estado superior.

La segunda causa se debe más bien a una cuestión práctica, ya que al traducir los textos indios a chino se empleó terminología daoísta para transmitir el contenido de las nociones indias. Así *bodhi* (iluminación) se transformó en *Dao*; *Nirvana* por *wu-wei* (no obrar).

Estas aproximaciones, que al paso del tiempo fueron temas de discusión entre budistas, daoístas y confucianos, construyeron el sincretismo de tres escuelas de pensamiento dentro del budismo, lo cual influyó en el devenir filosófico de China.

El budismo tiene una fuerte repercusión en el arte chino: los objetos devocionales, las esculturas, ya sean colosales o realizadas para el interior de los templos, los murales y las

pinturas en diferentes formatos, son objetos que cambiaron estilísticamente al paso de las dinastías y conforman una riqueza artística importante.

El budismo aportó cánones de representación de budas, *bodhittsavas* y metáforas visuales que sólo son entendibles en un marco religioso búdico.

El compromiso búdico de ecuanimidad viene a reforzar el decoro en la representación de las imágenes confuciano. Es decir estas dos tendencias regulan la expresión de sentimientos eufóricos en la pintura china.

Además, el vivenciar el sentimiento del otro, como lo dicta la compasión búdica; la idea confuciana *shu* y el vacío daoísta que fluye entre los seres, se refleja en el arte. Al identificar los sentimientos del artista como propios, se logran unir estas tres tendencias filosóficas en un solo fin.

No podemos dejar de nombrar el budismo *chan* también como una escuela importante dentro del arte oriental. El budismo *chan* o *channa* nace en China alrededor del siglo IV d. C. y tuvo una trascendental influencia en el desarrollo del budismo sobre todo en Corea en donde se le nombra *son* y en Japón en donde se le conoce como *zen*.

El *Chan* es una abreviación del *chan-na*, trascripción fonética del sánscrito *dhyana*, el cual se traduce, en sentido estricto, como meditación. Su base primigenia se localiza cuando *Buda Sakyamuny* a los treinta y cinco años estaba sentado bajo el árbol de *Bo*, y se dio cuenta que la vía para liberarse de la cadena de renacimientos y muertes no se encontraba en el

ascetismo sino en la pureza moral.

Su fundador fue el hindú *Bodhidharma* (*damo* en chino) el cual llega a China en el 520 d. C. Sirvió al emperador *Wu* hasta que las intrigas de la corte lo relegaron. Posteriormente se retira al templo *Shaoling*. Su doctrina se ha transmitido de patriarca en patriarca, y está basada en la contemplación. Con su sucesor, el monje *Huei k'ó*, se mezcla profundamente con el pensamiento daoísta.

Existen tres ramas del budismo *chan*, aunque solo difieren por su historia, pero sus métodos operativos siguen siendo casi iguales.

El budismo *chan* no tiene un aparato religioso, no contiene ningún culto, ni devoción, ni escrituras sagradas, ni oración. Tiene cuatro principios que lo caracterizan:

- 1.- Una transmisión especial fuera de las escrituras, es decir, se transmite de maestro a alumno o se medita en la naturaleza, que se considera maestra suprema para despertar una comprensión intuitiva.
- 2.- Ninguna dependencia respecto a la palabra y los textos.
- 3.- Contemplar la naturaleza propia, la experiencia personal es la vía de encuentro con el conocimiento liberador.
- 4.- Realizar el estado de *Buda*, ésta es la razón del *chan*.

Llegar a la iluminación, al sentido a la conciencia. El Nirvana se puede definir como "Una mirada misma al conocimiento de las cosas".¹⁴ Lo que significa una forma nueva de ver el mundo, una forma repentina de ver, una nueva verdad de la cual no se tenía idea con anterioridad.

Desde su origen, el *chan* fue una fusión del daoísmo y el budismo, ya que propone una mística activa, que solucione la oposición de los contrarios a través de la oración perpetua, entendida como meditación y no como rezo.

Así, la quietud que se logra con la meditación, viene unida sistemáticamente con el movimiento, priorizando la práctica sobre la palabra.

La importancia de concentrarse en el tiempo presente marca la vía de salvación que se logra por la realización de la toma de conciencia. La constante introspección consigue observar constantemente la naturaleza del verdadero yo. Esto consigue la salvación, al contrario de la piedad, los ritos y las lecturas que resultan inservibles.

La realización total, es decir, la iluminación, se consigue a través de la intuición. Pero ésta necesita de métodos para liberarse del mundo externo para intuir la verdad en todas partes y de forma instantánea.

Los métodos más importantes para alcanzar la iluminación son:

1. la meditación, donde el fin es encontrar la ausencia de pensamiento y mediante la contemplación se logra la

¹⁴ Jean M. Riviere *El arte Zen*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1963, Pág. 34

conexión con las esencias del universo.

2. El *gong'an*, que consiste en preguntar y obtener respuestas como golpear o reprender o tener una preocupación constante que puede tener una respuesta no lógica y repentina.

Es frecuente asociar al budismo *chan* directamente con la representación pictórica. En cierta forma es cierto, ya que algunos elementos simbólicos no se explican sin las bases de esta secta. Sin embargo cabe resaltar los siguientes puntos:

- 1.- Se puede trazar paralelismos en la conformación de la estética tradicional china y el budismo *chan*, ya en los dos encontramos la fusión de las tres doctrinas filosóficas de China. Aunque de ninguna forma quiere decir que toda la pintura es de origen budista *chan*. Si bien muchos pintores seguían o siguen esta religión, otros muchos se encuentran dentro de otras disciplinas religiosas o ideológicas sin que esto modifique la forma de representación tradicional.

- 2.- Se puede llegar a una más amplia comprensión de la pintura si la ubicamos dentro del marco cultural y no solo de una sola religión, hacerlo de forma contraria solo nos permite entenderla desde solo un punto de vista.

- 3.- Es frecuente creer que la pintura monocroma es la única vía para la expresión del budismo *chan* y no es así. Tampoco es exclusiva de ella. Los pintores daoístas tienden también a usar la monocromía en su lenguaje visual y del mismo modo encontramos ejemplos de monjes *chan* que utilizan a pintura policromas en sus representaciones.

4.- Por último, he detectado una idea generalizada en nuestro país de creer que la pintura monocroma solamente se trabaja en estilo *xieyi*, a través de manchas rápidas, vigorosas, sin retoques y que aluden a una idea o a un estado anímico. Esto sólo es un estilo más de pintura adoptado por la escuela de los letrados o *wenrenhua*.¹⁵ Pensar que la pintura *shuimo* sólo tiene una expresión, le resta la riqueza estilística que ha desarrollado con sus múltiples modalidades.

En términos generales, el budismo dotó a la pintura china de elementos religiosos que a veces se prestan a una interpretación daoísta y confuciana a la vez. Dentro del budismo se trabajó con una iconografía religiosa rica y diversa. Fue muy importante en la representación de deidades humanas y demonios. Además en una época temprana, en su seno floreció el retrato, tanto realista como simbólico de monjes y maestros. (fig. 10)



Fig. 10: Zhang Daqian, "Buda Guanyin",
Tinta y color sobre papel, 119 x 70 cm., 1941.

¹⁵ también llamada escuela docta, se refiere a aristócratas intelectuales chinos que no vivían de su trabajo como artistas. Para Linyutang este es el estilo expresionista. V. Linyutang, *Teoría china del arte*, Argentina, Editorial Sudamericana, 1968. Pág. 24



CAPÍTULO II

CAPÍTULO DOS

LA CALIGRAFÍA COMO PRINCIPIO PRIMORDIAL DE LA PINTURA

La caligrafía es una disciplina de suma importancia en la cultura china, forma parte de las seis artes de la antigüedad junto con el ritual, la música, la arquería, la equitación y las matemáticas. El maestro *Kung* las denomina como placeres útiles porque permiten la práctica de la virtud y la relación entre los hombres sabios. *Siunze* (293-238 d. C.), filósofo de la Escuela de *Rujia*, atribuye a las ceremonias y a las artes una forma de refinamiento social. El ritual servirá para distinguir categóricamente a un hombre de otro y las artes unificarán de nuevo a la humanidad.

La caligrafía por ser una práctica que requiere un arduo aprendizaje, permite ejercitar un elemento confuciano imprescindible dentro de las culturas orientales: la autodisciplina. Éste valor, debía ser cultivado por los caballeros para su mejoramiento individual que se trasluciría en su práctica social. En el siguiente Analecta del maestro *Kung* apreciamos un ejemplo: "Zixia dijo: los cien artesanos viven en sus talleres para perfeccionar sus artesanías. Un caballero continúa aprendiendo para alcanzar la verdad".¹

Un funcionario debía comprobar a través de los exámenes imperiales ser un caballero, con conocimiento amplio de los

¹ Confucio, *Op.cit.* Pág. 160

clásicos y talento literario, además que aprovecharía sus ratos de ocio en la práctica caligráfica, pictórica, musical y filosófica. Es decir, nunca dejaría de aprender y todos los aspectos de su vida estarían al servicio de su perfeccionamiento como individuo. Con todo ese cúmulo de habilidades podía confiársele a él sólo un gran territorio con problemas de todo tipo: administrativos, civiles, agronómicos, militares y artísticos; ya que estaba capacitado para despachar, con una gran virtud ética, asuntos de toda índole.

La caligrafía se consideraba una actividad noble porque acompaña de manera indisoluble a la práctica literaria, la cual es de suma importancia para las enseñanzas del maestro *Kung*:

...Confucio no sólo contribuyó a transformar el desarrollo del pensamiento. Dejó también honda huella en la literatura que había de venir. Tradición y doctrina fueron orales hasta entrado el siglo V (a. C.) resulta pues improbable que antes de su época existieran registros escritos de las tradiciones que tanto interesaron al maestro. ...es muy probable que Confucio y su escuela, al ocuparse de la antigüedad impulsaran la consignación de textos.²

Así, la práctica caligráfica, en su sentido comunicativo, fue el medio para conservar la tradición y en su sentido estético, fue parte de los ratos de sano esparcimiento de los caballeros.

Como vimos en el capítulo anterior, la estructura social china se basaba en gran medida en la Escuela de *Rujia*, no es extraño encontrar a la caligrafía como una disciplina que tenía

² Herbert Franke, Rolf Trauzettel, *El imperio chino*, España, Siglo XXI. 1993. Pág. 43

una Facultad propia en las universidades chinas, de donde se obtenían los cuadros de letrados que presentaban los exámenes imperiales que se impusieron a partir de la dinastía *Tang* y perduraron en las dinastías posteriores. La importancia de la caligrafía en el sistema de exámenes la podemos comprender a partir de la siguiente frase de *Yang Xiong* (53 a.C.- 18 d. C.) "escribir es la delineación de la mente".³ Para Amy Mc Nair esta expresión pertenece a la escuela de *Rujia* porque la escritura era el vivo reflejo de las cualidades éticas de una persona, de ahí su importancia en los exámenes imperiales.

Hemos visto la importancia de la caligrafía dentro de las artes chinas en relación con los textos literarios y los exámenes imperiales a partir del uso social y político que tuvo dentro de la cultura china. A continuación comprenderemos las causas que dieron origen al valor artístico e independiente de la caligrafía con respecto al lenguaje escrito, no sin antes definir los cinco géneros caligráficos, de los cuales se desprenden los diferentes tipos caligráficos orientales.

Existen 5 géneros caligráficos que comprenden los demás estilos; para obtener esta información hemos comparado los textos de la sinóloga Isabel Cervera,⁴ el libro de *Wang Shide*,⁵ el artículo de *Xue Yongnian*,⁶ de la Academia de Bellas Artes de

³ Amy Mc. Nair, *The uprising brush: Yang Zhenqing's calligraphy and Sung literati politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998. Pág. 1

⁴ Isabel Cervera, *Op.cit.*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997. Págs. 37-39 y *El arte chino*, Madrid, Historia 16, 1989, (Colección Historia del Arte, 23) Págs. 76-77. Estos textos presentan confusión de éstos términos, en parte derivados del uso del sistema *Pinyin*.

⁵ Wang Shide, dir. *Meixue cidian*, Beijing, Zhi shi chu ban she, 1986, Págs. 597-599

⁶ Xue Yongnian, "La caligrafía china en la era moderna" en Julia F. Andrews y Kuiyi Shen, *Un siglo en crisis. Modernidad y tradición en el arte de la China del siglo XX*, Bilbao-Nueva York, Guggenheim Bilbao Museoa, Guggenheim Museum Publications 1998. Págs. 137

Beijing, algunos investigadores en la materia consideran cuatro, como Liu Jiu'an,⁷ investigador del Museo de Palacio de Beijing y Jean Francois Billeter.⁸ Hemos dado prioridad a la terminología de Xue Yongnian que es la que más coincide con los términos utilizados por los demás autores y con los libros consultados, aunque hemos incluido las diferencias.

También se incluye la tabla de denominaciones caligráficas del Museo de Artes de Shanghai. (Fig. 11)

甲骨文	金文	小篆	隶书	楷书	行书	草书
𠄎	𠄎	𠄎	牛	牛	牛	𠄎
𠄎	𠄎	𠄎	月	月	月	𠄎
𠄎	𠄎	目	目	目	目	𠄎
𠄎	𠄎	車	車	車	車	𠄎

Fig. 11: Tabla de denominaciones caligráficas del Museo de Artes de Shanghai, 2004. Las columnas representan siete estilos caligráficos diferentes. De izquierda a derecha:

Jiaguwen: inscripciones sobre hueso o caparazón de tortuga.

Jinwen: inscripciones sobre vasijas de bronce.

Xiaozhuan: sello pequeño.

Zhuanshu: gran sello.

Kaishu: escritura regular.

Xingshu: escritura cursiva.

Caoshu: escritura de trazo suelto y enlazado.

1. Estilo de sello *zhuanshu*: (*Jizhuan* para Wang, Liu no lo contempla) se divide a su vez en sello pequeño *xiaozhuan* (fig. 12) y gran sello, *dazhuan*. (fig. 13)

Se derivan de las inscripciones primigenias de oráculos escritos en conchas de tortuga y huesos que aparecen aproximadamente en el año 1400 a. C. la cual se denomina *Kuei ku* (*guigu* para sistema *pinyin*). En la primera columna de la fig. 11 vemos algunas ejemplificaciones de esta escritura normalizado a partir del siglo III a. C. Fue el estilo más corriente de escritura

⁷ Liu Jiu'an, "Calligraphy and Painting-The essence of a Civilization" en Sherman Lee, comp. *China 5000 years, innovation and transformation in the arts*, Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1998. Págs. 171-173

⁸ Jean Francois Billeter, *The chinese art of writing*, New York, Rizzoli, 1990. Págs. 72-82

hasta aproximadamente el año 800 a. C., en donde se le utilizaba en piedra, bronce, madera y bambú. Posteriormente sólo se usó para sellos y ornamentos. Se caracteriza por sus trazos redondeados, compactos, y simétricos.



Fig. 12: Zhao Shigang, "Copla antitética septasilábica", tinta sobre papel, 135 x 32 cm., Periodo Moderno.

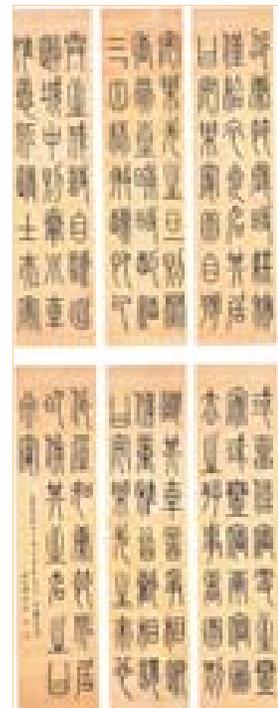


Fig. 13: Deng Yang "Caligrafía", seis rollos colgantes, tinta sobre papel, 135 x 32 cm., Dinastía Qing.

2. Estilo administrativo, *Lishu*: Este estilo es derivación directa del estilo de pequeño sello. Establecido en la dinastía Han del Este (25-220 d. C.).

Se caracteriza por ser un sistema gráfico claro y de escritura fácil. Utilizado en gran medida en inscripciones sobre piedra. (fig. 14)

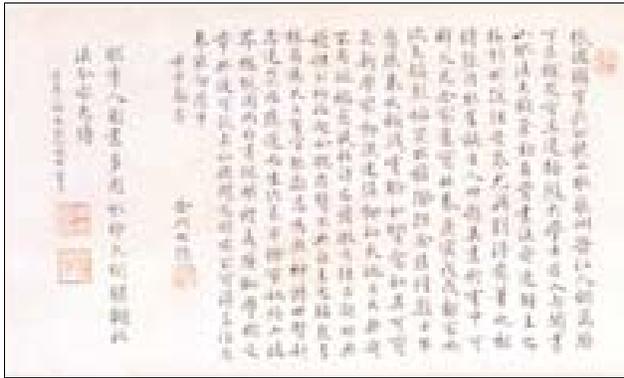


Fig. 14: Zhang Ruitu, "Poema de Bu Xu compuesto por Yu Xin", Tinta sobre seda, 26 x 427 cm. (fragmento). Dinastía Ming, 1638.

3. *Estilo regular, estándar Kaishu o Zhengshu:* Derivado del estilo administrativo, de donde toma prestadas las características de regularidad y aspecto cuadrado de los caracteres, que son ligeramente verticales, pero tiene la fluidez del estilo de hierba. Para finales de la dinastía Han ya era el estilo más utilizado. (figura 15)



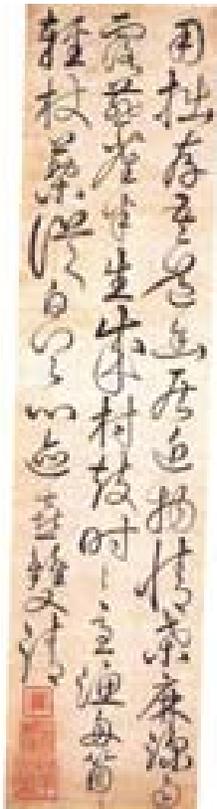
Fig. 15: Yong Xing, "Crítica de la pintura", Tinta sobre papel, 122 x 50 cm., Dinastía Qing.

4. *Estilo de escritura corriente, también denominado estilo semicursivo, Xingshu* (no es contemplado por *Liu*) este estilo esta en las inmediaciones del estilo regular y el de hierba, según se acerque o aleje a estos extremos puede denominarse

Xingcai o Xingcao. Los trazos están un tanto abreviados, aunque los caracteres se mantienen separados. También es desarrollado bajo la dinastía Han. (fig. 16)



Fig. 16: Wen Zheng Ming, "Poema pentasilábico del Festival de las Linternas Encendidas", Tinta sobre papel, 161 x 66 cm., Dinastía Ming.



5. Estilo de hierba, estilo cursivo, *Caoshu* (denominado por Wang como *Caodezong*) apareció en la época de los Reinos Combatientes (453-222 a. C.). Éste estilo no sólo abrevia y conecta los trazos dentro de un mismo carácter, también conecta dos o más caracteres. (fig. 17)

Fig. 17: Zhu Youbi, "Verso pentasilábico regular", Tinta sobre papel, 137 x 33 cm., Dinastía Ming.

Liu Jiu'an contempla un estilo que sería en esta clasificación como un subestilo derivado del *Caoshu*, el *Kuangcao* que se traduciría como "estilo impetuoso de hierba" o cursivo abreviado, el cual es el estilo de hierba en donde se juega más libremente con los trazos. (fig. 18)

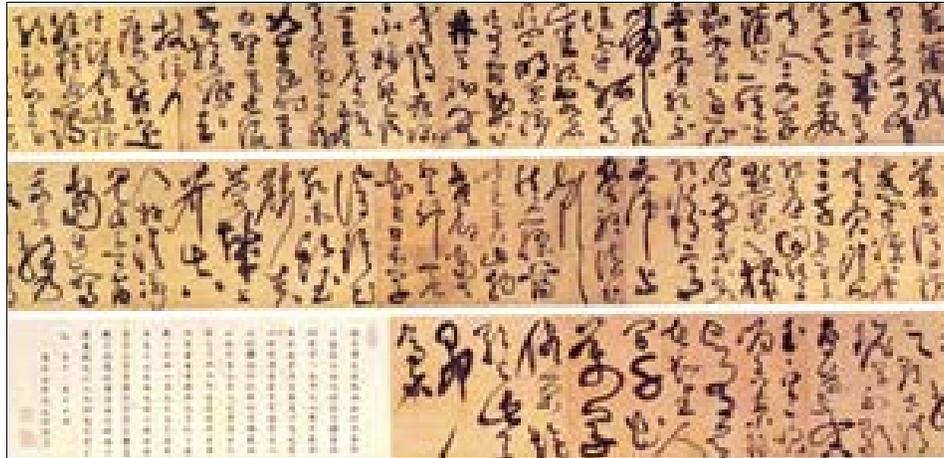


Fig. 18: Atribuido a Huang Tinjian, "Canción de la dulce juncia" Tinta sobre papel, 26 x 412 cm. Dinastía Song, (fragmento)

El estilo de sello y el estilo administrativo tenían una función comunicativa y eran parte de los ritos llevados a cabo por las clases chinas dominantes. El estilo de sello, también servía como forma preestablecida para realizar vasijas de carácter ritual. El estilo administrativo era utilizado con un fin práctico, en monumentos en piedra y como registro de labores burocráticas. La caligrafía tenía en mayor medida una función social y comunicativa dentro de las funciones rituales y religiosas.

El surgimiento de los múltiples géneros de caligrafía fue gradual, pero lo que debemos observar que su uso corriente y

su determinación como maneras individuales de expresión coinciden con el ocaso de la dinastía *Han* y un periodo turbulento e inseguro generalizado en todo el territorio chino. Esta etapa, que ocupa aproximadamente del 222 al 581 d. C., se caracteriza por la sucesión y caída de reinos y dinastías; por la fragmentación del territorio debida a invasiones y por una pobreza generalizada. Lo que tuvo como resultado una gran crisis social, que facilitó la expansión del budismo, religión de salvación y por el surgimiento del daoísmo y su pronta cauda de seguidores.

La inseguridad social estimuló la religiosidad; el budismo y el taoísmo religioso ofrecían unas formas religiosas hasta entonces desconocidas en China. La filosofía emprendió nuevos caminos una vez que los adocenados y moralizante escritos de los confucianos quedaron incapaces para ofrecer fórmulas capaces de superar la crisis social. Nació una lírica nueva y personal y también se abrieron nuevos caminos para las artes plásticas. Surge la escultura voluminosa y monumental, introducida principalmente por el budismo, al mismo tiempo que la caligrafía y la paisajística, incluso la pintura en general se convierte en formas de expresión espiritual, perdiendo el carácter artesanal que aún prevalecía en ellas en la época Han.⁹

Éste periodo histórico, se caracteriza por una tendencia a la individualidad, reflejada en el hecho que las religiones antes mencionadas tienen un carácter individualista, como lo vimos en el capítulo anterior. Esta tendencia permitió que la caligrafía, paulatinamente adquiriera más independencia de su significado como lengua escrita, se convirtió en una expresión

⁹ Herbert Franke, Rolf Trauzettel, *Op. cit.* Pág. 109

formal de sentimiento y genio que culminó con el estilo de hierba (*Caoshu*), caracterizado por su vigor y flexibilidad lograda a través de líneas serpenteantes continuas; llega a ser ilegible, lo que puede traducirse como el valor plástico antes que el comunicativo.

El estilo *Caoshu* tiene la cualidad formal de poder conjugar en su composición la estructura compacta o la pérdida de ella a simple vista, característica que no solamente afecta el orden formal, como lo veremos más adelante; tiene una significación en relación con la interpretación cosmogónica, lo que refleja no solo una escisión con estructuras estéticas pasadas, también un cambio filosófico y social.

Casi paralelamente la pintura empezó a ganar prestigio, debido a múltiples causas, la más importante, fue el cambio de un régimen decididamente agrícola a un sistema monetario y por ende un auge comercial, que tendrá su punto más alto con la dinastía *Song* (960-1279 d. C.) Este desarrollo económico coincide con los periodos más importantes para la pintura china, la dinastía *Tang* (618-907) y la *Song*.

Antes de estos periodos, la pintura estaba supeditada a la representación de acontecimientos sociales y religiosos. Fue a finales de la dinastía *Tang*, cuando la pintura monocroma aparece y debido al intercambio comercial, la cultura china se convierte en la estética clásica de los países circundantes. La dinastía *Song* se considera paralela al Renacimiento occidental y es en donde las artes del pincel se consolidan como tales.

LAS ARTES DEL PINCEL

Ya para el siglo XI la caligrafía, la poesía y la pintura, tenían la misma jerarquía social, es decir, no se consideraba al un pintor un artesano, como en épocas anteriores. La caligrafía, la poesía y la pintura, como artes derivadas de las mismas herramientas de trabajo denominadas "los cuatro tesoros del estudio": el pincel, la tinta, el tintero y el papel; compartían técnicas de realización similares y por lo mismo, el artista se podía expresar por medio de cualquiera, sin distinción.

La pintura desarrollada con tinta negra y degradados, es un reflejo directo de un concepto cultural, el que entendemos como una idea significativa que se relaciona con otras ideas significativas de forma que se conectan con la parte medular del contenido (en este caso específico es el *Dao*) y adquiere significación en la vida diaria de una cultura determinada.

El concepto cultural se encuentra resumido en la caligrafía y subyace por lo tanto en la poesía y en la pintura, en donde directamente determina la aparición de la pintura con tinta negra y agua. El concepto caligráfico es de suma importancia para entender la pintura que nos ocupa, por ello nos dedicaremos a explicarlo en las líneas subsecuentes.

LA CALIGRAFÍA EN RELACIÓN CON LA COSMOVISIÓN CHINA

De acuerdo a la filosofía daoísta y como vimos en el capítulo anterior, todo emerge del *Dao*, y todos los diez mil seres, es decir todos los seres ya sea vivos o inermes,

mantienen cierta unidad a través del espíritu que comparten. La caligrafía mantiene una relación estrecha con la poesía y la pintura y el trío, a su vez conserva una relación con el *Dao* supremo e indisoluble. La relación se concreta cuando la pintura, la poesía y la caligrafía utilizan las mismas herramientas para poder materializarse, es decir, un trío que se desprende de una unidad.

Cada uno de los instrumentos que se utilizan en los tesoros del estudio, mantienen una relación cosmogónica entre sí; el pincel, como fuerza *yin* mantiene una relación *yang* con la tinta. Como relación sexual pueden hacer a los diez mil seres por medio de trazos caligráficos; así también crean mundos en donde se vislumbra el *Dao* en su plenitud: en paisajes, reflejo de la verdadera esencia del *Dao*.

De igual forma, las relaciones *yin-yang* se multiplican: la tinta conserva una relación *yang* con el mortero, en fusión de opuestos, la tinta en barra se convierte en líquida gracias al agua (símbolo del fluir del *Dao*) y a la acción con el mortero (agua-piedra). Por último hay una relación seco-húmedo entre la tinta aplicada al papel.

Estas relaciones consecutivas las encontramos en todos los aspectos dentro de las culturas del sureste asiático, ya que ningún hecho tiene sentido si se toma aisladamente. Cada ser, cada cosa, es parte del universo y unidos forman un todo orgánico en donde existe interdependencia de partes. "Lo que funda la realidad objetiva son las relaciones de las cosas y de

su cohesión resulta la armonía universal".¹⁰ Es denominada por los budistas *chan* como *la doctrina de la lista sucesiva*.

