

La cascada y el barranco

entre la bruma:

Algunas consideraciones acerca de la pintura china y su estética*

Luis Roberto Vera

Los antiguos decían que un poema es pintura sin forma visible, y que una pintura es poesía formalizada.

Kuo Hsi [Guo Xi]¹

INTRODUCCIÓN

China es un continuo de espacio y tiempo con un desenvolvimiento histórico relativamente autónomo. Este análisis quiere tomar ciertos aspectos que nos parecen significativos en el desarrollo de la historia del arte chino. Aquí no hallamos la dispersión, fragmentariedad, multivectorialidad y fugacidad que caracteriza el arte occidental, sino la paulatina invención, prolongación y modulación de sus rasgos estéticos en el intercambio con otros pueblos y civilizaciones. De aquí una necesaria visión de conjunto.

No se trata de un análisis estético ni histórico en detalle para cada uno de los períodos dinásticos. Hacerlo requeriría varios volúmenes para conformar una enciclopedia. Pero aún así, querer establecer líneas demarcatorias precisas es pasar por alto el que nunca haya habido solución de continuidad. Incluso en una síntesis tal proyecto implicaría tanto destacar los ejemplos más relevantes como circunscribirlo a su período correspondiente; es decir, dar prioridad a los particularismos en desmedro de lo que es una totalidad.

Tal método se justificaría *a priori* como un intento de abstracción metodológico, es decir, gracias a un constante y acucioso proceso de compulsión y cotejo de fuentes con el fin de superar la etapa descriptiva —desde la primerísimas observaciones respecto a rasgos que podrían sugerir una constante o respecto a variantes que cuestionen estos primeros esbozos—, para intentar alcanzar su decantamiento

reflexionado a través de las siguientes etapas del proceso crítico: análisis, interpretación y evaluación hasta alcanzar una conclusión debidamente ponderada.²

Sin embargo, el *continuum* espaciotemporal no sólo se manifiesta por su permanencia, sino que también se expresa mediante la intercambiabilidad de las formas. En China no hay escuelas artísticas fijas, ya que los creadores chinos participan a menudo de varias tendencias a la vez. Ni maniqueísmo ni solipsismo, la coexistencia alcanza el rango de permutabilidad estilística. Ciertos modos expresivos se han mantenido gracias a una tradición que se manifiesta a través de —y no a pesar de— la renovación propia del incremento de nuevas técnicas.

A) BOSQUEJO HISTÓRICO GENERAL

Ubicados tanto el tema como el espacio³ de nuestra investigación, el primer obstáculo que se presenta para entender el despliegue de la pintura china es su temporalidad. Es decir, de qué manera se inserta en el contexto histórico de su propia cronología. Un primer acercamiento a este problema necesariamente debe distinguir entre datación y periodización de la historia china.

La cronología china, basada en los ciclos dinásticos, entrega la única datación propia para ubicar un problema cualquiera, pero no un punto fijo en el tiempo al cual referir el desarrollo histórico posterior, o el que le preceda.⁴ Continúa siendo, sin embargo, la convención práctica más lógica para el análisis de estos hechos.

En cambio, toda periodización implica abstraer ciertos aspectos esenciales en los que el investigador fundamenta su estudio. Este corte, necesariamente, deberá omitir el hecho

de que la evolución histórica sea un todo ininterrumpido, que el caso chino hace aún más patente por no haber aquí ruptura o interrupción de continuidad. Las invasiones trajeron el cambio de instituciones, pero la civilización china prevaleció absorbiendo por igual tanto los cambios repentinos y violentos como los más dosificados de su comercio y relaciones internacionales dentro del ámbito de su esfera de influencia.⁵

Así, pues, cualquier punto de vista tomará ciertas líneas evolutivas, a partir de cierta etapa histórica, y cerrará su enfoque en el momento en que éstas le parezcan que desempeñan un papel menos sustancial. Analizar, por ejemplo, el tipo de formación social que en cada período nos diera ciertas indicaciones acerca del modo de producción para, de allí, analizar los aspectos en cuestión —en nuestro caso, los estéticos— referidos a ese “todo complejo con predominio”.⁶

El surgimiento de la civilización china en el valle del río Amarillo y valles adyacentes, presenta ciertos rasgos paralelos con el de la civilización sumeria, egipcia e india; y, de un modo más general, con la mesoamericana y andina.⁷

Pero, además del cultivo del arroz, ciertas características, tales como el azadón de hoja larga (así como el típico cuchillo-machete de la cocina china), la fabricación de la seda y la domesticación de ciertos animales y productos propios del Sudeste asiático, dan a esta civilización rasgos diferenciables de aquellas del resto del mundo.

Entre las culturas neolíticas de Asia se destacan dos: la cultura de la cerámica roja, cuyos sitios de concentración más antiguos se encuentran cerca de Yang-shao y a lo largo del río Amarillo, extendiéndose desde Manchuria a Sinkiang; y la cultura de la cerámica negra (identificable, quizá, con la dinastía Hsia [Xia Cháo], c. 2000-1520 A.C.,⁸ que creció en la llanura del norte de China y en las regiones costeras hasta Hangchow [Hangzhou].⁹

La primera muestra semejanzas con la cerámica pintada de Asia occidental y Europa sudoriental. Una ruta posible se hallaría a través del Turquestán Ruso y Sinkiang [Xinjiang]. La segunda, con elementos afines a la cultura neolítica del Asia oriental, pudo influir por difusión —más que por descendencia directa— en la cultura Shang [Shang Cháo].

