

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA EXPRESIÓN MUSICAL, PLÁSTICA Y  
CORPORAL.

**DEL ARTE A LA EDUCACIÓN: LAS POTENCIALIDADES  
PLÁSTICAS Y PEDAGÓGICAS DE LA ESTÉTICA TAOÍSTA**

TESIS REALIZADA POR: SILVIA VIÑAO MANZANERA

DIRIGIDA POR:

MARÍA DOLORES ÁLVAREZ RODRÍGUEZ

MARGARITA CAMPILLO DÍAZ

UNIVERSIDAD DE GRANADA. 2010

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: Silvia Viñao Manzanera  
D.L.: GR 2005-2011  
ISBN: 978-84-694-1179-7



## **Agradecimientos.**

Ninguna tesis es el resultado del trabajo de una sola persona. En un largo proceso de investigación intervienen numerosos factores, circunstancias y diversas personas, ya sea directa e intencionadamente o casualmente. Entre ellas hay, en este caso, varios investigadores, pedagogos, artistas o profesores a los que quiero agradecer su colaboración.

Mención especial merecen Pedro Sanlázaro y Juan Sáez, ya que si alguno de los dos no se hubiese cruzado en mi camino esta tesis no sería la misma. Gracias a Pedro Sanlázaro entré en contacto con la filosofía taoísta. Además tengo que agradecerle su colaboración directa en la parte práctica de esta investigación. Igualmente tengo que agradecer a Juan Sáez que me introdujera en el campo de conocimiento de la educación a través del arte y me aconsejara sobre diversos libros y artículos sobre el tema.

Como es obvio, y por lo que se refiere al desarrollo de la investigación, tengo que agradecer a mis directoras de tesis, Margarita Campillo Díaz y María Dolores Álvarez Rodríguez, todos sus consejos y revisiones, así como a mi padre, Antonio Viñao, sus sugerencias y el haberme facilitado la búsqueda de libros que me eran difíciles de encontrar. Del mismo modo quiero agradecer a mi marido, Luis Urbina, todos sus consejos en el campo de la informática.

Por otro lado, comprender el espíritu y la mentalidad chinas, y conocer mediante la práctica, sin viajar a China, aquellas disciplinas sobre las que investigaba en mi tesis, no hubiera sido posible sin la inestimable

ayuda de Juo Ching, maestro de caligrafía a quien, además de todas sus enseñanzas, agradezco especialmente los caracteres que realizó expresamente para esta tesis, y de Li Chi-Pang, con quien comprendí y practiqué el difícil arte de la pintura china. Ninguno de los dos tuvo ningún inconveniente en pasar buenos ratos, después de sus clases, conversando sobre arte, costumbres o modos de entender la vida chinos, así como aconsejándome sobre libros o autores referentes a sus respectivas materias.

Por último, no me queda sino agradecer al Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada la admisión en el mismo tanto del proyecto de tesis como de la tesis, una vez realizada, así como la colaboración y ayuda de las personas que han hecho posible que esta investigación pueda ser defendida como tesis doctoral.

## **INDICE:**

<b>Presentación</b> .....	11
<b>0. Introducción</b> .....	19
0.1. Justificación de la investigación.....	19
0.2. Objetivos.....	25
0.3. Metodología.....	29

## **PARTE I. ARTE Y PENSAMIENTO CHINO.**

<b>1. Introducción general a la pintura y el pensamiento chino</b> ...35	
1.1. Bases del pensamiento tradicional chino.....38	
1.1.1. La problemática sobre los orígenes del taoísmo.....38	
1.1.1.2. Aproximación a los orígenes del taoísmo.....40	
1.1.2. Breve historia del pensamiento tradicional chino.....42	
1.1.3. Lao Tse.....55	
1.1.4. El Tao te king y los principios taoístas.....60	
1.1.4.1. ¿Qué es el Tao?.....65	
1.1.5. Chuang Tse.....72	
1.2. Características de la pintura china: principales diferencias con respecto a la pintura occidental.....77	
1.2.1. Desconocimiento occidental de la pintura china.....77	
1.2.2. Tipos de formato y soporte.....80	
1.2.3. La representación de la realidad en el espacio pictórico.....84	
1.2.3.1. La ausencia de perspectiva.....84	
1.2.4. La temática.....85	
1.2.5. Técnicas y materiales.....89	
1.2.6. Relación entre la pintura, la caligrafía, y la poesía.....91	
<b>2. El encuentro con lo trascendente</b> .....101	
2.1. La estética china: influencia de las distintas filosofías en la pintura..105	
2.1.1. El concepto de naturaleza del taoísmo y su influencia en la pintura de paisaje.....109	

2.1.2. La cosmología taoísta y su influencia en los elementos del paisaje.....	121
2.1.2.1. Elementos del paisaje.....	124
2.2. Claves de la estética taoísta.....	135
2.2.1. Resonancia o empatía.....	135
2.2.2. El Chi, energía vital o aliento original.....	142
2.2.3. Sugerir por medio de la reticencia.....	150
2.2.4. El vacío.....	152
2.3. Metodología taoísta.....	162
2.3.1. La intuición y la percepción pura.....	163
2.3.2. El metodo del no-método y la espontaneidad natural.....	169
2.3.3. Serenar la mente-corazón.....	173
2.3.4. El cultivo del Chi.....	179
2.3.5. La actitud del artista.....	200
<b>3. Breve resumen de la historia del arte chino.....</b>	<b>207</b>
3.1. Los comienzos de la pintura china.....	207
3.1.1. Gu Kaizhi.....	208
3.1.2. Los seis cánones de Hsie Ho.....	211
3.2. El periodo clásico.....	215
3.2.1. Las tres corrientes.....	216
3.3. La edad de oro del paisaje.....	219
3.3.1. Kuo Hsi.....	221
3.3.2. Los pintores paisajistas.....	225
3.3.3. La pintura de los artistas letrados.....	230
3.3.4. La pintura i-p'ín (i-ke).....	236
3.3.5. El arte de la Academia.....	237
3.3.6. El paisaje lírico.....	240
3.4. Entre la tradición y la innovación.....	245
3.4.1. Los cuatro grandes pintores de la dinastía Yuan.....	247
3.4.2. La vuelta a los maestros del pasado.....	256
3.4.3. La corriente ortodoxa y los pintores excéntricos.....	268
3.5. El periodo contemporáneo.....	274
3.5.1. La escuela de Shang-hai.....	275
3.5.2. La finalidad del arte en la revolución cultural.....	279
3.5.3. El eclecticismo contemporáneo.....	280
3.6. La evolución del arte chino.....	283

<b>4. Movimientos y artistas relevantes: pintura, espiritualidad y naturaleza.....</b>	<b>287</b>
4.1. La pintura chan.....	288
4.1.1. Influencia de la concepción espiritual del budismo chan en la práctica pictórica.....	288
4.1.2. Los pintores chan.....	292
4.2. Chu Ta y el resurgimiento de la pintura chan.....	314
4.2.1. Vida y personalidad.....	314
4.2.2. Análisis de la obra de Chu Ta.....	317
4.3. Shitao y el método de “la pincelada única”.....	345
4.3.1. Biografía.....	347
4.3.2. La búsqueda espiritual y pictórica.....	349
4.3.3. El método de “la pincelada única”.....	351
4.3.4. Análisis de la obra de Shitao.....	364
4.3.4.1. Paisajes.....	365
4.3.4.2. Detalles de la naturaleza.....	388

## **PARTE II.**

### **ORIENTE Y OCCIDENTE: ALGUNOS PARALELISMOS.**

<b>5. Paralelismos y semejanzas entre la pintura de paisaje china y europea.....</b>	<b>399</b>
5.1. Semejanzas y diferencias generales.....	400
5.2. Similitudes y paralelismos concretos.....	406
5.3. El paisaje romántico y la estética taoísta.....	414
5.3.1. Comparación entre la estética romántica y la taoísta en relación con la naturaleza y el paisaje.....	415
5.3.2. El paisaje romántico, similitudes con el paisaje chino.....	430
5.3.2.1. Caspar David Friedrich (1774-1840).....	430
5.3.2.2. William Turner (1775-1851).....	449
5.3.3. Importancia del Romanticismo con respecto a la tradición paisajística europea y repercusiones.....	458

## **PARTE III. POTENCIALIDADES PEDAGÓGICAS**

<b>6. La educación a través del arte en la antigua china.....</b>	<b>473</b>
6.1. Pedagogía taoísta.....	474
6.1.1. ¿Es la filosofía taoísta una filosofía antipedagógica?.....	474
6.1.2. La educación tradicional en la antigua China.....	476
6.1.3. La respuesta taoísta.....	485
6.2. Influencia de la filosofía taoísta en la educación artística y en la educación a través del arte.....	503
6.2.1. La enseñanza taoísta.....	503
6.2.2. La influencia del ideal espiritual taoísta en la enseñanza.....	507
6.2.3. La educación artística tradicional en la antigua China y la respuesta taoísta.....	514
<b>7. Comparación entre las teorías actuales de la educación a través del arte en Occidente y la enseñanza a través del arte en el taoísmo.....</b>	<b>533</b>
7.1. El desarrollo humano a través del arte. Gardner y Kandinsky: afinidades con la estética taoísta. ....	533
7.1.1. Gardner.....	534
7.1.2. Kandinsky.....	547
7.2. Expresión y transmisión del sentimiento espiritual a través del arte..	550
7.3. El debate occidental sobre la influencia del arte en el ser humano...	560
7.3.1. El debate actual sobre la influencia del arte en el ser humano.....	565
7.3.2. Conclusión del debate sobre la influencia del arte en el ser humano y aportaciones de la estética taoísta y zen al mismo.....	595
7.4. El arte como instrumento de formación integral en China.....	602

## **PARTE IV. ESTUDIO EMPÍRICO**

<b>8. Estudio empírico.....</b>	<b>613</b>
---------------------------------	------------

8.1. Nuevas corrientes pedagógicas.....	613
8.2. Pruebas empíricas realizadas.....	615
8.2.1. Primer ejercicio: Contemplación para la apreciación de la obra de arte.....	615
8.2.2. Desarrollo del ejercicio.....	616
8.2.3. Resultados del ejercicio.....	620
8.3. Segundo ejercicio: relación entre el tai chi y la pincelada.....	624
8.3.1. Desarrollo del ejercicio.....	626
8.3.1.1. Ejercicio de tai chi nº 1: “La cigüeña blanca extiende sus alas.....	626
8.3.1.2. Ejercicio de tai chi nº 2: “Las nubes”.....	628
8.3.1.3. Ejercicio nº 3: “Final de la cigüeña”.....	630
8.3.1.4. Ejercicio nº 4: “Las olas del mar” y “La aguja en el fondo del mar”.....	633
8.3.1.5. Otros resultados.....	636

## **PARTE V. SUGERENCIAS**

<b>9. Algunas sugerencias a modo de síntesis y apertura.....</b>	<b>641</b>
9.1. Sugerencias acerca de la estética taoísta.....	641
9.2. Sugerencias acerca de la de la pintura china y la pintura occidental: paralelismos y diferencias.....	653
9.3. Sugerencias relacionadas con la pedagogía y la educación.....	663

<b><u>CRONOLOGÍA</u></b> .....	<b>677</b>
--------------------------------	------------

<b><u>BIBLIOGRAFÍA Y OTROS RECURSOS</u></b> .....	<b>679</b>
---	------------



## **Presentación**

Se puede identificar aun sin ninguna dificultad, en la cultura occidental, una amplia bibliografía relacionada con modelos y enfoques de formación, con prácticas y estrategias, con recursos y materiales que ayudan a llevarla a cabo, con objetivos y metas que se esperan lograr tras su realización en escenarios, formalizados o no, formadores y, en suma, con toda una gama de variables institucionales y personales que proporcionan el que los proyectos se encarnen de una manera u otra en la subjetividad humana. Pero esta pluralidad de posibilidades podrían resumirse, a juicio de McCutcheon (2007), en dos grandes modos formativos:

- a. La formación lógico-intensiva.
- b. La formación pathos-intensiva.

El primer tipo de formación, la lógico-intensiva, la predominante en la geografía europea y americana, y heredera de la ilustración y la modernidad, vincula el desarrollo personal e intelectual de los seres humanos a la realización de la razón y sus productos, y articula sus propuestas y sus diseños sosteniéndolos sobre teorías, definiciones, conceptos, categorías..., siendo las disciplinas el formato que se ha ido construyendo históricamente para organizar la difusión, aplicación y ejecución de este modo de formar. Y aunque esta lógica disciplinar haya sido vapuleada y cuestionada en los últimos tiempos, sigue siendo el modelo que domina en las instituciones educativas, sea cual sea el nivel de enseñanza que aborden, y en otras organizaciones sociales y humanas. Articuladas más formal que realmente, en torno a planes de estudio que se

orientan hacia la formación de un profesional determinado, las disciplinas están aquejadas de algunas enfermedades como

*el definicionismo, la conceptualización, la especulación abstracta y la teorización banal contribuyendo más a confirmar la razón que trata de desarrollar que la formación de un sujeto que no solo es cerebro sino también corazón (McCutcheon, 2007, 16).*

El segundo tipo de formación, la “pathos intensiva”, trata de compensar las limitaciones del enfoque anterior partiendo de una concepción del sujeto o ciudadano a formar más holística y global: un sujeto todo cuerpo, en el que también habita la posibilidad de razonar a través del cerebro, atravesado por intereses, deseos, sensaciones, emociones, percepciones, sentimientos e inducciones, y todo aquello que la racionalidad moderna había soslayado, silenciado o sepultado a la clandestinidad (Later, 1991). Esta formación se orienta a la formación de cada subjetividad en la que todas las dimensiones humanas juegan en el contexto de la realización educativa. Y para llevarla a cabo, todo recurso como el cine, la literatura, la pintura, la poesía... se presenta como excelente para abordar la relación y trabajar en ella no sólo con patrones cualitativos, acumulativos, objetivos, sino también con elementos y procedimientos más cualitativos, subjetivos y emocionales.

El arte, como es sabido desde una tradición que cuenta con autores de la talla de H. Read, H. Gardner, K. Egan y E. Eisner, investigando sus relaciones con otras áreas o campos de conocimiento se presenta como un excelente fin y medio para impulsar esta segunda manera de promover la formación. Son estos mismos autores, entre otros muchos que se dedicaron, o se están dedicando actualmente a investigar las vinculaciones

del arte con otras materias, los que han ido construyendo un sólido discurso acerca de lo que ellos llaman, o se ha denominado, **educación a través (por) del arte**.

Ya en un artículo publicado en la *Revista Pedagogía Social* (Viñao, 2006) tuve la oportunidad de hacer una triple distinción basada en la utilización de preposiciones. En dicho trabajo traje a colación una diferenciación, por lo demás no excluyente, entre educación a través del arte y educación en o para el arte.

La primera expresión remite a un concepto que tiene como misión educar utilizando el arte como vehículo o estrategia formativa buscando metas más allá del arte (realizarse, desarrollarse, promover la autonomía, gozar, alcanzar determinados intereses, satisfacer deseos...); la segunda expresión se refiere más a un tipo de enseñanza que tiene como meta u objetivo específico el conocimiento de un determinado contenido relacionado con el arte (su historia, sus creadores, sus obras...), o el dominio de una determinada técnica artística (pictórica, icónica, literaria...) independientemente de que los resultados o efectos de este tipo de educación logre objetivos supra-artísticos y supra-educativos.

En esta tesis se conjugan estas dos expresiones y se apuesta porque la educación en el arte o para el arte nos ponga en contacto con la cultura, el arte y, más específicamente, con la estética y pintura china, con la idea o finalidad de dar a conocer sus rasgos y características y las diferencias que manifiestan cuando se la compara con la occidental tratando, por tanto, de formar en el arte a quienes se sientan convocados por él. Pero también interpela la educación a través del arte en tanto que este arte oriental, esta

estética taoísta, por las características y rasgos que presenta, como veremos, nos ofrece una excelente oportunidad para educar contribuyendo al enriquecimiento personal, al desarrollo de la sensibilidad de quienes participan en la relación educativa y a cualquier otra dimensión humana que se vincule o vaya asociada a la construcción de la subjetividad. En ese sentido, las potencialidades pedagógicas que encierra la estética taoísta, y su particular modo de entender el arte, constituyen un interesante campo de exploración en el que solo hemos empezado a adentrarnos.

Esta distinción, más formal que real, la hemos utilizado para organizar esta tesis. Su **estructura** trata de responder a lo que se ha venido considerando una exploración canónica guiada por la literatura, la filosofía, la historia y en otras investigaciones anteriores. Así pues, hemos abarcado un amplio campo investigador conjugando diferentes disciplinas del pensamiento y del arte.

Para realizar y presentar esta investigación de la forma más ordenada posible, la hemos dividido en **cinco grandes bloques** y a su vez en **nueve capítulos**. La primera parte, esta construida con cuatro grandes capítulos en los cuales se analiza el pensamiento y la pintura china. En el capítulo primero comenzamos adentrándonos en las bases culturales que permiten explicar el taoísmo y sus orígenes; es decir, en las más hondas raíces del pensamiento chino. Después de un breve repaso por las corrientes más importantes de dicho pensamiento, se analizan individualmente los pensadores más relevantes de la filosofía taoísta como Lao Tse y Chuang Tse, así como sus obras más conocidas como el *Tao te king*, y los principios filosóficos que en dicha obra se defienden. Después de esta introducción a la filosofía china, y a la taoísta en particular, el capítulo

termina con una introducción a la pintura china donde se realiza un análisis de las principales características de ésta, diferenciándola así de la occidental.

En el capítulo segundo, titulado “El encuentro con lo trascendente”, nos adentramos en la estética taoísta. El capítulo se articula del siguiente modo: en un principio se analiza cómo las distintas corrientes filosóficas predominantes en China (el confucianismo, el budismo y el taoísmo) influyen en la pintura, para seguidamente adentrarnos en la última de éstas corrientes, haciendo especial hincapié en cómo su idea de la naturaleza y su concepción cosmológica influirán en la representación del tema del paisaje. Seguidamente se exponen las nociones más importantes de la particular forma de entender la pintura del taoísmo: la empatía, el Chi o energía vital, el vacío y la resonancia. La última parte de este capítulo está dedicada exclusivamente a la metodología taoísta o, dicho de otro modo, a la manera en la que estos conceptos influyen en la práctica artística. Estudiaremos, por tanto, el cultivo del Chi, el método del no método, o la importancia de la intuición y la espontaneidad natural, concediendo especial importancia a la preparación interior que el artista realiza para alcanzar el estado de ánimo adecuado antes de acometer su tarea.

En el capítulo tercero hemos creído necesario realizar un recorrido bastante sintetizado de la historia del arte chino, recogiendo lo esencial y sobre todo los casos más destacados que sirven de ejemplo a esta investigación. Este capítulo está estructurado en diferentes periodos que van desde el comienzo del reconocimiento y valoración de la pintura y la recopilación de “los seis cánones” hasta el período contemporáneo,

haciendo especial hincapié en el período Song, conocido como “la edad de oro del paisaje”, y en la pintura de los pintores letrados.

En consonancia con el capítulo anterior, el cuarto y último de esta primera parte continua haciendo referencia a la historia de la pintura china, pero esta vez extrayendo y analizando con mayor profundidad los artistas o corrientes artísticas más relevantes. Dichos artistas tienen en común su interés por la pintura, la espiritualidad y la naturaleza, tres aspectos relacionados con la influencia de la filosofía taoísta o el budismo chang. El capítulo se divide en tres apartados. El primero está dedicado a la pintura chang y su particular forma de entender la práctica artística, y los dos siguientes a la exposición y análisis de la obra de Chu Ta y Shitao, los dos artistas que, según hemos apreciado, ejemplifican mejor la síntesis de la búsqueda espiritual y artística a través de la pintura y la observación de la naturaleza. Además, la figura de Shitao ofrece especial importancia por habernos legado no sólo su obra pictórica sino también escrita. Con el análisis de las obras de estos destacados autores, cuya influencia en artistas posteriores será bastante notable, damos por concluida la primera parte dedicada al arte y la filosofía china.

En la segunda parte de esta tesis dejamos el análisis de la cultura china y comenzamos a hacer reflexiones sobre la cultura occidental en relación con la oriental. Esta parte está constituida por un solo capítulo, el quinto, dedicado, de acuerdo con los objetivos que nos propusimos, a bucear en las semejanzas y paralelismos, así como en las diferencias, entre la tradición pictórica china y la europea. Al adentrarnos en similitudes concretas es inevitable dedicar un apartado a los paralelismos entre el

movimiento romántico y la estética taoísta, donde el significado de la pintura de paisaje cobra especial trascendencia.

La tercera parte, dedicada a las potencialidades pedagógicas que encierra la estética taoísta, está compuesta por dos amplios capítulos. El primero, el capítulo número seis, está dedicado a clarificar dos grandes cuestiones: una, relacionada con la pedagogía taoísta (¿se puede utilizar la expresión con consistencia?), y otra centrada en la educación artística que se desprende de los grandes supuestos de la filosofía taoísta.

El capítulo séptimo, dedicado a la comparación entre las teorías actuales de la educación a través del arte y las formuladas por la estética taoísta, nos permite reflexionar sobre el tema junto con dos figuras fundamentales de la educación a través del arte en Occidente: Gardner, que se ha preocupado directamente de abordar un discurso mas sistemático y desarrollado de esta área o campo de conocimiento, y Kandinsky, cuyos trabajos, si bien no fueron formulados bajo estas áreas del saber, es cierto que permiten extender las posibilidades pedagógicas que se desarrollan en nuestra investigación. A los dos autores citados, y a sus planteamientos teóricos vinculados al arte y a la educación, hay que sumar dos grandes “urgencias” que cierran la tesis: una dedicada al debate occidental sobre “la influencia del arte en el ser humano” y la segunda al “arte como instrumento de formación en China”.

Dada la insistencia y continuas referencias que en esta investigación se hacen al aprendizaje a través de la práctica y a la importancia de los estados de ánimo y mentales en la práctica artística, se ha creído necesario llevar a cabo algunos ejercicios empíricos en relación con las tesis

sustentadas en este trabajo. Estos ejercicios constituyen la cuarta parte de esta investigación, y han sido agrupados en un solo capítulo, el octavo. De las múltiples posibilidades que ofrecen las técnicas de meditación orientales, se ha escogido un ejercicio sobre la influencia de la meditación en la contemplación de la obra artística y otro sobre la relación entre el tai chi y la pincelada.

La quinta y última parte esta constituida por un solo capítulo, el noveno, dedicado a redactar y elaborar una serie de sugerencias, que cierran (a modo de síntesis) nuestra exploración. Unas sugerencias abiertas al futuro, a modo de convocatoria dirigida a quienes se sientan interesados por las cuestiones que en estas páginas se tratan, para seguir profundizando en ellas. Ello es lo que más me congratularía y lo que compensaría las horas, días, y meses dedicados a la cultura, la filosofía, el arte y la pintura chinas, a su comparación con el arte y la pintura occidentales, y a las potencialidades pedagógicas que de todo ello se extraen.

## **0. Introducción**

Toda tesis tiene un origen, en ocasiones remoto y en otras incierto o titubeante. En mi caso fueron una serie de sucesos más o menos buscados los que me fueron llevando, de forma natural, adonde ahora me encuentro. Así pues, a continuación tratare de narrar tanto los acontecimientos como las motivaciones que gestaron esta investigación.

### **0.1. Justificación de la investigación.**

Mi primer contacto con la filosofía taoísta fue hace ya casi diez años, cuando empecé a dar clases de tai-chi con Pedro Sanlázaro. De manera gradual, comencé a interesarme por dicha filosofía. El primer libro que leí fue el *Tao Te King* de Lao Tse. No puedo explicar cuanto disfruté con su lectura, al igual que más tarde con el *Chuang Tse*, pero sí puedo decir que a partir de entonces comencé, por mero placer, a investigar sobre el taoísmo.

Poco después, en el curso 2000-2001, me matriculé en los cursos de doctorado de la Universidad de Murcia en el programa: “El arte y su incidencia en la educación”. Naturalmente, al comenzar dichos cursos todos los inscritos empezábamos a plantearnos cual podría ser el tema de nuestras respectivas tesis. En algunas asignaturas se nos propuso leer uno o varios libros; aproveché para leer un par de excelentes libros del tema que

ya me estaba interesando desde hacia tiempo (*El camino del Tao* de Alan Wats y *Textos de estética taoísta* de Luis Racionero), y en la asignatura impartida por el profesor Juan Sáez, “La educación a través del arte”, realicé mi primer trabajo de investigación sobre el arte oriental.

Cuando comencé el segundo curso de doctorado ya tenía bastante clara la línea de investigación que quería seguir en mi tesis doctoral: en ella unificaría mi interés por la filosofía taoísta, que también conectaba con mi afición por la naturaleza, (ya que también soy aficionada al senderismo), mi experiencia como docente y mi vocación artística como pintora que ha guiado mi vida desde la infancia. Así pues, escogí cursar la asignatura de “Arte y Educación” con el profesor Juan Sáez que ya conocía mi interés por el taoísmo, así como mi actividad artística. Con él realicé el trabajo para la suficiencia investigadora titulado “La estética taoísta y la problemática del arte actual”.

Durante dicho curso, y mientras realizaba dicho trabajo para la obtención de la suficiencia investigadora, el tema de la tesis se fue concretando. De acuerdo con los directores de la tesis, Margarita Campillo Díaz y María Dolores Álvarez Rodríguez, se decidió que tendría como tema principal la influencia de la filosofía taoísta en la pintura china, con la finalidad, a posteriori, de poder compararla con la pintura europea. Los muchos temas que aparecieron en el intercambio de opiniones e ideas nos obligó a ir eliminando posibilidades, entre ellas el no llevar a cabo ningún análisis comparado entre la estética taoísta y el arte actual, para así acotar más un tema que inicialmente se presentaba demasiado amplio.

A partir de entonces los esfuerzos se centraron en una de las principales diferencias entre el arte de influencia taoísta y el arte occidental. Es decir, en la importancia que la tradición china concede a la faceta espiritual y existencial de la vida. Y, como consecuencia, en el énfasis que en su preparación personal y búsqueda espiritual y existencial pone el artista; y es que, como es sabido, la concepción espiritual y existencial de la filosofía taoísta se diferencia también bastante de la concepción espiritual tradicional occidental. Conforme nos adentrábamos en la investigación, resultaba muy significativo constatar, cómo estas ideas habían influido en la evolución del arte a lo largo de la historia en las dos tradiciones.

Así pues, partiendo de un mismo punto era interesante comprobar cómo la concepción del arte taoísta afectaba a distintos tipos de personas, no sólo al filósofo o al artista, sino también a los ciudadanos espectadores. Del mismo modo, al ser el taoísmo una filosofía con su particular forma de entender tanto la vida como el arte, pudimos observar que afectaba tanto a cuestiones artísticas como personales, tanto a la manera de “entender el arte” como a la manera de “hacer arte”. Por tanto, todas las facetas artísticas se veían influenciadas: los procesos en los que el artista se inspira, los temas elegidos, la forma de interpretarlos o de realizarlos y el mensaje transmitido. Incluso pudimos comprobar que esta cosmovisión del mundo, de la vida, del ser humano y del arte, convocaba una pedagogía, ya que la filosofía taoísta tiene también su especial forma de entender la formación del individuo.

Paralelamente a mi investigación en los cursos de doctorado, mi pintura también se estaba influenciando por el nuevo mundo que estaba

descubriendo, no porque realizase una copia del arte oriental, sino porque estaba encontrando una forma de entender el arte en muchos sentidos, afín a ideas o intuiciones que había tenido anteriormente sobre la práctica artística y que no se correspondían con las corrientes actuales. Pero éste es un camino más personal que no va a pesar en el desarrollo de esta investigación, aunque no es difícil suponer que no he podido remediar el implicarme en un tema que me apasiona tanto.

Cabe apuntar, en este sentido, la influencia que en la elaboración de la tesis han tenido mis clases particulares con Tseng Juo Ching, maestro calígrafo y traductor chino que vive actualmente en Madrid y con el cual me inicié en el difícil arte de la caligrafía china, así como la de Li Chi-Pang, pintor chino con residencia asimismo en Madrid, con el que también comencé a aprender el no menos arduo arte de la pintura china sobre papel de arroz.

Aunque tengo que reconocer que no he llegado a dominar del todo ninguna de las dos disciplinas, el hecho de haber tenido una experiencia práctica en ambas me ha proporcionado una ayuda inestimable a la hora de comprender los textos que hablaban sobre dichas artes. Igualmente ambos maestros han colaborado amable y desinteresadamente aclarando muchas de mis dudas y proporcionándome información que me hubiera sido imposible o, cuanto menos, difícil de obtener en este país sin viajar a China y sin conocer el idioma chino.

Esta es una de las dificultades que más me gustaría destacar y que, en algunos momentos, he resaltado durante la tesis. En primer lugar, al trabajar con traducciones, la mayoría de las cuales además no son directas

del chino, he encontrado versiones de un mismo texto que diferían bastante unas de otras. En segundo lugar, los nombres chinos se traducen al español de maneras muy diferentes según se siga un sistema u otro de traducción. En algunos casos las traducciones de los nombres eran tan diferentes que si las fechas de nacimiento y defunción no se conocían, y no aparecían tampoco fotografías de las obras, era prácticamente imposible saber si se trataba del mismo autor. Es más, en otras ocasiones hasta los mismos maestros chinos, anteriormente mencionados, tenían sus dudas, pues para estar totalmente seguros me pedían ver el nombre escrito en caracteres chinos, lo cual no era posible ya que tendría que tener la versión del libro escrita en chino.

Por último, y no menos importante, para la realización de esta tesis en lo que se refiere a conocimientos sobre el arte chino, debo adelantar que he tenido que partir de cero. Es decir, aunque llevo desde los catorce años (edad en la que me matriculé en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Murcia) estudiando arte, y pese a haber cursado los estudios de Bellas Artes, jamás ninguno de mis profesores impartió ni una sola clase sobre el arte chino. Ni siquiera del “arte oriental”, en general, lo que no significa que muchos de ellos no fueran excelentes profesores, muy conocedores de las materias que impartían, sino que dicha materia no se impartía.

Igualmente ha costado trabajo en algunos casos poder ver la obra original de los maestros de los que trato en mi tesis, encontrando la muestra más cercana en el museo Guimet de París. Porque hay que señalar que, mientras que no es difícil encontrar exposiciones de porcelana china o estatuaria budista, incluso de muebles o biombos chinos, la pintura china

es un capítulo aparte. Incluso en el museo Guimet de Paris, que tuve la ocasión de visitar, sólo le dedicaban una pequeña sala. Del mismo modo, cuando he querido encontrar bibliografía especializada sobre algún pintor chino, por muy importante que fuera, me ha sido imposible encontrarla en español teniendo que recurrir, en la mayoría de los casos, a bibliografía extranjera.

Por otra parte, reconozco que hubiera sido de gran ayuda el poder viajar a China o conocer el idioma chino, pero ésta es una tesis sobre filosofía y pintura china hecha desde Occidente, con todo lo que ello puede implicar de ventajas e inconvenientes. Naturalmente, las ventajas se encuentran a la hora de realizar las comparaciones, pues una vez se conocen las dos tradiciones y las dos técnicas artísticas, comienzan a verse claramente las similitudes y las diferencias. En ocasiones tantas que, debido a la riqueza artística y filosófica de las dos culturas, no pueden abarcarse todas.

A pesar de todo, aunque fueron numerosos los obstáculos para encontrar personas entendidas en una materia tan poco común, mi investigación iba avanzando: en el año 2004 realicé un curso con Rosa Ortí Mateu sobre “Técnicas orientales de relajación y meditación” en la Universidad de Murcia; en el 2005, publiqué en la revista *Pedagogía Social* el artículo titulado *La educación a través del arte: la aportación de la enseñanza taoísta*, y en 2006 obtuve el Diploma de Estudios Avanzados en la misma universidad.

Por último, en 2009 me matriculé en el programa de doctorado “Educación artística. Aprendizaje y enseñanza de las artes visuales” del

departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Granada.

Este pequeño o breve recorrido profesional centrado en mis intereses particulares vinculados al arte chino y a la estética taoísta puede dar una idea de la línea de trabajo seguida y, sobre todo, de los motivos personales que me condujeron a la elección del tema a investigar.

## **0.2. Objetivos.**

Esta tesis tiene como objetivo tratar de profundizar en cómo las **inquietudes de carácter espiritual o existencial impulsan la creación artística en culturas tan distintas como la oriental y la occidental**. Todo ello prestando especial atención a cómo **las creaciones artísticas se hacen eco de las corrientes de pensamiento**, a la vez que expresan las emociones del artista, y a cómo dichas creaciones repercuten, después, en el espectador y en nuevas corrientes de pensamiento estético, contribuyendo así tanto a la evolución personal del individuo en particular como del arte y la cultura en general.

El arte se convierte por tanto en un medio de expresión a la vez que de transmisión de aquellas emociones, vivencias, estados de ánimo o intuiciones que difícilmente se pueden expresar con palabras, o que al expresarse de este modo pierden parte de su significado o fuerza original.

Es decir, esta investigación pretende abordar hondas cuestiones que tienen que ver con aquello que no puede ser expresado con palabras, con

aquello que no aprendemos por medio del razonamiento, con aquello que la ciencia rechaza como objeto de investigación por no ser cuantificable, pero que, sin embargo, numerosos filósofos, místicos, estetas o artistas han expresado a través de sus obras. En este sentido, **el arte chino en general y la pintura en particular**, serán el eje central de nuestro trabajo por motivos que veremos a continuación.

A nuestro entender, la pintura china y, dentro de ésta, las corrientes de influencia taoísta o chan, son el objeto idóneo de investigación, puesto que dichas filosofías y su corriente estética conceden una especial importancia a la búsqueda espiritual, y encuentran una solución al problema existencial basada en la adaptación al orden natural. Mejor dicho, porque para ellas no hay un problema existencial, pues la existencia humana está ligada a la existencia de la naturaleza y, por extensión, del universo.

Según **el taoísmo**, el ser humano debe estar en armonía con el orden natural al que pertenece. Cuando esta idea se aplica al arte, **los principios de espontaneidad, creatividad y naturalidad** cobran una especial significación. Dichos principios no son, según la filosofía taoísta, objeto de estudio intelectual sino cualidades a poner en práctica, vivencias que deben producirse de forma natural, una vez que el artista se ha liberado de todo aquello que constriñe la fluidez de esa espontaneidad natural.

Este es uno de los puntos claves en la creación artística influida por la filosofía taoísta, que será objeto de estudio en esta tesis. Sin embargo, para entender en profundidad el concepto de espontaneidad taoísta, así como muchas otras aportaciones de esta filosofía a la pintura, debemos

ahondar, por medio de aproximaciones sucesivas, en una cultura milenaria donde hallaremos conceptos totalmente ajenos a nuestra cultura, así como otros que nos resultarán más cercanos y de más fácil comprensión, haciéndose irremediable la comparación o el contraste, tanto para destacar determinadas ideas como para **abrir nuevos caminos o interrogantes**.

Partiendo de la base de que el potencial del ser humano en general es básicamente el mismo en cuanto a las capacidades emocionales, intuitivas o intelectuales, podemos percatarnos de hasta qué punto, al estar inmerso en dos culturas tan diferentes como la china y la europea, sus respuestas artísticas son diferentes o si, por el contrario, podemos encontrar semejanzas relevantes.

Abordaremos por tanto la tradición artística china, en primer lugar, y luego, realizaremos una comparación con la europea, analizando cómo influye en la creación artística el cuidar o ejercitar aspectos como la concentración, el estado de ánimo adecuado, el aislamiento, la observación o el contacto directo con la naturaleza. Incluso ahondaremos en cómo estas prácticas influyen tanto en la pincelada como en el aspecto global de la obra y en la evolución del arte y del artista.

En este sentido, la tradición de la pintura china nos abre un camino en el que nuevos aspectos son valorados, pues al estar impregnada por la corriente taoísta concede especial importancia a la preparación interior del artista. El estudio de este concepto del arte, puesto en práctica por innumerables artistas durante siglos, nos puede llevar a encontrar interesantes conclusiones sobre la formación o educación tanto del artista como del observador de su obra, no sólo a un nivel técnico sino también

cognitivo-perceptivo, pensando tanto en el interior como en el mundo que le rodea. Es decir, estudiaremos **las posibilidades del arte como un camino de formación** artística, personal y espiritual.

De todos estos análisis podrá desprenderse todo un capítulo de **sugerencias**, que permitirán destacar el interés por las nuevas posibilidades que nos puede aportar esta tradición milenaria; una tradición que desde sus comienzos, hace más de 5000 años, ha encontrado sus propias soluciones a interrogantes tanto existenciales como artísticos. Decimos nuevas, porque aunque el interés sobre esta cultura no es nuevo en Europa, los aspectos que en épocas anteriores llamaron la atención de Occidente fueron tan diversos como los numerosos inventos de esta civilización, sus construcciones monumentales o la exquisitez y finura de su porcelana.

Sin embargo, el interés y conocimiento profundo de lo que representa un paisaje realizado, por ejemplo, por un pintor letrado o por un monje chan es algo relativamente reciente: del siglo pasado o de éste. Actualmente numerosos sinólogos, investigadores y filósofos, entre ellos François Cheng, François Jullien, Alan Watts, Luis Racionero o Yasunari Kitaura estudian este fascinante mundo cada vez más cercano, debido al fenómeno de la globalización que afecta a todos los países. No obstante, aunque las influencias siempre suelen ser mutuas, este fenómeno tiene también su faceta negativa debido a que en la actualidad es el arte oriental el que está cada vez más influido por el occidental, dándose el caso, cada vez más frecuente, de que cuando nos llegan a Occidente obras de artistas orientales actuales, dichas obras denotan una concepción artística que poco o nada se diferencia ya de la europea o americana, quedando cada vez más

lejos la poética representación de ese conocimiento místico de lo inefable tan valorado por los taoístas.

Así pues, mientras que nuestra predominante cultura coloniza el mundo artístico y las leyes implacables del mercado imponen a la evolución artística su frenético ritmo, hagamos un pequeño paréntesis y sumerjámonos en el apasionante mundo de los filósofos taoístas, los wen-jen, los pintores i-p'in o los monjes chan, investiguemos sus motivaciones, su modo de entender el arte y la vida. En definitiva, profundizaremos en su rico y profundo legado, extrayendo aquellas enseñanzas y conclusiones que enriquezcan nuestro conocimiento sobre todas las interesantes facetas que dichos artistas y filósofos abarcaron.

### **0.3 Metodología.**

Esta investigación se ha basado principalmente, salvo en la parte empírica, en el análisis de textos e imágenes. Con el fin de que dicho análisis fuese realizado de la manera más amplia y diversificada posible se ha realizado la exploración de diferentes fuentes: libros, revistas, artículos, paginas webs, tesis anteriores, visitas a museos e incluso videos o programas de televisión. En dicha parte, se ha seguido una metodología histórico-hermenéutica dirigida a la comprensión de los textos e imágenes en el contexto en que fueron producidos y en relación entre sí. En síntesis, dicha metodología, interpretando ambos elementos, permite situar cada autor en el contexto intelectual e histórico de su época, analizar las influencias de y en otros autores, las similitudes y diferencias entre los mismos, las diferentes escuelas artísticas y de pensamiento y la

correspondencia existente entre las concepciones filosóficas, las artísticas y las educativas tanto en su perspectiva teórica como práctica.

No obstante, reducir esta búsqueda a un ejercicio meramente intelectual, por amplio que éste fuese, resultaría cuanto menos contradictorio, dada la importancia que en esta tesis se da a la experiencia práctica, además de empobrecedor. Por esta razón, a mis conocimientos prácticos del tai chi y de la meditación, así como de la pintura occidental, he añadido una serie de lecciones de caligrafía y pintura chinas con vistas a la mejor comprensión de ambas técnicas y de sus materiales.

Todos estos conocimientos constituyen una experiencia real que ha ayudado, sin duda, a comprender mejor y de modo más completo los textos analizados, tanto de los que hablaban sobre técnicas y materiales pictóricos, como los que se referían a las técnicas de meditación o a los estados mentales que la realización de estas técnicas conlleva.

Dentro de las experiencias practicadas hay que destacar también las visitas a museos, como la realizada al Museo Guimet de Paris donde pude contemplar directamente diversas obras de pintura china, entre ellas algunas de Shitao. Destacan también las visitas realizadas al Museo del Prado donde pude observar obras de Patinir o de Turner, autores occidentales citados en esta tesis.

Junto a la metodología histórico-hermenéutica, teórica y práctica, la tesis incluye, como se ha dicho, una parte empírica en la que, dentro de la metodología fundamentalmente cualitativa, se ha utilizado el método de las notas de campo. Aunque los ejercicios empíricos llevados a cabo guardan alguna relación, desde un punto de vista metodológico, con la observación

participante y el estudio de casos, no pueden calificarse plenamente como tales. Más bien, responden al modelo de las notas de campo a partir de la observación de una actividad práctica expresamente diseñada y realizada para complementar y confirmar, o no, algunas de las conclusiones básicas del previo análisis histórico-hermenéutico de textos e imágenes.



# PARTE I

## ARTE Y PENSAMIENTO CHINO





## **1. Introducción general a la pintura y el pensamiento chino.**

El arte chino tiene unas características que le confieren un estilo particular. Recordemos que se trata de un arte milenario ya que los primeros jades labrados aparecen en el neolítico y que, además, ha permanecido en una situación de aislamiento y sujeto a un auténtico culto a la tradición. Esta serie de circunstancias tienen como resultado el acentuar y perpetuar durante siglos un estilo y una forma de hacer muy propias. De hecho, cualquier persona que viese una obra de arte clásica china –aunque no entienda de arte– probablemente la identificaría como china o, al menos, como oriental.

Pero sobre todo lo que hace que el arte chino sea diferente es que sus autores tienen una forma de pensar diferente, una forma distinta de ver la vida, de entenderla y de vivirla. Ello no tiene nada de extraño si se tiene en cuenta que una forma de pensar determinada da lugar a un tipo de arte determinado, y que cuando cambian el pensamiento, las corrientes filosóficas o religiosas, el arte nunca permanece ajeno a tales cambios. Sobran ejemplos de este fenómeno en nuestra historia occidental, donde mientras algunos historiadores como Winckelmann la estudian desde el punto de vista del objeto, y realizan un estudio más científico, otros autores aportan una visión del arte que complementa la anterior:

*La aportación de Hegel: el análisis del “espíritu” de las épocas. Descubrió que existe un sentido en el acontecer humano, del cual son precisamente testimonio las obras artísticas (Martín González, <sup>2</sup>1978, 7).*

Si este segundo enfoque, a la hora de analizar y de entender el arte, es sin duda enriquecedor para Occidente, en Oriente se hace indispensable. Más aún en el caso de China donde la “voluntad artística”, entendida en el sentido que le da Alois Riegl, es la que impulsa la creación, ya que toda manifestación artística esta impregnada de una profunda espiritualidad y trascendencia, así como por un particular sentido de la vida y de la relación del ser humano con todo lo que le rodea:

*Alois Reigl consagra la expresión Kunstwollen (voluntad artística), para indicar que entre las fuerzas espirituales que mueven al hombre, hay una en particular que determina el fenómeno del arte (Martín González, <sup>2</sup>1978, 7).*

Así, pues, es fundamental relacionar la historia filosófica o religiosa, y en general ideológica, con la historia del arte si se quieren conocer en profundidad las motivaciones de los artistas, de los mecenas y de toda la sociedad en general, entendida como un inconsciente colectivo capaz de generar un producto y de asimilarlo.

Siguiendo esta línea de análisis, hay que destacar la influencia de la filosofía taoísta en la pintura ya que, aun sin proponérselo, fue su concepción cosmológica la que más influyó en el arte chino, sobre todo en la pintura paisajística. El taoísmo ofrece una visión integral de la problemática existencial del ser humano, de su relación con su entorno y de su manera de entender la vida y, por tanto, también del arte, lo que

afectará tanto al artista como al observador. Hay autores que incluso van más allá:

*La gran aportación de China a la cultura mundial ha sido el taoísmo, forma de ver el mundo y de vivir integrado en el fluir de la naturaleza* (Racionero, 1993, 7).

Lo cierto es que una visión determinada de la realidad influye en la forma de representar esa realidad, y en China se creó un rico crisol filosófico que dio como fruto un arte y una forma de hacer arte muy singulares:

*Toda estética manifiesta una visión del mundo y, por tanto, una determinada concepción de la realidad. La metafísica taoísta y la budista logran manifestar su sincretismo de modo inigualable en las artes pictóricas y poéticas* (Maillard, 2000, 62).

El budismo (al margen de su iconografía religiosa, que no entra en el estudio de esta tesis) también influyó en la estética de la pintura china, sobre todo el budismo Chang, pero éste es el resultado de una simbiosis entre budismo y taoísmo, estéticamente más parecido al taoísmo que al budismo hindú.

Así pues, para poder entender mejor todas estas influencias, en toda su dimensión, nos parece congruente y necesario llevar a cabo algunas consideraciones introductorias a la filosofía taoísta, y previamente, por tanto, al pensamiento chino en general.

## **1.1. Bases del pensamiento tradicional chino.**

En los apartados siguientes se realizara una breve revisión de las principales corrientes filosóficas o religiosas en la antigua China: el confucianismo, el taoísmo y el budismo. Prestaremos una especial atención al taoísmo, así como a sus filósofos y textos más relevantes, con el fin de asentar las bases y los conceptos filosóficos que repercutirán después en la estética china.

### **1.1.1. La problemática sobre los orígenes del taoísmo.**

Mientras los orígenes del confucianismo y el budismo son más claros, los del taoísmo se pierden en el tiempo.

Intentar realizar un seguimiento histórico del taoísmo es una empresa ardua y llena de dificultades. Por varios motivos: en **primer lugar** su origen es tan remoto que es difícil su localización en el tiempo y, en **segundo lugar**, al contrario que el confucianismo, el taoísmo se aleja del poder, de los reconocimientos oficiales e individuales:

*El modelo antihistórico del Daodejing es seguido por casi todos los demás textos posteriores que constituyen el canon taoísta, compuesto en su versión actual por unas mil quinientas obras, representativas de la literatura Taoísta a través de los siglos, y que abunda en libros que no llevan firma, fecha o nombres propios. La historia lineal no tiene sentido para el Taoísmo y el particularismo va en contra de la naturaleza del ser.*

*Por añadidura, la historiografía oficial china, normalmente tan precisa y prolija, permanece casi muda acerca del taoísmo, que se coloca fuera o que incluso contradice el culto público y la ideología oficial. Los anales dinásticos no le conceden el lugar que corresponde a su importancia en la vida de la nación y prefieren silenciarlo en lo posible.*

*Sería necesario conocer la historia del taoísmo, pero desgraciadamente no existe libro alguno hasta la fecha que lo rastree a través de los tiempos (Schipper, 2003, 20).*

A menudo los grandes maestros rehuyen ser reconocidos como tales, y no firman sus obras intentando permanecer en el anonimato, del mismo modo que tampoco se molestan en fecharlas. A pesar de todo intentaremos realizar un breve **resumen sobre la historia del taoísmo** a fin de poder ofrecer una visión general de la evolución, repercusión, e interacción de esta corriente, así como de su relación con otras filosofías. De este modo en el contraste y en el análisis podemos llegar a una comprensión más honda de su contenido y metas, dedicando especial atención a aquellos textos que nos puedan dar más información sobre esta filosofía.

En cualquier caso para una mejor comprensión del tema que nos ocupa, seguiremos tratando de aproximarnos a los orígenes del taoísmo comenzando por una de sus obras primigenias, *El libro de las mutaciones*. Casi es innecesario aclarar que al adjetivar nuestra tarea como aproximativa seguimos confirmando la imposibilidad, hoy por hoy, de fijar los orígenes exactos de taoísmo. Por lo demás, como afirma M. Foucault en *Historia y genealogía*, habría que cuestionar ese continuado intento de remitirse al origen de un fenómeno ya que es imposible alcanzar ese objetivo de llegar a conocer cómo y cuándo se inicia un acontecimiento. Tras esta matización trataremos de llevar a cabo esta tarea de aproximación a los orígenes del taoísmo.

### **1.1.1.2. Aproximación a los orígenes del taoísmo.**

Como afirmábamos líneas más arriba, son difíciles de precisar los orígenes del taoísmo en los comienzos de la civilización China. En un principio se trata de una serie de creencias muy enraizadas en el pueblo que ni siquiera reciben el nombre de taoísmo, que pasaban de generación en generación por tradición oral y de las que, por tanto, no queda constancia escrita. Lo que sí queda en el pueblo es su sentido de arraigo a la tierra y dependencia del cielo, la veneración del medio al que se pertenece, la observación de la naturaleza: sus ciclos, sus elementos y su orden perfecto. Pero sobre todo el pueblo asume que debe adaptarse a ese orden natural, lo que lleva consigo una filosofía naturalista o ecologista, aun no siendo muy conscientes de ello. La mayoría de las divinidades están relacionadas con la naturaleza y las festividades con los ciclos naturales: solsticios, equinoccios, la llegada de la primavera, etc. Por otra parte, tiene gran importancia el culto a los antepasados, así como los ritos chamánicos que derivan a menudo en supersticiones, variando ambos, el culto y los ritos, de una época y de una región a otra.

Además de esta cultura popular, existen algunos antecedentes que, si bien no hay constancia histórica, se consideran, según la tradición, los precursores del taoísmo. Entre ellos podemos nombrar a Fu Hi y su sistema del Pa Kua, el *Libro de Las Mutaciones* y *El Emperador Amarillo*, entre otros.

Fu Hi es un personaje legendario, considerado como el primer soberano de China, y se cuenta que fue el creador del Pa Kua. Éste símbolo

(figura 1) representa el “orden universal” que se basa en la alternancia entre el Yin y el Yang. Esta idea cosmológica representa a juicio de los estudiosos, el origen del *Libro de Las Mutaciones*.

El *I Ching* o *Libro de Las Mutaciones* es la más antigua de las obras clásicas chinas. Este libro encierra toda la base del pensamiento taoísta e, incluso, de otras filosofías, como el confucianismo, ya que la mayoría de los pensadores chinos han bebido de sus fuentes. Por tanto, se puede decir que representa la base de la filosofía china en general. El libro no tiene un autor ni un origen preciso; al parecer el libro fue una recopilación de diversos escritos y símbolos adivinatorios, el más antiguo de los cuales se atribuye al anteriormente citado Fu Hi.

Los ocho signos primarios eran ya conocidos en el III milenio antes de Cristo, lo que nos da una idea de la antigüedad del libro y de lo ancestral de esta manera de entender y ordenar el universo.



Figura 1. El T'ai Shi con los 8 trigramas, los Pa Kua. Este símbolo representa el orden universal. En el círculo central se simboliza la eterna alternancia del Yin y el Yang: la parte oscura del círculo es el Yin y la clara o luminosa el Yang. En ambas partes hay un punto del color opuesto; esto significa que en todo Yin hay un punto Yang y viceversa. El T'ai Shi está rodeado por los 8 trigramas, a partir de los cuales se forman todos los demás que configuran el *Libro de las mutaciones*.

Una vez llegados a este punto nos parece necesario recrear el pensamiento chino, sus rasgos y sus características aunque solo sea brevemente.

### **1.1.2. Breve historia del pensamiento tradicional chino.**

Para entender el modo de pensar chino debemos remontarnos a los orígenes de la civilización donde se creó, de este modo comprenderemos también mejor el contexto en el que se gestó la filosofía taoísta.

#### **A. Las primeras dinastías.**

Durante las primeras dinastías Xia, Shang y Zhou el orden social, religioso y político está fuertemente consolidado. Se trata de un orden feudal en el que el emperador es considerado “el hijo del cielo”, es decir, que por encima del mismo sólo está el cielo. Se tiene también la creencia de que existe un “dios del cielo”. Un dios todopoderoso del que dependen todos los fenómenos del mundo, un dios paternalista que cuida de los seres humanos, que premia a los justos y que castiga a los injustos. Se practica también el culto a los antepasados y a las deidades naturales, es decir, a deidades que representan fuerzas o elementos naturales.

Entendiendo el mundo de esta manera, son incuestionables virtudes tales como la lealtad al soberano o el honor. De este modo, el orden social y político se perpetúa durante siglos, ya que la dinastía Xia se remonta, según la tradición, al III milenio a. de C., y los Zhou reinaron con gran esplendor hasta el 779 a. de C., año en el que comenzará su decadencia.

Pero, como reza el *I Ching*, todo cambia y todo muta. A partir aproximadamente del 770 a. de C. comienza la decadencia y caída, de los Zhou hasta que se confirma en el año 221 a. de C.. Conforme la dinastía va desmoronándose lo hacen también el antiguo orden y sus rígidos valores. De este modo, el imperio comenzó a fraccionarse en distintos reinos que luchaban entre sí. Por ello, a estos últimos años se les llamó el Período Chunqui (722–481 a. de C.) o período de primaveras y otoños, y el Período de los reinos combatientes (481-221 a. de C.). Proseguiremos adentrándonos más detenidamente en dichos periodos.

## **B. Período Chunqui (722–481 a. de C.) o periodo de primaveras y otoños y Periodo de los reinos combatientes (481-221 a. de C.).**

Estos dos períodos son de una gran inestabilidad política, en los que los grandes ideales decaen junto con las grandes dinastías. Todo se desmorona; el país entero se ve fragmentado en pequeños reinos feudales que mantienen su poder a base de alianzas, traiciones, guerras, etc.

Las guerras se suceden una tras otra. El que un día es soberano, “hijo del cielo”, adorado por todos, al día siguiente es desterrado, secuestrado o asesinado. El caos se adueña del país, las cosechas se pierden, el pueblo empieza a pagar las consecuencias de tanta guerra, y los súbditos un día se encuentran sirviendo a uno y mañana a otro. Cuando un soberano entra en guerra con otro ya nadie quiere seguirle, ni siquiera es posible predecir cuanto durará en el poder: la lealtad y el honor ya no son virtudes incuestionables. Los campesinos son reclutados a la fuerza, para luchar en las frecuentes batallas. No hay convicción ni honor en estas guerras que, si bien son alternadas por periodos de paz, duran, intermitentemente, varias generaciones.

¿Dónde está ahora ese dios protector y su virtuoso representante en la tierra?. La gente deja de creer en la protección del señor del cielo, en el emperador y en todo lo que representa. En otras palabras, si el emperador es “el hijo del Cielo” ¿cómo es posible que dicha entidad superior permita la decadencia del que se supone que es su hijo?. El desprestigio del soberano tuvo como consecuencia directa el de la instancia que le servía de garantía, lo que conllevó plantearse otro orden cosmológico así como otro sentido del orden social y de la vida (Cheng, 2002).

En medio de este caos, o más concretamente como consecuencia de él, comenzará la etapa de mayor esplendor de la filosofía china, donde surgen los filósofos más importantes, como Lao Tse y Confucio. Estos siglos no solo marcarán la forma de entender el mundo de este país, sino que en esta misma época Buda predicará en la India, y en Grecia destacarán filósofos como Platón o Aristóteles. Nos encontramos, pues, ante una “Edad Axial” en materia del pensamiento y de la espiritualidad para la humanidad, que durará durante todo el primer milenio antes de Cristo.

Al contrario de lo que sucede con Lao Tse, en el caso de **Confucio** podemos contar con más información, por ejemplo en relación con las fechas aproximadas de su nacimiento y muerte (551-479 a. de C.). Su verdadero nombre era Kongfuzi (Maestro Kong), y Confucio es la traducción que hicieron los misioneros jesuitas en China, en el siglo XVI, del vocablo original.

Era miembro de la aristocracia menor; probablemente cercano a la familia real de los Zhou, y pasó a formar parte de la casta de los letrados-funcionarios. Se dice que procedía de Lu, actualmente en la provincia Sandong.

Según cuenta la tradición, Confucio trabajó como funcionario en un alto cargo, hasta que hartó de la corrupción y la decadencia, abandonó su puesto y región natal. A partir de entonces se convierte en un maestro itinerante, que ofrece su servicio a los soberanos, aunque sin demasiado éxito: *“Confucio es conocido entre sus contemporáneos como el que “se*

*obstina en querer salvar al mundo sabiendo que es un esfuerzo inútil”* (Cheng, 2002, 57). Pese a esto, Confucio es un personaje fundamental dentro de la historia del pensamiento chino.

Como remedio al desmoronamiento del orden político y al periodo inestable que le tocó vivir, Confucio propone una vuelta al antiguo régimen, la restauración de un gobierno imperial dirigido por el gobernante supremo, y un orden social que se basa en el regreso a los antiguos ideales y ritos.

Confucio cree realmente que el emperador es el hijo del cielo, y que como tal tiene que comportarse, siendo un ejemplo de virtud para el pueblo. En él debe culminar la pirámide jerárquica del poder para que el orden social esté en consonancia con el orden celestial. Esto traería la armonía a la sociedad, donde cada ser humano tiene que cultivar virtudes personales como la honestidad, el honor, el amor y la piedad filial, basándose en los modelos ofrecidos por la literatura clásica. En resumen, crea una filosofía ética y humanista que promete devolver al individuo su integridad, pero que también lo somete a un estricto orden social.

**Lao Tse**, otro de los referentes fundamentales de la cultura china, optó por la segunda filosofía de la etapa clásica, el taoísmo, una filosofía menos conservadora y más alejada de las leyes humanas. Al parecer no tuvo discípulos directos, pero sí seguidores, entre los que podríamos destacar a Chuang Tse, Lieh Tse y Wen Tse.

*La filosofía china comienza en Lao Tse extirpando radicalmente el antropomorfismo de la religión. Ni el cielo ni la*

*tierra tienen sentimientos humanos de amor* (Wilhelm, 1926, 29).

Sin embargo, la filosofía de Lao Tse no desampara al ser humano sino que le ayuda a aceptar lo inaceptable; y es que vida y muerte, ganancia y pérdida, éxito y fracaso, no son más que los polos opuestos de un ciclo por el que todos tendremos que pasar. Este ciclo no es algo caótico y desordenado, sino que forma parte del propio ritmo natural de las cosas al que el ser humano debe adaptarse, en la medida de lo posible. El taoísmo huye del poder, tanto de ejercerlo como de someterse a él. El orden y las normas humanas en la mayoría de los casos nada tienen que ver con el orden universal, y menos aún cuando se imponen por el miedo a las sanciones. Además de que todos los seres surgen del Tao en igual medida, no existe “un hijo del cielo”: o todos somos hijos del cielo o nadie lo es. Lo único que existe es alguien que gobierna a los otros seres según las leyes humanas y que cualquier día puede dejar de hacerlo.

Es obvio que este tipo de ideas chocan directamente con el pensamiento confuciano, y no faltarán los enfrentamientos dialécticos y las críticas entre los filósofos de uno y otro bando:

*El ambiente confuciano trataba de refrenar y coartar las personalidades singulares bajo el yugo de una tradición considerada como sagrada, imponía la rendición completa del individuo al grupo social, consideraba la costumbre como inviolable herencia de los antepasados y miraba con malos ojos toda tentativa innovadora. Pero a eso se opone abierta y también violentamente al Taoísmo, que por boca de sus profetas afirma el valor de la individualidad y de la libertad humana, (...) (Tao-te-king, capítulo 19): “Repudiad a todos los sabios, echad a todos los doctores, y el pueblo será mil veces más afortunado; renunciad a todos los preceptos de la moral, y el pueblo reconquistará su piedad y su bondad; abolid todo artificio y*

*todo lujo, y los ladrones y brigantes desaparecerán de la faz de la tierra. Estas tres cosas que yo os aconsejo que abandonéis no son más que puro artificio y, por lo tanto, inútiles. He aquí, por el contrario lo que hay que hacer: sed simples, tened pocos intereses particulares y poquísimos deseos” (Tucci, 1973, 21-23).*

Confucianismo y taoísmo son dos corrientes totalmente opuestas pero, como si del yin y el yang se tratase, ambas conforman el clima de apogeo cultural, espiritual y filosófico de este período. Ambas suponen no solo la visión particular de estos dos grandes maestros sino dos concepciones muy diferentes de ver la vida. No es casualidad el hecho de que Lao Tse procediera del sur, donde la corriente naturalista estaba más consolidada, mientras que en el norte, de donde procedía Confucio, las creencias solían ser más racionales y patriarcales.

Además de estas dos corrientes fundamentales, en este periodo surgieron otros movimientos filosóficos como el mohismo, fundado por Mo Tsu (S. V a. de C.), el naturalismo, que basa su filosofía en el orden natural (S. IV a. de C.) y los dialécticos, que apoyan sus principios fundamentales en la lógica (S. IV a. de C.).

Por ultimo, se puede identificar la escuela legalista, de origen confuciano, ya que fue creada por dos discípulos de Xun-Zi: Han Fei y Li Su. Esta escuela se basaba en la idea de que la naturaleza humana era mala e incorregible, y que era necesario un estricto control sobre ella, mediante normas y leyes. Estas leyes serian impuestas por un gobierno único y fuerte, para acabar con las guerras entre los distintos Estados. Por tanto, la libertad personal quedaba anulada, a favor del orden impuesto por un soberano con autoridad ilimitada.

En el año 221 a. de C. Qin Shihuang conquistó todos los demás reinos bajo su mando, unificando todo el imperio, auto proclamándose primer emperador de China e instaurando una nueva dinastía, la dinastía Qin (221-206 a de C.). Poniendo en práctica las teorías legalistas, el emperador Qin impuso un régimen absolutista, gobernando el país con mano de hierro, acabando con toda la diversidad filosófica existente hasta entonces, y con el período de los reinos combatientes. De este modo se convirtió en un héroe para unos y en un tirano para otros.

Debido a las estrictas normas impuestas por su fundador, tras la muerte de éste, la dinastía Qin no duró mucho. Posteriormente durante la dinastía Han tuvo lugar una revisión de todas las filosofías anteriores a la dinastía Qin, así como la llegada y aceptación de nuevas corrientes filosóficas, creándose un crisol filosófico que es una de los más importantes tesoros de la cultura china y que estudiaremos a continuación (Cheng, 2002).

### **C. La convivencia de las tres filosofías.**

Durante la dinastía Han (206 a. de C. al 220) tuvo lugar una revisión de las corrientes filosóficas anteriores. En un principio los soberanos, que eran de origen popular, eran afines al **taoísmo**, pero pronto esta situación cambió, ya que a partir del emperador Wu (140-86 a. de C.) el **confucianismo** se establece como credo oficial, y continuó siéndolo durante los cuatro siglos que duró la dinastía; eso sí, en su versión más amable, la del soberano virtuoso y benevolente que es tolerante con el pueblo y con otras formas de pensamiento (Schipper, 2003).

Pero si algo marcó este periodo, además de la convivencia entre las distintas filosofías chinas, fue la llegada al país de una nueva corriente extranjera, el **budismo**. Dicha filosofía nació en la India gracias a Gautama Sâkyamuni (hacia 560-480 a. de C.), contemporáneo de Confucio y mas conocido como Buda. Sin embargo, la filosofía budista no comenzó a llegar a China hasta el siglo I (Cheng, 2002).

Durante los cuatro siglos posteriores a su llegada, el budismo fue haciéndose cada vez más popular, ya que llenó el vacío que había en China respecto a la carencia de una religión. Recordemos que, tanto el confucianismo como el taoísmo son filosofías, aunque esta última dé respuestas a problemas existenciales o espirituales. El budismo llegó a tener tal éxito que hasta los últimos emperadores de la dinastía Han se hicieron budistas.

**A partir de este periodo las tres formas de pensamiento conviven en China**, produciéndose tanto roces o enfrentamientos como afinidades o incluso sincretismos. Así, por un lado, taoísmo y confucianismo se unen para afianzar la identidad del pensamiento tradicional chino opuesto al extranjero, apoyándose entre sí todavía más cuando, siglos después, el budismo alcance tal auge que comenzara a acumular poder y riquezas.

Por otro lado, budismo y taoísmo mantienen conceptos similares; por ejemplo, el concepto de “iluminación” podría compararse con el concepto de “llegar al Tao” y el de la “Naturaleza búdica” con el de la “Naturaleza original”. Incluso el propio Tao podría compararse con la idea de “lo absoluto” budista. Estas ideas, aunque no son exactamente lo

mismo, sí son parecidas, lo que sería aprovechado por los monjes budistas a la hora de traducir y explicar sus ideas en China, produciéndose de este modo una fusión entre taoísmo y budismo. El resultado fue, por tanto, una asimilación de las nuevas ideas, pero adaptándolas a la tradición ya existente, de tal forma que, desde el primer momento, la versión china del budismo está impregnada de concepciones taoístas.

**En un país tan grande como China y durante toda su larga historia, este crisol filosófico dio lugar a diversas escuelas o sectas, ya sea dentro del budismo y del taoísmo, o ya fusionándose ambas filosofías.** La más destacable de éstas, según la mayoría de los autores consultados, es el **budismo Chan**, creado por monjes budistas hacia el siglo VIII que, descontentos con la riqueza que acumulaban la mayoría de los monjes budistas de su época, y seducidos por las ideas taoístas de sencillez y unidad con la naturaleza, decidieron separarse del resto de los budistas y crear su propia escuela filosófico-religiosa.

Esta síntesis búdico-taoísta, al llegar a Japón, sería denominada con el nombre de zen, el nombre por el que es más conocida actualmente en Occidente, ya que el contacto occidental con Japón ha sido mayor; sin embargo, pocos conocen sus raíces taoístas y que éstas tienen su origen en China.

Por otro lado, el confucianismo siguió vigente donde siempre lo había estado, al lado del poder, como credo oficial de las diversas dinastías, siendo empleado con mayor o menor rigor por las clases dirigentes para predicar la legitimidad del orden social establecido desde hacía siglos.

#### **D. La evolución de la filosofía taoísta.**

El taoísmo también siguió practicándose en sus diversas versiones o escuelas. De entre ellas, intentando sintetizar al máximo para no extendernos más, en este breve apunte histórico podemos destacar dos básicamente: por un lado, la versión original, es decir la de los filósofos Lao Tse y Chuang Tse; y, por otro, todas las demás derivaciones, desde versiones más populares, cercanas al chamanismo y a las tradiciones o, incluso, a las supersticiones populares, hasta el llamado “taoísmo religioso”:

*Este taoísmo religioso, denominado en chino “dao jiao (religión del dao), entronca con el filosófico, en chino “daoxue” (doctrina del dao), del que es, sin duda, una derivación. Algunos, sin embargo, ven en esta religión taoísta más bien una degeneración del primitivo taoísmo filosófico (Preciado, 1998, 143).*

Aproximadamente en el siglo II, el taoísmo religioso comenzó a ganar adeptos, creándose dentro de esta corriente diferentes escuelas o sectas, entre las cuales, a modo de ejemplo, podemos citar dos de las más conocidas: la Secta de los Maestros Celestiales y la Secta de la Gran Igualdad. Sin embargo, esta versión del taoísmo es vista, sobre todo por los taoístas cultos, como una degeneración del taoísmo, entre otros motivos porque la mayoría de las escuelas, sectas o iglesias creadas, no son más que organizaciones en las cuales se acabará cayendo en las mismas normas y jerarquías, de las cuales el taoísmo original tanto quiso alejarse.

El verdadero taoísmo se diluye ya que no tiene dogmas ni reglas, ni sus maestros se esfuerzan en crear escuelas o en dejar constancia histórica. De hecho, el nombre de taoísmo no se le dará hasta la dinastía Han (206 a. de C. al 220). Aún así, el taoísmo de Lao Tse y Chuang Tse influirá directamente en los intelectuales de las diferentes dinastías, siendo asimilado por estetas, artistas letrados o bohemios y teniendo, por tanto, una gran influencia en el arte y en la estética, especialmente en la pintura de paisaje o de pequeños motivos de la naturaleza.

Así pues, en esta investigación nos centraremos en el taoísmo original, es decir, el de los filósofos Lao Tse y Chuang Tse, que estudiaremos a continuación. No obstante, hemos creído necesario hacer un breve resumen del rico crisol filosófico de la antigua china, por las conexiones que de modo evolutivo presenta con el budismo chan o zen, así como también con el confucianismo.

Un claro ejemplo de la convivencia de las diferentes filosofías en China podemos encontrarlo en la siguiente pintura (Figura 2). Un breve comentario sobre la misma nos permitirá seguir profundizando en nuestro tema.



Figura 2. *Confucio y Lao-Tsé protegen a Sakyamundi de niño*. Rollo pintado, tinta y colores sobre seda. Dinastía Ming (1368-1644). Museo Británico, Londres (Klonter, 2002, ilustración 97).

En esta pintura aparecen los tres maestros representantes de cada una de las tendencias filosóficas más importantes de China. Este es un tema que será representado en numerosas ocasiones, pero el protagonismo se le dará a uno u otro maestro según el momento histórico. Toda la escena está cargada de simbolismo. La diferencia de edad no es casual: Lao Tse y Confucio son representados como dos ancianos; Lao Tse ligeramente mayor que Confucio, como acreditan sus largas orejas símbolo de longevidad. Sin embargo, Buda es en este caso un niño, casi un bebé. Con ello se simboliza que la influencia, o la llegada a China de su filosofía, era más reciente, mientras que las otras dos corrientes eran más antiguas. Confucio sostiene a Buda en sus brazos y se lo presenta a Lao Tse; esto le concede un mayor protagonismo a Confucio que tiene un papel más activo. En cualquier caso, la obra representa la buena acogida que tuvo la llegada del budismo a China, ya que las actitudes de los dos ancianos maestros son acogedoras frente al niño Buda.

### **1.1.3. Lao Tse**

La figura de Lao Tse es la de un personaje mítico y, aunque se le considera el padre del taoísmo y su máximo exponente, la carencia de datos históricos sobre su vida provoca que el problema de su identidad real siga aún hoy sin resolverse.

De entre los pocos documentos existentes sobre Lao Tse, los más citados son los que hacen referencia a sus conversaciones con Confucio. El documento más importante, en este sentido, es el *Shi Ji (Escritos*

*Históricos*) del gran historiador de la dinastía Xi Han (Han del Oeste), Sima Qian; en él se registran las conversaciones de Lao Tse con Confucio.

*Lao zi era natural de la aldea de Quren, en el municipio de Li, del distrito de Ku, en el estado de Chu. Su xing (“apellido”) era Li; su nombre, Er; su zi (“sobrenombre”), Bo-yang; su shi (“nombre-póstumo”), Dan. Fue cronista de la corte de los Zhou.*

*Confucio se dirigió a Zhou para preguntar a Lao Zi a cerca de los ritos. Lao Zi le dijo: “Toda vuestra enseñanza no pasa de ser palabras dichas por hombres que hace mucho desaparecieron junto con sus huesos. Cuando un hombre virtuoso se acomoda a su tiempo marcha en carruaje, y cuando no, se mueve sin rumbo llevado por el viento. He oído decir que un buen comerciante guarda bien su mercancía aparentando no tener ninguna, y el hombre virtuoso, dotado de grandes prendas, parece un estúpido. Suprimid vuestra arrogancia y vuestra ambición, vuestra obsequiosidad y vuestra lascivia; todo ello no favorece en nada a vuestra persona. Esto es todo lo que tengo que deciros”.*

*Confucio se alejó y dijo a sus discípulos: “Sé que un pájaro vuela, que un pez nada, que un animal anda; para lo que anda, puedo hacer trampas; para lo que nada, puedo hacer sedales; para lo que vuela, puedo hacer arcos y flechas. En cuanto al dragón, sin embargo, escapa a mi inteligencia de qué manera se eleva hasta el cielo montado en el viento y las nubes. Después de haberlo visto hoy, pienso si Lao zi no será como un dragón” (Preciado, 2006, 23).*

*En las notas citadas acerca de las costumbres, en el capítulo de “las preguntas de Tsong Tse” (Tsong Tse Ven) dice Confucio que caminando con Lao Tse en un entierro, presencié un eclipse de sol. Realmente se ha hecho el cálculo de que en el verano del año 518 hubo un eclipse de sol visible en China (Wilhelm, 1926, 19 - 20).*

Wilhelm se está refiriendo, como puede verse, al año 518 a. de C., ya que de Confucio sí se sabe que vivió en esta época. Pese a estos datos históricos, hay autores que afirman que Lao Tse nunca existió, así como

otros que afirman que Lao Dan y Li Er no son la misma persona; versiones ambas, totalmente contrarias a la expuesta por Sima Qian, como se ha podido comprobar en el fragmento anterior de su libro sobre los *Escritos Históricos*.

La dificultad estriba en que a la falta de datos históricos hay que añadir los diferentes nombres que recibe este personaje. Lao Tse no es su verdadero nombre; en realidad es un apodo o un sobrenombre que significa “viejo maestro” que, además, según la traducción, podemos encontrar como Lao Zi, Lao Tzu, o Lao Tsè. Ahora bien, la traducción más común es la de Lao Tse. En realidad, su verdadero nombre fue Li Er. Otros autores destacan el sobrenombre de Lao Dan, o Lao Tan que significa “el anciano de largas orejas”. Las “orejas largas” son símbolo de longevidad, y así será representado.

En cualquier caso, puede afirmarse que nos encontramos con uno de los grandes místicos de la historia, que presuntamente vivió entre los siglos V y IV a. de C., y que fue contemporáneo de Confucio. Según la tradición, su nacimiento se produjo de forma milagrosa. No solo su madre era virgen, sino que además ésta le llevó en su vientre durante 82 años, de ahí su apelativo de “niño viejo”, ya que cuando nació tenía el aspecto de un anciano. Esto debe de tener un significado simbólico que hace referencia a la sabiduría de Lao Tse ya desde su nacimiento. Se dice también que nació por el costado izquierdo de su madre, cuando estaba sentada a la sombra de un cerezo y un rayo de sol llegó hasta ella en forma de perla y se le introdujo en la boca. De esta forma, Lao Tse no sólo nació en posesión de toda su sabiduría, sino además en conexión con la naturaleza y el cosmos.

De su biografía se sabe bien poco. Según parece procedía de una familia distinguida, y ocupó un alto cargo como funcionario, según unos autores como cronista y, según otros, como jefe de la Biblioteca Imperial de la ciudad de Loyang. Los autores que defienden la segunda versión, mantienen también que este cargo fue decisivo en su formación:

*El cargo fue originalmente sacerdotal, y su misión consistía en consultar los oráculos. Así se comprende de donde se había sacado Lao Tsè la gran visión de conjunto sobre los “maestros de la primera época”, de los cuales habla en ocasiones; así se explica también que conociese y que comprendiese el antiguo libro de los oráculos de la dinastía Tschou, El Libro de las Mutaciones, lo cual demuestra también claramente en su doctrina que tiene comunmente como premisa el Libro de Las Mutaciones. Se explica también que conociese todo los usos y costumbres de la Edad primitiva, porque en la biblioteca imperial disponía de abundantes fuentes, como no se ofrecían a ningún otro hombre de su época. Es pues perfectamente posible que Confucio le hubiese preguntado acerca de estas costumbres, y son absolutamente dignos de crédito los diversos datos en las notas sobre las costumbres (Li Ki), que cita a Lao Tan como la autoridad de quien Confucio había recibido información (Wilhelm, 1926, 18-19).*

Durante este periodo de su vida Lao Tse fue ganando reputación, pero lejos de dejarse atrapar por ésta, fue cada vez distanciándose más del mundo, harto de la corrupción del sistema y manteniendo una actitud muy taoísta, no llegó a fundar escuela o religión alguna, ni se rodeó de abnegados discípulos.

Fue cuando, precisamente, decidió retirarse, cuando al querer atravesar un paso fronterizo, el guardián de éste le pidió que antes de partir dejara escritas sus enseñanzas. Lao Tse estuvo de acuerdo y escribió su única y gran obra, el *Tao Te King*, el cual es traducido como *El Libro del*

*Camino de la Virtud*, o *El Libro del Camino y sus Poderes*, o es simplemente conocido como *El Libro del Tao*. En otras ocasiones, como es costumbre en China, recibe el nombre de su autor, o sea, *El Lao Tse*. En cualquier caso se trata del gran legado filosófico de Lao Tse. En él nos habla del camino a seguir en la vida, sobre la virtud, sobre el Tao, y cómo cultivarlo. Luego, tras escribirlo, montó en un buey y partió hacia el oeste (según otros autores, fue hacia el noroeste); el caso es que nunca más se volvió a saber de él.

Así, pues, cuando en un grabado, en un dibujo o en una pintura china veamos a un anciano sobre un buey, podemos asegurar, casi con toda certeza, que se trata de Lao Tse, especialmente si tiene la frente abultada, que es una señal de sabiduría, o las orejas largas. Esta imagen será frecuentemente representada por los artistas chinos.



Figura 3. *Lao Tse sobre un buey en peregrinación hacia el oeste.*  
Autor: Zhao Buzhi. Siglos XI-XII. Dinastia: Song.  
Biblioteca nacional de Paris.  
(Preciado, 1998, 31).