En *la doctrina de la lista sucesiva* todas las cosas son dependientes de otras, es decir "debido a la existencia de éste, ése existe".¹¹ Es necesario subrayar que la realidad objetiva no se determina por los objetos participantes, sino por el movimiento que ocasiona sus relaciones. Recordemos que el vacío medio, donde habitan los diez mil seres, es originado en el movimiento que ocasiona la relación *yin-yang*.

Lo anterior llega a un mismo punto, la esencia del *Dao* se encontrará en el movimiento de las interdependencias. También por lista sucesiva, poesía, pintura y caligrafía forman un trío, al igual que los tres elementos fundamentales: cielo, tierra y hombre que conforman una unidad dentro de los 3 ejes con los cuales se organiza la cosmología china. Los otros ejes los constituyen los binomios vacío-plenitud y *yin-yang*.

En el contexto cultural chino todos los fenómenos y seres participan en la unidad fundamental que es el *Dao*, los cielos. El arte estará enfocado a representar la unidad fundamental del universo, en donde el hombre forma parte de esa misma naturaleza, y será partícipe de él y materializará este concepto a partir del lenguaje artístico. "El arte, por su parte, está muy próximo al pensamiento científico en tanto se propone a descubrir elementos necesarios, leyes de funcionamiento y vida, y desprecia las apariencias que pertenecen al ámbito de lo

¹⁰ Brice Parain, dir., *El pensamiento prefilosófico y oriental, Egipto, Mesopotamia, Palestina, India, China*, México, Siglo XXI, 1997. Pág. 232

¹¹ Juan W. Bahk, *Surrealismo y budismo zen: convergencias y divergencias: estudio de literatura comparada y antología de poesía zen de China, Corea y Japón*, Madrid, Verbum, 1997. Pág. 73

llanamente sensorial".¹²

En el pensamiento chino tradicional, por consiguiente no hay una distinción entre ciencia y arte, porque los dos por igual tratan de explicar los fenómenos naturales.

El arte será una expresión del hombre en donde las leyes universales del macrocosmos las reproducen y se expresan en el microcosmos: la obra artística. Por ello el arte será una expresión humana en donde se capten las esencias de las cosas.

Cabe aclarar que entre esencia y fenómeno no existe disociación, la esencia es una imagen del fenómeno y no existe fuera de él. La esencia es aquello que hace que algo sea como es, la estructura que subyace en un objeto y que le es indispensable.¹³

La esencia de lo representado se debate en dos puntos, representa siempre la energía del *Dao* que la une a todos los fenómenos universales, y a su vez lo que hace que el objeto presente su individualidad. Este punto es básico dentro del arte que nos ocupa; los fenómenos siempre son dialécticos: el *yin-yang*. Es decir, la imagen no es un simulacro del objeto, más bien asume la realidad de ese objeto, su fuerza, su espíritu.

Es sencillo ejemplificar esta definición de esencia si vemos el siguiente carácter chino que representa "caballo" *ma*, (fig. 19) la esencia de caballo son los signos de movimiento, es decir la cola, las patas, la crin, el relincho. Los cuatro

¹² Estela Ocampo, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona, Icaria, 1989 Pág. 66

¹³ Juan W. Bahk *Op. cit.* Pág. 81

puntos que se presentan debajo de la línea horizontal representan sus patas y la cola es el trazo marcado con el número 3.

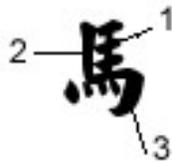


Fig. 19: "caballo"

Ésta idea de movimiento se refuerza con el número 2 que representa la cabeza y con el signo marcado con el número 1, que representa una mano humana, 手 aplicado a habilidad manual, es decir, refuerza la idea de movimiento: la cabalgata con un jinete encima.

Por último, el trazo 3 es una línea estática porque sólo complementa la forma del caballo, a partir de la representación de su cola, es decir ayudan a asociar la esencia del caballo, que es el movimiento; con el fenómeno, su forma.

Fig. 20: Xie Zhigao, "Viento matinal",
tinta sobre papel, 68 x 68 cm., 1995.

De manera paralela vemos en la pintura de la figura 20, la representación de un caballo en donde se enfatiza con tinta más oscura y trazos más enérgicos las patas, la cola y la cabeza. Las partes que solamente complementan la



forma, se trabajan con tinta más tenue. Además si a la pintura le antepone el signo de caballo veremos que hay una gran similitud compositiva.

Pintura, poesía y caligrafía, como artes del pincel, conforman diferentes lenguajes para un mismo propósito, el expresar la organización universal depositada en todas las cosas y sucesos de la vida humana; para ello, tratará siempre de captar las esencias de lo representado.

DEL PICTOGRAMA AL IDEOGRAMA

El caligrama, como al carácter escrito del lenguaje y al igual que la lengua, entra en diferentes dominios, como el físico, el fisiológico, el psíquico, el social y el individual. Como consecuencia, la lengua condiciona la forma en que una cultura aprehende el mundo. Esta visión no sólo discurre en el presente, es un sistema establecido con una evolución y por ende un producto del pasado.

Por ello es importante ver a la caligrafía de Extremo Oriente como un producto complejo en el cual no solo implica un sistema comunicativo, además está intrínsecamente unido a su rasgo estético, y ambos se definen a partir de un contexto cultural.

Dentro de esta dialéctica encontramos también la unión entre el pensamiento, la razón y la sensibilidad a partir de la caligrafía y como consecuencia por la pintura y la poesía. Para entender mejor esta consecuencia debemos hacer una explicación acerca de la escritura china.

EL VALOR PICTOGRÁFICO DEL CALIGRAMA

Los caracteres chinos, de una antigüedad de 6000 años, fueron en primera instancia pictogramas, es decir, dibujos lineales en donde era fácil encontrar una similitud entre ellos con los objetos representados. Con el paso del tiempo y su evolución, estos pictogramas se estilizaron, hasta convertirse en signos lineales abstractos, algunos cambiaron de significado y otros representaron ideas abstractas, como la felicidad y el amor.

Alrededor del 80 al 90% de los ideogramas chinos son de carácter compuesto. Éste tiene un elemento pictográfico, que organiza las palabras por su uso en relación a la familia que pertenece y un símbolo fonético, que hace alusión al sonido con el cual se pronuncia.

La escritura china, como cualquier tipo de escritura representa símbolos convencionales para y por la sociedad que los usa, por ello, la simple naturaleza ideográfica, dota a cada uno de los caracteres de una riqueza de contenido en asociación con la filosofía.

Un ideograma no sólo representa una palabra, representa la forma en que el objeto o idea representada es percibida. Es decir, a diferencia de nuestro alfabeto en donde hay una disociación entre lo visual y el objeto, la escritura ideográfica conserva, en su representación visual, el aspecto y la esencia del objeto. Incluso relaciona varios significados entre sí, por ello cada ideograma representa un concepto.

Es así como una característica de la escritura china es la

ambigüedad, la cual debe entenderse como la capacidad de "comunicar simultáneamente una multiplicidad de significados"¹⁴, por ley sucesiva, esta característica la compartirán también la poesía y la pintura.

Como ejemplo tenemos a la palabra *kong* la cual tiene las siguientes acepciones: vacío como la principal; vacuidad budista, desierto, solo y El Cielo.¹⁵ Todas estas palabras giran en torno a un concepto general, pero no podemos decir que signifiquen lo mismo.

La lengua china antigua era de una riqueza de términos específicos para cada caso, así encontramos palabras con una evocación concreta: *chen*, agua profunda, *fen*, agua hirviendo, *tchou*, agua sucia. La particularización dentro del lenguaje tuvo su contraparte, hace difícil la utilización de términos abstractos para su uso en la filosofía, ya que la utilización de pictogramas hacía evocación a una cualidad del objeto representado.

El problema se resolvió a partir de préstamos frecuentes de los términos filosóficos a los poéticos, que provocó, aunado al fenómeno de la lista sucesiva, la multiplicidad de significados en un solo ideograma.

Además la escritura china contiene un profundo sentido estético, el cual se desarrolló por el uso del pincel. Para poder escribir, el hombre chino alfabetizado debía usar el pincel correctamente, para dar un valor caligráfico a la

¹⁴ Ernest Fenollosa, Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor Libros, 2001. Pág. 18

¹⁵ Anne-Hélène Suárez Girard, *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo*, Valencia, Pre-textos, 2000. Pág.19

escritura. Si de un poema u obra literaria se tratase, no sólo se realiza cada ideograma, es necesario expresar la intención del texto por medio del trazo. Si el texto se incluía en la pintura, entonces éste o la pintura eran realizados con el mismo estilo de pincelada. (fig. 21)



Fig. 21: Feng Yuan, "Con el sabor poético de la dinastía Tang", Tinta sobre papel, sin medidas.

Un hombre absorto en la escritura no estaba absorto en palabras solamente, sino también en símbolos y, a través del acto de pintar con el pincel, en una forma de pintura, y por lo tanto en el mundo mismo. Para el amante de la alta cultura, la manera como algo estaba escrito podía ser tan importante como su contenido¹⁶.

Esto es comprensible si se le enfoca desde una perspectiva dialéctica. La importancia de la caligrafía como necesaria para

¹⁶ David N. Keightley, "los orígenes de la escritura en China: escritura y contextos culturales" en Senner Wayne, comp. *Los orígenes de la escritura*, México, Siglo XXI, 1992. Pág. 157

toda escritura china, es consecuencia de la relación *yin-yang*. Son palabras-imágenes que actúan para los dos hemisferios del cerebro a la vez.

El hemisferio izquierdo es el encargado del lenguaje, la escritura y la lectura lineal, capta mejor lo simbólico, que es necesario tanto para la comprensión del lenguaje chino como de la pintura; por último, el hemisferio izquierdo es analítico, una característica del lenguaje chino, mientras que nuestro lenguaje es sintético, es decir la suma de signos para la interpretación de significados, por ejemplo, B-o-s-q-u-e , el ideograma de esta palabra representa las figuras y su análisis hacen la significación con el mismo ejemplo el cual representa dos árboles unidos, 林 con la misma significación.¹⁷

El hemisferio derecho se encargará por ende de las cualidades caligráficas, porque es visual-espacial. Identifica las formas y patrones, es en donde se desarrolla la expresión artística, la creatividad, los sentimientos y emociones; es decir: la interpretación artística de la escritura. Así un simple escrito hará funcionar de igual forma a los dos hemisferios del cerebro. Parecido al ejemplo de la figura 22, en



donde se maneja simultáneamente el mensaje dado por la escritura y complementado por el dibujo.

Fig. 22: "café"

¹⁷ Para más ejemplos y su significación V. Laura Olivia Calvo Mondragón, *El aprendizaje de la escritura china a través de sus radicales*, manual, fotocopias, México, UNAM, FES- Acatlán, Centro de Idiomas Extranjeros, 1994.

LA IDEA COMO CONCEPTO EN EL CALIGRAMA.

Los caligramas también expresan la fuerza del escriba, sin importar que sea un mismo estilo caligráfico, siempre será interpretada como una obra de arte individual al igual que la pintura china con sus características, como expresividad artística individual y la libre y pura expresividad de la pincelada. En la fig. 23 vemos el mismo texto hecho por diferentes calígrafos y su interpretación en el mismo estilo.



Fig. 23: Ejercicios similares del Taller de Caligrafía, diciembre de 2005

Estos valores deben ser explicados a partir del daoísmo, donde el tema de la pintura o de la poesía es un estado de ánimo, o estado interior del cuerpo-espíritu, que tiene una explicación dentro del conglomerado de ideas que se unen en el concepto caligráfico: "El significado de un mensaje depende no sólo de su contenido, sino también del grado en que la personalidad es capaz de reaccionar ante él".¹⁸

La emotividad es una herramienta más para que la idea fundamental del *Dao*, que todas las formas comparten, sea captada por el individuo de forma integral, global.

¹⁸ Luis Racionero, *Op.cit.* p. 43

Es importante recordar que no cualquiera estaba calificado para apreciar las artes del pincel. Solamente la clase letrada podía reaccionar ante el estímulo artístico presentado, ya que poseía las herramientas necesarias para acceder a todo lo que implicaba una pieza artística, ya fuera caligrafía, poética o pictórica.

De esta forma podemos entender de una manera clara porqué dentro de la pintura individualista china, se defiende una inspiración creadora que tiene como fin captar las emociones en las artes. De acuerdo con la cultura que nos ocupa, todo es acotado por su opuesto, esta "libre inspiración" se encuentra delimitada en los límites de la resonancia de todo con el *Dao*, y de la necesidad de un estado de concentración para captar el *qi* (espíritu que habita en todos los seres) y de dos particularidades: la primera se refiere a que las emociones eran calculadas para quien las pudiera sentir. Ésto se traduce en pintura de y para iguales, ya que sentir algo como lo siente otra persona es entender al otro, en su mismo lenguaje emocional. Y la segunda particularidad radica en el uso forzoso de la caligrafía para poder expresarse libremente.

Nada es más sagrado que la unión de entre espíritus afines en el arte. En el momento de encontrarse el amante del arte se trasciende a sí mismo. Al instante es y no es. Logra un vislumbre de Infinito, pero las palabras no pueden expresar su delicia, ya que la vista no tiene lengua. Liberado de los grilletes de la materia, su espíritu se mueve al ritmo de las cosas. Es así como el arte se asemeja a la religión y ennoblece a la raza humana. Es esto lo que convierte a una obra maestra en algo sagrado.¹⁹

¹⁹ Okakura Kakuzo (1862-1913) "la apreciación del arte" en *Ibid.* Pág. 235

Que el hombre pueda trascender toda barrera material y participe del *Dao* a través del reflejo de un espíritu a otro, en donde fluye el *qi*, el espíritu inmanente en los diez mil seres engendrados por el movimiento del *yin-yang* en el vacío medio, es el fin del arte. Así, el artista participa como revelador de un concepto específico: expresar la gran idea del universo.

Si las artes del pincel solo tuvieran características expresivas, su valor radicaría en el aspecto gestual, y no es así, como lo veremos en el siguiente párrafo de un crítico de arte chino del siglo XVIII:

Las profundidades, las alturas y las superficies son las formas que tiene una montaña; pero la gran idea no se encuentra ni en las profundidades, ni en las alturas ni en la superficie. Las curvas, puntos rayones y lavados de tinta son métodos de pintura, pero la idea no se encuentra en las curvas, ni en los puntos ni en los rasgos, ni en los lavados de tinta. Esta gran idea a que nos referimos es la que el artista ve de un modo general el lugar. (...) Este poder de visión se obtiene con la práctica diaria a través de la lectura y la reflexión, ...²⁰

En el párrafo anterior se detecta que el fin de cada pincelada no es el gesto en sí, se detecta una idea anticipada, la idea de la sugestión la cual se logra a partir del intelecto ya desarrollado para su aplicación posterior, en donde es el momento en donde entra un rasgo espontáneo de creación. Con pleno paralelismo con la práctica caligráfica, en donde antes de ejecutar una pincelada se saben las pinceladas subsecuentes, las cuales en conjunto nos darán un ideograma que representa un

²⁰ Shen Tsung-Ch'ien (1781) "El arte de la pintura" en *Ibid.* Pág. 156

concepto predeterminado culturalmente.

Es necesario hacer hincapié que los letrados o escuela docta, *wenren* que eran los principales promotores de la libre expresión artística, tenían una sólida formación en filosofía, literatura, principalmente los libros clásicos, como en la práctica caligráfica. La mayoría de los letrados habían adquirido sus conocimientos para poder presentar sus exámenes y poder aspirar a ser funcionarios del Imperio, el fin del arte que hemos presentado serviría pues, a hacer hombres capacitados que fueran aptos para guiar a un pueblo.

Al igual que un caligrama, la pintura podía reflejar un valor simbólico-cultural que mediante el análisis del mismo reflejaría un concepto específico. Además serviría para expresar sentimientos y emociones individuales. En ésta relación social-individual, de nueva cuenta encontramos el binomio dialéctico *yin-yang*, impregnando en cada detalle de la cultura china.

Al alcanzar su independencia con respecto a los ritos, pintura y caligrafía se hermanaron técnica y teóricamente, así comparten la misma concepción: "La idea va por delante del pincel y, cuando la obra está terminada, la idea (concepto de ritmo) sigue estando allí. De esta suerte, alcanza una unidad de atmósfera".²¹

Esa idea preconcebida, que dirige al pincel, es el ritmo, el cual se debe entender como la concordancia o la oposición de imágenes que crean una analogía con el *Dao*. El ritmo en su sentido caligráfico, tiene que ver con la multiplicidad de

²¹ *Chan Yen-yüan* (847 d. C.) "Crónica de famosos cuadros hasta 841 d. C." en Lin Yutang, *Teoría china del arte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968, Pág. 77

significados que tiene cada caligrama en diferentes niveles ya sea cotidiano, filosófico o religioso como con anterioridad lo vimos.

Ésta multiplicidad se desarrollo en la poesía y de ahí derivó a la pintura. Veamos un ejemplo muy sencillo; en el poema de Wang Wan "Albergue de Beigushan"²² podemos observar que los ideogramas en amarillo se encuentran en la misma posición, pero en diferente línea:

客路请山外,

行舟绿水前.

Los ideogramas en negritas representan en oposición dialéctica *yin-yang*: la montaña, *shang* (arriba) y al agua, *shui* (abajo) Las dos están haciendo alusión a un paisaje, ya que la palabra para designar paisaje en chino es *shangshui*, además encontramos un vacío entre una línea caligráfica y otra haciendo una representación, al igual que la bruma de un paisaje, de el Dao que fluye a través del binomio vacío-plenitud.

La fracción de poema presentado contiene múltiples alusiones, ya que la montaña representa lo inmutable, la montaña que asegura el orden cósmico, al igual que el emperador lo hace con su gobierno; el agua a su vez representará lo flexible, la energía del Dao que fluye, el eterno retorno al origen, entre otras cosas. Además tienen significación dentro del conjunto escrito. Para poderlo analizar traduciremos las dos primeras estrofas:

²² Guillermo Dañino, Trad. *La pagoda blanca, Cien poemas de la Dinastía Tang*, Madrid, Hiperión, 2001. Pág. 60

*Un camino tras la montaña azul;
Sobre el agua verde avanza mi barca.*

.....

El camino se refiere a la vía, el *Dao*, lo que se complementa con la montaña azul, este color simboliza al Este, lugar por donde sale el sol aludiendo a *Amida Buda*. El verde del agua se asocia a la primavera, elemento que se refuerza posteriormente y que vemos a continuación:

La primavera del río adelanta su entrada,

.....

Una bandada de ocas regresa a Luoyang.

En la poesía se buscaba que, visualmente, hubiera concordancia y oposición de imágenes; así, el ritmo se traduce en un ritmo visual y los dos se dirigen a una armonía preestablecida, que se logra a través de las alusiones que conlleva cada ideograma o carácter, en relación con su par y a su vez este conjunto de simbolismos se multiplica con el total de la obra.

Al igual que en la pintura el vacío es un reflejo del *Dao*, la poesía lo refleja a través de estos paralelismos y de los ritmos sincopados, la caligrafía lo refiere a través de su estructura y de los espacios en blanco formados entre un carácter y otro, con lo que podemos apreciar que la idea como ritmo hace alusión a todos los conceptos de Extremo Oriente relacionados con el vacío.

LA ABSTRACCIÓN DEL CALIGRAMA Y SU RELACIÓN CON LA PINTURA *SHUIMO*

La pintura *shuimo* puede ser realizada en los diferentes estilos que existen dentro de la pintura china, sin embargo este apartado lo dedicaremos al estilo *xieyi* porque guarda mayor relación con la abstracción caligráfica.

El estilo *xieyi* (figura 20) permite, con su rapidez en la ejecución, captar el espíritu de las cosas. Es el estilo que se asemeja más al trabajo caligráfico, porque comparte con él las características de pincelada única sin alteración posterior.

“Al tipo docto de pintura se le denomina también *Xieyi* (fijar una idea o concepto). Según esta definición *xieyi* significa expresar la propia idea... Lo caracteriza la economía de pinceladas, la rápida ejecución y la simplicidad de la composición...”²³

Este estilo, en similitud a la caligrafía fija un concepto de forma instantánea, rápida, una idea expresada a partir de un instante de iluminación que debe perdurar en la ejecución de la pintura. Por ello a pesar que sea una imagen figurativa, se sintetiza a manera de caligrama. En este estilo tiene preponderancia el sentido compositivo del vacío, ya que se realiza con un mínimo de pinceladas.

El estilo *xieyi* lo desarrollaron los literatos o *wenrenhua*. De ahí radica que, para su ejecución, sea necesario tener control total de la técnica caligráfica. También podemos ver la gran semejanza del estilo *xieyi*, con el género literario *bichi*,

²³ Linyuntang, *Teoría china del...*, Pág. 123

que quiere decir pinceladas. Cultivado bajo la dinastía Sung, dinastía que se encuentra dentro del gran periodo Song, y consistía en anotaciones breves, sobre experiencias vividas y de lecturas, pudiendo ser anécdotas o reflexiones, los cuales se caracterizaban por su individualismo y el reflejo de la vida de la clase superior.

LA INTERPRETACIÓN DEL CALIGRAMA

EL VALOR MUSICAL DEL CALIGRAMA

Para Jean Francois Billeter,²⁴ existen tres niveles para interpretar el caligrama de manera musical: el primer nivel se refiere al elemento caligráfico como nota musical, el segundo nivel se refiere a comparar el carácter escrito con el motivo musical, el último nivel se refiere a la interpretación de la composición caligráfica con la composición musical.

Para el primer nivel, una línea caligráfica que compondrá un ideograma, es, al igual que la nota musical, desarrollada por un instrumento que en manos del ejecutante aparece en el papel o sonido. El sonido y la pincelada a su vez tienen una duración temporal; cada nota o pincelada es dada de acuerdo con la composición general del conjunto, por lo que se equilibran unas con otras. Por último, la cualidad del matiz de la tinta usada deberá ser comparada con el timbre musical.

El segundo nivel se refiere al carácter escrito en relación

²⁴ Jean Francois Billeter, *The chinese art of writing*, New York, Rizzoli, 1990. Págs. 89-108

al motivo musical. El motivo musical es una parte de una melodía que integrada a otras partes de la misma la conforman. Esto es comparable a la secuencia de caracteres que conforman una sentencia.

El tercer nivel, trata de la analogía de composiciones entre la música y la caligrafía, ambas se desarrollan en esquemas predeterminados y su ejecución depende de la interpretación que se le pueda adicionar. Cada gesto, cada secuencia que se haga es irreversible y temporal.

En la caligrafía existen oraciones y obras literarias clásicas dentro de un repertorio, cada trazo lleva una secuencia espacio-temporal con la cual se logra el efecto deseado (al igual de las anotaciones musicales que acotan cada nota) sin embargo, la fuerza y el estilo con la que una interpretación difiere de otra es lo que hermana la composición caligráfica con la musical.

Cada trazo caligráfico tiene un tiempo definido para ejecutarse, una fuerza determinada para aplicar, una terminación lenta o rápida, lo que hace de su conjunto una estructura viva porque fue hecha con ritmos específicos en el tiempo. Si esos ritmos no se respetan, se percibe en el resultado final.

En el momento de observar un caligrama, se puede imaginar los tiempos, la fuerza empleada en cada trazo y las emociones con las que se realizó esa caligrafía. De aquí se despega la idea de ritmos pictóricos, los que no solamente hacen referencia a ritmos compositivos, como veremos a continuación.

EL TIEMPO Y EL RITMO DE LA CALIGRAFÍA EN RELACIÓN CON LA POESÍA

En la poesía cada palabra escrita ayuda a que la composición general tenga un ritmo específico que apoya al mensaje dado, es decir, crea una atmósfera. En el lenguaje chino, además, ese escrito tendrá una musicalidad dada por la misma palabra, ya que en la lengua china existen cuatro tonos con diferente duración, los que veremos a continuación²⁵:

Primer tono: para un tono alargado. Correspondería en notación musical a una blanca con duración de dos tiempos.

Segundo tono: para un tono que asciende al final. Correspondería a una negra, con puntillo más una corchea que es la que asciende.

Tercer tono: igual que el anterior pero más alargado, al último asciende de tono, correspondería a una blanca más una corchea.

Cuarto tono: la palabra se dice brevemente y con fuerza, correspondería a una corchea.

Vamos de nuevo con el poema de *Wang Wan* "Albergue de *Beigushan*"²⁶, pero ahora transcrita su pronunciación a *pinyin*:

*Ke lu qing shan wai,
Xing zhou lu shui qian.*

.....

La variedad de tonos dentro de una misma frase hacen una determinada melodía en un tiempo determinado para cada frase. De

²⁵ Cfr. Li Weiji, *Chino para hispanohablantes*, México, UNAM-CELE, 1998. Pág. 4

²⁶ Guillermo Dañino, Trad. *Op. cit.* Pág. 60

igual forma, cada pincelada con diferente duración que conforma un ideograma hace, de cierto modo, un poema con versos de diferente amplitud y sonido. En el fragmento que nos sirve de ejemplo, cada verso contiene cinco caracteres con diferente valor tonal, haciendo un paralelismo.

Fig. 24: Ejercicio de shodo. Escuela Shuken México.



Veamos un ejemplo en caligrafía, (figura 24) vemos que por número de trazos, el primer componente del caligrama comparado con el segundo conforman una rítmica de 5,4 mientras tanto el segundo carácter, es de 5,2. Haciendo un paralelismo 5,4,5,2 con la métrica poética. Cada pincelada tiene diferente duración espacial, en similitud con los diferentes tonos del lenguaje y la duración sonora diferente.

[la] 'escritura' es un desarrollo de los dibujos. Los tres libros aparecidos en el Yiqing -libros de las colinas, libro de la atmósfera y libro de las formas- proceden de los tres géneros de atmósfera: colinas, aire y formas, cada uno de los cuales posee una atmósfera propia. Estos son los comienzos de la pintura.²⁷

Así, al igual que la poesía, la caligrafía sugiere

²⁷ Kuo Hsi (1020-1090) "Las instrucciones de un padre" en Linyuntang, *Teoría china del..*, 1968. Pág. 97

atmósferas determinadas para cada uno de los ideogramas por medio de los ritmos dados por la musicalidad de las pinceladas- tonos.

CALIGRAFÍA, POESÍA Y MONOCROMÍA

La monocromía en la pintura se puede asociar con la abstracción ya existente de la caligrafía, la cual maneja exclusivamente tinta negra para su ejecución. No es casualidad que un calígrafo haya desarrollado prematuramente este manejo técnico asociado a un concepto relacionado con la esencia de los objetos, ni tampoco resulta extraño que en el siglo XI los *wenrenhua* se hayan identificado con la misma.

En relación con la poesía, existen poemas que resaltan su valor monocromático a partir de un detalle de color. En el siguiente fragmento de un poema de *Wang Wei*, uno de los iniciadores de la pintura que nos ocupa, primero nos detendremos a explicar las implicaciones simbólicas que tiene el texto y luego explicaremos su monocromía:

El parque de los ciervos

*En el monte vacío no se ve a nadie
Ya solo se oye el eco de la voz
El sol que regresa se adentra en la fronda
Y el musgo verde empieza a refulgir²⁸*

.....