Calificada por algunos historiadores como una sociedad de tipo esclavista, comparable en cierto modo a las ciudades homéricas, la cultura Shang (c. 1520-1030 A.C.) se desarrolló en ciudades-estados diseminados en la llanura de China del norte y valles del río Wei [Wei He] en Shensi

[Shaanxi] y Fen [Fen He] en Shansi [Shanxi].¹⁰ Tanto el manejo del bronce, por la que es característica, como el cultivo del trigo y el uso del caballo y la rueda, así como ciertos diseños artísticos, pudieron ser préstamos de Occidente. Al mismo tiempo, se encuentran elementos propios de las zonas del sur de China (como la caza y el tallado en madera) que la relacionarían a una cultura primigenia común a toda la cuenca del Pacífico.

En la dinastía Chou [Zhou Cháo] (1030-221 A.C.) es posible observar una sociedad “proto-feudal”, en el sentido de que prevaleció más una organización agrícola de tipo tribal con relaciones de parentesco que una basada en principios feudales de tipo contractual. En todo caso, compartiendo ciertas características feudales típicas, a saber: economía cerrada, organización militar y continuidad hereditaria.

La dinastía Ch'in [Qin Cháo] (221-206 A.C.) realiza la unificación y centralización de China, establece los límites aproximados de su territorio nacional e instaura un modelo imperial que habrá de durar hasta principios del siglo xx. Al mismo tiempo lleva a cabo medidas de orden administrativo (unificación de pesos y medidas, así como de la moneda y la escritura) y económico (aplicación de impuestos a la tierra). Es de notar, asimismo, la declinación del surgimiento y desarrollo de diversas corrientes intelectuales que, por su variedad, habían caracterizado hasta aquí la evolución del pensamiento chino.

La dinastía Han [Han Cháo] (206 A.C.-220 D.C.) no viene sino a consolidar aquel cambio que se había realizado con la dinastía Ch'in [Qin Cháo]: el establecimiento de un gobierno fuerte y centralizado —aunque continúen regiones con relativa autosuficiencia económica— que procura, esta vez, atenuar el peso de los impuestos y el trabajo obligatorio debido al estado, la *corvée*. La clase dirigente ha dejado —o, más bien, ha sido despojada de— sus atributos militares y hereditarios para transformarse en una aristocracia que basa su prestigio en la riqueza y la educación, las cuales facilitan su participación en el gobierno a través de la burocracia.

El período de las Seis Dinastías (220-581 D.C.), en especial la Wei del Norte [Bei Wei Cháo] (386-535) y sus prolongaciones a través de la Sui [Sui Cháo] (581-618) y la T'ang [T'ang Cháo] (618-906), ven el auge del budismo, así como la expansión territorial y el empuje militar a costa de las tribus bárbaras.

Tan sólo a mediados de la dinastía T'ang [T'ang Cháo], es decir, en el s. VIII, con el reinado de Hsüan Tsung [Xuan-



Isaac Masri 2007

Técnica mixta / papel de algodón, 130 x 98 cm

zong] como período clave, se observa la desaparición de los rasgos que caracterizaban el modo de producción asiático y la transición a una sociedad en que aparecen aquellos elementos que permiten calificarla de “pre-moderna”: crecimiento del sistema económico y monetario, cambio del sistema de impuestos y tributos (no ya aplicados al campesino, sino que deducidos a partir de la posesión de la tierra), el crecimiento paralelo de la producción y el comercio, con su correlato en la urbanización relativa de la sociedad y la cultura.

Por otra parte, hay una transformación de la clase dirigente: de una parte, la decadencia de los grupos aristocráticos, surgidos de la aristocracia latifundista que sustituyera a la aristocracia feudal en las épocas Ch'in [Qin] y Han [Han], por la otra, su reconstitución en una clase más amplia, los eruditos-funcionarios-terratenientes (suerte de *gentry*), que basa sus privilegios y prestigio ya no en la posesión de la tierra sino en sus méritos civiles. Asimismo, a partir del s. VIII, la estabilización del sistema de exámenes indica el triunfo del sistema burocrático.¹¹

Las características de esta sociedad, lentamente enriquecida, se prolongarán hasta la llegada de los occidentales. El contacto con éstos y el propio desarrollo conducirán a la creación de una burguesía ligada al comercio internacional. La aceleración del proceso de cambio institucional desem-

bocará en la caída del régimen manchú y la instauración de la República en 1911. La incapacidad del régimen del Kuomintang para solucionar los agudos problemas sociales y económicos conducen a la toma del poder por el Partido Comunista en 1949.

B) INSCRIPCIÓN DEL ARTE CHINO EN SU HISTORIA

Ya en los primeros yacimientos arqueológicos del arte neolítico se encuentra la misma técnica de pincel —el trazo agudo del movimiento caligráfico con que esbozan las hojas al pintar los bambúes— que irá a ser utilizado por los artistas Sung, tres mil años más tarde.¹²

Al inicio de la sección anterior anotamos que el surgimiento de las culturas neolíticas son el antecedente de la cultura del bronce Shang. Diversos autores¹³ han señalado el paralelismo del diseño de los bronce de este período con el del arte de otras regiones de Asia oriental, de los Mares del Sur y, particularmente, el de los totems de los indios de Norteamérica. Por nuestra parte la hemos encontrado en los mascarones de las pirámides mayas al visitar Tulum y Kohunlich, en Quintana Roo; Comalcalco, en Tabasco y Tikal, en El Petén.