#### **1.1.4. El *Tao Te King* y los principios taoístas.**

Las mismas dudas y falta de rigor histórico que hay respecto a la existencia de Lao Tse existen también respecto a la autoría de éste sobre el *Tao Te King*, ya que el libro no contiene ni nombres ni fechas. Sin embargo la tradición lo atribuye a Lao Tse, y así aparece publicado y traducido, como se ha dicho, con diferentes títulos como *El libro del*

*camino y su virtud, El libro del camino y sus poderes o El libro del Tao.*  
Comentaremos a continuación su estructura.

El libro se compone de 81 capítulos o versos. Se trata de una serie de paradojas independientes, pero que forman un todo de una gran unidad filosófica y estilística. Esta forma de escribir no es casual. Cada verso es una lectura sobre la que meditar, no es una prosa para leer de un tirón, ni un libro para leer con prisas. Cada paradoja pretende hacer reflexionar al lector, para que éste se cuestione el verdadero sentido de las cosas, de la vida, para que vaya más allá de las apariencias, de lo convencional, de lo mundano, pero a la vez basándose y sosteniéndose en el entorno, en lo que nos rodea, en este mismo mundo que pretende trascender: he aquí otra paradoja.

El *Tao Te King* nos habla de las cosas más sencillas al tiempo que pretende desvelar el orden universal. Nos habla de cuestiones existenciales y de la naturaleza humana que sigue siendo la misma que hoy en día; por eso nunca pasa de moda. Da las directrices para seguir el camino de la virtud, el camino del Tao; unas directrices aplicables a todos los seres humanos pero especialmente a los gobernantes:

#### XXIX

*Hay quienes pretenden conquistar el mundo  
y hacer con él lo que quieran.*

*Veo que no lo lograrán.*

*Pues el mundo es un Recipiente Sagrado  
que no se puede manipular.*

*Quien lo manipula lo estropea.*

*Quien lo agarra lo pierde*

*(Lao Tse, 1997, 47).*

A menudo el ser humano intenta imponer sus normas y sus leyes, y pretende poder dominarlo todo, incluso por la fuerza. Para Lao Tse éste es el gran error, ya que la única ley verdadera es la ley universal, a la que se supone que el ser humano debe adaptarse:

*(De todos los excesos el más perjudicial, el más condenable es el de las armas, la guerra).*

*Que aquellos que asisten a un príncipe con sus consejos, se preserven del deseo de hacer sentir a un país la fuerza de las armas.*

*Pues una acción tal provoca la revancha, (se paga siempre muy caro) (Lao Tzú, <sup>5</sup>1995, 42).*

Adaptarse a la ley del Tao supone adaptarse a las leyes de la naturaleza, en vez de imponer las propias. Esto implica adecuarse a los ritmos naturales, a los ciclos, y recursos de la naturaleza. Se trata, pues, de una filosofía pacifista y ecologista, como deja claro este fragmento del Wen-Tzu, otro de los textos taoístas más importantes, que perfectamente podría referirse a la situación actual:

*Los gobiernos de las épocas degeneradas extraían los minerales de las montañas, tomaban metales y gemas, partían y pulían las conchas, fundían bronce y hierro; así pues, nada florecía (...) Cortaban los árboles y construían edificios, quemaban los bosques para los campos, sobrepescaban los lagos hasta el agotamiento (Lao Tse, <sup>6</sup>2001, 20).*

Este **sentimiento ecologista** de respeto y admiración de la naturaleza es probablemente uno de los principios taoístas más interesantes ya que influirá, decisivamente, en el arte donde predominarán los temas paisajísticos, en los que se reflejarán las ideas taoístas de unión con el Tao a través de la naturaleza:

*El “ecologismo” de los taoístas, su identificación con la naturaleza y con el libre movimiento del espíritu, fue motivo de profunda inspiración para los artistas chinos, que crearon una pintura de paisajes que es una de las cumbres del arte de todos los tiempos y todos los lugares. En estas pinturas siempre podemos ver la diminuta figura del hombre absorbido en el goce de la belleza de la naturaleza y en la contemplación del Tao inmanente en aquélla y al mismo tiempo trascendente a toda forma (Serra, 1997, 8).*

Otro de los principios que también influirá en los artistas, como después se verá, es el principio de **Wu-Wei**, que literalmente es traducido como “no acción”, ya que está formado por el carácter “Wu” que significa “no” y por el carácter “Wei” que significa “acción” (Figura 4).



Figura 4. No acción. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.

No obstante, entenderlo de esta forma sería un error, ya que no se trata de quedarse cruzado de brazos, sino de un principio de “no intervención”. Se trata de fluir con la corriente de la vida, de adaptarse a la ley natural, la ley del Tao, así como a las situaciones y acontecimientos de la vida como el navegante conduce su barco, aprovechando las corrientes y los vientos, y disfrutando del viaje, ya que sería absurdo y agotador remar contra corriente y más aún obligar a otros a que lo hagan. Para ello hay que conseguir lo más difícil, desprenderse del deseo de llegar a puerto. El taoísta debe ser como el agua que se adapta a todos los accidentes del terreno pero nunca deja de fluir:

*El hombre superior es como el agua.  
El agua beneficia todas las cosas  
Y no compite con ellas.  
Habita en los lugares humildes que todos desdeñan  
Por ello esta cerca del tao  
(Lao Tse, 1997, 17).*

Para conseguir ser como el agua se debe cultivar el **Te** o virtud, la virtud de la naturaleza original del ser, no la virtud impuesta por las normas humanas, que puede coincidir o no con la virtud real. En cualquier caso el Te no se impone mediante normas, se obtiene despojándose de ambiciones, deseos, miedos, apegos, etc. Nunca por una imposición castigadora, sino por la toma de conciencia natural a lo largo de la vida, de la banalidad de muchas cuestiones mundanas.

Por ultimo, el tema más importante y más difícil de abordar de todos los que en el *Tao Te King* se tratan: ¿qué es el Tao?.

#### 1.1.4.1. ¿Qué es el Tao?

Responder a esta pregunta es algo verdaderamente difícil, ya que ni los propios filósofos taoístas quisieron contestar de una forma directa. En el primer capítulo del *Tao Te King* podemos leer:

*El Tao que puede expresarse no es el Tao eterno.  
El Tao que puede nombrarse no es el Tao eterno.  
Sin nombre es el origen del cielo y la tierra.  
Con nombre es la Madre de todas las cosas  
(Lao-Tze, 2003, 21).*

A la dificultad para explicar lo que en el *Tao Te King* dice que no puede ser explicado o expresado, se unen dos inconvenientes más. **Primero**, Lao Tse, si es que él es realmente el autor de este libro, emplea un lenguaje poético lleno de paradojas, del que cada cual puede sacar sus propias conclusiones. Y **segundo**, estamos trabajando con traducciones del chino, que rara vez son traducciones directas al español. Por esta razón en este caso hemos escogido una edición bilingüe del *Tao Te King* directamente traducida del chino al español y comentada. En este mismo libro podemos encontrar una explicación a esta paradoja:

*Lo que puede ser expresado, catalogado y clasificado no es el Tao eterno inmutable de la naturaleza. Así, las frases: “el Tao que puede expresarse no es el Tao eterno”, “el Tao que puede nombrarse no es el Tao eterno”, “sin nombre es el origen del cielo y la tierra” y “con nombre es la madre de todas las cosas”, por un lado se refiere al No-Ser (el Vacío permanente) y, por otro, a que tanto el intelecto como el lenguaje son duales y, por tanto, no pueden trascender el yi (Tao) (Tseng, J.-Fernández de Castro, A. 2003, 193).*

Queda claro pues que la idea o concepto del Tao no puede ser expresado con palabras, ya que éstas no pueden abarcar todo su significado. Esto es así porque, para los taoístas, el Tao no es un concepto. El Tao escapa a la acotación conceptual que solemos realizar con nuestra mente racional. Ni puede ser expresado, ni puede ser comprendido con nuestro esfuerzo intelectual o racional. Se trata mas bien de esa última realidad, de ese misterio inefable que solo puede ser intuido, vivido o experimentado. En este sentido, los taoístas desdeñan la razón y la palabra, valorando más la intuición o la experiencia vivencial.

Sin embargo, aun teniendo en cuenta el ideal taoísta de la intuición del Tao, hoy por hoy el ser humano se comunica por medio de la palabra. Y cuando se quiere expresar o transmitir la idea de ese “vacío permanente” de esa “última realidad”, tanto hace más de 2000 años como ahora, los distintos filósofos siguen haciendo uso de la palabra, aunque advierten que las palabras no abarcan todo el significado de ese algo inefable que los chinos denominaron como Tao o Dao, según las traducciones.

Etimológicamente la palabra Tao o, mejor dicho, el carácter representado en la figura 5, significa “camino”; al menos así lo traducen la mayoría de los traductores. Sin embargo, también podría tener los significados de curso, providencia, camino grande o principal, vía, sentido, etc. Incluso los misioneros jesuitas llegaron a traducirlo por “Dios”, aunque el Tao no tiene nada que ver con el concepto de “Dios” cristiano. No tiene atributos humanos, y aunque sí es el origen de todos los seres, no es el Dios padre creador del cielo y de la tierra, no juzga y no protege. Es más, si se le pone un nombre es el de “la Madre de todas las cosas”. Por

tanto, el concepto occidental de Dios no es correcto para traducir la palabra Tao.



Figura 5. Camino. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.

El carácter Tao está formado por los caracteres: “shuo” que significa “cabeza” y “tzuo” que significa “caminar” o “ir”, representados en las figuras 6 y 7, respectivamente. Por esta razón el carácter Tao puede traducirse literalmente como el “camino de la cabeza”, o también como “el camino recto”, o el “camino consciente”. Pero normalmente los caracteres chinos no tienen una traducción tan literal.



Figura 6. Cabeza. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.



Figura 7. Caminar. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.

Otros autores prefieren entenderlo como el “curso” de la naturaleza, ya que puede referirse también al “curso” que describen las estrellas en el cielo, pues parece que este signo fué empleado primeramente para designar las órbitas astronómicas de los astros (Wilhelm, 1926). Por tanto, también podemos entenderlo como “la ley natural” o “el orden universal”.

En su versión cursiva el carácter representado en la figura 8, describe una línea fluida y curva que se ondula sin encontrar obstáculos en su recorrido, de forma tan natural como el agua se desliza por el “curso” de un río.



Figura 8. Carácter Tao en cursiva. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.

Con el fin de comprender mejor la naturaleza de lo que significa realmente el Tao para los taoístas, concluiremos este punto recogiendo **algunas explicaciones acerca del Tao**. Paradójicamente sobre aquello que no puede describirse con palabras, se han escrito ríos de tinta, y cada autor

da su explicación sobre el Tao y su naturaleza, aunque sin dejar de hacer referencia a su carácter indefinible:

*el Tao es, con toda certeza, la última realidad y energía del universo, el Fundamento del ser y del no ser (Watts, 1976, 88).*

*Así, el Tao es el curso, el fluir, la deriva o el proceso de la naturaleza, y yo me refiero a él como al fluir de la corriente porque tanto Lao Tse como Zhuang zi utilizan el fluir del agua como su principal metáfora. Pertenece a la esencia de su filosofía la noción de que el Tao no puede ser explicado con palabras y que no es ni una idea ni un concepto. Como dice Zhuang zi, “puede ser alcanzado, pero no visto” o, en otras palabras, sentido pero no expresado, intuitivo pero no clasificado, adivinado pero no explicado (Watts, 1976, 89-90).*

*El dao es, pues, una entidad primordial y eterna, anterior a todas las cosas y principio de todos los seres (Preciado, 1998, 47).*

*El dao no tiene forma, no tiene límites; y por eso no se le puede definir. Es inefable. Tan inefable como el Absoluto o la Verdad suprema del hinduismo. No tiene nombre (wu ming). El verdadero nombre del dao trascendente es él mismo trascendente, y por ende incognoscible (Preciado, 1998, 51).*

Como podemos comprobar, tanto Watts como Preciado se aproximan al explicar el Tao como “la última realidad” o como “una entidad primordial”, haciendo posteriormente hincapié en su carácter indefinible. Quizás por ello Wilhelm nos advierte de lo que no es el Tao:

*El Tao no es nada espiritual ni material; pero de él proviene todo sentido. Es el último elemento libre, que se rige sólo por sí mismo, al paso que todo lo demás recibe su sentido de algo que está fuera: el hombre, de la tierra; la tierra del cielo; el cielo del Tao.*

*Cuando Lao Tsé habla del Tao tiene gran cuidado de apartar todo lo que pudiera recordar una existencia, de cualquier clase que sea. El Tao está en un plano absolutamente diferente de todo lo que pertenece al mundo de los fenómenos. Es antes que el cielo y que la tierra; no puede decirse de dónde proviene, y es aún antes que Dios. Descansa sobre sí mismo; es invariable; se encuentra en un ciclo perpetuo (Wilhelm, 1926, 33).*

Por último, concluiremos esta serie de citas sobre el Tao con una reflexión que se acerca más que ninguna al modo de pensar taoísta:

*Sin embargo, todas estas discusiones académicas sobre la naturaleza espiritual o material del dao, vistas desde la propia óptica taoísta, lo que hacen es alejarnos del dao, en lugar de acercarnos a su conocimiento. Son meras y hueras disquisiciones intelectivas, pues en último término, el dao no es ni material ni espiritual. Materialidad y espiritualidad no son sino aspectos o consideraciones de una misma realidad (o irrealidad), que las engloba y en la que se identifican (Preciado, 1998, 55).*

De este modo volvemos de nuevo al problema siempre recurrente, de que tanto el lenguaje como el intelecto son duales: inmaterial/material, cielo/tierra, el creador/lo creado, padre/madre. Y sin darnos cuenta podríamos hablar larga y extensamente sobre el Tao y su naturaleza, eso sí, sin llegar a un conocimiento real del mismo. Al menos desde la perspectiva taoísta.

No podemos terminar esta explicación sobre la filosofía taoísta sin hablar de otro de sus grandes maestros, Chuang Tse, que nos aportará una visión más práctica y menos metafísica sobre esta filosofía, añadiendo incluso pequeños toques de humor o ironía en sus escritos.

### 1.1.5. Chuang Tse.

Mientras que de Lao Tse no se tiene apenas constancia histórica, de Chuang Tse afortunadamente sí que se poseen datos. El primer gran historiador de China, Sima Qian (Ssu Ma Chien), que murió aproximadamente en el año 85 a. de C., relata en sus *Escritos Históricos* cómo Chuang Tse nació en la ciudad de Meng, probablemente situada, actualmente, en las provincias de Henan o Anhui, y que fue también visitado por el príncipe Wei de Chu (338-327 a. de C.). Así, pues, podemos situarlo en la última mitad del siglo IV a. de C. Su nombre verdadero era Chuang Chou (recordemos que “tse” significa “Maestro”) aunque, según la traducción, también podemos encontrarlo como Zhuang Zi o Chuangtsi.

**Chuang Tse** es considerado el segundo maestro taoísta, después de Lao Tse. La mayoría de los autores lo presentan como su discípulo aunque desde luego no directo, ya que nunca llegaron a conocerse, pero su filosofía se basa en los principios ya establecidos anteriormente por Lao Tse. De hecho, Chuang Tse hará varias referencias a este último en su libro *El Chuang Tse*.

Aunque la filosofía de ambos maestros es básicamente la misma, sus estilos literarios son completamente distintos: si el *Tao Te King* está compuesto por una serie de poéticas paradojas, *El Chuang Tse* está escrito en un lenguaje humorístico e irónico. En él se narran diversas historias o anécdotas acerca de personajes históricos, legendarios, incluso inventados, haciéndose a veces imposible distinguir los reales de los imaginarios, dada la variada galería de personajes a los que hace referencia: reyes,

campesinos, ladrones, tullidos, sabios, pescadores, nobles y, lo más interesante, artesanos y artistas. Como es lógico, dado el tema de esta tesis, a estos últimos se hará referencia posteriormente.

*El Chung Tse* es una inteligente crítica del orden establecido, las normas sociales, los rangos, y por tanto de la moral confuciana. Su estilo es sarcástico a la vez que subversivo ya que, con la mayor sencillez, demuestra lo inútil de las leyes humanas:

*Cuanto más se esfuercen los sabios en gobernar el mundo, más ayudarán a gentes como el ladrón Chi. Estableced pesos y medidas para poder juzgar, y la gente robará mediante pesos y balanzas; cread contratos y acuerdos legales para generar confianza, y la gente robará mediante acuerdos y contratos; cread benevolencia y rectitud para asegurar la honestidad e, incluso en este caso, la benevolencia y la rectitud enseñarán a robar.*

*¿Cómo puedo saber esto?*

*Este roba una hebilla y es ejecutado, aquel roba un país entero y se convierte en su gobernante. No obstante, es en los palacios de los gobernantes en donde se profesa la bondad y la rectitud (Chuang Tse, 2001, 150).*

La única ley verdadera para Chuang Tse es la ley de la naturaleza, la ley del Tao, que el ser humano se empeña en alterar y dominar de manera absurda y a la larga contraproducente. Así, pues, predica el máximo respeto hacia la naturaleza innata de las cosas y los seres:

*Dejemos el mundo como está, temiendo alterar su naturaleza innata; dejémoslo solo, temerosos de quienes torpemente intentan alterar la Virtud del mundo. Si la naturaleza de cuanto se encuentra bajo el Cielo no se ve alterada, si la Virtud del mundo no es expoliada, entonces ¿qué necesidad hay de gobernar el mundo? (Chuang Tse, 2001, 155).*

En ocasiones los seres humanos quieren conocer la ley del Tao para dominarla, en vez de adaptarse a ella. Como ejemplo, de entre las numerosas historias que componen *El Chuang Tse*, se puede destacar aquella en la cual el Emperador Amarillo (personaje legendario) va a pedir consejo a un sabio para poder controlar el orden natural:

*El Emperador Amarillo fue el dueño del mundo durante diecinueve años; todo el universo obedecía sus decretos. Entonces oyó hablar del maestro Kuang Cheng, y fue a verlo diciéndole:*

*- He oído que tú, maestro, has hallado el perfecto Tao. ¿Me atrevería a preguntarte cuál es la esencia del perfecto Tao? Quisiera coger la esencia del Cielo y de la Tierra y utilizarlas para lograr las cinco cosechas con las que ayudar a mi pueblo. Quisiera poder dirigir el Yin y el Yang a fin de dar vida a todas las cosas. ¿Cómo se puede conseguir esto?*

*El maestro Kuang Cheng replicó:*

*- Lo que tú quieres conocer es el elemento sustancial de todas las cosas; lo que quieres controlar se encuentra dividido en su esencia. Desde que empezaste a gobernar todo cuanto se encuentra bajo el Cielo, la lluvia cae antes de que se formen las nubes; árboles y plantas pierden sus hojas antes de que se vuelvan amarillas; la luz del sol y de la luna son cada vez más débiles. Eres un hombre cuyo corazón está nublado por las palabras; resultas insustancial y débil. Sería indigno que te enseñara el Tao (Chuang Tse, 2001, 160-161).*

De esta forma Chuang Tse deja claro que **el Tao no se puede controlar** ni siquiera por los más poderosos, ni con las mejores intenciones, pues la ley natural, la ley universal, está por encima de todos, incluso de los más grandes emperadores. Al final de esta cita hay una frase que es importante destacar también, pues es un punto en el que Chuang Tse insistirá a lo largo de su libro. Es aquella referida a **la inutilidad de las palabras**: “*Eres un hombre cuyo corazón está nublado por las palabras*”.

**El conocimiento del Tao que éste propone no es un conocimiento intelectual, sino vivencial y espiritual.**

La filosofía taoísta no está formada por una serie de conocimientos, dogmas o rezos, sino que, ante todo, es una forma de vivir. De hecho el propio Chuang Tse no fue un sabio taoísta aislado del mundo, viviendo en lo alto de las montañas, como sí hicieron otros maestros taoístas, sino que se casó y tuvo hijos, y a este respecto se cree que trabajó como funcionario en un puesto que acabó rechazando.

Con su propia actitud y manera de escribir, intencionadamente o no, Chuang Tse muestra su filosofía. Nos enseña las trascendentes verdades del Tao a través de historias sencillas y de anécdotas cotidianas que pudieron suceder, o no, en un tiempo indeterminado. Cuando ocurrió, y si lo que cuenta en sus historias sucedió o no, no parece preocupar en absoluto a su autor. Recordemos **el carácter ahistórico del taoísmo. Lo importante para Chung Tse es transmitir el significado que la enseñanza de sus historias puede hacer llegar al lector.** Las palabras solo son palabras y como tales no son importantes; lo mismo ocurrirá con los datos, las fechas, y las clasificaciones.

En ocasiones Chuang Tse pone en boca de otros filósofos frases propias, sin importarle que se atribuyan a estos últimos, ya que las enseñanzas del Tao no vinculan derechos de autor para los taoístas, y el renombre o la fama de un maestro son vistos como banalidades propias del ego, que alejan a las personas del Tao. De igual manera, se cree que no todo *El Chuang Tse* fue escrito por éste, sino que pudieron añadirse

escritos de otros autores posteriores que se pudieron inspirar en su vida o enseñanzas.

Incluso el relato de los preparativos de su propia muerte nos muestra el desprecio que mantuvo por las normas humanas o la gloria personal, y su creencia en el orden natural hasta sus últimas consecuencias:

*Chuang Tse estaba a punto de morir, y sus discípulos deseaban hacerle un funeral glorioso. Chuang Tse dijo:*

*-Voy a tener al Cielo y la Tierra por sudario y ataúd, el sol y la luna como mis símbolos de jade, las estrellas como mis perlas y joyas, todas las formas de vida como los que me lloran. Ya tengo todo para mi funeral, ¿qué es lo que falta? ¿Qué más puedo necesitar?*

*Sus discípulos dijeron:*

*-Maestro, nos duele que los cuervos y milanos te coman.*

*-Sobre la tierra seré comido por cuervos y milanos -dijo Chuang Tse-, y bajo la tierra por gusanos y hormigas. ¿Eres partidario de dar de comer solo a unos y de privar a otros?*

*(...) Que existe una diferencia entre lo que vemos con los ojos y lo que conocemos con nuestro espíritu es una sabiduría muy antigua. Pero el tonto confía en sus ojos y se pierde en lo que es meramente humano, y todo lo que hace no es más que simple fachada; ¡qué triste! (Chuang Tse, 2001, 463-464).*

Con este elocuente pasaje del Chuang Tse y tras haber expuesto los principios básicos del taoísmo, creemos conveniente concluir este resumen sobre las bases del pensamiento chino. Seguidamente, dejaremos por el momento las ideas filosóficas y nos adentraremos en el mundo de las artes en China, con el fin de ofrecer otra breve síntesis sobre las características fundamentales de la pintura china, así como sobre las artes relacionadas con ésta, facilitando de este modo la mejor comprensión de los conceptos más específicos que serán expuestos en capítulos posteriores.

## **1.2. Características de la pintura china: principales diferencias con respecto a la pintura occidental.**

La pintura china se desarrolla independientemente de la pintura occidental. Esto le confiere unas características propias que serán abordadas, a continuación, junto con su particular relación con la poesía y la caligrafía.

### **1.2.1. Desconocimiento occidental de la pintura china.**

Cuando los occidentales, rara vez, decidimos adentrarnos en el arte chino, encontramos un mundo totalmente distinto al nuestro, aunque tengamos algunos conocimientos aislados, que nos suenan: por ejemplo, la información sobre el gran valor de un jarrón de la dinastía Ming, la Gran Muralla, los guerreros de terracota, las delicadas porcelanas, así como otras piezas artísticas muy conocidas.

Con todo, aunque puede haber personas con unos conocimientos básicos de arte, o quizás incluso más extensos (me refiero a alguien que haya cursado estudios superiores de arte), lo más frecuente es que la mayoría de los occidentales desconozcan quienes son Ku Kai Chi o Wuang Wei. La pintura china, pese a ser una de las artes más valoradas por los chinos, es una de las artes más desconocidas en Occidente:

*Los chinos consideran la pintura como el único arte verdadero. Lo demás, no obstante su perfección, sólo es para ellos obra de artesano. ¿A qué se debe, pues, que aquello que los chinos consideran como el más rico florón de su cultura sea tan poco conocido en Occidente? (Swann, 1964, 5).*

Este desconocimiento se debe básicamente a dos factores. **Por un lado**, a la mentalidad heredada de la época colonial de Occidente, donde nuestra cultura es vista como una cultura hegemónica, es decir, “la Cultura de la Civilización” con mayúsculas. Y, **por otro lado**, al hermetismo de los chinos, sobre todo en lo que a la pintura se refiere. Estos dos factores tienden a ser superados progresivamente. Sin embargo, no solo hay que hacer el esfuerzo intelectual de aproximarnos a otra cultura, algo evidente, si no, más aún, intentar que esa aproximación no sea sólo desde nuestros enfoques científico-rationales y desde nuestros conceptos, intentando comprender su modo de pensar, su manera de hacer y de vivir, pues de ahí es de donde nace su arte, para lograr de este modo un acercamiento más profundo y congruente:

*Sin embargo, los efectos de esta crítica postcolonial sólo han sido marginales en Occidente y han cambiado en la dirección de cuestionar y desafiar las visiones eurocéntricas y anglocéntricas o de desarrollar una concienciación más profunda respecto de otras culturas. Todavía estamos cocinando en el jugo de nuestro estilo occidental de teorías científicas y damos por hecho que la gente de otras culturas simplemente tendrá que instruirse más en los modos de pensamiento occidental –incluso en Humanidades, diseñadas para explorar la esencia de la existencia humana-. El denominado intercambio intercultural en Humanidades ha estado teniendo lugar en una calle de sentido único: teorías euro-americanas cuyas categorías y modelos han sido adoptados en todos los sitios y se han convertido en un estándar de discurso universal para los intelectuales de todo el mundo. Mientras tanto, en Occidente, la preocupación por otras culturas se limitaba a una clase de positivismo antropológico-cultural: las peculiaridades de otras culturas fueron investigadas, ordenadas y encajadas en los edificios de la academia occidental.*

*China no es ninguna excepción con relación a esta calle de sentido único de intercambio intercultural de las Humanidades* (Karl-Heinz, 2004, 173-174).

La llegada de las ideas comunistas a China no hace sino complicar aun más la situación, ya que éstas son ideas exportadas desde Occidente, dejando en un segundo plano, o adaptándolas hasta distorsionarlas, las verdaderas teorías filosóficas de este país. Por otro lado, cuando Occidente siente interés por la cultura china, a menudo se queda en la superficie o, peor aún, realiza versiones en su mayoría esperpénticas, como hace Hollywood con el tema de las artes marciales. En esta misma línea de análisis, es curioso comprobar como, hablando con profesores chinos de pintura y caligrafía, ellos sí conocen perfectamente quienes son Picasso, el Greco o Velázquez, entre otros pintores occidentales.

Además, en sus escuelas de arte se aborda la técnica del óleo, mientras que en nuestro país no se enseña pintura china, ni se conocen sus más importantes autores, salvo excepciones, o bien que alguien se moleste en investigar por su cuenta sobre este tema.

De hecho, la primera pintura oriental en llegar a Occidente no fue la pintura china, sino la estampa japonesa, siendo de sobra conocida su influencia en algunos pintores europeos de finales del siglo XIX, como Van Gogh y algunos impresionistas. Actualmente es mucho más conocida la influencia del Zen en el arte japonés, que la del taoísmo en el chino, cuando paradójicamente es la primera filosofía la que deriva de la segunda, al igual que ocurre con el arte.

De todo lo afirmado en las páginas anteriores puede concluirse que, si son desconocidas las obras de la pintura tradicional china y sus autores, no digamos ya los conceptos, las técnicas, los cánones, la estética o las influencias filosóficas en la misma. La pintura es, como ya se ha afirmado antes, un arte muy valorado en la civilización china, y las obras de sus grandes maestros, en su mayoría, son “guardadas” celosamente. Quizás por eso, durante muchos siglos, no fueron conocidas por los extranjeros, ya que al utilizar el verbo guardar, he querido decir, en sentido literal, “guardadas”: muchas de las obras más delicadas de la pintura china están realizadas en formato tipo rollo, que se enrolla y se guarda, para exhibirse sólo en contadas ocasiones y ante un público muy escogido. Otras veces sus dueños las tenían almacenadas como si se tratase de libros, y las sacaban sólo cuando querían recrearse con ellas, con motivo de alguna festividad o para enseñarlas a ilustres invitados.

A todo ello se suma que, al estar realizadas sobre materiales frágiles como el papel de arroz, o la seda, gran parte de la pintura china se ha perdido, sobre todo la de épocas más antiguas.

### **1.2.2. Tipos de formato y soporte.**

Aunque no toda la pintura se realiza en formato rollo, es preciso establecer una clasificación y determinar el tipo de pintura que será objeto de esta tesis. Por un lado, está la pintura en frescos, cerámica, lacas, porcelanas, etc., que no forma parte de los objetivos de esta investigación. Y por otro, la pintura sobre seda o papel, que es sobre la que se centra este

estudio. En este tipo de pintura el formato más comúnmente empleado es el formato rollo, ya sea vertical u horizontal.

El **rollo horizontal** u oblongo consiste, como su nombre indica, en un formato de extensión apaisada que puede llegar a medir unos cinco metros o más de largo. Éste se enrolla sobre un cilindro y se extiende cuando quiere ser observado, de derecha a izquierda, y por secciones o escenas, entrando así en juego el factor tiempo y el elemento narrativo. Existen un antes y un después de la escena que se está contemplando. Es como si paseásemos por un paisaje o como si asistiésemos a una serie de acontecimientos, interviniendo por tanto los dos grandes **factores: espacio y tiempo en la observación de la obra**. Este efecto se pierde al contemplarlos como se exponen actualmente en los museos, ya que allí se suelen exhibir desplegados en su totalidad, como puede apreciarse en la figura 9. El formato rollo tiene además una ventaja práctica, y es que al enrollar la obra es más fácil guardarla o transportarla.



Figura 9. *Paisaje*. Shen Zhou (1427-1509).  
Museo Guimet, París.

El **rollo vertical** o colgante se lee de arriba abajo y, como suele ser de extensión más reducida que los horizontales, se puede colgar en la pared quedando totalmente extendido. En ambos extremos lleva un pequeño cilindro que permite enrollarlo: hace de peso el de la parte inferior y de sostén el de la parte superior. Además de esto, no llevan ningún tipo de marco, lo cual les hace integrarse más con su entorno ya que no hay separación con el mismo.

Aunque estos rollos suelen verse extendidos en su totalidad, sin embargo no se miran de la misma forma que una pintura occidental, donde la obra se ve en su conjunto, sobre todo desde que, con el impresionismo, solemos incluso alejarnos para captar la obra de forma integral. En China

la obra además de poderse observar en su conjunto, puede también mirarse por partes. Aunque al colgar el rollo en la pared nada queda oculto, el observador tiende a ver la pintura por partes, ya que debido a la ausencia de un punto de vista único y a la cantidad de detalles de la obra, la mirada tiende a recorrer el cuadro de arriba abajo, deteniéndose en cada una de las escenas que componen, perfectamente integradas, la escena general.

Además de los formatos más comunes, anteriormente citados, pueden darse otros tipos de soportes tales como biombos, álbumes, y dos tipos de abanicos, los plegables y los redondos (figura 10).

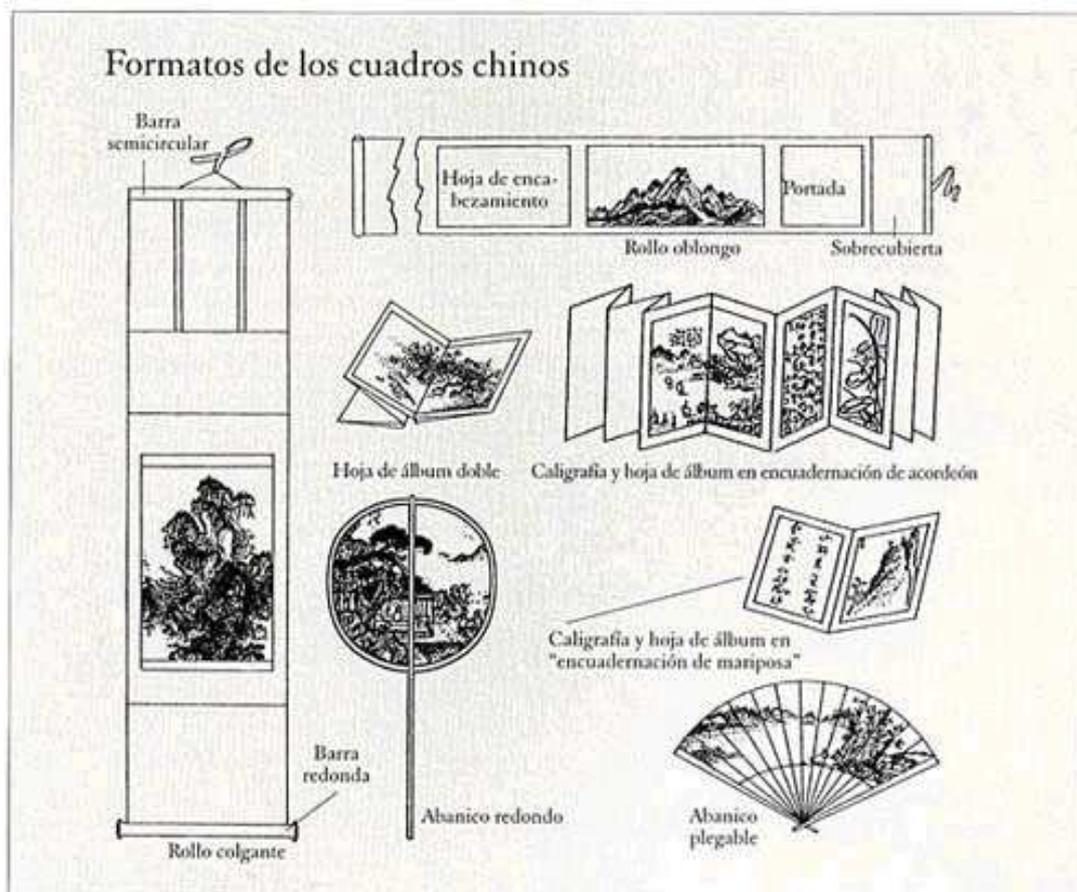


Figura 10. Formatos de cuadros chinos. (Fhar-Becker, 2000, 183).

### **1.2.3. La representación de la realidad en el espacio pictórico.**

Tanto el pintor como el observador chino entienden el espacio pictórico de forma distinta al observador occidental, para el que sólo hay un punto de vista único (con la excepción del cubismo). La pintura, en China, no es la representación de la escena que físicamente ve el pintor a través de sus ojos, sino que representa una interiorización del paisaje que intenta llegar al paisaje en sí, algo, por otro lado, difícil de conseguir ya que cada cultura ve la realidad a través de sus condicionamientos propios.

Como bien explica la filosofía kantiana, no es lo mismo la cosa en sí, que la cosa para sí, pues el sujeto ve la realidad a través de sus filtros, no llegando a captar “la cosa en sí”. Más aún, los miembros de cada cultura ven la realidad a través de sus propios filtros como un conjunto de seres que viven inmersos en una forma de entenderla y representarla.

#### **1.2.3.1. La ausencia de perspectiva.**

Esto nos lleva, probablemente, a una de las diferencias formales y conceptuales más importantes entre Oriente y Occidente, y quizás la más difícil de entender para nosotros. Se trata de la ausencia de nuestro gran logro renacentista, que nos permite representar la realidad tridimensional en un formato bidimensional, es decir, la perspectiva lineal.

En la forma de representación china las líneas paralelas reales que se alejan del espectador, si no convergen en un punto del horizonte en la realidad ¿por qué deben converger en un punto del horizonte en una

representación artística?. La fidelidad a la realidad es más absoluta representando las líneas como realmente son que como nosotros las vemos.

Los objetos más lejanos tampoco tienen porque ser representados más pequeños, ya que realmente no lo son. Al contrario, pueden aparecer incluso agrandados, ya que emplean para representarlos un punto de vista elevado. Esto se debe a la influencia de la escritura, que se escribe tradicionalmente de arriba abajo y de derecha a izquierda. Por esta razón podemos encontrar uno de los puntos de vista principales en alto y a la derecha, siendo en este punto superior derecho donde comienza la lectura o la visión de la obra.

Así, pues, si no se emplea la perspectiva, no es por un intento de abstracción, ya que los chinos pueden llegar a ser escrupulosamente realistas y detallistas, sino porque la perspectiva lineal en sí misma no es realista: es un efecto óptico que convierte una obra en un engaño visual que sugiere la tercera dimensión. Un efecto plenamente aceptado por nuestra cultura, pero no por otras.

Hay que decir, sin embargo, que sí se emplea en la pintura china la perspectiva aérea, ya que los efectos de brumas y neblinas son bastante frecuentes en los paisajes donde las montañas más lejanas se representan en una tonalidad más suave que las más cercanas.

#### **1.2.4. La temática**

En cuanto a los temas elegidos, si en Occidente nos hemos centrado más en una temática humanista, cuyo referente principal es la figura

humana, en China ésta sólo fue el tema principal hasta la dinastía Tang (618-907), durante la cual el paisaje pasó, de ser el fondo o decorado de las figuras, a ser el tema por excelencia.

Cuando anteriormente a esta época se representaba la figura humana tampoco se hacía del mismo modo que en Occidente. El desnudo apenas era representado, y no había estudios de anatomía humana. Sin embargo, sí había estudios de animales como caballos, pájaros, incluso insectos. La figura humana estaba siempre envuelta en ropajes reproducidos con todo lujo de detalles que a menudo ondeaban al viento. Dicha figura se representaba de forma estilizada aunque realista, pero con un realismo idealizado que recuerda las figuras alargadas del gótico tardío.

La pintura refleja en todas las culturas la concepción que tiene el ser humano de su propio lugar en el mundo. En este sentido, es importante la influencia de la filosofía taoísta. **Su admiración casi sacra por la naturaleza** influye decisivamente al elegir el paisaje como tema principal, así como al representar en éste al ser humano como una pequeña figura frente a un paisaje inmenso. Esto es consecuencia del concepto del orden universal que tienen los taoístas en donde el ser humano no es sólo un elemento más del mismo (este tema será tratado más extensamente en el punto 2.1.1. titulado “El concepto de naturaleza del taoísmo y su influencia en la pintura de paisaje”).

Para aprehender el orden universal se hace fundamental la observación de la naturaleza. La naturaleza es observada serena y minuciosamente, en conjunto y cada uno de sus elementos por separado. Por un lado, se da tanto la observación entendida como contemplación

mística, como, por otro, la observación minuciosa, casi científica, que dió lugar a numerosos cánones o tratados que regulaban como debía ser representada cada escena y sus elementos:

*El más celebre de estos libros es el Manual de pintura del jardín como un grano de mostaza. Se trata de un libro en trece volúmenes, editado en 1676 por vez primera, pero compilado de tratados anteriores. Fueron sus autores los hermanos Wang-Kai, Wang-Shi, Wang-Nieh. El título de la obra es puramente convencional y se refiere al nombre de la casa donde vivían sus autores. Contiene medio millar de laminas, con un repertorio completísimo de dibujos para hacer árboles, rocas, agua, nubes, puentes, barcos, flores, bambúes, hiervas, animales de todas clases, etc. (...) Se hacen también descripciones de cómo estas formas expresan los distintos estados del espíritu del hombre. Patrones similares hubo de haber en el arte románico y bizantino (Martín González,<sup>2</sup>1978, 114).*

Este tipo de catálogos contribuyen a crear una unidad estilística que puede observarse en todo el arte chino, pero nunca pueden sustituir la experiencia de lo real, la observación del propio pintor en la naturaleza, al menos desde el punto de vista de la estética taoísta, donde la propia experiencia se hace fundamental. Dicha estética considera, por tanto, indispensable la observación personal. En este sentido, hay numerosas obras de artistas que constituyen todo un ejemplo de la propia observación de pájaros, plantas, caballos, montañas, etc.



Figura 11. *Estudio de pájaros preciosos y otros seres vivos.*  
Huang Quan. Tinta china sobre seda. Museo Palacio de Pekín.  
(Fahr-Becker, 2000, 144).

Pese a esta admiración y estudio minucioso de la naturaleza, el artista chino no sale a pintar al campo como harían los impresionistas. Generalmente el método es otro muy distinto. El artista observa la naturaleza, puede dar largos paseos sin pintar nada, se impregna de su esencia, se recrea, hasta que encuentra una escena que le gusta o que le llama la atención: un árbol que sobresale de entre unas rocas, una roca de forma extraña, una montaña grandiosa, una cascada, etc. El artista va recogiendo los lugares más bellos de la naturaleza, tanto en apuntes como en su memoria. Luego, en la tranquilidad de su estudio y madurando lo observado, idea una composición, de tal forma que el paisaje pintado normalmente no es un paisaje real sino ideal, configurado a base de fragmentos perfectamente integrados.

En este sentido, el paisaje puede ser más complicado cuantos más elementos se le añadan, o puede ser más sencillo con unos pocos elementos envueltos en la niebla. Esta última es un elemento paisajístico casi indispensable en los paisajes chinos, ya que ayuda a integrar los diferentes fragmentos del paisaje, ofreciendo un sugerente juego de alternancia entre espacios llenos y vacíos.

### **1.2.5. Técnicas y materiales.**

Otras diferencias con Occidente las encontramos en aspectos menos trascendentales pero que también marcan el arte de un país, como son las técnicas pictóricas, los soportes, etc. Si en Occidente una de las técnicas fundamentales es el óleo, en China el óleo era totalmente desconocido y la pintura se realizaba al fresco o con aguadas y tinta, algo parecido a nuestra acuarela, sólo que el soporte en este caso era la seda o el papel de arroz.

**En esta investigación nos centraremos en la pintura realizada con tinta, principalmente sobre papel**, aunque también citaremos algunas obras pintadas sobre seda. Con el fin de no extendernos demasiado expondremos brevemente los materiales principales de este tipo de pintura.

Los cuatro elementos indispensables de la pintura china son el papel, el pincel, la tinta y la piedra de entintar, considerados tradicionalmente como “los cuatro tesoros” (Parramón, 2005).

**El papel** es un invento chino. El fragmento más antiguo que se conserva está datado entre el año 100 y 200 a. de C. y se confeccionó a partir de trapos de lino. Posteriormente se fabricaron otros tipos de papeles

con otros materiales. El más común es el llamado papel de arroz que, sin embargo, está compuesto en su mayor parte de pulpa de bambú.

**La tinta** artificial más antigua data de la dinastía Zhou y se cree que se extraía de cenizas carbonizadas de pino. A partir del siglo III se le añadieron otros componentes como almizcle, perla o cola. Este último componente fue esencial pues gracias a él pudieron fabricarse barritas de tinta, que luego se diluían en agua, frotándolas en la llamada **piedra de tinta** o tintero.

Por ultimo, **el pincel** es otro elemento muy arraigado en la cultura china, ya que, junto con los otros tres utensilios, se usaba tanto para la pintura como para la caligrafía. Los primeros pinceles chinos aparecieron a finales del Neolítico, difundiéndose su uso a partir del siglo II a. de C. Posteriormente los tipos de pinceles se fueron perfeccionando creándose toda una gama de pinceles según su uso. Las variaciones vienen determinadas principalmente por el tipo de pelo empleado, así como por la cantidad o largura de este y el tamaño del pincel. Existen pinceles de pelo de plumas de gallinas u otras aves, pelo de cabra, ciervo, cerdo, tigre o incluso pelo humano, pero con el paso del tiempo el más empleado sería el de pelo de liebre.

Como ya se dijo al comienzo de este capítulo, la pintura china posee unas características singulares, y una de ellas es que tiene que realizarse con materiales propios que le confieren un acabado plástico concreto. Por ejemplo, el pincel de acuarela occidental no sirve para realizar pinturas chinas, y con el papel de acuarela occidental no se obtienen los mismos degradados de tinta que con el papel de arroz. Es decir, para conseguir

pinturas tradicionales chinas hay que emplear materiales propios de las mismas, aunque luego la creatividad de los artistas dé lugar a múltiples variantes.

Una vez explicados los principales materiales de la pintura tradicional china, concluiremos esta revisión aludiendo a una de las características más significativas de dicha pintura, tanto a nivel plástico como de contenido. Nos referimos a la **estrecha relación que existe en la cultura china entre la pintura, la poesía y la caligrafía.**

#### **1.2.6. Relación entre la pintura, la caligrafía y la poesía.**

Aunque la poesía y la caligrafía chinas no forman parte del estudio de esta tesis, nos parece conveniente hacer una serie de consideraciones sobre las mismas dada la estrecha relación que guardan con la pintura china. A partir de la dinastía Han (206 a de C. al 220) la pintura paso de ser considerada como un arte menor, practicado por artesanos, a ser, junto a la caligrafía y la poesía, una de las artes espirituales más valoradas. Así, estas tres disciplinas serán consideradas tradicionalmente como las “tres perfecciones” que toda persona culta debía practicar. Por tanto es muy común encontrar pintores que son, a la vez, excelentes poetas y calígrafos.

El origen de **la caligrafía** se pierde en el tiempo. Los signos más antiguos pertenecen a la dinastía Shang (siglos XVII-XI a. de C). Estaban trazados sobre caparazones de tortuga y tenían un significado mágico- adivinatorio. Con el tiempo comenzaron a ser trazados con pincel, sobre papel o seda, y su uso se generalizó entre las clases dirigentes, los

funcionarios, o cualquier persona considerada culta. Como es lógico perdió con el tiempo su significado mágico, adquiriendo un carácter más funcional.

Al generalizarse el uso de la caligrafía, el manejo del pincel era algo que se aprendía desde la infancia. Todos los caracteres se construyen a partir de ocho trazos básicos. Estos mismos trazos se pueden emplear también en la pintura, además, claro está, de otros trazos sólo propios de la misma. Así, pues, al estudiar caligrafía no sólo se aprendían y memorizaban los caracteres (más de cuatro mil para un chino culto), ya que la tinta y el papel utilizados eran los mismos en la pintura, y su aprendizaje llevaba consigo la enseñanza de valores plásticos como la composición, la belleza del trazo y el ritmo. Es evidente que quien aprendiese caligrafía tenía una excelente base técnica para el aprendizaje de la pintura, y que ambas artes estaban estrechamente relacionadas.

La caligrafía puede tener varios usos: en primer lugar el más evidente, como **medio de escritura**. Sin embargo, si se trata de una caligrafía con unos trazos especialmente bellos, puede realizarse en un rollo vertical y colgarse en la pared para ser admirada por todos, alcanzando, así, la categoría de arte. Por último, la caligrafía puede acompañar a la pintura, y es aquí donde entra en juego **la poesía**.

A menudo la pintura china tradicional es completada con la inscripción de un poema. Los trazos rítmicos de la caligrafía ocuparán el espacio vacío que intencionadamente ha dejado el artista, formando así parte de la obra como un elemento compositivo más. La finalidad del cuadro es evocar sensaciones, transmitir una idea, una emoción; y nada

mejor que la poesía para este fin. La poesía concretiza el significado de la pintura, y juntas forman una obra de gran poder evocador. En otras ocasiones un poema inspira una pintura, tal y como se observa en la figura 12, que mostramos a continuación.



Figura 12.

*Paseo nocturno con lámparas* según Instituto Schiller, 2005, 4-5.

*A la luz de las lámparas esperando a los invitados* según Fahr- Becker, 2000, 156.

*Esperando a los invitados a la luz de las lámparas* según Tregear, 1991, 127.

Ma Lin. Dinastía: Song. Tinta China color sobre seda, hoja de abanico.

La obra representa una imagen nocturna de un noble sentado dentro de su pabellón. Frente a él unas lámparas encendidas bordean el camino mientras que alrededor se nos ofrece un bellissimo paisaje de manzanos en flor y lejanas montañas. Sin embargo, si leemos la versión de los diferentes autores, el significado del cuadro cambia por completo. Según se deduce

del título traducido por Mery Tregear y Gabriele Fahr-Becker, el cuadro representa a un noble que espera a los invitados a la luz de las lámparas. Pero si nos basamos en la versión que se nos ofrece en la página web del Instituto Schiller, sabremos que esta obra fue inspirada por el siguiente poema de Su Shi:

*Temo que en el profundo anochecer  
mueran y se marchiten las flores,  
Así que mis lámparas he de encender,  
Para que iluminen sus primores*  
(Instituto Schiller, 2005, 4-5).

De este modo, si tras leer el poema volvemos a mirar la imagen, todo cambia. Anteriormente, las pequeñas lámparas situadas frente al pabellón solo parecían tener la función de iluminar el camino. Ahora sabemos que su finalidad es iluminar las flores. Podemos, incluso, imaginar la belleza de la imagen que contempla el noble desde el pabellón, e intuir la exquisita sensibilidad de quien ilumina las flores por la noche para poder observarlas. El cuadro cobra una dimensión que antes no tenía, y su significado evocador adquiere una fuerza poética sublime. Es también importante señalar que, con este nuevo significado, el cuadro ejemplifica la actitud contemplativa ante la naturaleza tan practicada por los taoístas.

De esta forma poesía y pintura, pintura y poesía, se complementan mutuamente. En ocasiones **la pintura inspiraba la poesía**, y en otras era **la poesía la que inspiraba la pintura**. Unas veces el propio pintor es el poeta que completa su obra y otras veces son artistas diferentes.

Como ejemplo de uno de los más grandes pintores-poetas de la historia china es obligado citar a Wang Wei (700-761), y la famosa frase de Su Dongpo:

*Su Dongpo (1036-1101), otro letrado y artista genial, comentó acerca de él: “En cada poema de Wang Wei, hay una pintura; y, en cada una de sus pinturas, hay un poema”. Esta observación tuvo un éxito considerable, hasta el punto de convertirse en cliché (Ryckmans, 1993, 133).*

Desgraciadamente no se conserva ninguna obra original de Wang Wei. Sólo podemos conocer su gran sensibilidad a partir de copias posteriores de sus obras y de sus poemas. Dos de sus versos fueron escogidos por Ma Lin, para integrarlos en su obra (figura 13). Ma Lin juega con el espacio vacío creado por las brumas; no hay línea del horizonte e integra perfectamente los trazos de los caracteres. Prueba de ello es que si tapamos los versos observaremos como la obra queda vacía y sin fuerza expresiva. Pero si además traducimos el poema la obra gana en contenido sustancialmente.



Figura 13. *Paisaje de una puesta de sol.*  
Ma Lin. Versos de Wang Wei.

*“Las montañas casi absorben los colores del otoño,  
Las golondrinas cruzan suavemente el tardío sol”*  
(Instituto Schiller, 2005, 5).

El espacio vacío de la pintura contiene el significado de ésta, y la pintura se convierte en el soporte espacial de los signos, a la vez que los signos revelan el significado poético de las imágenes. La pintura es creada a partir de una cantidad mínima de elementos, el resto son brumas y vacío:

*La pintura ideal no se encuentra acabada en el papel, sino en la mente del que la contempla: el arte consiste precisamente, en seleccionar la mínima cantidad de signos y elementos sugestivos gracias a los cuales la pintura puede alcanzar la máxima e invisible plenitud en la imaginación del espectador. Llegamos aquí a la cuestión del valor activo del vacío: se trata*

*no sólo de los espacios en blanco de la pintura, sino también de los silencios de la música, del más allá de las palabras del poema* (Ryckmans, 1993, 135).

El espacio vacío en la pintura china es como el silencio después de un verso. Ambos permiten al lector-espectador recrearse en su evocación. La **capacidad de evocación** o sugestión y el **vacío** serán cuestiones tratadas en capítulos posteriores, ya que están directamente relacionadas con las claves de la estética taoísta y, por ello, nos parece importante abordarlas con detenimiento.

Es preciso también apuntar que en otras ocasiones la finalidad del poema inscrito en la pintura no es la evocación poética. Observemos la obra de Xu Wei “*Coraza Amarilla*” (figura 14) con el fin de señalar algunos aspectos que nos permitan caracterizar y confirmar lo que venimos argumentando:



Figura 14. *Coraza Amarilla*. Xu Wei.  
(Instituto Schiller, 2005, 7).

Aparentemente podemos apreciar los aspectos plásticos de una imagen de cuidado diseño y exquisita composición, integrada por elementos vegetales, un cangrejo, y un escrito o poema en la parte superior. Hasta aquí nada tiene de especial la obra con respecto a las demás. Pero todo cambia si traducimos el poema de la parte superior:

*La cosecha de arroz ha concluido, es temporada de cangrejos;  
con sus tenazas como alabardas, fanfarronean en el lodo.  
Si posas uno sobre una hoja de papel,  
verás antes tu ombligo de Dong Zhuo  
(Instituto Schiller, 2005, 6).*

Tras leer el poema la pregunta es inevitable: ¿Quién era Dong Zhuo? Dong Zhuo fue un poderoso ministro de la dinastía Han, famoso por su corrupción y su gordura:

*La historia es que su vientre acumuló tanta grasa, que tras su muerte, ¡la gente hizo sus lámparas con la grasa de su ombligo! Con estos pocos versos, la idea expresada en esta sencilla pintura ha cambiado completamente, y la delicadeza de la pintura misma contrasta con el severo ataque a la corrupción del gobernante que prospera a expensas de la comunidad (Instituto Schiller, 2005, 6).*

Por tanto, esta (en apariencia) inocente imagen no es sino una mordaz crítica del mismo.

Pero adentrémonos en uno de los rasgos más característicos de la pintura china: la trascendencia al modo y manera en que es formulada por la filosofía taoísta.



## **2. El encuentro con lo trascendente.**

El encuentro con la cultura china significa inevitablemente el encuentro con lo trascendente. Mientras que los occidentales separamos espíritu y materia, en Oriente dicha separación carece de sentido. Más concretamente, en la filosofía taoísta querer separar espíritu y materia es como querer separar el yin del yang, la noche del día, o la cruz y la cara de una misma moneda: siendo cosas diferentes son complementarias y no pueden existir la una sin la otra.

Es más, según esta manera de entender la vida, en las cosas más sencillas reside todo el misterio de lo grande. Un hecho tan sencillo como tomar el té, se convierte en algo trascendente. Por medio de la ceremonia del té se crea todo un mundo, un universo de olores, sabores y sensaciones, de ritual y refinamiento. Si esto es lo que ocurre con el agua caliente y unas hierbas ¿qué no ocurrirá con el arte? ¿y con la pintura?. Lo cierto es que si se pretende ser coherente no se puede realizar un estudio completo sobre la pintura china dejando al margen su parte filosófico-espiritual y olvidando la trascendencia que implica esta actividad.

Quizá en otras culturas, y a lo largo de la historia, el arte ha podido tener múltiples funciones: la búsqueda de la belleza, el arte por el arte, la expresión individual o colectiva; incluso, la propaganda de Estado o el interés mercantil. El arte tiene un “por qué”; es el fruto de una búsqueda y

de unas inquietudes. En el caso de China se trata de una búsqueda espiritual y de una inquietud existencial, ya que el arte está imbuido de un sentido místico: en él se refleja toda su filosofía y su visión de la existencia.

Este **sentido místico-espiritual del arte** impregnará todos los campos. Pero se acentúa cuando hablamos de las tres artes consideradas como las más espirituales, es decir, de la pintura, la caligrafía y la poesía. Es más, **la pintura** ocupa un lugar destacado entre todas ellas, ya que en ella se recrea el propio acto de la creación, expresando así la más alta espiritualidad:

*En China, de todas las artes, el lugar supremo lo ocupa la pintura. Es objeto de una verdadera mística, porque, para los chinos, el misterio del universo lo revela por excelencia el arte pictórico. En comparación con la poesía, la otra cumbre de la cultura china, la pintura, por el espacio originario que ella encarna, por los alientos vitales que suscita, parece más idónea, no tanto para describir los espectáculos de la creación, sino para participar en los “gestos” mismos de la creación.(...) la pintura en sí misma era considerada como una práctica sagrada (Cheng, 2004, 9).*

Ya sólo con estos argumentos habría suficientes motivos para considerar la pintura como una práctica imbuida de un carácter sacro. Pero además, y es aquí donde Oriente se diferencia de Occidente, en el mundo oriental **la pintura es vista como un medio de desarrollo personal integral** en el que se cultiva tanto la mente como el espíritu:

*La pintura en China es, en sentido estricto, una filosofía en acción; es vista como una práctica sagrada, porque su objetivo es nada menos que la realización total del hombre,*

*incluyendo su parte más inconsciente. En su celebre Lidai minghuaqi, Zhang Yanyuan dice: “La pintura perfecciona la cultura, rige las relaciones humanas y explora el misterio del universo. Su valor iguala al de los seis cánones; y, como la rotación de las estaciones, regula el ritmo de la naturaleza y del hombre” (Cheng, 2004, 71-72).*

*Cuando vagas entre bosques de montaña, entre manantiales y rocas, cesa la mentalidad materialista. Cuando te introduces en la poesía, la escritura y la pintura, la actitud mundana se desvanece. Por tanto, aunque las personas iluminadas no gocen de los objetos hasta el punto de perder su voluntad, utilizan empero el entorno como instrumento para armonizar la mente (Daoren, 1993, 87).*

Cuando se practica u observa la pintura desde una óptica taoísta, la actitud mundana se desvanece, porque no hay afán de gloria, éxitos o resultados. La pintura, como las demás artes, constituye un método para armonizar la mente, como si de una meditación se tratara, pues sólo teniendo una mente serena se pueden intuir las verdades del Tao. De este modo, tanto la pintura como las demás artes son un medio que nos acerca al Tao.

Al igual que el monje budista realiza su mandala, el taoísta o el budista chang realizan su pintura, con la diferencia de que la pintura no se destruirá una vez terminada, porque ésta tiene una última función que es la de **transmitir al espectador la emoción del artista**. Al tratarse de una emoción de alto contenido espiritual, este contenido llegará a cuantos espectadores sean capaces de captarlo. De esta forma la función de la pintura como medio de realización total del hombre se reafirma nuevamente, ya que no ocurre en una única dirección artista-obra, sino en diversas direcciones que van del artista a la obra y de esta a los espectadores o, mejor dicho, contempladores o degustadores del arte.

El arte es, por tanto, un medio para hacer llegar un mensaje, para **transmitir un estado de ánimo**, para hacer participes a otros de la vivencia del pintor que, desde la óptica taoísta, será una vivencia espiritual a la vez que mundana, pues esta vivencia no se produce en un monasterio aislado del mundo, sino en el mundo, eso sí, en el mundo natural no en el mundo creado por el ser humano. La admiración que los taoístas sienten por la naturaleza, así como toda su idea sobre el cosmos y el orden universal influirán decisivamente en las diferentes manifestaciones artísticas.

De esta forma la filosofía taoísta impregnará el arte y, más concretamente, la pintura, dotándola de una trascendencia y una espiritualidad tan sutil como evidente, una vez que se conocen las claves y el trasfondo que subyace bajo las formas pictóricas.

Con ello, el arte forma y transforma tanto al artista como al espectador. El arte, aunque de manera informal, adquiere un carácter formativo; así la educación encuentra en el arte una de las grandes posibilidades para cumplir su función principal por antonomasia: **transmitir** conocimientos y emociones, un conocimiento vivencial, a través de la experiencia y, una emoción transformadora; la transmisión del legado que unas generaciones van heredando de las anteriores (Sáez, 2006).

## **2.1. La estética china: influencia de las distintas filosofías en la pintura.**

Que las corrientes filosóficas influyen en el arte es algo ya de sobra conocido. En el caso de China ya se ha planteado la situación a grandes rasgos. Como ya se indicó, podemos destacar básicamente **dos tendencias** filosóficas que influirán en el panorama cultural. **Por un lado**, está la tradición fuertemente arraigada, defendida y perpetuada por Confucio y sus seguidores. Según esta corriente todo está ya preestablecido, tal y como ha de ser, tal y como ha de hacerse, como manda la tradición, como lo hicieron los grandes maestros del pasado. **Por otro lado**, nos encontramos con la corriente taoísta, más mística, libre y personal, donde la propia experiencia, la intuición o la espontaneidad son aspectos indispensables para el arte (Maillard, 2000, Cheng, 2002, Riviére, 1966).

**La tradición**, como es suficientemente conocido, tiene un fuerte peso en todos los aspectos de la vida china y, por tanto, también en la cultura y, pese a su limitación con respecto a los aspectos individuales y espirituales del individuo, también impregna las realizaciones en el territorio del arte: unifica el estilo, y **contribuye al aprendizaje y dominio de la técnica**.

El máximo elogio para un artista chino tradicional era alabar el parecido de la obra realizada por él a la de tal o cual maestro del pasado. En la historia del arte chino son frecuentes los casos en los que se crean escuelas a partir del estilo de uno o varios de ellos. Debido a esto podemos conocer las obras desaparecidas de muchos de los antiguos maestros por las copias de sus discípulos.

Se anula así la individualidad, y se establece un sencillo método pedagógico: copiar una y otra vez las obras de los grandes maestros. No faltaron tampoco quienes recomendaban no copiar siempre al mismo, ni a los de la misma escuela y optaban por aprender o enseñar copiando a distintos maestros de distintas escuelas, para que el artista principiante adquiriera, así, al final su propio estilo.

La mayoría de los artistas chinos, por no decir todos, fueron instruidos con estos métodos, adquiriendo así una técnica insuperable y un virtuoso manejo del pincel. Pero éste no es el verdadero valor del arte, y el artista con inquietudes busca más allá de la simple perfección técnica y de la copia de los grandes maestros. Cuando el artista busca un contenido más allá de la perfección formal, la expresión de sus propios sentimientos, una respuesta existencial y espiritual, encuentra a menudo la respuesta en las tesis taoístas:

*No hay que olvidar que el taoísmo se convirtió en una doctrina de experiencia religiosa que se traducía por una contribución importante en el campo del arte y de la poesía, aspecto que el confucianismo no alcanzó nunca (...). Fuera de su contribución a la importancia de la caligrafía, considerada como arte por excelencia, las doctrinas de Confucio sobre los ritos sociales y morales no podían tener ninguna acción directa sobre la estética china. Por el contrario, la fusión extática con el Tao a través de la naturaleza, la cultura de una emoción mística por el contacto con el universo, el desarrollo de la intuición por el taoísmo, creó una sensibilidad estética, una búsqueda de belleza, que impregnó profunda y totalmente el arte chino (Rivière, 1966, 36).*

Esta división en dos corrientes se puede concretar aún más. Según algunos autores la clasificación puede realizarse organizándose en dos o en tres tendencias ya que cada tendencia artística corresponderá a una corriente de pensamiento. Sin embargo hay que señalar que budismo y taoísmo están más próximos en cuanto a la estética y el planteamiento místico se refiere, sobre todo si hablamos del budismo chan. En este sentido, podríamos también incluirlos los dos dentro de **la corriente “no tradicional” o espiritual:**

*F. Cheng (1991) considera que han existido tres tendencias en la pintura china, las cuales correspondían a las tres corrientes de pensamiento chino: la realista al confucianismo, la expresionista al taoísmo y la impresionista al budismo. Según esto, podemos entender que los confucianos, tradicionalistas y conservadores, serían maestros de la representación, excelentes retratistas sobre todo; los taoístas espontáneos y rápidos, plasmarían la realidad (personajes y paisajes) mediante pinceladas rítmicas, y los budistas tratarían el paisaje delicadamente, averiguando en los matices los distintos estados de ánimo.*

*La simbiosis entre budistas y taoístas hizo, no obstante, que los segundos captaran los matices y el pulso espiritual del paisaje con la actitud contemplativa de los primeros, mientras estos aprendían a volcarse al exterior y a entroncar con la naturaleza hallando en sus determinaciones la grave pulsión del espíritu y la sacralidad de lo indeterminado.*

*Dos tendencias, pues, y no tres: la confuciana, cuya incuestionable maestría técnica es no obstante incapaz de crear modelos, y la metafísica, principalmente taoísta, de la que puede afirmarse que fue la que perfiló los parámetros de la estética china (Maillard, 2000, 62-63).*

**Por tanto cuando hablamos de la estética de la pintura china, podemos decir que estamos hablando básicamente de la estética**

**taoísta.** Incluso el arte zen debe mucho a la influencia del taoísmo, ya que la estética taoísta influirá no sólo en el arte chino sino también en el japonés, y en el de otros países de Asia oriental.

Sin embargo, no podemos hablar de un arte taoísta en sí, ni clasificar las obras como taoístas o no taoístas. La influencia del taoísmo está presente en la cultura y en la pintura chinas, pero se diluye y se fusiona con otras filosofías. Hay que tener en cuenta que la mayoría de los artistas no participan solo de una influencia filosófica o religiosa. Y que el taoísmo carece de normas, dogmas o reglas, promoviendo al contrario la experiencia personal, que siempre es subjetiva. Como el agua, el taoísmo impregna todas las manifestaciones pictóricas y poéticas del arte chino, encontrando a veces terrenos más permeables que otros. Las ideas taoístas se dejan ver a través de los distintos estilos de cada época y de las diferentes escuelas, dando así lugar a múltiples resultados.

La influencia del taoísmo hay que buscarla en la base de la pintura china. La filosofía taoísta crea una filosofía de vida y, por tanto, una filosofía del arte. **El taoísmo influye: en la intención y actitud del artista**, que es la que le da un matiz diferente a la obra; **en la finalidad que se le da al arte**, que es la que le da sentido a éste, y la que condiciona tanto **los resultados** como **la forma de observarlos**; y en **los temas** a elegir y en **la forma de representarlos**. De todos los temas posibles el preferido por los taoístas será la pintura de paisaje, y es en ella donde la influencia se hace más patente.

### **2.1.1. El concepto de naturaleza en el taoísmo y su influencia en la pintura de paisaje.**

La influencia de la filosofía taoísta en la pintura de paisaje es una consecuencia directa de las ideas que propone. Si la naturaleza para los taoístas es la manifestación del Tao, la maestra, el origen, el retiro en el que buscar paz, ¿cómo no sería el paisaje su tema predilecto?.

En la pintura de paisaje el taoísmo encuentra un medio de expresión de aquello que no puede ser expresado con palabras. En ella se muestra toda su filosofía, su idea del orden universal y su profunda admiración por la naturaleza:

*En los paisajes será donde el taoísmo se expresara mejor (...). La pintura busca una unión total con el universo, y el hombre sólo será un aspecto del mundo, lo mismo que las montañas, las flores, la cascada o el animal libre y salvaje. Esta unión con la creación, esta incorporación con el paisaje que ha producido las grandes obras maestras (...) son los frutos de las doctrinas del más elevado taoísmo. Y de esta manera “el paisaje es un estado del alma” (Rivière, 1966, 36-37).*

El hombre no es aquí “el rey de la creación” sino un elemento más y se representa como una pequeña figura ante una naturaleza inmensa. Su pequeñez destaca aun más la grandiosidad de las montañas, elemento casi indispensable del paisaje y, a su vez, la grandiosidad de éstas evidencia su ínfimo tamaño, tanto que en ocasiones cuesta incluso identificarlo. El ser humano se despoja de su visión egocéntrica de la realidad, asumiendo una posición mucho más humilde, para ocupar su lugar dentro del orden universal que no es el orden inventado por él, sino el orden natural, el orden del Tao.

El orden del Tao es admirado por el taoísta, el sabio, el poeta o el artista, por medio de la naturaleza. Es bastante frecuente en la pintura china encontrarnos con la recreación de este hecho: una pequeña figura esta absorta en la contemplación de un inmenso paisaje (figura 15).

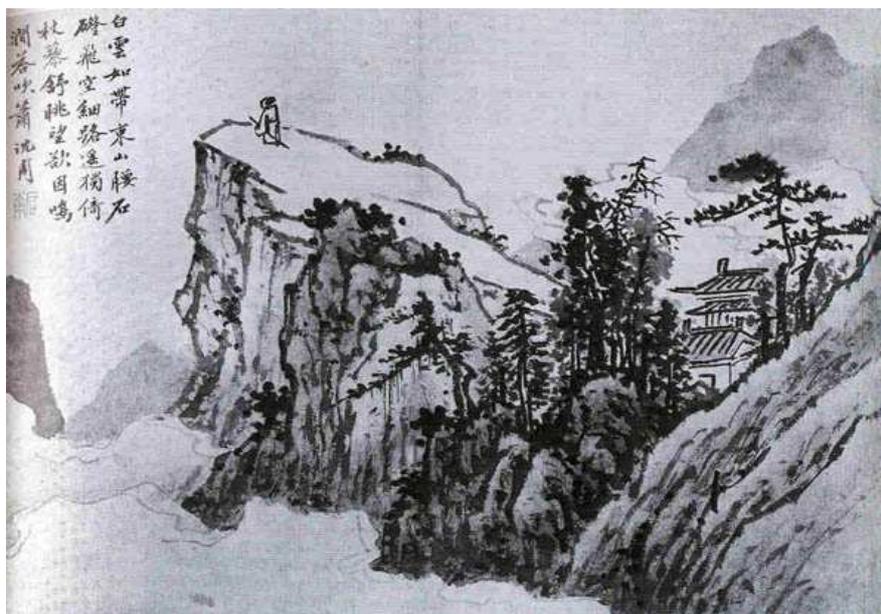


Figura 15. *Poeta en la cima de un risco*. Sehn Chou, (1427-1509).  
Tinta sobre papel (Tregear, 1980, 157).

En otras ocasiones la diminuta figura contemplativa no es un poeta o un artista, sino un funcionario. Según el confucianismo el deber del individuo, y más aún del funcionario, era servir al Estado, además de cumplir con sus obligaciones sociales y filiales. Formaba parte de una elite que, como tal, practicaba las artes consideradas propias de la gente culta: pintura, poesía, caligrafía e incluso tocar el laúd. Pero esto tenía que ser algo secundario, un pasatiempo culto para relajarse. Hasta tal punto llegó a hacerse común la práctica de estas artes entre las clases cultas y dirigentes

que el emperador Huizong (reinado: 1101-1279) de la dinastía Song (960-1279) llegó a decir: “*En mis momentos de descanso de los agotadores asuntos de estado, mi mayor alegría es la pintura*” (Fahr-Becker, 2000, 142).

Del mismo modo, después de sus muchas obligaciones cumplidas, el mayor acercamiento a la naturaleza que podía realizar un funcionario era un paseo por un bello y cuidado jardín. Estas ideas tuvieron su influencia positiva sobre la cultura china: por un lado, se desarrolla la arquitectura de jardines que alcanzará en este país uno de los más altos grados de belleza y refinamiento del mundo; por otro, difunde la práctica de las tres artes principales entre la clase culta dando origen a un nuevo tipo de artistas: los artistas-letrados o Wen-Jen.

El taoísmo, sin embargo, va mas allá, desdeña los asuntos mundanos, y propone el retiro a la naturaleza, donde la contemplación de ésta haría aflorar el alienado sentido de unión con el Tao. Además confiere a la pintura un sentido espiritual dándole mayor importancia que a las obligaciones de Estado.

Dada la corrupción de la mayoría de los gobiernos, las intrigas políticas y la interminable burocracia, muchos funcionarios o artistas-letrados acabaron retirándose, definitiva o temporalmente, a las montañas en busca de la paz perdida, o para poder dedicarse a su verdadera vocación: la pintura o la poesía. Encontraban así, en la filosofía taoísta, la corroboración filosófica y moral de su actitud y su “añoranza de montañas y aguas”. Hasta tal punto calaron las ideas taoístas entre las clases cultas y dirigentes que algunos gobernantes y letrados llegaron a ver en el retiro

una actitud de correcta moralidad y sabiduría, ya que demostraba que no se era un funcionario ambicioso:

*Ya por el siglo III de nuestra era, la “añoranza de montañas y aguas” se convirtió en un sinónimo de vida del espíritu. Cuando se pidió la opinión de un importante funcionario acerca de un nuevo primer ministro, contestó: “En cuestiones oficiales no soy mejor que él, pero en la apreciación de colinas y aguas creo que le supero”. Mientras tanto Tao Yuanming (365-427) se convirtió en el primer gran poeta en cristalizar esta emoción y en dar forma lírica al ideal de retiro de un letrado. Al principio obedeció los deseos de su familia, aceptando de mala gana un puesto oficial, y quedo enredado en la telaraña del “polvo mundano”. Años después, de vuelta a la “Naturaleza y la Libertad”, regresó a un pequeño terreno de los páramos que se dedicó a cultivar:*

*Por la ventana del Sur dejo fluir mi vanidad  
Sé cuán fácil es la paz en un pequeño rincón  
Cada día, ufano, camino por el jardín (...)  
El sol al retirarse, ensombrece su luz.  
Acaricio, al pasar, un pino solitario.  
(Keswick, 1993, 50).*

La sencillez del poema ejemplifica la sencillez de la vida elegida por el letrado o funcionario con alma de poeta. El retiro del funcionario será un tema a menudo representado tanto en la poesía como en la pintura y de clara inspiración taoísta.

En este sentido, será el filósofo Chuang Tse el que más firmemente se opuso a los intentos confucianos de imponer la “civilización” sobre la naturaleza original del ser humano y del mundo. En sus escritos abundan los ejemplos de personajes que, al liberarse de sus deseos de posición y de fama, rechazan los cargos oficiales optando por el retiro en la naturaleza.

*Confucio dijo a Yen Hui:*

*- ¡Hui, ven aquí! Tu familia es pobre y tú eres modesto, entonces ¿por qué no procuras ser un alto funcionario?*

*Yen Hui replicó:*

*- No deseo ser funcionario. Poseo unas tierras, fuera de la ciudad, que me dan suficiente para comer. Tengo también un terreno más pequeño dentro de la muralla exterior que me provee de lujos. Me encanta tocar el laúd, y soy más que feliz solo con poder estudiar el Tao de mi maestro. No deseo ningún cargo (Chuang Tse, 2001, 406).*

En otra de sus historias, incluso, el propio Chuang Tse cuenta como le es ofrecido un puesto en la corte al cual renunció diciendo:

*-Señor, has visto alguna vez un buey de sacrificio?*

*Le adornan con finos atavíos y lo alimentan con hierba fresca y grano. Sin embargo, cuando lo conducen al Gran Templo, aun cuando en realidad desearía volver a ser un simple ternero, ¡ahora es imposible! (Chuang Tse, 2001, 263).*

En las figuras 16 y 17, podemos observar dos ejemplos de representación del tema del retiro del funcionario:



Figura 16. *Bañándose los pies*. Atribuido a Wen Zhegming. Tinta china sobre papel de oro, hoja de abanico. 18.3 X 55.5 cm. Museum für Ostasiatische Kunst, Colonia. (Fahr-Becker, 2000, 188).

La pintura de este abanico fue inspirada en un verso del poeta Qu Yuan (332-296 a. de C.) que tiene como tema el retiro del funcionario en tiempos difíciles. Su autor, We Zhengming (Wen Cheng-ming) (1470-1559), era un buen conocedor del tema que pintaba: un erudito, un artista-letrado, pintor y poeta. Como era costumbre, al haber nacido en una familia culta debía presentarse a las oposiciones estatales para conseguir un puesto de funcionario, pero fracasó diez veces en el intento. Más tarde obtuvo otro alto cargo en la Academia Imperial, del cual se retiró con cincuenta y ocho años a su tierra natal, para poder dedicarse totalmente a la poesía, la pintura y la caligrafía.