El poema es una referencia a la iluminación *chan*, que se simboliza con el poniente (el sol que regresa) y a su vez se relaciona con el paraíso de occidente y Buda Amida. El autor

²⁸ Anne-Hélène Suárez Girard, Trad, *Op. cit.* Pág. 69

utiliza al musgo como símbolo de pureza y retiro, ya que prospera en lugares recónditos y no acumula polvo²⁹. En términos generales podemos apreciar que el poema remite a un valor religioso y lo hace a partir de un lenguaje monocromo, el que se puede ver a partir de una analogía con la pintura, al utilizar la palabra vacío (elemento pictórico visual), el uso del paisaje como elemento constituyente de todo el poema, y el subrayado del musgo, que ocupa el final del poema para que tome mayor fuerza, el uso de la palabra "refulgir" y el empleo del color verde que es lo único que nos subraya una tonalidad cromática diferente.

²⁹ *Ibid.*

LA PINTURA INTERPRETADA COMO CALIGRAMA

Con *Wang Wei* se estima el primer asomo de un pintor *wenrenhua*; es decir a la escuela de los letrados, en la cual la pintura está íntimamente asociada a la literatura y a la caligrafía. La serie de imágenes simbólicas llamada "Los cuatro caballeros": el bambú, la orquídea china, el crisantemo y el ciruelo; denominadas los cuatro caballeros, pertenecen a la escuela docta o *wenrenhua*. (fig. 25)



Fig. 25: Zhu Lu, "Bambú en tinta", tinta sobre papel, 113 x 59 cm., Dinastía Ming.

Estos ejercicios, derivados directamente de trazos caligráficos, conformaban una escritura, que utiliza la misma pintura para referirse a conceptos abstractos y en donde, al igual que la caligrafía, se toman formas prefijadas y lo que se debe demostrar era la capacidad de interpretación a través de la composición del todo y de la interpretación de la misma.

Las pinturas de Yü K'ó de bambúes, rocas y árboles secos -cabe decirlo- han captado verdaderamente su naturaleza interna. ...Las raíces, tallos, nudos y hojas aparecen con infinitas variaciones, nunca iguales, y sin embargo siempre adecuadas;

son fieles a la naturaleza y satisfacen el espíritu humano.³⁰

No importa la repetición del motivo, lo importante es la creatividad para no repetir la composición o el método de interpretación, entonces, el pintor se puede comparar con la naturaleza, siempre cambiante.

El uso del concepto caligráfico en la pintura no solamente se destina para "Los cuatro caballeros", también se encuentra en la realización de paisajes y composiciones predeterminadas que tienen los mismos elementos compositivos en diferentes épocas. Estas figuras se deben interpretar como caligramas y no solo por su simple estructura formal repetitiva. En las figuras 26 y 27 podemos comparar cómo dos pinturas trabajan el mismo motivo pero con diferente interpretación.



Fig. 26: Liu Guohui, "Damo", sin cédula, Segunda mitad del siglo XX.

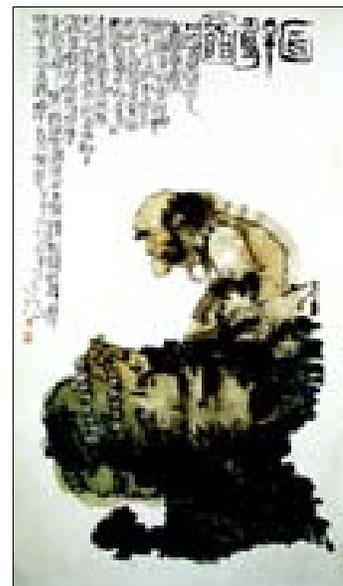


Fig. 27: Shen Daohong, "De cara al muro", tinta sobre papel, 97 x 180 cm., 1999.

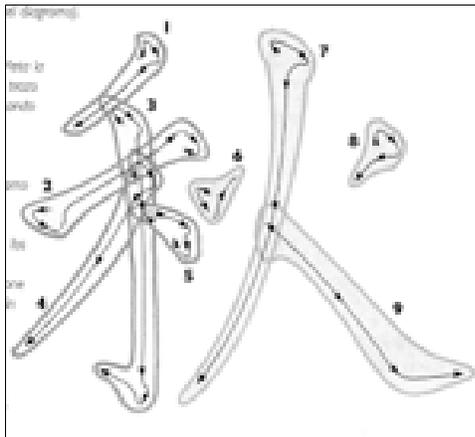
³⁰ Su Tung-P'ó (1036-1101) "El surgimiento de la escuela docta" en Linyuntang, *Teoría china del...* Pág. 129

VALORES COMPOSITIVOS DEL CALIGRAMA

DIVISIÓN DEL ESPACIO

La caligrafía lleva consigo una búsqueda constante de asimetría. Si bien, para realizar un caligrama, el espacio se divide generalmente en un cuadrado dividido por sus ejes; frecuentemente el eje principal de la caligrafía está dominado por el vacío que se encuentra entre cada trazo. Veamos la figura 28.

Fig. 28: Indicaciones para realizar
El caligrama "otoño".



Podemos observar la mitad del espacio está dividido, sin embargo no está ocupado, hay un equilibrio de fuerzas entre los caracteres que se encuentran entre uno y otro lado de ese espacio central, y a su vez ese espacio central encuentra una resonancia en un lleno, que es el trazo marcado con el numero siete, el cual tiene solidez e intensa terminación en su balance total. Sin este trazo, tampoco tendría solidez el vacío central de nuestra figura, el cual tiene un lugar relevante en toda la composición.

Para realizar un trazo, se divide la superficie por la mitad tanto horizontal como verticalmente, acto seguido se divide cada medio en su mitad quedando cuartos, los cuales están

supeditados a los ejes centrales.

Para realizar un trazo caligráfico, es de suma importancia tener en cuenta los siguientes trazos, ya que la base fundamental del carácter final se debe a los vacíos que contienen una forma delimitada. Como ejemplo podemos ver que en la fig. 28, se muestra en toda la composición vacíos en forma de ángulos invertidos repetitivos, los cuales le dan coherencia y unidad al caligrama total.

La composición caligráfica obedece una forma predeterminada, si bien se desarrolla a través de líneas verticales en donde se escribe el texto de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo y dentro de cada recuadro se escribe un ideograma. En el conjunto se busca una unidad compositiva a partir de cada caligrama escrito el cual estará supeditado a la estructura global del texto. Más aún, en la escritura de hierba, la inteligibilidad del caligrama y su extensión dentro y fuera de los cuadros destinados para él, hace que el trazo quede completamente supeditado a la expresividad del conjunto general.

PINCELADAS

En la caligrafía cada movimiento que se realice con el pincel es de suma importancia para el desarrollo del conjunto general. Si la entrada es errónea, o la pincelada está fuera de lugar, el conjunto total se verá afectado. Cada pincelada cuenta con su movimiento de apertura y cierre, en la figura 28 podemos ver que al inicio de cada trazo el "golpe" que se da con el pincel al comienzo y al fin de un trazo (marcado por la línea

delgada de forma ovoide).

Frecuentemente no es solo una acción la que es necesaria para dar el efecto de apertura y cierre, en promedio son tres; veamos de nuevo el ejemplo 28 para que quede mejor explicado. Observemos el trazo marcado con el número 2, la pincelada "de apertura" necesita primero colocar en forma de curva la punta del pincel, posteriormente y con fuerza se coloca todo el pincel en la superficie y se arrastra hacia arriba, como una sensación de "barrer" con el pincel.

En cambio el movimiento "de cierre" inicia exactamente al contrario que la "de apertura", es decir, primero se cierra el barrido con un golpe del pincel sobre el papel para posteriormente regresar un poco hacia el inicio y hacer un pequeño movimiento que dirige al pincel a la siguiente pincelada.

Cada movimiento que se realice con el pincel necesita un determinado tiempo, sin él, la pincelada carece de ritmo propio. Si se altera el ritmo, el trazo puede resultar demasiado seco o demasiado húmedo y por lo tanto el trazo queda con partes en blanco o se corre la pincelada en el papel.

En otros casos, el ritmo es tan importante que es imposible que pueda salir esa pincelada sin el golpe y ritmo adecuado. Es el caso de la terminal que sustenta el trazo 2, al momento de subir el pincel para desaparecer en forma seca es necesario presionarlo un instante para que haga el ángulo correcto.

Es así como hemos visto los diversos elementos que componen al concepto caligráfico; con ellos nos será más sencillo entender la estética de la pintura china, de lo que hablaremos en el siguiente capítulo.



CAPÍTULO III

TERCER CAPÍTULO

ASPECTOS ESTÉTICOS DE LA PINTURA *SHUIMO*

El término "estética" realmente no existe en el ámbito de la cultura china, es un término importado de Occidente. Sin embargo resulta difícil generar un término nuevo para identificar a los elementos que componen el arte pictórico chino. Ya que estos se encuentran desperdigados en tratados técnicos, en crítica del arte y en escritos que los contienen.

Por ello y para hacer más accesible la comprensión de los elementos utilizados en este capítulo he decidido utilizar el término "Aspectos Estéticos de la Pintura China," y compendiar esos términos en este apartado. Cabe aclarar que la forma mostrada, tiene una clara influencia de George Rowley¹, pero ha sido actualizada con la consulta de bibliografía reciente sobre el tema.

Si confrontamos el libro de Rowley con otros, notaremos que él divide claramente cada elemento del que habla para una fácil comprensión. Hemos respetado esa división, no sin antes aclarar que ésta no se ha encontrado en textos de autores chinos. Por lo anteriormente descrito, sería conveniente no confundir esas divisiones con categorías para no cometer lecturas erróneas del fenómeno artístico chino.

La pintura monocroma surge en el Periodo de *Tang*. Se afirma

¹ Rowley, *Op.cit*

que fue iniciada por los pintores *Wang Wei* y *Wu Daozi*. Tiene su origen directamente con la pintura de paisaje, en donde encontró su apogeo en el periodo *Song*, sin embargo ya existía antes las pinturas de personajes en donde solo se contorneaba la figura con una línea negra que podía ser caligráfica o ligeramente caligráfica. (fig. 28)

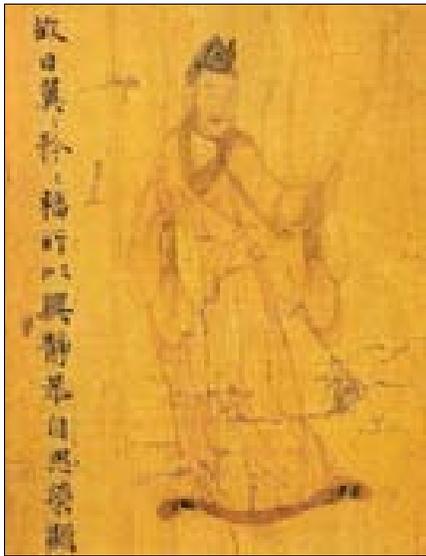


Fig. 28: Gu Kaizhi, (atribuido) "La admonición de la instructora a las damas cortesanas", Copia de la dinastía Song, fragmento.

La pintura *shuimo* puede ser ejecutada de varios estilos, al igual que la cromática. Su desarrollo se puede comprender dentro del curso de los cambios de la estética china general a través de los diferentes periodos históricos.

Por ello, en las siguientes líneas especificaremos bajo que preceptos la pintura *shuimo* aparece; trazaremos un esbozo de el desarrollo de la estética china; para ello partiremos de los principios de *Xie He*; para posteriormente explicar los términos usados en la estética china que son derivaciones de *Qiyun*, elemento tratado en el primer principio de *Xie He*.

Siendo el paisaje el tema por excelencia, la mayoría de las

indicaciones que se presentan son ejemplificadas con él, sin embargo también ejemplifiqué con el género del retrato. Destacamos que todos los ejemplos mostrados pertenecen a autores chinos tradicionales contemporáneos.

La pintura monocroma tiene como principales principios filosóficos al daoísmo y al budismo; del primero citaremos un pasaje del *Daodejing*:

Los cinco colores hacen que el ojo del hombre se enceguezca
Los cinco sonidos hacen que el oído del hombre se ensordezca
Los cinco sabores hacen que el paladar del hombre se estropee
La competencia y la cacería hacen que el hombre se embrutezca
Aquello que embota los sentimientos del hombre le hacen realizar esfuerzos nocivos
Pero aquel que es Sabio lo es por el vientre y no por el ojo
Así rechaza lo último y persiste en lo primero.²

En la cita anterior se hace mención a la búsqueda del *Dao*, de la esencia de los objetos más allá de su superficie. A diferencia de una forma coloreada, en donde se puede definir particularidades del objeto e incluso la representación mimética de éste; la ausencia de color solo nos remite a los datos necesarios, a la idea, al estado del alma. Es decir, el uso solamente de tinta hace que el objeto representado sea una copia fiel de la esencia, la cual por definición está unida al espíritu supremo, al *Dao* supremo, a la verdadera realidad. Ésta última era transmitida, como dice Allan Watts a través de "una

² Lao Tse *Tao te king*, México, Prémia Editora, 1981. Pág. 45

pobreza estética que despierta ecos interiores".³

Para los daoístas y los budistas *chan*, la naturaleza coloreada era una forma de ver artificialmente, y la ausencia de color es una forma de purificar su materialidad.

"Los valores de la tinta china, sabiamente declinados, lindando o destacando con los espacios dejados en blanco, despejando los espacios esenciales del paisaje; la bruma, que estos pintores sabían utilizar adecuadamente, confería a los temas elegidos una magia separada de toda materialidad".⁴ El pasaje anterior se refiere concretamente a la pintura *shuimo*, al destacar la necesidad de desmaterializar la forma por medio del despojamiento de los colores que la hacen real.

Si para los budistas *chan*, la iluminación, es decir, el estar en estado de Buda, es asumir la sabiduría trascendente, al ir más allá de los fenómenos llega a la esencia de los objetos mismos; al usar monocromía, los pintores chinos trataban despojarse de la realidad material y mostrarnos la verdadera esencia del universo.

Cuando se consolida la pintura *shuimo*, los artistas *wenren* consideran más expresivo el uso de la tinta china que los colores: "Según la convicción de los *wenjen*, nada debe distraer la belleza de la tinta que, con su belleza infinita en escalas tonales, revela mucho más que lo que al artista le resulta posible con el uso de 'los cinco colores' a los ojos sensibles y cultos".⁵

³ Allan Watts, *El camino del Zen*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961, Pág. 189

⁴ Sergeé Elisséeff, "Histoire universelle del'art", tomo 4, p. 337, en Jean Márquez Riviere *El arte en la estética del budismo*, México, IIE-UNAM, 1958. Pág. 147

⁵ Yasunari Kitaura, *Historia del arte de China*, Madrid, Cátedra, 1991. Pág. 252

El término "cinco colores", *wucan* se refieren a lo multicolor. Así, también podemos observar que el uso de la tinta negra también se debió al uso extensivo de la misma en la caligrafía y al uso y significación que les dieron los *wenrenhua*, como lo vimos anteriormente, ubican a la monocromía con su relación con la caligrafía.

LOS PRINCIPIOS DE LA PINTURA DE *XIE HE*

Las bases para la estructuración del lenguaje pictórico en China, lo encontramos en los seis puntos básicos escritos por *Xie He* en 490 d. C.

Comúnmente conocidos como "Los principios de la pintura", aunque *Linyuntang*, los refiere como los seis aspectos técnicos de la pintura.

Estos seis principios han sido transcritos en *pinyin*⁶ para su posterior explicación.

Existen diferentes interpretaciones de este texto a causa de las transformaciones semánticas que ha sufrido la lengua clásica a lo largo del tiempo; por ello, el campo interpretativo de estos principios se ha hecho mayor. Además las interpretaciones que se les ha hecho a través de los siglos en donde se le ha dado mayor preponderancia a algún principio más que a otro, según dependa el caso. Además han sido redactados de modo lacónico lo que permite, por un lado suponer que eran sobreentendido en su época, algo que no se conservó al paso del

⁶ Gabriela Fahr Becker ed. *Arte Asiático*, Italia, Könemann, 2000. Pág.113

tiempo y por otro, extender sus significados.

Para Victor H. Mair⁷ existen paralelismos entre los principios de Xie He y la estética india. El autor plantea la siguiente forma de traducción de las seis leyes:

1. la naturaleza espiritual es (llevada a) instilar vitalidad.
2. la calidad interna es (sugerida a través de) [diestra] manipulación del pincel.
3. La correspondencia con la realidad es (alcanzada a través de) la representación de las formas.
4. De acuerdo con el tipo es (logrado por) [la astuta] aplicación de los colores.
5. La disposición y la composición son (determinadas por) un posicionamiento [cuidadoso] y colocación.
6. La similitud y la exactitud son (dependen de) modeladas fielmente y descripción.

Posteriormente identifica a cada par a partir de la temática que presenta, en donde el primer par trabaja con los asuntos metafísicos y estéticos, el segundo par identifica a las habilidades técnicas y por último el tercer par aspectos pictóricos y representacionales.

Posteriormente nos introduce a las seis ramas de la India:

⁷ Victor H. Mair, "Xie He's 'Six Laws' of Painting and Their Indian Parallels", en Zong-qi Cai, *Chinese Aesthetics. The ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*, Usa, 2004, University of Hawai'i Press. Págs. 81-122

1. *rupa-bhedah* literalmente "distinción de la forma" convoca al conocimiento de las *laksanas* (marcas características de una cosa que es representada distinguida de otras de la misma clase)
2. *pramanani* ("medida") requiere un conocimiento de *Talamana* o de los cánones de la proporción.
3. *bhava* ("emoción") significa el humor de un sujeto retratado.
4. *lavanya* ("encanto") implica las cualidades internas de lo retratado.
5. *sadrasyam* ("el parecido") se refiere a la correspondencia visual (en la retórica significa similitud o simulacro)
6. *varnika-bhanga* ("análisis del pigmento") alude a la distribución apropiada de los colores.

Por último a partir de su hexapartitividad mezclada con la correspondencia uno a uno entre las seis ramas y las seis leyes; la utilización de las mismas variables dentro de su constitución; ubicarse en la misma época, en donde existe un gran intercambio cultural entre china y la india, son los elementos que el autor utiliza para definir la relación entre ambas.

Sin embargo, el autor también nos comenta que las seis leyes no son completamente derivadas de las seis ramas, porque se modificó a partir de la sinización que tuvieron al pasar a China, lo cual se puede apreciar en elementos importantes para

los chinos como el trabajo del pincel.

A continuación veremos algunas formas de interpretación que les han dado algunos especialistas fuera de lo anteriormente citado. Para ello asignaremos un número y posteriormente citaremos a cada uno de ellos por medio de la identificación numérica de cada uno de la manera siguiente:

1. *Linyuntang*,⁸
2. Isabel Cervera,⁹
3. Gabriele Fahr-Becket¹⁰,
4. Osvald Sirén¹¹
5. Hebert A. Giles¹²
6. Friedrich Hirt¹³
7. Ráphael Petrucci¹⁴
8. *Taki Seiichi*¹⁵
9. Laurence Binyon¹⁶
10. Benjamin March¹⁷
11. *Yasunari Kitaura*¹⁸
12. Paloma Fadón Salazar¹⁹

⁸ Linyuntang *Teoría china del...*, Pág. 54

⁹ Isabel Cervera Fernández, *El arte chino...*, Págs. 160-161 y *Arte y cultura en China...* Págs. 160-161

¹⁰ Gabriela Fahr Becker *ed.*, *Op. cit.*, Pág. 113

¹¹ Osvald Sirén, "Early Chinese Painting", Vol. 1, pág. 32 en Fritz Van Briessen, *The way of the brush, Painting Techniques of China and Japan*, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1962. Págs. 109-111

¹² Herbert A. Giles, "Introduction to the History of Chinese Pictorial Art", pág. 29 en *Ibid.* Págs. 109-111

¹³ Friedrich Hirt, "Scraps from a Collector's Notebook", pág. 58, en *Ibid.* Págs. 109-111

¹⁴ Ráphael Petrucci, "Philosophie de la Nature dans l'Art de l'Extreme Orient", pág. 89 en *Ibid.* págs. 109-111

¹⁵ Taki Seiichi, "Kokka", No. 244 en *Ibid.* Págs. 109-111

¹⁶ Laurence Binyon, "The Flight of the Dragon", pág. 12 en *Ibid.* Págs. 109-111

¹⁷ Benjamin March, "Linear Perspectiva in Chinese Painting", *Eastern Art*, pág. 131 en *Ibid.* Págs. 109-111

¹⁸ Yasunari Kitaura, *Op. cit.* Págs. 150-152

¹⁹ Paloma Fadón Salazar, *Op.cit.*, Págs. 68-69

PRIMER PRINCIPIO

QIYUN, SHENGDONG SHI YE

1. La creación de un tono y una atmósfera semejantes a los de la vida.

Sugiere una creación coronada por el éxito de tono y atmósfera vivos y en movimiento; de acuerdo con todos los criterios de arte chinos, este tono y esta atmósfera constituyen, antes que la verosimilitud, el fin de la pintura.

2. Creación de un tono y una atmósfera semejante a la vida.

Con este principio se rechaza el realismo y la verosimilitud, enfatizando la necesidad de entender la pintura como expresión de una idea.

3. Capacidad de captar la atmósfera, lo que significa vivacidad.

4. Resonancia del espíritu, movimiento de la vida.

5. Vitalidad rítmica.

6. Elemento espiritual, movimiento vital.

7. La consonancia del espíritu engendra movimiento (vida).

8. Tono espiritual y movimiento de la vida.

9. Vitalidad rítmica o ritmo espiritual expresado en el movimiento de la vida.

10. Una pintura puede inspirar y poseer en si misma vida.

11. Movimiento o presencia viva del espíritu. Una obra que carezca de ch'i-yun (*qiyun*) por mucha excelencia, por mucho virtuosismo que tenga en los demás aspectos no vale nada,

es una obra muerta, sin vida.

- 12.El ritmo del espíritu engendra el movimiento de la vida.
Percibir a través de las apariencias formales el sentido universal.

SEGUNDO PRINCIPIO

GUFA, YONGBI SHI YE

1. la construcción de una estructura por virtud del trabajo de pincel.
2. lo traduce como construcción de una estructura por trabajo del pincel.
3. Estructuración a través de las pinceladas.
4. estructura de huesos, uso de la pincelada.
5. estructura anatómica.
6. con la pincelada dibujar el esqueleto.
7. *la loi des os au moyen du pinceau.*
8. manera de trabajar la pincelada con líneas de dibujo.
9. El arte de ejecutar los huesos o una estructura anatómica mediante el pincel.
- 10.El armazón caligráficamente establecido.
- 11.Firmeza y precisión lineal en el uso del pincel.
- 12.la ley de los huesos o estructura interna gracias al pincel. El pintor evoca el sentido de lo tangible, definiendo la estructura esencial que da a cada cosa la personalidad transitoria donde lo eterno medita.

TERCER PRINCIPIO

YIG WU, XIANGXING SHI YE

1. La representación de las formas de los objetos tales cuales son.
2. Representación de las formas de los objetos tales cuales son.
3. Correspondencia con el objeto en la forma de las cosas.
4. Conforme son los objetos obtener su parecido.
5. Conforme lo natural.
6. lo correcto del trazado.
7. la forma representada en conformidad con los seres.
8. La forma en relación con los objetos.
9. el dibujo de las formas mientras respondan a la forma natural.
10. en el dibujo de la forma de las cosas, uno debe confirmar la proporción natural.
11. Fidelidad en la captación de las formas.
12. La representación de la forma llegue en consonancia con lo que es. Es decir, la perfecta conformidad de un ser con su naturaleza o con el principio de orden universal que en él habita, referida al hombre constituye la idea de Santidad.

CUARTO PRINCIPIO

SUILEI, FUICAI SHI YE

1. un apropiado colorido.
2. Conseguir un apropiado colorido (*Suilei fucai*) a través de los matices de la tinta.
3. Elección adecuada de los colores.
4. De acuerdo con la especie, aplicar el color.
5. Coloración apropiada.
6. el color corresponde a la naturaleza del objeto.
7. *selon la similitude (des objets) distribuir la couleur.*
8. Escoger el color apropiado a los objetos.
9. La apropiada distribución del color.
10. El color debe ser aplicado en concordancia con la naturaleza del objeto.
11. Según cada cosa su color.
12. Expandir el color siguiendo el parecido de los objetos.

QUINTO PRINCIPIO

JINGYING, WEIJI SHI YE

1. La composición.
2. Composición.
3. Composición.

4. Plan y diseño; Lugar y posición (composición).
5. Composición artística.
6. La división correcta del espacio.
7. *disponer les lignes et leur attribuer leur place hiérarchique.*
8. Composición y agrupación.
9. Composición y subordinación, o agrupar de acuerdo a lo jerárquico de las cosas.
10. La planeación de una composición debe observar consistencia y propiedad en la realización de los objetos.
11. Componer los elementos situando cada uno en su lugar adecuado.
12. Emplazar las líneas maestras según su jerarquía. La expresión del espíritu se logra mediante la composición en su conjunto en donde se establece la individualidad de los objetos subordinados a su vez a la armonía universal.

SEXTO PRINCIPIO

CHUANYI, MOXIE SHI YE

1. la transcripción y la copia.
2. Transcripción y copia.
3. Copia transmitida.
4. Transmitir modelos mediante el dibujo.
5. Terminado.
6. Copia de modelos.

7. *propager les formes en les faisant passer dans le dessin.*
8. La copia de las grandes obras maestras.
9. La trasmisión de modelos clásicos.
10. el dibujo debe ser guiado por los maestros del pasado.
11. Copiar los modelos clásicos de forma que la tradición se perpetúe.
12. Trasmite las obras de arte a través de modelos. La perfección absoluta presente en las obras donde lo ideal se repite debe trasmitirse entre maestro y discípulo como el eco de una voz enorme cuya nobleza y gravedad resuenan en la inmensidad del mundo.

De los seis principios de Xie He y de los comentados en el párrafo anterior, *Qiyun* a ha tenido una mayor importancia. *Qiyun* a partir de las Seis Dinastías fue empleado comúnmente para identificar el temperamento o los estados de ánimo. *Qiyun* más que expresar al autor es una expresión de la obra en si misma.

SEIS PRINCIPIOS DE *JING HAO*

En la conformación de la pintura de la dinastía *Song* en la cual la pintura de paisaje fue realizada en su mayor parte de manera monocromática, los principios que complementan a los principios de *Xie He*, se debe al pintor y crítico *Jing Hao* el cual gracias a su obra "Una conversación sobre el método", se eleva el paisaje dentro de la pintura, a la categoría principal y se determina el método de distancias, que posteriormente

analizaremos.

Los seis principios de *Jing Hao* los presentamos en el párrafo siguiente, hemos decidido respetar la redacción completa que presenta Isabel Cervera para evitar confusiones:

qi: libre movimiento que guía al pincel, traducido también como espíritu, y definido por Xie He... Es el principio que anima a el artista en la creación por encima de aspectos técnicos. El pintor calígrafo guarda en su mente la idea que transmitirá con el pincel, guiando a éste.

yun: ritmo, consonancia, principio musical, con el que se debe expresar la armonía entre las formas y la idea. Para ello se debe omitir los detalles descriptivos, siendo sólo necesarios aquellos que enfatizan la idea representada. Puede considerarse un freno a exceso de originalidad, puesto que se establecen a priori qué elementos deben estar presentes o no al a hora de transmitir un estado anímico determinado.

si: intención del pintor, en la que éste debe percibir el esquema de la composición y penetrar mentalmente en la escena. Define los aspectos compositivos: proporción, estructura..., conseguidos por medio de la pincelada y sus categorías.

jing: define la necesidad del artista de expresar los cambios en la naturaleza, en su aspecto anímico que conduzca al espectador a una comunión espiritual con el artista. Es importante mostrar los escenarios adecuadamente.

bi: habilidad con el pincel. Principio que va más allá de su valor técnico. La habilidad y el conocimiento de las posibilidades del pincel permite dar forma al espíritu fluidamente, traspasando los límites de su valoración como instrumento técnico, Al representar una idea, el pincel ha de fluir al ritmo de la mente que sólo se conseguirá a través de un correcto dominio de éste.

mo: habilidad con la tinta. Categoría unida al pincel por ser su soporte material. Se puede adquirir habilidad con el pincel [apariciencia formal] pero carecer de ella con la tinta [apariciencia interior]. El buen conocimiento de la tinta permite crear espacio y luz, como dotar a la forma de sutiles matices por medio de la aguada, De un artista que recoge en su obra estos principios se dice: tiene pincel, tiene tinta.²⁰

²⁰ Isabel Cervera *El arte chino*, Madrid, Historia 16, 1989, 162 pp., (Colección Historia del Arte, 23) p. 106

Jing Hao hace la diferencia entre apariencia y representación verdadera la cual depende directamente de la cualidad de representar el espíritu; darle importancia a la apariencia externa aún solo de un objeto dentro del cuadro rechazaría la representación del espíritu de la obra que en si, determina una idea general.