Por sobre las búsquedas, hallazgos en invenciones originales, Fenollosa enfatiza las influencias y los préstamos que se manifiestan en ésta como en otras épocas en el ámbito de la civilización del *País del Centro*. Ciertamente es que su ánimo está lejos de querer disminuir la capacidad creativa de los chinos, sino tan sólo desea anotar cómo ella nunca estuvo al margen del intercambio cultural con la región eurasiática, del mismo que —y sobre todo en un principio— con la cuenca del Pacífico.

En cuanto al desarrollo propio de la pintura, los primeros siglos de la época histórica ven la preeminencia del retrato y la pintura figurativa. Chiang Yee lo atribuye a que el arte en general estaba al servicio de un emperador gobernante, no de un mecenas.¹⁴

Fenollosa ha señalado, asimismo, los rasgos mesopotámicos del arte Han (aunque, en verdad, habría que retrotraerlos ya a la época de los Reinos Combatientes [Zhanguo] (480-221 A.C.), a saber: el uso de motivos de animales (incluso alados), tanto como ornamento de utensilios como en escenas de caza, ya sea separados o en procesión circular; y el motivo del Árbol de la Vida, con el trazado lineal de su tronco, el entrelazamiento de las ramas y el dibujo de las hojas, al modo de un plumaje. En suma, la masividad de la proporción y el ritmo de las líneas curvas.¹⁵

La copia, obtenida por frotación, del relieve de un azulejo encontrado en una tumba de Kuangshan [Guàngshān], Szechwan [Sichuan], de la dinastía Han [Han Cháo], *Tirando a los pájaros a la orilla de un lago*, nos parece particularmente significativa.¹⁶ Desde luego, por ser un documento sociológico de primer orden: en un primer plano, los campesinos ocupados en la cosecha del arroz; mientras, en un segundo, se ve a dos señores dedicados a la caza.

Pero es sobre todo por sus cualidades estéticas que nos sentimos atraídos: la solución dada al espacio, a las figuras y al movimiento. La línea, su ritmo, la forma que contiene y el espacio en que se desenvuelve.

De una parte, el dibujo de las figuras a través de la precisión de la línea, conformando una pura silueta. Épocas posteriores desarrollarán una mayor libertad en el ritmo de la línea y en los valores plásticos y pictóricos de las figuras, pero su tratamiento ya está dado en esta época. Asimismo, creemos encontrar aquello que Read estimaba como *áptico* en las figuras del mesolítico del sur de España y norte de África, es decir, la expresividad a partir de un sentimiento interno: el movimiento expresado aquí en el gesto de segar el arroz y en el de tender el arco hacia los patos de la ribera. No es que el movimiento se pueda expresar en pintura, eso es imposible por la naturaleza misma de los elementos, sino que ese movimiento aquí está sugerido, en potencia, al indicar el gesto previo a la acción misma.

Un tercer aspecto estético lo encontramos en el tratamiento del espacio. La distribución en dos registros paralelos es una reminiscencia de épocas anteriores, tal como el diseño del bronce *hu*,¹⁷ el que no presenta profundidad alguna al insistir en el diseño dentro del plano pictórico, la línea que demarca las escenas sirve para indicar lugares diferentes en una sucesión espacial y temporal; por el contrario, en la escena junto al lago, se trata de una simple delimitación espacial. La utilización de dos tratamientos de perspectiva: la de vista superior (o de vista de pájaro) y la perspectiva aérea para lograr el tratamiento del espacio en profundidad, son, asimismo, junto al valor del vacío, características esenciales en el desarrollo posterior de la pintura china.

Por fin, la naturaleza: los peces, en su *habitat* natural, los patos en vuelo y el paisaje que se difumina en el vacío de la distancia, son parte integral de la representación. Aislados, más tarde, pasarán a ser, sobre todo a partir de la época Sung, motivos en sí mismos.

Ya por esta época se empiezan a perfeccionar el papel, los pinceles y la tinta, generalizando el arte caligráfico y



Técnica mixta / papel de algodón, 1,30 x 98 cm

Edgardo Ganado Kim, 2006

proveyendo, así, a la pintura de una mayor flexibilidad y ritmicidad en el trazo del pincel, al tiempo que se empieza sustituir las siluetas, que aparecían hasta ahora en piedra, bronce o madera, por imágenes delineadas, susceptibles de ser tonalizadas mediante la tinta o el color para crear el valor de las masas.

A partir de la restauración Han (también llamada Han posterior o Han oriental [Dong Han Cháo]) (25-219 D.C.) observamos dos corrientes que desembocarán en las manifestaciones artísticas del período T'ang [Táng Cháo]. Es significativo que ambas corrientes sean predominantemente manifestaciones del budismo: representación de figuras y retratos —que continúan líneas anteriores— tanto como representaciones de bodhisattvas y otros motivos religiosos. A pesar de esto, los temas morales y didácticos confucianos mantienen su importancia.