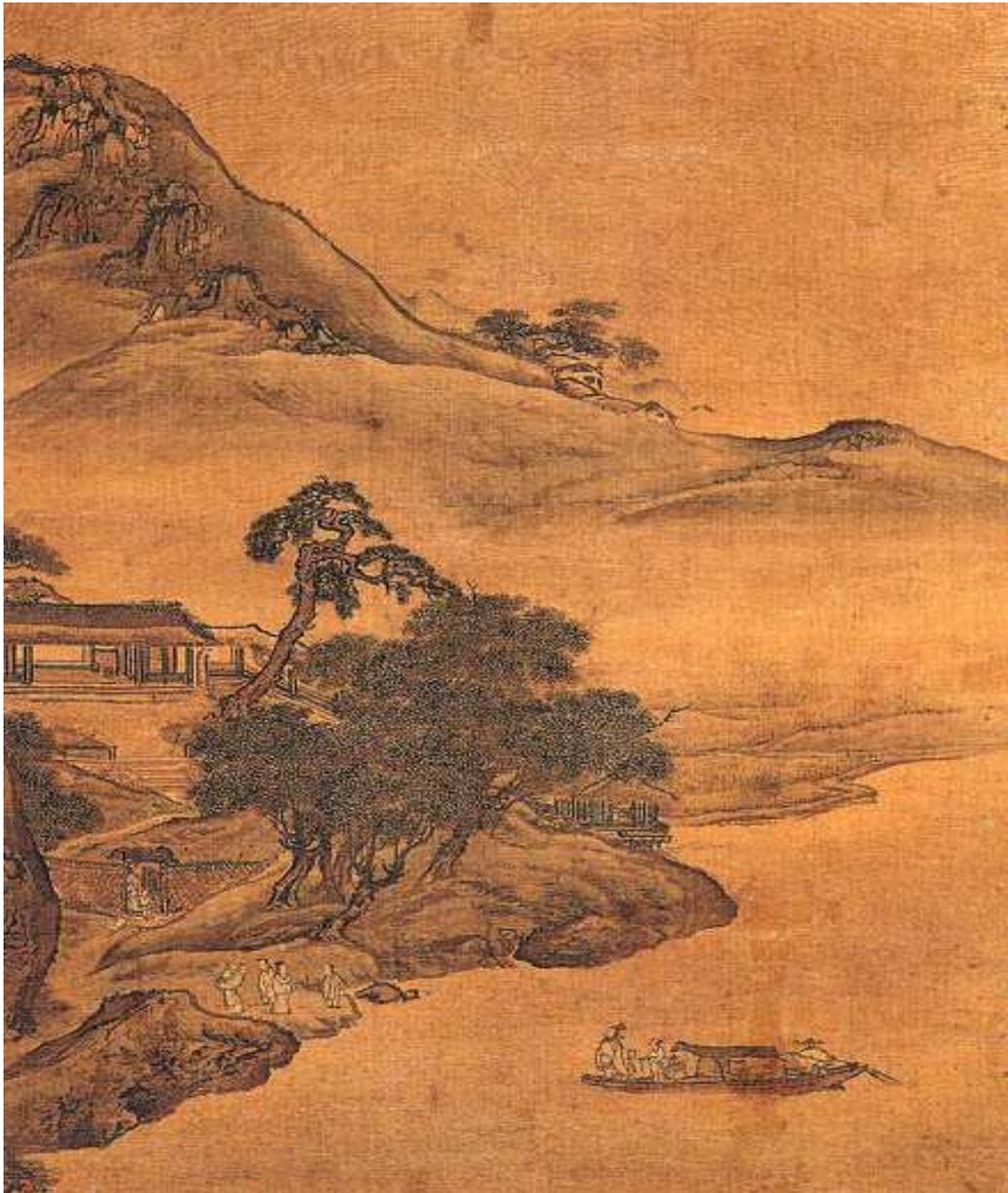


Figura 17. *El regreso del señor de cinco sauces*. Anónimo.  
Rollo colgante 48.4 x 43.9 cm. Staatliches Museum.Múnich.  
(Fahr-Becker, 2000, 185).

Este cuadro se inspira en la rapsodia titulada *Regreso al hogar* de Tao Yuanming (365-427), quien también decidió renunciar a su insatisfactorio puesto de magistrado, y regresar a su aldea natal, para dedicarse al cuidado de sus crisantemos, al vino y a la poesía.

En la obra anónima (figura 17) podemos ver como un erudito se acerca a una casa en un bote. En la orilla le esperan unos personajes junto a cinco grandes árboles; estos tienen un significado simbólico ya que el seudónimo del poeta era el “Señor de Cinco Sauces”.

También son frecuentes los temas de viajeros caminando entre las montañas o incluso de ermitaños que viven en ellas. De esta forma los temas pueden variar, pero el origen siempre es el mismo: la relación del ser humano con la naturaleza y la conexión espiritual con ésta y con uno mismo.

El taoísmo propone la búsqueda de la naturaleza original del ser humano a través de la naturaleza en estado puro. Para el taoísta la observación del paisaje se convierte en deleite, porque **la naturaleza se convierte en alimento del alma y en una puerta abierta hacia el Tao:**

*Un maestro zen a quien preguntaron: “¿Cómo se entra en el Tao?” Respondió el maestro: “Oyes el rumor del río?” “Claro que sí”. “Ésa es la puerta”, concluyó (Watts, 1995, 30).*

El taoísta busca en la naturaleza lo mismo que el practicante de cualquier religión en un templo:

*Para la persona ordinaria, el templo es sagrado y el campo no lo es.*

*También esto es un dualismo que va contra la verdad.*

*Quienes están altamente evolucionados mantienen una percepción sin distinciones (Lao Tse, 1995, 37).*

La distinción entre lo sagrado y lo no sagrado es de índole mental y cultural. Para unas religiones este templo es sagrado o esta reliquia es

sagrada, y para otras lo sagrado es otro templo, otras reliquias o la tumba de éste u otro profeta. El taoísmo, sin oponerse a la construcción de templos o lugares sagrados, advierte que esta distinción es dual y que es establecida por las leyes humanas. Sin embargo, la naturaleza no es una obra del ser humano, sino la obra directa del Tao. Así, pues, no es de extrañar que la naturaleza se convierta en el lugar donde el taoísta busque la sensación de unión con el Tao, donde el funcionario busque su retiro, el ermitaño o el monje su aislamiento, y el pintor o el poeta su inspiración.

Este concepto de la naturaleza fomentado por el taoísmo influye directamente en la manera de contemplarla. Ante un bosque de pinos el leñador ve madera, el científico clasifica las especies, el pintor observa la belleza de las formas, las tonalidades de verde, el claroscuro de la luz al filtrarse entre las ramas y el taoísta se deja envolver por el sonido del viento al pasar entre las agujas de los pinos, olvidándose del mundo y hasta de sí mismo.

**Cuando la percepción del pintor y del taoísta se unen**, el resultado de esa percepción es digno de ser plasmado. Este tipo de percepción, aun siendo sin duda subjetiva e interviniendo también el estado de ánimo del observador, está más cerca de la esencia del bosque de pinos, que la percepción de un pintor que solo se fija en el aspecto formal. Y eso es lo que debe representar el artista, **la esencia de las cosas**,

*penetrando intuitivamente en la esencia de las cosas como en el arte chino. La pintura china representa la naturaleza: paisajes, bambúes, pájaros, rocas. Su propósito no es mostrar la cosa individual sino revelar, por medio de lo representado, el profundo modo de ser de la naturaleza (Racionero, 1997, 8).*

Es éste el momento clave en el que la filosofía taoísta influye más decisivamente en el arte, transmitiendo su sentido de unión con lo percibido, buscando más allá de las apariencias la esencia de las cosas, el profundo modo de ser del universo, el misterio de lo inefable revelado a través de la observación de la naturaleza.

Es importante tener en cuenta que no estamos ante una cuestión conceptual. En el taoísmo no se enseña: “la esencia de este paisaje es ésta” o “te debe fascinar una montaña, porque es sagrada”. No se trata de un dogma de fe; se trata de una experiencia sensorial. Es una cuestión de sensibilidad, de una **sensibilidad con la que se nace** en mayor o menor medida, pero que **también se cultiva**. Evidentemente el encanto o la esencia de una puesta de sol, del bambú mecido por el viento o de las flores del melocotonero no pueden explicarse conceptualmente: se sienten o no se sienten.

Aun así, sí que ayuda al desarrollo de dicha sensibilidad el nacer inmerso en una cultura donde se cultiva este gusto por el disfrute de la naturaleza, y donde a ello se le da una significativa importancia. No olvidemos que hablamos de un país donde la construcción de jardines alcanza uno de los mayores grados de exquisitez y refinamiento del mundo, ya que están hechos para el disfrute de los sentidos. Y aunque el taoísmo cuando ensalza la naturaleza se refiere a ésta en estado puro, hay que recordar que el jardín está hecho a imagen y semejanza del orden natural, como si de un paisaje se tratara, y que también inspirará a poetas y artistas.

De esta forma toda la cultura de un pueblo se ve afectada, y toda la **cadena artística** también: cuando cambia la percepción cambia la representación de lo percibido; cuando cambia la representación de lo percibido cambia la percepción del espectador que observa dicha representación.

Hay que tener en cuenta que la pintura es una calle de doble sentido: el mensaje es captado y plasmado por el artista, y al mostrar su obra el mensaje es vuelto a captar por el espectador, que también está inmerso en la misma cultura y en la misma sensibilidad. Por tanto, es capaz de captar el mensaje, y mas aún, puede convertirse en un mecenas que encargue este tipo de obras.

Si el taoísta participa de esta sensibilidad, no sólo se recrea en la observación directa sino que también le gusta contemplar una representación de la esencia de la naturaleza. Pues igual que se deleita contemplando un paisaje real, se deleitará contemplando una buena obra de arte que sea capaz de evocar lo que no puede ser expresado con palabras.

Cuando esto sucede, la pintura cobra otro significado, adquiere otra dimensión, una dimensión espiritual y sacra, ya que transmite el más inefable mensaje taoísta. Pero éste será un tema que se tratará mas adelante, ya que una de las claves de la estética taoísta es lo que en Occidente llamamos **empatía**.

La empatía no solo se produce entre el espectador y la obra, sino también entre el artista y el paisaje o la obra. **El pintor se identifica con el paisaje real**, lo interioriza hasta tal punto que cuando lo plasma representa

a través de él su propio estado de ánimo. Recordemos que “el paisaje es un estado del alma”:

*Cuando el hombre no está “figurativamente” representado, no por ello se halla ausente; está eminentemente presente en los rasgos de la naturaleza, que, vivida o soñada por el hombre, no es más que la proyección de su propia naturaleza profunda, habitada toda por una visión interior. Esta creencia en la existencia de una correspondencia es de inspiración taoísta: el valle, por ejemplo, encierra el misterio de un cuerpo de mujer; las rocas hablan de las atormentadas expresiones de un hombre, etc. De manera que pintar un paisaje es retratar al hombre; ya no el retrato de un personaje aislado, separado de todo, sino el de un ser ligado a los movimientos fundamentales del universo (Cheng, 2004, 239).*

De esta forma, aunque no aparezca, el artista expresa sus sentimientos a través del paisaje porque, según el orden universal formulado por el taoísmo, el ser humano es también naturaleza. Por tanto el artista también es la montaña o el valle que pinta, el árbol retorcido o la serena laguna, el día soleado de primavera o un tormentoso atardecer de invierno. La naturaleza es cambiante al igual que lo es el ser humano, porque están relacionados, porque son la misma cosa.

En este sentido el artista encuentra en las cuatro estaciones del año la imagen plástica ideal para expresar los distintos estados de ánimo, pero para la visión cosmologica global del taoísmo se trata de algo más. El ser humano está unido a los ciclos naturales y, al igual que la naturaleza, participa de ellos. La primavera es alegría y renacimiento, los días se hacen más largos, el Yang va en aumento y predominan la actividad y la luz. El verano es calma, aunque los días son largos y hace calor. Si el Yang ha llegado a su punto álgido comenzará a decaer y el principio del Yin ha

comenzado aunque todavía no predomine. El otoño es melancolía y recogimiento, la luz es cada vez menor, predomina el aspecto Yin, la oscuridad y el frío son cada vez mayores. El invierno es tristeza y soledad, los días son cortos y hace frío. Esto quiere decir que el aspecto Yin ha llegado a su punto culminante, y cuando esto sucede inicia su declive; el principio del Yang ha comenzado de nuevo, aunque todavía no predomine:

*La íntima conexión del hombre con la naturaleza explica la armonía del ritmo ambiental con el suyo propio; la fusión de su ánimo con el curso de las estaciones responde a la vivencia de una temporalidad única, no quebrantada por la ilusión de una vida racionalmente extraña a su entorno. No se trata de una simple correspondencia metafórica: el paisaje con los lugares del alma, su aspecto estacional con los estados de ánimo y el paso de las estaciones con el tiempo de la existencia, sino de una auténtica armonía universal: lo que germina en la tierra brota en el corazón del hombre, lo que muere en la tierra abona la historia de los hombres (Maillard, 2000, 65).*

### **2.1.2. La cosmología taoísta y su influencia en los elementos del paisaje.**

Si el taoísmo entiende el paisaje como una representación del modo de ser del universo, este debe representar el orden cosmológico. Este orden para los taoístas estaba ya definido en el *I Chin* o libro de las mutaciones, y es de nuevo explicado por Lao Tse en el *Tao Te King*:

*Del Tao, nació el Uno;  
del Uno, el Dos;  
del Dos, el Tres;  
del Tres, todas las cosas.  
Todas las cosas llevan el yin a sus espaldas y el yang al frente,  
Y alcanzan la armonía por la unión de los dos principios  
que todo lo llenan. (Lao Tse, 1997, 65).*

Al decir el Uno, Lao Tse se refiere al primer soplo vital. El primer soplo vital engendró el Dos. El Dos es la dualidad: Yin/Yang. En cuanto al significado del Tres hay varias versiones según los distintos autores: el Tres puede ser la dualidad entendida como un todo, aunque también puede entenderse como las tres principales categorías: cielo, tierra, hombre, o cuerpo, mente y espíritu.

Sin embargo, respecto al Dos no hay dudas. El principio del Yin/Yang es, para los taoístas, el que rige el universo, el principio y el fin de todo lo existente. La alternancia se produce entre los dos elementos porque el universo está en continua mutación: el Yang es la energía en ascenso y el Yin en descenso; cuando el Yang llega a su punto culminante se convierte poco a poco en Yin y viceversa. Así se alcanza la armonía y todo empieza donde acaba, en un ciclo sin fin.

Esto es así en todos los aspectos de la vida y, por tanto, también en el arte. En la música el silencio sería Yin: No-ser, y una nota musical sería Yang:Ser. En la poesía, el silencio sería Yin:No-Ser, y la palabra sería Yang:Ser. En la pintura, el espacio en blanco sería Yin:No-Ser, y la mancha o pincelada sería Yang:Ser.

*Ser y No-Ser se originan mutuamente.  
Lo fácil y lo difícil son complementarios.  
Lo largo y lo corto se originan desde la comparación.  
Lo alto y lo bajo son interdependientes.  
El sonido y el silencio se armonizan mutuamente.  
El antes y el después se suceden entre sí.  
Es la ley de la naturaleza.  
(Lao-Tze, 2003, 23).*

Todo está sujeto a la perpetua mutación de un orden vivo y por tanto cambiante, donde los elementos son entendidos en comparación unos con otros, nada está aislado. Por ello en la pintura el vacío es tan importante como la pincelada. Al igual que sin oscuridad no se ven las estrellas, la pincelada no puede existir ni destacar sin el espacio en blanco. La imagen surge del vacío y a la vez se diluye en él (Jullien, 2008).

La oscuridad inmensa es el elemento predominante en el universo, luego el elemento Yin es el de mayor extensión, el elemento femenino, la gran matriz donde todo nace y todo muere. Pero recordemos que el No-Ser engendra al ser. En medio de esta inmensidad Yin, cuando hay un punto Yang, éste brilla con más intensidad, define y acota el espacio y crea campos de fuerza entre otros puntos Yang. De igual modo se comportan la pincelada y el vacío en la obra de arte. Solo que a veces el elemento Yin (el vacío) no tiene porque ser el de mayor extensión. Aunque sí lo será más frecuentemente que en la tradición del arte occidental y cobrará mayor importancia, debido también a su significado simbólico.

Respecto a qué elementos son Yin o Yang, recordemos que un elemento es Yang en relación a otro que es Yin, y viceversa: el cielo se considera Yang porque es masculino, con respecto a la tierra que se considera Yin porque es femenino. Sin embargo, la montaña en cuanto que es una mancha de tinta, y representa la masa respecto al vacío, será considerada como Yang. El cielo nocturno es Yin, porque es oscuro si lo consideramos en comparación con las estrellas que son Yang, porque son luminosas. Todo Yin tiene su complemento Yang y todo Yang tiene su Yin.

Para conseguir la armonía se tiende a buscar el equilibrio y la alternancia entre ambas polaridades. Esto dará como resultado el ritmo visual de la obra. Esta alternancia no debe producirse siempre de la misma forma: unas veces el cambio será contrastado, como cuando la silueta de una montaña se recorta sobre el cielo, y otras veces será suave como cuando la montaña desaparece gradualmente en la niebla. Ninguna de las dos formulas debe predominar demasiado, pues una obra realizada a base de perfiles muy recortados resulta, vista en su conjunto, demasiado dura (Yang), y una obra donde todo se diluye resulta demasiado blanda (Yin). Tanto el exceso de Yang, como de Yin, son considerados algo negativo. Si el ciclo no se produce de forma equilibrada, esto supone un fallo, una alteración, que rompe la armonía; ya sea en la pintura, en la naturaleza, o incluso en la salud.

### **2.1.2.1 Elementos del paisaje.**

De entre los elementos paisajísticos predominantes, podemos destacar dos casi indispensables: **la montaña y el agua**. Tanto es así, que la palabra china shanshui (figura 18), que significa paisaje, quiere decir literalmente montaña y agua. Tal y como se encuentran en la naturaleza aparecen colocados en la escritura china, es decir, en la parte superior está el carácter que significa montaña y en la inferior el que significa agua, ya que las montañas son más altas y por la parte inferior de estas fluyen los ríos.



Figura 18. Shanshui. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.

En la escarpada grandiosidad de las montañas, en la dureza de las rocas, la civilización china vio el elemento masculino, el Yang. Y en la fluidez y ductilidad del agua el elemento femenino, el Yin. El agua se adapta siempre a la forma de las montañas, pero con su suave y constante acción va horadándolas y moldeándolas hasta crear cañones, valles o gargantas.

Este orden es larga y minuciosamente observado en la naturaleza: las montañas son como el esqueleto de la tierra y los ríos sus arterias. Al trasladarlo a la obra pictórica se trata de recrear un microcosmos vivo, donde los elementos no están aislados, sino que interactúan de manera similar a como lo harían en el orden natural. Por tanto las montañas aparecerán frecuentemente surcadas por riachuelos que aparecen y desaparecen entre los recovecos de las rocas, formando unas veces cascadas y otras lagunas.

## La montaña

Es inevitable que las majestuosas y abundantes montañas de la geografía china dejasen huella en la exquisita sensibilidad de los artistas que, influidos por el taoísmo o por la propia observación de éstas, decidían plasmarlas. En el vasto territorio chino la variedad de modelos está asegurada, desde las caprichosas formas de las montañas del sureste creadas por la acción del agua que fluye entre ellas a las extensiones montañosas del noroeste, donde las montañas ondulantes se extienden hasta el horizonte pareciendo no tener fin (figura 19).



Figura 19. En la zona norte, tras la muralla, las extensiones de ondulantes montañas parecen no tener fin. (Fahr-Becker, 2000, 187).

Son también frecuentes las representaciones de las montañas sagradas, como el monte Tai. Un claro ejemplo podemos encontrarlo en

una obra de Wang Meng (figura 20), en la que se observa como, a la izquierda de la montaña, el agua cae en forma de gran cascada hasta el lago de la parte inferior, representando así el equilibrio entre montaña y agua, anteriormente mencionado, y la continua interacción entre ambos elementos.



Figura 20. *Chozas con el techo de paja en el monte Tai*. Wang Meng. Tinta china color sobre papel, rollo colgante, 111.4 x 34.8 cm. Museo palacio de Taipei. (Fahr-Becker, 2000, 177).

De este modo, aunque todas las formas naturales se reflejarán en las pinturas, desde las suaves colinas hasta los abruptos acantilados, existiría generalmente, una clara preferencia por las montañas sobre las llanuras. En los numerosos cánones o tratados creados a lo largo de la historia de China se indican los diferentes tipos de montañas y de rocas; incluso el tipo de pincelada con la que se debe pintar cada una. Las montañas son representadas desde todos sus puntos de vista y en todas las estaciones, siendo en el paisaje el elemento protagonista de la composición.

La montaña tiene muchos significados simbólicos. Como ya se explicó anteriormente, la montaña es Yang con respecto al agua, pero también con respecto a la niebla y al vacío. La montaña es la gran masa matérica, la masa oscura de tinta que se diluye en el Yin, la niebla. Toda gran montaña debe estar rodeada de niebla, si no fuera así no parecería una gran montaña. La gran presencia aparece y desaparece entre neblinas, creándose así un halo de misterio.

Sin embargo, si la montaña la consideramos como tierra sería Yin, lo femenino, ya que la tierra es un elemento femenino con respecto al cielo y en ella tienen cabida los innumerables seres. Sorprende encontrar, en este sentido, la amplia cantidad de significados y cualidades que se le pueden atribuir a la montaña. El gran pintor Shitao escribirá refiriéndose a las montañas:

*En la montaña, las cualidades del cielo se revelan de manera infinita: la dignidad mediante la cual la montaña obtiene su masa; el espíritu mediante el cual la montaña manifiesta su alma; la creatividad mediante la cual la montaña*

*realiza sus espejismos cambiantes; la virtud que forma la disciplina de la montaña; el movimiento que anima las líneas contrastadas de la montaña; el silencio que guarda la montaña en su interior; la etiqueta que se expresa en las curvas y las pendientes de la montaña; la armonía que realiza la montaña con sus vueltas y sus recodos; la prudente reserva que encierra la montaña en sus caletas; la sabiduría que revela la montaña en su vacío animado; el refinamiento que se manifiesta en la gracia pura de la montaña; el arrojo que expresa la montaña en sus pliegues y desniveles; la audacia que muestra la montaña en sus terribles precipicios; la elevación con la cual la montaña domina altivamente; la inmensidad que revela la montaña en su caos macizo; la pequeñez que descubre la montaña en sus accesos diminutos (Cheng, 2004, 241).*

Como se apunta en la cita anterior, un pintor que escribe este texto no se limita después a realizar una mera copia formal de la montaña. Si la montaña es capaz de sugerirle todas estas cualidades, se trata de un artista que ha realizado una observación detenida, con el espíritu más que con los ojos, hasta ahondar en la misma esencia de la montaña, que se verá después plasmada en la obra. Recordemos que, para el taoísmo, la verdadera búsqueda es la de la esencia de las cosas:

*Se trata de pintarla tras haber recorrido tantos montes y bosquejado tantas cimas diversas, tras haberse saciado de paseos y contemplaciones, dejando madurar en sí la infinidad de sus formas y de sus recursos (Jullien, 2008, 94).*

La montaña, como el resto de los elementos, debe ser conocida en sus múltiples formas y en sus diversos aspectos cambiantes. No es su forma externa lo que se representa, sino las fuerzas que la crean, la construyen y la moldean, así como los múltiples seres que la habitan.

## **El agua**

El comportamiento y las virtudes del agua son ya ensalzadas por los taoístas, como modelo a seguir, siglos antes de que el tema del paisaje comenzase a representarse en la pintura china como tal. Aproximadamente entre los siglos V y VI a. de C. Lao Tse escribirá en el capítulo VIII del *Tao Te King*:

*El agua es como la Bondad Suprema.  
El agua beneficia positivamente a todas las cosas sin competir con ellas.  
El agua busca los lugares (bajos) aborrecidos por el hombre.  
Por eso, el que está cerca del Tao mora en la bondad.  
(Lao-Tze, 2003, 35).*

En otra traducción del mismo capítulo podemos leer:

*El hombre superior es como el agua.  
El agua beneficia todas las cosas  
Y no compite con ellas.  
Habita en los lugares humildes que todos desdeñan.  
Por ello está cerca del Tao.  
(Lao Tse, 1997, 17).*

En definitiva, las dos traducciones tienen un significado muy parecido, pero la segunda nos dice directamente que el hombre superior es como el agua. El taoísta busca las virtudes ideales en la naturaleza y el elemento que elige Lao Tse como ejemplo de la “Bondad Suprema”, es el agua; porque el agua beneficia a todas las cosas y ocupa los lugares más humildes, pero a la vez es fluida, dúctil y siempre está en movimiento. El agua se adapta a todos los entornos, a todos los terrenos, y a todas las temperaturas cambiando su forma o su densidad, pero sin dejar nunca de ser ella misma, sin dejar de ser agua.

Por su ductilidad y fluidez el agua es vista como un elemento femenino y es aquí, en su esencia Yin, donde residen otras de sus virtudes: el agua fluye hacia los lugares más bajos o más humildes, pero fluye constantemente. Esta acción suave pero constante le hace ser muy poderosa pues con el tiempo modela todo lo que toca, desde la dura roca hasta los grandes valles.

Pero las cualidades del agua no terminan aquí ya que, por su carácter cambiante, adquiere mil formas, colores y estados. En la pintura china es representada en todas sus formas: como río, fluye constantemente siendo comparada con las arterias de la tierra; como lago, con la quietud y la calma; como cascada, muestra la fuerza incontenible del poder de la naturaleza; y como mar, lo inabarcable. Es curioso en este sentido que cuando se representa el mar o un lago grande en la pintura china, no suele marcarse la línea del horizonte con el cielo, a fin de acentuar la sensación de vacío inconmensurable.

El agua en su mutación cíclica representa la acción del Tao mejor que ningún otro elemento ya que constituye uno de los más perfectos ejemplos de ciclo Yin/Yang. Cuando el agua está en reposo en un lago o en el mar sería el perfecto estado de calma Yin. Al lago ha llegado por su ductilidad, cualidad Yin, a través de los ríos. Una vez mansa y por la acción del calor comienza a evaporarse; el vapor y la niebla también son Yin, pero cuando hay tanto Yin, éste ya ha agotado su parte del ciclo. Al convertirse el vapor en nubes cargadas de agua, aunque se pueden considerar Yin, contienen ya el principio del Yang. Cuando las nubes cargadas de agua chocan se produce el relámpago y el trueno, que son el perfecto ejemplo del más puro

Yang. La tormenta es Yang, y la lluvia si es fuerte también es Yang, pero en ella lleva el principio del Yin, pues cuando las nubes descargan la tormenta se acaba y llega de nuevo la calma. Y así, una y otra vez, el ciclo se renueva.

Son numerosas las cualidades mencionadas. Si el pintor Shitao extrajo tantas cualidades de la montaña ¿qué no diría del agua? :

*El agua no carece de acción ni de cualidades. En lo tocante al agua: por la virtud, forma la inmensidad de los océanos y la extensión de los lagos; por la rectitud, halla la humildad descendente y la conformidad a la etiqueta; por el dao, mueve sus mareas sin tregua; por la audacia, le abre paso a su marcha firme y a su impetuoso impulso; por la regla, sosiega sus remolinos al unísono; por la penetración, realiza su lejana plenitud y su universal alcance; por la bondad, realiza su brotar claro y su franca pureza; por la constancia, lleva infaliblemente su curso hacia el este. Si el agua, cuyas cualidades se manifiestan así visiblemente en las olas del océano y en la profundidad de las bahías, no regulara su comportamiento por ellas, ¿cómo podría envolver todos los paisajes del mundo y traspasar la tierra con sus venas? Aquel que sólo pueda obrar a partir de la montaña y no del agua se hallaría como sumergido en medio del océano sin conocer la orilla, o sería como la ribera que ignora la existencia del océano. Por ello, el hombre inteligente conoce la ribera al mismo tiempo que se deja llevar por el curso del agua; escucha los manantiales y se complace a orillas del agua (Cheng, 2004, 242-243).*

### **El valle**

Si en la pintura china los dos elementos predominantes son la montaña y el agua, es inevitable que aparezcan valles. El valle participa de

la naturaleza de los dos elementos, la montaña y el agua. Es el punto de encuentro de ambos. Esta formado por la parte inferior de las montañas y es considerado como elemento femenino (Yin). El valle es la oquedad, la zona llana donde nace más vida. En la cumbre no hay nada. El valle es como la matriz de la tierra: en él crecen los árboles y las flores, pastan los animales y se deslizan los ríos.

Los valles y las tierras bajas también son ensalzados por Lao Tse como ejemplo de virtud. Lo humilde, lo suave pero constante, siempre vence a la larga. Estas actitudes, según el taoísmo, están relacionadas con lo femenino: es el aspecto Yin de la naturaleza y del ser humano. En el capítulo LXI del *Tao Te King*, esta actitud es propuesta como ejemplo de política a seguir si un gran Estado quiere atraer a otro más pequeño:

*Un gran Estado es como las tierras bajas hacia las que fluyen las aguas; es el aspecto femenino del mundo.*

*Por su quietud, lo femenino se mantiene bajo y siempre vence a lo masculino.*

*Para alcanza la quietud, es necesario ocupar la posición más baja.*

*Por tanto, si un gran Estado adopta una posición más baja respecto a un país pequeño, podrá conquistarlo. (Lao-Tze, 2003, 149).*

En el capítulo VI el mensaje tiene un significado más místico. Ya no nos habla del valle como lugar geográfico, sino de algo más trascendental:

*El espíritu del valle nunca muere y es lo femenino misterioso.*

*Su puerta es la raíz del cielo y de la tierra.*

*Actúa ininterrumpidamente y sin fatiga.*

*Su eficacia es infatigable (Lao-Tze, 2003, 31).*

Lao Tse hace referencia a la misteriosa fuerza creadora que hace que surja la vida en el universo ¿Qué es lo que hace que crezcan las plantas? ¿qué impulsa a salir al sol cada mañana? ¿qué hace que el ciclo de la vida no se detenga?: “el espíritu del valle”, “lo femenino misterioso”. Así el valle contiene la esencia mas profunda de la vida, ese misterio que los taoístas intuyen a través de su conexión con la naturaleza.

### **Otros elementos del paisaje**

Además de los elementos principales, ya mencionados, en un paisaje también se suelen representar otros elementos secundarios como pabellones, elementos vegetales, barcas, animales, puentes, etc.

Todos los elementos tienen su simbolismo, generalmente de origen taoísta: los patos salvajes simbolizan el correr del tiempo, el pino la longevidad, y el bambú la paciencia. Determinados elementos naturales pueden constituir un género pictórico en sí mismo. Tal es el caso de la pintura de flores y pájaros. Las flores son un tema de influencia budista, ya que los muros de los templos budistas además de las imágenes de los budas estaban decorados con dibujos de flores en tonos vivos. Las flores también tienen su simbología. Por ejemplo, el loto simboliza la pureza y la búsqueda de lo absoluto. A las flores se añadieron después los pájaros, dando así lugar al tema, genuinamente chino, de flores y pájaros.

Los elementos no solo tienen una simbología en sí mismos, sino que el espacio vacío que se deja en el cuadro simboliza también el vacío de

pensamientos. Cuando en la pintura de paisaje se sitúan pequeños pabellones o elementos vegetales, además de tener su propio significado, su función es destacar la grandiosidad de las montañas. Hasta la figura humana, como ya se ha explicado, tiene su simbología dentro del paisaje, ya que representa la relación del hombre con el universo que le rodea. Asimismo, los elementos contruidos por el hombre, como pabellones, casas o puentes, cumplen también la función de evidenciar la grandiosidad de la naturaleza.

## **2.2. Claves de la estética taoísta.**

Con el fin de seguir profundizando en la filosofía taoísta y su relación con el arte, en las páginas siguientes abordaremos los principales aspectos que definen esta relación entre filosofía y arte.

La estética taoísta es un todo, una sola manera de entender el arte. Ahora bien, intentando sintetizarla, podemos dividirla en cuatro claves fundamentales: la resonancia o empatía, el Chi o energía vital, la reticencia y el vacío (Racionero, 1997).

### **2.2.1. Resonancia o empatía.**

La pintura no es sólo el acto de pintar, al igual que la poesía no es sólo el acto de escribir. El arte es algo más que la acción o la obra. Supone una conexión, una comunicación entre el artista y el modelo, entre el espectador y la obra. Ni siquiera la observación es solo la observación, es

también la sensación que te deja lo observado, el cambio que se produce en el observador cuando ya ha dejado de mirar la obra. **El camino del arte es un camino de ida y vuelta**, pero además un camino que, aun teniendo su expresión exterior en la obra, se recorre también en el interior del artista y del espectador.

Cuando en la estética taoísta se habla de resonancia se está haciendo referencia a esta idea, tanto cuando se refiere a la resonancia entre el artista y la naturaleza, como entre el espectador y la obra.

En cuanto al **espectador** y la **obra**, podríamos decir de forma literal que la pintura resuena en quien la contempla. Del mismo modo que si no hay oídos que escuchen no puede sonar la música, si no hay ojos que la contemplen la pintura no puede resonar. Pero la resonancia no se refiere al hecho físico de la visión, sino a **la contemplación y a su resultado en el ánimo del espectador. La pintura debe transmitir y despertar emociones o estados de ánimo; o sea, conseguir resonar en el cuerpo-espíritu del espectador.**

En realidad se trata de una idea también conocida en Occidente, sólo que aquí la llamamos **empatía**.

La diferencia estriba en que, desde la óptica taoísta, la resonancia o empatía cobra un carácter mucho más trascendente, ya que la obra transmite un mensaje de alto contenido espiritual, mientras que, desde otras formas de entender el arte, éste puede transmitir un mensaje mucho más banal. Y la captación o no de un mensaje banal por el espectador carece de importancia para el taoísmo.

**El arte transmite el mensaje de una experiencia espiritual.** Ante la naturaleza el taoísta revive la sensación de unión con el Tao, esa rara sensación de conexión con lo inefable que no puede ser expresada con palabras. Se trata de un estado de ánimo o conciencia en el que cesa de actuar la mente ordinaria, y en el que la sensación de unión con lo percibido puede llegar a convertirse en una experiencia mística.

No sólo los taoístas hablan de estas experiencias. Los yoguis hablan del “samadhi” y los maestros Zen del “satori”. Ambos conceptos se refieren a una experiencia momentánea, en la cual cesa el ruido mental llegándose al estado de no-mente, en el que se percibe la realidad en estado puro. Este tipo de experiencias se suelen conseguir por medio de la meditación u otros ejercicios. Cuando esta experiencia se consigue por medio de la meditación, la realidad que se suele percibir es la de uno mismo: el propio ser libre del ego. Sin embargo, si esta experiencia se origina en la naturaleza, al percibirse la realidad en estado puro la conexión con lo percibido es mayor, y se produce **el sentimiento de unión con ella**; es decir, esa **comprensión intuitiva de la unión con el orden universal tan valorada por los taoístas**. Los taoístas también realizan ejercicios de meditación, pero ponen el acento no tanto en la meditación como en la conexión o unión con la naturaleza.

Aun así, no se necesita ser ni taoísta ni Zen para tener este tipo de experiencia ante la naturaleza, si se dan las circunstancias adecuadas. ¿Quién no se ha quedado absorto ante la infinitud de un cielo estrellado o la inmensidad del mar, olvidándose de todo pensamiento? Estas experiencias de las que habla el taoísmo no son algo extraño o

espectacular, sino algo inherente al ser humano, al igual que lo son la sensibilidad y los sentimientos. Nosotros, en Occidente, también llamamos a este hecho empatía sólo que ésta se produce entre el artista y el objeto que va a pintar, o entre el observador y la naturaleza. La diferencia reside en que normalmente no le damos un valor espiritual. El problema es que se trata de una experiencia personal, que en unas personas se produce con más frecuencia o más intensamente que en otras. Las hay incluso que nunca han percibido este hecho y encuentran absurdo quedarse mirando una puesta de sol o un cielo estrellado, considerándolo una pérdida de tiempo.

En cualquier caso se trata siempre de una experiencia subjetiva e imposible de cuantificar. Sin embargo, es tan cierto como comprobable que la mayoría de las filosofías orientales hablan de este hecho, especialmente el taoísmo.

Según la estética taoísta, **cuando el estado de ánimo, la sensación que el artista ha sentido, se expresa por medio de la pintura, ésta se convierte en un medio para transmitirla.** De esta forma cuando se produce la resonancia con el espectador, éste puede captar, incluso alcanzar, ese estado de ánimo, porque se trata de la transmisión de una experiencia, de una vivencia o intuición, no de un concepto racional, sino de un estado de conciencia o de ánimo impregnado de una profunda espiritualidad, que solo puede ser vivido y sentido.

De este modo, **el arte alcanza una función espiritual** y, a la vez, **formativa** ya que se convierte en un transmisor de la más importante enseñanza taoísta, aquella que no puede ser expresada con palabras:

*El arte debe trabajar sobre el interior de la persona llevándola a niveles de humanidad superiores. En el límite, la obra de arte puede llevar al perceptor al samandhí o éxtasis; normalmente le sube a niveles de conciencia y emoción superiores, como una lámpara que recibe mayor corriente y alumbra con más fuerza.*

*Dado que los chinos conocían la existencia del Chi y sabían dirigirlo, el arte taoísta busca deliberadamente la transmisión de Chi; es decir, la comunicación a nivel de vibraciones, y producir con ella una alquimia perceptual, emocional y vital. Por eso el tema de las pinturas o los poemas taoístas es en realidad un estado de ánimo o estado interior del cuerpo-espíritu, que el artista insinúa por medio de las formas sensuales y de los símbolos imaginativos de su medio artístico. Pero las formas y símbolos de la pintura o poema son sólo portadores. Detrás de las formas se esconde el verdadero contenido del artista chino, que es una experiencia emocional lograda y vivida por él y que nos está intentando comunicar (Racionero, 1997, 40-41).*

Sin embargo, hay que tener en cuenta que estamos hablando de una experiencia personal y subjetiva. **Ante una misma obra de arte la resonancia no se produce de igual forma en unos receptores que en otros.** Al igual que hay personas que consideran una pérdida de tiempo mirar el cielo estrellado o una puesta de sol, las hay que no sienten el más mínimo interés por la degustación del arte. Y otras, en cambio, son capaces de permanecer durante horas haciendo cola para entrar en un museo. A un receptor una obra le puede parecer horrible, incluso de mal gusto, y a otro le puede parecer innovadora y creativa:

*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. El significado “elevado” sólo es perceptible a la persona “elevada”. Cuanto más alto es, más puede ver (Racionero, 1997, 43).*

Por tanto, **la resonancia depende no sólo de la obra y del estado de ánimo que el artista intenta comunicar, sino también, en gran medida, del propio receptor**, de su nivel intelectual, sensitivo, incluso espiritual, y también del estado de ánimo con que se encuentre en ese momento.

A menudo, en nuestra sociedad vamos con demasiadas prisas como para dedicarle a la degustación del arte el tiempo que se merece y requiere. En la antigua China la costumbre era que la mayoría de los cuadros estuvieran guardados y que sólo se sacaran en ocasiones especiales para las personas adecuadas y en el ambiente propicio. Si, además, se trataba de la obra de algún gran maestro el hecho en sí estaba cargado de gran trascendencia. Teniendo esto en cuenta, tampoco se debe caer en el extremo de esperar que ante una gran obra de arte suceda algo extraordinario, una especie de “samandhí o éxtasis” o, como diríamos en Occidente, “mal de Stendhal”. La resonancia no es algo que deba buscarse o ansiarse ya que esa misma ansiedad es un deseo mental y anula la paz necesaria para que pueda producirse. Es algo más sencillo, como un dejarse llevar; puede producirse o no, y en un grado mayor o menor, pues además de personal tiene un componente causal o espontáneo.

Así, **el sistema de resonancias interactúa como un ciclo sin fin**. La resonancia se produce primero entre el artista y la naturaleza, lo que provoca un estado de ánimo que es plasmado en la pintura. Este estado de ánimo es captado por cuantos receptores tengan la sensibilidad suficiente para ello. Se produce, pues, una nueva resonancia que eleva el nivel de conciencia o sensibilidad. Y de nuevo el ciclo vuelve a empezar: una

persona con un mayor nivel de conciencia o de sensibilidad es más capaz de apreciar la belleza de la naturaleza.

**Es evidente, por tanto, que en una cultura en la que se eduque en la degustación del arte, y en la cual se practica una filosofía en la que la resonancia es uno de los aspectos más relevantes, se eleva el nivel de sensibilidad de todos sus miembros pudiendo llegarse a niveles de resonancia mayores. En la cultura tradicional china la conexión entre receptor y obra es tal que, para referirse a ella, se emplea el termino “habitar una pintura”. Y, a su vez, uno de los más altos grados de perfección a los que puede aspirar una pintura china es estar hecha para ser habitada.**

Este concepto es empleado literalmente en algunas leyendas chinas como la del pintor Wu Tao-tzu (701-792), del que se dice que desapareció en la neblina de un paisaje que acababa de pintar.

Sin embargo, la idea va mucho más allá y, como es obvio, no debe entenderse de forma tan literal. Lo que en realidad se nos está diciendo es que la empatía que surge entre un buen paisaje pintado y el espectador es tal que el primero puede causar en el espectador el mismo efecto que el paisaje real y, por tanto, suscitar las mismas emociones. Es más, una buena pintura de paisaje es digna de ser habitada no corpóreamente sino espiritualmente, porque es la esencia misma del paisaje la que contiene la obra y, por tanto, la que llega al espectador.

De esta forma, **la obra de arte no sólo es observada, también es vivida**. Esto es lo realmente importante. No se trata de un derroche de fantasía, sino de una vivencia:

*se trata de comprender que el espíritu no distingue entre ambos reinos, que él es capaz de transitar por ambos porque cabalga el dragón. “Cabalgar el dragón” significa controlar la fuerza del universo, armonizarse con ella, comprender la esencia de la vida más allá de las apariencias a las que da lugar la combinación de los principios. Cabalgar el dragón es acceder a la sabiduría y, con ella, al proceder más genuino del artista: expresar la esencia en la línea o en la palabra. (...) Kuo Hsi (...) consideraba que hay distintos tipos de paisajes: aquellos en los que uno puede viajar, aquellos en los que uno puede observar, y aquellos en los que uno puede habitar (Maillard, 2000, 66).*

Según estas tres categorías, los paisajes en los que uno puede viajar son paisajes sugerentes que invitan a imaginar recorridos a través de sus montañas, sus caminos o sus arroyos. Otros son tan bellos que invitan al placer de la contemplación. Pero sólo unos pocos paisajes sublimes pueden ser habitados por espectadores sensibles a su mensaje: sólo entonces se produce la empatía integradora. Y sólo entonces *“estos pocos paisajes bellos despiertan en el hombre superior un anhelo de bosques y arroyos”* (Racionero, 1997, 63).

### **2.2.2. El Chi, energía vital o aliento original.**

Al contrario que el concepto de resonancia o empatía, el concepto de Chi o ritmo vital resulta más difícil de entender para Occidente, ya que además de no ser visible y de ser difícilmente cuantificable o medible, es un concepto poco empleado en nuestra cultura.

Sin embargo, la idea de una **energía vital que todo lo impregna** no es algo extraño al mundo oriental. Al contrario, es una idea propia de la cultura oriental desde tiempos ancestrales: en China, a esta energía se la denomina Chi o Qi, según la traducción; en Japón la llaman Ki y, en la India, Prana o Kundalini.

En la cultura china el concepto de Chi está presente desde que se tiene constancia escrita de la misma. Ya en el *Libro de las mutaciones* se habla de la existencia de una energía natural de la cual existen tres tipos: la energía terrestre, la energía celestial, y la energía humana. La energía humana debe estar siempre en armonía con las energías celestial y terrestre, ya que el ser humano se mueve entre estos dos mundos. Así, el estudio del Chi en el ser humano está directamente relacionado con la salud, ya que este debe de fluir de forma armónica y no agotarse, por lo que ha sido profundamente estudiado en la medicina tradicional china. Para su restablecimiento y correcta circulación, además de la acupuntura, se han desarrollado toda una serie de ejercicios gimnásticos y respiratorios, se han estudiado los canales por los que circula y los lugares donde se almacena. En definitiva se ha elaborado toda una ciencia en torno al Chi.

El Chi es la energía o fuerza vital que impulsa la vida. Es lo que hace que germinen las semillas y que el mundo gire. El Chi impregna todo el universo, es el soplo, el aliento original sin el cual la vida no habría existido ni evolucionado. Es la energía primigenia, la acción del Tao.

Ahora bien ¿cómo afecta esto al arte? ¿Cómo afecta a la pintura si el Chi esta presente en el ser humano y en todos los actos que éste realiza, si absorbemos Chi y dispersamos Chi?. **El Chi lo impregna todo y, por tanto, también el arte** y todas sus múltiples facetas:

*Siendo eminentemente concreto, no siempre resulta visible ni tangible: puede ser el temperamento de una persona o el ambiente de un lugar, el poder expresivo de un poema o la carga emocional de una obra de arte. Desde la frase de Cao Pi, en el siglo III, “en literatura, lo principal es el soplo”, y la de Xie He dos siglos más tarde, “en pintura, se trata de animar los soplos armónicos”, el qi está en el corazón del pensamiento tanto estético como ético. En este sentido se ha dicho que la cultura china es la cultura del soplo (Cheng, 2002, 36).*

La creencia en este soplo, en esta energía llamada Chi, afecta al arte en general, siendo difícil determinar donde acaba su influencia. Con respecto a la pintura, se pueden diferenciar principalmente dos aspectos o niveles. En primer lugar, el artista ha de ser capaz de captarla en el modelo que pretende representar; la empatía con el modelo supone también cierta conexión a nivel de vibraciones. Y, en segundo lugar, el propio Chi del artista es transmitido a la obra. Luego, el artista debe también trabajar su propio Chi. Es mas, podríamos incluso añadir un tercer nivel, haciendo referencia a lo anteriormente expuesto sobre la empatía entre el espectador y la obra, ya que si existe esta empatía debemos suponer que se produce de nuevo la transmisión de Chi, sólo que esta vez entre la obra y el espectador.

La estética taoísta da especial importancia a **la captación del Chi**. Una obra en la que no se ha captado el ritmo vital es una obra carente de vida.

A finales del siglo V, el pintor y teórico Xie He (Hsie Ho) formuló en el primero de sus seis cánones una de las claves más importantes del arte chino: la captación de la vivacidad o presencia viva del espíritu. El artista no debe quedarse nunca en la mera apariencia, debe captar la vida que late en cada objeto o ser. La vida no existiría sin la fuerza vital que la formó, esa fuerza vital que anima todos los seres y las cosas.

Es interesante en este sentido la historia del Okio, un reconocido maestro japonés del siglo XVIII. Okio encontró y pintó un jabalí dormido en el bosque y, satisfecho con su obra, decidió mostrarla. Un leñador, que vio la pintura le dijo que aquel jabalí más parecía enfermo que dormido: la potencia latente de sus miembros no estaba representada en el dibujo. Okio herido en su orgullo, quiso volver a saber de aquel modelo a quien él había pintado; fue entonces cuando supo que no había estado pintando un jabalí dormido sino muerto. Es decir, el ritmo vital no había sido captado, porque no había ritmo vital en el modelo (Racionero, 1997).

Sin embargo, para la correcta captación del ritmo vital, no es sólo necesario que el modelo observado contenga esta energía, sino que el artista debe procurar conseguir el estado de ánimo adecuado para poder captarla. Para la captación del ritmo vital de las cosas, se hace indispensable una observación detenida y calmada. El artista debe trabajar sobre su propio Chi (el método para conseguirlo será un tema que se tratara más adelante en el capítulo relativo a la metodología taoísta).

El trabajo sobre el propio Chi se hace indispensable ya que cada estado de ánimo hace que el Chi varíe. Aunque no se conociera la existencia de esta energía está claro que la forma en la que se haga la observación del modelo condicionará tanto su captación como su representación. Una mirada con prisas, superficial o con un estado de ánimo alterado no puede llegar a la esencia de las cosas y si no se llega a la esencia de las cosas ésta no puede ser representada:

*cada estado de ánimo del ser emite una vibración correspondiente. El chi es el lenguaje o la forma de expresión de los sentimientos; por eso hay buenas y malas vibraciones y por eso los catadores de silencio comprenden tan bien a las personas. Los artistas chinos, poniendo su estado de ánimo en una perfecta calma interior y deteniendo los movimientos de su mente en completo silencio psíquico, reciben el chi emanado por los objetos que van a pintar y comprenden el estado de ánimo de cada cosa: el movimiento vital de su espíritu. Entonces se aplican a comunicarlo poniendo en su pintura el ritmo, movimiento y tensión vital de cada cosa (Racionero, 1997, 46-47).*

El carácter que significa Chi o Qi (figura 21) puede traducirse literalmente como, aire, soplo o como el vapor que sube del arroz cociéndose, pero, como en otros casos, no debemos hacer una traducción literal. Por ello, para la mejor comprensión de este concepto aportaremos la definición de otro autor:



Figura 21. Aire. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.

*Qi significa, literalmente, “soplo”, “energía” (etimológicamente, el carácter se refiere al vapor de arroz cociéndose). En un sentido amplio y profundo, se refiere al impulso vital, al dinamismo interno de la creación cósmica. El objetivo supremo del artista consiste en captar la energía en el macrocosmos e inyectarla en el microcosmos de su obra. En la medida en que consigue animar su pintura con ese soplo universal, su propia actividad reproduce la del Creador cósmico (Ryckmans, 1993, 138).*

De esta forma el artista no sólo capta el Chi, sino que también lo genera y lo transmite a su obra. En este sentido es importante mantener en lo posible, para la ejecución de la obra, el mismo estado de ánimo que se tuvo durante la observación e intentar guardar la sensación de lo percibido, más que representar con exactitud los detalles geográficos del paisaje. Porque en realidad lo que el artista representa es el fenómeno de la empatía con lo percibido, no lo percibido como imagen real. Si el artista capta el ritmo vital ello influirá en su propio ritmo vital y sólo entonces podrá

transmitirlo a su obra como un creador, no como un simple reproductor de bellas imágenes.

De la misma manera los degustadores de arte captan el Chi que emana de cada obra de arte. El Chi siempre debe transmitirse, fluir e influir en el estado de ánimo del observador. En este caso volveríamos a hablar de nuevo de la empatía, sólo que esta vez entre el observador y la obra. Recordemos que, como ya se citó anteriormente,

*Dado que los chinos conocían la existencia del chi y sabían dirigirlo, el arte taoísta busca deliberadamente la transmisión de chi; es decir, la comunicación a nivel de vibraciones, y producir con ella una alquimia perceptual, emocional y vital (Racionero, 1997, 40-41).*

Hay que insistir de nuevo en la importancia de tener el estado de ánimo adecuado. La obra no puede mirarse con prisas, el significado de la obra debe calar en el ánimo del espectador. De ahí la importancia y la trascendencia que envolvía el hecho de observar las obras de los grandes maestros, ya que ésta no sólo se observaba a un nivel formal o para aprender de la técnica empleada, hecho que no carecía de importancia, sino para absorber su Chi:

*Hay muchas formas de pensamiento respecto al qi en una pintura. Un concepto interesante es que el espectador es tanto un recipiente como el artista un generador. Una razón por la que tanto énfasis se pone en mirar las obras de antiguos maestros es para absorber su qi (Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 35-36).*

La obra contiene el ritmo vital que el artista le imprime. De ahí que una buena obra sea una obra cargada de Chi en la que el artista transmite el

ritmo vital de lo observado por él a través de su actividad artística. En este sentido, el modelo ideal para captar el Chi, según el taoísmo, será la naturaleza. Una obra en la que no se ha captado el ritmo vital es una obra carente de vida. Un paisaje en el que no se ha captado el ritmo vital es como una naturaleza muerta, algo inconcebible para el taoísta. De hecho, el tema del bodegón está ausente en el arte chino. La naturaleza siempre se representa en estado vivo, salvo por accidente como en el caso de Okío.

Lo importante al representar la naturaleza es representar su ritmo vital. Lo esencial no son las formas, sino la energía vital que las crea. Si el pintor consigue captar ese ritmo le será más fácil representarlo que si sólo ve la forma externa. Lo esencial de una ola no es representarla congelada en el tiempo, como si de una fotografía se tratase, sino captar la fuerza vital que la empuja, la suavidad con la que se desliza o la fuerza con la que irrumpe. Si el pincel conecta con este ritmo, con esta fuerza vital, la pincelada será maestra:

*El trazo no es una línea sin relieve ni un simple contorno de formas. Debe captar la línea interna de las cosas, así como el soplo que las anima (Parente, 1996, 104).*

Esa es la clave: la pincelada sigue los ritmos naturales porque los sigue la mano del pintor, y la mano del pintor los sigue porque el espíritu del pintor ha conectado con ellos. Es entonces cuando se produce la conexión a nivel de vibraciones, a nivel de Chi. Sólo se puede representar verdaderamente algo con lo que se ha conectado de forma integral, con lo que existe empatía. El pintor debe ser como el agua, como la nube, como la montaña, como el viento o, mejor dicho, como la fuerza que les da vida si quiere dar vida a su obra. Para el taoísta cada momento en la naturaleza es

a la vez natural y sagrado, porque conecta al artista con el soplo primigenio que se revela a través de todas sus múltiples manifestaciones.

### **2.2.3. Sugerir por medio de la reticencia.**

Cuando se trata de conseguir una conexión emocional, cuando se trata de conmover el espíritu, en el lenguaje no se suele emplear la prosa sino la poesía. De la misma forma en el arte no se emplea la mera reproducción formal, sino que se prefiere la reticencia poética para sugerir. Al “alma” no se le habla de la misma manera que a la mente racional, y el arte oriental no va dirigido a la mente racional, no es un arte conceptual, es un arte dirigido al disfrute de los sentidos y del espíritu.

De ahí el empleo de la reticencia como recurso artístico, cuando la reticencia es una figura retórica propia del lenguaje, mediante la cual se deja “incompleta una frase” o no se acaba de “aclarar una especie, dando, sin embargo, a entender el sentido de lo que no se dice, y a veces más de lo que se calla”, según se define dicha figura en el *Diccionario* de la Real Academia Española.

Sugerir por medio de la reticencia sería el tercer principio de la estética taoísta. **Si todo se muestra directamente la imaginación del espectador no se motiva:** es necesario ocultar, callar, silenciar, una parte del mensaje dando a entender la otra. Es por ello por lo que en los paisajes de montañas no puede faltar la niebla que oculte parte de las mismas, o por lo que el recorrido de un río tampoco debe mostrarse por completo, sino que aparece y desaparece entre las rocas. Recordemos que:

**La pintura ideal no se encuentra acabada en el papel, sino en la mente de quien la contempla: el arte consiste precisamente en conseguir la máxima invisible plenitud en la imaginación del observador, mediante la representación de la mínima cantidad de signos y elementos sugestivos posibles (Ryckmans, 1993).**

Un claro ejemplo lo tendríamos en la ya mencionada obra de Sehn Chou (1427-1509), *Poeta en la cima de un risco* (figura 13). En esta pintura observamos la pequeña figura del poeta sobre las rocas absorto en la contemplación del paisaje. Podemos ver el paisaje que le rodea y el que hay tras él, pero el artista no nos muestra el paisaje que está contemplando el poeta. Frente a él tan sólo hay vacío. Mediante esta elipsis el artista deja a la imaginación del espectador la creación del hermoso paisaje que ha captado la atención del poeta.

**La estética taoísta no solo pretende crear sino también sugerir e inspirar.** En este principio se basa la relación pintura/poesía: la poesía motiva la imaginación del pintor y la pintura motiva la imaginación del poeta. Es más, la naturaleza inspira al artista y el arte motiva la añoranza de la naturaleza. Como vemos se trata de un continuo juego de resonancias y sugerencias:

*El emperador Hui de la dinastía Sung escogía a los miembros de su academia entre los artistas que mejor sabían aplicar este principio estético de la sugestión. En cierta ocasión propuso como ejercicio que ilustraran este poema:*

*“Los cascos de su caballo vuelven cargados  
con los perfumes de las flores pisadas.”*

*El artista ganador pintó un jinete seguido de una nube de mariposas.*

*En el arte chino, cuando las formas terminan, el significado continúa más allá, como los ecos se prolongan lejanos tras la voz extinguida. Parece como si para los chinos el aroma fuera más importante que el sabor, el regusto que el gusto; como los grandes vinos, la obra de arte china es mejor en la retirada que en la entrada (Racionero, 1997, 49-50).*

#### **2.2.4. El vacío.**

El vacío será uno de los elementos plásticos principales en la pintura tradicional china. La explicación de este hecho requiere entender previamente por qué el vacío es también un concepto fundamental en la filosofía taoísta. Tanto Lao Tse, como Chuang Tse, hacen referencia a él en varios sentidos. En primer lugar, el vacío como el No-Ser, o sea la nada, es el principio de todas las cosas donde todo nace y a donde todo regresa cuando muere:

*Ser y No-Ser se originan mutuamente (Lao Tze, 2003, 23).*

*El universo es como un fuelle:  
está vacío, pero es inagotable.  
Cuanto más se le hace trabajar, más produce.  
(Lao Tse, 1997,14).*

*El Tao puede parecer vacío, pero su contenido nunca se agota.  
Siendo tan profundo, parece ser el origen de todas las cosas.  
(Lao-Tze, 2003, 27).*

*En el gran Origen no había nada, nada, ni un nombre  
(Chuang Tse, 2001, 176).*

Así, a nivel cosmológico el vacío es “el gran origen” del que todo nace y al que todo regresa. Para comprender esto en el capítulo XI del *Tao Te King* Lao Tse dice:

*Treinta radios convergen en un eje:*

*Es el vacío que hay entre los radios de una rueda lo que hace que la rueda pueda utilizarse.*

*Si se mezcla la arcilla para hacer una vasija:*

*Es el vacío que hay en el interior de la vasija lo que hace que sea útil.*

*Es el vacío de puertas y ventanas entre las paredes de una habitación lo que hace que la habitación pueda utilizarse.*

*Es sólo en el vacío donde se halla lo que es verdaderamente esencial.*

*Por tanto, el Ser es de utilidad, pero es el No-Ser lo que hace que el Ser pueda utilizarse.*

(Lao-Tze, 2003, 41).

Con esta metáfora Lao Tse nos invita a tomar conciencia de cómo en nuestra vida cotidiana damos más importancia a lo materialmente tangible, a lo corpóreo, al Ser, que a lo intangible, a lo incorpóreo, al No-Ser. Pero esto no es sino una ilusión de nuestra mente, de nuestro modo de entender la realidad pues sin el vacío no existiría la utilidad de estos objetos. De igual forma, sin el vacío primigenio, sin el No-Ser, no existiría el Ser, pues como el Yin y el Yang ambos se generan mutuamente. Algo parecido ocurre en el arte donde dar más importancia a la mancha que al espacio en blanco es lo mismo que dar más importancia a la puerta que al hueco, a la forma material de la vasija que al espacio que ésta contiene. Sin el espacio vacío la mancha no puede adquirir su significado, ni siquiera puede existir la pincelada como tal.

Por otro lado, el taoísmo también emplea la idea de vacío con respecto al ser humano. Cuando el ser humano vacía su vida de todo lo

superfluo, cuando el ser humano se vacía de apegos y deseos sólo entonces es cuando está más cerca del vacío original, pues la naturaleza original nunca desaparece, siempre ha estado ahí, sólo que está oculta bajo capas y capas de actitudes artificiales inculcadas, de pensamientos, de deseos y temores; en suma, de artificios tanto exteriores como los que ya se encuentran asentados en nuestra mente. Por ello la filosofía taoísta no propone añadir nada sino, al contrario, ir quitando. No propone hacer nada sino, al contrario, no hacer. La filosofía taoísta es una filosofía del vacío, de la mengua, de la disminución, del No-Ser.

*“El que vive en el Tao, diariamente disminuye”* (Lao-Tze, 2003, 123).

Es más:

*La vida humana se hace más libre mediante la disminución. Por ejemplo, si tu fiesta se reduce, evitas excesivo frenesí, y si hablas menos, evitas más resentimiento. Si piensas menos, tu espíritu no es alterado, y si eres menos inteligente, tu totalidad puede ser preservada. Quienes no buscan cada día cómo disminuir, sino cómo aumentar, están realmente encadenando sus vidas* (Daoren, 1993, 111).

Si los maestros taoístas insisten en vaciar nuestras vidas de todo lo superfluo, más importante es aún vaciar nuestras mentes: *“Cuando la mente está vacía, aparece su esencia”* (Daoren, 1993, 59). Los pensamientos y preocupaciones son los que ocultan la naturaleza original de la mente. Cuando estos se calman y se hace el vacío es cuando aparece su esencia. Si esto se consigue la mente ya no se apega a las cosas materiales y es capaz de intuir la verdadera esencia de las cosas, de diferenciar entre lo esencial y lo superficial. La claridad y la calma son el

estado original de la mente, que aflorará de manera natural mediante la disminución de pensamientos:

*Así, la mente no tiene por qué limpiarse: libérate de lo que la ensucia, y su claridad aparecerá de manera espontánea (Daoren, 1993, 111).*

El vacío interior, tanto mental como corporal, es de suma importancia para el taoísmo. Hay que tener en cuenta que, además de lo anteriormente expuesto, la noción de vacío esta estrechamente ligada a la noción de Chi ya que es a través de la oquedad por donde penetra el soplo. Un lugar “vacío” puede ser un lugar lleno de Chi. Al inhalar absorbemos Chi, al exhalar expulsamos Chi y esto solo es posible porque el ser humano posee el vacío. Es más, este vacío que contienen todos los seres los integra y los hace partícipes del gran vacío universal. Cuando respiramos el aire que penetra en nosotros respiramos el mismo aire que atravesó las montañas y los valles. De esta forma el ser humano y todos los seres están en comunión con el universo gracias al vacío que contienen:

*Según el pensamiento chino, y sobre todo el de los taoístas, lo que garantiza ante todo la comunión entre el hombre y el universo es que el hombre es un ser no sólo de carne y hueso, sino también de alientos y de espíritus; además, posee vacío (Cheng, 2004, 90).*

El vacío interviene también en el ciclo Yin/Yang: cuando entre el Yin y el Yang media el vacío, éste contiene el soplo, la fuerza vital que activa el ciclo vital. Poniendo como ejemplo, una vez más, la respiración, podemos decir que gracias al vacío interior de los seres, el Yin y el Yang pueden circular: la inhalación sería Yang y la exhalación sería Yin. Gracias al vacío universal el aire puede existir y puede ser inhalado por los seres

vivos. Sin el vacío la alternancia no se produce. Así el Yin y el Yang actúan a través del vacío y el vacío actúa entre el Yin y el Yang.

Para aclarar lo anteriormente expuesto nos referiremos a la interpretación del capítulo XLII del *Tao Te King* que hizo François Cheng:

*El dao originario genera el uno  
El uno genera el dos  
El dos genera el tres  
El tres produce los diez mil seres  
Los diez mil seres se recuestan contra el yin  
Y abrazan el yang contra su pecho  
La armonía nace del aliento del vacío intermedio.*

*Simplificando mucho, podemos dar de este texto la siguiente explicación: el dao originario es concebido como vacío supremo de donde emana el uno, que no es otra cosa que el aliento primordial. Éste genera el dos, encarnado por los dos alientos vitales que son el yin y el yang (...)*

*El tres, en la óptica taoísta, representa la combinación de los alientos vitales yin y yang y del vacío intermedio mencionado en la última línea del texto citado. Este vacío intermedio, que es también un aliento, procede del vacío originario y de él saca su poder. Es necesario para el funcionamiento armonioso del par yin-yang: atrae los dos alientos vitales y los sume en el proceso de devenir recíproco (Cheng, 2004, 86-87).*

**Cuando esta concepción cosmológica se traduce al arte, el vacío sigue jugando el mismo papel: armoniza e impulsa el devenir del ciclo Yin/Yang.** Buscando un ejemplo más concreto basta con observar la pintura de paisaje donde los elementos Yang se diluyen en el Yin como el Ser vuelve al No-Ser. Así, la montaña se diluye en la niebla y, a la vez, emerge de ésta como el Ser nace del No-Ser. Es en esta transición donde los artistas chinos ponen un gran esmero logrando toda una gama de

tonalidades de grises que creará una atmósfera de misterio que envolverá toda la obra.

Así, mediante este vacío intercalado se recrea el misterio de la mutación eterna siempre cambiante y siempre la misma, en un ciclo sin fin. De esta forma, este vacío intermedio no sólo es un mediador entre el Yin y el Yang sino que mantiene a todos los seres en relación con el vacío supremo, porque no se trata sólo de un ciclo, sino del ciclo infinito del orden universal (Cheng, 2004, 87).

**En el arte taoísta, y también en el budismo chang, el vacío no es una nada carente de significado, ni algo que queda por rellenar. Al contrario, no es la ausencia de forma sino el ánimo de la forma. El vacío confiere la esencia, aporta contenido a la obra. El vacío sugiere, mediante la reticencia, el espíritu que da vida a la materia, el gran misterio que impulsa el ciclo de la vida y de la muerte, como un espacio cargado de un contenido inefable: “El Gran Vacío es el espacio lleno de Tao”** (Racionero, 1997, 54).

**En el arte chino el vacío tiene dos aspectos** fundamentales: por un lado, es visto como **un elemento de gran importancia en la composición;** y, por otro tiene una **dimensión espiritual, tiene la capacidad de animar las formas y el microcosmos de la obra.** Visualmente libera al mancha de su pesadez y espiritualmente *“hace que pase a través de ella, de medio a medio, la energía interior que la despliega”* (Jullien, 2008, 127).

La manera de sugerir el vacío no es otra que por medio de las formas, que serán las que definen este espacio. Tanto en la forma de

sugerirlo, como en el concepto que se tiene del vacío, reside una de las principales diferencias entre la tradición artística oriental y la occidental:

*El vacío, en la civilización occidental, fiel a la disyuntiva de Parménides, simplemente no existe, es tan sólo propiedad del espacio cuyo cometido es el de contener a los seres. El arte taoísta y Ch'an, por el contrario, distribuirá las formas con el fin de que resalte el vacío (Maillard, 2000, 69).*

Así, pues, **en el arte taoísta y chang el vacío es un valor positivo** que se tiene en cuenta a la hora de distribuir las formas como un elemento fundamental de la composición. Observemos a continuación dos obras que nos servirán para ejemplificar brevemente lo anteriormente explicado.

En el primer ejemplo podemos observar como el vacío, en cuanto espacio no pintado, tiene un valor compositivo a la vez que espiritual.



Figura 22. *Ama las plumas*. Chen Jing-Chiuan. Rollo vertical.  
(Parramon, 2005, 91).

*Esta obra se lleva a cabo en el papel de desecho de una caligrafía. Después de un corte adecuado, con la actitud seria, penetrando en el espíritu, el artista realiza un trabajo extensible de la tinta para marcar la figura, unas pinceladas sutiles, una gran mancha.*

*El vacío (espacio no pintado) ocupa un tercio del cuadro. Se presenta como un concepto fundamental en el pensamiento chino. El vacío no es algo vago e inexistente sino un elemento eminentemente dinámico y activo, ligado a la idea de espíritu vital. El artista crea un espacio que permite acceder a una resonancia con el espectador. El vacío se manifiesta de manera más visible y completa.*

*El título de la obra, Ama las plumas, es un lema que el maestro del artista transmitió: “Ama las plumas como si fueran el alma del hombre” (Parramón, 2005, 91).*

Observemos la figura 23, una obra de Shitao donde el vacío también es un elemento predominante, aunque en este caso haremos hincapié en el **poder evocador del vacío:**



Figura 23. *La montaña solitaria*. Shitao. 20.8 x 34.5 cm.  
Museo del palacio de Pekín. (Cheng, 1998, 157).

La imagen de la montaña emerge de entre la niebla debatiéndose entre la presencia y la ausencia, entre el ser y el no ser. Rodeada de vacío resulta evanescente a la vez que corpórea; nos habla de una presencia rodeada de misterio, que en cualquier momento puede desaparecer tras la niebla o, por el contrario, terminar de mostrarse ante nuestros ojos, ya que está sujeta a las mutaciones de la naturaleza.

**El pintor aumenta mediante el vacío, es decir mediante la elipsis, el poder evocador de la imagen.** De este modo consigue

*aumentar su registro gracias a la comunicación establecida entre la presencia y la ausencia, así como la interacción que se deriva de ella. (...) sea cual sea la realidad evocada, basta atravesarla de ausencia para que salga decantada, liberada de lo que la encerraba estérilmente en sí misma, de la tautología tenaz en la cual se absorbía, y pueda dar acceso, a través de ella, a la profundidad de las cosas; en lugar de que esa inmersión en la ausencia irreal, o fantasmagórica, le permite ganar en contenido y capacidad (Jullien, 2008, 30).*

**El vacío** no sólo tiene un valor espiritual o evocador ya que lo material y espiritual van unidos. Del mismo modo, a un **nivel práctico**, el vacío también tiene su **función compositiva**. En numerosas ocasiones las nieblas entre las montañas se utilizan para unir o combinar los distintos planos del paisaje. Recordemos que no se trata de un paisaje real pintado *in situ*, sino que el artista, desde su estudio, intercala trozos de un lugar u otro para crear una composición determinada. Además, las nieblas y nubes son un elemento cambiante y sin forma definida, lo que da lugar a toda una amplia gama de posibilidades que tendremos ocasión de estudiar y observar en capítulos posteriores.

Concluiremos este apartado sobre las claves de la estética taoísta intentando comprender dichas claves desde una visión más holística, ya que hasta ahora las hemos estudiado por separado.

Las claves de la estética taoísta son la resonancia o empatía, la energía vital o Chi, sugerir por medio de la reticencia y el vacío. Se trata de **cuatro claves y una sola estética**: la estética de la intuición del espíritu,

de la resonancia del silencio, de la reticencia sugerente, del No-Ser, del soplo que anima la materia y del alma que habita en los seres.

Si hay resonancia el Chi está pasando. Si se intenta crear resonancia, se está intentando sugerir. Si se intenta sugerir mediante la reticencia, es muy probable que se emplee el vacío. Cuando el vacío está “ligado a la idea del espíritu vital” es el espacio del soplo que anima la materia, y busca la resonancia en el cuerpo-espíritu del espectador por la empatía con el cuerpo-espíritu de la obra. Porque en la estética taoísta todo está relacionado. El alma y la materia son las dos caras de una misma moneda. Como el Yin y el Yang, son un todo.

Las cuatro claves conforman un todo, una sola forma de sentir el arte y la vida, que de alguna manera intentamos entender y racionalizar por partes, al realizar una investigación sobre las mismas. Sin embargo, según la estética taoísta para conseguir plasmar y transmitir el alto contenido espiritual que le es conferido al arte, el artista debe ir más allá de la comprensión racional. Por tanto, dedicaremos otro punto de este capítulo a analizar la metodología taoísta.

### **2.3. Metodología taoísta.**

Cada modo de entender la vida tiene como consecuencia una manera de actuar, del mismo modo cada manera de entender el arte conlleva una forma de llevarlo a la práctica. En los siguientes apartados trataremos de profundizar en la metodología taoísta, no sin antes recordar que la palabra “metodología” es una palabra empleada desde la mentalidad occidental, y

que no existe una metodología taoísta como tal, ya que desde el punto de vista taoísta sería más correcto hablar del método del “no-método”.

### **2.3.1. La intuición y la percepción pura.**

El método y la actitud con los que se realiza cualquier búsqueda, condicionan el hallazgo. En nuestra cultura empleamos y valoramos como más fiable el método científico, basado en la lógica y en el cálculo. Nuestra base filosófica, cultural y artística se encuentra en el mundo griego, tan racional, tan lógico y tan dialéctico. Con estos parámetros el resultado queda condicionado de antemano. Sin embargo,

*podría no estar fuera de lugar cuestionar la posibilidad de penetrar hasta la naturaleza última de los fenómenos usando exclusivamente herramientas racionales. La lógica del pensamiento racional es ordinaria, en el sentido de que ordena las cosas mediante su despliegue en una proyección fragmentada explicable, y funciona mayormente a través de una dialéctica de opuestos. Dentro de esta lógica ordinaria incluso lo que reside más allá de ello está destinado a caer: en otras palabras, adaptamos los fenómenos a las reglas de la combinatoria de nuestros cerebros (Moretti, 2004, 166).*

**¿Cuántos aspectos de lo que nos rodea, del arte, incluso de nosotros mismos, están destinados a no ser entendidos o captados si sólo empleamos nuestra lógica racional? Para el taoísmo sin duda los fundamentales.** El taoísmo desdeña el conocimiento lógico-racional y destaca la importancia de la intuición, como medio para llegar a la esencia última de las cosas. Recordemos que “*El Tao que puede expresarse no es el Tao eterno*” y que “*El Tao que puede nombrarse no es el Tao eterno*”

(Lao-Tze, 2003, 21). El Tao solo puede ser intuitivo, nunca explicado con palabras; empleando la lógica, la comprensión verdadera del Tao no puede ser captada o, dicho de otro modo, “*está destinada a caer*”.

Según el taoísmo, la sabiduría del verdadero sabio no está compuesta por una serie de conocimientos intelectuales. El pensamiento racional es entendido como algo superficial, que nos aparta de la verdadera naturaleza de las cosas. El logos es el arma de la mente para enredar al espíritu. Al igual que, para los budistas, la mente nos aparta de la naturaleza búdica, para los taoístas el intelecto, la palabra, nos aparta de nuestra naturaleza original. En este punto coinciden e insisten los maestros taoístas más importantes, especialmente Chuang Tse (Zuangzi):

*La “lucidez”, la “clari-videncia” del sabio son las del espejo, metáfora recurrente a lo largo del Zuangzi:*

*El hombre cabal convierte su corazón en un espejo. No se apega a las cosas ni se adelanta a ellas. Se limita a responder a ellas sin tratar de retenerlas. Así es como es capaz de dominar las cosas sin que hagan mella en él.*

*El pensador chino contemporáneo Tang Junyi comenta así este pasaje: “Normalmente, conocemos las cosas a través de los conceptos y los nombres. Cuando éstos se aplican a las cosas que se presentan a nuestra atención, nos adelantamos a ellas. En ese caso, el espíritu no está puramente receptivo. La única manera de remediar ese modo corriente de pensar es trascender y eliminar nuestros conceptos y nombres habituales para que se haga el vacío en nuestro espíritu. Entonces es cuando el espíritu se vuelve puramente receptivo y está dispuesto a acoger las cosas plenamente, y todo se vuelve transparente para nosotros. Se produce entonces la iluminación y el olvido de uno mismo” (Cheng, 2002, 113-114).*

Y nuestro autor matiza aún más esta idea:

*Más que un irracional, Zuangzi es un antirracionalista. No trata la realidad como un mero producto de la imaginación, se*

*limita a dudar de que la razón analítica pueda mostrarnos lo que es el mundo y a admitir sin más que sólo tenemos que tomarlo tal como es (Cheng, 2002, 114).*

En el *Chuang Tse* son frecuentes las referencias a la trampa que pueden suponer la razón, el conocimiento intelectual y las palabras:

*Una trampa para peces se usa para pescar, pero una vez se ha cogido el pez, la trampa se olvida. La trampa para conejos se utiliza para cazarlos, pero una a vez el conejo ha sido capturado, la trampa se ignora. Las palabras se utilizan para expresar conceptos, pero una vez se han captado estos, las palabras se olvidan. Me gustaría encontrar a alguien que haya olvidado las palabras ¡para poder debatir con esa persona! (Chuang Tse, 2001, 386).*

**La palabra** no tiene más finalidad que la puramente práctica como transmisora de ideas, que si bien no es poco nunca debe confundirse el medio (la palabra) con el fin (la transmisión de ideas). Además, existen ideas, sensaciones, estados de conciencia que no se puedan expresar con palabras, pues éstas no abarcan todo su significado, **ni pueden sustituir a la experiencia vivencial**. Aún así el propio Chuang Tse tiene que reconocer que,

*dado que toda la vida es una, ¿qué necesidad hay de palabras? No obstante, acabo de decir que toda la vida es una, de modo que ya he hablado (Chuang Tse, 2001, 63).*

Algo similar ocurre con la razón, que si bien tiene una función lógica y necesaria en la vida cotidiana, puede entorpecer la vida espiritual:

*El razonamiento lógico era considerado por los taoístas como parte del mundo artificial del hombre, junto con la*

*etiqueta social y las pautas morales. Ellos no estaban interesados en absoluto en este mundo, sino que concentran su atención completamente en la observación de la naturaleza para discernir las “características del Tao” (Capra, 1984, 132).*

El mundo humano, la sociedad, se rige por las leyes humanas, se ordena, se clasifica y se etiqueta lógica y racionalmente. Pero éste es, para los taoístas, un mundo artificial. Las características del Tao son observadas a través de la obra del Tao, la naturaleza. Pero para ello hay que observarla desprendiéndose de la mentalidad racional, de la mente ordinaria. **La observación de la naturaleza debe ser pura, desprendiéndose de los pensamientos mediante una actitud meditativa** o realizando alguna técnica de meditación. Según Racionero, en palabras que indican una generalización quizá demasiado arriesgada,

*Los paisajistas chinos son taoístas expertos en el arte de la meditación y la contemplación, sabios alquimistas capaces de abrirse totalmente a las percepciones para recibirlas puras. Cuando la percepción no tiene mezcla de pensamientos ni expectativas es cuando puede realizar en el cuerpo la danza suprema: la transformación de emoción en forma, que es la alquimia del arte. Sólo entonces toma el artista sus pinceles y pinta el acorde que ha resonado entre la naturaleza y su cuerpo por empatía integradora (Racionero, 1997, 19).*

Esta idea de lo que supone la contemplación del paisaje para el artista, es descrita por numerosos autores que estudian el arte chino, ya que es expresada en numerosos tratados de este país:

*El no-objeto del paisaje consiste, pues, en que éste procede de una ósmosis silenciosa entre lo de afuera y lo de dentro (“encuentro espiritual”, “acuerdo tácito”, afirman a porfía los tratados), con anterioridad a toda percepción atenta y*

*concentrada. Expresado en otras palabras, el paisaje no es abordado por el pintor en tanto que sujeto perceptivo, sino por medio del ser-distendido de su personalidad (Jullien, 2008, 247).*

Es arriesgado describir un **método** enumerando una serie de pasos concretos ya que cada pintor debe encontrar su propio método para hallar su resonancia personal o su encuentro espiritual con lo percibido. Sin embargo, basándonos en las descripciones ofrecidas por varios autores, sí podemos aproximarnos describiendo un modo de actuar en apariencia sencillo: primero el artista busca un lugar apartado, en la naturaleza, para poder retirarse y concentrarse en su labor. Rodeado de silencio busca la paz que se obtiene cuando se serena la mente. Ésta debe ser como un espejo, como la superficie de un lago en calma, que refleja lo percibido. Para que la mente sea como un espejo, el artista puede recurrir a ejercicios de meditación o asumir un estado de contemplación meditativa, dejar pasar los pensamientos hasta que cese el parloteo continuo de la mente. Es entonces cuando se puede percibir sin interferencias, cuando el observador se deleita en el éxtasis de la contemplación de la naturaleza. Es entonces cuando se produce la integración, la empatía, la unión con lo percibido, y es entonces cuando lo percibido merece ser plasmado:

*Detengámonos en nuestro paseo meridiano por el jardín del arte chino y contemplemos esa rosa de oro. Mirémosla atentamente parando todos los ruidos de la mente; poco a poco el espacio entre la rosa y la persona desaparecerá: con él se irá el yo, la dualidad sujeto-objeto, y sólo quedará el fenómeno de la percepción hombre-rosa percibiéndose a si mismo (Racionero, 1997, 49).*

Con el estado de conciencia meditativo toda percepción cambia, desaparece la dualidad, es decir, desaparece la separación con lo

observado. Desaparece el ego, pues éste solo existe en nuestra mente, y si no hay pensamientos en nuestra mente no hay nada que lo defina. Es entonces cuando se hace posible el ideal taoísta de la integración con la naturaleza, cuando la sensación que diferencia lo exterior de lo interior se diluye, aunque solo sea momentáneamente. Es una experiencia difícil de describir con palabras, pero extensa y profundamente estudiada en Oriente por el taoísmo y por otras filosofías. La diferencia está en que mientras que otras filosofías optan por la meditación y la vía ascética o de renuncia, el taoísmo, además de las prácticas meditativas, pone mayor énfasis en la integración con la naturaleza y con la vida.