ELEMENTOS GENERALES DE LA ESTÉTICA CHINA

ELEMENTOS GENERALES KONG, WU O XI: VACÍO

Del vacío, como lo vimos en el capítulo anterior, resulto el ser. Es una energía potencial que origina lo existente; tiene el don de la vacuidad, de representar el *yin-yang* de las formas, es decir, es una forma de expresar la dialéctica entre el ser y el no ser. Tiene un carácter dinámico, ya que está ligado a la idea del aliento.

Una forma en la que se manifiesta el *qi* es a través del vacío, con su intangibilidad y misterio que lo caracterizan, se refiere a la ausencia de cualidades sensibles que caracterizan al *Dao*.

En el *Daodejing* de *Lao Tzu* encontramos un párrafo que resume la función de los vacíos en el universo:

Treinta rayos convergen en el círculo de la rueda
Y por el espacio que hay entre ellos
Es donde reside la utilidad de la rueda
La arcilla se trabaja en forma de vasos

Y en el vacío reside la utilidad de ellos.
Se abre puertas y ventanas en las paredes de una casa
Y por los espacios vacíos es que podemos utilizarla
Así de la no-existencia viene la utilidad y de la
existencia la posesión.²¹

El vacío es un elemento que se encuentra de manera indisoluble a la forma, por ello es un elemento fundamental para entender la estética china. El vacío, a diferencia de un modo de ver occidental, no es una superficie que se deba llenar, por el contrario, en un elemento más de la estructura con una carga simbólica en ciertos casos mayor que las formas representadas. Esto es debido a que el vacío es una energía potencial que engendra al ser, a la vez este engendra al vacío (no ser). Como parte de la forma, el vacío da la sugerencia de profundidad, evita el abrupto corte entre una distancia y otra, hace que *longmo* actúe con más fuerza, y ayuda a codificar a cada uno de los componentes del diseño, haciéndolos interaccionar.

Es importante destacar que al referirse al vacío en el lenguaje pictórico, los chinos no solo se refieren a la superficie sin trabajar, los difuminados y gradaciones no lineales son considerados como vacíos en contraposición con el trabajo lineal o de textura del pincel.

“Lo sabemos, la idea del vacío debe preceder al pincel, asimismo debe prolongarlo, una vez acabada la pincelada”.²² Esta forma de trabajo, tiene un fin simbólico: significa la

²¹ Lao Tsé, *Tao te king*, Barcelona, EDAF, 1995. Pág. 43

²² Zhang Yanyuan, “Anales de los pintores célebres”, en Francois Cheng, *Op. Cit.* Pág. 142

transición del ser al no ser o viceversa, el misterio del ser y del devenir a través de la aparición gradual de la materia (constituida por la tinta) en el papel.

El vacío alude también al pensamiento budista, que lo define como lo transitorio, lo provisional que determina al vacío en relación con lo lleno no como fuerzas diametralmente opuestas, la dualidad se sitúa dentro de las gradaciones que se encuentran entre los opuestos y no en sus límites. (fig. 30)



Fig 30: Ma Weiding, "Herencia para los hijos", Tinta y color sobre papel, 180 x 180 cm., 2002.

YING YANG

El elemento compuesto *yin-yang* lo encontramos en cada parte que compone a la pintura: desde la misma proyección de la idea, hasta la realización del más mínimo detalle con pincel. El

principio *yin yang* es un componente de la visión daoísta del mundo, se refiere a la relación de fuerzas opuestas que son mutuamente necesarias la una a la otra. Si la pintura se desarrolla como un microcosmos en completa resonancia con el macrocosmos, esta fuerzas como elemento cinético dentro de la cosmovisión china, también será trabajada dentro de la estética.

El Universo es una tensión causada por el juego de fuerzas con diferentes intensidades, *yin-yang*, que en su interacción producen el cambio de todo ser y situación, quienes pueden estar en crecimiento, resistencia o decadencia. Gracias a este elemento dialéctico, el Universo cambia continuamente, de manera equilibrada.

La interdependencia de partes estructura a la pintura china, como reflejo de las fuerzas *yin-yang*. Cada dualismo que se encuentre, es la expresión de relación de fuerzas dadas en todo el universo, las cuales se pueden encontrar condensadas o quizás sublimadas en una obra pictórica. Cada parte entonces se verá complementada o contrarrestada con su opuesto y esto genera un equilibrio de partes y una tensión benéfica para darle coherencia al cuadro.

*La concepción yin-yang del mundo es serenamente cíclica. La dicha y la desgracia, la vida y la muerte -ya sea en pequeña o amplia escala- van y vienen eternamente sin comienzo ni fin, y todo el sistema se ve libre de la monotonía por el hecho de que, de la misma forma, el recuerdo alterna con el olvido.
Es como un cauce profundo que atrae a todo el universo hacia él
Siendo cauce profundo,*

*La eterna virtud no lo abandona.*²³

Por consiguiente la fusión de opuestos hace que la obra artística pueda ser una ventana para la comprensión del mundo, y fusiona al pintor y al espectador con la energía superior que rige al Universo.

El movimiento de apertura y cierre, principio rector de la pincelada caligráfica, es hijo directo de *yin-yang*. Sugiere que cada elemento dentro de una composición tenga su nacimiento, su desarrollo y desaparición.

El *yin-yang* es la fuerza de movimiento atrás y adelante, se presenta tanto en las pinceladas, como en la composición de un cuadro. Si se usa debe delimitar donde se origina y hacia donde va. Sugiere el uso de un elemento determinado. Como en el uso de difuminados al inicio y al final de los rollos de mano de la dinastía Song, en donde se utiliza en un elemento, el movimiento de apertura y cierre. Con ello se sugiere la continuación de la escena representada en la vida real.

Es necesario insistir que la filosofía oriental no coloca a los opuestos de manera tajante. Lo opuesto se debe entender como un movimiento eterno y dinámico que tiene parte del otro en su estructura para no perder movilidad. Lo opuesto se determina en las gradaciones que lo encaminan al otro y no en lo estrictamente diferente. (fig. 31)

²³ Allan Watts, *El camino del...* Pág. 76



Fig. 31:
Jiang
Zhaohe,

"Primavera lluviosa en Jiangnan", Tinta sobre papel, 43 x 73 cm., 1963.

CONSONANCIA

En el daoísmo, la unicidad del *Dao* a través del espíritu impregna el universo entero. Con ello, en los diversos seres existe similitud de estructuras que dan como origen la resonancia en las formas.

Dentro del budismo *chan*, la consonancia forma parte de la *Lista sucesiva*, en donde cada cosa procede de otra en sucesión, por ello cada objeto estará en continua similitud con otro.

En la estética oriental, referirse a consonancia es identificar las repeticiones rítmicas, la semejanza de partes que se dan en el diseño y con ella se consigue la unidad.

Si bien la consonancia se puede encontrar de manera obvia en la representación de objetos tales como usar un determinado número de tipos de rocas, árboles o nubes, hay elementos más sutiles que hacen alusión a ella, como los ritmos, colores,

texturas, en un tipo de pincelada que recorre todo el cuadro, o un tono determinado, en el vacío también puede manifestarse la consonancia a través de la secuenciación de éste en un cuadro. (fig. 32)



Fig. 32: Zhu Songfa, "Puente del Dragón blanco", Tinta sobre papel, 25 x 45 cm., 1998.

QIYUN

QI

El *qi* se refiere al espíritu que comparten todos los componentes del universo; gracias a *qi*, el *Dao* supremo se manifiesta en el mundo físico. Cada material, forma animada o no, aunque provenga de un mismo espíritu expide diferentes tipos de vibraciones. Éstas deben ser captadas por el pintor a través de la expresión de los sentimientos. Así la creación pictórica podrá poner de manifiesto el lado interno de la vida, porque es un producto del espíritu y la materia.

Para encontrar el *qi* de los objetos debemos tener presente la esencia del movimiento del universo, es decir, el espíritu universal. Un objeto insignificante para nosotros, al tener

automáticamente *qi*, adquiere un significado de mucho valor porque participa en los misterios del *Dao*.

La función de la pintura está íntimamente ligada a *qi* porque capta el espíritu, la esencia de todos los objetos, no su apariencia.

El *qi* se asocia también con el vocablo *yun* y juntos forman al *qiyun* (tono y atmósfera) que se toma como el espíritu de la materia que se pone de manifiesto a través de su segunda parte *shengdong*, elemento que veremos posteriormente.

Aunque el vocablo *yun* esta relacionado con las palabras armonía, resonancia y corrección; también manifiesta las leyes de la naturaleza. El significado debe continuar más allá de los objetos, porque todo tiene *qi* y existe consonancia de espíritu entre todos los seres, en todo el universo.

Al captar el espíritu que emana de los objetos, el pintor capta la armonía del universo. Lo hace a través del ritmo, el movimiento y tensión vital de cada cosa. Al introducirse al movimiento vital del espíritu, lo puede transmitir al espectador y con ello logra que el espíritu del espectador quede sumergido en el movimiento universal, en el *Dao*.

Posteriormente, y relacionado con los *wenren*, el término *qiyun* se asoció con la vivacidad espiritual del propio autor, a partir de las cualidades de su estilo, contrariamente a la representación espiritual del objeto.

ELEMENTOS QUE SE DESPRENDEN DE *QIYUN*

SHENG DONG: MOVIMIENTO VITAL

El movimiento vital de una obra plástica está relacionado con el ritmo en la naturaleza; con el movimiento rítmico, vital y cambiante de las plantas, rocas y montañas. Por lo cual ofrece diferentes problemas de dirección, fuerza y equilibrio de movimiento. El ritmo vegetal sugiere una fuerza hacia algo y deberá tener en cuenta esa sensación de movimiento.

Cada objeto representado ofrece una tensión que va a depender de la interacción en el que se encuentra en ese momento. Que da origen a los ritmos vitales con los que se hace visible el movimiento del espíritu y adquiere vitalidad rítmica (*qiyun*).

La escena representada a través de lo anteriormente descrito mantiene un estado de ánimo central y una atmósfera. Recordemos que la esencia se debe traducir en el momento, como una síntesis de todo el objeto. *Shengdong*, por consiguiente, traducirá esa esencia de manera viva, para poder ser transmitida al espectador. (fig. 33)



Fig. 33: Ming Jia, Sin cédula, tinta sobre papel. Siglo XX

GUFA: PROPORCIÓN DE HUESOS

Gufa es el elemento que forma parte fundamental del segundo apartado de los seis principios de *Xie He*. Se refiere a la aprehensión de la estructura interna de los objetos teniendo como base la pincelada.

Gufa pone de manifiesto el espíritu. Las características que determinan este principio determinan que *gu* se refiere al hueso, al armazón, mientras *fa* se refiere al estilo, al modo de realizarlo, al método. Tomado como fruto directo del espíritu, *Zhan Yenyuan* lo tomaba como *gu-qi* (hueso espíritu), *Han Zhuo*, lo utiliza como fundamento de la estructura, ésta en oposición de la representación de la forma²⁴.

La justa proporción de huesos está íntimamente ligada a la caligrafía, en donde se utilizan referencias de carne, huesos y tendones al describir determinadas características de los rasgos.

La relación entre la caligrafía y la pintura hace que la representación de los objetos en la pintura se asemeje más a lo que en Occidente conocemos como dibujo, en su mayoría lineal.

Es importante resaltar que la justa proporción de huesos no tiene que ver con la anatomía. Se refiere a la rítmica del conjunto, a la estructura detrás de los objetos, a su relación con la esencia de las cosas, *qi*, y al vigor que se le imprime a la representación de la forma.

Con *gufa* no se pretende transmitir una forma modelada, la

²⁴ George Rowley, *Op. cit.* Pág.63

búsqueda radica en representar los objetos con un mínimo de pinceladas, dando como resultado, al igual que el resultado de una caligrafía, un objeto aparentemente desequilibrado y a la vez, manteniendo el equilibrio de manera interna. Es así como se resalta la característica del movimiento. (fig. 3 y 4)

En el paisaje, *gufa* se relaciona con el trabajo de pincel a partir de las arrugas *cun* para reproducir la estructura de la montaña, aún en la parte oscura, donde proliferan las arrugas.

ZIRAN: NATURALIDAD
YI: SOLTURA

Ziran es un término utilizado por el daoísmo, se refiere a algo que es "por si mismo", "por naturaleza propia", que se da de manera natural y automática, como respirar. El *Dao* opera por si mismo, de igual forma que las cosas operan por si mismas.²⁵

Estos dos conceptos, *ziran* e *yi* se refieren al manejo de la técnica asociada a la espiritualidad que se debe manejar en el momento de crear. En los principios de *Xie He*, la técnica queda supeditada a la copia de los maestros antiguos, en el caso de los *wenren*, ésta se adquiere a través de ejercicios con profundas raíces caligráficas.

La naturalidad emana directamente del *Dao*, la soltura se alcanza cuando el espíritu del artista se une al espíritu universal. La espontaneidad hace un equilibrio dinámico con la

²⁵Allan Watts, *¿Qué es el Tao?*, México, Diana, 2003,. Págs. 23 y 24.

naturalidad, ya que se debe ver lo representado con tal naturalidad que parezca un no hacer, como si se hubiera hecho por si solo, es decir una naturalidad por encima de las exigencias técnicas. (fig. 34)



Fig. 34: Che Baohong, "La coqueta He Luo", Tinta sobre papel, 68 x 103 cm., 2001.

LI PRINCIPIOS UNIVERSALES

Li se refería originalmente a la textura del jade y de la madera, posteriormente se le considera dentro del pensamiento daoísta como razón o principio que se refiere a la concordancia de cada objeto con el *Dao*.

Linyuntang se refiere al *li* como un concepto neoconfuciano; refiriéndolo a la naturaleza interna que penetra al Universo del mismo modo que con cada uno de los objetos. Ésta ley interior gobierna la forma y comportamiento del objeto, caracterizándola como ley moral. Aunque es generalmente reconocida en un término medio entre el valor confuciano y el liberal daoísta como una ley inherente a la naturaleza de las cosas.

Li se refiere a lo esencial de los objetos, a la razón de su existencia, debido a que todos los objetos están formados por las fuerzas del Universo, con una expresión propia.

Para encontrar a *li* se necesita ser fiel a los principios naturales, de manera que *qi* esté presente a través de la captación de la ley íntima de los objetos. Por lo tanto, se encuentra a *li* a través de la síntesis del objeto.

Para que se logre ésta síntesis, se miran a las formas como si están actuando como nosotros. Tratando de lograr que el artista hable por los objetos mismos, es decir, que exista una comunicación de espíritu a espíritu entre el artista y el objeto a representar.

La relación objeto-artista con la que *li* se manifiesta, se relaciona ampliamente con el elemento confuciano *shu*, la compasión budista y la resonancia del *qi* en todos los objetos, asociada al pensamiento daoísta.

Una derivación tangible de *li* en la pintura se logra con el trabajo de los claros oscuros. (fig. 35)

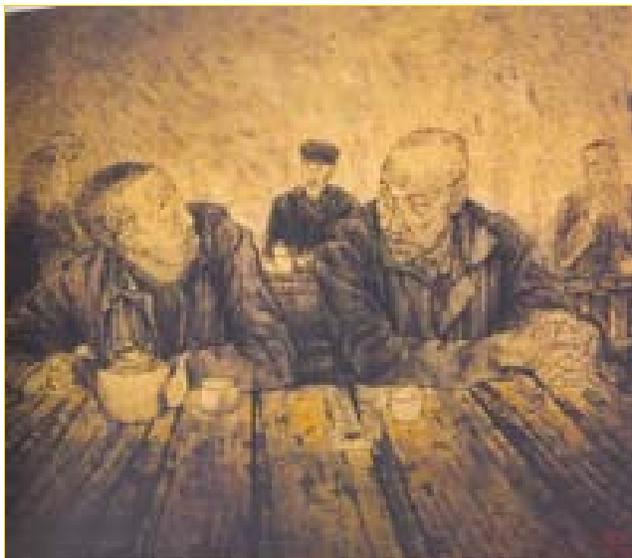


Fig. 35: Fan Zhibin, "Composición no. 4 de un establecimiento de té", Tinta sobre papel, 41 x 45 cm. 1995.

SI IDEA

Originalmente *si* fue un concepto poético que se refería a la sutileza, al detalle, a la expresión concentrada que cada línea de la poesía derivaba del concepto. Cada verso por lo tanto implicaba varias imágenes producto de una idea. "El *si* en pintura...significaba la omisión de todo salvo los fundamentos básicos. ...se prescindía de todos los accesorios descriptivos hasta quedar sólo la desnuda realidad de su esencia".²⁶

Los temas principales, las transiciones, el desarrollo, las omisiones y las implicaciones ocultas, se encontraban dentro de la idea central. Para lograrlo se necesita obtener una comprensión absoluta de las cosas. *Si* por lo tanto, se relaciona íntimamente con *li*.

El *si* y *li* de las cosas se capta a través de la contemplación que busca plasmar la verdad de la naturaleza.

YI CONCEPCIÓN.

Es la transformación de una idea en manos del pintor. Para *Linyuntang*,²⁷ este concepto se traduce como fugitividad o espíritu del recluso. Para este autor, *yi* es un concepto daoísta que se refiere al significado del espíritu humano que huye del

²⁶ George Rowley, *Op. cit.* Pág.62

²⁷ Linyuntang, *Mi patria y ...*, Argentina, Sudamericana, 1967. Pág. 273

mundo cotidiano para lograr una libertad con ánimo ligero.

Al pintar, el creador debe mantener una concepción unificada que determina lo que se incluye, lo que se excluye y lo que se contiene en el vacío, en la búsqueda de la forma sugerida, para que el espectador pueda elaborar o se imagine parte de la pintura.

La actitud del artista requerida para poder plasmar la esencia de las cosas tiene que ver con el "ideal del espejo" de la filosofía daoísta, ya que si el pintor desarrolla una personalidad moral, entiéndase esta como la cualidad confuciana del caballero, será capaz de comprender el verdadero aspecto de las esencias que se quieren representar.

El creador debe ser consciente de que pinta para sus semejantes, y los conceptos deben ser inteligibles para ellos; es decir, se pinta para las personas cultas que tienen el mismo nivel intelectual del pintor.

Al tratar de lograr las esencias, el artista chino hace uso de simbolismos para comunicar las experiencia vividas por él, a partir de un estado interior de cuerpo-espíritu que ha sido captado por él y por nadie más.

Si bien para cualquier pintor este principio se obtiene a partir de una verdad real fuera de él, para los *wenren* representaba situar al artista como un ser que podía captar la esencia de las cosas a partir de su individualidad y por consiguiente, los significados que cada pintor identifique en una experiencia sensible serán la esencia de la pintura.

Un ejemplo de lo anteriormente expuesto, lo obtenemos en la

obra del pintor del periodo medio de la dinastía *Song*, *Kuo Hsi* y los significados que brinda a sus paisajes. *Kuo Hsi* identifica al agua como las arterias de las montañas; por eso es valiosa cuando circula. La montaña es el cuerpo que toma de los árboles y del agua su belleza. A su vez, las piedras son los huesos del cielo y de la tierra, éstos tienen valor cuando están profundamente enterrados y por eso no aparecen en la superficie.²⁸

El *si*, como la idea, combinado con el *yi* de las cosas tienen que ver con el concepto de realidad que tiene el artista. Así el arte se vuelve subjetivo e impersonal en la dinastía *Song* y con los individualistas se afirma el yo del artista, porque él interviene en la calidad del material a representar, sin descuidar por ello las esencias de las cosas y su inteligibilidad. (fig. 20)

El fin de la pintura, entonces, es el resultado de la comunicación del pintor con el Universo, que se hace presente con la naturaleza. En la forma en que ha penetrado y por lo cual la obra viene cargada de estados de ánimo y sentimientos cambiantes, como la naturaleza.

Se resume con ello la mezcla de subjetividad y objetividad obtenidas en un cuadro, porque al mismo tiempo que se captan las esencias: parte real de un cuadro; se pasa por el crisol de los sentimientos del pintor, que son al mismo tiempo inspiración del pasaje representado. Con éste juego entre *yin-yang* se logra un cuadro personal y universal a la vez.

²⁸ Luis Racionero *Op. cit.* Págs. 72-73

El pintor es un personaje importante como ser que trasmite esencias y formas, porque logra la comunicación de los hombres con el universo y permite que los espectadores puedan cultivar su espejo interior o su humanismo.

No olvidemos que al margen de intensidad que pudiera alcanzar los sentimientos en el momento de la creación, el arte chino es mesurado porque las tres escuelas de pensamiento tienden modular los estados emocionales en la vida cotidiana y artística.

SHI: INTEGRACIÓN ESPIRITUAL

El *shi* es la fuerza estructural en relación con la eficacia de las partes de la composición que produce un significado más completo. El *shi* debe tener equilibrio en sus partes porque se refiere a la estructura del objeto que lo hace único. Cuando se busca la estructura interna de los objetos se indaga también el aliento inspirador, el espíritu dentro de los componentes de cada cuadro.

Asimismo, la estructura interna de los objetos es importante porque hace que la composición total guarde una relación estrecha con el conjunto y lo dota de armonía, aún cuando los detalles están profusamente elaborados.

SHI: REALIDAD PICTÓRICA

El *shi* es la imagen que trasmite su propio mensaje, la nota

viva del objeto, su finalidad es que lo representado tenga *qi*, sin importar con que se llegue a esto. Se busca que el objeto tenga una realidad interna que le de su razón de ser (*li*).

Este concepto tiene que ver con *chen*, que determina la realidad o esencia real a partir de la captación de la forma y del espíritu simultáneamente.

George Rowley lo traduce como "...viveza o vitalidad, si tenemos presente que la viveza forma parte de la obra arte por derecho propio y no de la fiel representación de objetos de la naturaleza".²⁹

JING: ASPECTO ESTACIONAL

Es la magnificación de cualquier cambio, natural o individual: "...lo que comúnmente se tiene como el mundo vacilante e imperecedero, peligroso e incluso hostil incluyendo las emociones caprichosas de cada uno y los sentimientos internos es realmente el propio ser y hacer."³⁰

El aspecto estacional examina el paisaje presente y el cambio subsiguiente, está relacionado con la idea budista de lo imperecedero, lo que significa que no se deben tener deseos, porque el que desea sufre. Los sentimientos se dejan pasar, como los cambios estacionales.

El aspecto estacional toma en cuenta las diferencias de las estaciones y a los periodos de transición de las mismas. Cada estación simboliza un sentimiento.

²⁹ *Ibid.* Pág. 66

³⁰ Allan Watts, *El camino del...* Pág. 125

Jing toma relevancia en el uso de la tinta porque caracteriza los tonos que se deben emplear de acuerdo a la estación representada, para articular la composición y dotarla de un ambiente adecuado. (fig. 36)

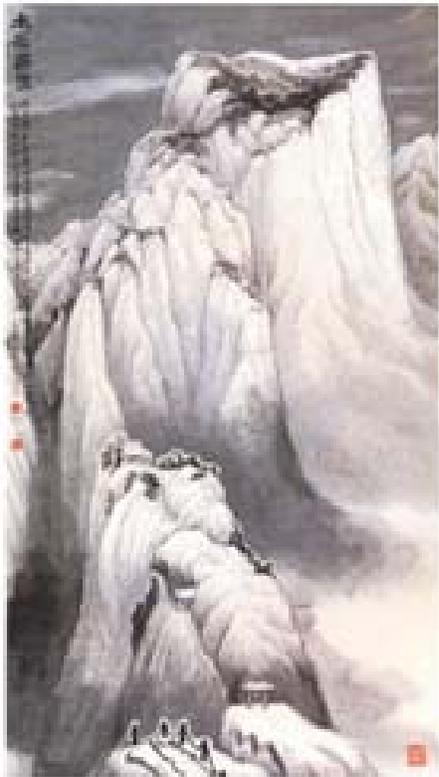


Fig. 36: Zhao Shusong, sin cédula, 2003

Bi y mo: Pincel y tinta

El uso del pincel y la tinta se relaciona íntimamente con la caligrafía, y más estrechamente cuando hablamos de pintura monocroma. Contiene los dos principios básicos en que descansa la caligrafía: ritmo y relación. Con estos elementos se puede perfilar la forma, y con ella se puede apreciar el espíritu el cual es develado gracias a la tinta y el pincel, que son los materiales tangibles. La pincelada es la espina dorsal de una pintura.

El término "pincel" se refiere más que a la herramienta de trabajo a lo que puede hacer: las pinceladas. El pincel como tal se considera una prolongación de la mano que está al servicio del espíritu. Por eso se requiere de una libertad absoluta en el uso del pincel, para conseguir un trabajo de óptima calidad. El objetivo del pincel es controlar, mediante el espíritu al alma que trasmite la tinta.

La pincelada única es con la que generalmente se identifica la pintura china, sin embargo en los escritos sobre la técnica y pinturas encontramos que en algunos casos, la pincelada única se realiza sobre un boceto previo. Algunos pintores recomiendan que, antes de empezar el trabajo con el pincel, es recomendable hacer un boceto sobre la superficie con tiza.

Esta pincelada única también tiene su sustento estético a partir de la escuela de los *wenrenhua*, que como hemos visto anteriormente, desarrollaron su estilo con características caligráficas, en donde en verdad solo existe la pincelada única. Una corrección en los trazos es inarmónica, ya que el uso de estos elementos debe mostrar armonía, equilibrio y calma. La pincelada ante todo tiene que ser rítmica, representa volumen y movimiento.

La pincelada única también tiene que ver con la fugacidad con la que el pintor percibe, en un momento de éxtasis, las esencias de los objetos y esto no permite correcciones porque se retuvo en ese momento la ley interior del objeto.

Antes de poner el pincel en el papel, el artista ya elaboró su concepto y lo único que hace es describirlo por medio de

trazos. Para *Shi Tao*³¹ la pincelada única tiene su nacimiento del caos absoluto, en donde ella es un método nacido del no-método pero abarca todos los métodos.

Si bien la pincelada es única, no el pincel, ya que hay tres variedades según el material y la resistencia del pelo: pincel de pelo blando, de pelo duro y de pelo mixto.³²

Los pinceles de pelo blando se fabrican con pelo de cabra, pluma de gallina o conejo. A veces de cabello de recién nacido. Es un pincel que retiene grandes cantidades de agua y tiende a abrirse como abanico. (fig. 37)



Fig. 37: Pinceles de pelo blando.