Así, de una parte, se pueden discernir líneas que continúan tendencias manifiestas en el estilo Han a través de las dinastías del Norte, en particular en la dinastía Wei del Norte [Bei Wei Cháo] (386-534). De esta última sabemos que se trata de una dinastía de origen bárbaro (T'o-pa [Toba]) muy sinificada, cuyos grupos dirigentes darán origen no sólo a aquellas en las cuales se dividió: Wei de Occidente [Xi Wei Cháo] (535-556) y Wei de Oriente [Dong Wei Cháo] (534-550), sino de éstas a su vez (Chou del Norte

[Bei Zhou Cháo] (557-581) y Chi del Norte [Bei Qi Cháo] (550-577), respectivamente), y lo que es más notable, a la Sui [Sui Cháo] (581-618) y la T'ang [Táng Cháo] (618-906).¹⁸

De otra parte, en las dinastías del sur, en especial la Chin [Jin Cháo] (265-420), con su centro en la corte de Nanking [Nanjing], se observa un auge en la pintura de paisaje: Tai K'uei [Dai Kui] desarrolla la escultura y su estilo se refleja, probablemente, en el arte de su contemporáneo Ku K'ai-chih [Gu Kaizhi] (344-406). En la obra de este último, *Admoniciones de la Institutriz Imperial a las Damas de Palacio (Nü-shih chen)*, hay una innovación en el tratamiento del paisaje y en el movimiento de las telas del vestuario. Sin embargo, el paisaje todavía continúa siendo el fondo del tema a representar.¹⁹

También en el sur vivió Hsieh Ho [Xie He], bajo las dinastías Liu Sung [Liu Sòng Cháo] (420-479) y Ch'i [Qi Cháo] (479-502), pintor y crítico, autor de los *Seis Principios de la Pintura [liu fa]*, que influirán en la concepción de toda la estética posterior en el ámbito de la familia confuciana de naciones.²⁰ La importancia del confucianismo en el desarrollo de la pintura en esta época nos la revela una frase suya: “no hay pintura que no se haya propuesto algún propósito moral”.²¹

Entre los pintores más importantes de la dinastía T'ang [Táng Cháo] (618-906) se encuentran Wu Tao-tzu [Wu Daozi] (también llamado Wu Tao-hsüan [Wu Daoxuan]), Li Szu-hsün [Li Sixun] y Wang Wei [Wang Wei], también llamado Wang Mo-ch'i [Wang Moqi]. El primero, importante por sus figuras budistas y taoístas, es quien, además, imprime al antiguo estilo una nueva línea, fuerte y llena de movimiento.

Li Szu-hsün [Li Sixun] y su hijo, Li Chao-tao [Li Zhaodao], continuaron pintando con una línea precisa, agregando el uso de colores minerales. Es a ellos a quienes críticos posteriores²² atribuyen la fundación de la llamada “Escuela del Norte”, a la que se adscribe todos los pintores de la corte y a los artistas profesionales.

En contraposición a la anterior se coloca la “Escuela del Sur”, cuya fundación se adjudica a Wang Wei, asimismo gran poeta y músico, quien utilizó de preferencia tinta monocroma (sólo ocasionalmente una ligera aplicación de color) y cuya influencia es visible en los pintores eruditos y artistas aficionados.

La Escuela del Norte se caracteriza por una severidad en la forma, un trabajo detallado y un énfasis en el balance del diseño, tratando la superficie y las masas mediante

el sombreado; mientras, la Escuela del Sur utiliza más el contorno y la textura de las pinceladas a través de puntos y líneas más libres.²³

Si bien es indudable que en las dinastías posteriores hay la continuación del paisaje y, especialmente en la Sung [Song Cháo] y la Yüan [Yuan Cháo], ciertos motivos alcanzan un valor incuestionable, la innovación es menor y las modificaciones de detalle. Con esto no se trata de disminuir el valor de las obras en estas dinastías, sino tan sólo indicar un ritmo diferente y preocupaciones de otra índole en el ámbito de la creación.²⁴

C) UNA ESTÉTICA DE LA CONTEMPLACIÓN:

LA FORMA SURGE DEL TRAZO EN UN ESPACIO DINAMIZADO

En la sección anterior hemos dado algunos aspectos de la historia del arte chino, en ésta queremos entregar algunas características que singularizan la obra concreta y que la definen respecto a otras expresiones plásticas en el ámbito universal.

La pintura china es un arte temporal a la vez que espacial: la disposición de grupos de motivos, relacionados en el espacio a través de intervalos, exige una percepción sostenida en el tiempo.

Es nuestra actitud la que cambia frente a lo representado. Al desplegar un rollo, de derecha a izquierda, la observación se efectúa de una manera diferente a como estamos acostumbrados a hacerlo —o pensamos estarlo— con una obra occidental posterior al Renacimiento, la cual supone la aprehensión inmediata de lo representado. Ésta utiliza la llamada perspectiva *científica* (mejor denominada albertiniana o renacentista) que depende de un solo punto de vista fijo, eje o punto de fuga, hacia el cual convergen todas las verticales, disminuyendo en proporción continua. La ilusión de la ventana a través de la cual se mira fue rota por el cubismo. Esta corriente enfatizó la superficie del cuadro —su bidimensionalidad— al establecer la presentación simultánea de las diversas partes de un objeto²⁵ y relacionar a cada objeto entre sí por medio de un pasaje.