Así, las ideas taoístas impregnarán todos los aspectos de la vida. El estado de conciencia meditativo alcanzará a todos sus aspectos y, cómo no, al arte. Aunque esta misma idea es también propuesta por el budismo Chang, el taoísmo insiste, además, en la integración con la naturaleza, una idea que impregnará profundamente la estética china:

*En la pintura como en la poesía está el ideal Taoísta de la comprensión e integración con la naturaleza; pero no comprensión racional al modo científico, sino quedarse “Sin saber sabiendo, toda ciencia trascendiendo”. Una comprensión intuitiva que se produce dentro del cuerpo- espíritu una experiencia psicológica que, como el aroma de la rosa, no puede ser explicado con palabras (Racionero, 1997, 19-20).*

Queda claro, pues, que se trata de un **método vivencial**, de hallazgo personal, **en el que la experiencia de la intuición, sentida y vivida, es fundamental**. La gran lección magistral no se trasmite a través de un discurso, sino que la da la naturaleza, la vida, el “camino”. El gran maestro es el “gran misterio” que solo puede ser intuitido.

En una investigación occidental, científica y racional, la experiencia de integración con la naturaleza o la intuición son parámetros difícilmente cuantificables o clasificables. No podemos medir el grado de integración con la naturaleza de tal o cual artista o clasificar sus intuiciones. Tan solo podemos basarnos en sus obras y en algunos de sus escritos. Escritos que, aunque imprescindibles en la investigación occidental, desde el punto de vista taoísta no son más que palabras, y nunca nos llevarían a poder acceder a las percepciones reales de quien los escribió.

### **2.3.2. El método del no-método y la espontaneidad natural.**

La cuestión se complica todavía más si tenemos en cuenta que el taoísmo huye de las normas y de la metodología como tal. A menudo los artistas influenciados por el taoísmo o el budismo chang que deciden apartarse de las normas académicas son personalidades independientes, y cada cual emplea su propio método. No tendría sentido, desde el punto de vista taoísta, liberarse de las normas académicas para caer en otras diferentes. **Por tanto, si se pretende especificar cual es el método taoísta buscando el acatamiento consecutivo de una serie de normas que permiten llegar a un resultado ideal, la empresa fracasaría por su propia imposibilidad ya que el método taoísta hay que buscarlo en el “no-método”.** Es en este punto donde conviene recordar uno de los principios taoístas más importantes, el **Wu-Wei** (ya explicado anteriormente). Este principio, aplicado al arte, supone la no intervención de cualquier factor que coarte **la espontaneidad** propia de la **naturaleza original del individuo** en el momento en el que desarrolla la actividad artística.

La naturaleza original del individuo es aquella que no ha sido alterada. Si el artista logra actuar desde ésta, su acción se asemeja a la acción de la naturaleza; es decir, del universo. **El método del no-método es como el método creativo del universo, que sin perseguir una finalidad concreta y según su propia ley crea sin descanso, esa es la acción en la inacción, el Wu-Wei taoísta.**

Aunque este método del no-método supone el no seguimiento de las normas académicas, es importante no confundir este principio con una búsqueda deliberada de la ruptura con las normas establecidas, como en ocasiones ocurre en el arte de vanguardia occidental. El Wu-Wei más que la libertad revolucionaria propone la “no acción”, ni en contra, ni a favor de nada. Solo hay que desprenderse de lo que es ajeno a la propia naturaleza, adaptándose y aceptando las circunstancias. Pues una acción deliberada contra las normas tampoco nace de la naturaleza original del individuo, sino de la lucha por liberarse de lo impuesto. La “no acción” del Wu-Wei supone la aceptación del momento presente en el cual se desarrolla la actividad artística con las influencias y el estado de ánimo que se tiene en ese momento, pero siendo consciente de que hay una serie de normas sociales, culturales y académicas que sólo pertenecen a la invención humana y que nada tienen que ver con la naturaleza original del ser humano ni del mundo.

¿Cómo saber qué pertenece a la naturaleza original y qué no? Según el taoísmo y la mayoría de las religiones o filosofías orientales, el secreto está en desprenderse de lo aprendido o, dicho de otra forma, en dejar marchar lo que hay de inculcado en nuestra mente. En este sentido las

técnicas de meditación son fundamentales. Además de las técnicas de meditación, el taoísmo hará hincapié en la observación de la naturaleza en estado puro, pues ella sí se comporta según su naturaleza original. El Wu-Wei sería algo parecido al modo de comportarse de los elementos naturales como el fluir del agua o el deslizarse de las nubes.

En relación con este tema, es interesante la diferenciación entre **“reglas vivas”** y **“reglas muertas”** que surgió en la sociedad intelectual china a raíz del debate acerca de cuáles eran las reglas que debía seguir un artista.

Una de las respuestas más poéticas, y además de clara influencia taoísta, que dieron solución a este debate sería la propuesta por el crítico literario Ye Xie (1627-1703), autor que, basándose en la observación las nubes del monte Tai, encontró en su forma de comportarse el perfecto ejemplo de seguimiento de las “reglas vivas”, ya que siguen las reglas espontáneas de la naturaleza:

*Una vez viví durante medio año a los pies del monte Tai y conseguí familiarizarme con las formas y actitudes de estas nubes. A veces, como he dicho, emergen de un simple jirón y fluyen inundando todas las esquinas de la tierra; a veces todos los picos de la cordillera parecen elevarse sobre ellas, pero incluso las mismas cumbres desaparecen. A veces pasan varios meses en continua sombra, pero luego las nubes se disipan en el corto espacio de tiempo de una comida. A veces están tan negras como la laca; a veces tan blancas como la nieve. Pueden ser tan enormes como las alas de un pájaro Peng, desplegadas sobre ambos horizontes, o tan salvajes como cabellos enredados. A veces se sientan como masas informes suspendidas en el cielo sin nadie que las siga; a veces son continuas y finas, llegando una tras otra sin interrupción.*

*De repente, las negras nubes se elevarán y los nativos de la región leerán los signos por la regla establecida: “lloverá”, dicen. Y no llueve. Luego saldrán otra vez algunas nubes, iluminadas por el sol, y su regla establecida les dice, “Va a hacer sol”. Y llueve. Las actitudes que asumen las nubes pueden contarse en decenas de miles; no hay dos iguales. Ni tampoco hay dos tipos de nubes iguales por cuyos colores pudiésemos predecir sus futuros movimientos. A veces todas las nubes volverán; a veces se irán para no volver jamás. A veces todas volverán; a veces la mitad volverá –no hay dos situaciones iguales-. Este es el modelo natural del Cielo y la Tierra, su obra perfecta.*

*Pero supongamos que el modelo de Cielo y Tierra pudiera ser establecido de acuerdo con una regla. Cuando el monte Tai fuese a desprenderse de sus nubes, primero reuniría a las tropas de nubes y les daría un discurso: “Estoy a punto de enviaros, nubes, a hacer el Gran Modelo del Cielo y de la Tierra. Ahora tú, la de ahí, - quiero que vayas primero- y tú que la sigas. Me gustaría que tú te elevases; Tú, la de al lado, que te sumergieses. Tú deberías intentar brillar en la luz, y tú deberías intentar hacer un movimiento ondulado. Tú, ¡vuelve ahí! –deberías darte la vuelta al salir y volver a entrar; Y creo que sería especialmente agradable tenerte dando vueltas en el cielo. Esto es empezar, y esto es cerrar; y esto de aquí es seguir a la parte trasera meneando la cola. Si se despidiese a las nubes de este modo y se las devolviese a casa así, no habría vitalidad en ninguna de ellas. Y si el modelo del universo se hiciese de este modo, entonces el universo se sentiría sobrecargado de tener un monte Tai y el monte Tai se sentiría sobrecargado de tener nubes y ninguna nube se enviaría fuera jamás” (Karl-Heinz, 2004, 176).*

A través de la observación de las nubes del monte Tai, Ye Xie ejemplifica claramente cómo el método natural y espontáneo de la naturaleza es el método ideal a seguir, tanto en la poesía como en la pintura y en el arte en general, porque no se basa en un método preconcebido de antemano sino en la consecución de su propio desarrollo según su propia naturaleza.

Esto no quiere decir que no hubiese que aprender una técnica, algo a lo que los pintores chinos dedicaban años, sino que una vez aprendida ésta ya no tenía mayor valor. **El ideal estético es el de la obra que se consuma sin esfuerzo intelectual, de manera intuitiva, como si de una obra de la propia naturaleza se tratase.**

*El naturalismo, por otra parte, es del dominio del taoísmo. Y cuando los teóricos de la literatura y arte chinos, a lo largo de las épocas, elaboraron la noción de que una obra de arte a la vez sigue y trasciende las reglas (fa), para afirmar esto se inspiraron mayormente en historias taoístas. En la dinastía Song, por ejemplo, Su Shi (1037-1101), el estudioso letrado más influyente de los últimos ochocientos años de la China imperial en términos de estética, invocó imágenes taoístas de creatividad natural cuando comparó su escritura con una fuente de mil galones que mana sin elegir un sitio. “...No se sabe cómo tomará forma. Pero hay algo de lo que estoy seguro; siempre va a donde debería ir y se detiene donde debería detenerse” (Karl-Heinz, 2004, 175).*

No obstante, a menudo, la condición más simple es la más difícil de conseguir ¿cómo conseguir ser natural? ¿cómo conseguir la espontaneidad? Lógicamente, no existe una fórmula para la espontaneidad; sin embargo, a continuación veremos como para el taoísmo una condición que favorece la espontaneidad es calmar la mente-corazón.

### **2.3.3. Serenar la mente-corazón.**

Al tener como ideal la espontaneidad natural, los artistas que deciden no seguir las normas establecidas, pueden llegar a soluciones muy diferentes. De esta forma el “no-método” da lugar a toda una **diversidad**

**de métodos**, los cuales, dentro de su variedad, mantienen algunas características comunes como la observación de la naturaleza (es decir, el tener a ésta como modelo), la no interferencia de lo exterior ni de los propios deseos o temores, y la búsqueda de la propia espontaneidad o intuición nacida de la naturaleza original del artista que aflora cuando la mente está en calma.

A partir de aquí podemos encontrar desde los artistas que dan un simple paseo contemplativo en la naturaleza, a los que realizan ejercicios meditativos, o incluso los que recurren al alcohol como Wang Xia, creador de la llamada “técnica de la tinta salpicada”, que solía pintar siempre ebrio. En el otro extremo metodológico tenemos el ejemplo del artesano Ching, cuya historia es narrada por Chuang Tse, de la cual nos han llegado varias versiones al traducirse al castellano.

En la versión del *Chuang Tse* de Martín Palmer y Elizabeth Breully se nos habla de Ching como de un personaje histórico que vivió en el 569 a. de C.:

*El tallista Ching talló un trozo de madera en forma de soporte de campana, y los que lo vieron quedaron atónitos porque parecía como si lo hubieran hecho los fantasmas o los espíritus. El marqués de Lu también lo vio, y preguntó:*

- *¿De dónde viene tu arte?*  
- *Sólo soy un tallista –replico Ching-. ¿Cómo puedo tener “arte”? Una cosa sí es cierta, sin embargo, y es que cuando tallo un soporte de campana no dejo que esto acabe con mi aliento original; por eso me cuido de calmar mi corazón. Tras haber ayunado durante tres días, no me pongo a pensar en el orgullo, la recompensa, los títulos o la ganancia. Tras cinco días de ayuno, no pienso en la gloria o la culpa, ni en la destreza o la estupidez. Tras siete días de ayuno, estoy tan inmóvil que me olvido de que tengo cuatro extremidades y un*

*cuerpo. Ya entonces, en lo que a mí concierne, el duque y su corte han cesado de existir. Toda mi energía está centrada y han desaparecido las preocupaciones externas. A continuación parto para adentrarme en el bosque de la montaña y exploro la innata naturaleza Celeste de los árboles; una vez que he hallado uno con forma perfecta, puedo dar por cierta la posibilidad de hacer un soporte de campana, y me dispongo a la tarea; si no encuentro la posibilidad lo dejo estar. Al hacer esto, armonizo lo Celeste con el Cielo, y quizá sea esa la razón por la que se piensa que ¡mis tallas las hacen los espíritus! (Chuang Tse, 2001, 270-271).*

En las distintas traducciones que se han realizado de este relato el método puede variar ligeramente. Así, en la de Alan Watts, podemos leer:

*Ch'ing el carpintero jefe, estaba tallando madera para hacer un soporte del que colgarían instrumentos musicales. Cuando concluyó, quienes vieron el trabajo pensaron que semejante ejecución era una creación sobrenatural. Y príncipe Lu le preguntó: "¿Cuál es el misterio que encierra tu arte?"*

*"No hay misterio, Excelencia –replicó Ch'in-, y, sin embargo, algo hay. Cuando estoy a punto de construir semejante soporte, me cuido de no disminuir mi poder vital. Primero reduzco mi mente al reposo absoluto. Tras permanecer tres días en este estado, me olvido de cualquier recompensa. Cinco días más y me olvido de cualquier fama. Otros siete días y me vuelvo inconsciente de mis cuatro miembros y de mi estructura física. Luego, sin pensar en el palacio, mi habilidad se concentra y todos los elementos perturbadores del exterior se desvanecen.*

*Me interno en alguna selva montañosa. Busco un árbol adecuado. Éste presenta la forma requerida, que más tarde es trabajada. Imagino el soporte y luego me pongo a trabajar. De lo contrario, no hay nada. Aplico mi propia capacidad natural en relación con la de la madera. Lo que parecía ser una ejecución sobrenatural se debe únicamente a esto (Watts, 1976, 151-152).*

Al analizar estas dos traducciones es conveniente destacar como en la primera podemos leer *“por eso me cuido de calmar mi corazón”*, mientras que en la segunda dice *“primero reduzco mi mente al reposo absoluto”*.

Esta diferencia entre el concepto de “mente” y el de “corazón” es frecuente en las traducciones occidentales que se hacen del idioma chino. Es significativo destacarla ya que nos acerca un poco más a la forma de entender al ser humano desde el punto de vista tradicional chino. Esta disparidad se produce a la hora de traducir a nuestro idioma. Probablemente en el texto original se empleó el ideograma “Xin” (figura 24), que significa tanto “mente” como “corazón”.



Figura 24. Mente-Corazón. Juo Ching Tseng.  
Caligrafía cedida por el autor.

Este hecho nos demuestra cómo nosotros separamos algo que para ellos está unido, cómo intentamos traducir desde nuestra mentalidad y conceptos sin entender que la clave está en cambiar el significado de dichos conceptos y hacer un esfuerzo por intentar pensar desde otro punto de vista. Nosotros siempre hemos separado la emoción de la razón, y sólo últimamente se habla de “inteligencia emocional”, algo que para los chinos no tiene nada de novedoso ya que ellos desde hace miles de años entienden que razón y emoción están unidas, hasta tal punto que emplean el mismo carácter para designar tanto la mente como el corazón.

De hecho, en la práctica el significado de la frase no varía mucho, ya que lo normal es que si la mente está en calma también lo esté el corazón y viceversa. Podríamos decir por tanto, que **el artista serena o busca el estado de calma de su mente-corazón**. El artista plasma en su obra la emoción que le trasmite la naturaleza, pero no una emoción exaltada, como harían los expresionistas, o los “fauves”, no una emoción arrebatada como sería el caso de algunos artistas del romanticismo, sino una emoción desde la calma de la mente-corazón.

Se trata por tanto de unificar, de serenar la mente, pero entendiendo el ser humano como un todo armónico. No hay mayor frustración para un artista que su mano no responda a las ideas que bullen en su mente. Con un torbellino de ideas en la cabeza, con mil sentimientos que se alternan y superponen ¿a cuál responde la mano? ¿cómo puede el artista crear una obra armónica si dentro de él no hay armonía? Se hace, pues, necesario ante todo serenar la mente-corazón:

*El obrero Chui podía dibujar líneas tan rectas como una escuadra o tan curvas como las de un compás, por que sus dedos podían seguir los cambios y su corazón no se oponía. Por eso su mente era una y nunca se bloqueaba. Uno puede olvidarse de los pies cuando camina con zapatos cómodos. Puede ignorar la cadera cuando el cinturón se ajusta cómodamente. El pensamiento puede olvidar el sí y el no, si el corazón marcha contento (Chuang tse, 2001, 272).*

Podemos pues extraer **dos ideas principales** en las que inciden una y otra vez los distintos autores: por un lado, la idea de **serenar la mente** y, por otro, **la idea de unicidad**, de que el ser humano es un todo. El ideal oriental no es sólo serenar la mente, sino armonizar el ser. Existe una unión indisoluble entre la mente y el corazón, pero también entre la “mente-corazón” y la mano:

*Debe existir coordinación entre la mente y la mano. Las palabras no pueden explicar lo que es, pero existe cierto arte misterioso en ello (Watts, 1976, 153).*

**En las filosofías y religiones orientales el ser humano se trabaja en los tres niveles: cuerpo, mente y espíritu. No tiene sentido trabajar solamente una parte del todo. El artista no solo aprende la técnica, sino que debe estar preparado en su totalidad para afrontar la fase creativa.**

*Si China estaba de algún modo predispuesta a concebir una higiene de la creación se debe a que no ha pensado de manera independiente el alma y el cuerpo, sino como el resultado de un mismo hálito-energía que forma los cuerpos al coagularse y que, al depurarse, al afirmarse y decantarse, forma el espíritu. En el principio mismo de la disponibilidad, y por tanto al inicio de la pintura, se encuentra la “regulación” del*

*hálito-energía (li qi) que el pintor acoge en sí. Es conveniente, pues, prestar mucha atención a esa condición de la que deriva toda obra (Jullien, 2008, 255).*

Esta cita de Jullien, nos adelanta el próximo punto a tratar: el cultivo del Chi (o qi según la traducción). La importancia que la estética taoísta da a la labor depuradora o preparatoria que el artista debe realizar, es uno de los aspectos que más la diferencian de los modos de entender el arte en Occidente. Dicha labor, no sólo tiene como función serenar la mente, sino también el tratamiento del Chi, dos aspectos que como veremos a continuación están relacionados.

#### **2.3.4. El cultivo del Chi.**

El cultivo del Chi es una parte fundamental del método taoísta, principalmente para preservar la salud pero, como afecta a la totalidad del ser humano, también tiene otras aplicaciones. Respecto al arte, una obra carente de Chi es una obra carente de vida, como ya se explicó en las claves de la estética taoísta. Para que la obra no carezca de Chi el artista debe cultivar su propio Chi; de hecho lo primero que podemos leer en el *Chuang Tse*, acerca del método del artesano Ching, es:

*Una cosa sí es cierta, sin embargo, y es que cuando tallo un soporte de campana no dejo que esto acabe con mi aliento original; por eso me cuido de calmar mi corazón (Chuang Tse, 2001, 270-271).*

Al hablar del aliento original Chuang Tse, por boca de Ching, se está refiriendo al Chi o energía vital ¿Como una actividad puede acabar con el aliento original? ¿Por qué la solución parece ser calmar el corazón?. En primer lugar recordemos que en este texto se refiere a la mente-corazón, y esto es así porque una mente agitada agota el Chi, que se dispersa a través de un enjambre de pensamientos y de las emociones que estos provoquen. Al contrario, lo que el artesano Ching pone en práctica es el cuidarse de calmar su mente-corazón. Por tanto, **para concentrar la energía y que ésta no se disperse es fundamental calmar la mente y las emociones:**

*Sólo mediante el aquietamiento de todos los movimientos, físicos y mentales, la energía se concentra y, aumentada por el efecto de una atención centrada, puede abrir niveles superiores de conciencia (Maillard, 2000, 43).*

Pero ¿cómo se consigue aquietar todos los movimientos físicos y mentales? **¿cómo se concentra la energía?.** Este ha sido un tema profundamente estudiado desde el taoísmo. Incluso existe una disciplina especialmente dedicada a ello: el **Qigong o Chi Kung**, que podríamos traducir como Trabajo dedicado al Qi o Chi. El Chi Kung engloba toda una serie de prácticas que se basan en el control de la respiración, la mente, el cuerpo, la comida o incluso la sexualidad. Estas prácticas pueden ser tanto ejercicios de meditación, como gimnásticos o respiratorios, o la combinación de estas tres disciplinas como ocurre en el **Tai Chi**. La acupuntura también se basa en el estudio del Chi. Tanto en ella como en los ejercicios de Chi Kung se estudian los canales por los que éste circula y los lugares donde se almacena.

Recordemos que el ser humano se trabaja de forma integral intentando armonizar los tres niveles: cuerpo, mente y espíritu. De poco servirá controlar el Chi perfectamente mediante la respiración si se lleva una mala alimentación. Para que el Chi se mueva de forma fluida, debe haber fluidez mental, emocional y corporal, no saturación ni estancamiento. El Chi lo impregna todo, el Chi debe concentrarse de forma adecuada, no dispersarse inútilmente, y además debe fluir sin quedar atascado.

Una vez entendido el ser humano como una unidad, y que todos los aspectos son importantes, si hay que empezar por alguno de ellos este sería el de serenar la mente. **Serenar la mente es el primer principio para unificar la energía y no dispersarla.** En este sentido una mente saturada de pensamientos es comparada con una vasija llena de agua turbia, y el método para aclararla es la observación mental, es decir, la meditación:

*Los sabios de la antigüedad poseían una sabiduría sutil y un entendimiento profundo.*

*Tan profundo que era difícil entenderlos.*

*Debido a que era difícil entenderlos debe describirse de la siguiente forma:*

*(...)*

*Confusos, como el agua turbia.*

*Aquél que siendo turbio tiene el poder de aclararse, se aclara gradualmente y es adaptable como el agua.*

*Quien es capaz de permanecer quieto en medio del movimiento, podrá vivir en calma.*

*Aquellos que mantienen este Tao no necesitan estar plenos.*

*Precisamente porque no están plenos pueden evitar agotarse y así se reponen (Lao-Tze, 2003, 49).*

En esta línea Maillard afirma:

*El agua turbia significa la mente llena de pensamientos mezclados, asociaciones de ideas, juicios, etc. El proceso de observación mental aclara el agua. Una vez en reposo, esa misma energía que estaba dispersa en los actos de pensamiento se unifica y crece en el vacío. Y, ciertamente, en el vacío está la utilidad: en el vacío de pensamiento, de deseo, de ser propio, cualquier cosa es posible (Maillard, 2000, 44).*

De esta forma se evita agotar el Chi, incluso se llega a reponer. Pero serenar la mente no es suficiente si el ser humano no se desprende de sus deseos. Si no aprende a aislarse de las influencias exteriores pronto la mente estará embotada de nuevo. ¿Quién puede permanecer en medio de la agitada vida sin apegarse a nada? Sólo “*quien es capaz de permanecer quieto en medio del movimiento, podrá vivir en calma*” (Lao-Tze, 2003, 49).

Permanecer en calma, ser adaptable y flexible como el agua, liberarse de lo aprendido y extraño a la propia naturaleza, volver a ser como un niño. Esta parece ser la clave. Así, en el capítulo X podemos leer:

*¿Puedes dominar tu fuerza vital y llegar a ser tan flexible como un niño?*

*¿Puedes purificar tu contemplación oculta y llegar así a la perfección?*

*¿Puedes amar a las personas y gobernar una nación sin perder tu paz interior?*

*¿Puedes, cuando se abren y se cierran las puertas del cielo, mantenerte en calma?*

*¿Puedes penetrarlo todo con tu claridad y potencia interior, renunciando al conocimiento?*

(...)

*En ésto consiste el misterio de la vida*

(Lao-Tze, 2003, 39).

Cuando Lao Tse pregunta si puedes “dominar tu fuerza vital”, se está refiriendo al cultivo del Chi, y cuando se refiere a “ser tan flexible como un niño” lo que nos está diciendo es que el Chi fluya libremente. En un bebé sano el Chi fluye o circula de manera espontánea y libre. Es a lo largo de la vida cuando se va atrofiando su circulación; por eso son necesarios ejercicios físicos y respiratorios. Un niño pequeño se comporta según su naturaleza original. En él no hay nada inculcado por el ser humano, pero poco a poco esto se va perdiendo: la naturaleza original y la intuición son alienadas por el conocimiento racional y las costumbres y normas inculcadas.

Por eso se hace necesaria la meditación o, dicho de otro modo, “la contemplación oculta”. Al contemplar la propia mente, el ser humano puede observar los pensamientos, los deseos, los temores, lo inculcado, y hasta el propio ego, como algo artificial que nada tiene que ver con su ser. Sólo si se libera de esto podrá permanecer en calma aunque se “abran las puertas del cielo”, es decir, ante el éxito o el fracaso, y ante los acontecimientos más importantes de la vida.

En el capítulo LII Lao Tse describe la energía primordial, o sea, el Chi:

*El mundo tiene como principio “la madre de todas las cosas”.*

*El que conoce a la Madre y, no obstante, permanece junto a sus hijos;*

*Y el que conoce a los hijos y, no obstante, permanece al lado de la Madre, queda a salvo para siempre.*

*El que cierra la boca y los ojos y no abre sus puertas, se afirma en la tranquilidad y la calma.*

*Por el contrario, quien abre su boca y sus ojos y quiere obtener beneficios, ése en toda su vida no tendrá remedio.*

*Ver lo pequeño se llama clarividencia.*

*Conservarse flexible se llama fortaleza.*

*Sírvete de la luz para volver a la iluminación.*

*Así, evitarás tu ruina.*

*Esto se llama “alcanzar el Tao eterno”*

*(Lao Tse, 2003, 131).*

Otra vez es Maillard quien apunta y comenta, con ansia profundizadora, el texto de Lao Tse:

*Conocer la energía primordial (la madre) y conservarla, es el objetivo primero. Para ello, el texto describe el método: bloquear las aberturas, cerrar las puertas (XV(LII)). No dejar salir las energías (los hijos), no dispersarlas. Procurar el cierre de los orificios significa la perfecta interiorización: no dejar que la atención se disperse por causa de las preocupaciones y, por ello, desatender los sentidos y aquietar la mente: no ver, no oír, no tocar, no hablar, no oler, no pensar. Quien deja que las percepciones le lleven al exterior es ciego y sordo para el Tao (LVI(XII)) (Maillard, 2000, 44).*

Como podemos ver, se está insistiendo básicamente en unos pocos **puntos fundamentales** que forman parte de un solo método, de una sola

forma de vivir: **serenar la mente**, mantener la **concentración** en la **interiorización**, sin que afecten los fenómenos externos y, de esta manera, unificar y conservar la energía interior.

Aún estando bien o siendo lo anterior necesario, no es suficiente: hay que **liberarse también de los deseos y temores**. Si alguien realiza ejercicios de meditación y consigue calmar su mente pero, cuando vuelve a la vida cotidiana, las preocupaciones por las cuestiones mundanas son tales que vuelven a embotar su mente, volverá también a gastar sus energías. De esta forma la meditación solo será un paréntesis momentáneo. Por tanto, para que sea algo duradero, para que permanezca, Lao Tse insiste en liberarse de los deseos desde el primer capítulo del Tao Te King: “*Si permaneces sin deseo, podrás observar sus maravillas*” (Lao-Tze, 2003, 21).

El taoísmo propone el moverse entre el caos mundano pero manteniéndose en calma. Se puede hacer cualquier cosa pero sin dejarse atrapar por ella. Como se dice en el capítulo X:

*¿Puedes amar a las personas y gobernar una nación sin perder tu paz interior?*

*¿Puedes, cuando se abren y se cierran las puertas del cielo, mantenerte en calma? (Lao-Tze, 2003, 39).*

Las preocupaciones por mantener o conseguir lo que se desea o, al contrario, por temer lo que no se desea, perturban la paz interior. La paz interior es necesaria para no dispersar el Chi. Además, las preocupaciones generan tensiones en el cuerpo físico, incluso problemas de salud. Desde el

punto de vista de la medicina china se podría decir que el Chi se estanca. De ahí la insistencia en ser flexible tanto física como mentalmente. En la medida en la que uno se aferra cada vez menos a las cosas, se vuelve más flexible. No aferrarse a lo material, a lo aprendido, a lo exterior, ni siquiera a la propia existencia, esa es la base del método.

**¿Ahora bien, si es importante conservar el Chi para cualquier persona ¿por qué lo es especialmente para el artista?**

Como ya se ha visto, el Chi esta en todas partes, siempre fluyendo y siempre mutando. Con cada acción transmitimos Chi y absorbemos Chi. Por lo tanto en el arte ocurre lo mismo: el intercambio a nivel energético o de vibraciones se produce desde el mismo momento que se inicia la observación.

Si Chi es una noción compleja para el mundo y la mente occidental, más aun lo será al relacionarlo con el arte ya que influye en múltiples aspectos del mismo. Para comprender dicha noción en su totalidad habrá que explicar su funcionamiento, no solo a nivel físico sino también espiritual, ya que afecta a los dos niveles. Habría que explicar su circulación por los distintos canales, los tres tesoros, los tres nódulos donde se acumula, o sea, los tres Tan Tien (solo hablaremos de uno), etc., cuestiones todas ellas que se tratarán de simplificar y resumir.

Además hay que tener en cuenta que existen muchos tipos de Chi. **El Chi más puro se encuentra en la naturaleza.** Por tanto, cuando desde la

mentalidad taoísta se va a la naturaleza no sólo se va a contemplarla, se va a cargarse de Chi, del aliento original en estado puro. La naturaleza, como se ha dicho, es el motivo preferido por los taoístas para pintar. Por tanto, desde el mismo momento de la observación, del primer contacto que se produce con la naturaleza, ya está teniendo lugar un primer intercambio de Chi. Recordemos que cuando se serena la mente desaparece la dualidad sujeto-objeto, produciéndose por sí sola la transmisión de Chi:

*Detengámonos en nuestro paseo meridiano por el jardín del arte chino y contemplemos esa rosa de oro. Mirémosla atentamente parando todos los ruidos de la mente; poco a poco el espacio entre la rosa y la persona desaparecerá: con él se irá el yo, la dualidad sujeto-objeto, y sólo quedará el fenómeno de la percepción hombre-rosa percibiéndose a sí mismo. Entonces, dicen los taoístas, el chi esta pasando (Racionero, 1997, 49).*

El artista debe conocer el funcionamiento de su propia energía para saber adecuarla a cada circunstancia, para saber almacenarla y no dispersarla. Cuando uno conecta con su propia energía puede conectar más fácilmente con la energía de la naturaleza u otros objetos ya que todas las energías forman parte de un todo unitario:

*La contemplación es el acto de la aprehensión del movimiento interno de las cosas y del propio. Las cosas han de ser aprehendidas en su dinamicidad y, para ello, el artista deberá interiorizarlas, es decir, hacer suyo su tiempo, el tiempo del objeto. El secreto del arte consiste en la habilidad para adecuar la propia frecuencia vibratoria a la del objeto. El conocimiento de la estructura de la materia empieza, por eso, por el conocimiento de uno mismo, esto es, del funcionamiento de uno mismo de esa energía que nos conforma (Maillard, 2000, 67).*

Para **conocer y poder trabajar la propia energía** los taoístas emplean las distintas técnicas del Chi Kung. Según el Chi Kung el Chi se almacena en el Tan Tien. El Tan Tien inferior es como un depósito de Chi que se encuentra cuatro centímetros por debajo del ombligo. De ahí que Lao Tse en el capítulo III diga: *“Por eso el sabio se gobierna a si mismo: Relajando la mente. Reforzando el abdomen”* (Lao-Tze, 2003, 25). Reforzar el abdomen no significa hacer abdominales, como cabría interpretar desde una mentalidad occidental. En otras traducciones podemos leer: *“el Sabio mantiene vacíos los corazones y llena los vientres”*(Lao Tse, 1997, 12). No se refiere aquí tampoco a llenarlos de comida. En ambos casos Lao Tse se refiere a llenar el Tan Tien de Chi. Además hay que tener en cuenta que *“en la cultura china ‘corazón’ tiene un significado amplio: mente, espíritu, atención, sentimiento, pensamiento, alma, psique...”* (Cheng Yang, 2003, 67):

La aclaración de Cheng Yang nos permite aumentar la comprensión de los conceptos manejados en el pensamiento chino:

*Vaciar el corazón, significa pensar menos, de manera que se pueda conquistar la tranquilidad; rellenar el vientre es llenar el Tan Tien con mucho Chi. El corazón vacío y el vientre relleno es el método necesario para practicar el Chi Kung taoísta* (Cheng Yang, 2003, 67).

Para llenar el Tan Tien de Chi –el primer objetivo del Chi Kung– existen numerosas técnicas. La mayoría de ellas suelen ser respiratorias ya que el Chi está directamente relacionado con la respiración. El Chi es soplo, aliento; con cada respiración se inhala y se exhala Chi.

Para simplificar y no entrar en una descripción detallada de las múltiples técnicas, es importante resaltar que la respiración correcta para el taoísmo es la respiración relajada, la respiración abdominal. En este tipo de respiración el aire baja de forma natural hasta el abdomen, y por tanto llega al Tan Tien. Cuando respiramos sólo con los pulmones el Chi no llega al Tan Tien. Sin embargo, si el aire baja de forma natural hasta el abdomen éste se llena de forma natural de Chi. Si la respiración se observa con la mente ésta se va serenando, y la propia respiración se vuelve cada vez más relajada y, por tanto, más abdominal. Si hacemos esto ya estamos meditando:

*Al practicar el Chi Kung taoísta hay que tener siempre el corazón (la mente) unido a la respiración hacia el Tan Tien y sentir el Chi; no hace falta pensar en nada. Así el corazón siempre está tranquilo y el Chi poco a poco se concentra en el Tan Tien (Cheng Yang, 2003, 68).*

Al hablar de estos términos, es importante destacar que al igual que la noción de Chi puede resultar extraña en Occidente, más inverosímil para un occidental resulta la idea de un depósito de energía o de un centro energético. Sin embargo, una vez más, esta es una idea bastante extendida entre las culturas y religiones orientales. En la filosofía zen también se habla del Hara, el cual es considerado como el “océano de Ki”, es decir, un poderoso centro energético en el cual se inician todos los procesos vitales (Manrique, 2006), que básicamente coincide, en cuanto a su situación corporal, con el Tan Tien.

Como ya se ha explicado anteriormente, el zen está directamente relacionado con el taoísmo, y en él también se destaca, en relación con la práctica pictórica, la importancia de la concentración en este centro energético y en la respiración “completa”, es decir, en aquella respiración que llega hasta el abdomen:

*Ser conscientes de nuestro hara, partiendo de una respiración natural y completa, nos lleva a esa actitud cercana a la meditación en la que cada movimiento surge del centro y nuestros gestos fluyen con naturalidad, dejando en cada pincelada sobre el papel el fiel reflejo de ese momento (Manrique, 2006, 60).*

Por tanto, practicar ciertos ejercicios, tanto físicos como de concentración y respiración, es especialmente importante para el artista ya que **la noción de fuerza vital esta relacionada con la fuerza creadora:**

*Pasemos ahora al creador del arte, al poeta y artista. En el pensamiento chino, existe la noción de “fuerza vital” (qi) que sirve como la principal categoría con la que discutir acerca de la fuerza creadora de un poeta o artista. En un principio, “fuerza vital” se consideraba como una capacidad innata que no podía ser adquirida. A lo largo de los siglos, la noción de “fuerza vital” de una persona cambió, sin embargo, yendo desde una capacidad innata a algo que puede ser cultivado y adquirido. Así, la deslumbrante noción de qi significa ambos, un talento innato así como un poder de expresión adquirido, siendo el primero el requisito del poeta artista (Karl-Heinz, 2004, 179).*

Así pues, **la fuerza creadora o el poder de expresión es algo con lo que se nace, pero que también puede aumentarse cultivando la fuerza vital o Chi. El Chi no solo afecta a la salud corporal, sino también al espíritu y a la creatividad.** Estos conceptos son difíciles de

clasificar para el mundo occidental donde siempre hemos tenido la noción dual de materia/espíritu, o cuerpo/alma:

*El termino qi se traduce, a veces, por “espíritu”, lo cual se puede prestar a confusión, a menos que se capte bien la idea de que los chinos poseen un concepto materialista del espíritu, y un concepto espiritualista de la materia: lejos de ser antinómicos, ambos elementos se complementan indisociablemente (Ryckmans, 1993, 138).*

Hay que tener en cuenta siempre el modo de pensamiento chino en el que, como ya se dijo, todo está relacionado: cuerpo, mente y espíritu o esencia, energía y espíritu.

Estos tres últimos aspectos del ser humano, son llamados **los tres tesoros**:

**Jing**, la esencia, es como la energía genética heredada de nuestros padres: los hombres tienen Yang Jing y las mujeres Yin Jing.

**Chi**, la energía, es como el combustible con el que funcionamos. Se puede agotar o estancar debido a los malos hábitos tanto físicos como mentales. De la misma manera también se puede reponer, generar, absorber, concentrar, hacer circular, acumular o expulsar.

**Shen**, el espíritu, se dice que reside en el corazón y es nutrido y alimentado por el Chi (Macritchie, 2000).

De esta forma el Chi no solo nutre la parte física del ser humano sino también la espiritual, y la parte espiritual en Oriente está directamente relacionada con el arte. Un artista espiritualmente pobre difícilmente va a captar el espíritu de las cosas, ni tampoco después va a poder expresarlo.

La creatividad, según este orden de cosas, nace del espíritu y se nutre de la fuerza vital.

Además, en la cultura china la forma expresa el espíritu. El espíritu de lo percibido, sí, pero también el espíritu del artista. **La fuerza vital, el Chi, se transmite a través de los trazos de la pincelada.** De la misma manera que esta fuerza determina la forma de la materia, determinará también la forma del trazo; **cuyo ritmo revela el estado anímico del artista, y su fuerza vital.** Esto no es fácilmente medible ni cuantificable pero, según el orden universal taoísta, esta fuerza o energía lo impregna todo y por tanto también impregna o determina el acto de pintar.

De hecho en Occidente sí somos capaces de apreciar la fuerza o el ritmo de un trazo, la soltura o armonía de una pincelada, y sabemos que esto proviene del estado de ánimo del artista. Si el artista está cansado o estresado difícilmente puede transmitir fuerza o armonía a una pincelada, y quizás realizando algún ejercicio de meditación o relajación consiga recuperar el estado adecuado para pintar. De esta forma, tanto creyendo o no en la existencia del Chi, el método funcionaría.

**Según la estética taoísta, el Chi se transmite a la obra de arte en el acto mismo de la creación.** En el caso de la pintura, por medio de la pincelada, de su ritmo, su intensidad, su armonía, su fluidez o su contraste:

*Gu Kaizhi (345-406), uno de los primeros en postular teorías sobre la pintura china, dijo que “la forma existía para expresar el espíritu”.*

*Si dibujar con el pincel es el esqueleto, y la tinta y el color son la carne, entonces el qi es la fuerza vital.*

*Las buenas pinturas siempre tienen este qi. Se deriva de forma parcial del acto físico de pintar, pero también se transmite a través de una imagen mental hacia la pintura (...). Tratamos de unir las diferentes partes de una pintura mediante un conducto invisible de energía, que se puede sentir, pero no se puede ver precisamente (Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 34-35).*

Es más, numerosos autores dan a este tema la máxima importancia:

*Para el artista, ya sea pintor o poeta, el primer imperativo es captar y cultivar el qi, insuflando la energía de éste a su obra (Ryckmans, 1993, 139).*

Para que esta energía llegue a la obra hay que recordar que se trata de algo tanto **físico como espiritual o emocional**, porque todo está unido. Se puede hablar del Chi tanto desde datos materiales y técnicos, como desde nociones espirituales, ya que “la forma existe para expresar el espíritu” y el espíritu se expresa a través de las formas:

*Así, por ejemplo, la transmisión y la expresión del qi están también en función de datos tan precisamente técnicos como el ángulo de contacto entre la punta del pincel y el papel, o la manera de sostener el pincel, así como los movimientos de la muñeca y el brazo (Ryckmans, 1993, 138).*

**El Chi debe transmitirse de forma fluida desde el artista a la obra.** Así, el brazo y la muñeca deben estar sueltos para que la pincelada resulte fluida. Si, por el contrario, existen tensiones físicas o mentales éstas se transmitirán a la obra por medio de la pincelada. De ahí la importancia, ya indicada, de serenar la mente-corazón y de realizar algún ejercicio gimnástico para mantener la fluidez necesaria entre el cuerpo, el brazo, la muñeca y la mano. Si, además, se trata de algún ejercicio de Chi Kung en

el que se propicie la circulación fluida del Chi como, por ejemplo, el Tai Chi, desde la perspectiva taoísta tanto mejor.

Son tantos los **aspectos en los que influye el Chi**, y algunos tan diferentes o ajenos a la mentalidad occidental, que es difícil precisarlos todos. Intentando resumir se puede decir que, por un lado, **tenemos al artista primero como captador, y luego como generador o trasmisor. Este debe cultivar su propio Chi o energía vital, ya que esto le ayudara a aumentar su fuerza creadora, a captar o conectar con el Chi de los modelos, y a trasmitirlo a su propia obra. Por otro lado, tenemos las formas plásticas de la obra que expresarán esta energía. Principalmente la pincelada, pero también el conjunto de pinceladas, el ritmo en general de la obra y la composición.**

Si un artista comienza una obra con un estado de ánimo y la acaba con otro, el cambio de Chi en la obra dará un giro inesperado. El conjunto de la obra debe expresar un solo tipo de Chi, ya que la obra es un todo. Las diferentes partes de la pintura deben formar un todo armónico, recordemos que el Chi *“se deriva de forma parcial del acto físico de pintar, pero también se transmite a través de una imagen mental hacia la pintura”* (Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 35).

En un paisaje el Chi no debe quedarse estático; la mirada del espectador debe recorrer la obra de forma fluida; es decir, el Chi debe fluir como si de un paisaje real se tratase, sin que existan cortes en su recorrido. Esto en el arte chino tiene una traducción plástica muy precisa, hay recursos que propician la fluidez de la mirada del espectador.

Por ejemplo, si la mirada del espectador recorre la línea dibujada por las montañas y ésta se ve interrumpida por un río, el pintor puede colocar un puente en dicho río en la dirección que siguen la línea de las montañas, de este modo el ritmo visual no se ve interrumpido. En otros paisajes podemos encontrarnos con casos más sutiles. Por ejemplo, si un personaje en una pintura está mirando unos pájaros volando la dirección de la mirada debe seguir la línea del vuelo. Si no fuera así, tal y como dicen los pintores chinos “*el qi se habrá roto*” (Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 34-35).

En cualquier composición se crean campos de fuerza entre los puntos de mayor peso visual. Esto es así tanto en Occidente como en Oriente. La diferencia esta en que **en China a estos campos de fuerza se les considera como campos energéticos por los cuales circula el Chi de la obra.** Al igual ocurre con el recorrido visual que realiza la mirada del espectador. Como hemos visto, este recorrido no debe interrumpirse por ningún objeto. Por tanto, en el arte chino esto se tiene en cuenta al crear la composición, que generará el ritmo visual de la obra. Este ritmo, este movimiento, es considerado como una fuerza que fluye a través de ella:

*Normalmente nos referimos al movimiento dentro de la pintura como el “dragón en la pintura”: una fuerza que fluye* (Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 144).

Afirmación que es reforzada con este otro aviso por los mismos autores: “*CONSEJO ¡Sobre todo no rompa la forma del dragón!*” (Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 149).

Esto es así hasta tal punto que, según la estética china, el Chi puede incluso llegar a salir de los límites del cuadro:

*Otro tipo de qi va más allá de los límites del marco de la pintura y vuelve (...). Es por esto que a veces sólo pintamos parte de una rama o de un árbol. En estos casos, la energía sale del cuadro, uniendo al artista y al espectador en el mundo físico, y también atrae la energía del mundo hacia la pintura. Tal y como en los ejercicios de Tai Ji las personas que observan deben ser capaces de seguir los patrones, verlos comenzar, desarrollarse, alcanzar un clímax y luego descender a una posición de descanso antes de comenzar un movimiento hacia otra dirección, así el espectador de una pintura china debe ser capaz de seguir el movimiento, incluso cuando sale del marco y vuelve; es vagamente perceptible pero es innegable que existe (Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 35-36).*

En la figura 25, la caligrafía y la parte más gruesa u oscura del tallo serían el punto de mayor peso visual, pero luego el recorrido visual asciende hasta caer suavemente recorriendo la cascada de flores, permitiendo que el movimiento vaya más allá de los límites del cuadro.



Figura 25. *Orquídea*. Han Qui Yen.  
(Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 50).

En la figura 26, cada trazo imprime una dirección visual, una fuerza que entra en juego con otras. En este caso existen dos trazos principales y otros secundarios que siguen la dirección de estos hacia la derecha. Sólo un par de trazos pequeños salen hacia la izquierda. Funcionan sobre todo a modo de contrapeso, para compensar el peso visual de los demás y asentar su base. Establecida la base de mayor peso visual, los trazos se extienden de forma segura y fluida creando un fuerza visual que atrapa la mirada, de forma que esta sale del cuadro y vuelve a comenzar donde empezó. Si esto se traduce en términos de energía, podríamos decir que efectivamente ésta sale del cuadro y vuelve de nuevo a él para crear un ciclo de gran fuerza visual y armonía.



Figura 26. *Orquideas*  
(Wang Jia Nan-Cai Xiaoli, 2004, 52).

De igual manera, en los ejercicios de Tai Chi (Tai Ji) los brazos describen movimientos circulares en los cuales se alcanza un clímax o punto más alto (Yang) para luego descender (Yin). La mirada del espectador puede contemplar o seguir tanto las líneas descritas por el pincel como las manos moviéndose en el aire. En ambos casos los campos de fuerza visual o energética se están creando ante el espectador. De igual forma, tanto el practicante de Tai Chi como el pintor hacen circular el Chi en su interior con cada movimiento.

**El Tai Chi constituye un interesante ejercicio de Chi kung para el artista,** ya que le ayuda a hacer circular el Chi con movimientos acompañados por la respiración. Además el Tai Chi contribuirá a mantener flexibles brazos y muñecas, serenar la mente y mantenerse centrado en uno mismo y en la acción que se realiza. Esto último es muy importante ya que

otras prácticas meditativas son estáticas, mientras que estos ejercicios de Chi kung no sólo se realizan en movimiento, sino que además en ocasiones los movimientos que se realizan son muy parecidos a los trazos que se describen en la pintura, como ocurre con los ejemplos anteriormente citados.

Resulta difícil hablar por partes de un método que en realidad constituye un todo. Al tener interiorizados los movimientos de Tai Chi por medio de una práctica constante, estos se realizan de una forma natural. El cuerpo entero y la mente se acostumbran a funcionar de otra manera: la mente racional no domina la acción espontánea, la mente se serena por medio de la concentración en la acción, la acción es una con la respiración, creándose así la unión natural entre cuerpo mente y espíritu. Una vez que esto se consigue sólo hay que aplicarlo al arte.

Recordemos que hablamos del “método” del “no método”. Lo que se pretende es crear una forma natural y espontánea de realizar una acción:

*El artista debe seguir su inspiración espontánea, absoluta e instantáneamente; si la lógica y la razón se manifiesta en la ejecución entre pincel y papel se desvanece la energía Chí (Parente, 1996, 24).*

Así, de nuevo volveríamos a la importancia de la intuición, la no lógica y la espontaneidad (puntos 2.3.1 y 2.3.2.), porque todo forma parte de un mismo método que en realidad se convierte en una actitud ante el arte.

### 2.3.5. La actitud del artista.

El método taoísta es difícil de precisar y de analizar por partes porque en realidad, como acaba de indicarse, no es un método. Es el método del no método; en definitiva, una actitud. Una actitud ante la vida y ante el arte. Es una forma de entender el mundo y de entendernos a nosotros mismos. Cuando se posee el “te” (virtud) se realiza la acción espontáneamente, cuando se realiza la acción espontáneamente se llega a alcanzar la virtud y cuando se alcanza la virtud ya no importan los resultados pues se ha superado la dependencia del éxito o el fracaso:

*Ya entonces, en lo que a mi concierne, el duque y su corte han cesado de existir. Toda mi energía está centrada y han desaparecido las preocupaciones externas (Chuang Tse, 2001, 271).*

O según la traducción de A.Watts:

*Cinco días más y me olvido de cualquier fama. (...) Luego, sin pensar en el palacio, mi habilidad se concentra y todos los elementos perturbadores del exterior se desvanecen (Watts, 1976, 152).*

Según el modo de entender el arte taoísta, para realizar un arte supremo el artista debe poseer un cierto grado de “te” (virtud) pero entendiendo la virtud no desde un punto de vista occidental y moralista. La ética que propone el taoísmo no comporta una serie de normas o mandamientos que hay que cumplir, sino una toma de conciencia o evolución del individuo. Se llega a poseer el “te” de forma casi espontánea porque el individuo toma conciencia a través de su propia experiencia, a lo

largo de la vida, de lo banal del éxito mundano, no por medio de la imposición de unas normas en las cuales el éxito sea una especie de “pecado” que no debe desearse. Esto, según el taoísmo, no sirve de nada. Es más, los taoístas critican a los confucianos cuando intentan imponer o entender la virtud de esta forma. A la autentica virtud “te” sólo se llega por la propia toma de conciencia de lo banal. O, mejor dicho, el autentico “te” nace de la “naturaleza original” del individuo, aflora cuando nos desprendemos de lo banal y lo mundano.

Un sabio si no posee el “te” no puede dar buenos consejos por muchos conocimientos que tenga, ya que éstos siempre estarán influidos por sus deseos personales. Pero lo peor no es esto, sino que tampoco es verdaderamente sabio, ya que el que es verdaderamente sabio ha tomado conciencia de lo verdadero y de lo superfluo. De igual forma, **el artista que no posee el “te” realizará una obra siempre condicionada por deseos o temores mundanos y ajenos.** Pero tampoco es verdaderamente artista; es como un artesano que realiza un trabajo persiguiendo un fin exterior a éste.

Esta **preparación interior raramente es estudiada o enseñada en Occidente.** Sin embargo, es frecuente en el arte oriental, como lo muestran las numerosas referencias o citas que pueden hallarse sobre esta cuestión en los textos que estudian o analizan el arte chino, de las que seguidamente se ofrecen algunos ejemplos:

*Tarea inicial del artista es la de sosegar su espíritu, liberarse de las presiones exteriores. Una labor educadora ha de ir por delante. Los vicios, las viles pasiones, han de ser*

*desarraigados. Tras esta depuración ya puede el artista enfrentarse con el universo* (Martín González,<sup>2</sup>1978, 113).

En este sentido Cheng Tse reincide en contar, con diferentes ejemplos, la importancia de esta preparación interior por parte del artista o artesano:

*El gobernante Yuan, de Sung, deseaba hacer que dibujaran un mapa y por eso los artistas acudían a él. Estos recibieron sus materiales e instrucciones, y se pusieron en cola, preparando los lápices y la tinta. Tantos acudieron, que la mitad tuvo que quedarse fuera. Uno de los artistas llegó tarde, mostrando insolencia y sin la menor preocupación por apresurarse. Tras recibir sus instrucciones y materiales, no se puso en fila, sino que se fue a su propio estudio. El gobernante envió a alguien para ver qué estaba tramando. Cuando lo encontraron se había despojado de su manto, estaba sentado con las piernas cruzadas y casi desnudo. El gobernante dijo:*

*-Espléndido, ¡éste es un verdadero artesano!*

(Chuang Tse, 2001, 298-299).

Es raro encontrar a lo largo de la historia del arte otro tipo de arte, salvo el oriental, que conceda tanta importancia a la preparación y a la actitud del artista. Este es uno de los puntos fundamentales en que se diferencia la forma de hacer arte taoísta o chan de otras. F. Jullien, haciendo referencia a numerosos tratadistas o teóricos chinos, y especialmente a Shitao, insiste también en la necesidad de esta preparación o purificación que exige la pintura:

*Paralelamente, esos mismos teóricos, y Shitao en primer lugar (capítulos 15 y 16), alabaron también la exigencia de purificación interior que produce la pintura. “Cuando el hombre resulta ensombrecido por las cosas acaba comerciando*

*con lo mundano”; y, “cuando es utilizado por las cosas, pone a prueba su espíritu”: todo ello le lleva a un trazo minucioso y penoso que le destruye. Del mismo modo, al permitir que su tinta y su pincel se ensombrezcan con lo mundano, acaba confundido y azorado (Jullien, 2008, 249).*

“Lo mundano” no debe condicionar la acción creadora del artista por dos motivos: en primer lugar, por una razón de tipo plástico, ya que el trazo del artista que esta condicionado por “lo mundano” será de peor calidad. Como vimos anteriormente, carecerá de fuerza, es decir, de Chi. Y, en segundo lugar, porque para el taoísmo y el budismo chan la pintura tiene un fin más trascendente que la mera recreación de la belleza de las cosas o del trazo.

Según estas filosofías, la pintura es un lenguaje místico que transmite el mensaje del tao de la naturaleza. El arte verdadero transmite “el gran misterio” que no puede expresarse con palabras. La pintura tiene, pues, una misión místico-sacra que le confiere su categoría de arte por encima de la artesanía. Sin embargo, la actitud del artista debe ser la de un humilde artesano. Si el artista sólo domina la técnica, pero no transmite a la obra su esencia, la pintura no es más que simple artesanía. Una artesanía realizada quizás con gran virtuosismo, pero fría.

El artista debe ser como el cauce vacío, como el bambú hueco, para que a través de él llegue el mensaje, el contenido, “el gran misterio”, que debe hacerse materia.

*Pero el arte requería también pureza y paz interior para poder participar de la creación universal. Así el alto mensaje de*

*los bosques y las fuentes nos describe los preliminares del acto de pintar: “El día que (mi padre) empezaba una pintura, necesitaba una mesa inmaculada junto a una ventana luminosa; para empezar quemaba incienso a su izquierda y luego a su derecha; después de elegir un pincel impecable y una tinta muy buena se lavaba las manos y purificaba su mortero para la tinta, todo con la compunción de un hombre que se prepara para recibir a un invitado ilustre”. Transportando el lenguaje místico de los maestros taoístas y budistas, la estética confería todo el poder, toda la eficacia y toda la clarividencia a la imaginación creadora que unía al artista con las energías cósmicas, para permitirle captar lo inexpresable y transmitir lo indecible al mismo núcleo de la realidad sensible. Así, el letrado Su Dongpo, en un poema escrito sobre la pintura de bambúes de su amigo el pintor Wen-Tong (llamado también Yuke, siglo XI), gran maestro de este género, nos hacía partícipes de la experiencia del pintor. Invocando el nombre de Chuangtsi, mostraba la facultad del artista, capaz como un santo taoísta en éxtasis, de fundirse con los seres y las cosas:*

*“Cuando Yuke pintaba bambú,  
Veía el bambú y ya no se veía él.  
Y es poco decir que no se veía;  
Como poseído, dejaba el cuerpo  
Que se transformaba en bambú,  
Haciendo brotar una nueva frescura sin fin.  
¡Hay de mí, que Chuangtsi ya no es de este mundo!  
¿Cómo puede concebirse un espíritu tan concentrado?”  
(Kontler, 2002, 192-193).*

Encontramos aquí de nuevo la fusión entre el artista y el modelo, la integración con la naturaleza, **la empatía**, la desaparición de la dualidad sujeto-objeto. Sólo el fenómeno de la percepción de la empatía como última realidad donde ya no hay bambú ni hombre, sólo ese instante de **percepción pura**. Al participar de este modo de lo creado, el artista puede crear y el observador puede observar. Sólo cuando se da esta conexión podemos decir entonces también que **el Chi** está pasando. **Todos los**

**aspectos del método son uno sólo, una sola actitud, una sola forma de realizar y de entender el arte.**

Con el fin de comprender y mostrar esta forma de entender el arte, dedicaremos el capítulo siguiente a realizar una breve revisión del arte chino, destacando los autores y obras que mejor representen la síntesis anteriormente expuesta como, por ejemplo, la pintura de los pintores letrados. Asimismo posteriormente, en los siguientes capítulos, concederemos especial atención al arte chan y concretamente a las obras de Chu Ta y Shitao.



### **3. Breve resumen de la historia del arte chino.**

Para facilitar la comprensión del arte chino y de su evolución, ofreceremos en este capítulo un breve resumen de su historia destacando posteriormente los aspectos o autores que hemos considerado como más relevantes para esta investigación.

#### **3.1. Los comienzos de la pintura china.**

Aunque la historia china comienza mucho antes, la historia de la pintura china tiene un comienzo bastante posterior, más aún si nos referimos a la pintura sobre seda o papel. Hasta la dinastía **Han (206 a. de C.-220)** la pintura era considerada como un tipo de artesanía y era realizada por artesanos humildes. Se trata, por tanto, de un arte anónimo del que sólo se conserva la pintura mural ya que la realizada sobre seda o papel se perdió.

A la dinastía Han le siguió una caótica época en la que se sucederán el periodo de de los **Tres Reinos (220-260)**, la dinastía **Jin (260-420)**, que algunos autores dividen en Jin Oriental y Occidental, y las dinastías del **Norte y del Sur (420-581)**. Esta época es también calificada por algunos autores como la de “las seis dinastías”. Es importante señalar que debido a lo turbulento de la misma, y a que en ocasiones unas dinastías conviven

con otras, las fechas de la duración de éstas o su denominación pueden variar bastante de un autor a otro (Kitaura, 1991; Cheng, 2004; Rivière, 1966).

Será en este turbulento período cuando la pintura comience a valorarse, ya que empezó a ser realizada por algunos de los intelectuales de la dinastía Jin y de las dinastías del Sur. Estos intelectuales consideraban la pintura, junto a la caligrafía y la poesía, como una de las tres actividades espirituales más importantes. De este modo la pintura gana prestigio por estar realizada por intelectuales, además de empezar a ser considerada como una actividad de carácter espiritual. Uno de los de estos artistas perteneciente a la clase culta fue Gu Kaizhi que, debido a su importancia, pasará a analizar a continuación.

### **3.1.1. Gu Kaizhi**

Durante esta época la actividad pictórica está sujeta al poder político, y los temas suelen ser escenas de carácter cortesano en las que la figura humana es la protagonista. Casi todos los autores, por no decir todos, coinciden en destacar a **Gu Kaizhi** como el primer gran pintor y ejemplo de un arte no anónimo realizado por artistas pertenecientes a la clase culta. Aun así, no ocurre lo mismo con respecto a las fechas de su muerte y nacimiento o al periodo histórico en el que clasificarlo:

*Se suele admitir, en efecto, que el primer gran pintor no anónimo de la historia china fue Gu Kaizhi (345-411) de la dinastía Jin (265-420) (Cheng, 2004, 14).*

*Gu Kaizhi (346-407), llamado también (zi) Changkang y apodado (hao) Hutou, que en China es considerado el padre de la pintura, trabajó durante el siglo IV en la capital de la dinastía Jin oriental (317-420) (Fahr-Becker, 2000, 109).*

Sin embargo, Rivière (1966, 233) lo sitúa en la época de “las seis dinastías”: “*Ku K'ai-che que vivió, aproximadamente, de 344 a 406*”, y Kitaura (1991, 136-137) en el periodo de las dinastías del Norte y del Sur, concretamente en las dinastías del Sur, precisando incluso el monarca para el que sirvió: “*Ku K'ai-chih (hacia 344-406?) (...) sirvió para la corte de Huan Wen (312-373), Chin del Este*”.

Esta disparidad entre los autores que se adentran en la historia china suele ser frecuente. Por tanto, a partir de ahora y con el objetivo de simplificar este breve resumen de la historia del arte chino, dejaremos claro que muchas de las fechas son aproximadas y la traducción del nombre escogida será la empleada con mas frecuencia por la mayoría de los autores consultados, a no ser que la disparidad entre dichos autores sea tal que no predomine ninguna traducción, en cuyo caso se escogerá aquella que resulte más sencilla.

El tema predominante en la pintura de Gu Kaizhi será la figura humana, aunque en alguna de sus obras el paisaje comienza a aparecer ya como fondo. De entre sus obras más importantes podemos destacar *La admonición de la instructora de las damas cortesanas* y *La ninfa del río Lo (Lou)* (figura 27).



Figura 27. Atribuido a Gu Kaizhi. *La ninfa del río Lou* (detalle). Tinta de color sobre seda. Rollo horizontal, 21.7 x 572.8 cm. Museo Palacio de Pekín. (Fahr-Becker, 2000, 111).

La estructura de rollo horizontal es ideal para narrar historias. En este caso se narra el poema de Ts'ao Chih del mismo título. Pese a que la obra que se conserva en el Museo Palacio de Pekín es considerada una copia posterior, nos sirve para hacernos una idea aproximada de lo que fue el estilo original. Se trata de una obra de estilo arcaico donde las figuras son de mayor tamaño, tienen todo el protagonismo, y el paisaje ocupa una función ornamental.

Gu Kaizhi no sólo fue un gran pintor sino también un gran teórico. En su obra *Apuntes sobre la Pintura del Monte Yün T'ai-shan* realiza una reflexión sobre una de sus pinturas, aquella en la que narraba la iniciación al taoísmo de un aprendiz en el monte sagrado Yün T'ai-shan en la provincia de Sy Ch'uan. El tema de la obra no será todavía el paisaje, pero sí cobra el mismo un mayor protagonismo. Esto resulta interesante sobre todo en esta época en la que el paisaje no solía tratarse ni tener interés. Según nos cuenta Gu Kaizhi en su tratado, **lo más importante para él será no la apariencia externa de las cosas, sino la captación del Chi del ser humano.** Por tanto, aunque nos encontramos ante un estilo meticulosamente detallista y realista, el pintor busca un realismo interior,

**intentando captar el espíritu antes que la apariencia** (Kitaura, 1991, 149).

De este mismo periodo de las dinastías del Norte y del Sur, concretamente de las dinastías del Sur, que es adonde emigró la mayoría de los intelectuales, son otros pintores como Tsung Ping, Wang Wei, y Lu Tanwei (Lu T'an-wei). Este último es destacado por el famoso teórico Hsie Ho como el pintor más importante.

### **3.1.2. Los seis cánones de Hsie Ho**

**Hsie Ho** (o Xie He, según la traducción) vivió en el siglo V y escribió la obra *Ku hua p'in lu*, que podemos traducir como *Catálogo clasificado de pinturas antiguas*. Como su nombre indica, la obra consiste en una recopilación de los pintores que su autor consideró más importantes, concretamente 27, clasificados según los principios estéticos que Hsie Ho estimó más relevantes. Es en el prologo de esta obra donde su autor enumera estos principios: **los seis cánones** que convertirán esta clasificación no sólo en el primer tratado de arte chino, sino en un referente para los pintores y tratadistas posteriores.

Estos principios ya eran conocidos en el arte chino, pero nunca habían sido clasificados y ordenados de forma sistemática. Quizás por eso Hsie Ho no los explicó, y se limitó simplemente a enumerarlos y exponerlos de forma breve y concisa:

1) *Ch'í yüing sheng tung*, movimiento o presencia viva del espíritu; 2) *Ku fa yung pi*, firmeza y precisión lineal en el uso del pincel; 3) *Ying wu hsiang hsing*, fidelidad en la captación de las formas; 4) *Sui lei fu ts'ai*, según cada cosa su color; 5) *Ching ying wei chih*, componer los elementos situando cada uno en su lugar adecuado; y 6) *Ch'uan i mu hsie*, copiar los modelos clásicos de forma que la tradición se perpetúe (Kitaura, 1991, 150).

Al enumerar los principios de esta forma tan escueta, el significado de algunos de ellos causó polémicas, incluso entre los historiadores chinos. Cuando se estudia desde Occidente el problema de su interpretación se acentúa, sobre todo si, con el fin de realizar un estudio más completo, queremos tener en cuenta las distintas traducciones. Por ello pasaremos a analizarlos intentando conjugar las visiones de los diferentes autores y concediendo especial importancia a los dos primeros principios, los más característicos y esenciales de la pintura china. Además, el primer principio es especialmente importante en esta investigación ya que coincide básicamente con una de las claves de la estética taoísta (ya expuesta en el capítulo 2, punto 2.3.2. sobre “El Chi, energía vital o aliento original”).

**El primer principio**, *Ch'í yüing sheng tung*, movimiento o presencia viva del espíritu, se ha traducido también como “*armonía del espíritu, movimiento de la vida, animación por la constancia del espíritu*” (Rivière, 1966, 232) o “*capacidad de captar la atmósfera, lo que significa vivacidad*” (Fahr-Becker, 2000, 112).

**Según este principio, una obra maestra es aquella que está llena de vida. Una obra sin Ch'í yüing es una obra muerta.** Ahora bien, la vivacidad que debe tener o transmitir una buena pintura, puede

interpretarse de dos maneras. Por un lado, se admira **la vivacidad de los objetos representados**; por ejemplo, que en un paisaje el autor sepa captar el ritmo vital de la naturaleza y transmitirlo a su obra. Por otro, este principio hace **referencia al temperamento o estado de ánimo del autor que, por medio de la pincelada, es transmitido a la obra**. Con el paso del tiempo, y al afianzarse el sentido subjetivo de la obra de arte, prevaleció la segunda interpretación de modo que el concepto de “Ch’i yühg” se identifica finalmente con **el vigor en el manejo del pincel, que refleja ante todo la vivacidad espiritual del autor** (Kitaura, 1991, 150).

De hecho, algunos autores ya traducen directamente este principio como la energía que el pintor transmite a su obra:

*Resonancia espiritual, lo que significa vitalidad (aquí “espiritual” parece referirse a la energía nerviosa que ha de ser transmitida, desde el artista y a través del pincel, en su obra)* (Tregear, 1991, 94).

**El segundo principio, Ku fa yung pi**, significa firmeza y precisión lineal en el uso del pincel, o más concretamente:

*método estructural del empleo del pincel –según la manera del hueso, empleo del pincel–, dar la estructura esencial a la línea –buscar “el esqueleto”, es decir, saber utilizar el pincel–, contorno y manejo del pincel. El “hueso”, en la estética china, es la materialidad del objeto representado, expresada por los contornos que de él se trazan. Una pintura “sin hueso” da las formas sin ajustarlas por los trazos* (Rivière, 1966, 232).

**Este principio hace referencia a la captación exacta de la forma. La pincelada debe captar la línea esencial del objeto representado con**

**un trazo seguro, para que la obra tenga una solidez estructural.** Una obra que carezca de este principio será lo que en la estética china se considera una obra “sin hueso”. Al contrario, cuando la obra tiene Ku fa es que el pintor ha dado una sólida configuración a la estructura del objeto y, por tanto, a la obra.

Esto supone no sólo que el pintor domina la técnica y tiene seguridad en el trazo, sino que ha estudiado y es fiel al verdadero contorno de lo que representa. Así pues, teniendo en cuenta tanto el segundo como el ya mencionado tercer principio, no es de extrañar que en el arte chino no encontremos pintura abstracta. La pintura china tradicional estará siempre ligada a la realidad haciendo gala, sobre todo en sus comienzos, de un cuidado realismo y un minucioso estudio del natural.

Los dos primeros principios pueden estudiarse también en la caligrafía, sólo que en ésta, al no haber una relación realista con el natural, harán referencia, en el primer principio, a la vivacidad o vigor en el manejo del pincel por el pintor y, en el segundo, a la seguridad y corrección de los trazos. Conseguir el Ku fa en caligrafía significa obtener una buena expresión del estilo, componer los ideogramas de forma correcta con fluidez y seguridad.

**Estos dos principios están relacionados** ya que la forma plástica en pintura es el resultado del trazo. Por tanto, la forma depende del modo en el que se dé ese trazo. De esta manera, el modo y la forma no sólo están relacionados sino que uno es consecuencia del otro. No sólo son importantes la observación del natural, la imitación de lo esencial de éste o la captación del ritmo vital, sino también el modo en que se trace la forma;

y este modo dependerá por una parte del conocimiento de la técnica, pero además, en gran medida, del **estado de ánimo del pintor**. De éste depende que la forma, es decir la pincelada, pueda estar cargada de vitalidad o que carezca de ella. La técnica es, pues, importante, pero lo es más aún la manera en que el pintor se enfrenta a la obra. Ésta es, probablemente, una de las características del arte chino que más lo diferencia del arte occidental, sobre todo por lo que conlleva en cuanto a la preparación personal del artista y a la manera en la que este afronta la práctica artística:

*Admiramos su destreza en el arte, pero, al mismo tiempo, la grandeza y nobleza de su carácter, su ch'í-yüing personal. Y esta grandeza y nobleza radican, a su vez, en su pureza personal, en la ausencia de su ego limitado, que permite reflejar, como un espejo límpido, el ilimitado Ch'í universal (Kitaura, 1991, 151).*

Como podemos ver, la pintura china desde sus comienzos está imbuida de espiritualidad, de trascendencia, y de una profunda búsqueda de lo interior. Por tanto, una vez asentadas las bases de esta forma de entender el arte, podemos seguir analizando los siguientes periodos.

### **3.2. El periodo clásico.**

Con la instauración de la dinastía **Tang (618-907)**, no sólo se vuelve a reunificar el país, sino que comienza un período de estabilidad y prosperidad que propiciará el florecimiento en todos los campos del arte. Esta época es considerada como un período clásico donde la poesía, la pintura y la caligrafía reciben el reconocimiento e importancia que tendrán en adelante. De ahí que surgieran importantes artistas aunque, por

desgracia, hay que destacar también que la mayoría de las obras originales realizadas por ellos han desaparecido completamente (Kitaura, 1991, 195).

### 3.2.1. Las tres corrientes.

Ideológicamente conviven las tres corrientes de pensamiento: confucianismo, taoísmo y budismo. Incluso hay autores que las relacionan con tres tendencias pictóricas: realista, expresionista e impresionista respectivamente (Cheng, 2004, 19).

Como ejemplo de los **pintores realistas** podemos citar, a principios del reinado de los Tang, a dos hermanos: **Yan Lide** (Yen Li-te) y **Yan Liben** (Yen Li-pen), ambos celebres retratistas, pero de los que se desconocen las fechas de nacimiento y defunción. Fueron ministros y pintores de corte, y sometieron su actividad artística al poder político. A Yan Liben se le atribuye el rollo de *los trece emperadores*, donde, desde los Han hasta Sui, estos aparecen acompañados de todo su séquito. Otros pintores de la escuela realista serán Cao Ba, Han Gan, Zhang Xun, Zhou Fang, Han Gan (Han Kan) especialista en caballos, y Li Sixun (Li Sy-hsün) y su hijo Li Zhaodao (Li Chao-tao) que destacaron como paisajistas y crearon su propio estilo a base de pinceladas minuciosas y colorido brillante.

A mediados de la dinastía Tang la temática paisajística comienza a obtener reconocimiento, y el paisaje empieza a ser considerado como un género autónomo. Algunos autores destacan a **Wu Daozi** (Wu Tao-hsüan, Wu Tao-tse), nacido aproximadamente hacia el año 700, como el iniciador

de este género. Wu Daozi fue, además, uno de los maestros más sobresalientes de la **corriente expresionista**, realizando sus obras a base de grandes pinceladas, rítmicas y vigorosas (desgraciadamente su obra se ha perdido).

Dentro de esta corriente también podemos destacar a **Wang Xia**, que aportará la llamada “técnica de tinta salpicada” y que al parecer solo podía pintar en estado de completa ebriedad. Creemos que Wang Xia es el mismo pintor al que se refiere Yasunari como Wang Mo al que incluye dentro de los pintores “i-p’in” (yi-p’in), es decir “fuera de la norma”, “escuela libre de pintura” o excéntricos; algo parecido a lo que en Occidente denominaríamos pintores de vanguardia:

*Wang Mo antes de “salpicar tinta”- ya que no pintó sino salpicó; la técnica cultivada por él, p’o-mo, significa eso -, bebió, rió y cantó, y luego pintó con sus manos, sus pies y hasta con su cabello manchado de tinta. Lo que cultivó este pintor i-p’in no fue sino una especie de “action painting”, según la terminología de nuestro siglo (Kitaura, 1991, 222).*

En la **corriente impresionista**, o de influencia budista, algunos autores incluyen a **Wang Wei** (699-759), ya que era devoto del budismo chan, mientras que otros lo incluyen entre los pintores de vanguardia anteriormente mencionados. En cualquier caso, este genial artista es de difícil clasificación debido a su fuerte personalidad. No sólo fue pintor sino también poeta. Fue considerado como el primer pintor Wen-jen, es decir un literato culto que practicaba las tres artes más importantes. Pero la gran aportación por la cual es destacado por la mayoría de los autores es por ser considerado el creador de la pintura monocroma, además de tener gran influencia en los pintores posteriores, sobre todo en los del sur

(tampoco se conserva de él ninguna obra original, tan solo copias posteriores).

Otro personaje importante de este periodo será el poeta **Li Po** (Li Bo) (701-762), que inspiraría con sus versos a numerosos pintores y calígrafos tanto de su época como de épocas posteriores. Sus versos están influidos claramente por el pensamiento taoísta: en ellos habla con la luna, vaga por las montañas y busca su paz interior a través del sosiego que la naturaleza le proporciona. En otras ocasiones serán la melancolía o la bebida las que inspiren su obra. Según cuenta la leyenda, el poeta murió cuando, navegando borracho, intentó abrazar el reflejo de la luna en el agua.

En el período de las **cinco dinastías** (907-960), tras la decadencia de la dinastía Tang, el país se desintegró en varios reinos durante casi cincuenta años, hasta que fueron unificados por la dinastía Song. Muchos de los artistas vivieron entre este período y la siguiente dinastía, por lo que unos autores los incluyen en una época y otros en otra. Por ejemplo, Li Ch'eng cronológicamente pertenece más al período de las cinco dinastías que al de la dinastía Song. Sin embargo, por afinidad, estilo e influencias es incluido entre los pintores de esta última dinastía por la mayoría de los autores. Otros, debido a la brevedad de este periodo, lo incluyen en la dinastía Song.

En cualquier caso, durante este turbulento período se gesta lo que será el arte y la concepción artística que florecerá en el periodo Song. A ello contribuyó el teórico **Chin Hao** (900-960 aproximadamente), cuya obra, *Apuntes acerca del método del pincel*, preconiza la corriente estética más subjetiva del siguiente período; es decir, la de los pintores que no seguirán

las normas de la academia sino el dictado de su propio espíritu, como fue el caso de los pintores wen-jen o i-p'ín.