Los pinceles de pelo duro están hechos de pelo de liebre violeta, de bigotes de ratón, de comadreja amarilla y de caballo. Tienen la punta dura y elástica, difícilmente se doblan y sirven para hacer trazos secos y estriados. (fig. 38)

³¹ George Rowley *Op. cit.* Pág. 87

³² He Hanqiu y Deng Jun, *An introduction to traditional Chinese Painting*, Beijing, Foreign Languages Press., 1999. Pág. 16 y Parramón, *Todo sobre Pintura China*, España, Parramón, 2005. Pág. 15



Fig. 38: Pinceles de pelo duro

Los pinceles de pelo mixto se encuentran en un estadio intermedio entre los blandos y los duros, esto se debe a la mezcla de pelo en su confección, lo que conlleva a una combinación de sus características de uso. (fig. 39)



Fig 39: Pinceles de pelo mixto.

El uso del pincel trae consigo una serie de notas estéticas a conseguir, ya que la línea resultante debe contener dentro de sí fuerza, flexibilidad, reserva de vigor, ternura, rapidez, limpieza en el trazo, aspereza y contención o libertad de concepto.

El largo del pincel también determina la cantidad de tinta que puede absorber y una determinada duración, traducándose en trazos seguidos, proporcionando diferencias de ritmo en el trabajo. (fig. 40)



Fig. 40: Wu Shangming, "Mujer Zang", tinta sobre papel, 68 x 68 cm., 1994.

La tinta toma importancia porque el espíritu de la pintura se encuentra en ella y para plasmarlo se requiere controlarla.

“Desde un punto de vista figurativo, la tinta se utilizó para modelar la forma a la luz y en la oscuridad, para situar la forma a distancia (...)para sugerir difuminación de la forma cuando hay nubes, bruma, niebla o lluvia mediante aguadas que van en gradación , y para describir el juego de luz sobre la forma mediante tonalidades matizadas”.³³

La fuerza estructural del cuadro se logra mediante el uso técnico de la tinta ligado al pincel. La forma y la expresión hace que se fusionen, aún cuando *bi* funciona al crear las formas y *mo* les ofrece color.

En las pinturas monocromas, la tinta se utiliza para las sombras del claroscuro y los matices que existen entre la luz y la oscuridad. Aunque un solo tipo de tinta no es suficiente en esta gama tonal, porque no daría el efecto deseado. Por eso se usan varios tipos de tintas con diferentes orígenes: las tintas pueden ser quemadas, preservativas, de retroceso, de polvo, de hollín de cocina y mezcladas con azules oscuros, entre otras. (fig. 41)

³³ George Rowley, *Op. cit.* Pág.75



Fig. 41: Diferentes tipos de tinta, arriba gradación tonal, abajo, de izquierda a derecha: tinta quemada, tinta densa, tinta clara, tinta clara seca, tinta aguada.

La tinta se caracteriza por ser líquida y por ello tiene un valor especial. El *yun* asociado a la tinta contiene los valores de pureza, frescura y distinción; a su vez tiene dos componentes, el *cai*, valor y el *yun* puro, lo cual corresponde a los valores luminosos de la tinta.

François Cheng³⁴ hace la distinción de seis especies diferentes de tinta negra, las ordena en grupos de dos y son utilizadas como colores independientes. Cada binomio constituyen tres pares opuestos: seca-mojada, diluida-concentrada, blanca-negra. En este sentido Paloma Fadón³⁵ identifica los siguientes matices: seco, mojado, claro, oscuro, blanco y negro.

Con *bi* y *mo* también se sustenta la importancia cosmogónica de la pintura. Dentro de la cosmovisión china, el pincel, poder

³⁴ François Cheng, *Op. cit.* Pág. 68

³⁵ Paloma Fadón Salazar, *Op. cit.* Pág. 63

activo representaba al *yang* y la tinta con fuerza pasiva capta al *yin*. Del mismo modo en que la vida es creada por los cielos y las formas son hechas por la tierra, la pintura es creada a través de la tinta que proviene del pincel y éste es movido a su vez por la muñeca, que obedece a la mente que lo dirige.

ASPECTOS COMPOSITIVOS

KAIHE

Este término se refiere al conjunto equilibrado que se conforma con cada una de las pinceladas y vacíos que constituye la obra plástica. El equilibrio es resultado de la integración de las partes a la unidad y cuando se tiene presente cada elemento y su fuerza expansiva; a la vez que existe una fuerza de regreso, es decir, una fuerza de contracción. Todo lo anterior dota a la composición de tensiones que la hagan atractiva y cohesionada. *Kaihe* nos lleva como consecuencia a *yin-yang*, unidad de los opuestos.

En resumen, *kaihe* se refiere al conjunto de cuerpos que guardan una estabilidad de relaciones gracias a la capacidad de contraerse y expandirse al mismo tiempo. El conjunto de figuras que se encuentren en la composición tendrán un equilibrio entre el dinamismo de sus partes y la estabilidad de las mismas. *Kaihe* es el principio básico de la relación rítmica.

Para *Shen Tsung*³⁶ se debía cuidar la flexibilidad en la disposición de elementos personalizando a cada uno de ellos, para lograr una composición compacta, evitando lo sobrecargado, se busca la claridad en los puntos de contacto, logrando que el conjunto se interrelacione para unir todo con un movimiento constante que evita la uniformidad y como consecuencia se logra frescura y naturalidad en la composición.

³⁶ en Racionero *Op.cit.* Pág.119

LONGMO

Los pintores chinos integran y balancean sus composiciones a través de relaciones de una parte con la siguiente; tratan de que los ejes no sean muy acentuados o que queden ocultos por el movimiento lateral de sucesiones, lo que se conoce como *long mo*, es decir, venas de dragón.

Longmo se refiere a la configuración secreta de un terreno, a la integración de la pintura a través de la coherencia, la interrelación y el movimiento de las partes a través de formas abstractas rítmicas o de vacíos retorcidos. Éste aspecto de la pintura china se encuentra también en las texturas de un cuadro, los cuatro componentes a observar en estas son: *t'iao*, hilo principal que guía, *li*, que mantiene al patrón en su lugar, *mo*: las venas invisibles y *lo*: las arterias visibles.

Longmo tiene que ver con la rítmica abrupta que tiene un cuadro y que hace pasar la mirada de un lado a otro, a través de conjunciones y giros comunes de expresión y patrones estructurales. En *Shen Tsung*³⁷ encontramos la forma de conectar las partes más remotas de una pintura con el primer plano a través de una serpiente verde que aparece y desaparece por la composición. Probablemente éste término debe ser la contraparte de *yuan* (distancias) que tiene como uno de sus objetivos alentar el paso de la vista en el cuadro. (fig. 42)

³⁷ *Ibid.*, Pág. 119



Fig. 42: Wang Menhu, "Río Jinsha", tinta sobre papel, 125 x 260 cm., 2003.

QIFU, SUBIR CAER



Qifu se relaciona con la vista errante por todo el cuadro; gracias a los tres niveles del terreno y al foco móvil, se puede visualizar con mayor precisión el carácter del terreno.

Este término se relaciona con las dimensiones y formas de estructurar un cuadro a nivel general, es la organización contrastada del paisaje. Se busca es que la composición sea una unidad completa que atraiga hacia todos los lugares y la lectura del cuadro tenga determinados lineamientos que la hagan más atractiva. (fig. 43)

Fig. 43: Hao Fengxiang, "Festival del mes del dragón", tinta sobre papel, 145 x 84 cm. 1999.

YUAN JING:LEJANO-CERCANO

Yuan es la sucesión de planos dispuestos en la pintura como telones de un teatro. La profundidad se representa a partir de la altura en la que se encuentra el elemento representado.

Un cuadro en sentido tradicional está dividido en tres niveles y dos secciones. Los tres niveles son: primero el terreno, segundo los árboles y tercero las montañas. Asimismo las secciones dividen al cuadro de la siguiente manera, la primera sección indica que la montaña es arriba y la segunda sección es la escena que aparece inmediatamente abajo, en la parte de arriba la problemática se refiere a la ubicación del pico principal, en la segunda parte la problemática es la forma y el tamaño del árbol anfitrión. Estas secciones están divididas por un grupo de nubes que cortan en dos. Esta conformación es suavizada gracias a rupturas inesperadas que brindan cohesión al cuadro y no revelan la estructura interna.

Los elementos ya estructurados también siguen una regla tradicional: en las dos terceras partes de un cuadro debe predominar el vacío, en una tercia lo lleno. Ésta regla está íntimamente ligada al daoísmo, en donde el vacío corresponde al cielo y lo lleno a la tierra.

Yuan (distancia)

Yuan se refiere al foco móvil, es decir al punto de vista del espectador con respecto al plano de cuadro. Existen varios tipos de distancias que se refieren al estudio del paisaje más

que al estudio de formas dentro del paisaje o a la representación de figuras humanas. Las montañas son el elemento idóneo en el que se aplican las distancias.

Las distancias y su representación están influidas por la forma de las telas colgantes, en donde hay una gran distancia entre el primer plano, en la base del cuadro y la línea de horizonte, en lo alto. También aplica a los rollos de mano en donde se ofrece una gran extensión horizontal por desarrollar y un foco móvil.

Primero veremos las tres distancias tradicionales, *san yuan*, para posteriormente ver otras que distinguen elementos particulares y no sólo la disposición del observador frente al paisaje. Éstas últimas se desprenden del tratado de *Jing Hao*. Cabe aclarar que la diferencia de distancias se podía combinar, según lo exigiera la idea original.

1.- *gao yuan*: (distancia alta) en donde el espectador se sitúa abajo y desde ahí ve las montañas ubicadas en una altura mayor. Un diseño de este tipo resalta el primer plano, los objetos en esta distancia son definidos y bien perfilados, porque están más próximos. Los tonos usados deben ser claros y brillantes. (fig. 36)

2.- *ping yuan*: (distancia plana) en donde el espectador se encuentra a la misma altura de los objetos que está mirando. (fig. 30)

En el paisaje, la distancia plana resalta la profundidad media y logra mayor profundidad gracias a las nubes que se interponen a las montañas. Los objetos son finos y pequeños y se

aprecian a más distancia. Los tonos deben ser pesados y lóbregos.

3.- *shen yuan*: (distancia profunda) en donde el espectador se encuentra en las alturas y desde ahí mira hacia abajo. En este tipo de distancia los objetos están fusionados y no se pueden distinguir, para resaltar la lejanía. Los tonos a usar pueden ser claros u oscuros. (Fig. 42)

4.- *guo yuan*: (distancia amplia) en este tipo de distancia el agua debe predominar, se encuentra una playa en primer plano(en la cercanía) y montañas en los últimos planos.

5.- *mi yuan*:(distancia perdida)es cuando las brumas dominan el cuadro, lo seco y lo acuoso no es fácilmente separable.

6.- *yu yuan*: (distancia apartada) es cuando la escena y sus elementos son poco definibles. Esto se logra gracias al difuminado de las formas.

FORMATOS

En la pintura, ya sea de rollo colgante o de mano, se usa el formato alargado, en donde un lado es notoriamente más extenso que el otro. El formato hace hincapié en la perspectiva a usar, los formatos verticales no dan una idea de una distancia alta mientras que los horizontales nos hacen hincapié en una distancia horizontal.

Generalmente las proporciones de las obras están determinados por el lugar y la forma de apreciación. Algunos tipos de formatos son: los rollos colgantes, las pinturas de

álbum, los rollos de mano, el abanico, tanto rígido como plegable y el biombo. (fig. 44)

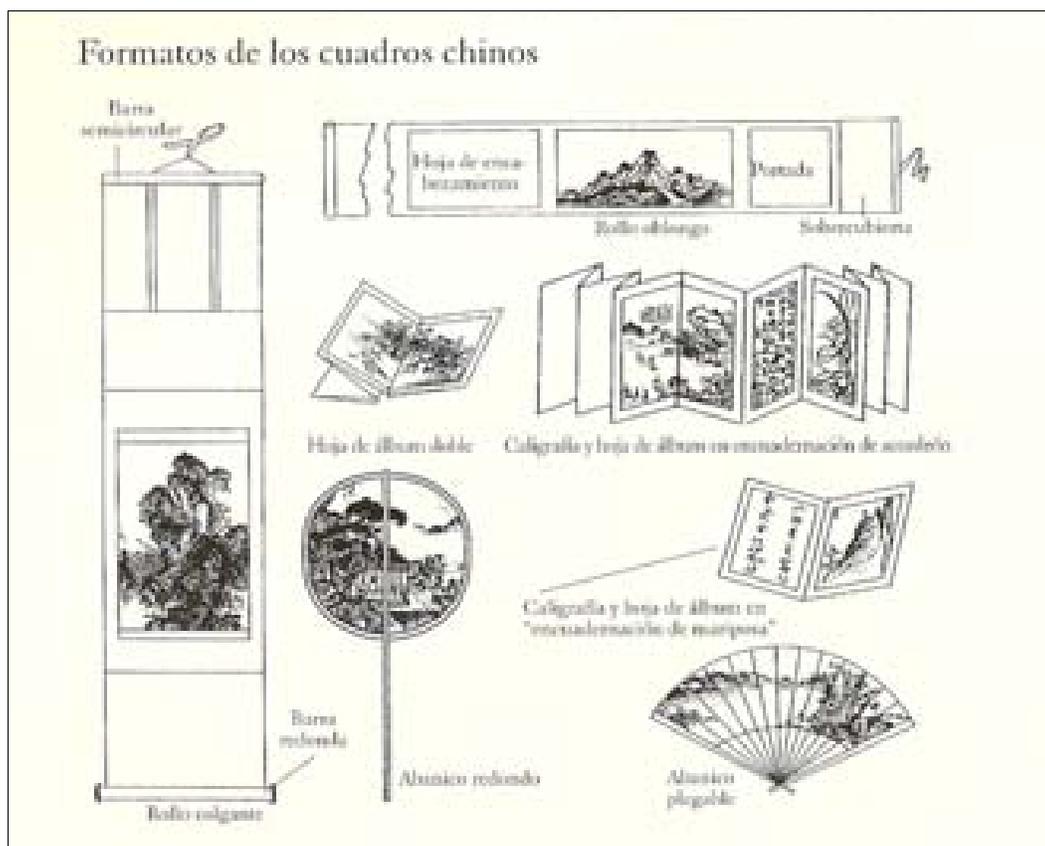


Fig. 44: Formatos. De izquierda a derecha: rollo colgante, rollo de mano, hoja de álbum doble, hoja de álbum con encuadernación de acordeón, abanico redondo, álbum en encuadernación de mariposa, abanico plegable.

Los rollos colgantes se caracterizan por ser verticales, de mediano a gran formato. Se colocaban en las paredes y se valoraban como ventanas a un mundo ideal, en donde el *Dao* predominaba; también podían apreciarse cuando los intelectuales se visitaban y compartían la apreciación de estas obras.

Los rollos de mano son más pequeños, horizontales y se van

desenvolviendo con una mano mientras que con la otra se envuelven. Frecuentemente se guardaban enrollados y servían para una apreciación personal y temporal.

Las ilustraciones de álbum pueden ser cuadradas o rectangulares, en forma de ovoide, circulares, o la mezcla de estas formas. El tamaño varía de pequeño a mediano y se guardan en cajas para la fruición personal, en un tiempo y espacio definido.

El abanico puede ser montado en madera, simplemente pegado a un soporte rígido o plegable. Éste último es originario de Corea, posteriormente es introducido a China. El abanico de pequeño formato servía en la vida cotidiana; de gran formato tenía un uso parecido al rollo vertical.

Por último, las pinturas de biombos se desarrollan en un soporte plegable que se utiliza para evitar las corrientes de aire y para dividir espacios, servían en el ámbito cotidiano, tanto en interiores como en exteriores.

AGRUPAMIENTOS

Los agrupamientos tienen relación directa con las relaciones que se forman en la cosmogonía china. Como regla general, las figuras deben ir agrupadas en forma de tres y de cinco. Recordemos que el tres representa a los principales elementos que conforman la vitalidad del mundo: los binomios vacío-plenitud, *yin-yang* y el trío cielo-tierra-hombre. El cinco tiene que ver con los cinco colores descritos en el *Daodejing* y

los puntos cardinales.

Dependiendo del tamaño de la pintura es el género de objetos a agrupar. Mientras que en pinturas pequeñas se forman hatos de hojas, ramas, pájaros, etc. En grandes dimensiones estos grupos son tres bosques, cinco grupos de rocas o de otros elementos.

EL TIEMPO

Las pintura chinas sugieren una experiencia secuencial en el tiempo y combinado con el movimiento de la composición traspasa los límites del cuadro y forman parte de la infinitud del Universo. Por lo consiguiente, la pintura participa en el *Dao*, adquiriendo una cuarta dimensión; influye en los formatos, a menudo más extensos de un lado que de otro.

Se puede trazar una analogía entre la teoría de la relatividad y la forma en cómo el tiempo actúa en la plástica china:

"Según la teoría de la relatividad, el espacio no es tridimensional y el tiempo no constituye una identidad separada. Ambos están íntimamente relacionados y forman una continuidad cuatridimensional 'espacio-temporal'. En la teoría de la relatividad, por lo tanto, no podemos hablar de espacio sin hablar de tiempo y viceversa."³⁸

En la plástica china, tampoco se puede hablar de un espacio pictórico sin relacionarlo con el tiempo.

La concepción del tiempo debe habitar en los cuadros. Un rollo de

³⁸ Fritjof Capra, *El Tao de la Física*, España, 2007, Sirio. Págs. 90-91

mano se va desarrollando y cada parte se verá en un determinado momento. En los rollos colgantes se ve de arriba a abajo o de abajo hacia arriba y el tiempo lo limita al sólo poderse apreciar bien una parte.

La poesía también tiene un papel fundamental en la cuarta dimensión de la pintura. Ésta se coloca en un lugar en donde no afecte la composición y más bien la enriquezca. Escrita con el estilo caligráfico adecuado a la pintura y a su vez ésta tiene sus bases en la caligrafía, por lo tanto no hay discontinuidad en la obra con inscripción o contenido, ya que remata la pintura o la pintura ha sido concebida por la poesía, dotando temporalidad, con sus ritmos y el transcurrir de la lectura.

“Dentro de un cuadro marcado por el espacio de las tres dimensiones, el poema, por su ritmo, por su contenido, que relata una experiencia vivida, revela el proceso mediante el cual el pensamiento del pintor tiene su desenlace en el cuadro; y por el eco que suscita prolonga aún más el cuadro. Tiempo de ritmo vivido y siempre renovado, tiempo que mantiene abierto el espacio”.³⁹

El pintor no es el único portador de la literatura en el cuadro, puede también insertarlo un amigo del artista, un conocedor, o un escolar que imprima sus sensaciones.

La inserción de la caligrafía en el paisaje fue modificándose según cada dinastía, así por ejemplo, en la *Tang*, se colocaba en lugares oscuros, tales como cuevas y raíces. En el periodo *Song*, se tuvo la tendencia de aplicar en el espacio pero solo una línea que complementara la composición, contrario al periodo *Yuan*, en donde el uso se extendió, hasta usar más de diez líneas con alrededor de cien caracteres.

³⁹ François Cheng, *Op. cit.* Pág. 76



CAPÍTULO IV

CUARTO CAPÍTULO

EL PROCESO DE CREACIÓN PLÁSTICA

Para hablar de pintura china es necesario remitirnos al concepto caligráfico, el cual comprende dentro de sí las tres principales corrientes de pensamiento de Extremo Oriente.

La pintura china desde su concepción, hasta la forma en como es exhibida nos habla de un macrocosmos infinito e inmutable el cual es ejemplo para la realización de cada obra.

Este macrocosmos versa en torno a una fuerza superior que rige a todos los aspectos materiales e inmateriales del Universo, que por *ley sucesiva* hermana a todo, tanto a seres vivos como inermes. Esta fuerza cósmica, identificada como *Dao*, se encuentra presente en cada elemento de la pintura, lo que la unifica y la hace poseedora de un sólo concepto que la estructura.

El trabajo plástico que presento para este capítulo, se realizó con las premisas del concepto caligráfico que rige a la pintura china. Para la comprensión de mi obra es necesario tener los conocimientos que se vertieron en los capítulos anteriores, sin embargo, he hecho adaptaciones acordes a mi propia visión del cosmos. Es decir, en mi trabajo plástico manejo la estructuración del cosmos muy parecida a la filosofía daoísta, hay un gran macrocosmos que rige al pequeño, todos los objetos están en concordancia entre sí, gracias a la ley de lista

sucesiva, la cual se explicó en el capítulo dos, y la estructura *yin-yang* que dinamiza al cosmos.

El fin de la pintura china que plantea Francois Cheng cuando señala que: "La pintura no busca ser un simple objeto estético; tiende a convertirse en un microcosmos que vuelve a crear, de igual manera que el macrocosmos, un espacio abierto donde la verdadera vida sea posible".¹ ha sido retomado en mi propuesta, sin embargo hago un ajuste en cuanto al cosmos se refiere.

La percepción que tengo del cosmos es meramente humana e industrial, en donde lo inmutable es la producción en serie y de lo que ella misma se desprende; es decir, todos los artículos repetitivos, de diseño sencillo, práctico y esencial.

Este macrocosmos personal, hace que, a diferencia de los daoístas, no busque representar un mundo ideal, donde cada elemento tenga completa armonía con el otro. La representación cósmica a la que hago mención se refiere a la verdadera esencia del hombre contemporáneo, su ser dentro de una sociedad de consumo, masificada.

En la pintura china existe invariablemente la poesía y la caligrafía hermanadas como las artes del pincel. De modo parecido, dentro de la obra que muestro existen otros componentes que no son precisamente pictóricos.

Estos elementos, de forma paralela a la poesía y a la pintura, sirven para subrayar el concepto de un macrocosmos industrial. El material que utilizo, propio de una cultura de

¹ Cheng François *Ibid*, Pág. 57

masas, tiene en si mismo significaciones desde la materia prima con que fueron realizados, la forma que los constituye y su uso.

Éste material, por ley de *lista sucesiva*, mantiene una estrecha relación entre sí, que hace que se armonicen los trabajos que presentaré en este capítulo. El material industrial que utilizo es producido en China; flores de tela, bambúes de plástico, Budas. Con el fin de realzar el significado de la relación que se tiene con China; objeto producido en serie, lo que también delimita un tiempo y un espacio específico, el aquí y ahora: la globalización, elemento contemporáneo de la cultura industrial que vivimos en este momento y en donde China es el principal exponente.

Al igual que la pintura china tradicional en donde la obra artística es una ventana para la impresión del mundo y fusiona al pintor y al espectador con la fuerza superior que rige al universo. Mi obra plástica fusiona a los sentimientos humanos, transitorios y provisionales con el mundo de productos industriales que son eternos y rigen a la vida contemporánea.

La sociedad industrial la defino en mi obra como un elemento inmutable y en ese sentido, la coloco en paralelismo con la montaña y sus significados. La montaña, como símbolo del poder imperial, inmutable, también sufría modificaciones al paso de las estaciones. Además, si el poder imperial no funcionaba, podía ser derrocado por el poder del pueblo.

En nuestro caso se presenta a lo inmutable dentro de las leyes de la fusión de opuestos, en donde los plásticos, no biodegradables, también sufren modificaciones que los merman con

el tiempo, y aún más grave, sirven como material para un sinfín de productos que por la misma sociedad son desechados frecuentemente.

En toda la obra que presento existe una fuerte vinculación con la fusión de opuestos *yin-yang*, que es el binomio que le otorga dinámica al vacío supremo dentro de la cosmovisión daoísta.

Cabe recordar que la fusión de opuestos se encuentra en cada elemento representado, cielo-tierra, vacío-lleno, húmedo-seco, entre otros. De manera muy general y para poder particularizar después con cada ejemplo, diremos que la utilización de un elemento industrial característico de nuestra sociedad, como es el plástico, está en contraposición con el elemento pictórico. Exceptuando a la primera obra que presento, en donde el material plástico se encuentra oculto, todas contienen este binomio presente de manera ostentable. Por *ley de lista sucesiva*, se establece entonces una consonancia entre toda la obra en sí. Como pequeños microcosmos que se encuentran interrelacionados con un macrocosmos que los rige.

También de manera general, siempre se conservará un ritmo expansivo: *sheng dong*, es decir, la composición de las pinturas conservan esa característica de la pintura china, la obra no termina donde termina la hoja de papel, tratará de escapar de la misma. Sin embargo se encontrará regulada por el elemento plástico que la cohesiona y la regresa al soporte que la contiene.

Al igual que en la pintura china, mi trabajo pictórico

trata de conservar la frescura del trazo de primera intención, la importancia de la línea y la mancha como consecuencia de ésta, el trabajo con un mínimo de trazo previo o carente de él y el binomio de representación y realidad.

La obra plástica que se presenta a continuación, forma parte de mi proceso creativo, se presenta cada pieza en orden cronológico y es memoria del desarrollo que ha tenido mi lenguaje artístico.

Para ello, presento a continuación las producciones que anteceden a esta obra y fueron ejercicios plásticos que permitieron desarrollar un lenguaje personal.

Mi trabajo con pintura oriental comenzó en el 2000, con una serie de 17 cuadros en donde se trabajó con las temáticas de plantas y flores y paisaje. La mayoría de la obra plástica contenía color y fue presentada enmarcada de manera occidental. En ella traté de hacer un símil contemporáneo de la representación "a la manera china" con paisajes de la Ciudad de México y plantas ruderales, es decir plantas que viven en condiciones extremas y frecuentemente son endémicas de una región. (fig. 44)

Fig: 44: De la serie: "Ruderales", color sobre papel, 46 x 46 cm., 2000.