En China, por el contrario, en vez de un foco único y fijo, se trata de un foco móvil que presenta una perspectiva cambiante. El paralelismo occidental más próximo lo encontramos en la música (por lo menos hasta Schönberg) que despliega un tema a través de una sucesión temporal. Es decir, se trata de provocar una experiencia por medio del movimiento: y toda concepción del movimiento es inseparable de la del tiempo, y del espacio en que se efectúa.

En Occidente, influido por una visión científica, lo que se quiso fue una aprehensión simultánea, discontinua: el instante —la caza de la mariposa, no su movimiento— no el flujo del tiempo.

La profundidad que en Occidente se daba a través de un todo continuo, en el paisaje chino se propone por medio de tres planos: el primero, al modo del *repousoir* flamenco que, precisamente, acentúa por contraste la lejanía de los demás; un segundo plano, o distancia media; y una distancia alejada o de fondo. El ojo se desliza a través de ellas mediante un salto en el vacío.²⁶

A partir de la época Han la utilización de la perspectiva aérea preservó el uso de un espacio ilimitado.²⁷ En la pintura del paisaje chino se distinguen, además, otras tres clases de perspectiva: *kao yüan* [*gao yuan*], o distancia elevada, en la que se supone al espectador mirando hacia arriba; *shen yüan* [*shen yuan*], o distancia profunda, en la que se lo imagina frente a un horizonte en el que se acumulan las montañas; y *p'ing yüan* [*ping yuan*], o distancia a nivel, en la que se ubica la visión al mismo nivel del espectador, ya sea en un horizonte bajo o desde una gran altura.²⁸

En cuanto a los valores del diseño como principio decorativo: la repetición de los motivos, el color artificial o, mejor, no-natural, la interrelación de las áreas, la bidimensionalidad y la armonía y estilización del ritmo en la representación, nos muestran la capacidad de los chinos en el diseño dentro del plano pictórico.²⁹

Por lo anterior se entiende las relaciones entre la pintura y el trazo caligráfico. Se ha repetido insistentemente el hecho de que escritura y pintura tengan un origen común, hay incluso quienes afirman que esta última tiene su origen en la caligrafía.³⁰

La tendencia histórica general en el tratamiento de la línea muestra un movimiento hacia una mayor libertad y soltura que comienza con un tratamiento de la figura mediante un contorno, el llamado *shuang kou* [*shuang gou*], o doble línea, también designado *pai-miao* [*baimiao*], o dibujo simple. Con el tiempo su espesor disminuye adquiriendo mayor movilidad y finura. Su modalidad opuesta, el estilo *mo-ku-hua* [*moguhua*], o sin huesos, se hizo necesario para aquellos que desearon una mayor variedad en la textura de la forma.³¹

En todas las civilizaciones la concepción del vacío evoluciona desde su representación como fondo neutro a la representación visual como parte integrante de un espacio.³² Los chinos crearon una concepción del mundo a través de la percepción de la naturaleza que compartía

a la vez el mundo del espíritu y el de la materia. No hay línea de separación entre su experiencia de la naturaleza y la experiencia del hombre. De aquí que el confucianismo sea antes una ética que una metafísica; un conjunto de normas hacia la sociedad más que una filosofía que entregue una explicación de las causas últimas del ser humano. La expresión de estas tres entidades se resolvieron, a través de la meditación y la espontaneidad del taoísmo, en la creación poética y artística.³³

George Rowley nos habla de un desarrollo de la pintura china a través de tres etapas “progresivas”.³⁴ Por nuestra parte, junto a esta sucesión (aunque sin compartir su teleología implícita), creemos encontrar ciertas constantes durante el desenvolvimiento de la historia del arte chino.³⁵ Su estética ha indicado siempre una experiencia de la realidad a través del trazo caligráfico y el vacío: la línea y su ritmo, ese movimiento que se despliega en la secuencia del tiempo. El vacío como parte integral del espacio, utilizado como un medio para expresar lo imponderable, lo intangible y lo fugaz; de él se podría decir lo que del silencio: su existencia llega a ser más significativa que la propia realidad que a su lado se indica. •

Tlacoquemécatl y Roma, diciembre de 1975

Notas

* La primera versión de este ensayo correspondió a un proyecto de tesis (frustrada) para el programa de maestría en Estudios de Asia de El Colegio de México (1972-1976), publicado luego (excepto por la bibliografía, considerada redundante por el equipo editorial en turno de la revista en donde apareció) con el mismo formato y título: “Algunas consideraciones acerca de la pintura china y su estética”, en *El Zaguán*, México D.F., Nº 3 (Primavera 1976), pp. 17-26.