**De los seis cánones de Hsie Ho, Chin Hao da total prioridad al primero; o sea, a la presencia viva del espíritu,** situando la representación realista en un segundo plano. Para Chin Hao la apariencia de las cosas no debe ser el objetivo de la pintura, sino que ésta debe ahondar en la verdad, en la esencia de lo representado. Esta concepción libera a la pintura de la representación exacta de la realidad y da mayor valor a la representación subjetiva. Igualmente admite que en la pintura no solo intervienen las cuidadas pinceladas lineales de la épocas anteriores que se atenían al segundo principio de Hsie Ho, sino también otros elementos como los efectos pictóricos que se producen al extenderse la tinta sobre el papel húmedo o al rociarse, que contribuyen a crear efectos artísticamente bellos a la vez que espontáneos.

### **3.3. La edad de oro del paisaje.**

La dinastía **Song (960-1279)** está considerada como la edad de oro de la pintura china y, sobre todo, del paisaje. A principios de la dinastía se dan los tres géneros: la figura, donde se representan a personajes legendarios, religiosos o ilustres; el paisaje, de clara influencia taoísta; y pájaros y flores, el tema preferido por los académicos. A lo largo de la misma el primer género ira decayendo, ocupando los dos últimos el lugar predominante (Kitaura, 1991; Rivière, 1966).

La aceptación del **tema del paisaje** como un género propio es algo progresivo tanto en la historia china como en la occidental, sólo que, en este aspecto, el arte chino se adelantara al occidental: será a partir de la segunda mitad del siglo X cuando el paisaje cobrará prioridad sobre los otros géneros, un hecho en el que tuvo mucho que ver la influencia de la filosofía taoísta.

En las dinastías anteriores el paisaje no podía cobrar la misma importancia que la figura, pues carecía de un sentido espiritual. A finales de la dinastía Tang, y debido a la influencia del taoísmo (o sea, de la corriente expresionista), los artistas comenzaron a interpretar la naturaleza como algo lleno de vida y a sentir la comunión con ésta, sintiéndose incitados a plasmar esta sensación:

*Desde entonces ch'í, espíritu o pneuma, empezó a fluir libremente entre hombres y Naturaleza estableciendo entre ambos una íntima comunión. Un pino, igual que un hombre, tiene ahora su propio ch'í. No sólo eso. La Naturaleza empieza a atraer al hombre por su propia manera de ser natural y no artificial. El modelo de la autenticidad del ser humano y de su conducta se busca ahora en la misma Naturaleza, en su inocencia y plenitud, y, de este modo, la antigua idea taoísta del wu-wei, no hacer, cobra su viva actualidad. Como decía Chuang-tzy, "cada cosa, por su propia naturaleza, es lo que es, sin saber el porqué" (Kitaura, 1991, 255).*

Esta manera de entender el arte caló profundamente en muchos de los artistas de esta época, especialmente en aquellos no vinculados con la Academia como, por ejemplo, los artistas letrados y los monjes chan. Una excepción entre los artistas de la Academia fue Kuo Hsi, quien se convirtió en una de las personalidades más influyentes de su época dentro del panorama artístico.

### 3.3.1. Kuo Hsi

**Kuo Hsi**, o Huo Hsi (1020-1090), fue uno de los más importantes pintores y teóricos. Su tratado sobre el paisaje se convertirá en un referente que recoge **la concepción mística y grandiosa de la naturaleza** que caracterizará la pintura de paisaje de esta época, a la vez que **propone una manera naturalista, desprendida de todo artificio, de entender la práctica artística**. Este será el ideal que inspiraría los más esplendidos paisajes de la pintura china. En palabras del propio Kuo Hsi:

*El que desee pintar estas obras maestras de la creación primero ha de sentirse cautivado por su encanto; después ha de estudiarlas con mucha diligencia; que vague por ellas; que sacie sus ojos en ellas; y que después ordene estas impresiones claramente en su mente. Entonces, con ojos que ignoren la seda y con manos sin conciencia de la tinta y el pincel, pintará esta maravillosa escena con una energía y una libertad sumas y la hará suya (Racionero, 1997, 69).*

De entre sus obras más importantes podemos destacar el magnífico paisaje titulado *Principios de la primavera, Antes de la primavera, o El nacimiento de la primavera*, según la traducción (figura 28).

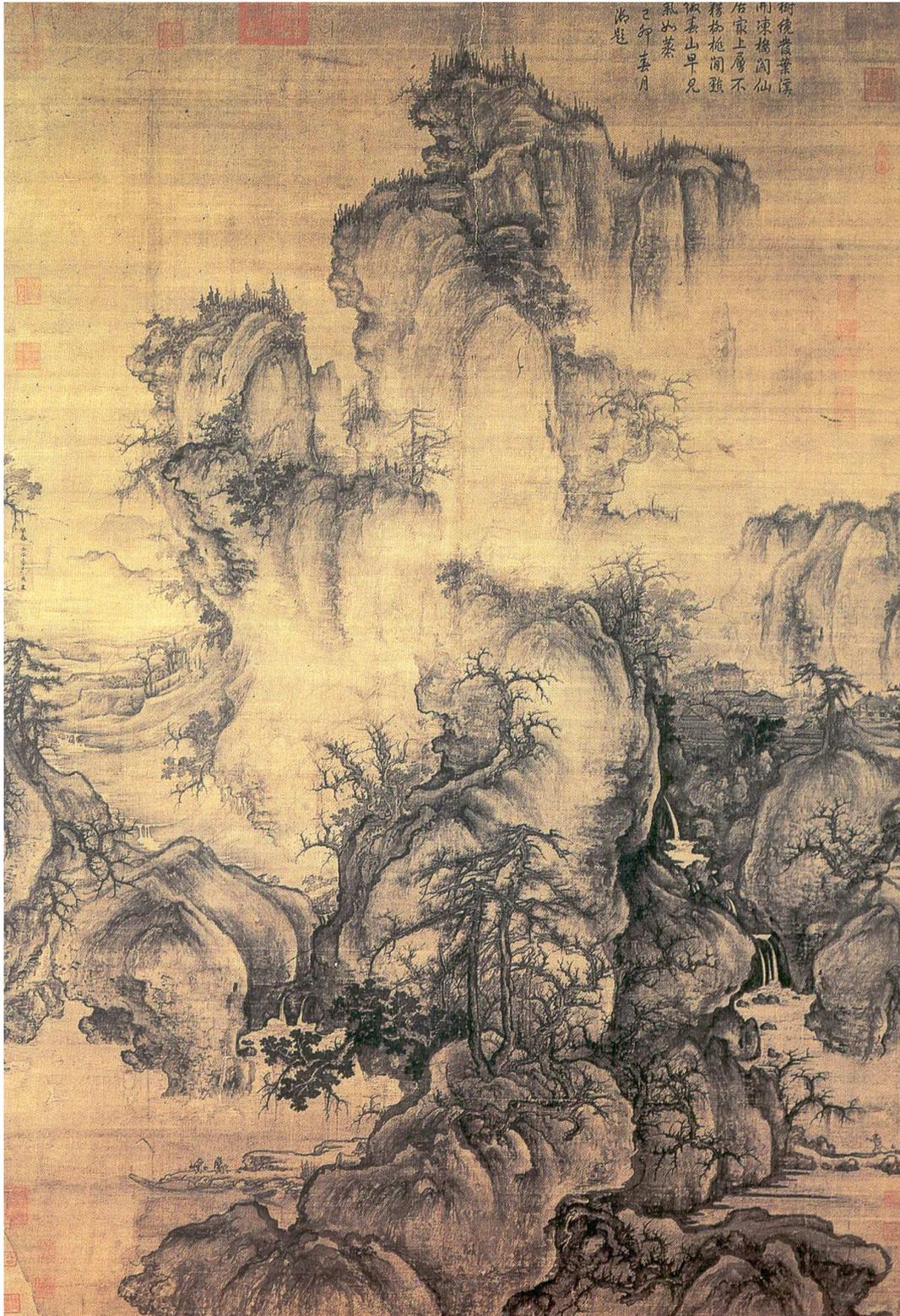


Figura 28. *El nacimiento de la primavera*. Kuo Hsi. 1072.  
Rollo vertical, tinta y colores sobre seda. 158.3 x 108.1cm.  
Museo Nacional del Palacio. Taipéh.  
(Kontler, 2002, 200-207).

La concepción monumental de la naturaleza se acentúa colocando en la parte inferior pequeñas figuras humanas, que quizás en la figura 28 puedan pasar desapercibidas (obsérvese, en la figura 29, la ampliación de la parte inferior izquierda del cuadro), que representan pequeñas escenas menores, de pescadores o viajeros. Así, mediante esta representación grandiosa y barroca del paisaje de montaña y agua, Kuo Hsi compone un orden universal y místico de clara aspiración taoísta: las pequeñas figuras humanas se afanan en su quehacer cotidiano mientras, sobre ellos, las montañas y los pinos se alzan al tiempo que se retuercen imbuidos de su propia fuerza vital. Toda la obra parece estar compuesta de pequeñas escenas que encajan unas con otras gracias a los espacios vacíos. La mirada del espectador es hábilmente guiada desde la parte inferior del cuadro hacia la parte superior, no sin antes recorrer un laberinto de bellas y cuidadas escenas de una naturaleza indómita y exuberante.



Figura 29. *El nacimiento de la primavera* (detalle). Kuo Hsi. 1072.  
Rollo vertical, tinta y colores sobre seda. 158.3 x 108.1cm.  
Museo Nacional del Palacio. Taipéh.  
(Kontler, 2002, 200-207).

Esta obra no sólo refleja un concepto del paisaje u orden natural influido por la filosofía taoísta, sino también las ideas plásticas que Kuo Hsi propugna en su tratado sobre la pintura. Un tratado en el que, entre otras cosas, advierte que si se quiere dar altura a una montaña, ésta no debe pintarse entera, sino diluida entre brumas, y si se quiere recrear el efecto de lejanía en un río, su recorrido no debe representarse por completo (Kontler, 2002, 200).

De acuerdo con sus propias enseñanzas, Kuo Hsi compone su obra buscando la lejanía, pero no mediante una perspectiva lineal, sino mediante un concepto abstracto de la composición, como si de un mosaico se tratase. Igualmente considera que la composición debe supeditarse a una montaña dominante; es decir, a un primer punto de atención visual alrededor del cual se ordenan los demás. Empleará también distintos tonos de tinta utilizando los más oscuros para los primeros términos y los claros para los más lejanos, al tiempo que recurre a tonos ligeros de tierra parda o verde que animan el paisaje sin llegar a colorearlo del todo.

Kuo Hsi constituye una de las personalidades más interesantes del periodo Song como pintor y como teórico. Sin embargo, no podemos analizarlo en profundidad si queremos realizar un resumen del arte chino, como tampoco podemos analizar la de todos los pintores de esta dinastía de los cuales ofrecemos a continuación una breve revisión.

Para poder clasificar de alguna manera la prolífica cantidad de pintores de esta época podemos dividirlos, primero, entre **pintores independientes** y **pintores de la Academia**. Después, entre los pintores

independientes podemos distinguir los paisajistas (entre los cuales se encontraría el anteriormente citado Kuo Hsi que, aunque fue pintor de corte, sería una excepción entre ellos), los pintores íp-in, los monjes chan y los artistas letrados, es decir los pintores wen-jen.

Como ya veremos más adelante, esta clasificación no puede seguirse de forma estricta ya que hay pintores que pueden ser monjes chan y, a la vez, pintores íp-in, y otros que podríamos clasificar tanto como paisajistas o como wen-jen. Cada autor clasifica los diversos artistas como considera más adecuado. Nosotros, con el fin de resumir y facilitar la comprensión del panorama general de esta fructífera dinastía, trataremos de hacerlo de la forma más clara y sencilla posible.

### **3.3.2. Los pintores paisajistas.**

Los **paisajistas** fueron numerosos pero aquí tan sólo nombraremos a Li Ch'eng, Fan Kuan, Kuan T'ung, King Hao, Mi Fu, Tung Huan, Kuo Chung-shu, Hsü Tao-ning, Yen Wen-kuei, Tung Yüan y Chü Jan. De entre todos ellos, la mayoría de los autores suelen destacar a los dos primeros.

Tanto los paisajes de Li Ch'eng como los de su discípulo Fan Kuan, constituyen una **exaltación del aspecto majestuoso y espiritual de la naturaleza**. Ambos vivieron en el norte de China y buscaron la esencia de la naturaleza, su forma ideal, basándose en la observación de la realidad y en las sensaciones que transmite. De este modo dieron lugar a dos estilos de pintura que representan un paisaje realista pero idealizado y que,

aunque en este aspecto mantienen similitudes, también resultan ser expresiones muy personales que dieron como resultado estilos diferentes.

**Li Ch'eng** pintó entre los años 940 y 967. Fue uno de los primeros grandes paisajistas, además de un erudito funcionario que consiguió un puesto importante durante el reinado del primer emperador Song. Li Ch'eng buscó la exaltación de la grandiosidad de la naturaleza en la representación de las inmensas llanuras. Los pintores posteriores lo denominaron “pin-yuan”, es decir el maestro de los planos horizontales y de las lejanías. Tuvo gran influencia sobre los paisajistas posteriores: sus obras fueron profusamente copiadas hasta tal punto que muchas de las que se le atribuyen no son suyas. Un claro ejemplo lo podemos ver en la obra *Paisaje con pinos* (figura 30), de la cuál existen varias versiones que algunos autores atribuyen a Li Ch'eng, y otros a artistas posteriores que lo copiaron.



Figura 30. *Paisaje con pinos*. Atribuido a Li Ch'eng.  
([www.npm.gov.tw/es/collection](http://www.npm.gov.tw/es/collection)).

Aunque será el paisaje de inmensas llanuras lo que caracterice la obra de Li Ch'eng, esto no excluye que fuese un gran pintor de las clásicas composiciones montañosas, rodeadas de cascadas y ríos, tan habituales en la pintura china (figura 31).



Figura 31. *Templo solitario en las montañas*. Li Cheng  
([www.chineseartnet.com/Nigensa/p103.htm](http://www.chineseartnet.com/Nigensa/p103.htm)).

**Fan Kuan** (Fan K'uan) pintó entre los años 990 y 1030 aproximadamente. Vivió en el norte de China donde predominaba el paisaje de formas abruptas que se reflejará en su pintura. Sin embargo, el trasfondo de su paisaje hay que buscarlo en su profundo sentido espiritual de la naturaleza, propio de los pintores influidos por la filosofía taoísta. Hay autores que incluso lo califican de “*asceta taoísta*” (Rivière, 1966, 353). Fue muy respetado y admirado por sus contemporáneos que

encuentran en su figura el ejemplo de artista culto que cultiva la vida espiritual interior y practica el culto a la naturaleza.

Además de todo ello, como artista crea el estilo de la perspectiva alta en la que emplea un punto de vista elevado. También empleará la técnica del sombreado y del punteado, que los chinos denominan “ts’un”, es decir “gotas de lluvia”.

Fan Kuan dotará a sus paisajes de un sentido cósmico y grandioso. Para acentuarlo empleará el rollo vertical. Un claro ejemplo podemos encontrarlo en su obra *Viaje entre torrentes y montañas* (figura 32). La obra está realizada en un formato vertical de más de metro y medio de altura. La enorme montaña ocupa casi todo el cuadro; tan sólo a sus pies, casi imperceptibles (a la derecha), los viajeros atraviesan el abrupto paisaje.



Figura 32. *Viaje entre torrentes y montañas*. Fan Kuan  
Rollo vertical. Tinta y color tenue sobre seda.  
Museo Nacional del Palacio, Taipei Taiwán.  
(Parramón, 2005, 7).

### 3.3.3. La pintura de los artistas letrados.

Desde el momento en que la pintura empieza a ser practicada por los letrados, se establecen dos tipos de pintores: el pintor profesional y el pintor **wen-jen**; es decir, el literato culto o letrado que, además de desempeñar un puesto como funcionario, practica las tres artes principales

o las tres perfecciones: poesía, pintura y caligrafía. Pero será durante la dinastía Song cuando la pintura llamada “wen-jen-hua”, o sea, la pintura culta o pintura de letrados, alcance su máximo apogeo.

La obra de estos pintores se diferencia de la pintura de los pintores de corte o de la academia en que, **para ellos, el canon principal de los seis cánones de Hsie Ho es el primero: el movimiento o la presencia viva del espíritu.** Entienden, además, que esta presencia viva del espíritu es la **que el autor le transmite a la obra**, algo que no se puede ni aprender ni enseñar, sino que **depende de la personalidad del autor.** Según afirma Kitaura (1991, 274), *“El grado de la nobleza de ‘ch’i-yüing’ de la obra es proporcional al de la personalidad de su autor”*.

Aunque estos pintores no carecían en absoluto de base técnica (recordemos que eran literatos cultos, instruidos desde niños en el arte de la caligrafía), sí pueden considerarse más autodidactas que los pintores académicos, en el sentido de que no tenían que copiar los modelos que la academia empleaba para formar a los pintores ni, por supuesto, seguir las normas de ésta. Además, tampoco tenían que vivir de su producción pictórica. Esto les permitió buscar más libremente un estilo personal, al margen de las convenciones. Un estilo que confiere a sus obras una mayor creatividad y libertad de expresión.

Naturalmente no todos los letrados que practicaban las tres perfecciones destacaron como poetas, calígrafos o pintores, ya que estas artes eran entendidas como un pasatiempo culto. La mayoría tan sólo practicaban dichas artes como un pasatiempo que les relajaba después de un estresante día de trabajo burocrático. Sin embargo, otros llegaron a

abandonar sus cargos oficiales para dedicarse enteramente a la práctica artística, propiciando el hecho de que hoy podamos llamar artistas letrados a algunos de los más importantes pintores, poetas, calígrafos e incluso estetas del arte chino.

No es difícil afirmar que al ser letrados **conocían y estaban influidos por las tres filosofías: confucianismo, taoísmo y budismo. Sin embargo, la influencia de la filosofía taoísta fue especialmente evidente entre ellos**, siendo muy común que algunos abandonaran los asuntos de Estado para pasar largos retiros en la naturaleza. Hasta tal punto fue frecuente este hecho que pasará a ser uno de los temas típicos de la pintura china.

La figura más representativa de esta élite cultural será Su Shi (Su Shih) (1037- 1101), más conocido por su nombre artístico, **Su Dongpo** (Su Tung-p'ó). Como la mayoría de los demás artistas wen-jen, fue un importante funcionario instruido en las doctrinas del confucianismo que, atraído por el budismo y el taoísmo, desarrolló además otros perfiles artísticos como poeta, calígrafo, pintor, crítico de arte y ensayista llegando a ser una de las figuras claves de su época.

En caligrafía y en poesía está considerado como el artista más importante del norte de China. Desgraciadamente la mayoría de sus obras se perdieron. Tan sólo se conservan algunas caligrafías. Como ejemplo podemos citar los poemas de Li Po (1093), conservados en el Museo Municipal de Osaka (Japón), realizados en estilo cursivo, con una energía y un estilo muy personales.

En cuanto a su estilo pictórico, Su Dongpo pretende apartarse de la pintura profesional o académica. Su concepción del arte de la pintura va mucho más allá de la perfección técnica o de la simple copia de la realidad, siendo conocida su frase “*Discutir sobre pintura basándose en la mimesis de la naturaleza es infantil*” (Kitaura, 1991, 274). **Para él la pintura es un arte noble, no un simple oficio, ya que mediante dicho arte el artista no sólo realiza su obra, sino que se realiza a sí mismo. La pintura, al igual que la poesía y la caligrafía, se convierte así en instrumento de autorrealización.**

Sin embargo, esta autorrealización sólo es posible si el artista puede expresarse libremente al margen de las normas, mostrando su intuición poética y sus sentimientos a través de su obra. **Para Su Dongpo la pintura es un instrumento espontáneo de la expresión de la naturaleza humana:**

*La “huella del corazón” dejada sobre la hoja recoge la esencia del hombre con el medio de expresión personal, si bien controlada con gusto y modestia. De este modo, el arte alcanza el “principio universal”, que se encuentra más allá de la demostración concreta de los objetos (Wetzel, 2007, 45).*

De este modo la pintura, tanto de Su Dongpo como de los demás artistas wen-jen, busca un equilibrio entre lo subjetivo y la esencia de las cosas. Dicho de otro modo, entre el corazón y el orden universal.

Además de los pintores paisajistas que fueron también pintores letrados, como ejemplo de los pintores más representativos de la pintura culta podemos citar a Wen Tong (Wen T’ung) (¿-1079), maestro de Su Dongpo, Mi Fei (Mi Fu) (1051-1107), Mi You-jen (1083-1105), Shen Kua

(1029-1093) y Huang T'ing-chien (1045-1105), entre otros. Entre los **temas predilectos de los pintores letrados** se hallan, además **del paisaje, el bambú, las flores de ciruelo y las orquídeas**, lo cual no es casual: estos temas les resultaban mucho más fáciles de pintar debido a que las pinceladas que se utilizan para representarlos son muy parecidas a las aprendidas para realizar los caracteres caligráficos.

Dos de los grandes pintores de bambúes fueron Su Dongpo y Wen Tong. Respecto de su propia obra el primero dijo: *“Mis bambúes no tienen secciones, ¿qué hay de extraño en ello? Son bambúes nacidos en mi corazón, y no de esos que los ojos tan sólo miran desde fuera”* (Cheng, 2004, 29). Y a propósito de una obra de su amigo Wen Tong, Su Dongpo pronunció la que será una de las frases más famosas en lo que a la estética oriental se refiere: *“Antes de pintar un bambú, has de dejarlo crecer dentro de ti”* (Cheng, 2004, 29).

**Wen Tong**, influido por el taoísmo, **convirtió su práctica artística en un camino espiritual**. Después de estudiar el Tao sin llegar a encontrar la paz espiritual buscada, consagró su vida a la contemplación y a la pintura de bambúes. Su ideal era pintarlos siguiendo el principio del Wu-Wei: es decir, la acción sin acción o la no-acción. Los bambúes debían pintarse de forma totalmente desinteresada como los hace brotar la propia naturaleza; sin embargo, el artista no puede evitar expresar a través de ellos sus sentimientos de angustia. La pintura para los wen-jen era una expresión del propio estado interior. Así, Wen Tong siguió pintando bambúes hasta alcanzar su paz interior:

*En los pasados años estudiaba el Tao pero no llegaba a alcanzarlo. No encontraba la paz del alma. De modo que he continuado pintando bambúes a tinta, expresando mi angustia a través de ellos. Era como una enfermedad. Ahora esta enfermedad se ha curado. Ya no hay nada que hacer* (Kontler, 2002, 200).



Figura 33. *Gran ramo de bambúes* (detalle). Atribuido a Wen Tong.  
Tinta sobre seda. Rollo vertical 132.6 cm x105.4 cm.  
Museo Nacional del Palacio de Taipéh.  
(Kontler, 2002, 200, lámina 73).

Para no extendernos más con la pintura de los pintores letrados de la dinastía Song, tema que por sí mismo sería suficiente para realizar una sola tesis, acabaremos con **Mi Fei** quien, además de poeta, calígrafo, pintor y escritor, también fue nombrado gobernador militar de Kiangsi, aunque se pasaba la mayor parte de su tiempo escribiendo o pintando.

Mi Fei escribió *Hua-shih*, o sea, *Recuerdos de pinturas*, donde narra anécdotas de sus contemporáneos e impresiones personales acerca de sus obras. Como pintor fue un gran paisajista con un estilo muy personal. Sus paisajes están pintados a base de pequeñas pinceladas sueltas, aparentemente incluso descuidadas, creando de este modo un estilo cercano al impresionismo, donde la captación de los efectos de luz o de las neblinas son más importantes que la concreción de la forma. Su innovador estilo no fue bien visto por el emperador quien no aceptó ninguna de sus obras en su colección, ni permitió que su estilo penetrara en la Academia. Aun así, Mi Fei tuvo muchos seguidores, y son numerosas las obras pintadas posteriormente “al estilo de” Mi Fei.

#### **3.3.4. La pintura i-p’ín (i-ke).**

La corriente de los pintores que se salen de la norma, iniciada ya en la dinastía Tang, seguía su curso. **Estos pintores tenían como única y principal norma el dejarse llevar por sus propios sentimientos. Anteponían la espontaneidad o la creatividad al principio de imitación de la naturaleza;** por tanto, no tenían reparos a la hora de salpicar con tinta o producir manchas espontáneamente en sus obras.

Para estos pintores las normas establecidas no tenían validez. **De los seis cánones de Hsie Ho sólo le daban importancia al primero: la presencia viva del espíritu,** entendiendo por “presencia del espíritu” la del espíritu del pintor, no la del objeto representado. Esto les lleva a crear una obra subjetiva y expresionista, convirtiéndose así en excéntricos al tiempo que en pintores de vanguardia.

Entre los pintores más destacados de esta corriente podemos citar a Sue Wei, Ch'ang Yüeh, y **Shih K'e** (Shih K'ó). Este último fue uno de los más importantes pero también más difíciles de clasificar. Muchos autores lo incluyen dentro de la corriente i-pín y otros dentro de la corriente artística de **la pintura chan** a la que, por su importancia para esta tesis, hemos dedicado un capítulo específico.

En realidad aunque algunos autores diferencien la pintura chan de la pintura i-pín, ésta es también una pintura i-pín, aunque no toda la pintura i-pín sea chan. Esto es así por una razón muy sencilla: el pintor chan, normalmente un monje chan, ha renunciado a las normas mundanas, a los apegos materiales y a los logros ególatras; por tanto, las normas académicas, como normas mundanas que son, no tienen para él ningún sentido, lo que le convierte en un pintor i-pín, es decir fuera de la norma. Igualmente, tampoco tendrán sentido para estos pintores la fama o el reconocimiento, lo que les libera de condicionamientos en cuanto a la aceptación, como correcto o no, de un resultado concreto. Sin embargo, no todos los pintores i-pín, es decir fuera de la norma, tienen porque ser monjes chan.

### **3.3.5. El arte de la Academia.**

Pese a la importancia y repercusión de estas corrientes hay que recordar que el estilo oficial no es ninguno de los anteriormente mencionados. **El estilo oficial era el que dictaba la Academia Imperial de Pintura**, la cual no sólo era un **centro de enseñanza** sino también un

**centro artístico** donde se daban cita pintores, críticos y mecenas. En ocasiones entre estos últimos se encontraban muchos de los emperadores de la dinastía Song. La Academia Imperial se convirtió en el centro principal de creación pictórica desde la dinastía Tang hasta la dinastía Ping, haciendo un paréntesis en la dinastía Yuan de origen mongol y alcanzando uno de sus momentos de mayor esplendor durante el periodo Song.

Ya desde el comienzo de esta dinastía, su fundador Taizu (reinado: 960-976), inspirándose en las dinastías anteriores, estableció una Academia de Pintura además de otras dedicadas a las artes y a su difusión como la Academia de Caligrafía. Por tanto, el sistema académico estaba ya más que consolidado y era muy frecuente que los emperadores se involucrasen en temas culturales o de enseñanza.

De entre los emperadores mecenas hay que destacar a **Huei-Tsong** (Hui Tsung o Huizong) (1082-1135) (reinado: 1101-1126) como el más importante de este período. No sólo fue un gran mecenas sino también un gran artista, un esteta refinado que practicaba las tres perfecciones: la pintura, la poesía y la caligrafía. Además creó la Academia Imperial de Pintura de K'ai-fong, interviniendo directamente en sus enseñanzas. Hasta tal punto se dedicó a las artes que descuidó sus deberes como emperador, lo que le costaría perder el trono y acabar como prisionero de los Kin.

Como pintor, el emperador Huei-Tsong fue un gran especialista en el tema de pájaros y flores, que pintó con gran meticulosidad, pluma a pluma, pétalo a pétalo, con un cuidado realismo, fruto de una no menos cuidadosa observación. Hasta tal punto llegó su perfeccionismo que no faltan quienes

le critican por considerar que su pintura parece más un tratado de botánica o de ornitología que una obra de arte. De entre sus obras más famosas podemos destacar *Periquito de cinco colores en una rama de albaricoque florido* realizada en color sobre seda, o *Urracas en los sauces* y *ánsares en el cañaveral*, de la cual ofrecemos a continuación dos detalles en las figuras 34 y 35.



Figura 34. *Urracas en los sauces* y *ánsares en el cañaveral* (detalle). Huei-Tsong. Tinta china color sobre seda. Rollo oblongo, tamaño exacto desconocido. Shanghai. (Fahr-Becker, 2000, 142-143).



Figura 35. *Urracas en los sauces* y *ánsares en el cañaveral* (detalle). Huei-Tsong . Tinta china, color sobre seda. Rollo oblongo tamaño exacto desconocido. Shanghai. (Fahr-Becker, 2000,142).

Huei-Tsong, como la mayoría de los emperadores, tenía una personalidad autocrática. La academia que creó era también dirigida por él, no admitiendo en ella artistas con gustos estéticos diferentes a los suyos. Naturalmente, la academia se especializó en el **tema de pájaros y flores**, los cuales eran representados con el **realismo meticuloso** anteriormente descrito. Además, las composiciones se depuraban consiguiendo un perfecto equilibrio entre la línea, la masa y el espacio vacío. La pintura representada era refinadamente decorativa, casi de dos dimensiones y generalmente de vivos colores, en ocasiones incluso con brillo de esmalte. Este tipo de pintura influiría decisivamente en las generaciones posteriores de pintores chinos y japoneses.

En 1126, debido al descuido de los asuntos que hacían referencia a la defensa del país, se produjo una invasión de las tropas de los Kin (Chin) que provenían del norte. Esto supuso un duro golpe para la dinastía Song, ya que sería el fin del período en el que esta dinastía unificaba todo el país. Por tanto, desde 1127 el país queda dividido: los Kin se asientan en el norte y la dinastía Song se establece en el sur, dando así comienzo el período de los **Song meridionales (1127-1279)**.

### **3.3.6. El paisaje lírico.**

Apenas establecida la nueva capital en Lin-an (Hangchou), el nuevo emperador **Kao-Tsong** (reinado: 1127-1162), hijo menor de Huei-Tsong, volvió a restablecer su corte y a promover la continuidad de la Academia Imperial en la nueva capital. De este modo, la Academia siguió

funcionando de forma muy parecida a como lo había hecho anteriormente sólo que cambiando de sede.

Hangchou se convirtió pronto en un centro artístico de gran prosperidad. En la especialidad de flores y aves destacaron numerosos artistas entre los cuales podemos destacar a Li Ti, Su Han-chen, Li An-chung, Chao Po-chü, Mao Sung y Li T'ang, entre otros.

**En esta nueva etapa el paisaje perderá su gran visión monumental y grandiosa de la naturaleza.** Ello no significa que no siga habiendo grandes paisajistas herederos del estilo anterior, pero **el paisaje se vuelve más clásico y con un cierto lirismo.** De entre los grandes **paisajistas** podemos destacar, además del anteriormente nombrado **Li T'ang**, que no sólo fue un gran pintor de flores y aves, sino también uno de los más importantes pintores de paisajes (figura 36), a Ma Yüan, Hsia Kuei y Lian Kai. Todos ellos fueron pintores de corte que alcanzaron grandes reconocimientos por parte de la Academia.



Figura 36. *Paisaje nevado*. Atribuido a Li T'ang.  
Tinta negra y de colores sobre seda. Pintura de biombo, diámetro 24.5 cm.  
Museo de Pekín. (Fourcade, 1968, 40).

El estilo **Hsia Kuei** (activo hacia 1190-1225) es parecido al de la mayoría de sus contemporáneos en cuanto a lirismo y sensibilidad, aunque con mayor energía y expresividad. En su obra *Vistas puras y remotas de colinas y arroyos* hace gala de su gran dominio técnico, a la vez que de su soltura y expresividad con el pincel, empleando desde las más sutiles aguadas hasta los trazos más incisivos como el trazo cortado “a hachazos” o las pinceladas secas. Si observamos un detalle de esta obra (figura 37) podemos ver claramente como las rocas están modeladas a base de pinceladas rectas y cortantes; es decir, de la pincelada denominada “a hachazos” o “a filo de hacha”, mientras que las pinceladas secas se pueden

apreciar en la vegetación para la que también emplea el pincel mojado y arrastrado.

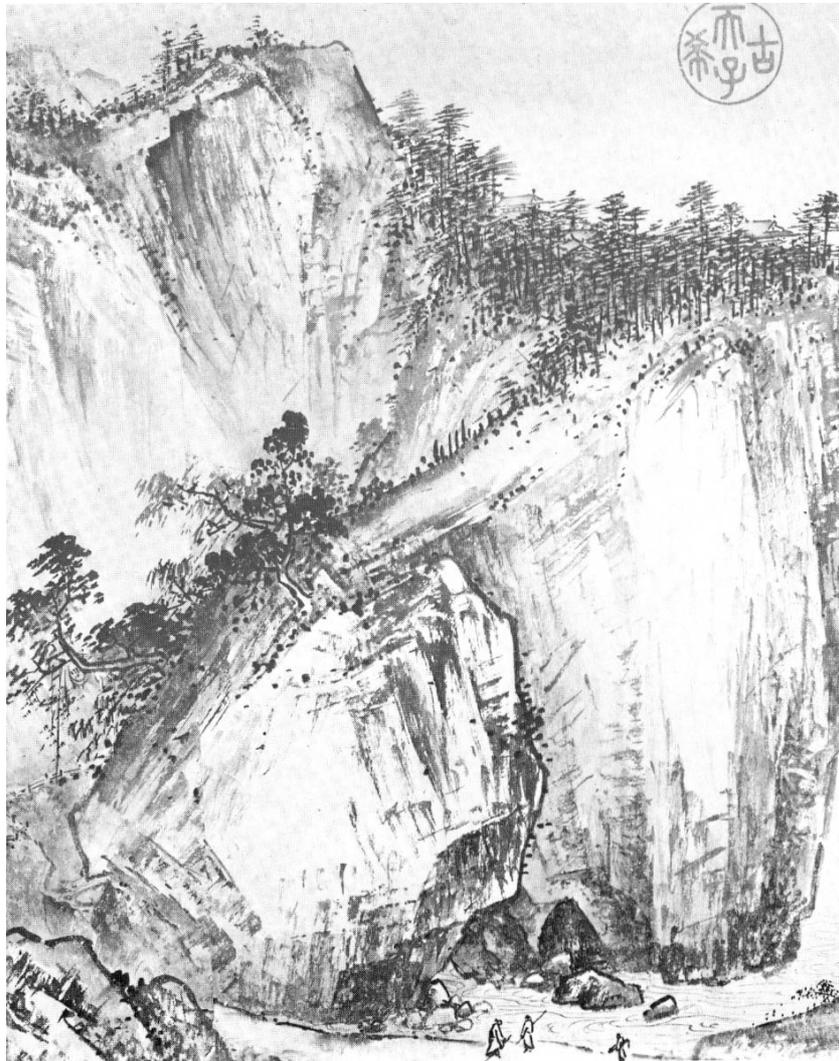


Figura 37, *Vistas puras y remotas de colinas y arroyos* (detalle).  
Hsia Kuei. Rollo de mano, tinta sobre papel.  
(Tregear, 1991,125).

Sin embargo, el mejor ejemplo de la nueva concepción pictórica lo podemos encontrar en la obra de **Ma Yüan** (activo entre 1190 –1224), *Paseo sobre un sendero de la montaña en primavera* (figura 38). En ella se observa claramente un nuevo estilo mucho más elegante y refinado que el

de los pintores Song de la etapa anterior y, sobre todo, un nuevo estilo de composición. En este nuevo esquema compositivo una diagonal divide el cuadro: en la esquina izquierda se concentra toda la masa pictórica y en la derecha el vacío en el que se coloca un pequeño pájaro y unos versos. De este modo el vacío gana protagonismo al tiempo que la obra gana en poder evocador.

A este tipo de pintura se le denominó “estilo de esquina”, ya que sólo se pinta en una esquina que puede variar según el gusto del pintor, mientras que el resto del cuadro queda vacío. Este estilo se hizo muy popular entre los artistas tanto chinos como japoneses. Hasta tal punto se copió, que llegó a volverse simplemente un estilo decorativo en versiones de peor calidad.



Figura 38. *Paseo sobre un sendero de la montaña en primavera.*  
Ma Yüan. Lavado sobre seda ligeramente coloreada.  
Museo Palacio Nacional. Formosa.  
(Rivière, 1966, 369).

Esta obra de Ma Yüan carece de la concepción grandiosa y monumental de la naturaleza que tanto cautivó a los pintores del norte y a de los wen-jen del período anterior. La figura humana cobra mayor protagonismo frente a la naturaleza. Se gana en sensibilidad poética, representándose un estado del alma, el del hombre que pasea por la naturaleza. Con el fin de acentuar aún más su poder evocador, los versos situados a la derecha nos describen la escena: *“Rozadas por sus mangas, las flores silvestres danzan con el viento, que ha hecho huir a los pájaros, que se esconden e interrumpen su canto”*.

Siguiendo los pasos de Ma Yuan, su hijo **Ma Lin** realiza también una pintura de estilo delicado y elegante. Una de sus obras más conocida es *Esperando a los invitados a la luz de las lámparas* (Ver punto 1.2., figura 12).

Con esta última etapa de la dinastía Song termina el período de mayor esplendor del paisaje en China. En las etapas siguientes los pintores de la dinastía Song serán profusamente copiados y la influencia de la pintura de este período, tanto la académica como la de los pintores letrados, marcará las tendencias y los estilos posteriores.

### **3.4. Entre la tradición y la innovación.**

A partir de la dinastía Song las principales corrientes artísticas, así como los principales temas, quedan ya definidos. Durante las siguientes dinastías podemos diferenciar a grandes rasgos dos grupos de artistas: **los tradicionales** que suelen ser los pintores de corte, y **los innovadores** que

suelen ser todos aquellos artistas que, por una razón u otra, no están vinculados a la corte, es decir, a la Academia del estado.

Tanto en las dinastías Yuan como Ming existe una notable influencia de los maestros anteriores, sobre todo de las dinastías Tang y Song, y, pese a que existen también algunos artistas innovadores, lo más frecuente es copiar a los maestros del pasado. En la dinastía Quing comienzan a producirse algunos cambios: aparece la corriente occidental y la corriente innovadora cobrará una mayor relevancia.

En 1206 Gengis Kan unifica a las tribus mongolas, pero serán sus descendientes los que comiencen a invadir China. Primero fue conquistado el territorio Kin en el norte, y más tarde el territorio Song. En 1260 Kublai Kan se estableció en Pekín, que será la capital de la nueva dinastía, terminando de conquistar el territorio Song en 1280. De este modo queda establecida una nueva **Dinastía, la Yuan (Yüan) (1280-1367)**

Los mongoles ejercerán un férreo poder sobre el pueblo chino. La Academia de pintura fue abolida y los letrados fueron privados de muchos de sus privilegios, además de fuertemente censurados. Sin embargo, ello no impidió el desarrollo de la pintura que los mongoles consideraban inocua, ya que no estaba relacionada directamente con la política.

El representante oficial de la pintura de los Yuan será **Chao Meng-fu** (1254-1322). Fue sin duda un gran pintor y uno de los más grandes calígrafos de la historia. Aun así, fue muy impopular en su época, sobre todo entre sus colegas wen-jen, por colaborar con los mongoles. De entre sus pinturas más importantes podemos citar *Colores otoñales en los*

*montes Ch'iao y Hua*, conservada en el Palacio Museo de Taipei, y *Aldea a la orilla del lago* del Palacio Museo de Pekín. Otro gran pintor, que también colaboró con los mongoles, fue Kao K'ó-kung (1248-1310). Su estilo pictórico es cercano a los Song y tiene influencia de Mi Fei.

### **3.4.1. Los cuatro grandes pintores de la dinastía Yuan.**

De entre los más famosos artistas de esta época hay que citar también a los llamados “**los cuatro grandes**”: Huang Gongwang (Huang Kung-wang o Huang Kong-wang) (1269-1354), Ni Tsan (Ni Zan) (1301-1374), Wu Chen (Wu Zhen) (1280-1354) y Wang Meng (1308-1385).

Los cuatro pertenecen a la segunda generación de pintores Yuan. Eran pintores letrados y por tanto practicaban las tres perfecciones: la pintura, la poesía y la caligrafía. Llegaron incluso a colaborar entre ellos, aunque eran de estilos diferentes. Los cuatro contribuyeron a perpetuar la pintura de los wen-jen, representada durante los Song por Su Dongpo.

El más destacado de los cuatro, **Huang Gongwang**, se retiró voluntariamente de la vida política, convirtiéndose en uno de los grandes artistas letrados, pintor, músico y poeta. Vivió retirado del mundo y llevó una vida taoísta adoptando el seudónimo de Tachih traducido como Gran Idiota o el Gran Loco. Se sabe muy poco de él, salvo que vagó y admiró profundamente los paisajes del sur de China, y que frecuentó círculos filosóficos y religiosos.

Una de sus obras más importantes fue *Viviendo en los montes Fuchun* o *Morada en los montes Fu-ch'uen*. Se trata de un rollo horizontal de 33 cm. de alto, cuya longitud se desconoce ya que no se conserva completo. Actualmente está dividido: una parte se halla en el Palacio-Museo de Pekín y otra en el de Taipei. Se estima que tardó unos siete años en realizarla ya que trabajaba muy lentamente, como lo haría el lento paso de los años si de una obra natural se tratase. Otra de sus obras, que sí podemos admirar al completo, es el paisaje vertical *Peñasco de cinabrio y árboles de jade* (figura 39). Un paisaje con una delicada gradación de tonos que ayuda a crear la atmósfera del cuadro. Huang Gongwang utilizaba primero tonalidades claras de tinta, oscureciéndolas lentamente con un pincel cada vez más seco.



Figura 39. *Peñasco de cinabrio y árboles de jade*. Huang Gongwang.  
Tinta y color sobre seda. Rollo vertical, 1.01m x 43.8 cm  
(Wan-go Weng/ Yang Boda, 1982, 194).

Otro de los pintores más importantes de la época Yuan fue **Ni Tsan** (Ni Zan) (1301-1374), que está considerado **el máximo representante del arte pictórico de los literatos**. Nació en Wu-si en el seno de una familia de gran fortuna. Tuvo una esmerada educación y durante su juventud se

dedicó a coleccionar obras de arte, caligrafías, pinturas y objetos antiguos. **Primero se interesó por el taoísmo y después por el budismo.** En 1341 lo abandonó todo repartiendo su fortuna entre familiares y amigos, dedicándose a llevar una vida errante viajando en barco por ríos y lagos. Tan sólo concedió entrevistas a amigos muy escogidos, y nunca vendió una de sus obras, prefiriendo regalarlas a quienes él creía que podrían apreciarlas. Según afirman algunos autores, en realidad no viajó solo, sino en compañía de su mujer, y después de la muerte de ésta fue cuando regresó a su pueblo natal, donde murió años después.

Su obra es un fiel reflejo de su vida. De ella emana una sensación de desolación poética en la que no aparece la figura humana. Tan sólo vemos el rastro de su presencia; es decir, una cabaña vacía, una barca, etc. Realiza composiciones de una gran simplicidad con los mínimos elementos concediéndole gran importancia al espacio vacío. Un claro ejemplo lo tenemos en su obra *La cabaña del sabio en otoño* (figura 40)



Figura 40. *La cabaña del sabio en otoño*. Ni Tsan.  
Tinta negra sobre papel. 135x34cm.  
Museo de Pekín. (Fourcade, 1968, 48).

Ni Tsan solo deseaba ser un aficionado; **desdeñaba los procedimientos técnicos y la obligación de tener que ser fiel a la realidad:**

*Se ha hecho célebre una respuesta suya. A uno que le reprochaba que una de sus pinturas careciera de verosimilitud, repuso halagado “que no era concedido a todos llegar a la ausencia de la similitud” (Fourcade, 1968, 49).*

En su obra *Bambú y rocas elegantes* (figura 41), podemos observar claramente como su estilo se libera de la copia realista adelantándose, de este modo, a la pintura de su época. Se trata de una pintura a base de pinceladas impresionistas, que crean efectos de profundidad y atmósfera a partir de las distintas gradaciones tonales de la tinta.



Figura 41. *Bambú y roca elegante*. Ni Tsan (Ni Zan).  
 Rollo vertical 88.6 x 30 cm. Tinta sobre papel.  
 (Wan-go Weng/ Yang Boda, 1982, 196).

Pese a su rechazo de todo éxito y a su existencia errante, alejada de la corte, Ni Tsan ya en vida fue un artista reconocido, teniendo numerosos imitadores, aunque de él los críticos opinaban que tenía una pincelada inigualable. En épocas posteriores no habrá coleccionista de prestigio que no ambicionase tener una obra de Ni Tsan, y los críticos le otorgaron la categoría más alta, “yi”, es decir excepcional. En la actualidad numerosos autores reconocen su talento y nobleza personal: “*Pocos imitadores han conseguido combinar la fuerza disciplinada de su pincel y la pureza de su alma*” (Swann, 1964, 104).

En cuanto a **Wang Meng** y Wu Chen, ambos tuvieron también una fuerte personalidad y estilos muy diferentes. El primero de ellos no fue un pintor letrado, sin embargo está incluido entre los cuatro grandes por su talento artístico. Posee una pincelada inquieta con la que realiza composiciones tortuosas y dramáticas. La obra de **Wu Chen**, si la comparamos con la de los pintores anteriormente mencionados, nos puede parecer más relajada y humana; sin embargo, era un hombre de carácter huraño que prefería la compañía de los monjes. Al igual que sus colegas anteriormente nombrados llevó una vida solitaria y retirada. Era también un artista letrado que se dedicó a la poesía, la pintura, la caligrafía y a las prácticas taoístas.

En el Museo de Pekín se puede admirar este magnífico paisaje de Wu Chen (figura 42) en el que destacan los suaves efectos cromáticos conseguidos mediante gradaciones tonales de la tinta. Asimismo, puede apreciarse cómo el paisaje transmite la paz que la contemplación de la naturaleza le proporcionaba.



Figura 42. *Paisaje*. Wu Chen. Tinta negra. 84 x 29.5 cm.  
Museo de Pekín. (Fourcade, 1968, 43).

Desde su instauración, la dinastía Yuan, de origen mongol, fue vista por la mayoría de los chinos como una dinastía invasora. En 1368 una masiva revuelta campesina, liderada por Chu Yüan-chan, acabo con la dinastía Yuan, al tiempo que dicho líder fundó la dinastía **Ming (1368-1644)**. Este hecho afectó a todos los campos de la vida social, política y cultural, dando lugar a un nuevo periodo artístico.

### 3.4.2. La vuelta a los maestros del pasado.

Tras la caída de los invasores, se intenta restaurar todo el orden político y social tal y como estaba antes de su llegada. Sin embargo, ninguna época o situación puede darse de nuevo por igual. La Academia Imperial de Pintura volvió a instaurarse, y en ella destacan numerosos artistas como Pien Wen-chin (1400-1440 aprox.) o Lü Chi (1495-1576). No obstante, la Academia no volvió a tener el esplendor de épocas pasadas pues los artistas se dedicaban a copiar las obras de los maestros del pasado.

Esto no solo sucedió en la Academia, donde siempre se enseñaba copiando las obras de los maestros del pasado, sino que **en general hay una nostalgia del periodo Song o incluso de periodos anteriores**. Algunos historiadores occidentales destacan la dificultad que tiene el estudio de este período pues, pese a haber una gran proliferación de artistas, muchos de los cuales serán de destacado renombre, la vuelta al pasado es tal que mientras que algunos simplemente se inspiran en los estilos o las técnicas del pasado, otros copian directamente las obras; algunos incluso con tal perfección que son difíciles de distinguir de las originales.

**Las dos escuelas más importantes** de este período se desarrollaron al margen de la Academia: la escuela de Che y la escuela de Wu. Cronológicamente **la escuela de Che (Zhe)** fue la primera. Está formada por una serie de pintores que en su mayoría proceden de Chekiang, de ahí su nombre. El fundador de la escuela fue **Tai Chin** (Tai Tsin o Dai Jin) (1388-1462) que comenzó como pintor de corte, donde no tardó en

destacar por su talento y por sus perfectísimas imitaciones de los paisajes de los pintores Song del sur como Ma Yüan o Li T'ang. Sin embargo, el ambiente de la corte tan académico, tan lleno de intrigas y celos profesionales, agobió hasta tal punto a Tai Chin que lo dejó todo y se fue a su provincia natal, Chekiang, donde su influencia fue creciendo poco a poco hasta formar escuela propia.

Su estilo es heterogéneo. Como pintor de corte desarrolló un estilo técnicamente perfecto de cuidadas pinceladas, pero también tiene otras obras de estilo más impresionista. En general ofrecen una gran influencia de los pintores Song. De entre sus obras más importantes podemos destacar el paisaje titulado *Visitando a un amigo con la cítara* (figura 43). En él se representa una escena casi familiar: el encuentro de dos amigos, pero esta escena se representa por medio de pequeñas figuras en la parte inferior de un bellissimo y bien estudiado paisaje, donde los espacios vacíos juegan un papel importante.



Figura 43. *Visitando a un amigo con la cítara*. Dai Jin (Tai Chin). Datado en 1446. Tinta china sobre papel. Rollo oblongo, 25.5 x137 cm. Museum für Ostasiatische Kunst, SMBPK, Berlín. (Fahr-Becker, 2000, 184).

En general, la escuela de Che se caracteriza por la vuelta al estilo de los paisajistas de la dinastía Song, tanto del norte como del sur. Sus

miembros desarrollan un estilo impresionista a base de pinceladas sueltas y borrones, llegando incluso, algunos de ellos, al expresionismo. De entre los numerosos seguidores de esta escuela podemos destacar a Wu-Wei (1459-1508), Siu Wei (1521-1593) y Lan Ying (1585-1657).

**Wu-Wei**, el más expresionista, fue un letrado culto, pero también bohemio y borracho, que se hizo pasar por demente para escapar de las intrigas políticas en las que se vió envuelto. Su vida personal fue también bastante caótica lo que le llevó a acabar en la miseria. Su obra más importante, *Río con barcas de pesca*, se halla en el Palacio-Museo de Pekín (figura 44).



Figura 44. *Paisaje bajo la nieve*. Wu-Wei. Rollo horizontal, 183 x 110 cm. Tinta y color tenue sobre seda. Museo de la Ciudad Prohibida. (Wan-go Weng/Yang Boda, 1982, 199).

Gracias a **la escuela de Wu** podemos hablar de un renacimiento de “la pintura culta”; es decir, de la pintura de los **pintores letrados**. Los pintores integrantes de esta escuela son pintores wen-jen que renuncian a sus puestos de funcionarios, debido a la opresión que la dinastía Ming ejerció sobre los intelectuales desde el principio de su toma de poder. La mayoría fueron ignorados y otros perseguidos, e incluso ejecutados como Chou Wei y Chao Yuan (Kituaura, 1991, 331). La razón de esta hostilidad la encontramos no en los temas representados por los wen-jen, sino en lo

que su arte, su filosofía y modo de vida significan; es decir, en el uso de la libertad al margen de las normas establecidas. Los dos pintores más destacados de esta escuela son Shen Chou y Wen Cheng-ming.

**Shen Chou** (Shen Cheu, Shen Chu o Shen Zhou) (1427-1509) nació en Wu-tu, actual Su-chou (Suchow). Perteneció a una familia de altos funcionarios, recibiendo desde muy joven una exquisita educación tanto en caligrafía como en pintura. Sin embargo, rechazó cualquier cargo oficial, representando el ya típico prototipo de artista letrado o wen-jen que no quiso ser funcionario y se dedicó a cultivar las artes propias de estos intelectuales viviendo en el aislamiento. Es así, con esta actitud, como comienzan la escuela de Wu y la obra de este gran maestro considerado, por la mayoría de los autores, como el fundador de la misma.

Una anécdota curiosa que nos hace tener una idea del carácter de estos artistas letrados es la siguiente: cuando la familia de Shen Chou, horrorizada por la decisión de éste de no aceptar los cargos que se le ofrecían le reprendió, Shen Chou argumentó que *“según el Yi-king (el Libro de las Transmutaciones, o sea, el texto más importante sobre adivinación), esta carrera no le era favorable”* (Fourcade, 1968, 52). Según cuentan sus biógrafos, nunca vendía sus obras; incluso solía regalarlas a personas sencillas y, pese a su retiro, le gustaba rodearse de amigos a quienes escogía por su cultura y buen gusto, no por su clase social.

Siguió el estilo de los maestros Song del norte, así como de Ni Tsan, Huang Gongwang y Tung Yuan. Continuando el estilo de este último, pintó el rollo horizontal que se encuentra en el Museo de Pekín (figura 45).

En la inscripción de la parte superior izquierda se puede leer: “*El discípulo Shen Chu, que se inspiró en Tung Yuan*” (Fourcade, 1968, 53).



Figura 45. *Paisaje en el estilo de Tung Yuan* (detalle). Shen Chou (Shen Chu).  
Tinta negra y colores sobre papel. 29.2 x 119.2 cm.  
Museo de Pekín. (Fourcade, 1968, 52).

Su estilo es relajado y elegante; el colorido suave contribuye a crear esta sensación de serenidad, a la vez que construye las formas a base de líneas simples y seguras. Una de sus obras más destacables es *Cabaña en el monte Funchun*, un extenso rollo horizontal del cual, debido a su longitud (más de ocho metros), mostramos solo un fragmento (figura 46). En dicho rollo podemos apreciar la influencia o, mejor dicho, la imitación de Huang Gongwang. Sin embargo, no se trata de una mera copia o de una imitación mecánica. En China era frecuente realizar obras “al modo de” algún maestro del pasado y, pese a que Shen Chou trabajó empleando frecuentemente este recurso, supo también transmitir a sus obras su propio estilo.



Figura 46. Shen Chou. *Cabaña en el monte Fuchun, al modo de Huan Gongwang*, (detalle). Rollo horizontal. 36.8 x 855 cm. Museo de la Ciudad Prohibida de Pekín. (Wan-go Weng/Yang Boda, 1982, 200-201).

En la siguiente imagen hemos ampliado un detalle de esta obra (figura 47). En ella puede apreciarse, además del suave colorido anteriormente mencionado, unos de los pocos ejemplos de elementos humanos o personajes que salpican este extenso paisaje.



Figura 47. Shen Chou. *Cabaña en el monte Fuchun, al modo de Huan Gongwang*, (detalle). Rollo horizontal, 36.8 x 855 cm. Museo de la Ciudad Prohibida de Pekín. (Wan-go Weng/Yang Boda, 1982, 199-200).

Pero si Shen Chou tuvo influencias de otros maestros, él también influyó en pintores posteriores. De entre sus discípulos el más destacado es **Wen Cheng-ming** (Wen Zhengming) (1470-1559) que, a su vez, llegaría a convertirse en otro gran maestro de la escuela de Wu. Aunque era un letrado culto, fracasó hasta diez veces en las oposiciones estatales, a la vez que destacó como poeta, calígrafo y paisajista obteniendo incluso el reconocimiento de la Academia Imperial. No obstante, como ya era casi una tradición entre los artistas wen-jen, acabó retirándose de la corte y regresando a su tierra natal.

Wen Cheng-ming copió también a los grandes maestros de las dinastías Song y Yuan. Por esta razón, su estilo puede variar bastante de una obra a otra. A su vez, él tuvo también numerosos seguidores y discípulos como Ch'en Shun (1483-1544). En el Museo de la Ciudad Prohibida de Pekín podemos admirar una de sus obras, *Larga conversación a la sombra de las hojas* (figura 48):



Figura 48. Wen Cheng-ming.  
*Larga conversación a la sombra de las hojas*  
Rollo vertical, 132 x 32 cm  
Museo de la Ciudad Prohibida de Pekín.  
(Wan-go Weng/Yang Boda, 1982, 203).

Además de estas dos escuelas, en los aproximadamente tres siglos de la dinastía Ming existen otros muchos artistas a los cuales es imposible dedicarles un espacio en esta investigación y mucho menos estudiarlos a fondo toda vez que, como se apuntó en su momento, habíamos apostado por una breve historia del arte chino. Aún con todo, intentando resumir y agrupar con ánimo comprensivo, podemos destacar otras dos corrientes que ya van anunciando la situación que se dará en la siguiente dinastía: la más clasicista o académica, que es la que se da entre los pintores de la corte, y la de los pintores independientes.

De entre **los pintores de la corte** Ming destacan Pien Wen-tsin (1400-1440) y Liu Ki (activo hacia el año 1500). Ambos son pintores de pájaros y flores, que realizan una pintura técnicamente perfecta, delicada y minuciosa, pero también decorativa y fría que podríamos clasificar dentro del más severo academicismo.

El pintor más influyente dentro de la corte sería **Tung Ch'ich'ang**, (Tong K'i-ch'ang, Dong Qichang, Tung Qi-ch'ang) (1555-1636), un alto funcionario que destacó como pintor, poeta, calígrafo, historiador y teórico del arte, y que además fue budista chan. Creó un sistema de clasificación de la pintura china en el que dividía a los pintores entre los que pertenecían a la escuela del sur o del norte, al tiempo que definía los estilos de una y otra escuela. Esta división creó una gran confusión entre los historiadores posteriores, a causa de la dificultad que supone dividir de forma tajante a algunos artistas y del hecho de tener que incluirlos en una u otra escuela, según considerase a cual de ellas podía asimilarse más su estilo. Así pues, ésta es sólo una clasificación que algunos historiadores consideran arbitraria. Sin embargo, las teorías de Tung Ch'ich'ang fueron plenamente

aceptadas en su época, al menos en los medios artísticos de la corte, además de influir en pintores posteriores de la dinastía Qing.

El estudio de los maestros del pasado está presente no solo en sus escritos, sino también en su obra plástica. En paisaje de la figura 49, realiza un estudio académico en el cual mezcla las técnicas de varios artistas del siglo XIV.



Figura 49. *Paisaje*. Tung Ch'ich'ang (Tung Qi-ch'ang).  
Tinta sobre papel. (Tregear, 1991, 166).

Pese a que la copia o imitación de los maestros del pasado caracteriza la pintura de la dinastía Ming, y pese a la influencia de las escuelas o maestros anteriormente mencionados, en este periodo también podemos encontrar algunos **pintores totalmente independientes** que, con un estilo propio, consiguen que podamos volver a hablar de la pintura **i-p'ín** o “fuera de la norma”.

El precursor de todos ellos fue **Ming Hsü Wei** (Xu Wei) (1525-1593) que, en el último tercio de la dinastía Ming, rompe radicalmente con la obligación de tener que copiar a los maestros del pasado y crea un estilo personal a base de manchas de tinta y pinceladas espontáneas. Pese a que vivió en la pobreza, fracasó en los exámenes estatales y fue declarado “loco”, pues efectivamente sufrió varios ataques de locura. También fue un artista genial. Ejerció una gran influencia en las generaciones siguientes, sobre todo en artistas que, como él, no seguirán las normas académicas, como Chu Ta u otros que serán posteriormente estudiados. Otros pintores independientes fueron Kung Hsien (1599-1689) y Hung Jen, conocido también por el sobrenombre de Chien Chiang (1610-1663).

Como ocurre con la mayoría de las dinastías chinas, en sus últimos años la dinastía Ming entró en decadencia debido a la corrupción y a las intrigas de la corte. En 1644, el último emperador Ming se suicida tras una revolución campesina que llegó hasta Pekín. Los manchúes, que ya habían conquistado algunos territorios de norte de China, aprovechan esta situación para invadir el resto del país instaurando una nueva dinastía, la llamada **Qing (Ts'ing o Ch'ing): 1644-1911**.

### 3.4.3. La corriente ortodoxa y los pintores excéntricos.

Durante la dinastía Qing nos encontramos de nuevo en una situación parecida a la que se produjo durante la dinastía Yuan: mientras que unos artistas colaboran con los manchúes trabajando en la corte, otros prefieren el retiro para no tener que colaborar con los invasores. Como es de esperar, entre los que eligen el retiro están los artistas más individualistas y antiacadémicos.

Al igual que ocurría a finales de la dinastía anterior, podemos dividir los pintores en dos grupos: los clasicistas u ortodoxos y los individualistas o excéntricos.

En la **corriente ortodoxa** podemos incluir tanto a los pintores letrados que ocuparon cargos en el gobierno de los manchúes, como a los pintores de corte profesionales. Su estilo tiene una marcada influencia de Tung Ch'ich'ang y, por tanto, también vuelven su mirada a los grandes maestros del pasado. Todos los aquí nombrados serán buenos pintores de una gran perfección técnica, pero escasa innovación. Esta fidelidad a los maestros del pasado llevará la pintura china hacia un formulismo estéril y un academicismo decadente.

De entre estos pintores destacan los llamados **los Cuatro Wang**: Wang Shih-min (1592-1680), Wang Chien (1598-1677), Wang Hui (1632-1717) y Wang Yüan-ch'í (1642-1715), además de Yü Shou-ping (1633-1690) y Wu Li (1632-1718).

De todos ellos la vida más interesante fue la de **Wu Li**, quien no sólo se convirtió al catolicismo, sino que a los cincuenta años de edad se hizo jesuita, siendo ordenado sacerdote años después, en 1688. Pese a ello, pictóricamente siguió siendo un discípulo de los cuatro Wang. Su estilo y su perfecta técnica siguen siendo netamente chinos, como se aprecia en la figura 50. Es más, le gustaba referirse a sí mismo con el poético nombre de “Mo-ch’ing Tao-jen”, es decir “El taoísta que atraviesa los muros de tinta”.



Figura 50. *Cadena montañosa en un día luminoso*, (detalle). Wu Li. 1706. Rollo horizontal. 22.8 x 157 cm. Tinta y color tenue sobre papel. Museo de la Ciudad Prohibida de Pekín. (Wan-go Weng/Yang Boda, 1982, 212).

La singular historia de Wu Li nos da pie para hacer referencia a una tercera corriente, **la corriente occidental** que, aunque de momento tuvo escasa, por no decir nula, repercusión en el panorama general de la pintura china tradicional, comenzó a introducirse en esta época en la corte china.

Ya desde la dinastía Ming, los jesuitas venían ejerciendo una notable influencia en la corte de los distintos emperadores. Uno de los primeros jesuitas en interesarse por el arte chino fue el padre Ricci, quien llegó a la corte en 1601, cuyas opiniones sobre dicho arte no son nada favorables:

*Los chinos, aun siendo muy amigos de la pintura, no pueden, sin embargo, alcanzar a nuestros artistas, y les falta mucho en la estatuaria y en el arte de fundir. Aunque hagan gran uso de todo esto, (...) lo que les impide ser eminentes en tal arte es la escasez o la ausencia de comunicaciones con otros pueblos, que habrían podido ayudarles, pues en habilidad manual y dones ninguna otra nación les aventaja. No saben pintar al óleo, ni dar sombras. Sus pinturas son muertas y sin nada de vida (Rivière, 1966, 561).*

Entendiendo el arte chino de este modo, los jesuitas sintieron el deber de instruir artísticamente a los chinos y, desde el siglo XVII, fueron numerosos los jesuitas que se dedicaron a esta labor. De entre ellos destaca el hermano **Giuseppe Castiglione**.

Giuseppe Castiglione llegó a China en el año 1715 y, ganándose el favor del emperador K'ien-lo, llegó a dar clases en la Oficina de Pintura creada por los emperadores manchúes donde ejerció gran influencia. Castiglione, que también era pintor, no desdeñó el arte chino ni impuso el occidental, sino que emprendió otra tarea más ardua: la de crear y enseñar un método que uniera los dos tipos de pintura, el oriental y el occidental. Sin embargo, los esfuerzos de los jesuitas no tuvieron mucho éxito. Algunos artistas de la corte trataron de aprender de la pintura occidental, la mayoría con resultados de poca calidad. Otros, la observaban como una curiosidad y siguieron pintando a la manera oriental, mientras que los pintores letrados la ignoraron desde el primer momento.

El primer escollo, como era de esperar, estaba en la perspectiva occidental que no gustó ni a los pintores ni a los emperadores. El emperador K'ang-hi dijo a los jesuitas “*que no es razón, porque el ojo del hombre sea imperfecto, querer que la naturaleza lo sea también*” (Rivière,

1966, 564). Esta respuesta tiene su lógica desde el punto de vista chino, ya que en la perspectiva occidental las líneas convergen hacia un punto del horizonte porque el ojo las percibe de ese modo, pero los chinos lo ven desde el punto de vista de la realidad natural. Es decir, si en la naturaleza realmente las líneas no convergen ¿por qué han de hacerlo en una representación de ésta? Asimismo, tampoco fueron aceptados ni el modelado ni las sombras. Además, el emperador tampoco permitió la enseñanza de la pintura al óleo, tan sólo la de la acuarela y el guache.

Por ello, quizás sería más correcto, en esta época al menos, hablar del intento de crear una corriente occidental más que de una corriente occidental propiamente dicha.

Entre los artistas que no siguieron los dictados de la academia, es decir **los innovadores o individualistas**, podemos destacar dos grupos: los ocho excéntricos de Yangshou y los cuatro pintores monjes.

La ciudad de Yangshou (Yang-cheu) se convirtió en una próspera urbe dedicada al comercio, y en un importante centro artístico donde se dieron cita tanto artistas como mecenas. La lista de **los ocho excéntricos de Yangshou** varía de un autor a otro, lo que puede deberse a que estos pintores no formaron una escuela definida, y que tan sólo coincidieron en el hecho de vivir en la misma ciudad y en el rechazo a las normas establecidas. Al no seguir otra norma más que la de sus propios sentimientos e inspiraciones, sus obras son de estilos muy variados, predominando, si acaso, la espontaneidad y el expresionismo.

Según Kitaura (1991, 362) estos pintores excéntricos son Chin Nung (1687-1763), Cheng Hsieh (1693-1765), Li Shan (1686-?), Huang Shen (1687-1766), Lo P'in (1733-1799), Li Fang-ying (1695-1754), Wang Shih-shen y Kao Hsiang, a los que son añadidos a veces otros nombres como Hua Yen (1683-1755), Kao Feng-han (1683-1749) y Min Chen.

Aunque Kitaura no destaca especialmente a ninguno de ellos, Rivière sí resalta, entre otros, a Ch'en Hung-shu (1599-1652), quién aparentemente no coincide con ninguno de los artistas nombrados por Kitaura. Además nos muestra algunas de sus obras, como el detalle de una pintura titulada *El ermitaño* (figura 51).

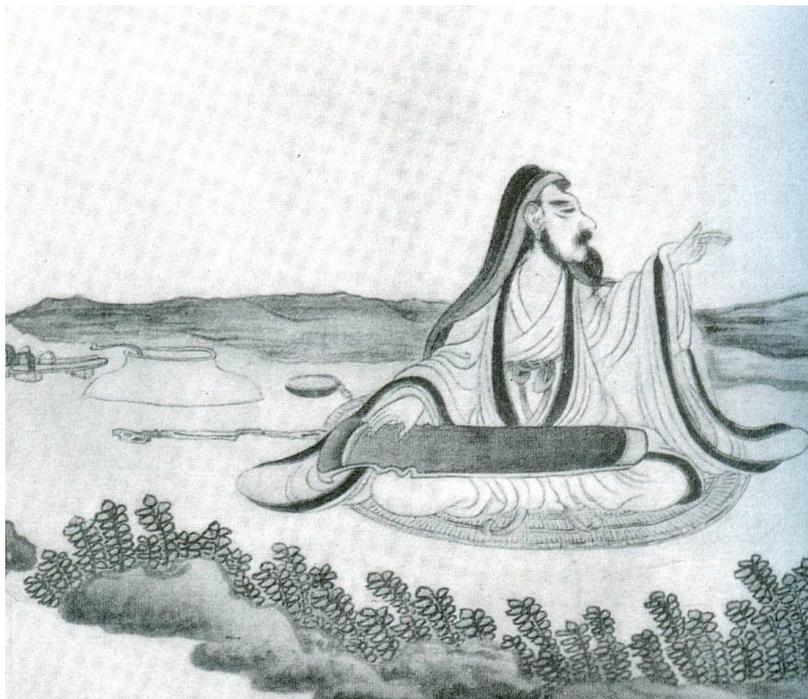


Figura 51. *El ermitaño*, (detalle). Ch'en Hung-shu. Colección Chang Ta-ts'ien, Paris. (Rivière, 1966, 556).

Otros autores no dudan en destacar a **Zheng Xie** (1693-1765) como uno de los más importantes (Cheng, 2004, 45). Dicho artista, sí coincide con uno de los nombrados anteriormente: Cheng Hsieh (1693-1765). **Se trata de uno de los últimos ejemplos de funcionario que se dedica a la pintura.** Fue nombrado gobernador provincial tras aprobar los exámenes provinciales, pero siempre encontró tiempo para dedicarse a la pintura ya que no entendía ésta como un mero entretenimiento, sino como *“una forma concreta de realización para el hombre”* (Cheng, 2004, 46).

**A partir del siglo XVII la pintura de los wen-jen comienza a perder su esencia.** La clase culta hacendada, a la que pertenecían la mayoría de estos artistas, comienza a perder poder económico. Por ello, la pintura ya no puede ser un pasatiempo realizado por el mero placer personal, sino que comienza a convertirse en una fuente de ingresos. De este modo el artista letrado no se diferencia ya del artista profesional: muchos de los pintores de Yangshou eran artistas letrados que comenzaron a vender sus obras en esta prospera ciudad.

Otro grupo importante de esta época son **los cuatro monjes.** Al estudiar a estos artistas nos encontramos de nuevo con la misma disparidad entre los autores. Es más, algunos ni siquiera nombran a este grupo, destacando directamente a Shitao y Chu Ta como los más importantes entre los pintores excéntricos o wen-jen, además de los ocho excéntricos de Yangshou.

Según la mayoría de los autores consultados, el grupo de los monjes pintores está formado por Chu Ta (1626-1705), Hong Jen (Hong Ren) (1603-1663), Shitao (1630-1714) y Kuen Ts’an (1610-1675) que creemos

es el mismo que otros denominan Kun Can (1612-1693). Los dos pintores más destacados de este grupo son **Shitao** y **Chu Ta**, quienes debido a la importancia que tienen para esta investigación son estudiados, de forma independiente, con mayor profundidad. Por tanto, pasaremos seguidamente a ofrecer un breve resumen del panorama contemporáneo chino.

### **3.5. El periodo contemporáneo**

A finales de la dinastía Qing tuvieron lugar una serie de guerras que sumirían al país en un caos al tiempo que se imponía la presencia de los países occidentales, en especial de Inglaterra. Algunos autores sitúan el comienzo del periodo contemporáneo coincidiendo con la primera de estas guerras, la Guerra del Opio (1840-1842). La última de estas guerras fue la Guerra de Liberación que, dirigida por Mao Tse-tung, concluye en 1949 con la creación de la Republica Popular China.

A finales del XIX **se hace más patente la influencia de la pintura occidental**, aunque la mayoría de los artistas chinos siguen buscando su propia estética, más cercana a su modo de pensar y a su formación. Sin embargo, los nuevos tiempos requieren una nueva forma de expresión. **Los artistas en general abandonan el estilo clásico o formal de líneas cuidadas de la Academia que comienza a perder su influencia.** Los pintores de la corte, en otro tiempo tan favorecidos por el emperador, pasarán a ser tratados como simples funcionarios. La pintura tradicional es vista como parte del pasado, y los nuevos artistas buscan un nuevo estilo, libre de las normas de la Academia y del sometimiento a los estilos del pasado.

En general, los primeros artistas contemporáneos, los artistas de finales del siglo XIX y principios del XX, mantienen un estilo claramente chino pero renovado. Suelen decantarse por el estilo expresionista y simplificado, y abandonan el detalle por la mancha espontánea conseguida a base de pinceladas rápidas y coloristas, acercándose de este modo al estilo de los pintores i-p'in. Dos claros ejemplos de ese espíritu innovador serán Jen Po-nien y Huang Ping-hung.

No obstante, la difícil situación política del país no dejó mucho espacio para el desarrollo de la innovación o de la tradición. Las continuas guerras y revueltas devastaron el país. Tan sólo en Shang-hai se podía encontrar un lugar para que prosperasen las artes.

### **3.5.1. La escuela de Shang-hai**

En esta ciudad destacaron varios artistas entre los que se encuentran Chao Chih-ch'ien y Wu Ch'ang-shih. Discípulo de este último, fue **Tsi Pai-she** (Ts'í Pai-Che, Ch'í Pai-shih o Qi Baishi) (1863-1957), quien llegó a ser uno de los más importantes artistas de principios del siglo XX. Fue un revolucionario que rechazó totalmente el conservadurismo de la Academia y mantuvo un estilo claramente oriental con influencias de su maestro, al tiempo que no rechazaba la influencia europea. Pero, ante todo, Tsi Pai-she hace gala de una fuerte personalidad que se revela en sus precisas y decididas pinceladas. Sus obras destacan por la soltura y simplificación, al tiempo que por su colorido.

Resalta en este pintor la gran variedad de temas relacionados con el mundo natural: plantas, flores, insectos, peces, frutas, hortalizas e incluso crustáceos, siendo muy populares sus obras sobre el tema de las langostas o los pollitos. En este sentido, podemos destacar la obra titulada *Los Pollitos* que se encuentra en el Museo Cernuschi de Paris. También trata otros temas más convencionales, como los paisajes, pero con un estilo personal y espontáneo. Una muestra de ello podemos observarla en su obra *Árboles de otoño y cuervos nocturnos* (figura 52), que se encuentra en el museo de Pekín.



Figura 52. *Árboles de otoño y cuervos nocturnos*. Tsi Pai-she.  
Tinta negra sobre papel. 102x34cm.  
(Fourcade, 1968, 65).

La simplificación de los motivos realizados a base de las mínimas pinceladas precisas es una de las características de la obra de este pintor. En su madurez, aproximadamente en los años treinta del siglo pasado, pintó una de sus obras más reproducidas: *Rama de magnolias* (figura 53). En ella se plasma su especial sensibilidad a la vez que la maestría de su técnica: con unas poquísimas pinceladas enérgicas traza las ramas que sujetan la delicada flor de pétalos casi transparentes, empleando una composición en diagonal que confiere dinamismo a la obra.



Figura 53. *Rama de magnolias*. Tsi Pai-she. Hacia 1934.  
Tinta china y color sobre papel. Rollo colgante: 46 x 29 cm.  
Museum für Ostasiatische Kunst, SMBPK, Berlín.  
(Fahr-Becker, 2000, 239).

Otro de los grandes artistas independientes es sin duda **Cang Ta-ch'ien** (nacido en 1899), un pintor individualista e innovador que revolucionó el arte chino. Sin embargo, su aprendizaje se basa tanto en la tradición, especialmente en los maestros Song, como en autores individualistas como Shitao, convirtiéndose en un gran virtuoso de la técnica y consiguiendo un estilo personal básicamente chino, pero sin negarse a aprender del arte occidental del que encontramos influencia ya en algunas de sus composiciones o en el empleo de la acuarela y el guache.

### **3.5.2. La finalidad del arte en la Revolución Cultural**

. En 1930 se había formado la Asociación de Artistas de Izquierdas en Shang-hai, que divulgaría el arte socialista ruso exaltando el sentimiento revolucionario a través de la pintura y del grabado. Con la llegada de la Revolución Cultural, los artistas tienden a aunarse para expresar el sentimiento colectivo de un pueblo. **La actividad artística tiene, según esta corriente, la finalidad de servir al pueblo**, y con ese ideal muchos artistas llegaron incluso a marchar al campo para compartir el trabajo con los campesinos. Por supuesto, este nuevo ideal rechaza la tradición de la pintura académica, pero también anula el sentido libre y espiritual de la pintura de los antiguos pintores letrados o de los monjes chan. Naturalmente, también hay otros pintores que se niegan a que su pintura esté al servicio de un fin social o político, decidiendo por ello, en muchos casos, exiliarse.

### 3.5.3 El eclecticismo contemporáneo.

Entre los artistas que no pusieron su arte al servicio de los ideales de la revolución, podemos encontrar una gran variedad de tendencias, siendo imposible citarlas todas. Sin embargo, sí debemos resaltar dos características que comparte el arte chino contemporáneo: por un lado, la ruptura con la tradición y, por otro, **la influencia cada vez mayor del arte occidental.**

Desde principios del siglo XX la influencia de la pintura occidental comienza a hacerse cada vez más evidente, pudiéndose hablar, desde los años 30, de una escuela sinteticista o ecléctica que pretende aunar las dos corrientes. Uno de los pioneros de esta corriente fue **Hsü Pei-hung** (Xu Beihong) (1895-1953) quien, después de estudiar literatura y pintura francesa, marchó a París en 1919 con una beca del gobierno chino. Después regresó a su país donde se dedicó a la enseñanza de la pintura intentando integrar las técnicas y estilos occidentales con el estilo chino. Creó un estilo propio sintetizando las dos corrientes y concediendo gran importancia a la concepción occidental del dibujo. Uno de sus temas más famosos son los caballos al galope (figura 54).