Posteriormente experimenté con formatos y materiales con ocho trabajos realizados en soporte rígido entelado e imprimados para acuarela. Dos trabajos, ubicados en la temática del retrato, los trabajé, posteriormente, en una escala mayor, de dos metros cuarenta por ochenta centímetros. El resultado no fue el deseado, ya que perdieron las cualidades espontáneas que tenían los formatos pequeños. Los que muestro a continuación son los ejemplos de menor escala. (fig. 45 y 46)



Fig. 45: "El pequeño Buda" tinta sobre manta, 60 x 20 cm. 2002



Fig. 46: Sin título, tinta sobre manta, 60 x 20 cm. 2002

A continuación, trabajé con la experimentación de materiales y métodos de creación. Lo que se tradujo en una serie de obras abstractas, en donde se experimentó con composiciones a partir de recortes de papeles varios, trabajo con aguadas y caligrafía. (fig. 46 y 47)



Fig. 46: Sin título, tinta sobre papel,
38 x 25 cm. 2003



Fig. 47: Sin título, Tinta sobre papel,
68 x 22 cm. 2003

Después de esa experiencia y con la investigación teórica más avanzada, decidí experimentar también con los soportes de la obra, en donde también se encuentra una carga simbólica importante, los primero trabajos en donde se empleó el soporte eran collages de pequeño formato en donde se pretendió, a partir del doblar del papel, aumentar a la obra el elemento "tiempo" al tener que desdoblar en diferentes posiciones la cartulina donde se realizó el montaje del papel. (fig. 48)

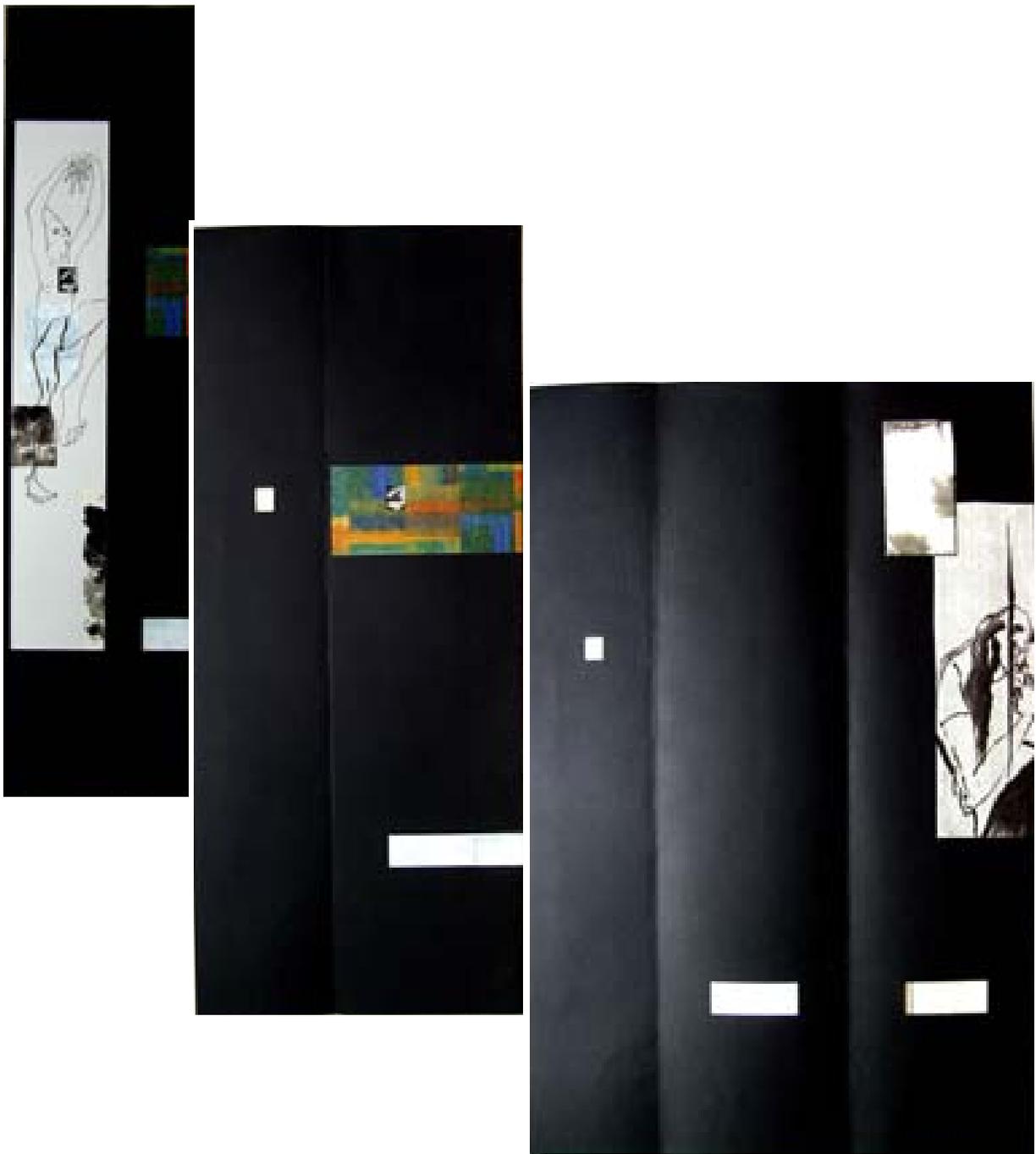


Fig. 48: Sin título, tinta sobre papel, 90 x 55 cm. desdoblado. 2003

Por último realicé las obras que a continuación se presentan:

REGALO DE BODA

Este trabajo se realizó a partir del *Shunhua* que en su traducción literal significa "imágenes de primavera" y son ilustraciones eróticas comúnmente difundidas en China y posteriormente en Japón. En Occidente, las "imágenes de primavera" son asociadas con la producción de estampas japonesas *Ukiyo-E*.

Los *Shunhua* se elaboraban en pinturas, esculturas y popularmente grabado. Estas imágenes eróticas eran de varios tipos; escenas entre esposos, amantes, relaciones sexuales multitudinarias, autoerotismo, violaciones, sexo con fantasmas o demonios, evocaciones sexuales con personas no presentes, incluyendo artistas de moda y zoofilia. (fig. 49)

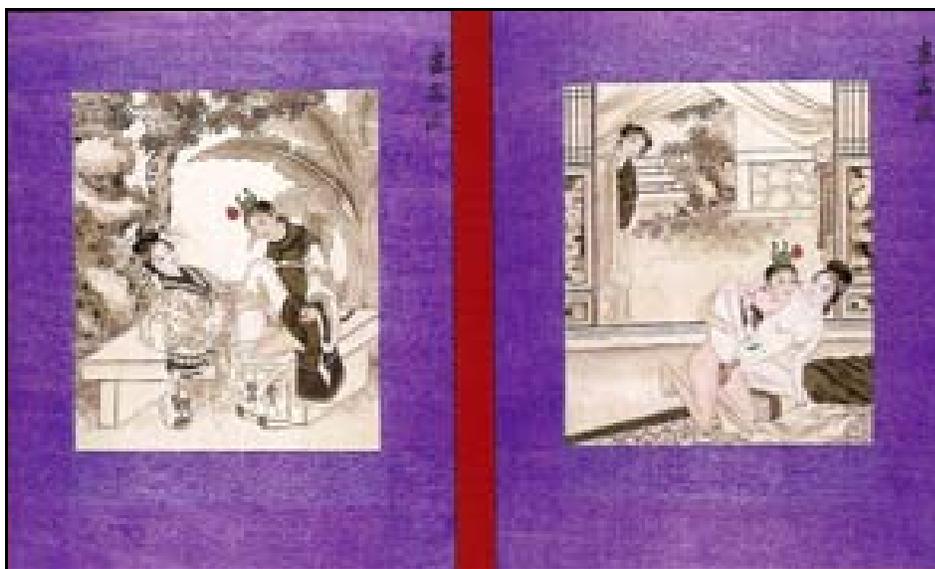


Fig. 49: Ilustraciones de los "libros maritales", siglo XVIII-XIX

La sexualidad formaba parte del cosmos y por ello tiene relación en varios aspectos de la vida, ya que una fuerza *yin* unida a una fuerza *yang*, representa también la unión de opuestos masculino-femenino. También recordemos que dentro de los tesoros del estudio (pincel, papel, tinta y mortero) hay una asociación sexual entre el pincel y la tinta, los cuales dan origen en un plano pictórico a diez mil seres en consonancia o paralelismo a la unión de opuestos, *yin-yang* que originan el vacío medio, en donde habitan los diez mil seres.

Socialmente aceptadas, las "imágenes de primavera" formaban parte del ajuar de una novia, ya que era una forma de instrucción dentro de su vida marital. Los libros que compilaban estas imágenes se denominan libros de cabecera ya que se tenían cercanas al lecho de descanso para hacer uso de las mismas. También eran muy usuales en las recámaras de los prostíbulos.

El trabajo que presento es un libro de cabecera. Está formado por una caja cuadrada (el cuadrado símbolo de la tierra) que tiene dentro de sí tortillas de arroz circulares (el círculo de los cielos), "...el círculo y el cuadrado juntos [como en las antiguas monedas de cobre] representan la unión de *yin* y el *yang*, el cielo y la tierra, y también simbolizan al hombre perfectamente equilibrado".²

Las tortillas en las cuales están elaborados los dibujos, son elaboradas industrialmente en Vietnam (recordemos que esta zona en el pasado también formaba parte de la cultura china). Se

² J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000. Pág. 62

realizan con ellas los rollos de primavera, platillo tradicional chino, los cuales son una especie de tacos fritos rellenos de carne y verduras.

El arroz, material del cual fueron elaboradas las tortillas, es el cereal básico de Oriente, por ello se le considera de origen divino. Representa la fertilidad de la tierra. Una costumbre en nuestro país es arrojarles arroz a los recién casados. Tradición que tiene su origen en Extremo Oriente y con ello se les desea fecundidad a los esposos.

Estas tortillas contienen representaciones de relaciones sexuales, lo cual es una forma permanente de desear a los esposos la comunión de ellos con el cosmos a partir de las fuerzas *yin-yang* y como tales fuerzas, pueden de igual forma procrear, participando así en la fuerza cósmica del *Dao*.

El forro de la caja en la que se les presenta alude de una manera oculta al proceso industrial macrocósmico en donde todos los seres humanos estamos inmersos. La tela fue hecha de manera industrial, y en el reverso está plastificada, lo que encapsula al relleno de la misma. Cada tortilla está separada una de otra a través de una hoja de papel de china color rojo, que es el utilizado para vestir a la novia el día de su boda; al igual que todos los adornos que hacen alusión al festejo. El rojo hace alusión a la felicidad, a la festividad, este mismo color utilizado en la pintura oriental simboliza la vida, el valor, el calor y la fuerza³.

Los listones que cierran a la caja refuerzan toda la idea y

³ Gabriele Fahr Becker, ed. *Op. cit.* Pág. 249

a su vez refieren a la unión de opuestos (un cabo de cinta que se une al otro cabo).

El libro de cabecera que presento, es un buen augurio a la pareja a la que se le regale; se le deseará equilibrio, prosperidad, fecundidad y sobre todo perfecta armonía con el cosmos.

"Regalo de boda"

Técnica: tinta china sobre tortillas de arroz, papel, cartón y tela plastificada.

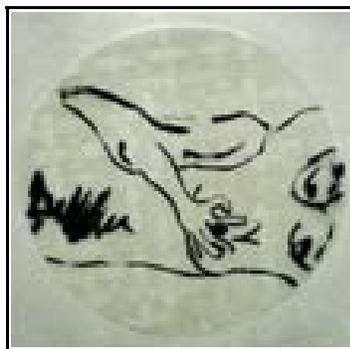
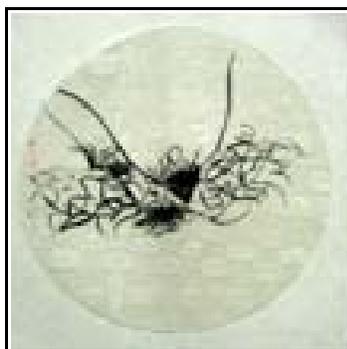
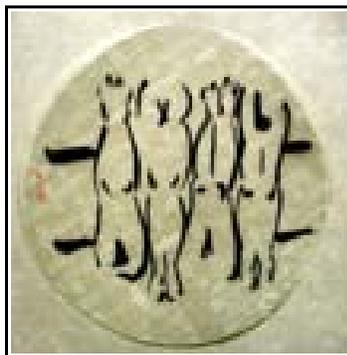
Medidas: caja de 27 x 27 cm. Tortillas de 20 cm de diámetro y papel.

Fig. 50-51



Fig. 50: "Regalo de bodas", Caja.

Fig. 51: "Regalo de bodas"



MONUMENTO A LOS INMORTALES ILUSTRES

El Monumento a los Inmortales Ilustres está conformado por 8 módulos, cada uno formado por envases de emulsión de Scott, que es un suplemento alimenticio con base en aceite de hígado de bacalao. El primer y último envase tienen la tapa roja, mientras que los demás la tienen naranja. Sobre la tapa se encuentran pegados pequeñas figuras chinas de poliresina, los cuales son artesanías que se venden de manera temporal en tiendas de artículos orientales en nuestro país. Cada envase contiene en su anverso un segmento de paisaje que se encuentra secuenciado en todos ellos. Por la parte posterior se encuentra el ideograma "eternidad".

En la pintura china, el paisaje es la representación absoluta del *Dao*, y por ello es el principal género pictórico. El paisaje, no es realista, ni naturalista, sino espiritual y simbólico. Puede ser leído de varias formas, dependiendo de la filosofía que se tome: como la representación imperial para los confucianos, como forma de representación de la verdadera esencia de la naturaleza y con ello encontrar el interior personal para los budistas y daoístas.

Esta unidad con la naturaleza, ...se encuentra profundamente arraigada tanto en el contexto budista -contemplación en la soledad de las montañas para entrar en contacto con lo esencial, purificar el corazón y trasladarse a otra dimensión- como también en el contexto taoísta -la búsqueda del uno del tao, que es inmanente a todas las cosas, para

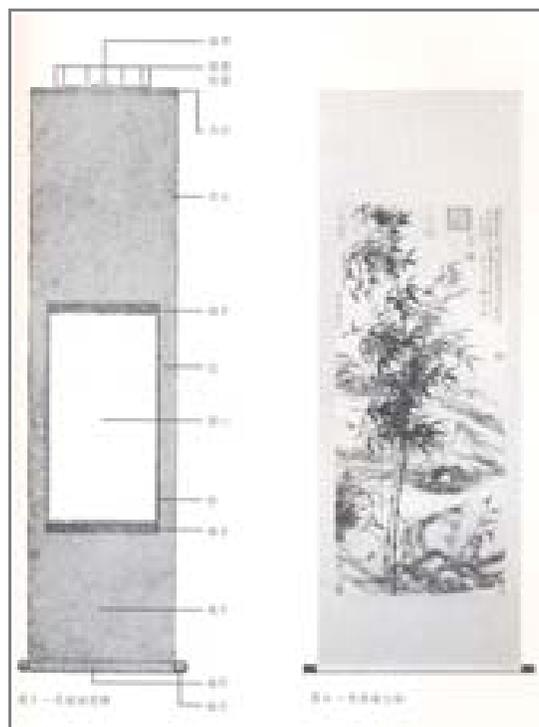
trasladarse a otra dimensión, y la naturaleza como alternativa ideal del estado-. Para encontrarse a sí mismo, en el taoísmo es importante la inacción, *wu wei*, la no intervención en el ciclo de la naturaleza para estar en armonía con ésta⁴.

El paisaje se encuentra en constante cambio, es eso lo que lo hace inmutable; ya que, el *Dao*, contiene dentro de su inmutabilidad al *yin-yang*, binomio en constante tensión y transformación.

Para poder acceder con mayor amplitud a la comprensión de éste monumento, es necesario también explicar la significación del formato en el cual se encuentra una obra pictórica china, la importancia del ideograma eternidad, la aparición de las ocho figurillas y por último la presentación en envases de emulsión de Scott.

Una obra pictórica se puede montar en varios formatos dependiendo de su uso y medidas. Los formatos para obra para colgar de forma permanente en un lugar es el rollo colgante, el paisaje monumental es el género pictórico más adecuado a este tipo de formato. Este formato se divide en tres partes, una parte de mayor dimensión para la parte superior, el centro conformado por la

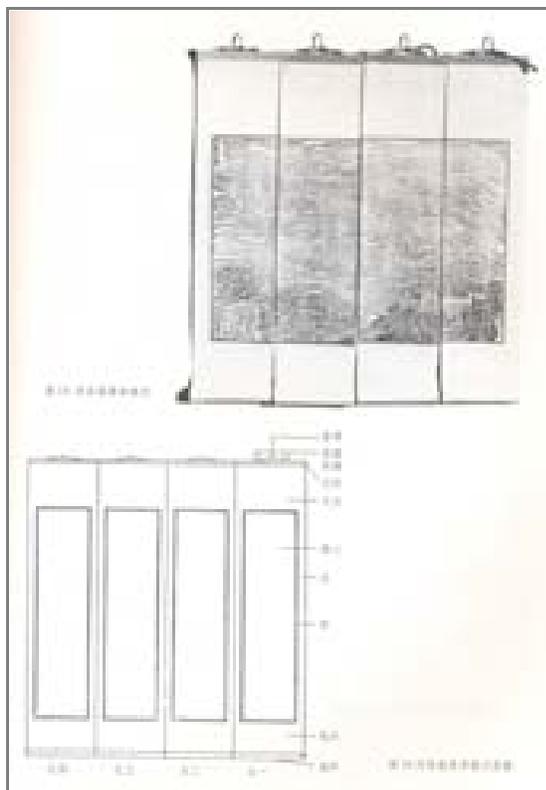
Fig. 52: rollo colgante



⁴ *Ibid.* Pág. 112

pintura y la parte baja, conformada por un lado de menor dimensión, en algunas ocasiones, pero frecuentemente de la misma medida que el superior. (fig. 52)

Cada parte del formato tiene su nombre en relación a la cosmogonía y a las fuerzas *yin-yang*. El lado superior se llama *tian* que significa cielo. El lado inferior se llama *di*, que significa tierra, teniendo este binomio, cielo-tierra.



Algunos paisajes se encuentran seccionados en diferentes rollos colgantes los cuales se colocan para ver la obra entera. (fig. 53)

Fig. 53: Rollos colgantes.

El ideograma "eternidad" contiene dentro de sí los ocho trazos básicos en el estilo cursivo. Se considera, por lo tanto, un carácter perfecto⁵. Un ideograma guarda dentro de sí una

⁵ Shozo Sato, *The art of Sumi-e, appreciation, techniques and application*, Japón, Kodansha International Ltd., 1984. Págs. 70-71

multiplicidad de significados que por *lista sucesiva* lo unen al *Dao* supremo. La eternidad es amplia, sin principio ni fin, como el *Dao*. Un daoísta buscará inmortalizarse a través de su ejercicios cotidianos y con ello encontrar la eternidad.

Dentro de la tendencia budista, se trata de romper las ataduras de las reencarnaciones y ascender al *Nirvana*, es decir no tener principio ni fin, o estar eternamente en paraísos a los pies de los *Arhant*. Tanto los budistas como los daoístas buscaban la perfección de las almas para conseguir la eternidad. Así el ideograma *eternidad* tendrá una profunda significación dentro de estas dos corrientes filosóficas.

La caligrafía era el grado superior de las artes porque encierra en si toda la cosmovisión china. Este ideograma en específico también es una forma de aspirar a alcanzar la perfección a través de la superación personal al adquirir la técnica caligráfica, encierra en si el profundo significado de la unión máxima entre la caligrafía y el macrocosmos.

Los envases son ocho porque representan a los ocho inmortales, (fig. 8) es decir ocho santos daoístas, entre ellos una mujer y un hermafrodita que simbolizan la felicidad y la larga vida. Sin embargo las figuritas que los representan no son ellos, fueron elegidos por ser una artesanía industrial.

La emulsión de Scott, es un suplemento alimenticio que surgió en 1876 inventada por Alfred Browne Scott, en Inglaterra. La emulsión de Scott, ha sido ampliamente consumida durante el siglo XX y actualmente.⁶

⁶Glaxo Smith Kline, México, 2006, www.gsk.com.mx, Fecha de acceso: 3 de junio de 2008.

Inmortalidad, concepto central de esta obra. La fusión de opuestos se encuentra en los siguientes binomios budismo y daoísmo, cielo tierra lo eterno y lo cambiante. Los santos daoístas son personificados por deidades búdicas, el envase de emulsión de Scott es un producto industria con una trayectoria amplia dentro del mercado de consumidores, lo que lo hace inmortal en un mercado tan exigente y variante. El envase y los budas están realizados en plástico, lo que los hace inmortales. En ellos se encuentra el papel, material biodegradable y por ello mortal; pero dentro del papel se encuentra el paisaje, compuesto por montañas y bruma, a la usanza del paisaje chino.

El envase de emulsión de Scott funciona de igual manera que el montaje de tela que reviste a la obra china, en donde, la parte superior se encuentra el cielo: los inmortales; la parte inferior es la que ancla al trabajo a la tierra.

En analogía a los rollos colgantes que se agrupan para hacer una obra de mayores dimensiones, nuestro trabajo, se agrupa, pero deja un espacio vacío entre cada bote para que circule el *Dao* y para que exista el juego de la realidad: material que habita en nuestro mundo, con lo fantástico: un monumento de dimensiones minúsculas.

También la utilización de los envases de emulsión de Scott, obedece a un paralelismo que trazamos entre lo que representa la emulsión de Scott para quien la toma: un medicamento que promete mejor salud, por ende larga vida, similar a los preparados que estudiosos daoístas hacían y probaban para conseguir la inmortalidad. Esta última palabra a su vez la asociamos con la

felicidad de los inmortales daoístas porque han conseguido la permanencia en la vida tanto ansiada por los humanos, ya libre de dolor. Por último y englobando todo el significado de la obra que presentamos se encuentra el ideograma *eternidad*, con sus múltiples significaciones que explicamos ya en este apartado.

Cabe notar que la primera y la segunda tapa del envase son rojas, al igual que los inmortales que sostienen. El color se asoció a los sellos rojos que marcan el final de un poema en las obras chinas. En este caso marcan que el final puede ser el principio, y viceversa.

MONUMENTO A LOS INMORTALES ILUSTRES

Materiales: Envases plásticos, figuras de poliresina, papel y tinta.

Medidas: 8 envases, cada uno de 24 X 7 cm.

Fig. 54



Fig. 54: "Monumento a los inmortales ilustres", parte frontal y posterior.



SERIE.

Los antecedentes de ésta serie se encuentran en dos obras: un paisaje tradicional que fue recortado en varias piezas e insertado en cajas sencillas de CD y una serie de retratos enmarcados en cajas y en donde se podía apreciar una clara influencia del pintor *Fan Zhibin*. (fig. 55 obra plástica y fig. 56 obra de *Fan Zhibin*)



Fig. 55: "Sin título" 16 cajas de cd, tinta china Sobre papel, 12.5 x 14.5 cada uno. 2004

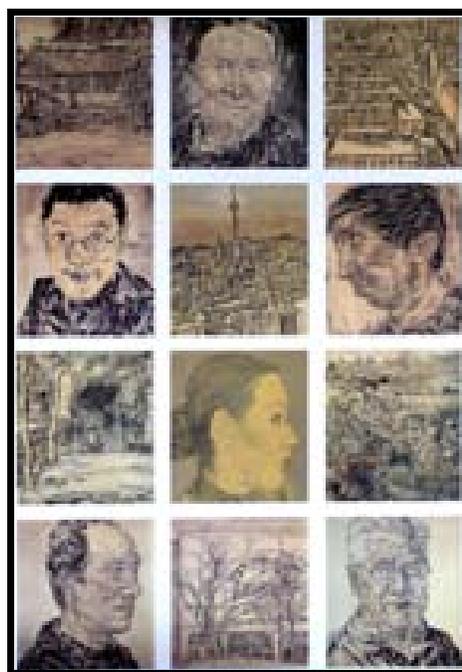


Fig. 56: Fan Zhibin, "Retrato de una panorámica", Tinta sobre papel, 2002, 45 x 41 cm. 2002

La pintura china horizontal frecuentemente está trabajada en lo que se denominan rollos de mano. Estos rollos son de altura reducida pero de extensión que llega a ser 20 veces más grande que la altura. El antecedente de los rollos de mano se en

los muros de las cuevas que eran sitios religiosos.

Posteriormente, y con el desarrollo de la civilización y la utilización del papel como soporte de la pintura y la caligrafía, las dimensiones de las pinturas de las cuevas perdurarían en los rollos.

Los rollos de manos marcan una manera de apreciar la pintura: por partes. El rollo de mano se va desenrollando con una mano y con otra se vuelve a enrollar, dejando al descubierto y poco a poco una parte de la obra que tiene relación con la otra parte, conservando una cierta continuidad gracias a la composición.

El formato de la obra y su manera de apreciarla, a través del desenvolvimiento, también tienen relación con la poesía. Relacionada con la pintura a través de la unión pintura-poesía-caligrafía denominada *Las artes del pincel*. La poesía dota a la pintura de la capacidad de acercarla a la música y su temporalidad. Mientras se veía una forma, se leía un texto dentro de la misma, a su vez se apreciaba la caligrafía y en conjunto, la apreciación se hace temporal y fragmentada. A su vez, el cuadro se veía conforme se desenvolvía, haciendo la apreciación no solo temporal, también individual.

La serie que presentamos conserva esa forma de apreciación. Cada una de las obras guardada en su caja, se puede ver en cuatro tiempos, portada, apertura, desenvolvimiento y obra extendida. Las fotografías que mostramos solamente podemos apreciar la primera y la última impresión.

La introducción de la obra en cajas de disco compacto

obedece a dos cuestiones: la primera remarcar la musicalidad y por ende la temporalidad de la misma. La caja de disco compacto lo enfocamos como receptáculo que guarda y almacena la música. En este caso almacena también la imagen musicalizada: la imagen china; esto subraya la temporalidad apreciativa de la misma.

También las dimensiones reducidas del disco compacto nos permiten una manipulación individual, es decir, enfocarla como una experiencia personal.

Este último punto nos permite ver a la serie que presentamos como parte de un pensamiento daoísta, ya que en él se busca que las formas iluminatorias con las cuales se puede aspirar al *Dao* son experiencias personales. En este sentido y acorde también con una filosofía daoísta, está dentro de la obra un espíritu netamente *chan* (*zen* en japonés) a través del *gong'an*.

El *gong'an* que quiere decir *caso público*, es un método de preguntar y obtener respuesta a partir de golpes o reprensiones o formulaciones mentales objetivamente insostenibles, tiene como objetivo despertar, sacudir y sensibilizar la mente de una persona para orillarla a descubrir la verdad por si misma, al ser repentinamente iluminada⁷. El *gong'an* es ilógico porque pretende romper con la lógica mental que socialmente impide encontrar la verdad esencial.

Del mismo modo están planteadas las pinturas de esta serie, si se ve la carátula no se tiene idea de lo que se encuentra en lo interior, el cual puede manifestarse en forma de *gong'an* por

⁷ Alexander Holteín, *100 koans del budismo chan*, Madrid, EDAF, 2001. Págs. 15-16

medio de la técnica, la escena o la nada. Se contraponen por ejemplo una pintura detallada y su interior es una figura lineal, esquemática, o la escena es infantil y su interior es un adulto de espaldas. La lectura de cada obra de esta serie también corresponde a una lectura de pintura china; de derecha a izquierda, lo que subraya el rompimiento de una escena con otra.

La composición permanece en similitud a la composición china: grandes espacios vacíos que irrumpen en los espacios llenos de figuras. También se busca la impresión de que la composición no termina en el papel, como si hubiera sido cortada en un lugar indebido, se desborda hacia fuera de la misma imagen. Como consecuencia, la pintura se extiende en la realidad, impregnándola de fantasía, en similitud con los paisajes chinos.

SERIE.

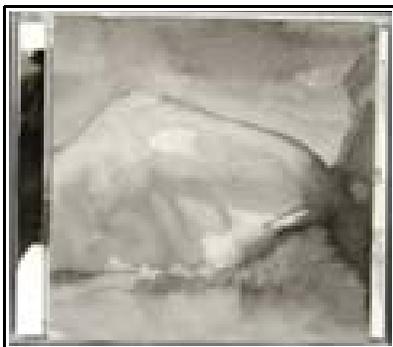
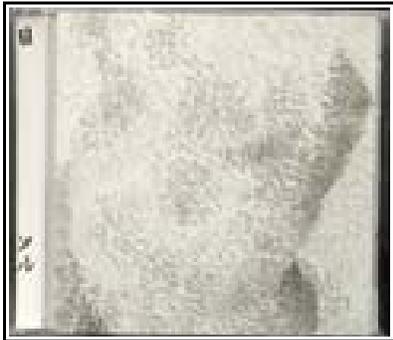
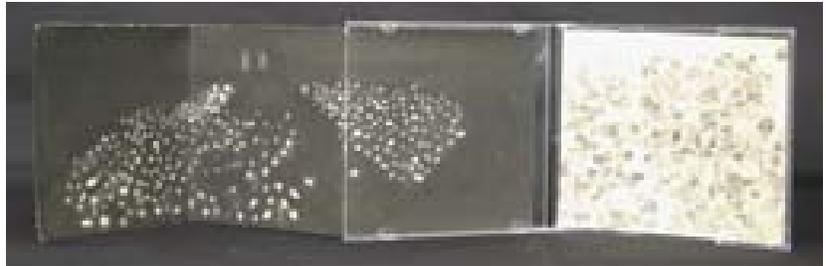
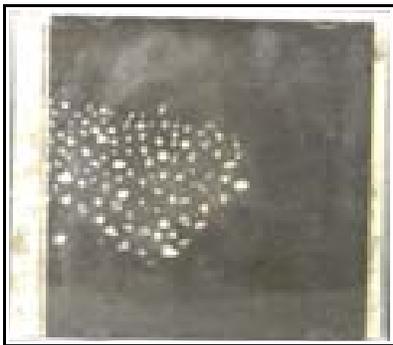
Técnica: tinta china sobre papel, cajas de plástico para disco compacto.