¹ El epígrafe lo hemos tomado de Ernest F. Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese Art*. Vol. 2. New York, Dover Publications, 1963, p. 19. Y ya que nos encontramos aquí con nuestro primer nombre chino, vaya una nota aclaratoria. La transcripción de la fonética china a las lenguas indoeuropeas es babélica, por decir lo menos. Cada idioma ha intentado reproducir los tonos y fonemas chinos sin gran éxito. Así, por ejemplo, en francés y alemán; en castellano es el caos mismo: cada quien utiliza las transcripciones a partir de la lengua extranjera con la que esté más familiarizado. En inglés ha habido no un sistema de transcripción sino varios. La Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos adoptó el sistema Wade-Giles, utilizado asimismo en los medios impresos y en la mayoría de las universidades con departamentos de estudios orientales. En China se desarrolló un sistema de romanización, el *pinyin*, que incluye la notación diacrítica de los tonos (Taiwán adoptó una variante, el *tong-yong* (juntamente con la simplificación de los caracteres, a partir de los estilos manuscritos; en la antigua Formosa los partidarios de uno u otro sistema reflejan la posición política respecto a la independencia o reunificación con China continental.) Sin embargo la versión de este sistema que se ha popularizado globalmente no incluye la notación diacrítica de los tonos. Por conveniencia, es decir, por frecuencia y accesibilidad

a las fuentes en lengua inglesa, en este ensayo continúo utilizando el sistema Wade-Giles, ya que así aparecen citados en las fuentes originales, mayoritariamente en inglés, pero he agregado entre corchetes, cada vez que ha habido la oportunidad, su equivalente en *pinyin*.

² Las etapas de la crítica podrían comportar las siguientes etapas: a) observación (primera detección); b) sondeo (hojear, revisar, calar: sinécdoque, la parte por el todo); c) registro (primera aproximación sistemática); ch) clasificación o sistematización (categorías); d) descripción; e) análisis; f) interpretación; g) evaluación; y h) conclusión (aún si relativa, hipotética y tentativa).

³ Vid. "Aspectos geográficos en el desenvolvimiento histórico de China", en *Revista Comunidad*, México D.F., N° 46 (diciembre 1973), pp. 720-731.

⁴ Tal como la datación que encontramos, por ejemplo, en la cronología griega, basada en las Olimpiadas; o la judía, que comienza en una fecha convencional dada para la creación del mundo; para no citar las más conocidas romana, islámica o la propia cristiana.

⁵ Vid. "Relaciones internacionales de China imperial", en *Revista Comunidad*, México D.F., N° 52 (mayo 1975), pp. 276-285.

⁶ Vid. Nikos Poulantzas, *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*. México, Siglo XXI, 1970, pp. 2-6.

⁷ Nos referimos no sólo a su carácter fluvial, sino, y especialmente, a la elección de un cultivo específico: trigo en las civilizaciones occidentales; arroz en la china; maíz en la olmeca —y en sus prolongaciones culturales a través de los pueblos que conformaron Mesoamérica (mayas, zapotecas, teotihuacanos, totonacas, huastecos y occidentales, para mencionar sólo aquellos que conformaron culturas particularmente distintivas durante el período clásico) e Aridoamérica, en los complejos agrícolas de las culturas mogollón, hohokam y anasazi, en los actuales estados de Nuevo México, Arizona y Utah— y el cultivo de la papa en la civilización andina.

⁸ Vid. Edwin O. Reischauer, and John K. Fairbank, *East Asia. The Great Tradition*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1958, p. 39.

⁹ *Op. cit.*, p. 34.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 47.

¹¹ *Op. cit.*, p. 186.

¹² Vid. Michael Sullivan, *A Short History of Chinese Art*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 35.

¹³ Vid. Fenollosa, *op. cit.*, pp. 6-12; asimismo, Li Chi, *The Beginning of Chinese Civilization: Three Lectures Illustrated with Finds at Anyang*. Seattle, University of Washington Press, 1957, pp. 29-31, donde describe los rasgos de un mango de hueso, dispuestos al modo de las máscaras *ʼao-tʼie*, cuyos principios representativos se encuentran en toda el área del Pacífico; *vid.* también Reischauer and Fairbank, *op. cit.*, p. 45. Sullivan prefiere apartar el problema asintiendo en tales semejanzas, pero aduciendo que aún no hay pruebas arqueológicas que confirmen lazos de difusión o de intercambio, *vid.* Sullivan, *op. cit.*, p. 61.

¹⁴ Vid. Chiang Yee, *The Chinese Eye*. Bloomington, Indiana University Press, 1964, p. 136.

¹⁵ Vid. Fenollosa, *op. cit.*, vol. 1, p. 21.

¹⁶ Vid. *Tirando a los pájaros a la orilla de un lago*, copia por frotación de un azulejo en una tumba de Kuanghan [Guángshàn], Szechwan [Sichuan], 42 cms., dinastía Han [Han Cháo], Museo Provincial Hsi-ch'en [Xichen], Ch'eng-tu [Chengdu], Szechwan [Sichuan].

¹⁷ Pieza del Museo del Palacio de Pekín.

¹⁸ Vid. Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art. Translations from the Masters of Chinese Art*. Manchester (England), C. Nichols and Co., The Phillips Park Press (Panther Books), 1969, p. 20; y, asimismo, Reischauer and Fairbank, *op. cit.*, pp. 151-155.

¹⁹ Vid. Chiang Yee, *op. cit.*, pp. 151-152.

²⁰ Cf. Chiang Yee, *op. cit.*, pp. 176 y 186; George Rowley, *Principles of Chinese Painting*, 2nd. ed. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1959, p. 34; Osvald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*. New York, Schocken Books, 1963, p. 19; y Sullivan, *op. cit.*, pp. 121-123.

²¹ *Apud* Rowley, *op. cit.*, p. 12.

²² En especial Tung Ch'i-ch'ang, *vid.* Sullivan, *op. cit.*, pp. 224-226.