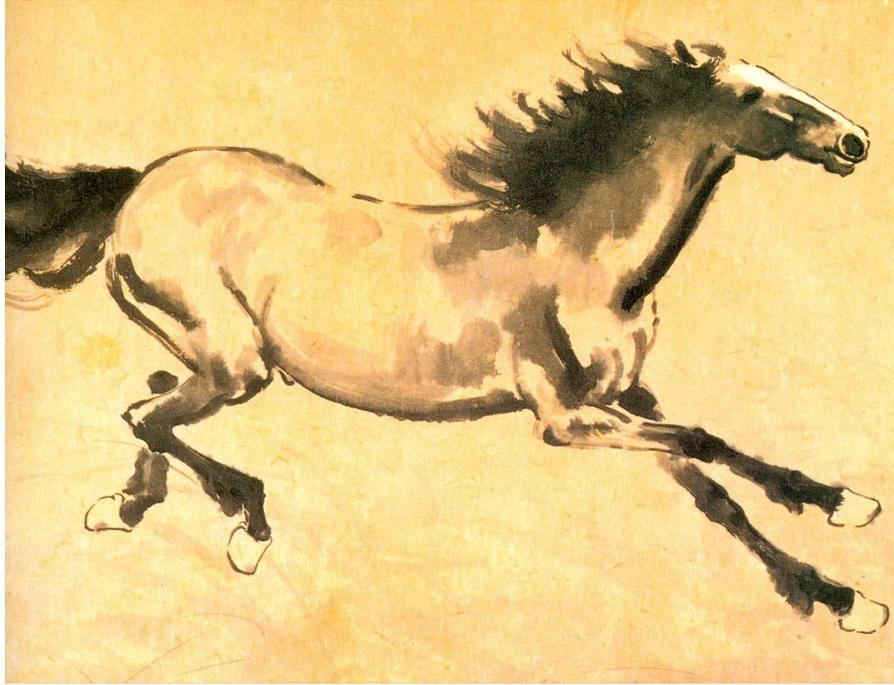


Figura 54. *Caballo corriendo*. Hsü Pei-hung.  
(Wang, Jia Nan- Cai, Xiaoli, 2004, 101).

Conviene aclarar, no obstante, que algunos artistas no se dejaron influenciar por el arte occidental o que, en cualquier caso, lo hicieron en menor medida. Asumiendo que no podemos citar a todos los grandes artistas contemporáneos, concluiremos esta breve historia del arte chino mencionando a uno de los más exquisitos artistas del siglo XX, **Lü Shoukun** (1919-1975), que vivió en Hongkong donde no se vió afectado por las exigencias del gobierno chino. Su estilo se caracteriza por la simplificación de los elementos. Podríamos decir que conecta con las corrientes minimalistas o abstractas occidentales, aunque la esencia de su trabajo es claramente oriental. En su obra *Ensimismamiento del maestro Zhuang* (figura 55), además de las características anteriormente citadas, podemos apreciar el simbolismo místico propio de la corriente chan o zen.



Figura 55. *Ensimismamiento del maestro Zhuang*. Lü Shoukun. 1974.  
Tinta china y color sobre papel. Rollo colgante, 138 x 69.3 cm.  
Hongkong Museum of Art. (Fahr-Becker, 2000, 249).

Con esta obra damos por terminada esta breve exposición del amplio panorama de la historia del arte chino. Su elección no es casual, ya que ejemplifica la culminación de una evolución artística que comentaremos a continuación.

### **3.6. La evolución del arte chino.**

Una vez realizada esta breve síntesis de la historia del arte chino, pueden extraerse algunas conclusiones sobre su evolución, a fin de ir adquiriendo una visión comprensiva del mismo.

En primer lugar, es evidente que en la historia del arte chino, como en la mayoría de las culturas, existe una **evolución**. Ahora bien, esta evolución está **marcada por factores autóctonos** que le confieren unas características particulares. Entre ellos destacan la influencia de las corrientes filosóficas, especialmente de la **taoísta**. Exponiéndolo de forma breve, podemos afirmar que dicha filosofía influyó directamente en la aceptación y en el desarrollo de **la pintura de paisaje**, así como en la manera de observar la naturaleza y de entender tanto la práctica artística como la observación de la obra de arte. La filosofía confuciana, en cambio, al permanecer fiel a la tradición, aporta poco a la evolución del arte en general, si bien servirá para desarrollar las capacidades técnicas y transmitir los hallazgos de los maestros del pasado.

Otro factor importante en dicha evolución fue la necesidad de indagación y búsqueda del propio artista, que en China se convierte en una

**búsqueda no sólo artística sino también espiritual.** Este es otro factor **influido**, además de por las circunstancias personales, **por el taoísmo o por el budismo chan**, que marcarán la evolución del arte chino. En este caso, el artista no busca la ruptura con las normas establecidas debido a un sentimiento de rebeldía contra las mismas, que no dudamos que en ocasiones también existiera, sino, más bien, por una especie de renuncia ascética, por un rechazo de lo mundano, que le lleva en numerosas ocasiones a buscar el retiro o el exilio.

Estos factores tienen su traducción directa sobre la obra, a través de la evolución del estilo y **de los temas**. En cuanto a la temática, se observa claramente **el paso desde una pintura donde la protagonista es la figura humana a una pintura donde la protagonista será la naturaleza**, que se representará por medio del paisaje o de determinados detalles de la misma: el bambú con rocas, las ramas de ciruelo, los pájaros y las flores, etc.

En cuanto a la evolución del **estilo**, también se observa claramente cómo el arte chino **evoluciona desde un cuidado realismo**, a base de **pinceladas finísimas** que reproducen a la perfección todos los detalles del objeto representado, **hasta una pintura impresionista o expresionista de pinceladas sueltas**. Un claro ejemplo de dicho proceso puede apreciarse al comparar la pintura de bambú de Wen Tong (figura 33), perteneciente a la dinastía Song, con la de Ni Tsan (figura 41) de la siguiente dinastía. Si se observa detenidamente, la obra de Ni Tsan está realizada con una pincelada mucho más suelta, de contornos imprecisos, que dan como resultado una factura impresionista, bastante alejada ya del realismo detallado.

Aunque esta tendencia al progresivo alejamiento del modelo real llegó en algunos casos a una **simplificación** tal que casi rozaba la abstracción, sin embargo hemos de destacar una característica muy importante del arte chino; y es que éste, salvo en algunos casos muy recientes que no entrarían en el estudio de esta tesis, **jamás abandona el referente de la realidad**. Tal es el caso, a título de ejemplo, de la obra *Ensimismamiento del maestro Zhuang* (figura 55) de Lü Shoukun, realizada en 1974, donde la simplificación roza la abstracción sin llegar totalmente a ella.

Con estas reflexiones finales, creemos conveniente concluir este breve resumen del arte chino en el que se han expuesto las tendencias estéticas y los ejemplos más importantes. Aun así, hemos creído conveniente extraer algunos autores o tendencias que serán tratados de modo independiente, con mayor detalle, debido a la importancia que tienen para esta tesis. Nos referimos concretamente a la pintura chan y a los artistas Chu Ta y Shitao, que estudiaremos en el siguiente capítulo.



#### **4. Movimientos y artistas relevantes: pintura, espiritualidad y naturaleza.**

Después de realizar un breve repaso a la historia del arte chino, consideramos necesario destacar los movimientos y artistas que mejor ejemplifican las ideas filosóficas y artísticas expuestas hasta ahora.

Debido a la especial importancia que tiene para esta tesis la faceta espiritual y formadora del arte, así como la influencia del taoísmo, hemos considerado necesario destacar dentro de la historia del arte chino algunas de las corrientes o autores más interesantes en este sentido, para estudiarlos en mayor profundidad.

Las corrientes que más pueden interesarnos, teniendo en cuenta estos factores, son: por un lado, la pintura de los pintores letrados o wen-jen, dada la influencia del taoísmo en los intelectuales chinos y el carácter individualista de éstos, que ya ha sido estudiada en el resumen sobre el arte chino, y, por otro lado, la pintura chan (ch'an, tch'an) destacando a Chu Ta y Shitao, artistas ambos vinculados a las dos corrientes.

## 4.1. La pintura chan

La pintura chan constituye un mundo aparte dentro del panorama artístico chino. Los monjes chan o los seguidores de estas creencias, no siguen las mismas normas que el resto de los artistas; su profunda espiritualidad condiciona el modo de entender tanto la vida como el arte. Según la concepción artística del budismo chan, **el arte es un camino de búsqueda y transformación espiritual**. Alejándose del arte establecido o reconocido en su época, el arte chan tiene sus propias características y contiene su propia filosofía (Maillard, 2000).

### 4.1.1. Influencia de la concepción espiritual del budismo chan en la práctica pictórica.

La pintura chan constituye un caso muy particular ya que se trata de una pintura realizada por monjes del budismo chan o por pintores laicos que practicaban esta doctrina o filosofía. Por tanto, **la relación entre la espiritualidad y el arte nunca fue tan estrecha** como en esta corriente. Además, **la influencia del taoísmo en el budismo chan se produjo de un modo directo:**

*Ch'an, el budismo chino (en japonés Zen), tiene un carácter típico y profundamente chino, taoísta más que nada. Los textos Ch'an están repletos de términos taoístas, como Tao, wu-wei, tzu-jan, etc. Los sistemas de enseñanza y meditación Ch'an son taoístas; el tema de los artificios mentales, de las disciplinas y los ritos religiosos, la vuelta a la naturaleza, la purificación del espíritu por el vacío mental, es taoísta y muy alejado del budismo hindú, incluso su forma más evolucionada revolucionaria, considerada metafísicamente. Por la búsqueda*

*de la espontaneidad, de lo natural, el Ch'an continúa la enseñanza del taoísmo, y su concepto de acto espontáneo, natural, sin premeditación ni cálculo intelectual, corresponde al Te, al concepto de virtud taoísta. Dicho acto natural lleva a la sinceridad absoluta, sin esfuerzo (Rivière, 1966, 374).*

**Esta afinidad entre el budismo chan y el taoísmo no sólo se produce en un sentido religioso o filosófico sino también artístico.** En el arte realizado por los monjes chan podemos encontrar desde las representaciones de personajes relevantes para esta rama del budismo, hasta elementos naturales, incluso paisajes o animales. Tales obras están realizadas con una estética claramente china, y una clara influencia de la filosofía taoísta no sólo en los temas sino también en la manera de representarlos.

Según esta filosofía, toda práctica cotidiana realizada en el estado mental adecuado (es decir, el estado de no pensamiento y de concentración en el momento presente) se convierte en una práctica de realización espiritual. La idea de que la reflexión mental coarta la libre espontaneidad es un concepto profundamente taoísta, como ya hemos visto, ya que **el ideal tanto en el taoísmo como en el chan es el de una fluidez espontánea semejante a la de los elementos naturales** como el agua, las nubes o el viento:

*El Ch'an, aunque resulta búdico en apariencia, no es un sistema doctrinal religioso, sino un medio de entrar en armonía con el Tao, ese eterno presente que transcurre de modo intemporal (Rivière, 1966, 374).*

El budismo chan, al igual que el taoísmo, transmite sus enseñanzas prescindiendo en lo posible del uso de la palabra. **Los maestros enseñan**

**principalmente a sus discípulos por medio de prácticas** que estos deben realizar. La práctica más empleada es **la meditación**, en la que se pretende que el que medita sea capaz, mediante la contemplación, de serenar su mente, liberándose de este modo de la cantidad de pensamientos cotidianos que la enturbian. Intentando resumir esta práctica podemos decir que consiste en centrar la atención o la observación en la respiración o en la postura que el cuerpo mantiene, en función del tipo de meditación empleado. Lo importante es mantener la atención y la concentración en lo que ocurre en el momento presente, sustrayéndolas así de cualquier otro pensamiento.

Sin embargo, si esta actitud no se lleva a **la práctica cotidiana** de poco sirve la meditación. El concepto de “iluminación”, “despertar” o el de “llegar al Tao”, no se conciben como hechos grandilocuentes o espectaculares en los que el ser iluminado resplandece o levita al tiempo que el cielo se abre en un espectacular rompimiento de gloria. Esa es una idea muy occidental sobre lo que debería ser una transformación espiritual. Al contrario, tanto el budismo chan como el taoísmo entienden que sólo puede haber transformación a través de lo sencillo, del quehacer cotidiano, de la práctica diaria que debe ser realizada con la misma actitud con la que se medita:

*Por eso, el único “despertar” posible es el que se obtiene efectuando cada acto con absoluta atención: el perfecto acuerdo del actor con el acto que está realizando, esa es la iluminación entendida por el Ch’an. Así, al serle preguntado a un maestro qué hacía para alcanzar la verdad, éste contestó: “cuando tengo hambre, como; cuando estoy cansado, duermo”. “Esto es lo que hacen todos”, le contestó el discípulo, “¿puede decirse que ellos se ejercitan (en el Ch’an) del mismo modo que tú?” “No”, respondió el maestro, “pues cuando comen, no comen, sino que*

*piensan en otras cosas diversas permitiéndose de este modo ser perturbados; cuando duermen, no duermen, porque sueñan mil y una cosas” (Maillard, 2000, 56).*

**De este modo, cuando esta actitud de presencia, atención y autoobservación se lleva a cualquier práctica, ésta se convierte en un camino de realización. Es obvio que si podemos aplicar dicha actitud a la práctica cotidiana, también podemos aplicarla a la práctica artística.** Si, además, tenemos en cuenta que, ya de por sí, la pintura estaba imbuida de espiritualidad, no es de extrañar que el budismo chan encuentre en esta práctica un camino de realización espiritual.

Cultivar el estado mental y de ánimo adecuado es fundamental, no sólo para la práctica artística sino también para **la contemplación** de la naturaleza. **El chan extrae del taoísmo el ideal de fusión con el Tao, el ideal de comunión con la naturaleza y por tanto con el universo:**

*“La práctica de la meditación contribuirá a establecer el contacto con la unidad. En la quietud del corazón puede el individuo fundirse con la naturaleza, esa “gran creativa fuerza del Tao”. En la pintura ocurre otro tanto. El pintor se identifica con la naturaleza de las cosas, “se vuelve uno con el universo” (Svanascini, 1979, 19).*

Para revelar la esencia de lo observado, antes debe darse la comunión con ello; esa sensación de unicidad que el contemplador experimenta cuando calma su mente y, por tanto, su ego:

*La cualidad principal que se le exigía a un artista Ch’an era esa sinceridad de expresión equivalente, en ciertos aspectos, a la súbita iluminación e interiorización (Tregear, 1991, 124).*

Esa repentina y fugaz experiencia es la que el artista chan representa en su obra. A su vez, esta representación debe ser rápida y espontánea para no perder la sensación percibida a causa de los procesos mentales que conlleva una pintura más elaborada. **La práctica pictórica se convierte en un ejercicio de concentración y presencia.** Cuando el pintor tiene que pintar, pinta, y el resto del mundo exterior desaparece, así como otros pensamientos y emociones interiores. **Del mismo modo, la contemplación de una obra se convierte también en un ejercicio meditativo donde la atención se centra en la obra observada sustrayendo al espectador de cualquier otro pensamiento.** Todo el proceso artístico se encuentra, por tanto, destinado a la más pura comunión con el arte.

Para sintetizar podemos decir que **la pintura, entendida de este modo, se convierte en una práctica espiritual que, al igual que la meditación, acerca al individuo al Tao o a la iluminación, al estado de no mente.** Con la pintura se pone en práctica la realización de la acción consciente de la propia actividad, sin condicionantes externos ni mentales. Podemos hablar, pues, de **una pintura realizada desde la libertad, la espontaneidad y la sinceridad más absolutas,** lo que evidentemente marcó los resultados obtenidos por los pintores chan. Pasamos a analizarla a continuación, dada la importancia que presenta en esta investigación.

#### **4.1.2. Los pintores chan.**

El budismo chan se difundió bajo la dinastía Tang (618-907), pero será durante las dinastías Song (960-1279) y Yuan (1280-1367) cuando la pintura chan alcance mayor popularidad. Esta rama del budismo tuvo gran

influencia sobre los artistas e intelectuales de las dos últimas dinastías mencionadas. Alrededor del lago del oeste, sobre las colinas que rodean la capital de Hangchow, se construyeron toda una serie de monasterios que eran frecuentemente visitados por artistas letrados que buscaban en ellos aislarse de los problemas mundanos para encontrar la paz espiritual. Así, pues, además de la pintura realizada por los monjes chan también hay que añadir la influencia de esta visión artística en los intelectuales de la época.

La pintura chan vista desde la concepción estética actual puede que no nos sorprenda, pero las diferencias con el resto de la pintura de su época son bastante notables, sobre todo con la pintura académica. Tan sólo podríamos compararla con la pintura de los pintores i-p'ín (es decir, fuera de la norma) pues realmente la pintura chan también estaba fuera de cualquier norma.

**En la renuncia ascética de los monjes chan a todo lo mundano va implícita también la renuncia al éxito, al resultado correcto, y a las normas mundanas, entre ellas a las normas académicas del arte, lo cual da al pintor una total libertad que se traduce en sus obras. El estilo chan está marcado por la espontaneidad y la expresividad. Las pinceladas son sueltas, en ocasiones son casi borrones y se simplifican al máximo.** Se suele emplear la **pintura monocroma** y el formato de rollo vertical, tanto en seda como en papel; incluso, en ocasiones, se suelen utilizar pinceles despuntados u otros utensilios para crear una pincelada más tosca.

De entre **los pintores más destacados** podemos citar a Kuan Hsiu (832-912), Shih K'ó, Mu K'í (activo entre 1250-1270) y Leang K'ai, si

bien hay que indicar la falta de datos con respecto a fechas o a las vidas de estos pintores ya que la mayoría fueron monjes chan, autodidactas que vivían apartados de la corte o pintores de corte que decidieron dejarlo todo y retirarse a vivir en un monasterio chan.

Uno de los primeros pintores monjes destacados fue **Kuan Hsiu** (832-912). Aunque los pintores monjes eran básicamente autodidactas, tenían una excelente base técnica y un magnífico manejo del pincel debido a la práctica de la caligrafía. Al igual que los pintores letrados, llevan las pinceladas de la caligrafía a la pintura, por lo que también suelen realizar una pintura monocroma. Además, según el budismo chan, los actos venerables no admiten ornamento, centrándose más bien la pintura en la esencia de lo representado.

Kuan Hsiu se especializó en santos budicos o “Lo-han”. Se trata de retratos imaginarios, en ocasiones casi caricaturas: los rostros aunque pintados de manera realista, se desforman buscando la expresividad. El artista busca representar, así, su condición de hombres santos, alejados del mundo humano y semejantes al mundo natural: sus cuerpos parecen viejos troncos de árboles o rocas, simbolizando su unión con la naturaleza.

**Shih K’o** (Shih K’e) fue discípulo del anterior y cultivó también el género de la representación de personajes del budismo. Su estilo es muy personal siendo a la vez audaz y enérgico pero impregnado de una sutil sensibilidad espiritual. Sus obras más conocidas son dos rollos verticales que representan cada uno a un patriarca chan en meditación.

Mientras que algunos autores no dudan de la autoría de Shih K'ó con respecto a estas obras, otros señalan que las obras sólo le son atribuidas. Igualmente, hay que destacar que mientras la mayoría de los autores traducen el título de estas obras como “*Dos patriarcas en meditación*”, no todos coinciden. Rivière, por ejemplo, lo traduce como “*Dos patriarcas poniendo su espíritu en armonía*”.

Lo cierto es que ninguno de los dos patriarcas o monjes adopta una postura clásica de meditación. Allí donde, además de las piernas cruzadas, la espalda debe estar recta, en ambas pinturas, sin embargo, los patriarcas parecen descansar o dormir. Uno de los monjes medita apoyado sobre un tigre y el otro apoya la cabeza sobre su propia mano (figura 56). Además de la figura del monje no hay ningún otro referente del mundo real, pudiéndose asimismo observar el cráneo abultado símbolo de sabiduría y las orejas alargadas, clara influencia del budismo.



Figura 56. *Monje chan en meditación*. Shih K'ó. Tinta sobre papel.  
Conservado en el Shōhōji, Kyoto. (Rivière, 1966, 375).

Por lo demás, es evidente que en estas dos obras podemos apreciar la técnica de Shih K'ó, quien emplea dos tipos de pinceladas diferentes: en los rostros de los personajes se emplea una pincelada mucho más fina y cuidada, mientras que las ropas están representadas a base de trazos enérgicos, mucho más fuertes, tanto en intensidad expresiva como en el tono de la tinta. También podemos deducir que empleó distintos pinceles: un pincel fino para los trazos del rostro y otro de pajas de arroz o de bambú despuntado para las ropas. La ejecución es espontánea y decidida, consiguiendo como resultado formas simples pero contundentes: **el ideal de estos artistas era conseguir la espontaneidad de la naturaleza, crear como ésta lo haría.**

Es importante destacar también la intensidad expresiva de estos personajes. Mediante su representación se evidencia la concentración y el estado de interiorización en el que se encuentran. Para ello, el pintor no duda incluso en deformar los rostros; se trata de **una pintura expresionista pero también cargada de simbología.**

Otro ejemplo podemos encontrarlo en sus obras sobre los “Lo-han” o santos budicos (figura 57), tema heredado de su maestro Kuan Hsiu. Volvemos a observar aquí características muy parecidas a las obras anteriores: el manto está resuelto con una pincelada tosca, rítmica y espontánea, y el rostro está realizado con un pincel más fino. La principal diferencia es que, en este caso, podemos apreciar con detalle los rasgos hindúes, no chinos, del rostro: los ojos hundidos, la nariz pronunciada y las inconfundibles orejas alargadas. Esta obra es muy interesante en este sentido, ya que realiza una simbiosis entre el estilo hindú y chino. Pese a ello, la influencia china es predominante. Podemos encontrarla en la factura general de la obra, en su composición, en el abocetado paisaje del fondo, en las inscripciones dentro de la obra en caracteres chinos, y en las pinceladas sueltas del manto.



Figura 57. Lo-han. Shih K'ó. Siglo X.  
Colección Chang Ta-t'sien. Ediciones Euros, Paris.  
(Rivière, 1966, 376).

El más destacado de los monjes pintores de finales de la dinastía Song, según la mayoría de los autores, será **Mu K'í**, (Muqi, Mu-chí o Mu-tsé) (activo entre 1250-1270). Pese a ello no hay muchos datos sobre su vida, ya que no fue reconocido en su época, en la que imperaba el academicismo, y con la llegada de la dinastía Yuan se retiró

definitivamente para dedicarse a la vida monástica. Se cree que murió entre los años 1280-1294. Era originario de Szechwan, pero se estableció más tarde en un monasterio chan situado a las orillas del lago Si-hu o lago del oeste, el mismo monasterio donde vivió también Leang K'ai.

Con Mu K'i, **la distinción entre lo sagrado y lo profano se diluye** en su obra. Todo está tratado con la misma dedicación y especial sensibilidad; todo está impregnado de espiritualidad pues, según el taoísmo, todas las cosas son obras de Tao y, según el budismo, en todo ser se puede observar la naturaleza búdica:

*El ser de Buda residía en todas las formas de la naturaleza; la más pequeña ramita, el árbol más raquítico, lo mismo que el monte más grandioso, el insecto más minúsculo, el sacerdote más devoto. Esta interpretación de la fe animaba al hombre a buscar y a sentir su unión con la naturaleza en todos sus aspectos (Swann, 1964, 87).*

Por tanto, entre los temas elegidos por los monjes pintores chan, y en especial por Mu K'i, podemos encontrar desde los más trascendentes, como es el caso de los retratos de hombres santos, a los temas más triviales como flores y pájaros o frutas y verduras, que en realidad tienen para el budismo chan la misma importancia. De hecho, la obra más famosa de este monje pintor es una de las representaciones más simples de uno de los géneros en principio más intrascendentes: frutas y verduras. Nos estamos refiriendo a *Los seis caquis* (figura 58). Aunque hay que destacar que la mayoría de los autores no aseguran la autoría de Mu K'i, sin embargo atribuyen esta obra al mismo.

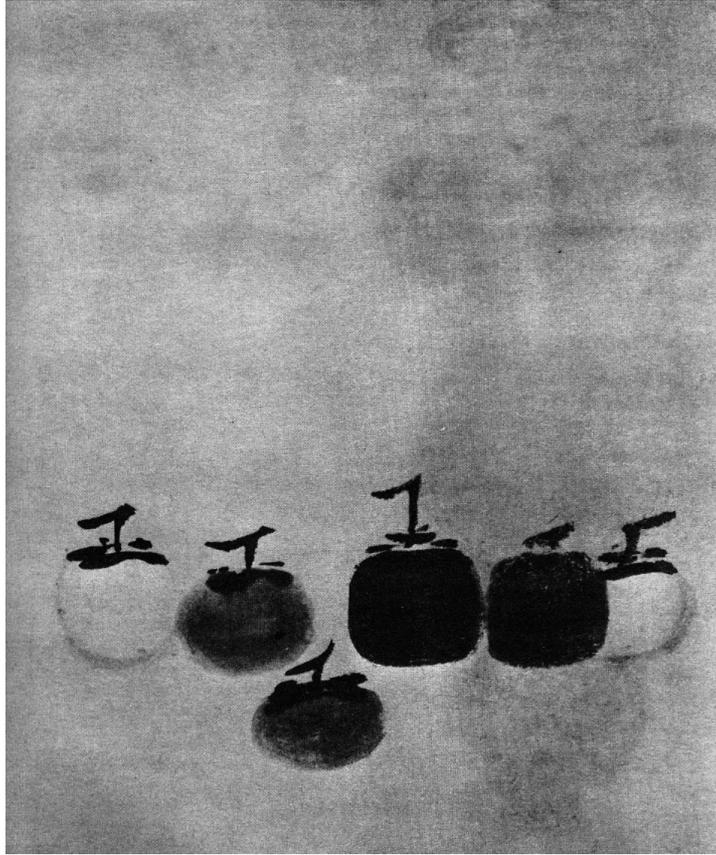


Figura 58. *Los seis caquis*. Atribuido a Mu K'i  
(Chang Chung-yuan, 1970, figura 4).

**Esta obra contiene en su simplicidad toda la filosofía del budismo chan.** Con una **sinceridad absoluta** el artista representa seis frutos en una composición de **equilibrio perfecto**, donde no es necesario añadir nada más.

*No sucumbir a ninguna tentación de artificio. Caer rendido ante la belleza y eliminar de la mente cualquier tibieza que distraiga de la gozosa contemplación. La belleza como reino absoluto en la que cualquier artificio traiciona ese universo sublime.*

*El pintor como fiel vasallo de la Armonía.*

*Defensor hasta la total aniquilación de cualquier ruido que distrae de la contemplación de la hermosura* (Crespo García, 1997, 63).

**La simplicidad y la armonía** se transforman en algo más que unos valores plásticos buscados por una concepción estética determinada, que obviamente no puede negarse que existe. Sin embargo, en el arte chan la armonía de **la obra es la consecuencia de la armonía en el estado de ánimo del autor**: cuando cesa el ruido mental cesa cualquier añadido, ruido o artificio en la obra. De este modo, la total simplicidad se consigue sin esfuerzo, pues es la consecuencia natural de la total sinceridad de la expresión de una mente calmada.

Del mismo modo **el vacío plástico**, protagonista indiscutible de la obra, representa **el vacío mental**, la ausencia de todo pensamiento que enturbie la acción acometida. La atmósfera del cuadro es atemporal, pertenece al universo del pintor donde la realidad se hace eco sin encontrar obstáculos:

*Esta pintura de seis caquis es uno de los mejores trabajos producidos por un artista chino. Antes de que Mu ch'i cogiera su pincel su mente estaba en estado de no-pensamiento.(...) Lo que su mente reflejaba en ese momento su pincelada lo representaba (Chang Chung-yuan, 1970, texto anexo a la figura 4).*

Numerosos autores intentan explicar la trascendencia de esta obra a partir del hecho de que supone **la representación de un estado mental tan solo valorado en algunas manifestaciones del arte oriental**, un estado en el que ningún pensamiento interfiere en la observación o representación del objeto. No obstante, se encuentran con la dificultad de querer expresar con palabras una representación plástica de una filosofía o

religión que huye de la palabra. La palabra solo racionaliza los hechos, no puede reflejar lo que solamente la obra transmite:

*Sickman nos dice de esta obra difícil de captar: “Pocas pinturas tch’an son tan manifiestamente el resultado de un súbito destello de inspiración e ilustran de un modo tan perfecto la forma en que el pintor tch’an puede registrar sus visiones por medio de manchas de tinta”. El espaciamiento es perfecto, el equilibrio magistral, la sugerencia de las formas, de colores y de la sustancia es algo prodigioso. Como decía Meredith: “La sencillez perfecta es una audacia inconsciente”. Cada tallo, cada hoja, tiene su sutil diferenciación. Y, sin embargo, los objetos están agrupados de una forma que guía la mirada e iguala la composición. Los matices de la tinta se intensifican hacia el centro, que es el foco de toda esta quietud. Los otros frutos parecen señalar esta sombría forma central. Una atmósfera tranquila de meditación envuelve estos objetos como si fuesen seres humanos. El autor de este libro tuvo un día ocasión de contemplar este cuadro. Intentó explicar sus calidades sutiles a otro occidental. Éste no pudo ver nada. Sin embargo, nuestro autor nunca habíase sentido más cerca de esa iluminación que busca la fe tch’an. Pero la distancia que todavía lo separa de ésta consistía en que el gran artista tch’an no habría intentado explicar su obra: hubiera guardado silencio (Swann, 1964, 89-90).*

En otras ocasiones Mu K’i representa en sus obras pequeños fragmentos del mundo natural, en los que se aprecia la misma **atmósfera de espiritualidad** que en la pintura anterior. Una muestra de ello podemos encontrarla en su obra *Agua nieve sobre una hoja de loto* (figura 59). En ella elegirá de nuevo un tema común. Es más, un tema muy parecido al preferido por los académicos de su época: pájaros y flores. Sin embargo, el tratamiento no puede ser más distinto al que le darían los pintores de la Academia. La composición es simplificada al máximo y el pájaro se posa

sobre una hoja construida a base de pinceladas tan sueltas que parecen prácticamente borrones.

Mu K'í vuelve a crear una composición de armonía perfecta. El trazo firme y seguro que representa el tallo de la hoja divide el espacio vacío con una diagonal quebrada que culmina en el objeto de mayor peso visual, el pájaro, creado también a base de unas pocas pinceladas precisas. La obra no tiene más pretensiones: la escena nos describe la belleza en los pequeños detalles o rincones que nos ofrece la naturaleza. No se trata, en este caso, de un paisaje grandioso como en el de los paisajistas de la dinastía Song, pero en el fondo sí se trata de la misma filosofía, de la misma admiración por el mundo natural, y de la misma concepción mística del universo.

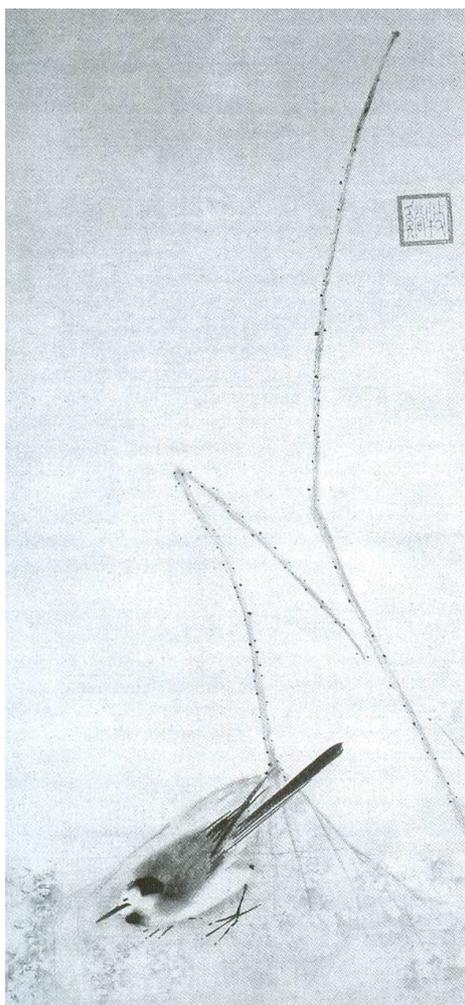


Figura 59. *Agua nieve sobre una hoja de loto.*  
Mu K'í (Mu-tsé). Rollo vertical sobre papel, 79 x 30,9 cm.  
Museo de arte, Atami. (Kontler, 2002, 195).

Muchas de las obras de Mu K'í viajarían hasta Japón donde influirían en los artistas zen. Una muestra de ello son *Avalokitesvara*, *Grulla* y *Monos*, que se encuentran actualmente en el templo Daitoku-ji (Japón) y que fueron pintadas en la última etapa de su vida. En *Monos* (figura 60) se observa de nuevo un pequeño fragmento del mundo animal, en el que podemos seguir apreciando todas las características anteriormente descritas.



Figura 60. *Monos*. Mu K'i.  
Templo de Daitoku-ji, Japón.  
(Kitaura, 1991, 296).

Otro de los más geniales artistas chan fue **Leang K'ai** (hacia 1140-1210) que, aunque compartió monasterio y vocación con Mu K'i, tuvo un proceso artístico y personal muy diferente.

No se trata de un autodidacta, sino de un pintor profesional. Es más, de un pintor cortesano formado en la más estricta disciplina académica, que llegó a dominar a la perfección la técnica tradicional. Recibió los más altos reconocimientos por parte de la Academia Imperial; entre ellos, hacia 1202, el codiciado “cinturón de oro”. Sin embargo, lo dejó todo para retirarse a vivir en un monasterio chan.

Aunque se desconocen los detalles de su vida, sí podemos decir que éste no fue un cambio repentino. Se sabe que tuvo una personalidad extravagante, que solía darse a la bebida y protagonizar escándalos. Debido también a lo caótico de su vida, algunos autores hablan de sus obras como auténticas y otros como atribuidas. Aun así, la mayoría coincide en destacar que ejecutó a la perfección dos estilos, en principio opuestos: uno cuidado y académico, y otro subjetivo y expresionista.

Como ejemplo del **estilo clásico o académico** de Leang K'ai podemos citar la obra *Retrato del poeta Tao Yuanming* (figura 61) y *Sakyamuni saliendo de las montañas* (figura 62). En las dos obras se observa la cuidada perfección de un estilo realista lleno de detalles y colorido. Tan solo destacaremos cómo, en la primera de ellas, el estilo y el tema son muy parecidos a los de los demás pintores de corte de la dinastía Song del sur, hasta el punto de que los especialistas han cuestionado su atribución a Leang K'ai, mientras que, en la segunda obra, nos encontramos ya con un tema budista.

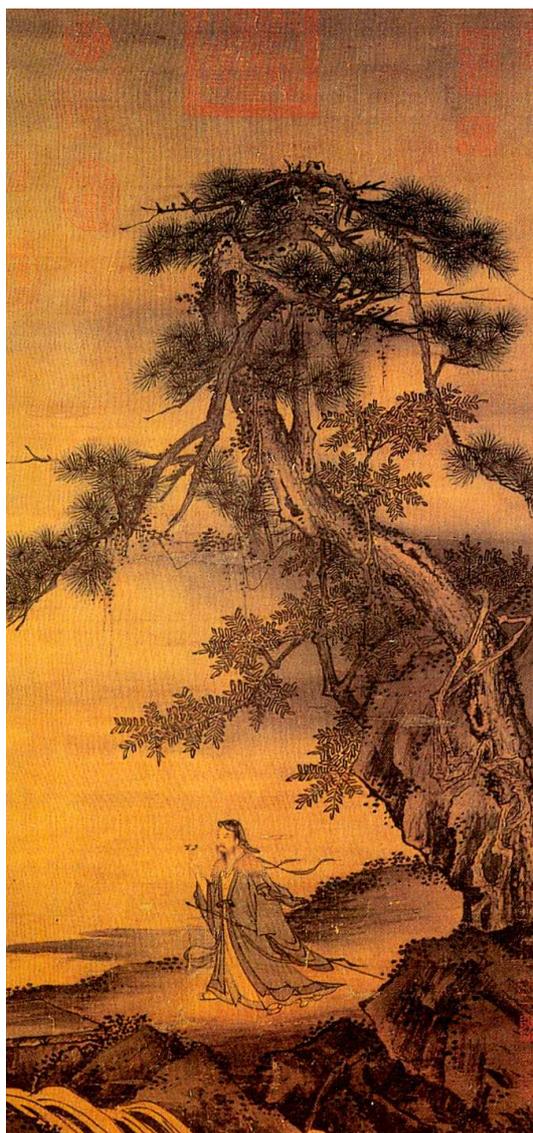


Figura 61. *Retrato del poeta Tao Yuanming*. Atribuido a Liang Kai.  
Tinta y colores sobre seda. Rollo vertical 71.5 x 36.7 cm.  
Museo Nacional del Palacio de Taipéh.  
(Kontler, 2002, 217, lamina77).

El retrato de *Sakyamuni saliendo de las montañas* fue pintado en la época en la que Leang K'ai todavía era académico, aproximadamente hacia 1204. Se trata de una obra singular ya que, aunque representa un retrato de Buda, éste no es representado según la iconografía budista, es decir idealizado, sino que, al contrario, tiene la apariencia de un ermitaño desaliñado que tan sólo viste un manto rojo de monje. El estilo

académicamente chino es claramente apreciable en el paisaje invernal que rodea a la figura, así como en los pliegues de la ropa ondeados por el viento. No obstante, los rasgos de la cara son claramente hindúes, y las largas orejas alargadas caracterizan al personaje representado como Buda.

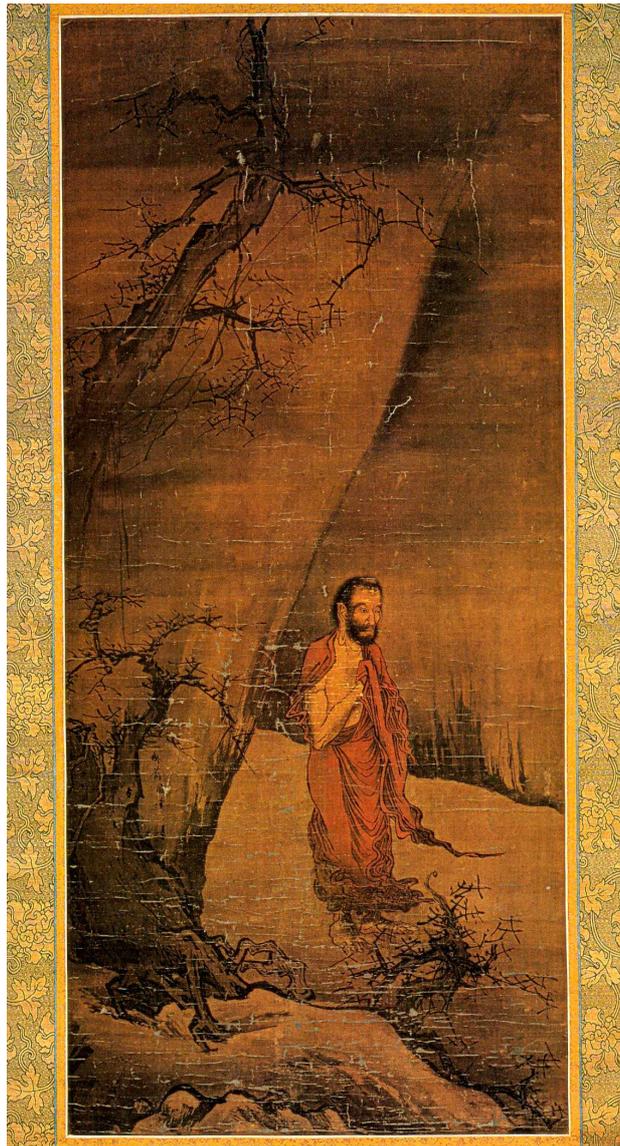


Figura 62. *Sakyamuni saliendo de las montañas*. Atribuido a Liang Kai.  
Tinta y colores sobre seda. Rollo vertical 117.6 x 51.9 cm.  
Museo Nacional de Tokio, Tokio Kokuritso Hakubutsukan.  
(Kontler, 2002, 217, lamina76).

Pese a la perfección de su estilo clásico o realista, en esta investigación nos centraremos preferentemente en el estilo expresionista, ya que es su estilo más personal y el influido, a la vez, por la estética chan. **Hay quienes ven en su ruptura estilística una similitud con su ruptura con el mundo: al romper con las normas mundanas, rompe con las académicas.** En cualquier caso, esto no le impide seguir conservando toda la base técnica de un pintor profesional. A su **estilo expresionista** lo llamó “estilo abreviado” (“chien-pi”). Realmente se trata de un estilo **abreviado o simplificado, conseguido a base de las mínimas pinceladas precisas.**

Una muestra de su “estilo abreviado” podemos observarla en *El poeta Li Po declamando un poema* (figura 63). La figura del poeta está construida a base de vigorosos trazos sumamente eficaces, que resumen las formas de manera esencial. Se trata sin duda de un retrato imaginario, ya que el poeta Li Po perteneció a la dinastía Tang (618-907). Aún así, sus poemas, de clara influencia taoísta, inspiraron las obras pictóricas de numerosos artistas posteriores.



Figura 63. *Li Po (Li Bo). Declamando un poema.*  
Atribuido a Leang K'ai (Liang Kai). Rollo vertical. Tinta sobre papel, Siglo XIII.  
Museo Nacional de Tokio. (Kontler, 2002, 194).

Leang K'ai continúa la tradición de retratos de personajes del budismo chan. Una muestra de ello es *El inmortal* (figura 64), una de sus obras más conocidas. *El inmortal* es una representación simbólica del hombre sabio. De hecho, según la doctrina chan, se es "inmortal" por haber alcanzado la sabiduría. En principio nos encontramos ante la imagen de un

hombre que camina, cuya masa corpórea está resuelta a base de grandes pinceladas, casi borrones, y cuya cara parece más bien una caricatura. Esto es así porque representa las características esenciales del personaje: la frente abultada simboliza la sabiduría, el aspecto desaliñado el rechazo de los lujos mundanos, y los ojos, que apenas se distinguen bajo su abultada frente, no miran al mundo exterior sino al interior.

En cuanto a la ejecución, podemos hablar de una obra abocetada en la cual se emplea la técnica del “pomo” o “boceto a tinta”. Una técnica que consistía en representar la figura sin contorno a base de manchas de tinta diluida. La técnica empleada para las pinceladas se denomina “feihai”, que podemos traducir como “blanco volante”: el artista emplea un pincel grueso de cerdas separadas, y con él esgrime trazos rápidos y sueltos como si la mano volase sobre el papel (Kontler, 2002, 218).



Figura 64. *El immortal*. Atribuido a Leang K'ai (Liang Kai).  
(Kontler, 2002, 218, lamina 78).

Además de los retratos, Leang K'ai cultivó otros géneros y, al igual que su contemporáneo Mu K'i, también realizó obras basándose en pequeños detalles del mundo natural. Un claro ejemplo de ello lo podemos observar en una de sus obras más exquisitas, *Dos cuervos y un sauce llorón* (figura 65), donde sacrifica todo detalle a favor de la poética existente en el vacío surcado tan solo por los mínimos trazos indispensables:

*En esta pintura se manifiesta el talento excepcional del gran pintor Liang K'ai.*

*Algunas pinceladas bastaron para reproducir el espectáculo de un sauce agitado por el viento de la noche, a la hora en que vuelan los cuervos.*

*Ni un trazo que no sea indispensable, que no contribuya a crear el sentimiento poético experimentado por el artista y que ha fijado algunos instantes. (...).*

*Abajo, ligeramente a la derecha, una pequeña firma: Liang K'ai (Fourcade, 1968, 88).*



Figura 65. *Dos cuervos y un sauce llorón.* Leang K'ai.  
Tinta negra sobre seda. Pintura de pantalla. Diámetro: 25.5 cm.  
(Fourcade, 1968, 88).

Pese a la valoración o influencia de la pintura chan por parte de algunos artistas de la dinastía Song (960-1279), en general este tipo de pintura no fue aceptada por los críticos de su época que la consideraban como una excentricidad poco digna de atención. Esta idea se acentuó

progresivamente durante las dinastías posteriores, Yuan y Ming, en las que esta clase de pintura fue quedando en el olvido. Afortunadamente, debido al éxito de la doctrina chan en Japón (donde se llamo zen) muchas de estas obras no se perdieron, sino que viajaron a dicho país, donde se conservan en santuarios y museos, además de tener una importante influencia sobre los artistas zen.

En China habría que esperar hasta el siglo XVII para que este tipo de pintura volviera a valorarse, aunque fuera tan sólo por los pintores individualistas o excéntricos de la dinastía Qing (1644-1911) que la redescubrieron. De entre los artistas de esta dinastía, tenemos que conceder especial importancia a dos de ellos vinculados al budismo chan: Chu Ta y Shitao.

## **4.2. Chu Ta y el resurgimiento de la pintura chan.**

Pese a su fuerte personalidad e incuestionable estilo individualista, podemos considerar a **Chu Ta** (1626-1707) como uno de los sucesores de la tradición pictórica de la pintura chan que había quedado olvidada.

### **4.2.1. Vida y personalidad**

Su verdadero nombre es Chu Ta (Chu Da, Zhu Da), aunque también es conocido por su nombre monástico Pa Ta Shan-jen (Bada Shanren), que significa “El solitario de las ocho grandes perfecciones”, y en alguna ocasión puede citársele por su nombre artístico, Hao. Fue un descendiente

lejano de la casa real de los Ming. El cambio de dinastía supuso para él un duro golpe, y a raíz de ello se hizo monje chan, alejándose de los manchúes, que eran la clase dirigente durante la dinastía Qing, prefiriendo el contacto con la gente humilde.

A pesar de que la mayoría de los autores coinciden en cuanto a las fechas de su nacimiento y muerte, otros aspectos de su vida no están tan claros. Según algunos, sería a raíz de la muerte de su padre y del cambio de dinastía que Chu Ta se quedó mudo, incluso que enloqueció. Mientras, otros aseguran que tanto su locura como el hecho de que dejase de hablar, fueron acciones fingidas en protesta por la invasión de los manchúes. Una de las muchas anécdotas sobre su vida relata que *“un día colgó en su puerta, según se cuenta, un letrero con el carácter ‘ya’, que significaba ‘mudo’, y no habló más a nadie”* (Rivière, 1966, 545).

Otros ven en esta decisión de no hablar una actitud propia de los sabios taoístas:

*Si lo sometemos a análisis, numerosos rasgos de Chu Ta nos recuerdan a los de los “sabios” que nos describen los antiguos textos taoístas. Podemos así relacionar su decisión de no hablar con el aforismo de Lao Tse: “Quien habla, no sabe; quien sabe, no habla”, y con los preceptos de Chuang-Tse: “No hables: exprésate sin palabras; unos han hablado durante toda su vida y no han expresado nada; otros nunca han hablado y siempre han dicho algo”* (Fourcade, 1968, 93).

Es probable que ni siquiera muchos de sus contemporáneos supieran si su locura, o falta de habla, era real o no. En lo que sí coinciden la mayoría de autores es en que fue un personaje solitario y excéntrico, que gesticulaba, reía o lloraba y que se daba a la bebida con frecuencia. Lo

único que podemos constatar es que cuando pintaba, pese a que algunos afirman que lo hacía en estado de embriaguez, dominaba la técnica, la composición y la pincelada a la perfección. Por tanto, podemos afirmar que tan loco o tan borracho no estaría, al menos en esos momentos.

Pese a la apariencia caótica de su vida y su personalidad excéntrica, Chu Ta mantiene su interés y coherencia tanto en su vida artística como en su vida espiritual en la que se produjeron varias transformaciones: comenzó su vida monástica como monje chan; sin embargo más tarde, a partir de 1661, se separa del budismo y se une a los círculos taoístas. Este cambio se debe en parte a su evolución espiritual y en parte también a cuestiones políticas, ya que, por tradición, los taoístas cultivaban un espíritu de inconformismo contra el poder establecido, y en esta época especialmente contra los nuevos dirigentes manchúes. De todos modos, al ser un adepto del budismo chan, cuya enseñanza es tan afín a la del taoísmo, tampoco se trató de un cambio radical. El propio Chu Tao llegó a afirmar: “*En mi creación el Ch’an y el Tao son la misma cosa*” (Cheng, 1986, 91).

Dentro del entorno taoísta parece ser que desempeñó un papel bastante activo, participando como responsable en la construcción de un monasterio construido en 1667, en el que después permaneció dirigiéndolo durante 20 años. De esta época, concretamente de 1674, data el único retrato que poseemos de Chu Ta, obra de Huahg An-p’ing (figura 66). En el margen del cuadro, además de textos poéticos de amigos suyos, podemos encontrar otros del propio Chu Ta. Una de estas inscripciones hace referencia a su edad, lo cual permitió a sus biógrafos datar su nacimiento.



Figura 66. *Retrato de Chu Ta*. Huang An-p'ing.  
Museo Pa-ta-shan-jen, Nan-ch'ang. (Cheng, 1986, 14).

#### 4.2.2. Análisis de la obra de Chu Ta.

Chu Ta recoge no solamente la **tradicción chan y taoísta**, sino también la de los **artistas letrados**, cultivando todas las artes (pintura, poesía, caligrafía e incluso la grabación de sellos), destacando en todas ellas como un artista genial. **Su estilo pictórico es original a la vez que expresionista**. Realizó magníficos paisajes, pero donde su estilo se puede

calificar de “único” es en sus pinturas sobre pequeños detalles del mundo natural: pájaros con rocas o con plantas, flores, peces, insectos, pequeños animales, etc.

**Artísticamente se le relaciona con la pintura chan**, y con los pintores Mu K’i y Leang K’ai. Como ellos, realiza una pintura espontánea y simplificada, pero con un estilo personal que hace reconocible como suya cualquiera de sus obras. Sin embargo, a diferencia de los demás pintores chan, no pintó personajes ni retratos imaginarios de santos búdicos. **Su temática es totalmente naturalista, ya que a través de ella expresó su amor a la naturaleza. En este sentido se acerca más al taoísmo que al budismo chan.**

En su obra *Pájaro acuático sobre una roca* (figura 67) se aprecia su profunda observación del mundo animal. El pájaro está posado sobre una pata, encima de una roca que emerge de un lago, probablemente esperando poder cazar algún pez en sus aguas:

*El que ha conocido los lagos y los estanques del sur de China, reconstituye inmediatamente esta atmósfera de final de la época de los calores, el olor vegetal que exhala el agua un poco pesada, de la que emergen los lotos maduros, la calma y la tibieza del verano que se acaba. Un chorro de imágenes, de reminiscencias poéticas, nutre los sentimientos y la emoción del espectador.*

*Arriba, a la derecha la firma del pintor, “Pa-Ta Shan-Jen”, seguida de dos de sus sellos (Fourcade, 1968, 93).*

Por otra parte, tras esta lectura poética de la obra *Pájaro acuático sobre una roca*, indagando en su **significado simbólico** podemos extraer una segunda interpretación. El pájaro no sólo está sobre la roca, sino bajo

una gran hoja que no sabemos si lo protege o más bien lo amenaza con su caída, y la roca parece inestable pues es más pequeña en su base que en su parte superior. Además, el hecho de que el pájaro se apoye sólo sobre una pata no es casual: se trata de una posición de las aves que se repetirá numerosas veces a lo largo de la obra de Chu Ta. Algunos autores han visto en este hecho una posible expresión pictórica de protesta por la invasión Manchú de China. El pájaro está en equilibrio, le falta una pata al igual que al artista le falta su patria. Desde esta perspectiva, buena parte de su pintura sería una expresión de la situación difícil e inestable en la que el mismo se encuentra. En este sentido, podemos observar otras obras suyas (figuras 68 y 69) para comprobar cómo esta posición se repite numerosas veces en las aves representadas por Chu Ta.

Volviendo al análisis de la obra *Pájaro acuático sobre roca*, puede apreciarse cómo **la composición posee un equilibrio perfecto**: el vacío es surcado por líneas que guían la mirada hacia los objetos de mayor peso visual, **los elementos son simplificados a base de certeras pinceladas**, y algunas de ellas son sólo borrones de tinta diluida. No hay duda ni artificio, tan solo **la espontaneidad más absoluta que se expresa gracias al dominio de la técnica más depurada.**



Figura 67. *Pájaro acuático sobre una roca*. Chu Ta.  
Tinta negra sobre papel. 126 x 46 cm.  
Museo Palacio Pekín.  
(Fourcade, 1968, 92).



Figura 68. *El martin pescador*. Chu Ta.  
Colección Sumitomo Japón. (Cheng, 1986, 45).



Figura 69. *Pájaro durmiendo*. Chu Ta.  
Museo Östasiatiska, Estocolmo. (Cheng, 1986, 104).

En *Dos codornices bajo una roca* (figura 70) se observa también como una de las aves se apoya sobre una pata. Las dos se refugian bajo una masa de pinceladas, que representan un abrigo natural y florido, en el que se encuentran a salvo del resto del mundo.

Las codornices destacan por su expresividad. Sus grandes ojos llegan casi a la caricatura, adoptando expresiones más propias de los humanos que de las aves: como puede apreciarse, su mirada parece enfadada o irritada. Según Cheng (1986, 100), la irritación de esta mirada se debe a lo que las aves ven en el mundo humano. No obstante, Chu Ta dulcifica esta situación colocando las codornices en un acogedor refugio

natural. De este modo, lo que está diciéndose a sí mismo y a otros es que abandonen ese enfado por lo que ven en el mundo humano, y sigan el ejemplo de las flores, cuya sonrisa no se altera por lo que sucede en el mismo.



Figura 70. *Dos codornices bajo una roca*. Chu Ta.  
1694. Tinta sobre papel. Hoja de álbum 31.7 x 27.5 cm.  
Colección Sumimoto, Kyoto.  
(Kontler, 2002, 265, lamina XIV).

Como podemos comprobar, **a menudo las pinturas de Chu Ta esconden un significado simbólico**, ya que las emplea para expresar sus sentimientos, ideas o estados de ánimo. Se pueden extraer de ellas varias lecturas que no se contradicen entre sí. En su obra se aprecia desde el amor a la naturaleza hasta la rebeldía contra los gobernantes manchúes: todo forma parte de los sentimientos de un sólo artista.

Del mismo año que la pintura anterior es *Pez, pájaro, roca*, (figura 71). En este caso, la obra tiene un carácter más abstracto. **El vacío** cobra especial importancia ya que el agua no se representa, y la sensación que la obra transmite es la de encontrarnos sumergidos en un mundo ingrátido. Algo similar sucede en la pintura de Mu K'í titulada *Seis cakis* (figura 58), en la que ninguna sombra o elemento ajeno a los objetos principales nos revela el entorno en el que los cakis se encuentran.

Con *Pez, pájaro, roca* **Chu Ta aún a un tiempo la sobria espiritualidad chan y el arte de los pintores letrados**: los peces eran un tema propio de estos últimos, los cuales tampoco representaban el agua, pero la simplificación y protagonismo del vacío que posee esta pintura son propias del arte chan. El pájaro aparece esta vez sentado sobre la roca, pero la posición de esta última es todavía más inestable que en el caso anterior. De hecho ninguna roca puede sostenerse con esa base, y el peso de la parte derecha debería hacer que se desplomase hacia el lado izquierdo. Toda la obra parece representar un mundo irreal, donde cada ser encuentra su equilibrio no gracias a las leyes físicas, sino a la propia armonía de su ser.



Figura 71. *Pez, pájaro, roca*. Chu Ta (Zhu Da). 1694.  
Colección Drenowatz, Museum Rietberg, Zúrich.  
(Fahr-Becker, 2000, 219).

Otra pintura del mismo tema y características que la anterior es *Peces en medio de las rocas* (figura 72). La diferencia, quizás, estriba en que al colocar los peces en la parte inferior, la sensación de realidad es mayor, aunque el agua tampoco sea representada.



Figura 72. *Peces en medio de las rocas*. Chu Ta.  
Colección John Crawford junior, New York.  
(Cheng, 1986, 91).

A partir de elementos naturales muy simples, Chu Ta crea un universo propio, un microcosmos lleno de vida. En su madurez, alrededor de los sesenta años, realizó muchas de sus obras más creativas, haciendo gala de una técnica insuperable al servicio no de la copia del modelo real, sino de la propia espontaneidad y expresión.

Como se ha podido comprobar hasta ahora, Chu Ta suele emplear el formato vertical. Sin embargo, en alguna que otra ocasión también empleó el rollo horizontal. Una de las pocas obras realizadas en formato horizontal será *Gato, roca y loto*, que también pertenece a este periodo.

En las figuras 73 y 74 podemos observar dos detalles de dicho rollo. En ambos casos se destaca la maestría de su pincelada, de viveza y precisión inigualables. A través de ella **logra resumir las formas hasta llegar casi a la abstracción; sin embargo, el referente natural nunca se pierde.** Las manchas de tinta más que representar a la perfección los contornos de los elementos naturales, parecen captar la vida que anima a las plantas, el ritmo de su crecimiento, sus alargados tallos y sus pesadas hojas: su energía vital, como dirían los taoístas. Sobre este animado mundo vegetal dormita apacible un gato sobre una roca y el resto del espacio está ocupado por el vacío, elemento indispensable en la obra de Chu Ta.



Figura 73. *Gato, roca y loto* (detalle). Chu Ta, (Zhu Da). 1696.  
Tinta sobre papel. Rollo horizontal 34 x 218 cm.  
(Wan-go Weng -Yang Boda, 1982, 209).



Figura 74. *Gato, roca y loto* (detalle). Chu Ta, (Zhu Da). 1696.  
Tinta sobre papel. Rollo horizontal 34 x 218 cm.  
(Wan-go Weng -Yang Boda, 1982, 209).

De acuerdo con la filosofía chan, y siguiendo la tradición de los artistas chan anteriores, Chu Ta siente también una especial **atracción por las cosas más simples. En ellas encuentra la esencia de lo sagrado**, de lo trascendente, y por tanto no es de extrañar que estos **pequeños detalles de la naturaleza** se conviertan frecuentemente en el tema de su pintura. En la caligrafía de la figura 75 el propio pintor expresa la importancia que tienen para él las cosas simples:

*Buscando las cosas simples,  
He abordado las Tres Islas Inmortales.  
Buscando la verdad,  
He conocido los Nueve Inmortales  
(Cheng, 1986, 36).*



Figura 75. Caligrafía. Chu Ta  
Museo de la China Popular.  
(Cheng, 1986, 37).

**En esta caligrafía de estilo cursivo podemos apreciar la fuerza y el dinamismo de la pincelada de este gran pintor y calígrafo. Ese mismo dinamismo podemos encontrarlo en las pinceladas que emplea en sus obras pictóricas. No obstante, en sus representaciones del mundo natural el trazo personal describe y se adapta al ritmo de la naturaleza, captado por medio de su observación. De este modo se produce una simbiosis que da lugar a una pincelada tan espontánea como orgánica, tan personal como natural.**

En su obra *Rama de árbol* (figura 76) el ritmo de su pincelada confiere a un simple detalle de la naturaleza una fuerza inigualable. Según la estética china podemos decir que la obra está cargada de chi,

tanto en el sentido de que el artista le ha sabido transmitir su propio chi personal, como en el de que ha sabido captar la fuerza vital de la naturaleza. **La vitalidad y el dinamismo de la pincelada** son tales que parecen salirse del cuadro. La combinación entre las pinceladas diagonales que representan la dirección de la rama y las pinceladas circulares que representan su volumen, es equilibrada a la vez que espontánea. La mirada se recrea en la variedad de trazos que recorren el espacio. Hasta el sello y la caligrafía participan activamente en una composición insuperable.



Figura 76. *Rama de árbol*. Chu Ta. Freer Gallery of Art, Washington. (Cheng, 1986, 38).

La admiración de Chu Ta por la naturaleza no sólo se refleja en su obra pictórica sino también poética, ya que ambas nacen del mismo sentimiento. El monje artista no solo admira lo bello de los paisajes o de los elementos naturales, sino que se deleita con todos sus sentidos:

*Todas las flores exhalan su perfume.  
Todas las hojas sirven de copas para beber.  
Una vida dura cien años; ¿qué hacer sino embriagarse?  
Ya fluye a raudales el vino nuevo de color de ámbar*  
(Cheng, 1986, 70).

De entre los elementos naturales las **flores** constituyen uno de los temas principales de Chu Ta. En ellas podemos apreciar la misma pincelada suelta y dinámica que consigue recrear la belleza de una gran variedad de flores a partir de unos pocos trazos. En este sentido podemos destacar, entre otras, las obras tituladas *Fucsias* (figura 77) y *Rama de magnolia* (figura 78).



Figura 77. *Fuchsias*. Chu Ta. Museo de arte de la Princeton University.  
(Cheng, 1986, 42).



Figura 78. *Rama de Magnolias*. Chu Ta.  
Museo de arte de la Princeton University. (Cheng, 1986, 57).

Como ocurre con sus pájaros, en ocasiones las pinturas sobre flores también están cargadas de simbolismo. Un claro ejemplo lo podemos ver en su obra *Tallo y flor de loto* (figura 79).

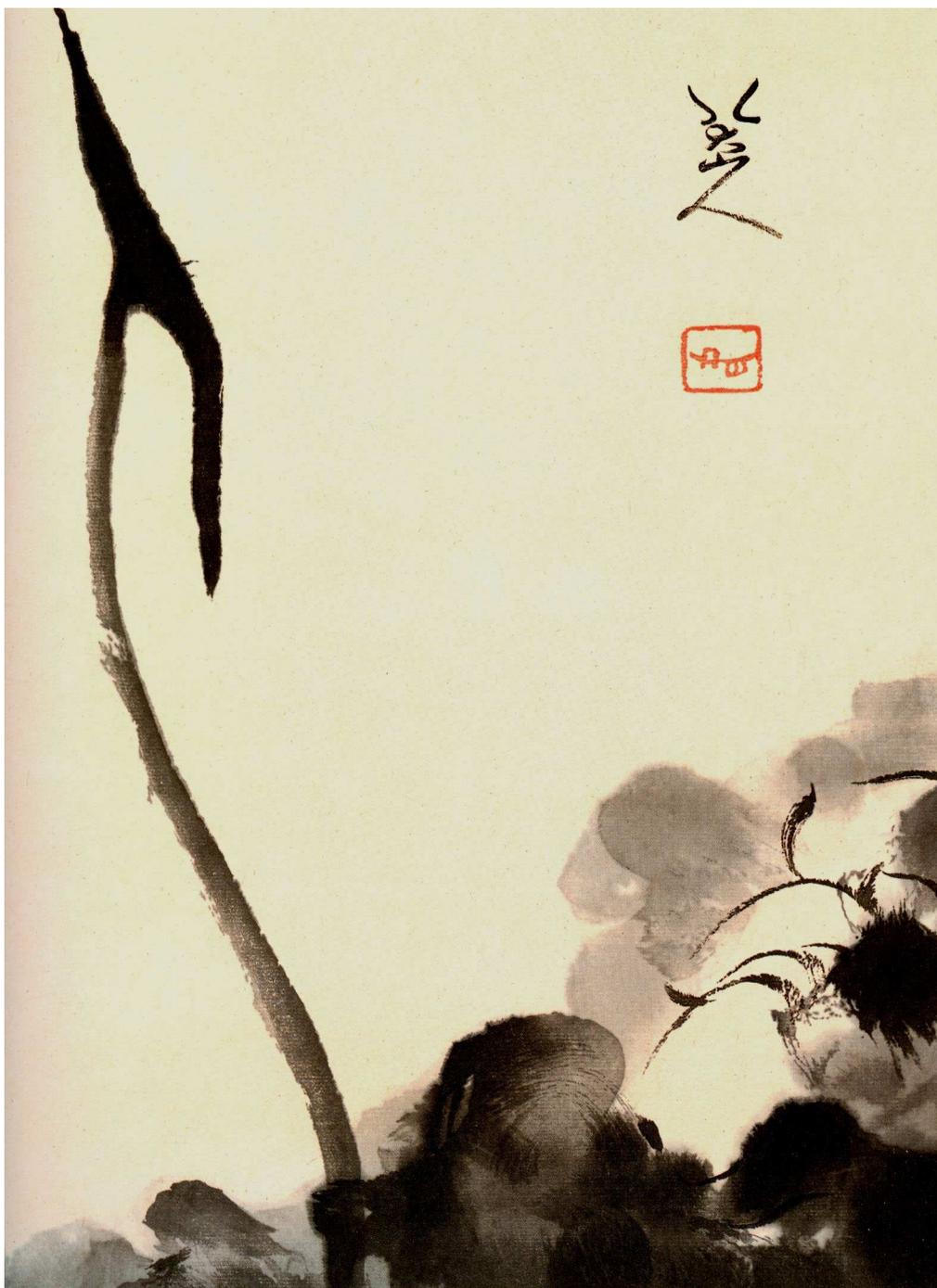


Figura 79. *Tallo y flor de loto*. Chu Ta. Colección particular, China Popular. (Cheng, 1986, 69).

El loto hunde sus raíces en el lodo y crece mostrándonos su parte más bella. Por eso en China el loto es un símbolo de pureza, ya que, partiendo del fango, crece transformándose en una de las flores más valoradas por su belleza. No obstante, el simbolismo de esta obra va más

allá. Con la simple representación de una flor Chu Ta simboliza el orden universal: la audaz curva del tallo en tinta negra que se alza hacia el cielo, y la flor blanca de corazón negro, simbolizan el yang, mientras que la parte oscura y oculta que no aparece en el cuadro, es decir el barro en el que se hunden las raíces del loto, simboliza el yin. En palabras del propio artista, “Ah, el universo entero en una flor de loto” (Cheng, 1986, 68).

**En ocasiones el motivo representado se simplifica hasta el límite** ofreciéndonos, a través de la sencillez más absoluta, toda la esencia de lo representado, como podemos observar en su obra *Flor en un vaso* (figura 80).



Figura 80. *Flor en un vaso*.  
(Chang Chung-yuan, 1970, figura 10).

Al contemplar estas obras, se constata que no nos encontramos ante la obra de un loco, como en ocasiones lo consideraron sus contemporáneos, sino de un artista muy cercano a la filosofía chan. Existe una profunda coherencia tanto en las obras como en los escritos de Chu Ta: en ambos expresa sus pensamientos y sentimientos más profundos y su compromiso espiritual. En una de sus caligrafías podemos leer:

*Cuando la mente es transparente y pura como si se reflejara en un espejo como en la superficie del agua, no hay nada en el mundo que te pueda desagradar. Sereno, como la luz que respira en el amanecer, no habrá nadie a quien quieras olvidar* (Chan Chung-Yuan, 1970, texto anexo a la figura 10).

Como se puede comprobar, **Chu Ta persigue la misma meta espiritual que los demás artistas chan y, al igual que éstos, toda su obra se encuentra impregnada por la espiritualidad más trascendente que se expresa a través de lo sencillo.** Concretamente en la temática y la sencillez de su obra *Melón negro* (figura 81) podemos apreciar un claro paralelismo con la obra de Mu K'i titulada *Los seis caquis* (figura 58).

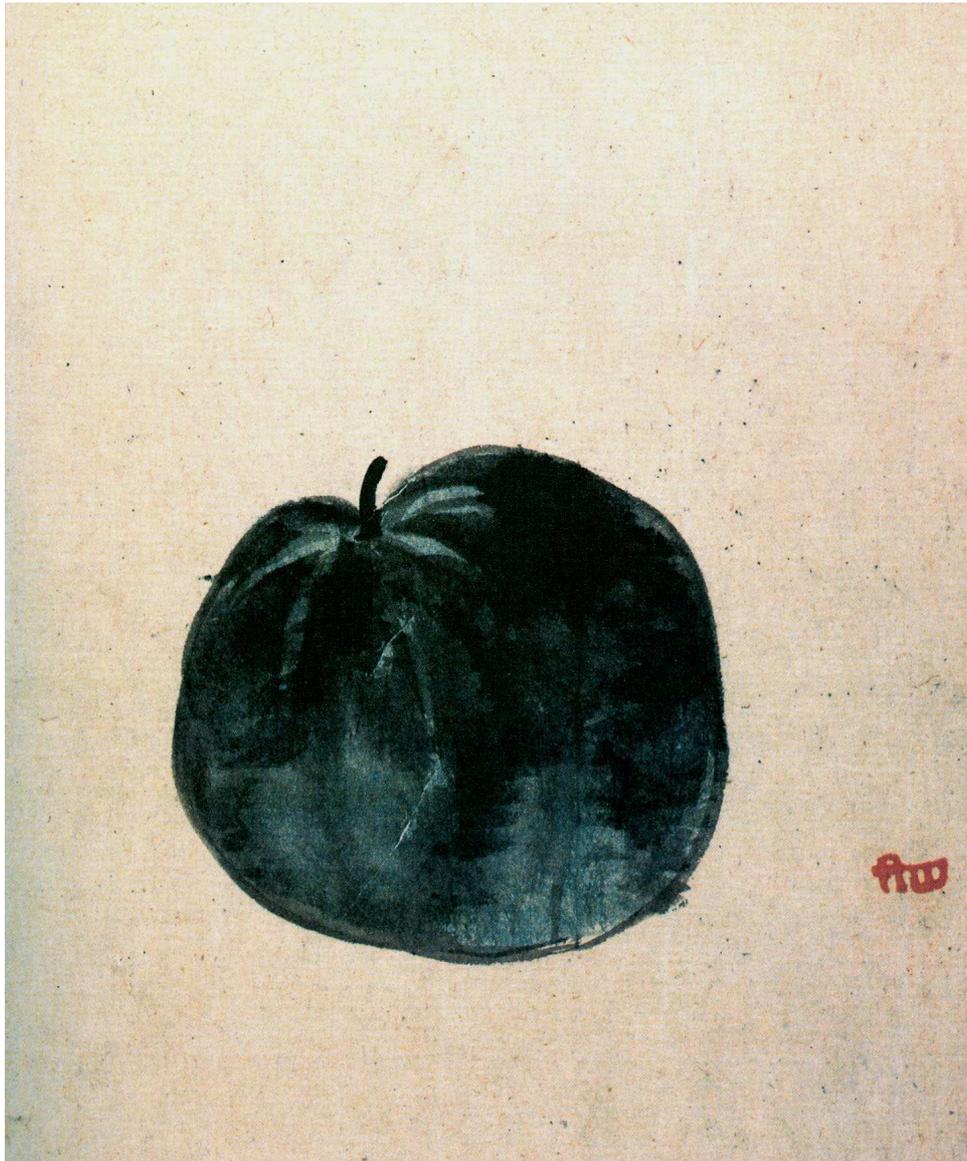


Figura 81. *Melón negro*. Chu Ta.  
Museo de Shanghai. (Cheng, 1986, 73).

En su obra *Tronco de ciruelo en flor* (figura 82) la simplificación de su pincelada es llevada al extremo. Solamente unos cuantos trazos representan la esencia del modelo: con una **espontaneidad casi infantil** y **el virtuosismo técnico de un maestro**, el pincel de Chu Ta surca el espacio vacío sin dudas y con la sinceridad más absoluta.



Figura 82. *Tronco de ciruelo en flor*. Chu Ta. Museo de Nankin.  
(Cheng, 1986, 75).

No podemos concluir este análisis de la obra de Chu Ta sin mencionar sus **paisajes**, que si bien no son tan particulares como sus pájaros o sus detalles del mundo natural, también tienen su sello personal. Teniendo en cuenta el estilo excéntrico y excepcional de la obra de Chu Ta, puede afirmarse que en el tema del paisaje empleó su estilo más

clásico, aunque sus paisajes, comparados con el resto de los de su época, no fueran precisamente clasificados como clásicos.

**En sus paisajes podemos encontrar la influencia de otros autores anteriores** como Tung Ch'ich'ang y Huang Gongwang. La influencia del primero se puede apreciar claramente en la obra de Chu Ta *Primavera en la montaña* (figura 83), en la que también emplea la técnica de Yung Yuan, otro pintor de la dinastía Song (960-1279).

No obstante, pese a las influencias mencionadas, la vitalidad de la pincelada de Chu Ta está siempre presente en su obra, confiriéndole un sello personal inigualable. Del mismo modo, a pesar de aprender de los maestros anteriores, la propia observación de la naturaleza constituye un pilar fundamental en su obra. Un bello testimonio de esta observación son los numerosos poemas de este pintor poeta:

*La montaña en primavera no muestra la distancia.  
En el extremo lejano se deja adivinar un bosque.  
Vasto sin embargo es el espacio abierto al vuelo de las nubes...  
¿Cómo es que este corazón permanece todavía unido al mundo?  
(Cheng, 1986, 144).*

En la obra anteriormente mencionada, la masa montañosa se extiende sobre un fondo vacío, que podemos intuir como niebla o agua. El paisaje entero se organiza como una gigantesca escalera que guía la mirada del espectador hacia el infinito. De nuevo el artista nos sumerge en un espacio irreal compuesto a base de planos, donde la distancia desaparece, construyendo una estructura que permite al mundo terrestre elevarse hasta las nubes.



Figura 83. *Primavera en la montaña*. Chu Ta. Museo Östasiatiska, Estocolmo. (Cheng, 1986, 145).

Aunque siempre encontramos en los paisajes de Chu Ta su huella personal, su estilo varía según que los pintara al estilo de uno u otro pintor. Estas variaciones podemos apreciarlas, por ejemplo, en el paisaje titulado *Montañas en la bruma* (figura 84) cuyo estilo se diferencia claramente del anterior (figura 83). Esta escena brumosa fue pintada al estilo de Mi Fei de la dinastía Song.



Figura 84. *Montañas en la bruma*. Chu Ta.  
Colección del Museo de la China Popular. (Cheng, 1986, 137).

En 1687, cuando ya tenía sesenta años, Chu Ta abandona la vida monástica, y rompe sus últimos lazos con el mundo. A partir de entonces su existencia fue similar a la de un vagabundo que acepta la hospitalidad de quienes no se escandalizan de sus excentricidades.

A partir 1695 se instala en una simple choza. A esta modesta vivienda le dio el nombre de “canto después del despertar”. Viviendo en esta soledad hizo gala de una extraordinaria energía creadora. Habiendo llegado a la cumbre de su arte, produjo toda una serie de obras maestras, entre ellas *La cabaña de la ermita* (figura 85) pintada en 1700.

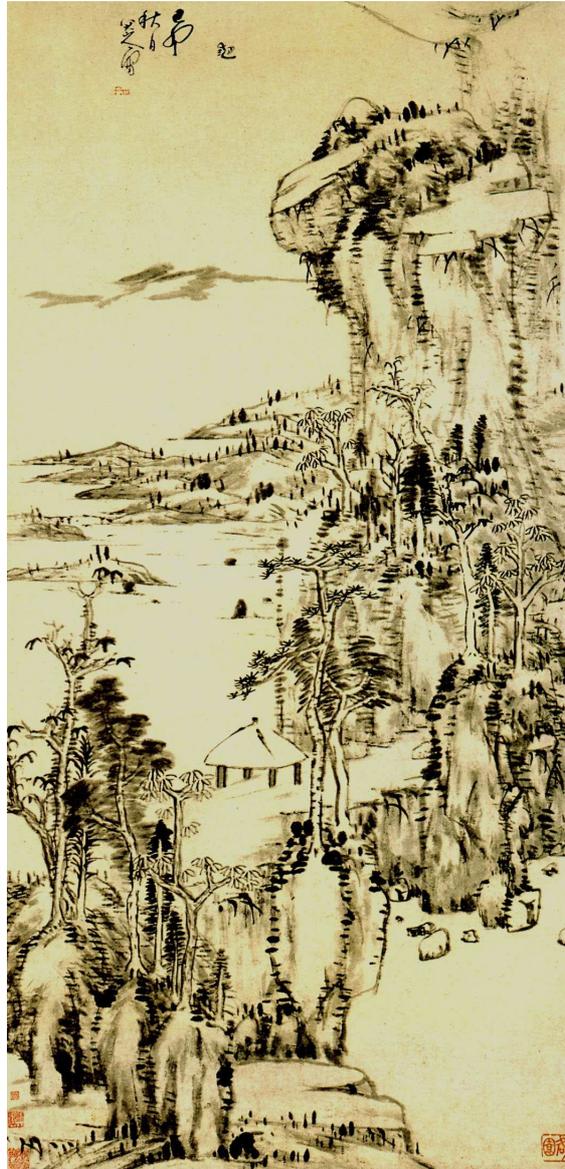


Figura 85. *La cabaña de la ermita*. Chu Ta. 1700.  
Museo de Shanghai. (Cheng, 1986, 17).