Medidas: Cajas de CD de 12.5 x 14.5
Obra desplegada: 12.5 x 58 cm

La serie se conforma de 40 volúmenes, aquí solo presentamos 15.
Fig. 57







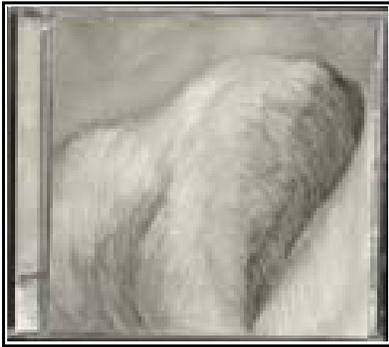




Fig. 57: "Serie"



TRABAJOS EN FORMATOS MAYORES

Los siguientes trabajos tienen como parte fundamental el concepto caligráfico, con ello, cada elemento utilizado en el soporte tendrá una significación relacionada con el concepto personal de una palabra determinada.

Para ello mostramos dos trabajos que tienen como imagen central una pintura realizada con tinta china, esta pintura sirve como eje para realizar una analogía de mapa conceptual con respecto al concepto que se trabaja.

El material empleado para los tres soportes que se presentan son los mismos: láminas de acrílico sobre un bastidor de madera, en medio de esas láminas se encuentra el dibujo y sobre las mismas otros elementos que apoyan al significado. El acrílico actúa también como apresador del significado, es decir lo encapsula.

Para fijar un acrílico con otro y luego estos al soporte se utilizaron remaches, material industrial que esta visible al espectador, en este sentido se aprovechó la forma circular de los mismos, símbolo del Dao, en material permanente, sin embargo a medida que se utilizó este material tuvimos severos problemas técnicos, ya que no fijan bien las tres capas de material empleado (dos hojas de acrílico y una de madera) y tienden, en el momento de ser colocados, a fracturar las hojas de acrílico, por éste problema técnico, tuvimos que cambiar este elemento por uno similar y que funcionara mejor: los tornillos.

La medida de los formatos que han sido utilizados es semejante a los rollos chinos, en donde una de las medidas es considerablemente mayor en relación con la otra. Lo que permitió, como vimos en el capítulo anterior, relacionar al espacio y el tiempo. Es decir, se dirigirá la observación del espectador a determinada parte de la pintura en un lapso de tiempo específico. Esta relación entre el tiempo y el espacio es un préstamo de la poesía en donde cada frase está determinada por el tiempo en el que se le da lectura.

En éstos trabajos se da una importancia crucial al montaje de la obra, es el que contendrá un mayor número de elementos que le dará su significado. Así la pintura misma será solamente parte de un todo.

MELOCOTÓN

El melocotón ya sea como fruto o flor es de gran

importancia en China. Existe el melocotón inmortal, el cual florece cada tres mil años, quien lo comiese adquiriría la categoría de inmortal. Los inmortales a su vez se alimentan de flores de melocotonero y ciruelo. La savia de la planta vuelve al cuerpo luminoso cuando es comida.

El melocotón y su flor también son símbolo de primavera, renovación y fecundidad, debido a su floración precoz. Por ello es un emblema de matrimonio. En Japón es símbolo de virginidad. También el colocar una fuente de melocotones en Año Nuevo es para ahuyentar a los malos espíritus⁸.

En ésta obra se mezclan ideas tanto japonesas como chinas. El trabajo es premeditadamente sencillo, un fondo rosa suave luminoso, con aspecto de cáscara de melocotón que se refiere a su savia con las que se adquiere luminosidad. Dentro de esta cáscara se encuentran las flores de melocotonero, esparcidas a modo de caligrafía japonesa realizada por mujeres, de composición muy libre. Con lectura de derecha a izquierda, aparece después de esta caligrafía simulada, la pintura realizada en estilo lineal.

La composición de la pintura se realizó con uno de los caracteres arcaicos que conforman el siguiente título *Templo de Buda de Jade*.

Dicho carácter sirvió de base para representar una mujer joven, precoz como la flor de melocotonero, símbolo de virginidad en Japón, se presenta llorosa y fecunda, en la parte superior se encuentran sus piernas abiertas, como cuando se abre

⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995. Pág. 704

un melocotón en dos para observar su semilla, su sexo. Sus piernas y genitales entonces se convierten en fruto de la inmortalidad, inmortalidad que se logra a través de los hijos, comiéndose el fruto de la sexualidad.

La mujer aquí representada obedece también a una de las funciones del retrato: "Nos adentramos en el retrato que ha de servir como modelo de la jerarquía, como imagen hacia la que aspirar, propia del pensamiento confuciano, es la distancia en la que se sitúa el ejemplo digno, al maestro de futuras generaciones...".⁹

Toda la obra se encuentra encapsulada por medio del acrílico, no hay escapatoria, el acrílico se encuentra hacia delante y hacia atrás, lo inminentemente mortal, como son los sentimientos humanos de tristeza se vuelven inmortales al estar inmersos dentro de un material inmutable, el plástico.

MELOCOTÓN

Técnica: tinta china, papel arroz, acrílico, flores de tela, remaches, triplay.

Medidas: 180 x 50 cm.

Fig. 58



Fig. 58: "Melocotón"



Fig. 58: detalle

FELICIDAD

En el *tian* o parte superior de soporte, se presenta un paraíso conformado por un ejército de *Bodhisattvas*, santos budistas que se representan en masa dentro de los templos de esa religión. En la parte media un personaje recargado sobre su codo, todo sobre un fondo rojo luminoso.

En el budismo chino, el paraíso se encuentra a los pies de los *Bodhisattvas*. Tomé ésta idea para identificar la felicidad del personaje representado, ya que se encuentra en el paraíso, debajo de los *Bodhisattvas*.

El personaje de la pintura se encuentra recostado y sonriente porque así se muestra al buda iluminado. (fig. 60) La diferencia que se encuentra en esas dos representaciones son los ojos. El verdadero iluminado está inmerso en sí y por ello tiene los ojos cerrados. Nuestro personaje tiene los ojos abiertos y lo hace mortal. Con ello queremos decir que la felicidad del representado es momentánea y se encuentra aún inmerso en el ciclo de muertes y renacimientos.

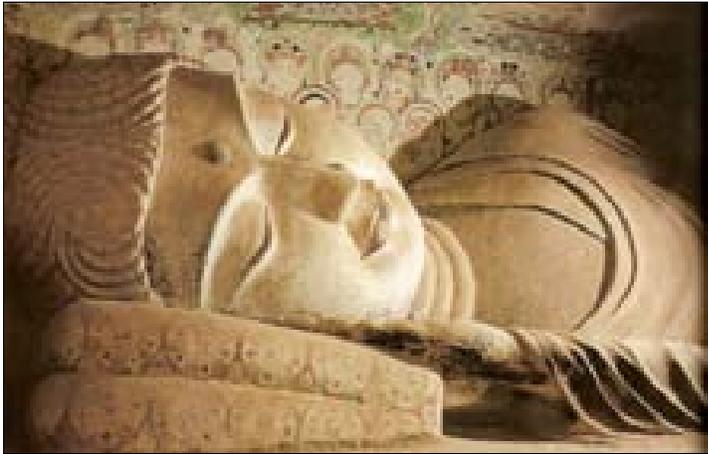


Fig. 60: "Buda en el Paranirvana",
Altar, pared oeste, Cueva 158,
Grutas de Moyao.

El color es de crucial importancia, dorado y rojo es un binomio muy usado en China para cualquier letrado de toda índole, en un banco, en la propaganda, en un comunicado oficial del gobierno, etc.

El rojo representaba la alegría, el verano, el *yang*. El oro era símbolo de conocimiento, de inmortalidad, de iluminación. El rojo en nuestro caso es alegría ocasional en oposición con el oro de los inmortales Arhant.

La disposición de los budas de poliresina es semejante a un poema escrito en caligrafía de gran formato; en éste tipo de budas, solo existen seis diferentes formas, pero la disposición de los mismos está cuidadosamente seleccionada para poder otorgar en ese poema celestial las mismas características de un poema escrito en chino: consonancias, resonancias, ritmos vitales y vacíos.

También se encuentra el título del poema, a la izquierda; la firma del poeta, a la derecha y un sello particular representados por budas rojos de menores dimensiones.

FELICIDAD

Técnica: tinta china sobre papel arroz, acrílico, triplay, budas de poliresina, remaches.

Medidas: dos hojas de 170 X 50 cada una.

Fig. 59

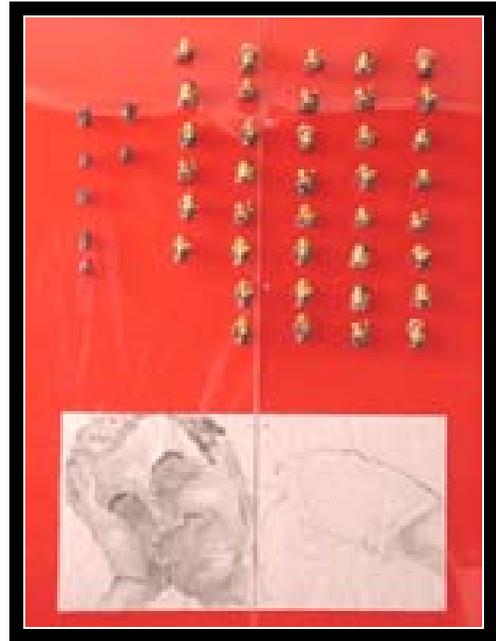


Fig. 59: "Felicidad"



CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En este trabajo analicé la pintura china *shuimo* a partir de los múltiples factores que la conforman, como son las filosofías en las cuales se apoya el pensamiento de Extremo Oriente, la caligrafía y la estética de la pintura china. Con el fin de utilizarlo como material para desarrollar una secuencia de obras plásticas personales que tuvieran conexión con los elementos de la pintura *shuimo* anteriormente citados.

Pude determinar que la pintura *shuimo* se caracteriza por el uso de la tinta negra y la variedad de grises que esta genera en combinación con el agua y que puede presentar acentos de color.

Contrariamente a la creencia generalizada en México, en donde se afirma que la técnica oriental que utiliza monocromía está reservada a la secta budista *chan* (zen en japonés), encontramos que la pintura *chan* es una más de las utilidades de la pintura *shuimo* y que para detectar las bases filosóficas de esta técnica es necesario un estudio amplio de la escuela de *Rujia*, el daoísmo y el budismo que, juntas, intervienen en la conformación de la estética y de la técnica que abordamos.

En relación con lo anterior, he aclarado y resaltado que "la expresión espontánea y libre" relacionada a la pintura china, solamente es un método de expresión y no corresponde a la generalidad del arte pictórico de Extremo Oriente, el reducir a éste elemento la complejidad del fenómeno pictórico chino limita una percepción completa del mismo.

Resalté la utilización del "concepto caligráfico" como una designación apropiada para resumir la problemática visual, simbólica y de percepción que se despliega en primera instancia en la caligrafía oriental, y repercute en todas las manifestaciones visuales del arte oriental y en particular en la pintura *shuimo*, en la cual la cercanía es más próxima por el mismo uso de la gama tonal monocromática que caracteriza a la caligrafía.

Al hablar de la caligrafía en relación con la pintura *shuimo* identifique el término "concepto caligráfico" entendido como una idea significativa y amplia que se traduce en una imagen cargada de contenidos y que encierra en sí una multiplicidad de símbolos significativos interrelacionados entre sí, aunque se encuentren en varios niveles de percepción y acción, de forma que se conectan con la parte medular de la cosmovisión del pueblo chino, en este caso asociado con el *Dao*. Éste proceso adquiere significación constante en el cotidiano, porque el uso de la escritura es común.

Consideré que el término "concepto caligráfico" es pertinente para englobar el fenómeno complejo de la caligrafía. Este término es una aportación novedosa del presente estudio y resulta indispensable para comprender con amplitud los textos que se ocupan del arte visual chino.

Al hablar de elementos estéticos de la pintura china se utilizó como base el libro "La Pintura China" de Rowley, texto clásico de la bibliografía en español en este tema. En el presente trabajo se enriquecieron, actualizaron y confrontaron

los términos con autores contemporáneos. Además se completó este estudio con elementos propios de la técnica y se ejemplificó con pintores tradicionales chinos que se encuentran en activo y que de manera tácita, demuestran la actualidad de la estética oriental y la importancia de hacer investigaciones de este tipo para la comprensión amplia del fenómeno plástico chino. Además transcribí los elementos que conforman la estética de una escritura antigua a caracteres simplificados.

La transcripción de la pronunciación es a partir de la norma que los chinos han venido implantando en países de escritura no china, denominado *pinyin*, y es importante mencionar que elegí esa transcripción porque considero que los chinos tienen el derecho incuestionable para normar la transcripción de su idioma a otras lenguas.

Para facilitar la comprensión de la estética china respeté la división de los elementos que la componen, también hago la aclaración que es necesario desligar la estética china de elementos tales como las categorizaciones occidentales, ya que éstas enrarecerían la forma de ver éste fenómeno. Porque tienen un punto de vista ajeno a la forma de estructurar el pensamiento que se tiene en Oriente. El pensamiento tradicional oriental no divide los fenómenos, Debido a que elevaría el rango de percepción lógico, elemento contrario a la aspiración cultural del país que nos ocupa y que tiene arraigo en la filosofía daoísta.

En cuanto a la producción artística de mi autoría, desde el 2001 empecé a sentar las bases para una comprensión amplia de la

cultura china a partir del aprendizaje de su lengua escrita, para posteriormente acercarme a la práctica de la caligrafía oriental que representa el punto de partida para comprender de una manera amplia la estética y la plástica oriental.

En la pintura, en ella he venido experimentando continuamente desde 1998. Muestro un desarrollo variado y complejo. Variado porque se puede hacer un seguimiento del desarrollo del lenguaje pictórico, desde la representación de la forma en sentido "tradicional oriental" pero con conciencia de la procedencia medio y fin de las formas orientales (pintando "a la manera de"). En donde se trabajaron temáticas conocidas como es el paisaje y la vegetación, mezcladas con valores locales propios de México.

Hasta la pintura alejada de el sentido conocido en occidente como "oriental", que se considera exclusivo y único de pintar y que consiste en la síntesis de la forma a partir de pocas pinceladas. En este punto mencionaré que la pintura que muestro en la presente tesis tuvo como base la experimentación con los materiales y la presentación con los que desarrollé.

Para ello, subrayo en la investigación el valor simbólico y cultural del soporte de la pintura en Extremo Oriente, para ser punto de partida y trabajar con otros materiales que no sean exclusivamente el papel y la tela. Es así como logro la unión entre la obra y el soporte mostrándolos como fuerzas *yin-yang*: la obra es parte del soporte y viceversa.

En cuanto el tema del retrato oriental, muy poco conocido en nuestro país, trabajé con los opuestos fusionados parecido-

esencia, indicando plásticamente, que la esencia es el resultado del uso, como expliqué en el capítulo dos. El retratado, encuentra su esencia en el parecido, sin él, simplemente es otra persona, ya que cada facción de la cara es el resultado de la vida misma del retratado, en similitud con la esencia oriental que se encuentra en el uso. A su vez este parecido se diluye por la expresión del dibujo, el elemento lineal, en algunos casos y la monocromía.

El proceso creativo ha sido complejo por la confrontación periódica de la obra plástica con otras manifestaciones que siguen tendencias orientales; la confrontación con la técnica caligráfica y pictórica; el proceso lento que se realiza entre la conformación de una obra que proponga diferencias en cuanto a su predecesora y la continua actualización técnica. Además el aprendizaje de la caligrafía oriental que he desarrollado, aún es un proceso inconcluso. Es una técnica que requiere tiempo para obtener resultados satisfactorios. El aprendizaje de la caligrafía oriental me ha servido para enriquecer técnicamente mi propuesta estética, para comprender de manera amplia el fenómeno artístico oriental y para experimentar en mi lenguaje plástico.

Actualmente existe una amplia oferta artística mundial. Dentro de algunos sectores de la misma se plantean tendencias del lenguaje actual cercanas a las prácticas orientales y muchas más tienen sus raíces en ellas. Este tipo de estudios permite, aparte de elementos que citamos anteriormente, explicar y comprender la producción y recepción de obras artísticas que

utilizan elementos propios de la cultura oriental.

Por último quisiera resaltar que el conocimiento de la pintura oriental, ha significado un cambio profundo en mi praxis cotidiana que no sólo se centra a la praxis creativa. También aborda la docencia y los enfoques que le puedo dar a la misma.

El conocimiento de las estrategias que usaron y usan artistas alejados en mucho de mi entorno social, histórico y geográfico que sobrevivieron y sobreviven como creadores y trascendieron a sus circunstancias, me permite obtener una paleta de posibilidades frente a mi creación y vida cotidiana.



ANEXO

GLOSARIO

El presente glosario sirve para consultar de manera rápida los términos utilizados en la presente tesis.

Se ha tratado de colocar después de cada vocablo chino el ideograma correspondiente. Cuando esto no ha sido posible, se omite el ideograma y cuando no se tiene la certeza que el ideograma encontrado corresponde al concepto, se ha dejado al último de la oración el ideograma que pensamos que puede ser el más adecuado.

A

Abanico 扇面 accesorio que se utiliza en primera instancia para producir aire. Se distinguen dos formas de abanico, la primera se refiere a un bastidor rígido trapezoidal u ovoide, la segunda tiene forma de semicírculo que puede ser plegada a partir de varillas (herencia coreana) o permanecer desplegada y sin dobleces.

Apsara ver *feitian*

Árbol de Bo árbol bajo el cual el *Buda Sakyamuni* tuvo la revelación para romper con el círculo de reencarnaciones.

Arhant ver *luohan*.

Artes de la antigüedad según la tradición confuciana son seis: la equitación, tiro con arco, caligrafía, música, poesía y ritos.

Artes del pincel artes que requieren el pincel como herramienta principal: la pintura, la caligrafía y la poesía.

Amitabha (*Emituo Fo*) el Buda de la Tierra Pura. El buda impersonal o el reflejo celestial de *Sakyamuni*.

B

Bi 笔 pincel, pinceladas.

Bifa 笔法 estilo caligráfico.

Bichi género literario cultivado en la dinastía *Sung*, el cual se caracteriza por ser anotaciones breves.

Biombo 屏风, 屏障 pintura realizada en bastidores unidos por un mecanismo que le permite plegarse.

Buci 卜辞 inscripciones para oráculos de la dinastía *Shang*.

Buda 佛 es aquella persona que ha alcanzado la iluminación perfecta que permite escapar del ciclo de las reencarnaciones.

Buda Guanyin 佛观音 Buda de la compasión.

Buda Maitreya (*Mile*) 弥勒 Buda de la próxima era. Representa la encarnación del Amor Universal.

Buda Sakyamuni (*Shijiamouni*) 释迦牟尼 título del Buda histórico o *Siddartha Gautama*.

bodhisattvas los concedores del conocimiento perfecto, aquel que aspira a la iluminación, pero la compasión, propia de su carácter, hace que antes de conseguirla, ayude a otros fieles a conseguirla.

Bodhidharma (*Ta-mo*) creador de la secta *Chan*.

Budismo religión que tiene como origen la india entre los siglos VI y V a. C. siguiendo las enseñanzas de *Sidhartha Gautama*. El budismo identifica la posibilidad de liberarse del círculo de la existencia (*samsara*).

Budismo Hinayana o Vehículo menor. Escuela antigua del Budismo en donde es necesario seguir el camino de *Buda*, no adorarlo.

Budismo Mahayana o Vehículo Mayor. una de las escuelas del budismo que permite la mezcla de otras creencias según en la región en donde se instaure.

C

Cai 彩 color, valor de la tinta, junto a *yun* (*caiyun*) se refiere a valores luminosos de la tinta.

Caligrafía arte de realizar ideogramas por medio del pincel.

Caoshu 草书 estilo caligráfico de hierba.

Caodezong estilo de hierba denominado por *Wang*. 草的总

Confucianismo ver *Escuela de Rujia*.

Confucio 孔子 nombre latinizado del maestro *Kung*, creador de la *Escuela de Rujia* o *Confucianismo*.

Consonancia repeticiones rítmicas.

Cuatro caballeros así se llaman a la representación de cuatro representaciones de plantas instauradas por la escuela de los *Wenren* con simbolismo específico y una forma de trabajo específica, las cuales son el bambú, el crisantemo, el ciruelo y la orquídea china.

Cuatro tesoros del estudio (*wenfang sibao*) 文房四宝 pincel, tinta, tintero y papel. Son los instrumentos básicos para el desarrollo de la caligrafía la poesía y la pintura.

CH

Channa 禅 (*zen* en japonés) escuela del *Budismo Mahayana*, resultado de la fusión del *budismo* con las doctrinas *daoístas*.

Chen realidad o esencia real. 忱

Chunhua 春画 literalmente imágenes de primavera, son pinturas o grabados con temas eróticos.

D

Dao 道 concepto que se utiliza para designar el “camino” de conducta o actitud correcta, que se logra mediante a partir de la experiencia intuitiva a la que solo se puede llegar mediante la espontaneidad alejada del pensamiento lógico.

Daoísmo filosófico corriente del *daoísmo* que más bien es una forma de vida y se basa en una disciplina fundamentada en los escritos filosóficos y en la práctica de ejercicios físicos.

Daoísmo religioso religión basada en el *daoísmo*, en donde los grandes maestros del *daoísmo* se veneran como santos.

Daodejing 道德经 libro principal del *daoísmo* en donde se recoge el concepto de *Dao*.

Dazhuan 大篆 escritura caligráfica de estilo Gran sello.

Dharma ver *fofa*.

Di 地 tierra.

E

Estilos caligráficos:

Bifa 笔法 estilo caligráfico.

Buci 卜辞 inscripciones de oráculos de la dinastía *Shang*.

Caoshu 草书 estilo de hierba.

Caodezong estilo de hierba denominado por *Wang*. 草的总

Jiaguwen 甲骨文 o *kuei ku* inscripciones primigenias escritas en huesos o conchas de tortuga.

Kaishu 楷书 o *zhengshu* 证书: estilo regular.

Kuangcao 狂草 estilo impetuoso de hierba denominación de *Liu Jiu'an*.

Lishu 隶书 estilo administrativo.

Xincai estilo de escritura semicursivo cercano al estilo regular. 行裁

Xinggao 行草 estilo de escritura semicursivo cercano al estilo de hierba.

Xing shu 行书 estilo de escritura corriente o semicursivo.

Zhuanshu 篆书 estilo de sello. Comprende los siguientes estilos:

Dazhuan 大篆 estilo de gran sello.

Xiaozhuan 小篆 estilo de sello pequeño.

Extremo Oriente región de Asia que corresponde a China, Japón, Corea, Camboya y Vietnam.

F

Feitian 飞天 divinidades aladas utilizadas comúnmente en la decoración de los santuarios budistas.

Formatos

Mural 壁画 pintura que utiliza como soporte el muro.

Biombo 屏风, 屏障 pintura realizada en bastidores unidos por un mecanismo que le permite plegarse.

Rollo 卷轴 existen dos tipos de rollo, rollo colgante y rollo de mano. El primero se refiere a una pintura o caligrafía laminada con marco de tela que se enrolla sobre un tubo y se despliega para colgar de manera vertical. El segundo tiene el mismo principio del primero, pero para su contemplación requiere ser desplegado con una mano y plegado con la otra.

Hoja de álbum 册页 pinturas de pequeño o regular formato que se guardan de manera individual o plegable dentro de un estuche.

Abanico 扇面 se distinguen dos formas de abanico, la primera se refiere a un bastidor rígido generalmente de manera ovoide, la segunda tiene forma de semicírculo puede ser plegada a partir de varillas o permanecer desplegada y sin dobleces.

Fofa 佛法 *dharma*, doctrina budista.

Fojiao 佛教 Budismo, religión budista.

Fojin 佛青 *sutra budista*. Textos que exponen la doctrina budista.

G

Gao yuan 高远 ángulo visual del paisaje en donde se ve desde una distancia alta.

Géneros forma de dividir la pintura china según los temas que aborde. Buscar por *temas de la pintura china*.

Guohua 国画 pintura tradicional china.

Gongbi 工笔 división de la pintura china junto con *xieyi*. Se denomina así a la representación detallada de los objetos.

Gong'an (*koan en japonés*) literalmente caso público. Acto o escrito que rompe con la lógica y permite la iluminación. Pertenece a la doctrina *chan*. 公案

Goule 勾勒 modo de pintar en donde se contornea la forma con una línea.

Guanyin 观音 nombre chino que se refiere al *Bodhisattva Avalokitesvara*.

Gufa 骨法 proporción de huesos, estructura de interna de los objetos.

Guohua 国画 pintura tradicional china.

Guo yuan ángulo visual del paisaje en donde el espectador puede ver ampliamente el paisaje.
过远

Guqi 骨气 hueso espíritu, denominación de *Han Zhuo* para referirse a *gufa*.

H

Hanzi 汉字 ideograma, carácter. Forma de escritura china.

Hoja de álbum 册页 tipo de formato generalmente rectangular de pequeñas proporciones,

usado en la caligrafía y en la pintura.

Hua 画 pintar, trazar delinear, pintar. Dibujo, pintura, cuadro.

Huei k'ó segundo sucesor de la doctrina *chan*, con él la doctrina se fusiona con el *daoísmo*.

I

Ideograma ver *hanzi*.

J

Jiaguwen 甲骨文 o *kuei ku* inscripciones primigenias escritas en huesos o conchas de tortuga.

Jinyuan 近远 cerca-lejos, distancia.

Jing 景 aspecto estacional.

K

Kaihe 开合 conjunto equilibrado de pinceladas y vacíos.

Kaishu 楷书 o *zhengshu* 证书: estilo caligráfico regular, escritura común y corriente.

Kung an buscar *gong'an*.

Kuangcao 狂草 estilo caligráfico impetuoso de hierba denominación de *Liu Jiu'an*.

Kong 空, vacío.

L

Laozi 老子 viejo maestro al que se le atribuye la autoría del *Daodejing*, libro principal de la filosofía *daoísta*.

Li 礼 rito, actitud ritual.

Li 理 principio interno, concordancia de los elementos pintados con los principios universales, esencia de los objetos elemento de la estética china.

Li referente a *longmo*, es lo que mantiene el patrón compositivo en su lugar.

Lo arterias visibles, referente a *longmo*.

Lishu 隶书 estilo caligráfico de tipo administrativo.

Lista sucesiva: perteneciente a la doctrina *chan*. La lista sucesiva señala que todas las cosas dependen de otras y por las cuales existen.

Longmo 龙脉 venas de dragón, ritmo entrecortado de la composición.