²³ Cf. Chiang Yee, *op. cit.*, pp. 38-40; Lin Yutang, *op. cit.*, p. 24; y Sullivan, *op. cit.*, pp. 160-161. *Vid.*, asimismo, "Arte Chino y Japonés", en *Las Bellas Artes*. T. 9. México, Grolier, 1969, p. 41. Sería interesante hacer un paralelismo con las escuelas renacentistas de Florencia y Venecia, tal como está propuesto por Venturi al analizar el tratamiento del color y el modelado escultórico de las figuras en estas corrientes italianas, *vid.* Lionello Venturi, *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*. Trad. de l'italien par Juliette Bertrand. Paris, Éditions Albin Michel, s.d. [1960]. Evidentemente el substrato metodológico remite a los aportes de Wölfflin.

²⁴ Entre otras, nos referimos a las pinturas de pájaros (*vid.* Chiang Yee, *op. cit.*, pp. 165-166 y 169), aunque sean particularmente célebres las de animales (sobre todo los rollos verticales de caballos, sobre el tema, *cf.* en especial, Chiang Yee, *op. cit.*, p. 172); acerca del tratamiento de los bambúes, *vid.* Chiang Yee, *op. cit.*, p. 169, y Sullivan, *op. cit.*, pp. 35 y 215.

²⁵ Vid. Octavio Paz, "Sobre el simultaneísmo", en *Diorama de Excelsior*, México D.F., domingo 1º de junio de 1975, p. 2-4. El antecedente más directo, creemos, se encuentra en la *Introduction à la métaphysique* (1903) de Henri Bergson, si bien son fundamentales para la comprensión cabal del simultaneísmo las tres principales obras de Bergson, *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire* (1896) y *L'Évolution créatrice* (1907). En la *Introduction à la métaphysique*, Bergson expuso dos vías diferentes del conocimiento: la primera, que alcanza su mayor desarrollo en la ciencia, es analítica, conceptualiza y tiende a ver las cosas como sólidos y discontinuos en el espacio; la segunda, es una intuición que llega al fondo de las cosas en una globalidad que obra por empatía, alcanzando la realidad de los objetos fuera de la duración del tiempo y de su flujo perpetuo.

²⁶ Cf. Rowley, *op. cit.*, pp. 64-65.

²⁷ Cf. Sullivan, *op. cit.*, p. 107.

²⁸ Cf. Chiang Yee, *op. cit.*, p. 164; y Sullivan, *op. cit.*, pp. 181-182.

²⁹ Vid. Rowley, *op. cit.*, pp. 66-76.

³⁰ El carácter, símbolo escrito, surge a la vez como signo pictórico e ideográfico, pero con el tiempo adquiere su rasgo distintivo más notable, deriva en fonograma.

³¹ Cf. Chiang Yee, *op. cit.*, pp. 175 y 178-179; y Sullivan, *op. cit.*, pp. 190-191.

³² Vid. Rowley, *op. cit.*, pp. 71-73.

³³ De las relaciones entre taoísmo y confucianismo, Rowley ha dicho que ambos buscan "una 'realidad interior' en una fusión de opuestos", *vid.* Rowley, *op. cit.*, p. 4, asimismo en la p. 14. La oposición entre confucianismo y taoísmo (en cuanto actitud de rechazo o actuación en el mundo) es menos tajante de lo que se pretende, *cf.* Chiang Yee, *op. cit.*, pp. 70-71 y 77-79. Asimismo, *vid.* James F. Cahill, "Confucian Elements in the Theory of Painting", en Arthur F. Wright, *The Confucian Persuasion*. Stanford, Stanford University Press, 1960, pp. 132 y 134.

³⁴ Vid. Rowley, *op. cit.*, p. 25.

³⁵ En Occidente, creemos, ha habido tres modalidades de representación: una es la que surge de la visión que el creador tiene de una realidad externa; su contrario es, naturalmente, aquella manifestación de una sensibilidad que percibe desde adentro (en estricto sentido toda sensibilidad es interna; aquí nos referimos a la ubicación del foco

que la provoca); la tercera modalidad ya no se refiere al orden de lo sensible, sino al de la abstracción. La primera la vemos manifiesta ya en el paleolítico, en las pinturas de Altamira y Lascaux; la segunda es propia del mesolítico, en aquéllas del sur de España y norte de África; y la tercera es la creación desarrollada en el arte geométrico del neolítico (*grosso modo* corresponderían a una economía cazadora, mixta y agrícola, respectivamente; sin embargo, también representarían modos de aprehensión de una experiencia de la realidad, en la que se incluiría la sugestión del movimiento, o su negación, el estatismo; es decir, una capacidad de adecuación a la experiencia por parte del ser humano y no sólo una rígida determinación ejercida por un modo de producción y su formación social). Otra correspondencia la hallaríamos, respectivamente, en el impresionismo, expresionismo y cubismo.

Bibliografía general

Advis, Luis, "Implicaciones objetivas y subjetivas del concepto de 'ritmo'", en *Revista Musical Chilena*. Santiago, N° 92 (abril-junio 1965), pp. 79-89.

Bloch, Marc, *La sociedad feudal. La formación de los vínculos de dependencia*. México, Uteha, 1958.

Braudel, Fernand, *Las civilizaciones actuales. Estudio de historia económica y social*. Madrid, Editorial Tecnos, 1966.