Al contemplar esta pintura no es difícil recordar la obra de Ni Tsan de la dinastía Yuan (1280-1367): la cabaña solitaria, la ausencia de la figura humana, la desolación del paisaje. Ni Tsan fue otro pintor con el que compartió similitudes, pues Chu Ta también participa de la filosofía de los artistas letrados y, al igual que estos, eligió una vida errante o retirada y

un espíritu taoísta. Así, aunque ambos artistas correspondan a épocas diferentes, podemos apreciar en ellos la misma búsqueda espiritual y personal a través del arte y de la naturaleza.

La composición en vertical suele repetirse en sus paisajes. La mirada serpentea en una “ese” invertida que acaba en la parte superior donde se aprecia la particular caligrafía cursiva del autor y su sello. Aunque no podemos hablar de perspectiva en el sentido occidental, sí puede decirse que los planos aparecen más ordenados que en el paisaje *Primavera en la montaña*, y que, en el plano más lejano de las montañas, éstas son de menor tamaño que las que están en primer plano, dando así sensación de lejanía o perspectiva. Chu Ta pintó este paisaje a sus setenta y cuatro años, aproximadamente cuatro o cinco años antes de su muerte. De todo el paisaje, aunque solitario, emana una sensación de serenidad.

Al igual que ocurrió con otras obras de artistas chan, **muchas de las obras de Chu Ta viajarían a Japón, donde influirían en el arte zen.** También tuvo gran influencia sobre aquellos artistas chinos del siglo XX que optaron por un estilo no académico, más libre y personal. Por otra parte, **en su época también influyó en otros artistas excéntricos,** además de mantener una relación de amistad con su sobrino Shitao.

**Su relación con Shitao** es de capital importancia, y nos servirá de introducción al estudio de este otro gran artista. Ambos compartieron el mismo destino trágico: pertenecían a la familia imperial de la anterior dinastía, depuesta por los manchúes, y fueron monjes chan al menos en una etapa de su vida al tiempo que afines al taoísmo.

Pese a estas similitudes, sus estilos son diferentes ya que ninguno imitó al otro, dejándose llevar ambos por su personal necesidad de expresión. Tampoco se sabe si alguna vez llegaron a verse. Lo que sí puede afirmarse es que intercambiaron cartas y obras. En sus cartas se profesan mutua admiración y respeto. En algunas cartas Shitao pedía a su tío que le hiciera una pintura sobre un tema concreto, y en otras Chu Ta pedía a su sobrino que finalizara un paisaje que él había comenzado.

#### **4.3. Shitao y el método de “la pincelada única”.**

Por su profunda búsqueda espiritual, por su legado teórico y pictórico, así como por su sincera admiración por la naturaleza, podemos considerar a Shitao como el paradigma de artista y teórico en el que confluyen todas las teorías y prácticas expuestas hasta ahora. A través de su obra, tanto teórica como práctica, podemos estudiar la búsqueda de la espontaneidad natural, del método del no-método, es decir, del Wu-Wei taoísta y de la concentración chan (Chen, 2004).

Sin embargo, antes de comenzar el estudio sobre Shitao es preciso hacer una aclaración: investigar sobre la vida y obra de cualquier artista chino desde Occidente conlleva ciertas dificultades. Como ya se ha comprobado en artistas anteriores, los chinos acostumbran a emplear, además de su nombre de pila (que incluye el apellido y el nombre), diversos sobrenombres o seudónimos. Por otra parte, tanto unos como otros pueden variar en mayor o menor medida según la traducción. Esto significa que, según las fuentes o autores consultados, los nombres pueden variar considerablemente.

Realizamos esta aclaración con respecto a Shitao debido a que, en su caso, esta disparidad se acentúa aún más, ya que llegó a utilizar hasta treinta seudónimos aproximadamente. El más conocido de todos ellos es Shitao, traducido por la mayoría de los autores como “Ola de piedra”. Cuando el seudónimo o nombre es diferente en un autor u otro, uno de los datos que nos pueden confirmar que se trata del mismo artista son las fechas de su nacimiento y muerte, que en el caso de Shitao varían también.

Ofrecemos a continuación una relación de ocho autores con datos muy diferentes entre sí, tanto en la traducción del nombre como en las fechas de nacimiento y muerte. En algunos casos las diferencias son bastante notables, pudiendo encontrarse variaciones de hasta 12 años en cuanto a la fecha de nacimiento. Un ejemplo significativo es el de F. Cheng que en unos casos fecha su nacimiento en el año 1641 y en otros en el 1642:

- “*Tao Tsi, o She T’ao (1630-1714)*” (Rivière, 1966, 547).
- “*Shih T’ao (1640- aún vivió en 1714)*” (Kitaura, 1991, 356).
- “*Shitao (...). Suele admitirse que nació en 1641*” (Cheng, 2004, 199-200).
- “*Shitao (1642-1707)*” (Cheng, 1998).
- “*Shih T’ao o Tao Qi (1630-1707)*” (Tregear, 1991, 168).
- “*Shitao (hacia los años 1642-1707)*” (Fahr-Becker, 2000, 218).
- “*Shih-t’ao*” (Maillard, 2000, 68).
- “*Shitao (1642-1707)*” (Alain Jaubert, 2004).
- “*Shi Tao (1630-1707)*” (Cervera, 1989, 110).

En esta investigación optaremos por la traducción de Shitao, mientras que dejaremos sin precisar las fechas de su nacimiento o muerte, ya que, como ha quedado demostrado, éstas no han podido ser establecidas ni por los investigadores más reconocidos de su vida y obras.

#### **4.3.1. Biografía.**

Nace en Wuzhou, en la provincia de Guangxi, situada al sur de China. Su verdadero nombre fue Zhu Ruoji (Chu Jou-chi) y pertenecía a la familia imperial de la dinastía Ming (1368-1644) al igual que Chu Ta que era pariente suyo.

En 1644 cuando Shitao era todavía un niño, los manchúes ocuparon Pekín y fundaron la dinastía Qing (1644-1911). La dinastía Ming se vio forzada a retirarse hacia el sur estableciendo su capital en Nankin que sólo tardó un año en caer en poder de los manchúes. De entre las muchas muertes que trajo consigo el cambio de dinastía, una de ellas, por asesinato, fue la del padre de Shitao. Shitao salvó la vida gracias a que lo ocultaron en un monasterio del budismo chang. Allí creció convirtiéndose en monje y adoptando el nombre monástico de Daoji.

Durante estos años se dedicó a viajar haciendo peregrinaciones a diversas montañas como, por ejemplo, el monte Lu en Jiangxi o el monte Huang en Anhui. Dos pasiones que serán una constante durante el resto de su vida, serán alimentadas y desarrolladas durante estos viajes: por un lado, su vocación pictórica que se despertó ya desde edad muy temprana, y

que le llevó a realizar bocetos de las montañas visitadas; por otro, su devota admiración por la naturaleza.

Sin embargo, pese a los muchos bocetos realizados, Shitao no llevó a cabo una transcripción literal de dichas montañas al papel, sino que, fiel a las ideas del budismo chang y del taoísmo, prefirió captar su espíritu antes que su apariencia.

Hacia la mitad de su vida abandonó la vida de monje, viviendo en distintas ciudades como Xuancheng en la provincia de Anhui, o Nankin, y realizando numerosos viajes a Yangzhou que en aquella época era un importante centro comercial y artístico.

Durante la década de los 1680 su fama y reconocimiento como artista fue creciendo, hasta el punto de llegar a ser invitado a las ceremonias del emperador Kangxi cuando éste viajaba por el sur de China. Más tarde, se trasladó a la capital, Pekín, aproximadamente entre 1689 y 1692. Un año después regresó al sur, a Yangzhou, donde se estableció definitivamente.

Como puede verse en su biografía, se trata de una vida desarraigada, casi errante. Primero fue arrancado de su familia y llevado a un monasterio donde asumió las creencias que le enseñaron, pero esta vida no debió convencerle del todo cuando, de hecho, decidió abandonarla. Luego, cuando al fin encuentra su identidad y reconocimiento a través de la pintura, se ve obligado a ir a la corte y asistir a las ceremonias de la dinastía que había provocado la muerte de su padre y la caída de la dinastía

a la que él pertenecía, encontrándose de nuevo ante un fuerte conflicto personal.

Fruto de su búsqueda de identidad son sus diversos seudónimos, los cuales al ser traducidos ofrecen una muestra de sus distintas etapas personales. Como ya hemos dicho anteriormente, el más conocido es el de “Ola de piedra” o “de piedras” según la traducción. Aunque también se identificó como “El Superviviente de la Antigua dinastía”, “El monje de la Calabaza Amarga”, “el Venerable Ciego” o “El viejo taoísta”, entre aproximadamente treinta seudónimos.

#### **4.3.2. La búsqueda espiritual y pictórica.**

**La búsqueda pictórica de Shitao es, a la vez, una búsqueda espiritual, una búsqueda del propio ser y de su armonía con lo que le rodea.** En definitiva, una búsqueda de la unidad con el todo y de la propia unicidad.

Tras sufrir el desarraigo forzoso de su familia y dinastía, y optar por el abandono de su orden monástica, no es de extrañar que Shitao buscara la unidad. Sólo que esta vez con algo que nadie podrá arrebatarse, consigo mismo y con el mundo. Pero no con el mundo de las leyes humanas, sino con el mundo en el sentido taoísta; es decir, la unidad con el cielo y con la tierra, con la naturaleza y con el universo:

*A través de la práctica pictórica, el hombre busca su unidad, y al mismo tiempo se hace cargo de lo real; pues el hombre no puede realizarse más que realizando las virtudes del*

*cielo y de la tierra de las que está dotado. El ideal hacia el cual mira la pintura china es una forma de totalidad: totalidad del hombre y totalidad del universo, solidarios, y siendo en verdad, una sola cosa* (Cheng, 2004, 245).

**Esta unidad con la naturaleza y con el universo es también la anhelada por los taoístas. Porque, aunque la formación de Shitao fue budista chang, su pensamiento espiritual y artístico era taoísta.** Como ya hemos comprobado, esto no supone una contradicción; al contrario, esta simbiosis enriqueció la obra y la personalidad de Shitao que recoge lo mejor de ambas filosofías:

*Su espíritu taoísta le permitió aproximarse a la naturaleza siguiendo la gran tradición china, y su formación budista le sensibilizó ante el sufrimiento del mundo* (Rivière, 1966, 548).

**De la misma manera, su vocación artística le llevó a materializar su búsqueda espiritual a través de la práctica pictórica. El arte es para Shitao un medio de realización personal, al mismo tiempo que una búsqueda espiritual. Es más, “la actividad pictórica significa [para Shitao] la búsqueda incansable del tao”** (Kitaura, 1991, 359).

*Shitao se suma a la más alta reflexión de la filosofía china. Si bien su pensamiento se inspira esencialmente en el taoísmo y en la espiritualidad del budismo chan (zen), no excluye los mejores elementos del confucianismo* (Cheng, 2004, 245).

En Shitao podemos encontrar la síntesis de las tres filosofías predominantes en China, ya que además de monje chang llegó a ser un gran artista letrado o wen-jen practicando, como mandaba la tradición, las tres artes principales (pintura, poesía y caligrafía) además de estudiar a los maestros del pasado. Sin embargo, debido a su fuerte personalidad e

individualismo, y a su concepción del arte más cercana a la corriente espiritual, es decir chang y taoísta, no puede quedarse en la mera copia formal.

Por tanto, aunque no se privó de aprender de los maestros anteriores, especialmente de Ni Tsan, a quien admiró profundamente, sí criticó a los artistas que lo copiaban sin más, imitando su estilo árido, sin ser capaces de captar su espíritu, ni de desarrollar el suyo propio. De hecho, como ocurre con la mayoría de los artistas afines al taoísmo, Shitao se revela contra la subordinación y el ciego respeto a los maestros del pasado afirmando que *“las barbas y las cejas de los viejos maestros no pueden crecer sobre mi rostro, (...) si ocurre que mi obra se acerca a la de los viejos maestros, son ellos los que están próximos a mí, no yo quien los imita”* (Rivière, 1966, 547).

#### **4.3.3. El método de “la pincelada única”.**

Shitao no sólo fue un pintor excepcional en una época en la que imperaba el academicismo decadente, sino también un gran tratadista. Al final de su vida, cuando tenía aproximadamente unos setenta años, escribió la obra *Hua-yü-lu*, traducida como *“Memorias acerca de la pintura”*, según Kitaura, o como *“Palabras de pintura”*, según F. Cheng.

En este tratado el autor expone su pensamiento estético y filosófico, influido, claro está, por el taoísmo y el budismo chang, además de reflejar toda su larga experiencia e indagación personal. Lejos de exponer una serie de trucos o principios técnicos, su obra escrita es una indagación profunda

y espiritual en la actividad pictórica, en el acto mismo de pintar, más concretamente, en el hecho de dar una pincelada.

**El concepto fundamental de su obra será “i-hua”** que los distintos autores traducen como “la simple pincelada” (Rivière), “la pincelada única” (F. Cheng) o “la primera línea trazada” (Kitaura).

En cualquier caso, es evidente que **Shitao concede la máxima importancia al elemento esencial de la pintura china: la pincelada.** Un elemento con el que se propone captar los alientos que animan el universo.

La idea de que la finalidad de la pintura no es la simple imitación, y de que quedarse sólo en la semejanza exterior de las cosas es algo demasiado superficial para que constituya el objetivo del arte, no es nueva. Tampoco lo es la captación de los alientos que animan las formas naturales (recordemos los seis cánones de Hsie Ho o las teorías de Ching Hao).

Sin embargo, a principios de la dinastía Quing imperaba el academicismo decadente y las academias oficiales imponían la copia sin concesiones a la creatividad o al espíritu.

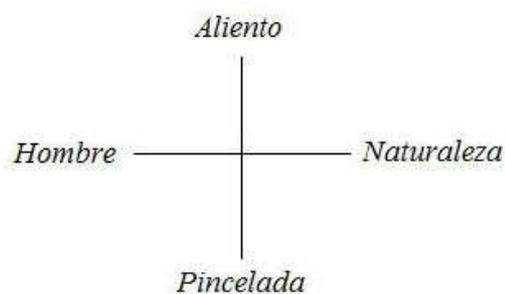
Shitao vuelve a darle a la pintura un significado mucho más profundo. El encuentro del artista con la naturaleza no se sitúa a un nivel superficial, donde éste simplemente se dedica a copiar lo que ve. Para Shitao la pintura debe reflejar el sentido interno de las cosas.

**Cuando la unión con lo percibido es real, el pintor capta los alientos vitales, los cuales según la cosmología china, generan y**

**animan las formas naturales:** no sólo las formas del paisaje representado, sino las del propio ser que observa o representa el paisaje. Es por ello que los alientos unen, porque intervienen tanto en el artista como en el paisaje. Para representarlos Shitao recurre a la pincelada, que a su vez está animada por esos mismos alientos:

*Según la concepción cosmológica china, los alientos vitales animan a la vez el ser del universo y el ser del hombre. Más que figuras limitadas e inmóviles, el pintor se propone captar los alientos que animan todas las cosas. Para ello, el pintor recurre al elemento esencial de la pintura china: la pincelada, que por su lleno-vacío y su concentrado-diluido, encarna simultáneamente línea y volumen, ritmo y tacto, formas concretas y formas oníricas. (...)*

*Esta relación cruzada entre naturaleza-hombre y aliento-pincelada puede sugerirse con la siguiente figura:*



*Mediante esta figura, de por sí esquemática, queremos ante todo mostrar la importancia de la pincelada, que, ligada al aliento, implica una filosofía de vida y una concepción específica del signo (Cheng, 2004, 212-213).*

**De esta forma la pincelada cobra una importancia trascendental, y al estar ligada al aliento lo está también a su fuerza creadora.** Shitao le da especial importancia a la primera pincelada (i-hua) que en el

microcosmos de la obra supone el primer signo de vida, de orden en el caos pre-mundano, el origen de todo lo creado. En el capítulo I de su tratado de pintura, titulado “**El método de la pincelada única**”, Shitao explica este concepto:

*La pincelada única es el origen de todas las cosas, la raíz de todos los fenómenos; su función es manifiesta para el espíritu y se oculta en el hombre, pero el vulgo la ignora... (...) Por muy lejos que vayas, por muy alto que subas, has de dar primero un simple paso. Así, la pincelada única lo abarca todo, hasta la más inaccesible lejanía, y de diez mil millones de pinceladas, no hay una cuyo comienzo y final no moren en esta pincelada única, cuyo control pertenece sólo al hombre. Por medio de la pincelada única, el hombre puede restituir en miniatura una entidad mayor sin perder nada de ella: a partir del momento en que el espíritu se forme primero una clara visión de ella, el pincel irá hasta las raíces de las cosas (Cheng, 2004, 222-223).*

**La primera línea trazada se convierte en el origen, en el principio de la existencia de todos los fenómenos dentro del universo creado por el pintor.** Pero no sólo es importante por ser la primera línea trazada, sino que **cada pincelada es única en sí misma**; de este modo la pincelada única se convierte en medida de todas las cosas. No obstante, **la importancia de este método está en el sentido que Shitao le da al hecho de que, al trazar cada pincelada, el pintor identifica su modo de crear con el modo de crear del universo**, impregnando la acción pictórica de trascendencia, ya que la acción de crear del universo no es otra que la acción del Tao:

*En este tratado el autor dio la máxima importancia a cada –y, por tanto, sobre todo a la primera- línea trazada, i-hua, que es, según él, no sólo la base fundamental de la expresión, sino*

*también “el principio de todas las formas y el origen de todas las existencias”. Por medio de este acto trascendental – puesto que, según él, se identifica en el fondo con el mismo proceso de la creación del Universo- de trazar cada línea, el mundo abstracto e invisible se transforma, poco a poco, en el mundo concreto y visible. Y el caos inicial desaparece y el mundo empieza a ordenarse. La actividad pictórica significa la búsqueda incansable del tao, la realidad auténtica, y su realización en forma visible y concreta a través de sus obras (Kitaura, 1991, 358-359).*

De este modo, la pincelada ya no es sólo un medio de expresión del pintor, sino que **el acto humano de pintar está vinculado a la acción demiúrgica del universo**. Al igual que ocurre en la cosmología china, el pintor crea a partir del caos primigenio poniendo orden en el mismo con una pincelada.

**La pincelada inicial** es identificada de este modo con el aliento primordial que emerge del caos, denominado yinyun. Siguiendo los principios de la cosmología China, el pincel y la tinta son asimismo identificados con los principios yang y yin respectivamente, al igual que los elementos del paisaje también representan los dos principios básicos, yin y yang, estableciendo así el siguiente esquema (Cheng, 2004, 232):

*“Yang/montaña/pincel.  
Caos/yinyun-aliento/pincelada.  
Yin/agua/tinta”.*

Retomando la obra de Shitao, en el capítulo I vemos que explica no sólo la importancia que tiene la pincelada única o la primera línea trazada,

sino también del acto de crear del mismo modo que lo hace el universo, mediante “**el método del no-método**”:

*En un principio no había método. Durante el caos primitivo no había diferenciación. Una vez que el caos primitivo se empezó a diferenciar nació el método (ley). ¿Cómo nació este método? Nació de una pincelada. De esta pincelada nacen todos los fenómenos; es aplicado por los dioses a los hombres. Las gentes del mundo no saben esto. Por lo tanto, este método de la pincelada única (i-hua) lo he establecido yo. El establecimiento de este método de ‘pincelada única’ crea un método nacido del no-método, que es un método que abarca todos los métodos (Racionero, 1997, 87).*

**Para entender “el método del no-método” no podemos olvidar la idea taoísta sobre la acción del Tao: la acción demiúrgica del universo es la acción del Tao y el principio de la acción del Tao es el Wu-Wei, la acción sin acción, es decir el universo crea porque esa es su ley. El principio creativo forma parte de la naturaleza del universo, como también forma parte de la naturaleza del pintor. La acción de pintar no nace en este caso de una finalidad concreta, como la perfección estética, el éxito, el beneficio económico o el parecido con la obra de algún maestro del pasado, sino del impulso creativo interior que es así por que no puede ser de otro modo.**

En el mismo capítulo Shitao seguirá explicando el método del no-método:

*Una y otra vez se ha dicho: “El hombre perfecto no tiene método”. No es que no tenga método, sino que tiene el mejor de los métodos, el “método del no-método”. Además de este principio hay experiencia y además de “método” hay desarrollo*

*flexible. Uno debería conocer el principio y su flexibilidad de adaptación para hacer algo expeditivo, del mismo modo que debería conocer el método y aplicarlo flexiblemente. ¿Pues, qué es la pintura sino el grandioso método de los cambios y los desarrollos que tiene el universo? El espíritu y la esencia de las colinas y los ríos, el desarrollo y crecimiento de la creación, la acción de las fuerzas del yin y del yang son reveladas al describir este universo, y para nuestro goce, por el pincel y la tinta (Racionero, 1997, 90).*

Para conseguir pintar según el método del no-método, es interesante destacar como Shitao no rechaza la experiencia ni el método, pero éste ha de **ser flexible** para que coexista con el no-método. Si el método no es flexible, la fuerza creadora del artista no se expresa con la naturalidad con la que lo haría la fuerza creadora del universo. Con el método del no-método el esfuerzo es menor y el resultado más vivo y natural, como lo fue la acción que lo creó.

De esta manera, todo es creado según el orden universal que crea por medio del método del no-método. Del mismo modo el pintor ordena la escena sin tener un método, pues su método es el del orden mismo del universo. Resumiendo: **el no-método** es un método que no tiene método, es decir que **nace de manera espontánea, por que es la forma natural de crear tanto del universo como del artista en armonía con el universo.**

**Shitao defiende de este modo el principio taoísta de identificación con la naturaleza y con su modo de ser y de crear**, que se hace indispensable para que el artista se convierta en demiurgo de su propio universo. Un universo construido a base de pinceladas, de gestos trazados, de tal manera que cada gesto debe ser un acto de creación y no de imitación. El artista debe estar preparado para crear en cuerpo, mente y

espíritu. No sólo debe tener una idea intelectual de lo que va a pintar, sino que, según Shitao, “*a partir del momento en que el espíritu se forme primero una clara visión de ella, el pincel irá hasta las raíces de las cosas*” (Cheng, 2004, 222-223).

Una vez que el artista se forma una clara idea de lo que va a crear, pero no una idea simplemente racional, sino **interiorizando lo percibido**, una interiorización a un nivel espiritual cuando a este nivel se capta la verdadera esencia de las cosas, la mano largamente adiestrada en la técnica, pero olvidándose de ésta, responde sin esfuerzo. **Shitao explica cómo, después de que “el espíritu se forme primero una clara visión” de las cosas, el segundo paso es simplemente dejar la muñeca libre**, quizás porque, en su opinión, de esta forma el espíritu no encuentra obstáculos para expresarse:

*(En el trazado de una pincelada) si no se pinta con la muñeca libre, resultarán errores de pintura. Y esos errores a su vez harán que la muñeca pierda su inspirada soltura. Los giros del pincel deben resolverse de un solo movimiento, y la untuosidad debe nacer de movimientos circulares, reservando al mismo tiempo un margen para el espacio. Los finales del pincel deben ser tajantes, y sus ataques, incisivos (Cheng, 2004, 223).*

En el capítulo XII, dedicado a los bosques y árboles, Shitao vuelve a insistir:

*Así se tome el pincel con cuatro, cinco o tres dedos, todos deben estar sometidos a las circunvalaciones de la muñeca que avanza o se retira llevada por el antebrazo, y el conjunto a de estar coordinado al unísono por una sola y única fuerza. En las partes donde el movimiento del pincel está más afincado, es preciso, al contrario, volar con la mano alzada por encima del*

*papel, eliminando toda violencia; así, tanto en las partes densas como en las partes fluidas, todo será por igual inmaterial y animado, vacío y maravilloso (Cheng, 2004, 227).*

Resulta curioso, cuando no contradictorio, desde una mentalidad occidental, comprobar cómo en un mismo texto, incluso en ocasiones en un mismo capítulo, el autor pasa de hablar con toda naturalidad de cuestiones espirituales y trascendentales a otras meramente prácticas sobre, por ejemplo, cómo dar los giros, los tipos de movimientos o el método de rizos. Pero así debe realizarse ese acto, para Shitao tan trascendental, que es el origen de todas las cosas: **con toda naturalidad y sin separar lo espiritual de lo material, pues lo espiritual se expresa a través de la materia.**

Si la actividad pictórica se entiende como “la búsqueda incansable del Tao”, ésta solo puede realizarse desde la naturalidad (recordemos el principio del **Wu-Wei**, el actuar sin actuar). **Esa es la manera de actuar del pintor según los principios taoístas: captar el espíritu de las cosas, llenarse de ellas y dejar libre la muñeca.** De esta forma, según Shitao y según la estética taoísta, el impulso interno de las formas naturales, el aliento, se aprehenderá y se transmitirá **creando como crearía la misma naturaleza**, o sea creando como crearía la propia acción del Tao, porque *“estando en armonía con la Naturaleza, [se] está en armonía con el Tao”* (Lao Tse, 1997, 28).

Volviendo al capítulo I de *Hua-yü-lu*, podemos leer:

*Dejándose llevar por la mano, con un gesto, se aprehenderá tanto la apariencia formal como el impulso interno de los montes y los ríos, de los personajes y de los objetos*

*inanimados, los pájaros y las bestias, de las hierbas y los árboles (...) Aun cuando el hombre no entendiera su realización, semejante pintura habrá de responder a las exigencias del espíritu. Pues se ha dissociado la suprema simplicidad, y así se ha establecido la norma de la pincelada única. Una vez establecida esta norma, lo infinito de las criaturas se ha puesto de manifiesto. Por ello ha sido dicho: Mi vía es la de la unidad que abarca lo universal (Cheng, 2004, 224).*

¿Cuál es la unidad que abarca lo universal? Para Shitao esta unidad es la pincelada única. En el capítulo VIII dirá:

*Si se utiliza la pincelada única como medida, entonces es dable participar de las metamorfosis del universo, tantear las formas de los montes y de los ríos, medir la lejana inmensidad de la tierra, calibrar la disposición de las cimas, descifrar los oscuros secretos de las nubes y de las nieblas. Plántese uno de frente ante una extensión de mil leguas, o mire uno al sesgo de la hilera de mil cimas, siempre se ha de volver a partir de esta medida fundamental del cielo y de la tierra. En función de esta medida del cielo, puede el alma del paisaje variar; en función de esta medida de la tierra, puede el aliento orgánico del paisaje expresarse. Detento la pincelada única y por ello puedo abarcar la forma y el espíritu del paisaje (Cheng, 2004, 224).*

**La pincelada única será para Shitao la unidad que da sentido a su pintura, pues la pincelada es la unidad que abarca lo universal: es decir, tanto lo material como lo inmaterial, la forma como el espíritu, o el yang como el yin. Del mismo modo, la pintura dio sentido a su vida. Por ello puede decir que “su vía es la de la unidad que abarca lo universal”. Recordemos que, con esta frase, Shitao esta reafirmando también su influencia taoísta pues “la vía” puede entenderse también como “el camino” y que Tao se puede traducir por camino. De este modo **Shitao entendió su camino o su Tao, como el Tao de la pincelada.****

Cuando se tiene una concepción tan trascendente de la pincelada o de la pintura, ésta no puede llevarse a cabo de cualquier forma. En su tratado Shitao destacará también la importancia de **la actitud y del estado de ánimo del pintor**, concediendo gran importancia al hecho de **mantener la mente en calma**. Hay que tener en cuenta que estamos analizando la obra teórica de un pintor que fue monje chan en su juventud y que, por tanto, conocía las técnicas de meditación, así como las diferencias en el estado de ánimo que se producen con la mente agitada o calmada. En palabras del propio Shitao, *“Aquél que mantenga su mente en calma verá que la ignorancia será reemplazada por la sabiduría y el convencionalismo por la pureza mental”* (Racionero, 1997, 102).

Sin embargo, Shitao no vivió como un monje chang en un monasterio apartado del mundo, sino que tuvo que enfrentarse a los problemas mundanos los cuales, a veces, le causaban las mismas preocupaciones que a cualquier otro artista de su época, más aún si tenemos en cuenta la difícil situación que, como hemos apuntado anteriormente, le tocó vivir. Por eso Shitao aconseja, en su tratado, mantenerse lejos del mundanal ruido y no dejarse arrastrar por los asuntos materiales, aunque a veces tuviera que resolverlos:

*El materialista se ocupa de los asuntos mundanos. El hombre esclavizado por el mundo material vive en un estado de tensión. El que estando tenso elabora sus cuadros se destruye a sí mismo. El que se mueve entre el mundanal ruido toma el pincel o la tinta con cautela o aprensión. El medio ambiente influye así en el hombre, dañándole y haciéndole, a la postre, infeliz. Yo acepto el mundo tal y como viene, me acomodo superficialmente a los poderosos, alcanzo así la paz espiritual. La pintura llega con la paz mental. La gente entiende de*

*pinturas, mas no entiende las pinturas de la pincelada única. Porque lo más importante en el trabajo artístico es la contemplación. Cuando se contempla el Uno (la unidad de todas las cosas) se siente gozo. Es entonces cuando las pinturas logran una profundidad misteriosa, insondable. Creo que anteriormente nadie ha dicho esto y por eso lo recalco (Racionero, 1997, 101).*

Si bien es cierto que nadie expresó esta idea como lo hizo Shitao, y que el método de la pincelada única nunca se había establecido antes, también lo es que muchas de las ideas en las que se basa este método como, por ejemplo, la unión con la naturaleza, el ser uno con lo que nos rodea, la contemplación o el que el artista o artesano debe mantener la mente en calma, no son nuevas en la estética ni en la filosofía taoísta. Recordemos, con respecto a la importancia de mantener la mente en calma, toda la preparación que realiza el artesano Ching para calmar su mente-corazón antes de ponerse a trabajar, narrada por Chuang Tse (y expuesta en esta investigación en el punto 2.3.3. titulado “Serenar la mente-corazón”), así como la descripción de cómo el obrero Chui dibujaba las líneas rectas o curvas, también narrada por Chuang Tse:

*El obrero Chui podía dibujar líneas tan rectas como una escuadra o tan curvas como las de un compás, por que sus dedos podían seguir los cambios y su corazón no se oponía. Por eso su mente era una y nunca se bloqueaba (Chuang tse, 2001, 272).*

De la misma manera que el obrero Chui trazaba sus líneas Shitao trazó sus pinceladas, **con la mente serena y la muñeca suelta**, pero también **con la experiencia que proporcionan la práctica y la técnica aprendida. Estas son las claves del método de los más grandes artistas chinos.**

**El estudio que Shitao realiza sobre la pincelada no es sólo un estudio espiritual, expresivo o descriptivo, sino también formal. Lo espiritual se expresa a través de lo material: el cuerpo del artista es materia, el pincel y la tinta son materia, y el resultado pictórico es materia, una materia que debe estar impregnada de fuerza vital para que la forma resultante sea expresiva. Así pues, Shitao no olvida que está trabajando con la materia y con la técnica aunque la finalidad última sea expresar el espíritu.**

Shitao realiza un estudio holístico e integrador de todos los aspectos de la pintura, donde la riqueza de detalles y matices sobre la pincelada, expuestos en su tratado, es tan sólo comparable a la riqueza, detalle y variedad de pinceladas de su obra. Por ello, para terminar con nuestra revisión de su tratado, expondremos la descripción que el propio pintor hace de una de sus técnicas más empleadas, para pasar después a hacer un estudio de su obra, que es obviamente el mejor ejemplo gráfico de todo lo anteriormente expuesto.

Para representar las múltiples formas naturales Shitao emplea **el método de rizos**, expuesto en el capítulo IX de su libro:

*Por medio de los rizos, el pincel sugiere el relieve viviente de las cosas; mas, como las formas de las montañas pueden aparentar mil aspectos variados, esta expresión de su relieve no puede reducirse a una sola fórmula (...). Con respecto a los rizos de un paisaje determinado en su entidad concreta, es preciso referirse a los distintos paisajes de montañas, que tienen todas su identidad propia, su estructura singular, su relieve natural, y cuyas formas son irreductibles unas a otras, y en*

*función de estas diferencias, se constituyeron las diversas clases de rizos. De este modo, se habla de los rizos “nubes enroscadas”, “tallados a hachazos”, “cáñamo desparramado”, “cuerda destorcida”, “faz de demonio”, ¡cráneo de esqueleto”, “gavilla enmarañada”, “semillas de sésamo”, “oro y jade”, “fragmento de jade”, “cavidad redonda”, “piedra de alumbre”, “sin huesos”; son todos ellos diversas clases de rizos (Cheng, 2004, 225-226).*

**Las diversas clases de rizos** no sólo reciben nombres relacionados con elementos naturales, sino que **han sido creados a partir de un minucioso estudio de la naturaleza**, especialmente del relieve y de la textura de las montañas. Con esta técnica, **la pincelada proviene de la naturaleza, el gesto imita el impulso orgánico que da forma a la montaña** porque *“la función de los rizos es precisamente permitir que la montaña se deje expresar plásticamente”* (Cheng, 2004, 226).

#### **4.3.4. Análisis de la obra de Shitao.**

Como es de esperar, dado lo expuesto, la mayor parte de las pinturas de Shitao son **paisajes** aunque, como ocurre con otros artistas contemporáneos suyos, también abundan los cuadros sobre detalles del mundo natural. Una excepción, con respecto a la temática china en general, la podemos encontrar en sus **autorretratos** que, aunque no son numerosos, constituyen un documento interesante a causa de su rareza. Uno de los primeros fue *Autorretrato en compañía de un pino y un bambú* (figura 86), realizado cuando el autor rondaba la treintena, concretamente en 1674.

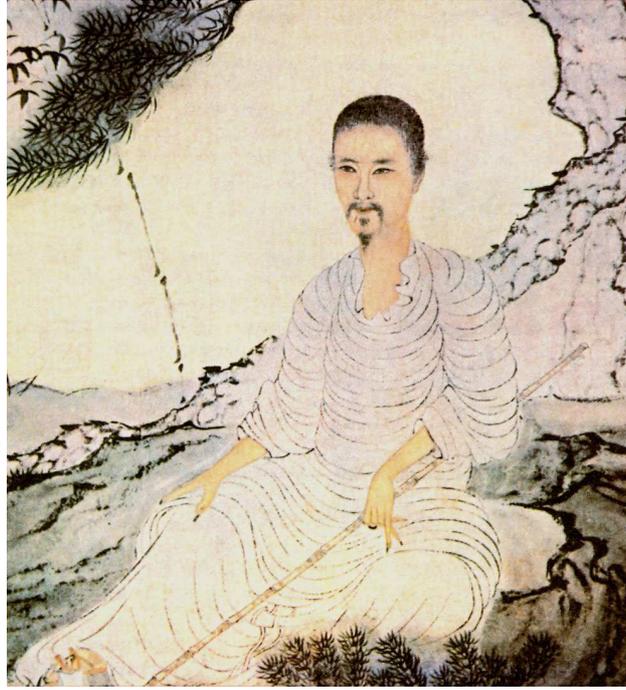


Figura 86. *Autorretrato en compañía de un pino y de un bambú* (detalle).  
Shitao. 1674. Museo del palacio de Taipei.  
(Cheng, 1998, 12).

La mayoría de sus obras suelen estar realizadas con tinta sobre papel en rollos verticales; las hay tanto monocromas como dotadas de un colorido muy pálido.

#### **4.3.4.1. Paisajes.**

Los paisajes de Shitao cumplen todas las características de la pintura china: los elementos principales son la montaña y el agua, la figura humana aparece empequeñecida o, en ocasiones, la huella de la presencia humana se muestra bajo la forma de casas, puentes o barcas. Por supuesto, aparecen también las nieblas, que representan el vacío, y la caligrafía.

Si alguna influencia podemos destacar en la obra de este singular artista, es la de Ni Tsan, ya mencionado con anterioridad, y la de Chu Ta al cual también admiró profundamente. No obstante, Shitao supo asimilar lo esencial de ambos autores, su filosofía, su admiración por la naturaleza y el espíritu de sus pinturas. De hecho, Chu Ta y Ni Tsan tienen estilos diferentes, y Shitao, a su vez, tampoco se parece formalmente a ellos, ya que los tres, en su manera de entender el arte, valoran la libre expresión de los sentimientos personales del artista, lo que confiere a su pintura un carácter subjetivo que la aleja de la simple imitación.

Uno de los paisajes más conocidos de Shitao (sobre todo en Occidente, ya que podemos admirarlo en el Museo Guimet de Paris) es *El monte Jingting en Otoño* (figura 87).

La traducción del texto que aparece en *El monte Jingting en otoño* nos ofrece un claro ejemplo de cómo **la pintura da sentido a la vida de Shitao**, y cómo, en los momentos más difíciles, la visión de ésta consigue animarle:

*Inclinado a la pereza y agobiado de tormentos, estuve a punto de enterrar mi pincel y quemar mi piedra de tinta, de aniquilarme, de abandonar mi envoltura carnal, pero no lo conseguí.*

*En el abandono de la soledad, mis pasos me condujeron hasta el taller de un amigo, allí vi una y otra vez pinturas de Ni, de Hua, de She y de Do. Mis días desde entonces transcurrieron a través de las impresiones que conservé de ellas, y muy pronto recupere el sueño y el sabor de los manjares.*

*Lo que he aprendido de esta prueba es que el ágata roja y la condolisa amarilla, premios a mucha investigación, son cosas a las que no es fácil renunciar.*

*En el otoño del año Shin Hai, a los pies del monte Jingting, Shitao, monje de la montaña Shi (Jaubert, 2004).*

El año Shin Hai es el año 1671 y, junto al nombre del autor, aparece un sello rojo donde pone uno de sus seudónimos, “Lao Tao”, que significa “el viejo taoísta” (Jaubert, 2004).

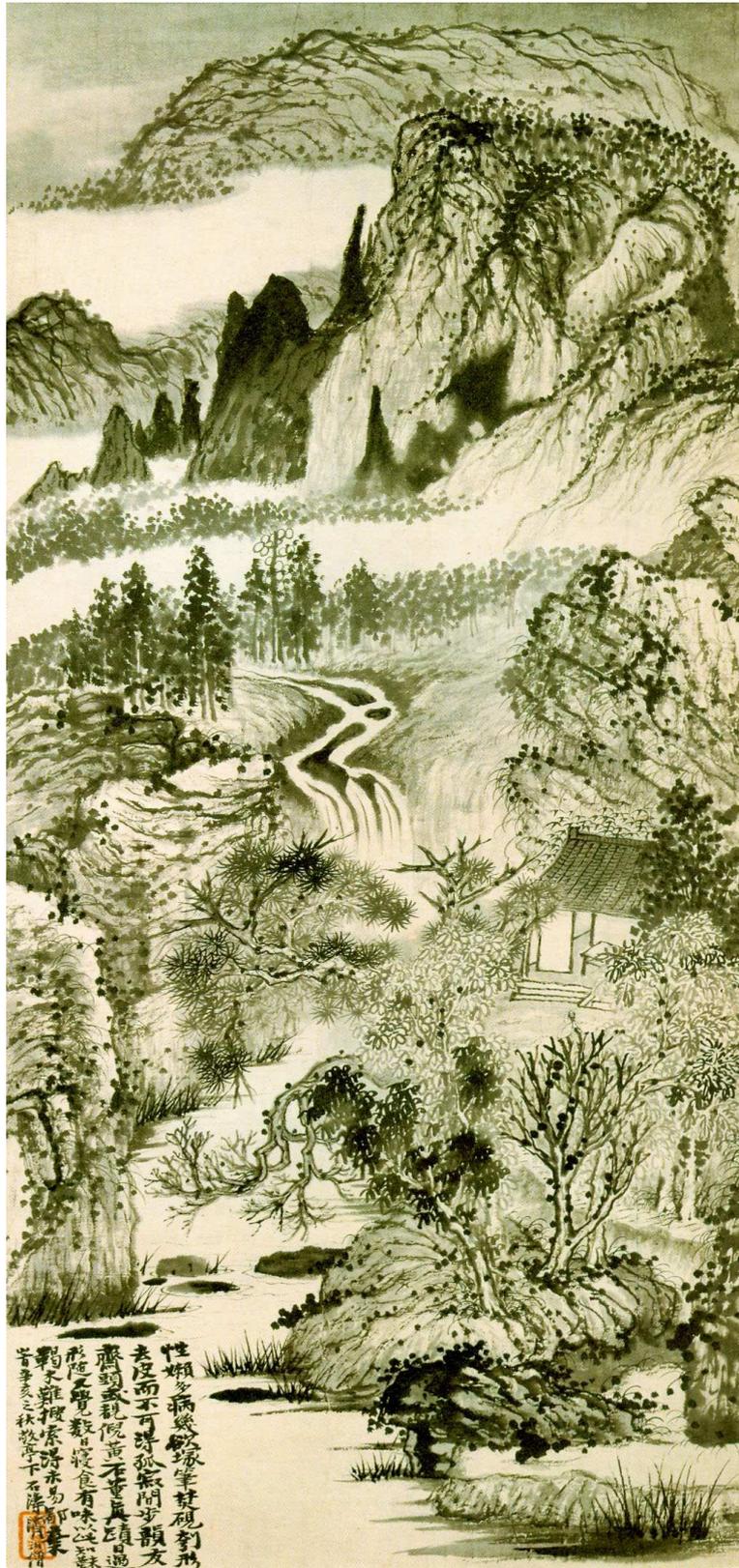


Figura 87. *El monte Jingting en otoño*. Shi Tao. 1671  
86 x41.7 cm. Museo Guimet, Paris.  
(Cheng, 1998, 87).

El cuadro está dividido en tres escenas: la escena inferior, que es la habitada por el ser humano, donde aparecen el río, los árboles y la cabaña; la escena intermedia donde se representan los bosques frondosos, la cascada y donde ya comienza a haber algunas rocas; por último, la escena superior unida a la anterior por medio de la niebla, donde se representan las cumbres de las montañas, las nieblas y el cielo, o sea el vacío.

La montaña superior hace honor al sobrenombre del pintor, pues, más que una montaña de material pétreo, parece etérea, entre nieblas, con una forma que recuerda una ola. Hay que destacar la variedad de formas de las montañas y de las rocas, desde los picachos negros hasta la forma rala del macizo de la derecha que podría recordar una cabeza humana; todas perfectamente integradas por los espacios vacíos que corresponden al blanco del papel y que representan las nieblas o el cielo. Pero no sólo es destacable la variedad de formaciones montañosas, sino también de vegetales y la cantidad de árboles y tipos de hojas correspondientes a cada especie.

**Esta diversidad de elementos representados requiere también una gran variedad de pinceladas,** entre las cuales podemos realizar la siguiente clasificación:

**-Los puntos** son un elemento muy característico en la pintura de Shitao. En general los emplea para representar la vegetación e intensificar la textura; pueden variar de intensidad tonal, lo cual crea la sensación de profundidad.

- **Las pinceladas** finas o lineales son empleadas para crear la textura de los distintos elementos. Por ejemplo, en las montañas emplea una pincelada ondulada y muy ligera, con el pincel en vertical y a base de movimientos rápidos y curvos. Pero lo hace de tal modo que este tipo de pincelada confiere a las rocas y montañas una apariencia que recuerda a las olas del mar, dando así un carácter muy personal a la obra de Shitao. También podemos comprobar cómo emplea distintos tipos de pincelada para cada tipo de árbol, pero esto es más común en la pintura china como ya hemos visto anteriormente.

-**La mancha:** mientras que en unas zonas el pincel es rápido y apenas roza el papel, en otras el pincel descansa y la tinta se expande creando efectos de manchas y gradaciones. Los tonos de tinta también varían con respecto a las manchas o a las diferentes pinceladas empleadas para representar cada elemento. De este modo, aunque no emplee la perspectiva lineal, sí crea profundidad a través de los distintos tonos de la tinta.

Sin embargo, estas pinceladas no funcionan por separado, sino que se combinan unas con otras creando un entramado de texturas y espacios vacíos que configuran un todo armónico, impregnado de ritmo y vivacidad.

En sus paisajes Shi Tao representa la naturaleza húmeda y tibia de la China meridional. El agua está casi siempre presente en ellos. En ocasiones la representa dejando un espacio en blanco que se une al vacío del cielo, como hacia Chu Ta. Un ejemplo podemos verlo en su obra *Hacia el estanque* (figura 88). Otras veces la podemos encontrar plasmada mediante líneas horizontales o remolinos.

Dicha obra muestra un instante de su vida: el momento en el que desciende hacia el lago. Tanto **la pintura como la inscripción describen un momento de serenidad y plenitud**, en el cual **la contemplación de la naturaleza hace que el artista se olvide de todo** lo demás. Es ese momento de comunión con la naturaleza, tan ensalzado por los taoístas, en el que el ser humano se olvida hasta de su nombre:

*Cuatro mangas...Vestido de hojas de loto...con una corta túnica, mi bastón en la mano arrastro mis sandalias hasta la orilla.*

*En la superficie del lago una barca regresa a la Escollera azulada. El crepúsculo desciende sobre la gente que vive a los pies de la montaña.*

*Un ánade solitario llega del Sur...Disgustos y penas se hallan muy lejos.*

*El tintineo pausado de una campana llega a penas a mi oído...; su eco resuena largamente.*

*En momentos así no tengo ya conciencia de mis nombres...Encuentro flores amarillas. Me embriago del perfume de la noche (Fourcade, 1968, 63).*

El poema está cargado de nostalgia y simbolismo: la túnica corta simboliza la túnica del solitario y, pese al bálsamo que supone la contemplación de la naturaleza, Shitao no olvida su desarraigo: termina la inscripción poniendo los nombres de sus antepasados pertenecientes a la anterior dinastía y después pone su sello.



Figura 88. *Hacia el estanque.*  
Shi Tao (Tao Ts'í, llamado Che-t'ao).  
Tinta sobre papel. 132.4 x 44 cm.  
(Fourcade, 1968, 62).

**El paisaje describe el estado de ánimo del autor, la naturaleza sirve como expresión del alma del artista y los estados del alma son siempre cambiantes. Por ello, podemos encontrar desde bucólicos paisajes con notas de color, hasta escarpadas montañas y árboles retorcidos.** En las rocas de *Luz del alba sobre el monasterio* (figura 89) podemos ver un claro ejemplo del expresionismo de Shitao: la roca se alza al tiempo que se retuerce como una “ola de piedra”. Las pinceladas acentúan la torturada forma del peñasco, evidenciando aun más el dramatismo de la escena. La figura humana está ausente. Tan sólo se intuye su presencia por las pequeñas casas bajo la roca. Se trata prácticamente de una pintura monocroma ya que la atmósfera está resuelta a base de gradaciones de tinta que se diluyen en la niebla.

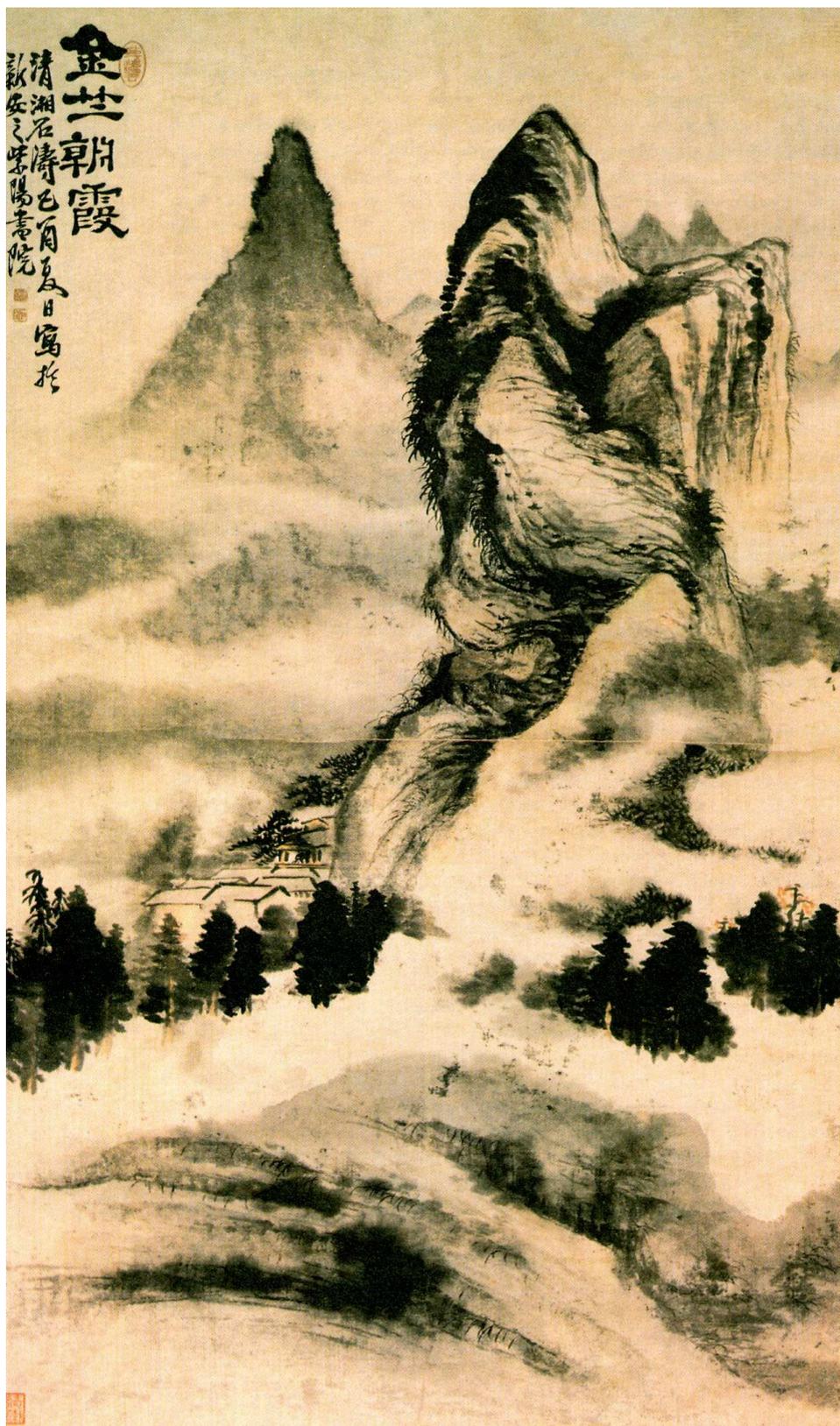


Figura 89. *Luz del alba sobre el monasterio*. Shi Tao.  
1669. 98 x 59. 5 cm. Museo Tientsin.  
(Cheng, 1998, 9).

En otras ocasiones encontramos obras que destacan por su colorido. Éste, si bien no es muy intenso, sorprende teniendo en cuenta la procedencia pictórica de Shi Tao, quien recoge la herencia de dos corrientes: la de la pintura chan y la de los pintores letrados, ambas monocromas. No obstante, una vez más la personalidad del artista es más fuerte que sus fuentes, dando lugar a un estilo inédito en la China del siglo XVII.

Un ejemplo de la vivaz pincelada colorista de Shitao lo podemos encontrar en dos de sus paisajes: *El pescador bajo el acantilado* (figura 90) y *Barcas en la Puerta Celeste* (figura 91). Observando ambos cuadros desde Occidente, y con la perspectiva actual, podríamos calificar su pincelada de impresionista; sin embargo, esto resulta insuficiente cuando conocemos la trayectoria de este artista y el profundo significado de sus paisajes.

Shitao se expresa a través de sus paisajes. **Su pincelada resume con amplios trazos espontáneos la sensación que la naturaleza le transmite, es decir la que él es capaz de captar según su estado de ánimo.** Se produce de este modo una **empatía con la naturaleza**, de la cual el artista puede extraer diferentes mensajes. En este caso el artista nos presenta una naturaleza amable en la que el ser humano se desenvuelve viviendo en armonía, y donde pequeñas barcas y pescadores cruzan estos bellos paisajes fluviales.



Figura 90. *El pescador bajo el acantilado*. Shi Tao. 1693. 26 x17.5 cm.  
Museo de Shanghai. (Cheng, 1998, 115).

En la siguiente pintura (figura 91), Shitao se inspira en un poeta del pasado, Li Po. El término “Puerta Celeste” está tomado de un poema suyo, y hace referencia a un tramo del río Yangtsé: un amplio desfiladero en el que el río cambia su curso momentáneamente hacia el norte.



Figura 91. *Barcas en la Puerta Celeste*. Shi Tao. 1694.  
28 x 22.2 cm. Los Angeles County Museum of Art.  
(Cheng, 1998, 105).

En el Museo de Bellas Artes de Boston se hallan una buena serie de paisajes fluviales que representan, al igual que los anteriores, la cara más amable de la naturaleza. Algunas de las escenas representadas son monocromas, y otras de un colorido pálido. Algunos ejemplos de esta serie podemos observarlos en las figuras 92, 93, 94 y 95.



Figura 92. *Barca solitaria en un arroyo*. Shitao.  
1703. Tinta y color sobre papel  
47.5 x 31.4 cm. Museum of Fine Arts Boston.  
(www.artyclopedia.com).



Figura 93. *Recodo en el río*. Shitao.  
1703. Tinta y color sobre papel  
47.5 x 31.3 cm. Museum of Fine Arts Boston.  
(www.artyclopedia.com).

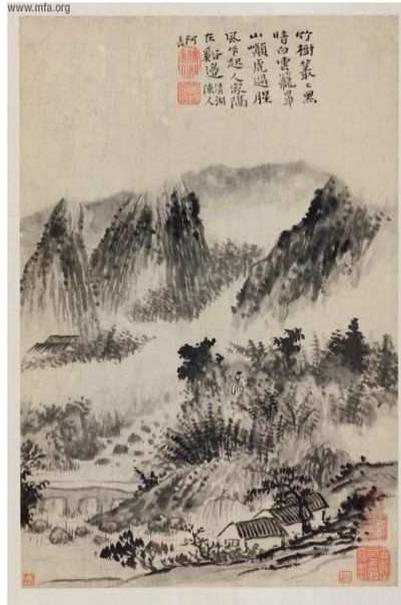


Figura 94. *Viviendas en un valle*. Shitao.  
1703. Tinta y color sobre papel  
47.5 x 31.3 cm. Museum of Fine Arts. Boston.  
([www.artyclopedia.com](http://www.artyclopedia.com)).



Figura 95. *La cabaña del pescador al anochecer*. Shitao.  
1703. Tinta y color sobre papel  
47.5 x 31.3 cm. Museum of Fine Arts. Boston.  
([www.artyclopedia.com](http://www.artyclopedia.com)).

**Cuando el paisaje expresa sinceramente los estados de ánimo del artista, la obra estará siempre sujeta a los cambios de estos sentimientos.** A lo largo de una vida llena de cambios, contradicciones y rupturas, sus obras expresan los diferentes estados anímicos vividos por su autor. En su obra *La roca solitaria*, de la cual podemos apreciar un detalle en la figura 96, nos encontramos de nuevo con un paisaje dramático, desolado, en medio del cual una roca resiste inmóvil ante el viento y la tormenta.

El mensaje expresado a través de un detalle de la naturaleza es de una expresividad sobrecogedora. Toda la obra revela el dramatismo existencial de la soledad humana. Sin embargo, el gran peñasco en su soledad revela una integridad y una solemnidad semejantes a las de un templo o un lugar sagrado. Pese a la fuerza del viento que agita la escasa vegetación existente, la roca permanece inmóvil ocupando el lugar que le corresponde dentro del orden universal. Un lugar que no se nos revela, ya que en la obra no hay ningún detalle que describa el paisaje que rodea la roca: alrededor de ésta sólo hay vacío.

El vacío es tan solo expresado mediante una degradación de la tinta que se oscurece en la parte superior de la obra, acentuando de este modo la atmósfera de tormenta. La existencia de la roca no se desarrolla en un lugar o tiempo concreto. Es la metáfora de la existencia en sí misma, que no se justifica por nada de lo que la rodea, tan sólo por el vacío, gracias también al cual todo lo que hay puede existir.

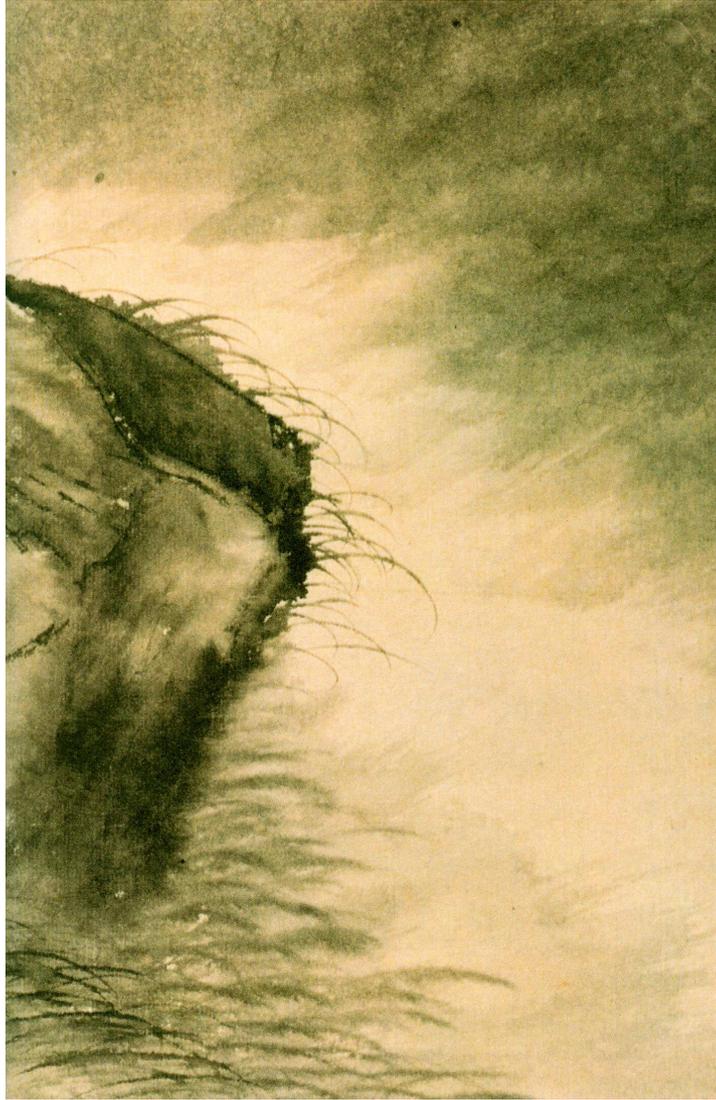


Figura 96. *La roca solitaria* (detalle). Shi Tao. 1699. 24.5 x 38 cm.  
Museo de Shanghai. (Cheng, 1998, 141).

El drama existencial y personal no sólo se revela en la pintura de Shitao, sino también en sus poemas. Dos años después de pintar esta obra escribió el siguiente texto:

*Víspera del año nuevo, enfermo. Un pensamiento triste me muerde las entrañas. ¿Cómo podrían las palabras expresar todo lo que lamento? Padre y madre engendraron este cuerpo mío hace sesenta años. Pero ¿quién soy? ¿Un hombre? ¿Una mujer? Grito como lo hice al nacer. Ellos (mis padres) se alegraban entonces por lo que yo era; yo, a pesar de que no era hierba ni*

*planta, no disponía de palabra alguna para responderles. Ahora, este corazón que late, esta sangre que circula ¿podrán acaso hacerse cargo de los remordimientos y las vergüenzas de toda una vida? ¡Oh espanto!, ¡congoja! Ahora este triste pensamiento sólo puede dirigirse al cielo... (Cheng, 2004, 204).*

Cuando, por sus circunstancias personales, Shitao se encuentra perdido encuentra desahogo a través de la pintura y la poesía, al tiempo que la naturaleza se convierte en un bálsamo. Observando estas constantes en su obra, puede apreciarse, en este dialogo siempre presente con el mundo natural, una búsqueda de claro carácter taoísta, donde el paisaje es algo más que la representación plástica o visual de la escena percibida. La naturaleza es la clave a través de la cual Shitao realizó su búsqueda: mediante la representación de la naturaleza expresó sus distintos estados de ánimo, y en ella encontró tanto el refugio para sus inquietudes como la inspiración para sus obras. La pintura, y por consiguiente la pincelada, fueron el medio mediante el cual plasmó estas vivencias. De este modo, pintura, naturaleza y emociones se aúnan en el paisaje, dando sentido a la búsqueda del artista.

Esta **relación hombre-naturaleza**, es también otro de los temas principales de su pintura. A través de sus paisajes, Shitao no sólo representó sus estados de ánimo, como ya hemos visto, sino también los distintos tipos de relación que el ser humano establece con la naturaleza.

Shitao representó principalmente tres tipos de actitudes con respecto a la naturaleza:

- En primer lugar, **el hombre que vive en armonía con la naturaleza** extrayendo de ella lo que necesita para vivir (en sus obras, podemos ver como abundan los campesinos o los pescadores).
- En segundo lugar, estaría **el hombre que admira la naturaleza**, el poeta o el artista que se inspira observando el paisaje.
- Por último, **el místico, el ser que consigue llegar a esa comunión con la naturaleza tan anhelada por los taoístas.**

En cualquiera de los tres casos, casi siempre se trata de una pequeña figura solitaria, y en más de una ocasión el propio artista se identifica con la figura representada.

En las pinturas anteriores hemos podido ver ejemplos de hombres que adoptan el primer tipo de actitud: los pescadores de las figuras 90 y 91. El segundo tipo de actitud podemos encontrarla en su obra *Conversación con la montaña* (figura 97). En ella se observa una **representación del hombre que contempla las montañas**. Detrás de la pequeña figura humana puede verse un grupo de casas de las que intuimos que se ha alejado el personaje, prefiriendo la soledad en la naturaleza y la contemplación de las montañas.

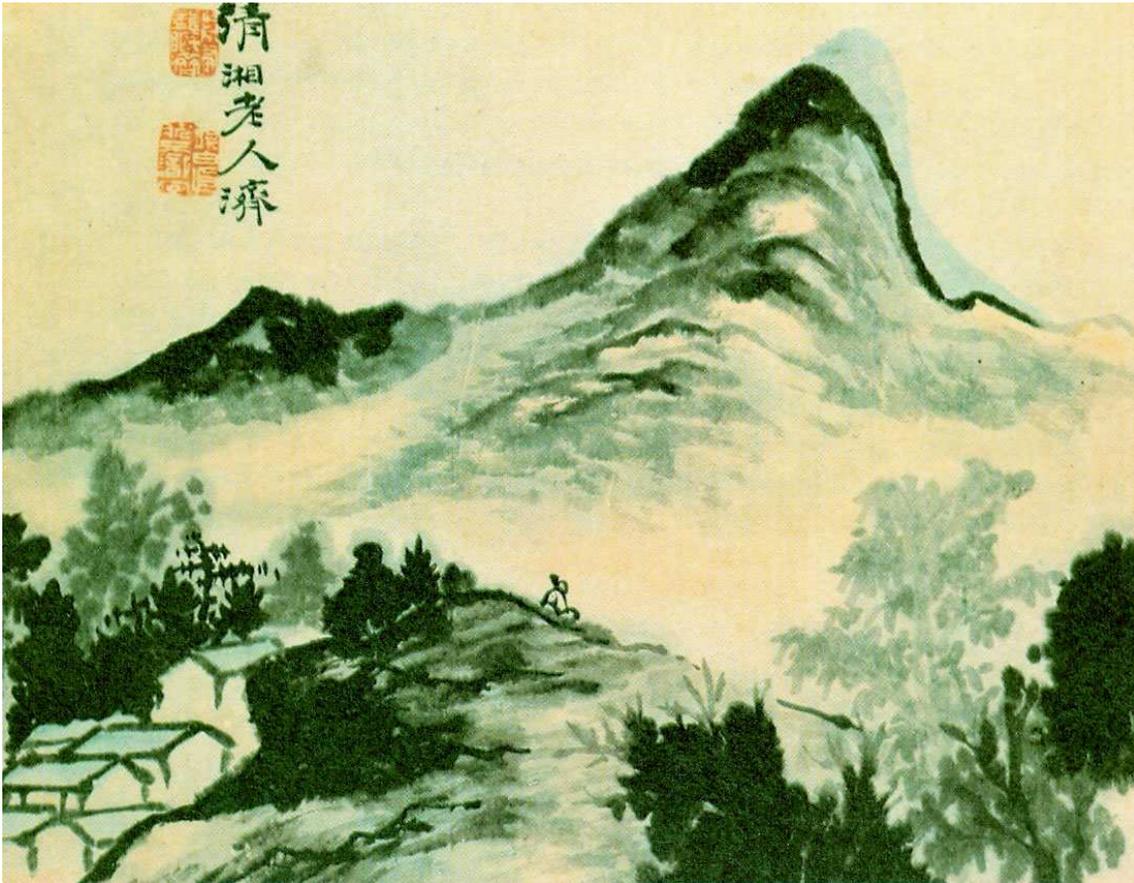


Figura 97. *Conversación con la montaña*. Shitao. 26 x 33.2 cm.  
Museo de Shanghai. (Cheng, 1998, 34).

**Cuando este hombre que contempla la naturaleza es un artista, ya sea pintor o poeta, la naturaleza se convierte en una fuente de inspiración.** Un claro ejemplo puede encontrarse en su obra *Poeta y pinos* (figura 98). En ella Shitao representa a un poeta que vaga por la colina bajo los pinos. En este lugar el poeta encuentra la tranquilidad que busca, y es en ese estado de ánimo y en plena naturaleza donde encuentra la inspiración para sus versos. El poema en la parte superior derecha del cuadro, escrito por el propio Shitao, nos confirma el significado de la obra:

*¿Qué hace el viejo maestro aquí?  
Está en la ladera de la roca inspirándose para un nuevo verso.  
De repente una fría brisa sopla desde los pinos;*

*Silenciosa y tranquilamente purificando su espíritu y su pensamiento.*

(Chang Chung-yuan, 1970, figura 9).



Figura 98. *Poeta y pinos*. Shitao (Shih t'ao).  
(Chang Chung-yuan, 1970, figura 9).

**El grado más alto de fusión con la naturaleza** es representado simbólicamente por Shitao en su obra *En meditación al pie de las montañas imposibles* (figura 99). La figura humana ya no contempla el paisaje sino que está dentro de él, en concreto dentro del tronco de un pino. **El ser humano se funde con la naturaleza, es decir, con el Tao.**

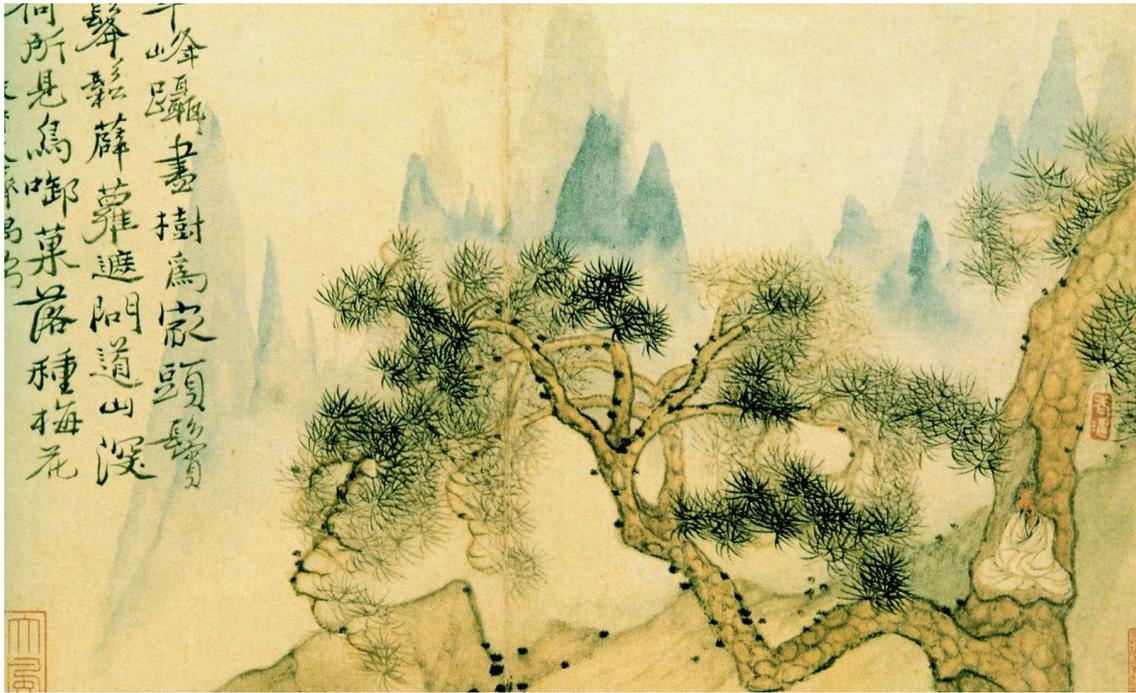


Figura 99. *En meditación al pie de las montañas imposibles*. Shitao. 1695. Museo de Sichuan. (Cheng, 1998, 23).

Un ejemplo aun más claro lo tenemos en la obra titulada *El eremita “Ola de piedra” en meditación entre las rocas* (figura 100). La pequeña cabaña, dentro de la cual se encuentra el diminuto personaje, está casi engullida por las rocas, integrándose junto a éstas en el paisaje. El personaje dentro de la cabaña es el eremita “Ola de piedra”; es decir, es el propio artista el que se representa a sí mismo, integrado en la naturaleza mientras medita.

No es casualidad que en las dos ocasiones en las cuales se representa al ser humano inserto en la naturaleza, se halle en actitud de meditación. Esto es así debido a que, por medio de la meditación, el ser humano consigue calmar la mente y llegar al estado de ánimo adecuado para percibir esa comunión con la naturaleza y con el todo. De este modo,

Shitao expresa de modo simbólico en sus cuadros lo que no puede ser expresado con palabras.

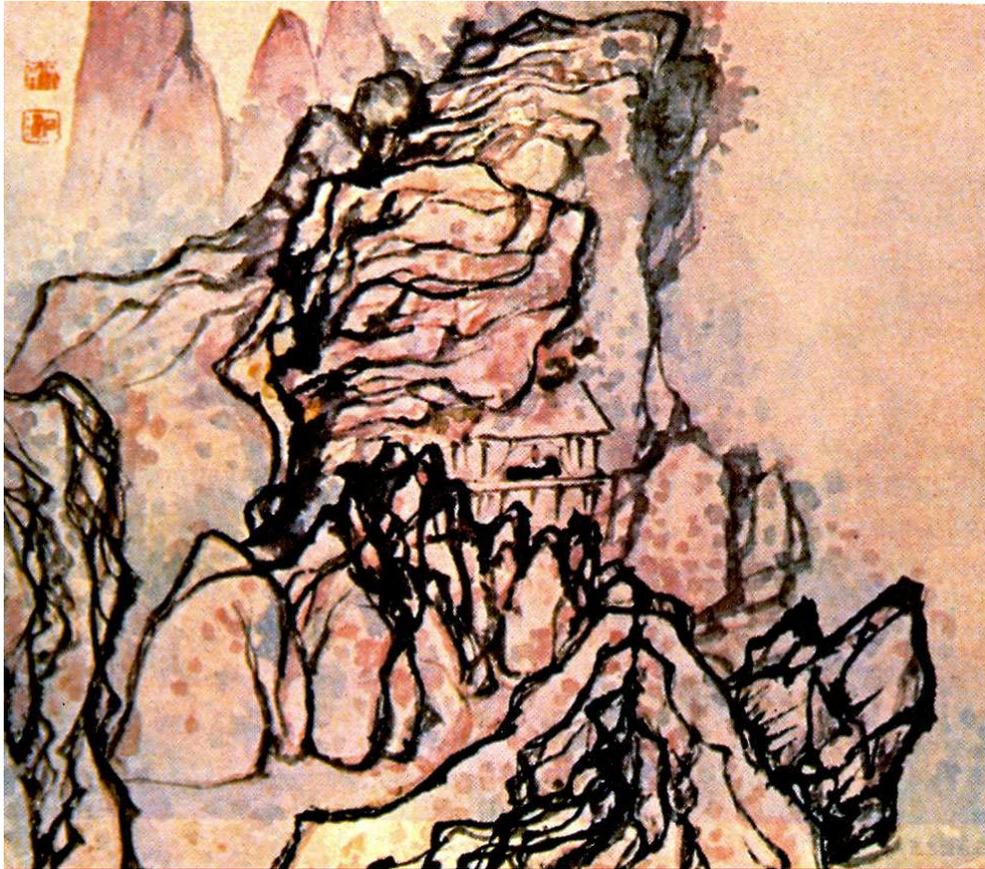


Figura 100. *El eremita "ola de piedra" en meditación entre las rocas.*  
Shitao. Colección Nuwa Zhai. (Cheng, 1998, 6).

En esta obra se observan también los característicos puntos que Shitao emplea en sus obras, pero esta vez en tonos poco saturados, azules y rosas, que le dan a la obra una atmósfera de luz pálida. Esta suave luz anacarada nos transmite serenidad. Sin embargo, la pincelada negra de las rocas crea ritmos que se retuercen como si tuviesen vida o fueran empujadas por el viento. De hecho, la roca que se alza sobre la cabaña se asemeja a una gran ola que fuese a engullir al eremita y a la cabaña. Probablemente, de nuevo el autor esté jugando con el significado de su

seudónimo en una obra cargada de simbolismo y significados ocultos, que para el profano pasan desapercibidos.

#### **4.3.4.2. Detalles de la naturaleza.**

Además de sus paisajes, Shitao también pintó pequeños detalles del mundo natural, especialmente flores. Las más destacadas serían las **flores de ciruelo**. Las flores del ciruelo simbolizan la pureza pues crecen en invierno, en ocasiones en plena nieve, constituyendo una de las escenas más bellas proporcionadas por la naturaleza, siendo por ello especialmente apreciadas por los poetas y pintores chinos.

Al igual que sucedía con el paisaje, Shitao no se limitó a observar la belleza sino que su unión y diálogo permanente con la naturaleza, le llevaron a identificarse con estas delicadas flores. La continua búsqueda existencial sobre su lugar en el mundo, sobre la propia identidad, incluso sobre su sexo, parecen encontrar en las flores de ciruelo un eco íntimo. Hasta tal punto se identificó con ellas que uno de sus seudónimos sería “El ermitaño de las flores de ciruelo”.

En 1685, aproximadamente a los cuarenta y cuatro años, maravillado por los ciruelos en flor de la campiña de Nankín, compuso nueve poemas que llevan por título *Odas a las flores del ciruelo*, donde exalta las cualidades que estas flores le transmiten, al tiempo que intenta trasladar dichas cualidades a su situación personal:

*La escarcha y la nieve se dan en vano a enfriar estos ramos; ellos dejan estallar sus deseos ocultos. Troncos nudosos, ramas erguidas, pulidos por los años. Corazón de vacuidad que*

*vuelve a la edad inmemorial. Embrujado, el hombre confunde herrumbre y carne ardiente. Deslumbrado por mil gemas antaño caídas del cielo. ¿Cómo entonces reprimir los gritos que brotan? ¡Hombre y flor participan de la misma locura!* (Cheng, 2004, 256-257).

Su pasión por las flores del ciruelo perduró durante toda su vida. En 1706 escribió:

*Temor a contemplar las flores en el espejo de los demás. Vida errante, pensamiento tenso hacia lo infinito. ¿Qué más desear entre la tinta reseca y el pincel desnudo? En la carretera interminable, el viajero se lamenta a cada paso... Cuando el sol se oculta detrás de las murallas, se escuchan a lo lejos los cuernos de caza. Ojalá pudiera rodear con mis brazos el ciruelo en flor, yo que no poseo nada sino mi pelo cano* (Cheng, 2004, 257).

La misma sensibilidad poética que encontramos en sus escritos se halla también en sus cuadros, que no son sino un reflejo de las mismas emociones. En este sentido sus obras *Rama en flor* y *Ciruelo entre las rocas* (figuras 101 y 102), nos sirven como muestra de ello. En *Rama en flor* puede apreciarse cómo la pincelada de Shitao se recrea en la belleza y los matices de la rama del ciruelo florido: la rama, dura y nudosa, está realizada a base de pinceladas enérgicas y curvas empleando graduaciones de tinta negra, mientras que la flor es delicada, casi transparente, de un pálido color anacarado que va desde el gris al rosa pálido. En este sentido, la rama del ciruelo también simboliza lo masculino y lo femenino: los troncos y ramas nudosas simbolizan el yang, lo masculino, y la flor, el yin, lo femenino.



Figura 101. *Rama en flor*. Shitao. 29.9 x 20.8 cm.  
Museo del palacio, Pekín.  
(Cheng, 1998, 25).

En *Ciruelo entre las rocas* (figura 102) la representación de este bello árbol florido cobra un matiz dramático: las ramas se retuercen hasta formar verdaderas marañas nudosas y, a los pies del ciruelo, una roca con forma de ola remata la composición. No resultaría arbitrario, dado lo expuesto hasta ahora, que, una vez más, interpretáramos esta escena como una representación de los angustiados sentimientos del pintor.