Luohan 罗汉 discípulos de *buda* destinados a preservar las enseñanzas del maestro, representan la idea que todos debemos aspirar al conocimiento espiritual. Cuentan con poderes mágicos.

M

Minti emperador chino, bajo su mandato se introduce el *budismo* a China.

Miyuan ángulo visual del paisaje en donde el ángulo se agranda de tal forma que se pierde en la distancia. 弥远

Mo 墨 tinta.

Mo 脉 venas invisibles, referente a *longmo*.

Modos de pintar la pintura china tradicional se divide en:

Gongbi 工笔 :Trabajo fino con atención al detalle.

Xieyi: 写意 trabajo libre de pinceladas empleando un mínimo de ellas.

Goule: 钩勒 Se pinta con línea de contorno.

Mogu: 没骨 Se evita el contorno lineal de los objetos.

Shuimo 水墨: se trabaja con pincel y tinta negra, se pueden insertar acentos de color.

Mogu 没骨 pintura sin el uso de líneas de contorno.

Mural 壁画 pintura realizada sobre los muros de tumbas, palacios y templos.

N

Nirvana concepto utilizado en el *Induismo*, *Budismo* y *Chan* cuya traducción literal del sánscrito significa extinción, En su origen se considero el estado en el que rodeas las ilusiones y deseos u el ciclo de reencarnaciones desaparecen, en el *Budismo Hinayana* distingue dos tipos de *Nirvana*, en uno se rompe con la rueda de reencarnaciones, pero se mantiene atado a este mundo, en el segundo se consigue tras la muerte física, cuando el cuerpo y el espíritu se funden. En el *Budismo Mahayana*, representa un estado de de liberación de las ataduras ilusiones y sufrimientos de la identidad del ser uno con el absoluto.

O

Ocho inmortales (*he siangu*) 何仙姑 personajes que por diferentes medios y razones han tomado el elixir de la inmortalidad, representan a las diferentes condiciones humanas, la pobreza y la riqueza, la madurez y al juventud, lo masculino y lo femenino. Pertenecen a la tradición daoísta.

P

Pinyin 拼音 transcripción fonética del ideograma chino a caracteres latinos.

Ping yuan 平远 distancia plana, 平原 llanura. Ángulo visual del paisaje en donde se ve el paisaje a la altura del espectador.

Q

Qi 气 : espíritu de todos los componentes del universo, manifestación del *Dao* supremo.

Qifu 起伏 vista errante en todo el cuadro, estructuración del cuadro de manera que la mirada del espectador pueda pasar de un lugar a otro.

Qiyun 气员 tono y atmósfera.

R

Resonancia

Rujia 儒家 escuela filosófica, conocida en Occidente como *Confucianismo*, sus fundamentos se basan en las obras de *Kung* (Confucio) *Mencio* y *Xunzi*.

Ren 仁 virtuosismo del hombre, concepto confuciano.

Rollo colgante tipo de formato vertical de seda y papel usado en la caligrafía y en la pintura, sirve para colgarse.

Rollo horizontal tipo de formato horizontal de seda y papel usado en la caligrafía y en la pintura, sirve para apreciarse mientras se va desenrollando.

S

San yuan 三远 punto de vista del espectador, se refiere en específico a las tres formas.

Gao yuan 高远 distancia alta, *高原* meseta, altiplanicie.

Ping yuan 平远 distancia plana, *平原* llanura.

Sheng yuan 升远 distancia profunda.

Shaoling 少林 Templo perteneciente a la escuela *budista chan* el cual ha sido un centro intelectual y deportivo importante.

Shengdong 生动 movimiento vital, plenamente vivo. Traducción de la esencia del *Dao* a la obra artística.

Sheng yuan 升远 distancia profunda. Ángulo visual del paisaje en donde se ve distancia profunda.

Seis principios de la pintura de Xie He (liu fa) 六法 Principios fundamentales de la pintura china enumerados en el libro “Crítica de la pintura”. Existen diferentes formas de interpretarlos, por lo que se recomienda consultar el capítulo tres.

qiyun shengdong shiye 气韵生动是也

gufa yongbi shiye 骨法用笔是也

yingwu xiangxing shiye 应物象形是也

suilei fucai shiye 随类赋彩是也

jingying weishi shiye 经营位置是也

chuanyi moxie shiye 传移摹写是也

Shi integración, integración de partes en una composición.

Shi 势 realidad pictórica.

Shi 实 relación pictórica, viveza o vitalidad pictórica.

Shitao 石涛 pintor activo en el siglo XVII durante la dinastía Qing, pintor *chan*, escribió un estudio acerca de la teoría del arte denominado: “Enseñanzas sobre la pintura del monje calabaza amarga”.

Shu 恕 considerar al prójimo como uno mismo. Término confuciano.

Shuimo 水墨 tipo de pintura desarrollada con tinta negra y su sucesiva escala de grises y en algunas ocasiones toques de color.

Si 思 idea, captar la esencia de las cosas al representarlas. Elemento de la estética china.

T

Tamo ver *Bodhidharma*.

Temas de la pintura china se refiere al o los objetos principales plasmados en una obra pictórica. Los principales temas de la pintura son los siguientes: paisaje (que incluye las habitaciones humanas), personajes, animales y, por último, plantas y flores (ambas asociadas a pájaros e insectos).

Tian 天 cielo.

Tiao hilo principal o guía. Término referente a *longmo*. 眺

U

Ukiyo- E estampa japonesa

V

Vacío (*wu*) 无 y (*xu*) 虚, se utilizan éstos dos términos para referirse a este concepto filosófico y estético. *kong* 空 se utiliza para expresarlo en caligrafía. Forma de representar al *Dao*, según los escritos de *Laozi* y *Zhuangzi*, se refiere a estado originario al cual debe regresar todo ser.

Vacío mediano parte del *Dao* en donde surgen los diez mil seres.

Vacío originario o vacío supremo *taixu* término acuñado por *Zhuang Zai* para definir el estado del *Dao* máximo.

Vacío-plenitud término usado para representar en unión las fuerzas contrarias que se complementan, sin vacío no hay lleno o plenitud, sin plenitud no hay vacío.

W

Wang Wei (699_759) poeta, pintor y calígrafo considerado creador de la Escuela pictórica del Sur.

Wenren 文人 letrados, círculo de intelectuales los cuales unieron la pintura, la poesía y la caligrafía.

Wenrenhua 文人画 pintura de letrados. Nueva concepción de la pintura desarrollada a partir del siglo XI en donde además de tener como modelo a la naturaleza, se prepondera la expresión individual del artista sobre el carácter descriptivo de la misma.

Wu 无 vacío.

Wucai 五彩 multicolor, de colores.

Wu Daozi 吴道之 pintor activo en el siglo VIII, se considera uno de los primeros en utilizar la pintura monocroma.

X

Xieyi 写意 división general de la pintura china junto con *Gongbi*, en el caso de *Xieyi* la pintura se caracteriza por representaciones realizadas a través de trazos rápidos.

Xincai estilo caligráfico semicursivo cercano al estilo regular. 行裁

Xinggao 行草 estilo de caligráfico semicursivo cercano al estilo de hierba.

Xing shu 行书 estilo caligráfico corriente o semicursivo.

Xu 虚 vacío.

Y

Yi 遗 soltura, elemento de estética china referente a soltura a maestría técnica.

Yi 意 concepción. Transformación de la idea a manos del pintor.

Ying-yang 阴阳 binomio manifestación del *Dao* que en su interacción forman los cinco elementos que a su vez forman los diez mil seres. Más adelante vienen a representar los dos principios complementarios a partir de los cuales se generan los cambios asociando a cada uno de ellos una de las energías creadoras.

Yuan jing 远景 modo de dar profundidad por medio de sucesión de planos.

Yuan punto de vista del espectador. 远

Yu yuan ángulo visual del paisaje en donde se ve la distancia apartada. 隅远

Yun 韵 leyes de la naturaleza, relacionado con los vocablos armonía resonancia y corrección.

Yun pureza. Junto a *cai* (*caiyun*) se refiere a valores luminosos de la tinta. 匀

Z

Ziran 自然 naturalidad elemento de estética china referente a soltura a maestría técnica.

Zen buscar *Budismo Chan*.

Zhongguo 中国, China.

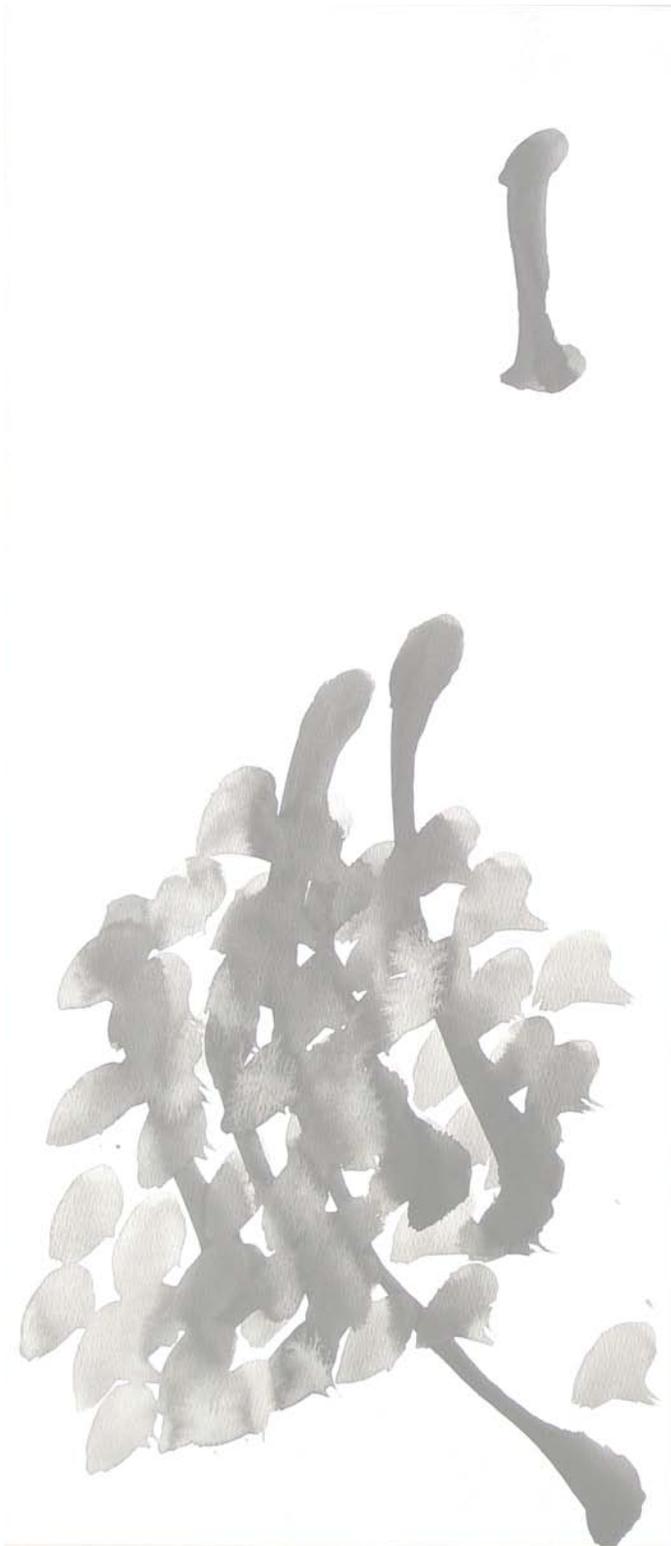
Zhonghua 中国画 pintura tradicional china.

Zhong 忠 lealtad o conciencia moral, elemento confuciano.

Zhuangzi 庄子 principal fundador del *Daoismo* junto con *Laozi*.

DINASTÍAS

Xia	(XXI-XVIII a.C.)	夏朝
Shang	(XVIII-XI a.C.)	商朝
Zhou	(XI-III a.C.)	周朝
Qin	(221-206 a.C.)	秦朝
Han	(206 a.C.-220 d.C.)	汉朝
Período de los Tres Reinos (Sanguo)	(220-280)	三国
Jin del Oeste (Xijin)	(265-317)	西晋朝
Jin del del Este (Dongjin)	(317-420)	东晋朝
Norte y Sur (Nanbei)	(317-585)	南北朝
Sui	(581-618)	随朝
Tang	(618-907)	唐朝
Cinco Dinastías (Wu chao)	(907-960)	五朝
Song	(960-1269)	宋朝
Yuan	(1277-1368)	元朝
Ming	(1368-1644)	明朝
Qing	(1644-1912)	清朝



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS Julia F. y Kuiyi Shen, *Un siglo en crisis. Modernidad y tradición en el arte de la China del siglo XX*, Bilbao-Nueva York, Guggengeim Bilbao Museoa, Guggenheim Museum Publications 1998, 329 págs.
- ANONIMO, *Los cuatro libros clásicos*, Barcelona, Brugera, 1974, 436 págs.
- BAHK Juan W., *Surrealismo y budismo zen: convergencias y divergencias: estudio de literatura comparada y antología de poesía zen de China, Corea y Japón*, Madrid, Verbum, 1997, 238 págs.
- BILLETER Jean Francois, *The chinese art of writing*, New York, Rizzoli, 1990, 319 págs.
- BINYON, Laurence, *Painting in the Far East and introduction to the of pictorial art in Asia, specially China and Japan*, New York, Dover publications, 1969, 302 págs.
- BOWIE, Henry p., *On the laws of the Japanese painting, an introduction of the art of Japan*, E.U. Dover publications, [s/f], 156 págs.
- BRIESSEN, Fritz van, *The way of the brush painting techniques of China and Japan*, Tokyo, Rutland Vt. C. T. Tuttle Co. 1962, 329 págs.
- BRINKER, Helmut, *Zen in the art of painting*, London, New York, Arkana, 1987 159 págs.
- BRODRICK, Houghton A. *La pintura China*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 155 págs. (Breviarios n. 99)
- CAHILL, James, *Chinese painting*, Suiza, Booking international, 1995, 211 págs.
- CALVO Mondragón, Laura Olivia, *El aprendizaje de la escritura china a través de sus radicales*, manual, fotocopias, México, UNAM, FES- Acatlán, Centro de Idiomas Extranjeros, 1994.

- CAPRA, Fritjof, *El Tao de la Física*, Barcelona, Sirio, 2007, 478 págs.
- CARBONETTI, Jeanne, *The Tao of Watercolor, a revolutionary approach to the practice of painting*, New York, Watson-Guption Publications, 1998, 112 págs.
- CAWTHORNE, Nigel *El arte de los grabados japoneses*, Barcelona, Tres Torres- Edunsa, 1998, 110 págs.
- CERVERA, Fernández Isabel, *Arte y cultura en China. Conceptos, técnicas y materiales de la A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 207 págs.
- , *El Arte Chino* Madrid, Historia 16, 1989, 162 págs., (Colección Historia del Arte, 23).
- , *El Arte Chino y II* ,Madrid, Historia 16, 1989, 162 págs., (Colección Historia del Arte, 37).
- COOPER J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000,
- CHENG, Francois. *Vacío y plenitud, el lenguaje de la pintura china*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1985, 120 págs.
- CHEVALIER Jean, Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, 1093 págs.
- DAÑINO Guillermo, Trad. *La pagoda blanca, Cien poemas de la Dinastía Tang*, Madrid, Hiperión, 2001, 282 págs.
- DÖPP, Hans Jürgen, *The Erotic Orient*, New York, Parkstone Press, 2001, 103 págs.
- FADÓN Salazar, Paloma, *Breve Historia de la Pintura China*, Granada, Comares, GIDEA, s.f. 350 págs. (col. de Estudios Asiáticos)
- FAHR BECKER, Gabriele, ed. *Arte asiático*, Italia, Könemann, 2000, 737 págs.
- 冯 鹏生, 中国书画装裱技法, 北京, 北京工艺美术出版社, 2002, 147 págs.
FENG, Pengsheng, *Técnica de restauración de pintura china tradicional*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2002, 147

- págs. (trad. del autor)
- FENOLLOSA Ernest, Ezra Pound, *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor Libros, 2001, 75 págs.
- FRANKE Hebert, Rolf Trauzettel, *El imperio chino*, México, Siglo XXI editores, 8a. ed., 1989, 383 págs. (Col. Historia Universal Siglo XXI vol. 19)
- FRAME, *Japanese Ink Painting*, New Cork, Sterling Publishing Co., 2002, 128 págs.
- GARANT, Carl *El Tao del Diseño*, México, Grupo Editorial Tomo, 1999, 189 págs.
- GOWING, Lawrence et. al. *Historia del arte, Arte de la India y Asia central*, Barcelona, Folio, 2001, 72 págs.
- HOFSTADTER, Douglas R., *Gödel, Escher y Bach. Un Eterno y Grácil Bucle*, España, Consejo Nacional para la Ciencia y la Tecnología CONACYT, Tusquets Editores, 2003, 882 págs.
- HOLTEIN Alexander, *100 koans del budismo chan*, Madrid, EDAF, 2001, 170 págs.
- INSTITUTO DE IDIOMAS DE BEIJING, *Jianming han xi cidian, Breve diccionario chino español*, Beijing, Editora Comercial, 1988, 900 págs.
- INSTITUTO DE IDIOMAS DE BEIJING, *Diccionario manual español-chino*, Beijing, Editora Comercial, 1981, 1526 págs.
- LAOTZE, *Tao te king*, México, Premia editora, 1981, 185 pp (col. La nave de los locos) 185 págs.
- LAOTZE, Wen-tzu, *La comprensión de los misterios del Tao*, España, Editorial EDAF, 1994, 260 págs. (col. Arca de la Sabiduría)
- LEE Sherman, comp. *China 5000 years, innovation and transformation in the arts*, Nueva York, Guggenheim Museum Publications, 1998, 503 págs.

- LI Wei-ji, *Chino para hispanohablantes*, México, UNAM-CELE, 1998, 452 págs.
- LI Zehou, *The path of beauty, a study of Chinese Aesthetics*, New York, Oxford University Press, 1994, 244 págs.
- LIN, Yutang, *Mi patria y mi pueblo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967, 332 págs. (Colección Piragua)
- , *Teoría China del Arte*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, 263 págs.
- , *La vida en China*, México, Joaquín Mortiz, 1976, 137 págs.
- 刘曦林, 蒋兆和, 河北, 河北教育出版社, 2002, 233 págs. (中国名画全集) LIU, Xinli, *Jiang Xiaohu*, Hebei, Editora didáctica de Hebei, 2002, 233 págs. (col. Pintores famosos chinos) (trad. del autor)
- 卢火斤, 潘天寿, 河北, 河北教育出版社, 2002, 233 págs. (中国名画全集) LU, Huojin, *Pan Tianshou*, Hebei, Editora didáctica de Hebei, 2002, 233 págs. (col. Pintores famosos chinos) (trad. del autor)
- LOWENSTEIN, Tom, *Tesoros del Buda, el esplendor del Asia sagrada*, Barcelona, Blume, 2007, 224 págs.
- MC. NAIR, Amy *The uprising brush: Yang Zhenqing's calligraphy and Sung literati politics*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1998, 177 págs.
- MACKENZIE, Donald, *China y Japón*, España, M.E. Editores, 1995, 380 págs.
- MARQUEZ, Riviere Jean, *El arte y la estética del budismo*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1958, 276 págs. (Col. Estudios de Arte y estética)
- OCAMPO Estela, *El infinito en una hoja de papel*, Barcelona, Icaria, 1989, 120 págs.
- PARAIN, Brice, Coord., *El pensamiento prefilosófico y oriental*, México, Siglo XXI editores, 14a. Ed., 1997, 383 págs. (Col. Historia de la Filosofía Siglo XXI, vol. 1)
- PELLICER, Cirici, A. *La estampa japonesa*, Barcelona, Ramón Sopena, 1963, 220 págs. (col. Bellezas eternas)

- PUECH, Henri Charles, Coord., *Las religiones en la India y en el Extremo Oriente*, Siglo XXI editores, Madrid, 1993, 491 págs. (Col. Historia de las religiones Siglo XXI, vol. 4)
- QU Lei Lei, *Chinese Calligraphy, Created your own characters and symbols for good fortune and prosperity*, New York, Watson Guptill Publications, 2002, 127 págs.
- RACIONERO Luis, *Textos de estética taoísta*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, 241 págs. (Col. Libro de Bolsillo no. 993)
- ROWLEY, George, *Principios de la pintura china*, Madrid, Alianza forma, 1981, 169 págs.
- SALVIATI, Filippo, Sergio Basso, *Chinese Art, Masterpieces in Painting, Sculpture and Architecture*, Firenze, Barnes and Noble, 2007, 359 págs.
- STANLEY-BAKER, Joan, *Japanese Art*, Londres, Thames and Hudson, 1984, 216 págs.
- SATO Shozo, *The art of Zumi-E*, Japón, Kodansha Internacional, 1984, 332 págs.
- SCHUMACHER, Stephan, Gert Woerner, comp. *Diccionario de la Sabiduría Oriental, Budismo, Hinduismo, Taoísmo, Zen*, Barcelona, Paidós, 1993, 478 págs.
- ESCUELA SHUKEN MÉXICO, *Traducción parcial del texto num. 321, material escrito para uso interno del curso de caligrafía japonesa*, marzo 2003
- SUÁREZ Anne-Hélène Girard, *99 cuartetos de Wang Wei y su círculo*, Valencia, Pre-textos, 2000, 239 págs.
- VERA, Ramírez, *Pregúntale a Lao Tsé*, México, Susaeta ediciones, 1998, 136 págs.
- , *Pregúntale a Confucio*, México, Susaeta ediciones, 1998, 121 págs.
- WAYNE Senner (comp.) *Los orígenes de la escritura*, México, Siglo XXI, 1992, 221 págs.

WANG, Jia Nan, Cai Xiaoli, Dawn Young, *Oriental painting course, a structured, practical guide to the painting skill and techniques of China and the Far East*, New York, Watson Guptill, 2003, 224 págs.

WANG, Lucy, *Chinese brush painting*, United States, Walter Foster Publishing Inc, 1991, 32 págs.

WATTS, Alan, *El camino del Zen*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961, 414 págs.

---, *¿Qué es el Tao?*, México, Diana, 2003, 82 págs.

杨彦, 李可染山水画技法解析, 江苏, 江苏美求出版社, 1998, 112 págs. YANG Yan, *Analisis on Technique of Li Keran's Landskape painting*, Jiangsu, Editora Artesanal de Jiangsu, 1998, 112 págs. (Trad. del autor)

徐建明, 国画山水 江苏, 江苏美术出版社, 1999, 125 págs. (美术技法大全) Xu Jianming, *Pintura china de paisaje*, Jiangsu, 1999, Editora de Artes de Jiansu, 125 págs. (Serie de Técnicas de Bellas Artes) (Trad. del autor)

ZONG-QI, Cai, ed., *Chinese Aesthetics, the Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dinasties*, United States, University Hawai'i Press, 2004, 359 págs.

CATALOGOS

Art of the brush: chinese and Japanese painting and calligraphy, 23 september-12 November 1995, the Art Gallery of New South Wales, Sydney, Trustees, The Art Gallery of New South Wales, 1995, 24 págs.

ANDREW, Julia, *China, 5000 years, innovation and transformation in the arts*, Guggenheim Museums Publications, New York, 1998, 503 pp

INTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, *Buda Guanyin, tesoros de la compasión*, Museo de Historia Mexicana, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Fondo Editorial de Nuevo León, México, 2007, s.p.

Fundación "la Caixa", *Confucio, El Nacimiento del Humanismo en China*, Fundación "la Caixa", Barcelona, 2004, 213 págs.

El Museo de Bellas Artes de Corea, Editorial de la Revista Ilustrada "Corea", Pyongyang, RPD, Corea, 1989, [s.p.]

贾德江, 王梦湖水墨山水画艺术, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 25 págs. (中国山水画名家技法讲座) JIA Dejiang ed., *Paisajes estilo shuimo de Wang Menghu*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 25 págs. (col. Cátedra de paisajistas famosos chinos) (trad. del autor)

---, 朱松发水墨山水画艺术, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 25 págs. (中国山水画名家技法讲座) *Paisajes estilo shuimo de Zhu Songfa*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 25 págs. (col. Cátedra de paisajistas famosos chinos) (trad. del autor)

---, 李小可水墨家园, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 27 págs. (当代名画家) *Pinturas estilo shuimo del pueblo natal de Li Xiaoke*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 27 págs. (col. Pintores contemporáneos famosos) (trad. del autor)

---, 马未定水墨人物, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 27 págs. (当代名画家) *Pinturas de personajes de Ma Weiding estilo shuimo*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 27 págs. (col. Pintores contemporáneos famosos) (trad. del autor)

---, 程宝泓写意人物画艺术, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 25 págs. (中国人物画名家技法讲座) *Pinturas de personajes estilo xieyi de Cheng Baohong*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 25 págs. (col. Cátedra de pintores chinos famosos de personajes) (trad. del autor)

---, 郝风先写意人物画艺术, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 25 págs. (中国人物画名家技法讲座) *Pinturas de personajes estilo xieyi de Hao Fengxian*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 25 págs. (col. Cátedra de pintores chinos famosos de personajes) (trad. del autor)

---, 扬沛璋重彩写意人物画, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 25 págs. (中国人物画名家技法讲座) *Pinturas de personajes estilo xieyi en técnica zhongcai de Yang Peizhang*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 25 págs. (col. Cátedra de pintores chinos famosos de personajes) (trad. del autor)

- , 范治 水墨肖像画艺术, 北京, 北京工艺美术出版社, 2004, 25 págs. (中国人物画名家技法讲座) *Retratos estilo shuimo de Fan Zhibin*, Beijing, Editora artesanal de Beijing, 2004, 25 págs. (col. Cátedra de pintores chinos famosos de personajes) (trad. del autor)
- , 谢志高 水墨人物小品, 北京, 北京工艺美术出版社, 2003, 25 págs. (中国人物画名家技法讲座), *Estudios de personajes estilo shuimo de Xie Zhigao*, Editora artesanal de Beijing, 2003, 25 págs. (col. Cátedra de pintores chinos famosos de personajes) (trad. del autor)
- Selected painting of Wu Zuoren and Xiao Shufan*, Zhaohua Publishing House, Beijing, 1985, 109 págs.
- Selected paintings by Zeng Xianguo*, Beijing, China Internacional book, 1997
- Ukiyo-E, estampa japonesa*, México, Museo de Arte Contemporáneo Álvaro y Carmen T. De Carrillo Gil, 1993, [s.p.]
- 吴山明, 水墨人物肖像画技法写赏析, 黑龙江, 黑龙江美术出版社, 2003, 17 págs. WU Shangming, *Análisis del método de pintura de retrato y personajes en técnica shuimo*, Heilongjiang, Editora de Bellas Artes de Heilongjiang, 2003, 17 págs. (trad. del autor)
- 杨宪金, 刘国辉. 古装人物画鉴赏大系, 北京, 西苑出版社, 2003, 20 págs. YANG, Xian Jin, ed. *Liu Guohui, Serie para apreciar la pintura de personajes antiguos*, Beijing, Editora del Centro del Oeste, 2003, 20 págs. (Trad. Del autor)
- 赵树松, 学画 名山大川, 天津, 天津人民美术出版社, 2003, 17 págs. (中老年书画速成技法) ZHAO Shusong, *Conocer la pintura de famosas montañas y grandes ríos*, Tianjin, Editora de Bellas Artes del Pueblo de Tianjin, 2003, 17 págs. (Col. Técnica abreviada de pintura y caligrafía nacional antigua) (trad. del autor)