Braudel, Fernand, *La Historia y las Ciencias Sociales*. 2ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1970.

Calmette, Joseph, *L'Élaboration du Monde Moderne*. 3ème. éd. Paris, Presses Universitaires de France, 1949.

Croce, Benedetto, *Estética*. 11ª ed. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1969.

Fages, J.-B., *Comprendre le structuralisme*. Toulouse, Privat, 1967.

Fischer, Ernst, *Arte y coexistencia*. Barcelona, Ediciones Península, 1968.

Fischer, Ernst, *La necesidad del arte*. 2ª ed. Barcelona, Ediciones Península, 1970.

Fleming, William, *Arte, música e ideas*. México, Nueva Editorial Intermérica, 1971.

Goldmann, Lucien, *Marxismo, Dialéctica y Estructuralismo*. Buenos Aires, Ediciones Calden, 1968.

Goldmann, Lucien, *Para una sociología de la novela*. Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1967.

Hauser, Arnold, *Introducción a la Historia del Arte*. 2ª ed. Madrid, Guadarrama, 1969.

Huisman, Denis, *La Estética*. Buenos Aires, Eudeba, 1962, p. 38.

Ibáñez, José Miguel, *La creación poética*. Santiago, Editorial Universitaria, 1969.

Kowzan, Tadeusz, "La musique et les arts plastiques. À la conquête de l'espace et du temps", en *Diogenes*, Paris, N° 73, pp. 3-22.

Lifar, Serge, *La danza*. 2ª ed. Barcelona, Editorial Labor, 1968.

Luzzatto, Gino, *Períodos y caracteres de la economía medieval*. Trad. de la Dra. Nilda Guglielmi. Buenos Aires, Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional, 1963.

Read, Herbert, *Imagen e idea*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Rojas Mix, Miguel, "El fin del mundo antiguo", en *Anales de la Universidad de Chile*. Santiago, N° 132 (octubre-diciembre 1964), pp. 137-160.

Roover, R. De, "Italian Hegemony in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", en *The Cambridge Economic History of Europe*. Vol III. London, The Cambridge University Press, 1963, pp. 70-105.

Runciman, Steven, "Byzantine Trade and Industry", en *The Cambridge*

Economic History of Europe. Vol II. London, The Cambridge University Press, 1952, pp. 86-118.

Salazar, Adolfo, *La danza y el ballet*. 3ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

Sánchez Vázquez, Adolfo (compilador), *Estética y marxismo*. 2 vols. México, Ediciones Era, 1970.

Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*. 2ª ed. México, Ediciones Era, 1967.

Souriau, Etienne, *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

Bibliografía específica

Cahill, James F., "Confucian Elements in the Theory of Painting", en Arthur F. Wright, *The Confucian Persuasion*. Stanford, Stanford University Press, 1960.

Fenollosa, Ernest F., *Epochs of Chinese and Japanese Art*. 2 vols. New York, Dover Publications, 1963.

Li, Chi, *The Beginning of Chinese Civilization: Three Lectures Illustrated with Finds at Anyang*. Seattle, University of Washington Press, 1957.

Lin, Yutang, *The Chinese Theory of Art. Translations from the Masters of Chinese Art*. Manchester (England), C. Nichols and Co., The Phillips Park Press (Panther Books), 1969.

Paz, Octavio, "Sobre el simultaneísmo", en *Diorama de Excelsior*, México D.F., domingo 1º de junio de 1975, p. 2-4.

Poulantzas, Nikos, *Poder político y clases sociales en el estado capitalista*. México, Siglo XXI, 1970.

Reischauer, Edwin O., and John K. Fairbank, *East Asia. The Great Tradition*. Boston, Houghton Mifflin Co., 1958.

Rowley, George, *Principles of Chinese Painting*. 2ª ed. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1959.

Sirén, Osvald, *The Chinese on the Art of Painting*. New York, Schocken Books, 1963.

Sullivan, Michael, *A Short History of Chinese Art*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967.

Venturi, Lionello, *Pour comprendre la peinture de Giotto à Chagall*. Trad. de l'italien par Juliette Bertrand. Paris, Éditions Albin Michel, s.d. [1960].

Vera, Luis Roberto, "Aspectos geográficos en el desenvolvimiento histórico de China", en *Revista Comunidad*, México D.F., N° 46 (diciembre 1973), pp. 720-731.

Vera, Luis Roberto, "Relaciones internacionales de China imperial", en *Revista Comunidad*, México D.F., N° 52 (mayo 1975), pp. 276-285.

Vera, Luis Roberto, "Algunas consideraciones acerca de la pintura china y su estética", en *El Zaguán*, México D.F., N° 3 (Primavera 1976), pp. 17-26.

VVAA, "Arte Chino y Japonés", en *Las Bellas Artes*. T. 9. México, Grolier, 1969.

Waley, Arthur, "Chinese Philosophy of Art-IV. Kuo Hsi (Part I)", in *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 38, No. 218 (May, 1921), pp. 244-247.

Wright, Arthur F., *The Confucian Persuasion*. Stanford, Stanford University Press, 1960.

Yee, Chiang, *The Chinese Eye*. Bloomington, Indiana University Press, 1964.

LUIS ROBERTO VERA es profesor-investigador en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Correo electrónico: lrivera@yahoo.com