Figura 102. *Ciruelo entre rocas*. Shitao. Museo de Wuxi.  
(Cheng, 1998, 47).

El tema del ciruelo florido es recreado en la obra de Shitao de múltiples formas. En *Ciruelo en flor y bambú* (figura 103), el artista lo combina con otro tema típico de los pintores letrados: el bambú. La composición adquiere un gran dinamismo al estar las ramas agitadas por el viento y las pinceladas de diferentes formas y gradaciones se reparten rítmicamente sobre el espacio vacío.



Figura 103. *Ciruelo en flor y bambú*. Shitao. Museo de Nankin. (Cheng, 1998, 69).

En otras ocasiones, los detalles de la naturaleza elegidos son mucho más simples: unas hojas de col (figura 104), recreadas por la pincelada de Shitao, se convierten en un tema de gran belleza plástica.



Figura 104. *Cogollo de col*. Shitao. 1694. 31.2 x 20.4 cm. Museo de Shanghai. (Cheng, 1998, 55).

Para terminar con este breve análisis de la obra de Shitao, hemos elegido su obra *Los lotos* (figura 105), ya que en ella este genial artista hace gala de toda una variedad de pinceladas impresionante, desde sus característicos puntos, hasta las contundentes y decididas líneas negras que encontramos en primer plano. La representación de las diferentes plantas con sus múltiples partes: tallos, hojas y flores, revela una minuciosa observación del mundo natural, un exhaustivo estudio de cada forma y textura, así como el uso, para cada una de ellas, de un tipo de pincelada diferente. A la variedad de pinceladas se unen las diferentes gradaciones tonales de la tinta que dan a la obra una profundidad y atmósfera insuperables. Al contrario que en la mayor parte de sus obras, no hay aquí lugar para el vacío, pues la obra representa la exuberancia de la naturaleza.



Figura 105. *Los lotos*. Shitao (Shih T'ao).  
Museo de Pekín. (Cheng, 1986, 34).

Concluimos destacando la importancia y posterior repercusión de este artista en otros pintores, pues estamos hablando de uno de los más grandes maestros de la pintura china, que supo aunar el dominio del pincel con el de la palabra. Todo ello **partiendo de la base de una búsqueda espiritual y existencial que marcó y guió su vida desde la infancia.**

**Shitao supo ver con los ojos, pero también ir más allá de la mirada, trascender la apariencia de los objetos y encontrar la conexión con el ritmo natural, intuyendo, al igual que los grandes sabios taoístas, “que existe una diferencia entre lo que vemos con los ojos y lo que conocemos con nuestro espíritu” (Chuang Tse, 2001, 463-464).** Cuando a este conocimiento del espíritu se le une el dominio de la pincelada tenemos como resultado un artista excepcional, que en el caso de Shitao, supo expresar de manera inigualable el sentimiento de una sensibilidad sublime tanto en sus obras pictóricas como en sus poesías y sus escritos.

Con el ejemplo de este gran pintor y teórico concluimos el recorrido por los artistas y corrientes artísticas chinas de mayor interés para esta investigación. Después de haber ofrecido una visión del panorama general tanto filosófico como artístico en China, así como de haber destacado los casos más significativos y haberlos estudiado en mayor profundidad, creemos conveniente dar por concluida la primera parte de esta investigación. De este modo, podremos adentrarnos seguidamente, en la comparación filosófica y artística entre Oriente y Occidente, con el fin de extraer conclusiones relevantes con respecto a los temas que nos ocupan.

## PARTE II

### ORIENTE Y OCCIDENTE ALGUNOS PARALELISMOS





## **5. Paralelismos y semejanzas entre la pintura de paisaje china y europea.**

Antes de comenzar este capítulo es conveniente señalar que las correspondencias o semejanzas entre la pintura china y la europea, probablemente son mucho menores que sus diferencias. Sin embargo, como estas diferencias ya han sido expuestas en el capítulo 1.2. (“Características de la pintura china: principales diferencias con respecto a la pintura occidental”), no nos centraremos en dicha cuestión, con el fin de no redundar en lo anteriormente expuesto.

En este capítulo realizaremos una comparación entre la pintura de paisaje china y la europea, centrándonos únicamente en aquellos artistas o movimientos artísticos europeos en los que creemos que existe un cierto paralelismo con la estética china o taoísta. Demostraremos cómo estas coincidencias se deben, fundamentalmente, a que las inquietudes y los sentimientos que mueven al ser humano, en relación con la búsqueda pictórica, coinciden en algunas ocasiones pese a las diferencias entre culturas o épocas. Asimismo, se pueden encontrar también semejanzas relativas a los sentimientos existenciales y espirituales despertados por la naturaleza, que son expresados a través de la pintura.

Sin pretender hacer un estudio de todo el arte europeo, comenzaremos por sintetizar las semejanzas artísticas generales entre

ambas culturas, así como la evolución y consideración del género del paisaje en las mismas, destacando también las diferencias más significativas.

### **5.1. Semejanzas y diferencias generales.**

**La primera semejanza importante a señalar es la distinción, en determinadas épocas y en ambas culturas, entre una pintura académica o establecida y una pintura subjetiva o innovadora.** El paralelismo entre las Academias estatales chinas desde la dinastía Han hasta la revolución popular china y las Academias europeas del siglo XIX es evidente. En ambos casos el pintor aprende la técnica copiando un modelo, alcanzando una mayor distinción cuanto mayor sea el parecido con el mismo. El modelo, también en ambos casos, suele ser una obra de autores del pasado, con la diferencia de que en las academias chinas se trata de un modelo bidimensional, es decir una pintura, y en las occidentales el modelo puede ser tanto bidimensional como tridimensional, además de realizarse copias del natural.

**En ambas culturas fueron los artistas independientes,** tanto los autodidactas como los que comenzaron estudiando en la academia y luego se desvincularon de ella, **los que innovaron artísticamente, y por tanto los que impulsaron la evolución artística en su cultura.** En este sentido, consideramos importante señalar que en esta comparación, de acuerdo con la línea seguida en esta investigación, nos centraremos en la corriente innovadora concediendo especial relevancia a cómo, en ambos casos, los artistas y pensadores de dicha corriente valoraron la propia experiencia, lo

subjetivo, lo emocional e incluso lo espiritual, como factores relevantes en la práctica artística.

**Otra semejanza de carácter general es la admiración que la naturaleza despertó en los artistas de ambas culturas, dando lugar al género pictórico del paisaje.** Un género no siempre presente en todas las culturas. Aquí también tenemos que matizar que el tipo de admiración por la naturaleza tiene características diferentes en la cultura china y en la europea, ya que, salvo en algunos casos que serán estudiados más adelante, en China, y según la estética taoísta, el paisaje tiene un carácter más místico o espiritual que en Occidente.

**En ambas culturas también el paisaje comienza a aparecer como fondo de la figura humana, que es en principio la protagonista, independizándose de forma progresiva hasta ser considerado como un género autónomo.** Sin embargo, en esta similitud existen también diferencias. En primer lugar, la diferencia cronológica: mientras que esta aceptación del paisaje como un género propio en China se da a partir de la segunda mitad del siglo X, en Europa el género del paisaje comienza a tomar protagonismo en el siglo XVI, y no alcanza su total independencia, como tal género, hasta el siglo XVII. En segundo lugar, en China una vez que el paisaje se independiza alcanza un mayor protagonismo como tema principal (sobre todo en la dinastía Song y posteriores) mientras que en Europa la figura humana sigue siendo la gran protagonista de la pintura, a pesar de la aparición y valoración de nuevos géneros.

En todas las culturas el arte refleja la manera que el ser humano tiene de entender el mundo y de valorar lo que le rodea. Por tanto, no es de

extrañar que otra de las similitudes que podemos encontrar entre la cultura china y la europea sea el hecho de que el paisaje empieza a cobrar un mayor protagonismo en ambas cuando existen **influencias filosóficas o corrientes de pensamiento que son propicias al acercamiento o admiración de la naturaleza**. En China, como ya hemos visto, esta admiración por la naturaleza es provocada en gran medida por el auge de la filosofía taoísta, lo cual confiere a los paisajes un carácter espiritual.

Sin embargo, en Europa el acercamiento pictórico a la naturaleza comienza a producirse en el siglo XVII, cuando precisamente se produce un auge de los temas considerados profanos como las escenas de género, el bodegón o el paisaje. En consecuencia, **la evolución occidental del paisaje tiene un carácter distinto a la oriental**: en Occidente, hasta que la temática religiosa no deja de ser el tema central de la pintura, no aparece el género del paisaje, que si bien puede ser admirado por su belleza, en general es considerado como un tema carente de sacralidad o trascendencia. En palabras de Martín González (<sup>2</sup>1978, 259), será en el Barroco cuando *“la atención filosófica bascula hacia la naturaleza, alejándose de la Teología”*.

**En la tradición europea los temas considerados trascendentes o sagrados se expresan por medio de la representación de la figura humana**. Esto se debe sobre todo a que las corrientes espirituales y filosóficas que más han influido en el arte europeo rara vez han sido de carácter naturalista: el ser humano ha sido el modelo, el centro y la base de las mismas. Tanto en la tradición cristiana como en la mitología griega o romana los dioses son representados con forma humana. A estas creencias

religiosas hay que sumar las corrientes filosóficas en las que el humanismo ha jugado también un papel predominante.

Es cierto que en China también hay representaciones de Buda o de seres mitológicos o divinos, pero estos no ocuparon el protagonismo de la temática pictórica, salvo en los templos o lugares sagrados. Recordemos también que el budismo es una religión importada de la India, y que cuando se fusiona con el taoísmo da lugar al budismo chan. Una corriente espiritual, esta última, en la que los monjes pintores, como ya hemos comprobado, además de pintar santos búdicos también representaban motivos naturales y paisajes.

Además, no sólo la evolución del género del paisaje en la tradición artística de cada cultura es distinta, sino que en la actualidad **la definición de paisaje en Occidente, y la etimología de la propia palabra que designa este género, denotan diferencias significativas. En Europa, la noción de paisaje tiene un carácter meramente perceptivo o descriptivo de una porción de terreno.** De acuerdo con la definición de la Real Academia Española de la Lengua, la voz “paisaje” tiene las siguientes acepciones: *“Extensión de terreno que se ve desde un sitio”, “Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico” y “Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”*.

La idea europea de paisaje se basa principalmente en la mirada, en esa “porción de terreno” que es registrada por nuestras retinas y que puede ser reproducida o no en una pintura o un dibujo. Del mismo modo, los términos que nos sirven para definir dicha porción de terreno, o la

representación artística del mismo, vienen determinados por el hecho de que esa porción de terreno pertenece a un país:

*Desde que comenzara a forjarse la noción durante el Renacimiento, las definiciones de paisaje no han variado demasiado, al menos en la medida en que revelan esa experiencia perceptiva y definitoria: el paisaje es una “parte del país” que la naturaleza presenta al ojo que lo contempla, o dicho de otro modo, que se extiende hasta donde la vista alcanza. Si se insiste en su estampa rural, incluso si se connota con deleite ese carácter campestre, es debido a que el paisaje es siempre porción, y como tal, en su extensión, la visión lo escinde; constituye el aspecto de un país que se deja albergar de una sola mirada, ese “país” propio -“pagus”- a la escala del burgo o del cantón sobre el que las lenguas europeas, ya sean del norte o del sur, coinciden y se solapan en su derivación: país-paisaje. “Paesi”, “paesetto”, “paesaggio”, anotan tanteando las primeras recesiones italianas de las obras de los Maestros flamencos (y, del mismo modo, “Land-scape”, “Landschaft”, “Land-shap”, etcétera) (Jullien, 2008, 189).*

**Por el contrario, la lengua china nos ofrece una fórmula muy diferente** para designar lo que en Europa definimos como una “porción del país” o “una porción de terreno”. Como ya se explicó en el capítulo 2.1.2.1. (“Elementos del paisaje”), **el termino chino para referirse al paisaje es “shanshui” que significa “montaña y agua”**. La referencia directa a los elementos de la naturaleza ya nos anticipa **una concepción totalmente naturalista del término**. Si además recordamos que la montaña y el agua son los dos polos opuestos, yang y yin respectivamente, y que el orden universal chino se basa en la alternancia de estas dos polaridades, nos damos cuenta de que **para los chinos la noción de paisaje está relacionada** no con la percepción del ojo humano, ni con la acotación de una parte del país, sino **con la representación del orden**

**natural** o, más concretamente, con la representación de las fuerzas que mueven el universo.

Este concepto del paisaje confiere al mismo una dimensión existencial y espiritual de la que carece el concepto europeo. Mientras la tradición paisajística europea se esfuerza en aprehender la apariencia formal, investigando sobre los efectos de la perspectiva, el claro oscuro y el color, la tradición china no se basa en la mimesis de una porción de terreno desde un punto de vista único, sino que los esfuerzos van dirigidos hacia lo esencial. El artista chino se esfuerza en captar y representar el ritmo vital de la naturaleza, para lo cual, una vez aprendida la técnica, sólo debe preocuparse de vagar por montes y valles armonizando así su espíritu con aquello que desea representar. Si bien es cierto que, en ocasiones, algunos artistas sacan apuntes de algunos detalles del paisaje, éstos no son más que pequeños ejercicios o referencias para un mosaico que se construirá más tarde, a partir de la emoción vivida y del estado interior que ésta provoca en el artista.

Por tanto, no es de extrañar que, **si queremos encontrar en Europa una corriente artística en la cual la representación paisajística contenga un nivel similar de trascendencia a la que tuvo en China dicho género, debemos esperar hasta el siglo XVIII con el Romanticismo.** Aun así, no podemos olvidar que el Romanticismo es un movimiento que tiene como base la tradición europea y, por tanto, siempre hablaremos de similitudes o paralelismos, al tiempo que encontraremos numerosas diferencias.

## 5.2. Similitudes y paralelismos concretos.

Aunque no será hasta el Romanticismo cuando se pueda hablar, en Occidente, de una verdadera similitud entre el paisaje influido por el taoísmo y el paisaje europeo, anteriormente podemos encontrar algunos casos en los que se aprecia cierto paralelismo entre las dos corrientes (González, 2005).

No podemos comenzar esta breve revisión entre las similitudes del paisaje europeo y el taoísta sin citar al que es considerado por la mayoría de autores como el principal precursor del paisaje en Occidente. Nos referimos a **Joachim Patinir** (1480 aprox.- 1524) quién, aunque no es el único pintor flamenco que trata el tema del paisaje, sí es el que inicia una gran revolución en cuanto a la concepción que se tenía del mismo.

Con Patinir el paisaje deja de ser un simple fondo para obtener el protagonismo de la obra. **La figura humana se representa en pequeño, y el extenso paisaje que se extiende tras ella evoca la grandiosidad de la naturaleza.** Este paisaje no representa jardines, ni campiñas, sino la naturaleza en estado salvaje: montañas, nubes, formaciones rocosas, ríos, etc. La grandiosidad de la naturaleza se acentúa al emplear un punto de vista panorámico inmenso, en el que los elementos del paisaje son representados con gran verosimilitud.

Un claro ejemplo podemos verlo en sus obras *El paso de la laguna Estigia* y *Paisaje con San Jerónimo* (figura 106). Quizás sea en esta última donde el paralelismo con la pintura de paisaje taoísta se hace más patente, pues **el tema del sabio, letrado o ermitaño en actitud meditativa en la**

**naturaleza, a menudo rodeado de grandiosas montañas,** resulta más que familiar después de haber estudiado el arte chino tradicional.

Se trata de una similitud evidente (sobre todo temática y plásticamente) en relación con la pintura de paisaje de la dinastía Song del Norte, donde las escenas de grandiosas montañas eran las predilectas de los pintores. Además, **los paisajes de Patinir están compuestos de la misma forma en que lo hacían los pintores chinos;** es decir, escogiendo fragmentos de la naturaleza aisladamente y luego realizando una composición con ellos en el cuadro, cuando el pintor estaba en su estudio. Estos fragmentos escogidos de la naturaleza son representados con un detallado realismo, pero dan lugar a un paisaje ideal e inexistente en la realidad.



Figura 106. *Paisaje con San Jerónimo*. Patinir.  
1516-1517. Óleo sobre tabla. 74x91cm.  
([www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es))

Encontramos también otro **paralelismo** entre el concepto del **artista renacentista europeo**, que practica todas las artes, y el concepto del **letrado chino**, que también debe practicar todas las artes. No obstante, esta similitud también tiene sus **diferencias**: los grandes artistas del Renacimiento no eran funcionarios y generalmente practicaban las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura, incluso algunos la poesía. Los artistas letrados chinos eran funcionarios y, por tanto, más autodidactas, y practicaban la poesía, la caligrafía y la pintura como un pasatiempo culto, mientras que los artistas renacentistas vivían de realizar encargos para los grandes mecenas de la época. Pese a estas diferencias, les une sobre todo su afán de conocimiento, su sensibilidad artística y el ideal humanista de que el hombre culto debe desarrollar todas las artes.

Algunos autores encuentran en **Leonardo Da Vinci** (1452-1519), una especial afinidad con la estética taoísta. Racionero (1997, 52) no duda en llamarlo: “*Leonardo, el gran taoísta occidental*”.

Ello se debe a varios motivos. El más evidente plásticamente lo encontramos en sus **paisajes**: aunque Leonardo no cultivó el paisaje como un género autónomo, podemos encontrar magníficos paisajes tanto en los fondos de sus figuras como en sus apuntes, que se asemejan a los paisajes chinos. En primer lugar, por el empleo del “**sfumatto**” que, al envolver las montañas, nos recuerda las nieblas que envuelven las montañas en los paisajes influidos por la estética taoísta, donde se juega a sugerir las formas, no a mostrarlas directamente. Y, en segundo lugar, por la elección de las formas rocosas de las montañas tan repetidas en el arte chino. Para ejemplificar esta similitud basta con escoger un detalle del paisaje del

cuadro de *La Virgen de las rocas* en el que podemos ver como los altos peñascos se diluyen entre neblinas (figura 107):

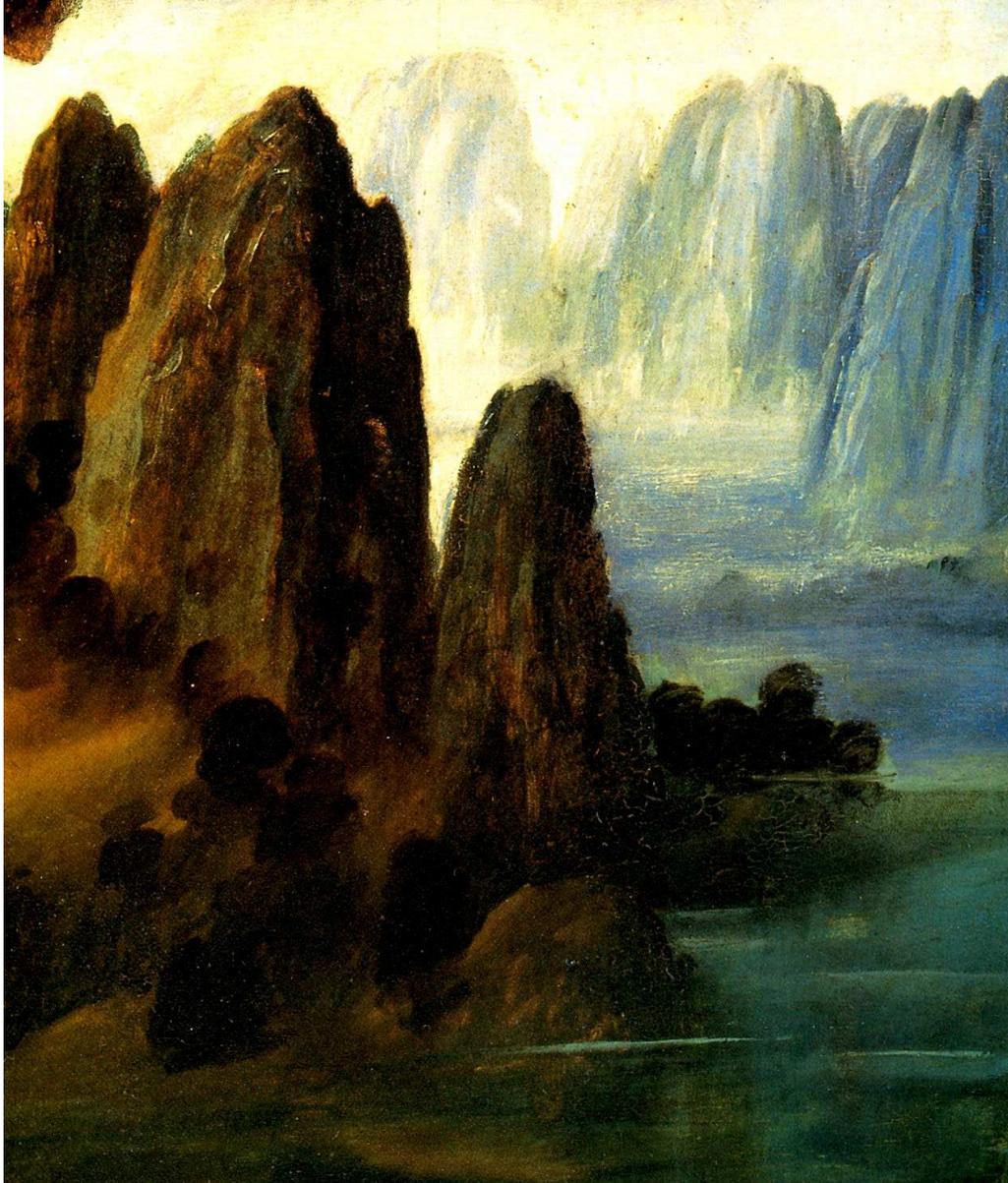


Figura 107. *La Virgen de las rocas* (detalle). Leonardo da Vinci.  
..... 1483-85. Óleo sobre madera trasladado a lienzo, 197.3 x 120 cm.  
Museo del Louvre, Paris.  
(Zollner, 2007, 72).

Otro motivo, quizás más subjetivo, es explicado por Racionero (2004, 128) del siguiente modo:

*El canon fundamental de la pintura paisajista china es representar los movimientos del espíritu – ch’i – por medio del ritmo vital. Leonardo señala en su tratado la manera de expresar estados de ánimo a través del semblante y del gesto. Si consideramos que Leonardo veía el mundo como un análogo del microcosmos humano y lo describe varias veces como el cuerpo del hombre, no es de extrañar que para él el paisaje expresara el estado de ánimo de la naturaleza, o lo que los chinos llamarían los movimientos del espíritu de ésta.*

Es decir, **Leonardo es, para Racionero (1997, 48), el artista occidental que mejor ha sabido captar el chi, tanto en la naturaleza como en la figura humana:**

*El artista debe captar la tensión propia y característica de cada cosa en el momento y en el contexto de interacción en el que las encuentra. Esto es la representación del movimiento del espíritu por medio de los ritmos vitales de la naturaleza.*

*De nuevo Leonardo nos sirve como referencia para ver este canon taoísta puesto en práctica por un artista occidental. Nadie como él ha sabido cargar los semblantes con una expresión que sugiere la complejidad espiritual interior de la persona representada. Quien haya contemplado su Santa Ana del famoso cartón de la National Gallery sabe a lo que me estoy refiriendo.*

Con Leonardo el estado interior de la persona se convierte en motivo artístico. Dicho estado se muestra por medio del movimiento y de las expresiones de tal modo que pueda ser captado por el espectador. Esta cualidad, **la resonancia** de la obra en el espectador, no fue ignorada por Leonardo como tampoco lo fue por la estética taoísta.

Tanto en sus figuras como en sus paisajes, Leonardo no se conforma con la representación de la forma aparente: **busca la esencia de las cosas y la captación de la atmósfera que las envuelve. El vacío existente**

entre los objetos es representado mediante el difuminado de estos; es decir, mediante el “sfumatto”. Un bello ejemplo lo podemos observar en un detalle de su obra inacabada *San Jerónimo* (figura 108).

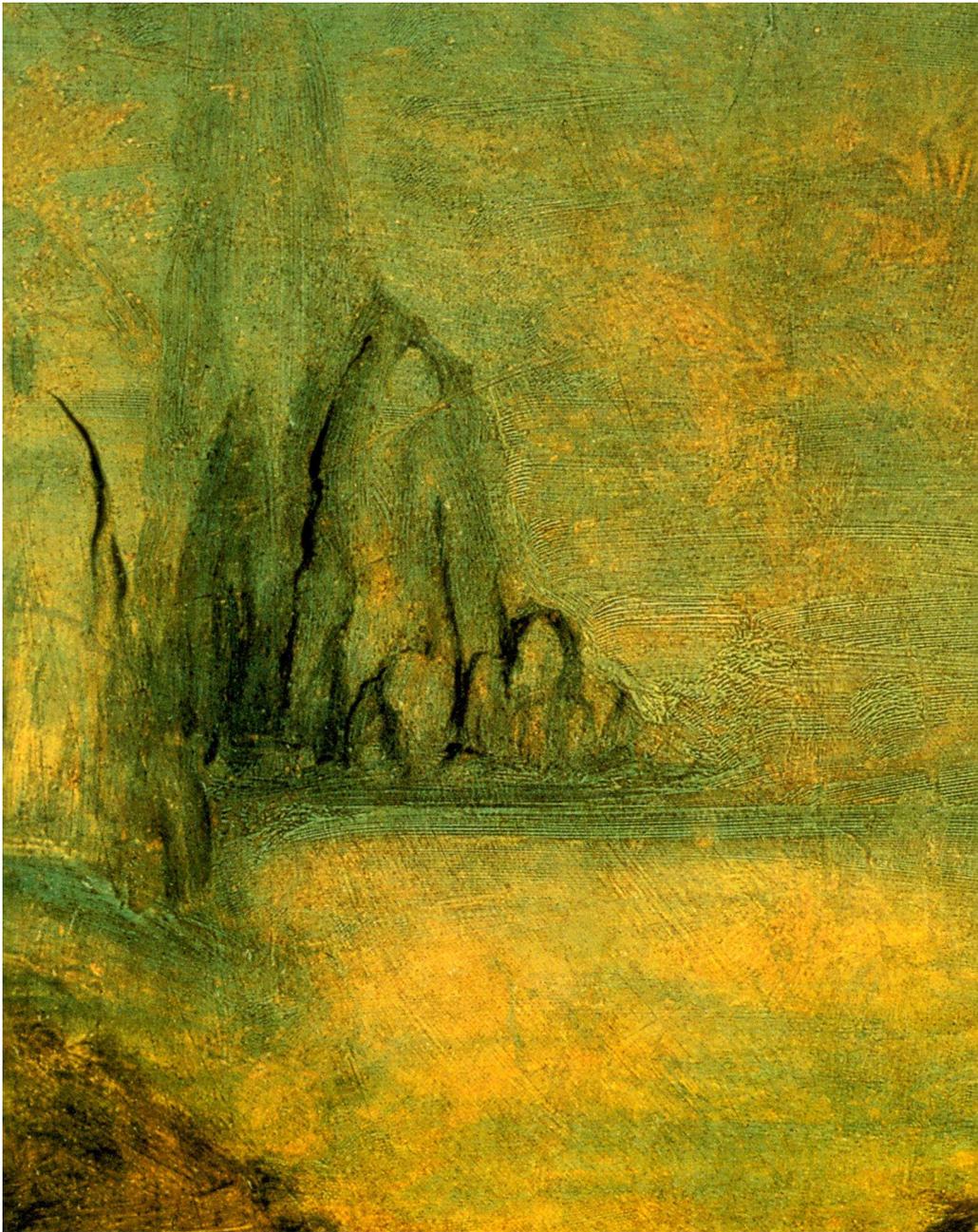


Figura 108. *San Jerónimo* (detalle). Leonardo da Vinci.  
1480-82. Óleo y temple sobre madera, 102.8 x 75 cm.  
Pinacoteca Vaticana, Roma.  
(Zollner, 2007, 61).

En este sentido Racionero (2004, 129) defiende la semejanza entre la obra de Leonardo y la pintura taoísta refiriéndose a una obra concreta de Leonardo:

*Un fragmento de estos paisajes, abstraído de su entorno, asemeja un paisaje de los taoístas chinos. Incluso su tratamiento de los árboles en el dibujo del valle del Arno, tiene la pincelada caligráfica y seca de los maestros chinos.*

Con el fin de ofrecer **un ejemplo gráfico de esta similitud** compararemos la obra de Leonardo citada por Racionero, *Paisaje del Arno* (figura 109), con el detalle de una obra de Huang Gongwang (1269-1354), *Desfiladero en las montañas de Fuchun* (figura 110). A primera vista destaca **el parecido del trazo de los árboles** sobre las **áridas colinas**, y el **detallado estudio de la naturaleza** que realizaron ambos artistas. Es interesante comprobar cómo el **vacío del cielo** en la parte superior es utilizado por ambos para escribir, aunque, como es obvio, utilizando el tipo de escritura propio de cada uno.

Quizás la mayor **diferencia** estriba en el uso de **la perspectiva lineal** por Leonardo, sobre todo en los planos más alejados donde aparecen el castillo y los campos de cultivo. Si esta zona de la parte superior izquierda fuese sustituida por un espacio vacío y la escritura fuese un poco más extensa, el parecido con una pintura china tradicional sería mucho mayor, pero estamos hablando de un artista renacentista que, como tal, no puede olvidar el uso de la perspectiva.



Figura 109. *Paisaje del Arno*. Leonardo da Vinci. 1473. Pluma y tinta, 190 x 285 mm. Galería de los Uffizi, Florencia. (Zollner, 2007, 514).



Figura 110. *Desfiladero en las montañas de Fuchun* (detalle). Huang Gongwang. 1315. Tinta china sobre papel, rollo oblongo, 33 x 639.9 cm. Museo Palacio de Taipei. (Fahr-Becker, 2000, 174).

Pese a todas estas similitudes tampoco podemos olvidar las **diferencias generales** entre la obra pictórica de Leonardo y la pintura taoísta o china, destacando principalmente el hecho de que nos estamos basando en pequeños fragmentos de algunas de sus obras, ya que la temática principal de Leonardo fue el ser humano. Incluso en la figura 108, estamos hablando de una obra inacabada y no sabemos el aspecto que tendría este paisaje una vez terminado.

Aun así, podemos hablar de paralelismos evidentes. Como dijo Oscar Wilde “*no hay estilos sino sensibilidades*” (Racionero, 2004, 128) y, en este caso, **aunque se trate de culturas diferentes, podemos encontrar una sensibilidad similar: aquella que intuye y busca lo que subyace tras las formas.**

### **5.3. El paisaje romántico y la estética taoísta.**

Hasta ahora hemos expuesto similitudes aisladas o parciales con algún artista o parte de la obra de un artista. Sin embargo, no será hasta el siglo XVIII, con el Romanticismo, cuando nazca un movimiento artístico, es decir toda una serie de filósofos, escritores, músicos, poetas y pintores con una nueva concepción de arte y de la relación del ser humano con la naturaleza y, como consecuencia, de la pintura paisajística.

En la estética romántica podemos encontrar numerosas similitudes tanto plásticas como estéticas con la estética taoísta, aunque también existan diferencias. **Por primera vez en la historia del arte europeo podemos hablar de un movimiento que concede especial importancia a**

**unos sentimientos, ante la naturaleza, similares a los narrados por los taoístas, que serán también, en ambos casos, expresados a través del arte y comunicados de este modo al resto de la sociedad.**

### **5.3.1. Comparación entre la estética romántica y la taoísta en relación con la naturaleza y el paisaje.**

Durante la segunda mitad del siglo XVIII y parte del XIX, una serie de filósofos, escritores y artistas comienzan a exponer una nueva visión del mundo, en la que lo subjetivo, lo individual, lo emocional, lo imaginativo y lo intuitivo, alcanzan una clara primacía sobre muchos preceptos establecidos hasta entonces. Esta valoración de lo subjetivo da lugar a interpretaciones controvertidas y apasionados debates, siendo difícil establecer una directriz común (Wolf, 2007). Por ello, nos centraremos en las ideas que creemos más convenientes para establecer una comparación con la estética taoísta. En este sentido probablemente la más importante de todas sea la idea de lo sublime.

**Con el movimiento romántico se cristaliza la sensación abrumadora que el ser humano siente ante la inmensidad de la naturaleza, dando lugar a la idea de lo sublime.** Esta idea es difícil de definir, ya que, como todo sentimiento elevado, pierde mucho al ser expresado con palabras. Además, la sensación de lo sublime ante la naturaleza expresa en una sola palabra sentimientos diferentes e incluso, a veces, contradictorios. **Lo sublime se refiere, por un lado, a sentimientos de fascinación y admiración y, por otro, de terror e indefensión ante**

las fuerzas de la naturaleza, pudiendo también referirse al mismo tiempo a ambos.

Comenzaremos analizando **los sentimientos de fascinación y de admiración**, ya que es en este punto **donde la corriente romántica coincide con la estética taoísta**. Además, al igual que en esta última, dichos sentimientos suscitados por la naturaleza **se expresan por medio de la poesía y la pintura**. En este sentido los versos escritos en 1798 por Wordsworth los describen con bastante claridad:

*Contemplan la naturaleza, no como en las horas / de juventud irreflexiva, sino escuchando a menudo / la queda y triste música de la humanidad, / ni áspera ni hiriente, pero con amplios poderes / para corregir y dominar. Y he notado / la presencia de algo que me perturba con alegría / de pensamientos elevados; una sensación sublime / de algo fundido mucho más profundamente / cuya morada es la luz de los atardeceres, / y el océano redondo y el aire viviente, / y el cielo azul, y el alma del hombre: / un movimiento y un espíritu, que impulsa / todo ser pensante, los objetos de todo pensamiento, / y atraviesa todas las cosas (Honour, 1981, 60-61).*

**Estas coincidencias con la estética taoísta no se basan sólo en el hecho de que la naturaleza es capaz de cambiar el estado de ánimo de algunos seres humanos, provocando en ellos sentimientos elevados o de admiración, sino también en que en muchos casos encontramos autores románticos que describen experiencias trascendentales o sentimientos de comunión con la naturaleza. La sensación de que se forma parte de un Todo mucho mayor que la propia existencia individual, es muy similar a esa “unidad con el Todo” tan valorada por los taoístas.**

Hemos elegido en este caso la descripción de estas sensaciones no de un artista, ni de un poeta, ni siquiera de un místico, sino de un científico:

*Uno de los relatos más vívidos de una experiencia trascendental de la naturaleza lo escribió el científico sir Humphry Davy. “Hoy, por primera vez en mi vida, me he sentido en comunión con la naturaleza”, escribió en uno de sus primeros cuadernos de notas:*

*Estaba tumbado en lo alto de una roca a sotavento; había un fuerte viento que todo lo agitaba; las ramas de un roble se meneaban y murmuraban con el aire; unas nubes amarillas, intensificadas de gris en su base, pasaban rápidamente flotando sobre las colinas del oeste; todo el cielo estaba en movimiento; la brisa agitaba también el riachuelo amarillo de abajo; todo estaba vivo, y yo mismo formaba parte de la serie de impresiones visibles: me hubiera dolido tener que arrancarle una hoja a alguno de los árboles” (Honour, 1981, 68-69).*

De igual modo, aunque siempre con matices diferentes, numerosos pintores románticos expresaron su sensación de lo sublime ante la naturaleza. El pintor Joseph Antón Koch, tras una excursión a los saltos del Rin en Schaffhausen, anotó en su diario en 1791:

*Se me abrió un panorama inmenso (...) los Alpes, envueltos en nubes, alzaban sus cabezas, venerables por la edad, casi hasta el cielo que descansaba en ellos (...). El sublime espectáculo conmovió al máximo mi alma, que estaba oprimida por los dioses, mi sangre se despeñaba como un torrente salvaje, mi corazón palpitaba (Rauch, 2000, 428).*

La sublime visión de Koch de la naturaleza se materializa a través de sus paisajes catalogados como “paisajes heroicos”; es decir, paisajes idealizados en los cuales la naturaleza se manifiesta en todo su esplendor. Al igual que los pintores letrados de la dinastía Song (420-479), Koch

elige el paisaje de grandiosas montañas surcadas por cascadas y ríos, donde la figura humana aparece empequeñecida evidenciando aun más la magnitud de las montañas. Un claro ejemplo podemos observarlo en su obra *Cascada de Schmadribach* (figura 111) de 1821-22.



Figura 111. *Cascada de Schmadribach*. Joseph Anton Koch. 1821-22.  
Óleo sobre lienzo, 188 x 171, 2 cm. Neue Pinakothek, Múnich.  
(Rauch, 2000 ,427).

**De nuevo una sensibilidad similar ante la naturaleza da lugar a un tipo de paisaje similar, a una estética similar, incluso en ocasiones a actitudes similares.** De hecho, si una vez inmersos en este clima de sentimientos arrebatadores ante la naturaleza, narramos la leyenda de un poeta del cual se cuenta que murió ahogado al inclinarse en una barca y querer abrazar el reflejo de la luna en el río, cualquier occidental podría pensar que hablamos de un poeta romántico. Sin embargo, nos referimos a Li Po, gran poeta taoísta, de la dinastía Tang (618-907).

Es más, si seguimos revisando los escritos de Koch podemos constatar como las similitudes son aún más hondas, adquiriendo incluso un carácter místico y trascendente. Además, estas similitudes no sólo se dan en un artista, sino que muchos artistas románticos, algunos de los cuales serán analizados posteriormente, también tienen conceptos o impresiones similares sobre la naturaleza:

*En los textos de Koch, como en los demás pintores de su tiempo, no existe ninguna referencia al Dios cristiano. El principio espinozista-panteísta del “deus sive natura” reaparece en esta anotación del diario de Koch: “Todo es unidad perfecta en lo múltiple”, lo cual supone la formulación del nuevo imperativo ético en la visión “sublime”, y consecuentemente “elevadora”, de la naturaleza (Rauch, 2000, 428).*

Esta última cita nos revela **una ruptura importante del arte y la estética romántica con respecto al arte o la estética anterior. Hasta entonces el arte podía ser cristiano o pagano; es decir, siempre que el arte hacía referencia a los principios espirituales lo hacía a través de los principios de la religión católica. Sin embargo, ahora el arte hacía**

**referencia a sentimientos de espiritualidad al margen de dicha religión, o con interpretaciones de la misma que se alejaban de las ideas o representaciones tradicionales y, al igual que en el taoísmo, lo hacían a través de la naturaleza.**

La formula panteísta, expresada por Spinoza (1632-1677), cobra de nuevo importancia, influyendo en numerosos pensadores y artistas. Intentando resumir los aspectos más relevantes, para nuestra investigación, de sus teorías, podemos decir que lo más importante es que Spinoza se aparta de la idea escolástica tradicional de Dios, aproximándose a la idea de un Dios impersonal, un Dios que es uno solo con el universo, de tal modo que ambos forman un Todo indisoluble. Según su famosa frase “Deus sive Substantia sive Natura”, Dios es la naturaleza, la naturaleza es un Todo, una sola Sustancia, y las cosas no son sino partes inmanentes del Todo.

Sin embargo, no podemos reducir a una sola las ideas filosóficas o estéticas respecto a la naturaleza o a la idea de Dios. Las teorías a este respecto en el Romanticismo serán múltiples y variadas. No existe un punto de vista único en este movimiento, lo cual da lugar a una **cosmovisión subjetiva** que desde finales del siglo XVIII provocó apasionados debates y airadas críticas:

*En esta cosmovisión tienen cabida tanto un panteísmo que atribuye un alma divina a la naturaleza y una inmersión de la fantasía individual en contextos cósmicos, como la profunda soledad del alma creativa y la añoranza de armonía entre el hombre y el mundo que resulta de aquella. El nuevo programa se dirigía, sobre todo, contra el Neoclasicismo, encorsetado en tradiciones antiguas (Wolf, 2007, 6).*

**Al igual que el taoísmo defiende lo subjetivo frente a la unitaria visión del confucianismo, y al igual que los pintores influidos por el taoísmo se apartaron de las academias estatales en China, el Romanticismo occidental también se opone a la visión neoclásica que tiende a unificar los criterios en un único modelo clásico, apartándose de las academias y de la visión católica única y tradicional.**

El resultado fue una **diversificación de los temas pictóricos**, desde una reinterpretación de los temas tradicionales católicos de comienzos del Renacimiento, en el caso de los pintores prerrafaelistas, a cosmovisiones personales, como en el caso de William Blake. Se produce también un **auge de la pintura de paisaje** y de las interpretaciones subjetivas del mundo natural, atribuyéndosele a este género una importancia que nunca hasta entonces había tenido. Este auge paisajístico se manifiesta especialmente en Inglaterra y Alemania, pero sobre todo en esta última, donde en el año 1904, Friedrich Haack realizaba la siguiente afirmación:

*Para los innumerables a quienes ya no satisfacía la fe en la Iglesia, pero conservaban anhelos y añoranzas religiosos, un amor a la naturaleza tan apasionado (...) debía constituir (...) el sucedáneo de la exaltación espiritual perdida, por lo que en el siglo XIX el paisaje sustituyó a la religión como tema principal en todo arte (Rauch, 2000, 328).*

**El cambio realmente importante reside en que el pensador o el artista romántico comienzan a creer en sus propias emociones ante la naturaleza y ante el mundo, y a no quedarse en una única visión ya estipulada. Al igual que en la estética taoísta, en la estética romántica**

**la naturaleza sustituye al templo y se convierte en maestra, incluso en guía espiritual.** En sus poemas Wordsworth confiesa tener a la naturaleza como “*el ancla de mis más puros pensamientos, la nodriza, / el guía, el guardián de mi corazón, y alma / de todo mi ser moral*” (Honour, 1981, 61).

Sin embargo, **la idea de lo sublime también conlleva sensaciones que la alejan del ideal taoísta de unión o empatía con la naturaleza.** Entre las causas que provocan la sensación de lo sublime, podemos destacar la grandiosidad y la inmensidad, pero también **lo terrible.** Según afirmaba Edmund Burke (1727- 1795) en su obra *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757):

*Todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquéllas que producen placer. (...) Pero, como el dolor es más fuerte al actuar que el placer, la muerte en general es una idea que nos afecta mucho más que el dolor; porque hay muy pocos dolores, por exquisitos que sean, que no se prefieran a la muerte. Lo que hace de ordinario que el dolor sea más doloroso, si esto puede decirse, es que se considera como un emisario del rey de los terrores (Burke, <sup>2</sup>2001, 29).*

No podemos olvidar que nos encontramos en Occidente donde el ser humano se concibe como víctima o como conquistador del mundo natural y, aunque en el Romanticismo se expresan sentimientos de unión con la naturaleza, éstos se contraponen a los **sentimientos de miedo o indefensión** ante sus fuerzas. A estos sentimientos, aunque sean naturales

en el ser humano, no se les da tanta importancia desde la estética taoísta, ya que son entendidos de otra forma. Recordemos que, para el taoísmo, la unión con la naturaleza es la unión con el Tao y, por tanto, va mucho más allá: para el taoísta el ser humano forma parte de la naturaleza y como ésta, está sujeto a sus ciclos de vida y muerte. Asume, por tanto, como propio el orden natural, hasta el punto de aceptar la muerte como parte del ciclo de la vida.

**La admiración o el asombro que el ser humano siente ante las fuerzas naturales no se relaciona en el taoísmo con el terror. Sin embargo en el Romanticismo sí se produce dicha relación.** De hecho, en la pintura romántica abundan los cuadros de naufragios dramáticos, como, por poner algunos ejemplos, *El naufragio de Luisa de Mello* (figura 112) y *La balsa de la medusa* (figura 113) ambos de Théodore Géricault, *Tormenta nocturna* de Claude Joseph Vernet, *El naufragio* de Turner y *El océano glacial* o *El naufragio del esperanza* de Friedrich (figura 114). Además de los naufragios también podemos encontrar paisajes que recrean diversos desastres naturales o accidentes como *Erupción del Vesubio* de Johan Christian Clausen Dahl, o *Incendio en la cámara de los Lores* de Turner, todos ellos sobre temas nada usuales en la pintura china.



Figura 112. *El naufragio de Luisa de Mello (El barco naufragado, la tempestad)*.  
Géricault. 1821-24. Óleo sobre lienzo, 14 x 25 cm. Museo del Louvre, Paris.  
(Rauch, 2000, 411).



Figura 113. *La balsa de la Medusa*. Géricault. 1818-19.  
Óleo sobre lienzo, 491 x 716 cm. Museo del Louvre, Paris.  
(Rauch, 2000, 411).



Figura 114. *El océano glaciar o El naufragio de la esperanza*.  
Friedrich. 1823-24. (Jensen, 1980, 198).

**La pintura de paisaje refleja la actitud que el ser humano tiene ante la naturaleza.** Los paisajes de ambas culturas no coinciden en este dramático tema, debido a que mientras que **en el taoísmo dicha actitud es de adaptación, en Occidente es de enfrentamiento.** En el taoísmo se asume lo inevitable, y el ser humano para mejorar sus condiciones de vida se adapta al medio natural en el que vive. En Occidente el hombre teme a la naturaleza, porque teme a la muerte y quiere mejorar sus condiciones de vida conquistando el mundo natural. Un paisaje que ilustra este afán es *El puente del diablo* de Kart Blechen (figura 115), donde además de representar las inmensas montañas y los inquietantes juegos de luz, el pintor representa los esfuerzos del ser humano por construir un puente en

el angosto valle, concretamente en la garganta de San Gotardo, sobre los rápidos del río Reuss.



Figura 115. *El puente del diablo*. Blechen. Hacia 1830.  
Óleo sobre lienzo, 77.6 x 104.5 cm. Neue Pinakothek, Munich.  
(Wolf, 2007, 71).

Así pues, **aunque estemos hablando de un movimiento artístico que presenta similitudes con la estética taoísta, también encontramos diferencias**, porque existe una diferencia en cuanto a la base del pensamiento: **Occidente se basa en la razón, y el discurso sobre el arte tiene ese modo de entendimiento**. Pese a las concesiones hechas en el movimiento romántico a la emoción, el pensamiento estético de la mayoría de los filósofos europeos sigue siendo analítico y sistemático, aunque se

esté hablando de sensaciones emocionales o de espiritualidad y, puntualmente, encontremos similitudes con la estética oriental:

*Comparemos finalmente no el contenido, las ideas, sino la forma del discurso sobre el arte en Occidente y en China. El modo occidental, tomando a los escritos de Kant o Hegel como los típicos del enfoque occidental en general, es muy analítico y a la vez muy sistemático, teniendo como resultado un sistema de pensamiento muy complejo. Esto, sin duda, es su punto fuerte, pero teniendo en cuenta a veces el lenguaje indigerible, es también su debilidad. El discurso chino, por el contrario, es asistemático, sugerente y, en definitiva, poético (Kart-Heinz, 2004, 181).*

**La estética china o taoísta no va dirigida a la razón o al intelecto, sino a la emoción o al espíritu.** En ella abundan las metáforas, la poética, y las referencias al mundo natural. Esto es así, no porque la estética china esté concebida como una poética mística o utópica alejada del mundo real sino, al contrario, por una razón práctica, ya que la estética china no trata de crear un discurso intelectual, sino un modo de ser y de hacer.

Las reflexiones acerca de lo sublime realizadas por Kant con su división entre lo Sublime Matemático y lo Sublime Dinámico, nos sirven como ejemplo del análisis racional de una emoción. Sin pretender poner en duda el valor, ni las aportaciones que Kant realizó con respecto a la comprensión intelectual de la emoción de lo sublime, bastaría con compararlas con las reflexiones de otro gran pensador chino, Ye Xie (1627-1703), para poder contrastar la diferencia entre el discurso racional de Occidente y el poético de China:

*El análisis de la sublimidad implica una división que no era necesaria en el de la belleza, entre lo Sublime Matemático y*

*lo Sublime Dinámico. El sentimiento de sublimidad está caracterizado por una emoción conectada con nuestra estimación del objeto, mientras que el gusto por la belleza debe encontrar y mantener la mente en tranquila contemplación. Pero dado que lo sublime nos place, esa emoción debe estimarse como si estuviera adaptada [como si nuestras facultades estuvieran adaptadas al objeto o viceversa].*

*Lo sublime matemático es aquello en comparación con lo cual todo lo demás es pequeño... Así considerado, nada que pueda ser objeto de los sentidos ha de llamarse sublime. Nuestra imaginación se esfuerza en avanzar hacia la infinitud, pero nuestra razón pide una totalidad completa como una idea a realizarse. Así el mero hecho de que nuestra capacidad de medir objetos sensibles sea inadecuada a esa idea, despierta el sentimiento de un poder en nosotros superior al sentido... Una cosa es sublime si la mera capacidad de pensarla es prueba de una capacidad mental que sobrepasa todos los criterios de los sentidos.*

*Cuando consideramos la naturaleza como dinámicamente sublime, nuestra idea de ella debe ser temible... Sin embargo, podemos considerar temible un objeto sin temerlo, si lo estimamos de modo que imaginemos circunstancias en que podríamos decidir resistirlo y que entonces toda resistencia fuera vana (Valverde, 1987, 147-148).*

La descripción de Ye Xie, a la que nos estamos refiriendo, es la descripción de las nubes del monte Tai, realizada para explicar su concepto de “reglas vivas”, ya que, según él, éstas eran las reglas que debían regir el arte, diferenciándolas así de las “reglas muertas” expuestas y analizadas en el punto 2.3.2 (“El método del no-método y la espontaneidad natural”).

Ye Xie realiza un discurso poético a la vez que práctico, tomando un claro ejemplo del orden natural, para explicar unas reglas, y Kant formula un discurso racional y analítico para explicar una emoción. **Esta es la gran diferencia, en cuanto a la forma del discurso, entre la estética china y la occidental: en China, a diferencia de Occidente, la emoción ni siquiera**

**trata de explicarse.** En el taoísmo no se explica, se provoca, esa es la función del arte. Por ello, desde este punto de vista, el arte se adelanta a la filosofía.

**La idea de que la función del arte es expresar y transmitir emociones o ideas trascendentales que la filosofía solo puede expresar de forma más superficial o intelectual, fue defendida por algunos estetas románticos.** Como ejemplo podemos mencionar al filósofo Schelling, cuyas ideas se aproximan bastante a las de la estética taoísta:

*En 1800, en su “Sistema del idealismo trascendental”, [Schelling] encuentra la síntesis de naturaleza y espíritu precisamente en la intuición artística (...): la revelación de la unidad del universo en el agrado estético no es sólo el clavo ardiendo a que se agarra a última hora el espíritu, sino la triunfal manifestación de un empuje divino del mundo, concretado en una mente que intuye así, como un pistoletazo, el Absoluto donde queda abolida la dualidad. El arte, entonces, es más que la filosofía, porque manifiesta íntimamente y de hecho esa “unidad trascendental” que la filosofía sólo puede expresar exteriormente y de modo abstracto (Valverde, 1987, 157-158).*

Sobre el arte, como ya sucedía en el taoísmo, recae una vez más la responsabilidad de explicar lo que no puede explicarse con palabras, o mejor dicho lo que queremos que llegue más directamente, en el sentido emocional, al observador que si lo explicásemos con prosaicas palabras. Muchos son los pintores románticos que asumirán esta misión, plasmando en sus obras su visión personal de las ideas filosóficas de su época. Con el fin de no extendernos en un tema que por sí mismo ya sería suficiente para una sola tesis, expondremos solamente dos de los casos más relevantes entre los paisajistas románticos.

### **5.3.2. El paisaje romántico, similitudes con el paisaje chino.**

El paisaje romántico alcanzó su auge especialmente en dos países, Alemania e Inglaterra, siendo los máximos representantes de este género dos grandes paisajistas, Friedrich y Turner respectivamente. Como veremos a continuación, ambos presentan similitudes, tanto plásticas como estéticas, con la estética taoísta, especialmente Friedrich quien, por su diálogo espiritual con la naturaleza, se acerca sin pretenderlo a una mística y a una manera de entender el arte muy cercana al taoísmo.

#### **5.3.2.1. Caspar David Friedrich (1774-1840).**

Friedrich nace en Greifswald (Alemania). Educado en la religión protestante, a los veinte años marcha a Copenhague para estudiar en la Academia de Bellas Artes. Partiendo de estas dos importantes influencias como base, Friedrich fue más allá. Respecto a la Academia, después de haber estudiado en ella durante cuatro años, rompe con sus enseñanzas, por considerar sus métodos demasiado unilaterales. Años después llegó a afirmar:

*No haber recibido enseñanza es, con frecuencia, una dicha para los hombres bien dotados. El exceso de enseñanzas y lecciones mata muy fácilmente, como ya se ha dicho, lo espiritual del hombre y resalta, acaso, la mezquindad de lo mediocre. Los daños son mayores que el posible beneficio (Jensen, 1980, 60).*

Encontramos ya en estas palabras la primera similitud con la filosofía taoísta, en cuanto al rechazo de la enseñanza mal entendida. Es

decir, de la enseñanza que aliena las cualidades individuales, el espíritu o, como dirían los taoístas, la naturaleza original del ser humano, con el fin de encajar, ya sea artística o socialmente, en un molde preestablecido.

Después de su estancia en la mencionada Academia, Friedrich se estableció definitivamente en Dresde, aunque realizó numerosos viajes y excursiones en los que pudo contemplar la naturaleza del país. En cuanto a las influencias religiosas y filosóficas, la de la religión protestante es una de las principales. Aún así, **no podemos calificar la obra de este artista como religiosa, al menos en un sentido ortodoxo. Friedrich expresa durante toda su producción artística una visión cosmoteísta personal** cercana a las corrientes panteístas espinozistas, a la vez que mantiene amistad con filósofos y artistas próximos a éstas:

*A primera vista se comprende que, como tantas veces se ha hecho, se califiquen de “religiosos” los cuadros de Friedrich, pero esta afirmación solo puede interpretarse en un sentido filosófico, sin ninguna vinculación confesional. Se trata de la cosmovisión pintada del grupo de amigos imbuidos del panteísmo espinozista, grupo del que Friedrich formaba parte y al que pertenecían, entre otros, los filósofos Friedrich Schelling, Friedrich Schleiermacher, August y Friedrich Schlegel y, sobre todo, Goethe (Rauch, 2000, 434).*

Todas estas ideas filosóficas se materializan en la obra de Friedrich. Probablemente la obra que más explícitamente muestra las creencias espirituales del pintor sea *La cruz en la montaña o el altar de Tetschen* (figura 116). La obra fue un encargo de la condesa Teresa Maria de Thun-Hohenstein para la capilla del castillo de Tetschen.

El cuadro suscitó controversias ya desde el momento en el que el pintor lo enseñó en su estudio. En un principio las críticas fueron de carácter académico reprochándosele a Friedrich cuestiones como la alteración de la perspectiva. Pero pronto dichas críticas adquirieron un carácter más airado cuando se planteó el hecho de que Friedrich no trataba el tema religioso según la iconografía tradicional ¿Cómo era posible que un paisaje alcanzase la categoría de obra religiosa? Y, peor aun, ¿era posible sustituir las imágenes de los santos, de Cristo o de la Virgen en una capilla por un paisaje con un crucifijo?

Muchos fueron los interrogantes que se abrieron ante esta obra. De hecho se desencadenó una polémica que estuvo presente durante casi dos años en periódicos y revistas. El más ferviente portavoz de la mayoría religiosa tradicional fue el chambelán von Ramdohr quien aventuró que *“el paisaje terminaría atreviéndose a deslizarse en la iglesia como arte de altar”* (Rauch, 2000, 436).

Lo cierto es que la obra suscita cierta polémica, incluso en la actualidad. Naturalmente ya no supone ningún escándalo, pero se siguen dando **distintas interpretaciones sobre su significado.**

Por una parte, están los que ven en él **una interpretación subjetiva de las creencias cristiano-protestantes del pintor**, calificando la obra de *“paisaje religioso”* (Jensen, 1980, 97).

Por otra, están **los que ven en la obra un cosmoteísmo próximo a las ideas panteístas, alejado de la religión tanto católica como protestante.**

*En realidad la ruptura era mucho más profunda. El “altar” de Friedrich, todavía hoy mal entendido como una obra profundamente religiosa, constituye sencillamente la renuncia al credo confesional. Así lo entendió Ramdohr. Marie von Kügelgen recordaba: “Impresionaba a cuantos entraban en la habitación como si penetraran en un templo. Los más vocingleros hablaban en voz baja y con gravedad, como si estuviesen en una iglesia”. El sentimiento que embargaba a todos en la exposición no era necesariamente religioso; era el profundo respeto a lo sublime que Friedrich supo plasmar en el cuadro (Rauch, 2000, 436).*

En cualquiera de los dos casos, **Friedrich eleva el tema del paisaje a la categoría de obras que representan lo espiritual y lo sagrado.** Los paisajes de este pintor europeo de finales del siglo XVIII y principios del XIX, están imbuidos de espiritualidad **al igual que los paisajes chinos, influidos por la estética taoísta** desde la dinastía Tang.

Otra similitud con la estética taoísta, no menos importante, es que **la pintura busca transmitir este sentimiento espiritual al espectador.** Es decir, lo que en dicha estética se denomina como **resonancia** que, como ya se explicó en el punto 2.2.1. (“Resonancia o empatía”), constituye una de las claves de la misma. **El sentimiento de sublimidad ante la naturaleza es transmitido al espectador por medio de la obra de arte.** Esta debe transmitir y despertar emociones similares a las que la naturaleza provocó en el pintor.

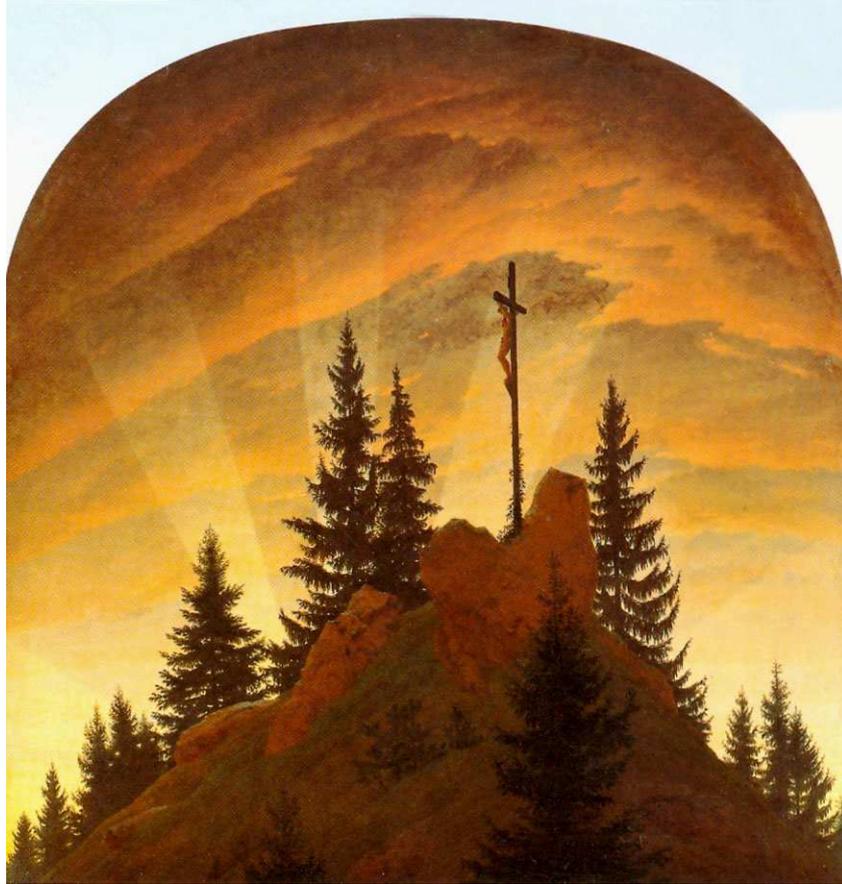


Figura 116. *La cruz en la montaña o el altar de Tetschen*. Friedrich. 1808. Óleo sobre lienzo, 115 x 110 cm. Galería pictórica, Dresde. (Rauch, 2000, 435).

Los **paisajes** de Friedrich además de espirituales, idealistas o románticos, tienen mucho de **simbolistas**. Si los analizamos semióticamente comprobaremos que los símbolos están siempre presentes: la cruz es un símbolo de la fe y de lo sagrado; de hecho será un símbolo que se repetirá a lo largo de su producción paisajística en más de una ocasión. Como ejemplo citaremos algunos de los paisajes en los que aparece la cruz como protagonista: *La cruz en la costa báltica* (1815), *Cruz de Rügen* (1815) y *Cruz en el bosque* (1835).

Además de la cruz, en los paisajes de Friedrich podemos encontrar otros símbolos como las ruinas de iglesias góticas que simbolizan la decadencia de la fe católica, al tiempo que confieren al paisaje un aura de espiritualidad. En otros casos aparecen el ancla que simboliza la esperanza, o los árboles cuyas ramas parecen formar arcos que simbolizan la religión viva de la naturaleza: *“Para él, como para Wackenroder y para muchos otros, toda la naturaleza constituía el lenguaje jeroglífico de Dios”* (Honour, 1981, 80).

**En esta predilección por el lenguaje simbólico encontramos también otra similitud con la estética taoísta**, pues estos símbolos buscan sugerir una idea en el espectador, decir sin decir directamente. Algo parecido a lo que pretende la estética taoísta por medio de la reticencia, otra de las claves de esta estética oriental tratada en el punto 2.2.3. (“Sugerir por medio de la reticencia”). Tanto la estética taoísta como el romanticismo y el simbolismo prefieren el lenguaje del símbolo, de la metáfora y de la poesía en la pintura para sugerir una idea o una emoción y, en este caso, Friedrich emplea el símbolo en el paisaje coincidiendo así con los paisajes chinos en los que también aparecen pequeños templos o cabañas de eremitas. Además, los taoístas, como ya se dijo, también ven en la naturaleza el lenguaje del Tao, pues ven en el orden natural el orden del Tao que para ellos es el orden ideal; por tanto su pintura también intenta revelar, mediante símbolos, dicho orden.

**Tanto la estética de lo sublime en el romanticismo como la estética taoísta van más allá de las apariencias: buscan llegar mediante la intuición y el sentimiento a las respuestas más trascendentes y existenciales, teniendo siempre como motor de estas emociones a la**

**naturaleza. En este sentido, la obra de Friedrich que mejor representa el lugar o la situación del ser humano frente al misterio de la existencia es *Monje junto al mar* (figura 117).**

Con esta obra Friedrich rompe con la tradición paisajística occidental, acercándose sin pretenderlo a la tradición oriental, tanto plástica como conceptualmente. Desde el punto de vista plástico sólo tenemos que observar unos momentos la obra para constatar que no hay perspectiva porque no hay casi elementos que la formen, no hay profundidad, y el gran protagonista es el vacío, que ocupa las cinco sextas partes de su superficie. Este gran cielo casi plano podía haber estado compuesto por unas nubes más contrastadas o por una hermosa puesta de sol. Pero no es así: la pequeña figura del monje se encuentra frente a un inmenso cielo gris que tan solo presenta una suave degradación luminosa. **Encontramos pues en esta obra una similitud con otra de las claves taoístas: el vacío**, ya tratado en el punto 2.2.4. (“El vacío”), que se está sugiriendo por medio de la reticencia.

**Estas características plásticas confieren a la obra un fuerte poder evocador o de resonancia en el espectador. La gran vacuidad, la infinitud del paisaje y la pequeñez de la figura evidentemente señalan la pequeñez del ser humano frente a la vastedad de la naturaleza y lo infinito del universo, a la vez que proponen una reflexión existencial con respecto al lugar del ser humano en el mundo.** No obstante, a partir de aquí los matices sobre el contenido de la obra pueden variar:

*Esto podría parafrasearse de la siguiente manera: el monje, imbuido en su pequeñez, medita sobre la inmensidad del Universo, “única chispa de vida en el extenso reino de la*

*muerte”. La inmensidad y la ilimitación le dan conciencia de su impotencia terrenal. ¿Qué peso tiene el ser, rodeado por el predominio de lo infinito; qué sentido tiene la vida del hombre a la vista de la intemporalidad del Universo? (Jensen, 1980, 107).*

Este hombre cuya pequeñez se evidencia frente a la infinitud del horizonte marino no es un pescador, un marinero o un caminante cualquiera. **El pintor elige que esta pequeña figura sea la de un monje; un monje que no está en un monasterio o en una iglesia como sería lo habitual.** Dicha elección no es casual. Friedrich pretende darle a la obra un **significado no solo existencial, sino también espiritual, una espiritualidad relacionada con la naturaleza.** Así, de nuevo volvemos a encontrarnos con un simbolismo religioso en el paisaje que da lugar a otras interpretaciones:

*Al llegar a este punto surge la pregunta de la posible significación anticlerical del monje de “Monje junto al mar”. (...) El acto de presentarse ante la omnipotencia se asemejaba a una oración que ya no se dirigía a Dios en el interior de una iglesia –ni siquiera lo hacía el mismo monje–, sino a lo incomprensible e irrepresentable en plena naturaleza. El cuadro es una de las obras más incitantes del siglo XIX. Jamás se había contrapuesto tan implacablemente la inanidad del ser humano a la naturaleza universal (Rauch, 2000, 436).*



Figura 117. *Monje junto al mar*. Friedrich. 1808-09. Óleo sobre lienzo, 110 x 171 cm. Palacio de Charlottenburgo, Berlín. (Rauch, 2000, 433).

**El tema de la figura humana que contempla la naturaleza será uno de los más repetidos en la obra de Friedrich.** Unas veces esta figura aparece en pequeño, como en el caso anterior, y otras en primer término, en cuyo caso el artista suele situarla de espaldas. En toda su producción abundan las obras en las cuales una o varias figuras aparecen de espaldas contemplando el paisaje: *Mujer a la luz de la mañana* (1809), *Dos hombres contemplando la luna* (1816), *Dos hombres junto al mar* (1817), *Mujer junto al mar* (1818), *Los acantilados de Rügen* (1818) y *El viajero contemplando un mar de nubes* (1917-18) (figura 118), entre otras.



Figura 118. *Viajero contemplando un mar de nubes*. Friedrich. Hacia 1817-18. Óleo sobre lienzo, 98,4 x 74,8 cm. Hamburger Kunsthalle, Hamburgo. (Wolf, 2007, 51).

Dada la recurrencia de Friedrich hacia esta temática es necesario indagar en la importancia que tuvo para el artista. Friedrich intenta comunicarnos una experiencia que para él es importante, la experiencia de la contemplación de la naturaleza. Por ello sus figuras están representadas en completo reposo, ensimismadas, sumidas en la contemplación y, probablemente, embargadas por el sobrecogedor espectáculo que la naturaleza les ofrece. Al colocar la figura de espaldas el espectador se identifica con ella, creándose así una empatía, casi una traslación al lugar donde se encuentra **esta figura que se inunda con esa sensación de lo sublime, con esa sensación de unidad con la naturaleza y con el todo:**

*La presencia de figuras estáticas, vistas de espaldas y petrificadas en su lugar por la adusta simplicidad de sus simétricas composiciones, permite al espectador un máximo de empatía, pues a éste le resulta fácil ocupar un sitio junto a esos seres sin rostro que parecen traspasados y embargados por el luminoso espectáculo que tienen ante sí. La experiencia es afín a la apasionada búsqueda de Emerson de una inmersión radical en una naturaleza otorgada por Dios:*

*“De pie en el suelo desnudo –mi cabeza bañada por el aire ligero y exaltada al espacio infinito-, todo mezquino egotismo humano se disipa. Me convierto en un ojo transparente; no soy nada; veo todo; las corrientes del Ser Universal circulan a través de mí; soy parte o parcela de Dios...”*

*O como la confesión de un discípulo de Friedrich, Carl Gustav Carus, que escribiría en sus cartas sobre paisaje:*

*“...Cuando el hombre, percibiendo la inmensa magnificencia de la naturaleza, nota su propia insignificancia y, sintiéndose a sí mismo en Dios, penetra en ese infinito y abandona su existencia individual, entonces su rendición es una ganancia más que una pérdida. Lo que de otra manera sólo ven los ojos del espíritu, aquí se hace casi literalmente visible: la unidad con el infinito del Universo...” (Rosenblum, 1993, 27-28).*

**En esta unidad con la naturaleza/universo, en esta pérdida del ego y a la vez encuentro con el propio ser unido a lo que le rodea, en esa empatía o dialogo con el paisaje observado, encontramos una conexión directa con la filosofía taoísta. Solo nos bastaría sustituir la palabra Dios o Ser Universal por Tao en estos escritos, para que pudiesen pasar por textos taoístas.**

En esta misma línea, Friedrich también busca su identidad o su ser a través de la unión con la naturaleza, es más, expresa su necesidad de soledad en la naturaleza para poder tener este contacto directo con ella:

*Tengo que abandonarme a lo que me rodea, unirme con las nubes y las rocas para ser lo que soy. Necesito la soledad para dialogar con la naturaleza (Wolf, 2007, contraportada).*

De nuevo, una vez más, **una sensibilidad similar da lugar a una representación plástica similar. La figura humana en absorta contemplación de la naturaleza es también otro tema recurrente en la estética taoísta.** Como ejemplo podemos citar la obra *Poeta en la cima de un risco* (figura 15), tratada en el punto 2.1.1. (“El concepto de naturaleza en el taoísmo y su influencia en la pintura de paisaje”), o la de Shitao *Última excursión* (figura 119).



Figura 119. *Última excursión* (detalle). Shitao. 20.8 x 34.5cm.  
Museo del palacio de Pekín.  
(Cheng, 1998, 154).

**Si comparamos la obra de Shitao con la de Friedrich, las similitudes resultan sorprendentes** dada la diferencia geográfica, cultural y cronológica. Es evidente que nos encontramos ante un paralelismo tanto plástico como estético, no sólo por la representación de la figura contemplando la naturaleza, sino también por el tipo de paisaje: las montañas, las brumas, la figura sobre un peñasco, incluso el colorido, pese a tratarse de técnicas diferentes, son similares.

También es cierto que hemos ofrecido solo un detalle de la obra titulada *Última excursión*, y que, con respecto al conjunto del paisaje, la figura de Shitao es más pequeña que la de Friedrich en *Viajero contemplando un mar de nubes* (figura 118). Pero, en este sentido, si se trata de comparar la pequeñez de la figura humana con la inmensidad de un paisaje neblinoso también podríamos comparar la obra citada de Shitao (figura 119) con *Monje junto al mar* (figura 117).

Además, estas no son las únicas obras de Friedrich que presentan evidentes similitudes con pinturas tradicionales chinas. Así, por ejemplo, *Hombre y mujer contemplando la luna* (figura 120) y *Dos hombres contemplando la luna* (figura 121), ofrecen una gran semejanza, tanto temática como compositiva, con la obra de Ma Yüan (activo entre 1190-1224) titulada *La sombra del ciruelo en la media noche* (figura 122).



Figura 120. *Hombre y mujer contemplando la luna*. Friedrich. Hacia 1818.  
Óleo sobre lienzo, 34 x44 cm. Staatliche Museen de Berlin.  
(Rauch, 2000, 438).



Figura 121. *Dos hombres contemplando la luna*. Friedrich. 1819.  
(Jensen, 1980, 79).

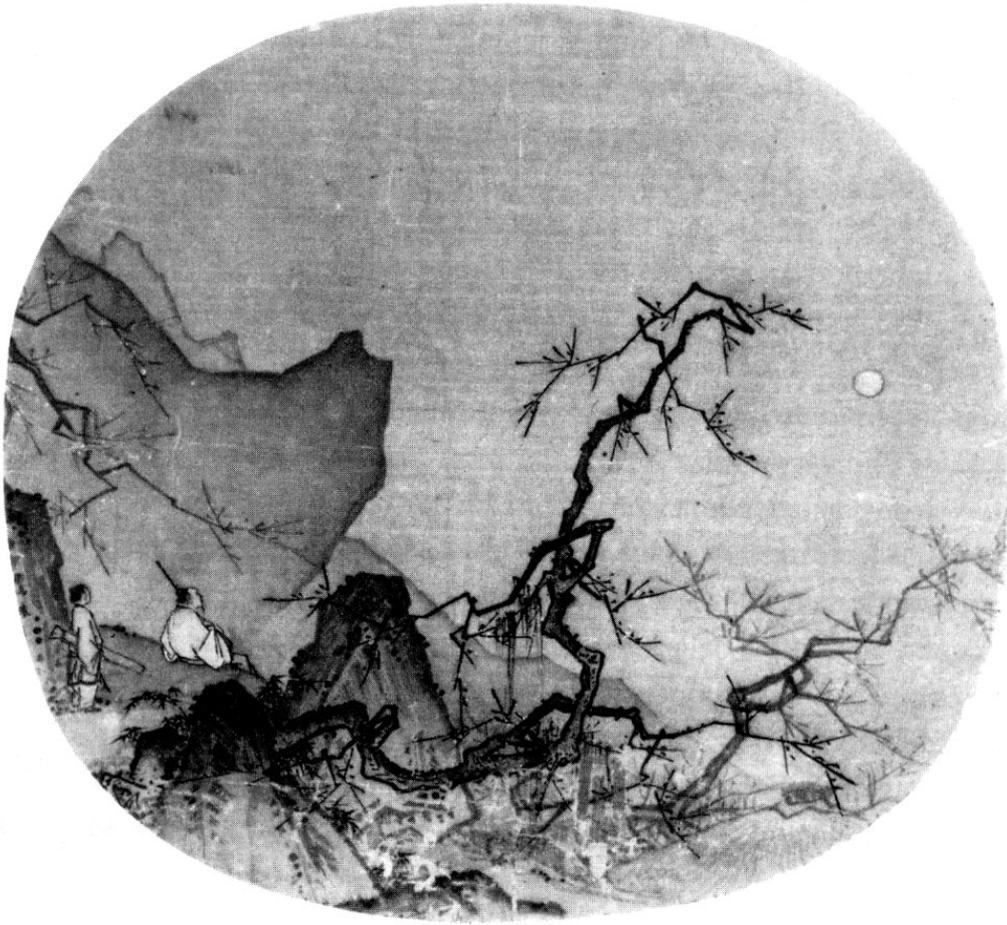


Figura 122. *La sombra del ciruelo en la media noche*. Ma Yüan.  
(Crespo García, 1997, 88).

Podríamos seguir comparando numerosos paisajes de Friedrich que presentan similitudes con paisajes de pintores chinos, ya sea por sus montañas entre las neblinas, por sus arboles retorcidos o por su significación espiritual. No obstante, y para terminar, consideramos importante destacar otro aspecto del trabajo de Friedrich que también coincide en cierta manera con la forma de trabajar de los pintores influidos por la estética taoísta. Nos referimos a su método de trabajo y a su concepto de la práctica artística.

**Friedrich, al igual que muchos pintores chinos, concibe la pintura como un camino de autorrealización**, una forma de entender la vida, y un medio de expresión de sus ideas, emociones y estados de ánimo. Estos planteamientos puede que hoy en día no parezcan tener nada de extraño; sin embargo, no fueron comprendidos por todos sus contemporáneos, ya que la finalidad de la pintura académica era conseguir un resultado estéticamente bello según unos cánones preestablecidos que eran los cánones clásicos:

*Era inconcebible que un artista no crease el arte por la belleza, sino para comunicar un mensaje que le afectaba a él mismo y que, por ello, constituía el tema de lo que pintaba. Es el Arte como acto de autorrealización, es decir, de autoliberación: Friedrich vive en su arte, para su arte y por su arte (Jensen, 1980, 114).*

No sólo la intención, sino también su **método de trabajo**, coinciden con el de los artistas chinos que decidieron no seguir las pautas de las academias estatales, tener a la naturaleza como maestra y, no obstante, preferir la quietud de su estudio para realizar su trabajo. Friedrich no pinta sus cuadros en el exterior, ni copia a los maestros del pasado, sino que estudia la naturaleza en sus viajes y excursiones recogiendo todo tipo de bocetos, para después en su estudio crear las composiciones de sus cuadros partiendo de las sensaciones percibidas y de los bocetos realizados.

En este sentido, también son muy interesantes las descripciones de su estudio que fue pintado por su amigo Georg Friedrich Kersting en cuatro ocasiones. Una de las obras resultantes podemos verla en la figura 123. En todas ellas destaca la sobriedad de la estancia que apenas posee los

muebles necesarios para pintar, y el hecho de que el resto de la habitación aparezca vacía. Esto tiene una sencilla razón:

*Friedrich opinaba que todos los objetos externos perturbaban el mundo pictórico interior. (...) El taller del pintor testifica una voluntad de concentración. De ahí resulta que esta habitación tenga algo de celda monacal. Es una sala de meditación en la que se aúnan el pensamiento, la contemplación y el trabajo (Jensen, 1980, 24-25).*

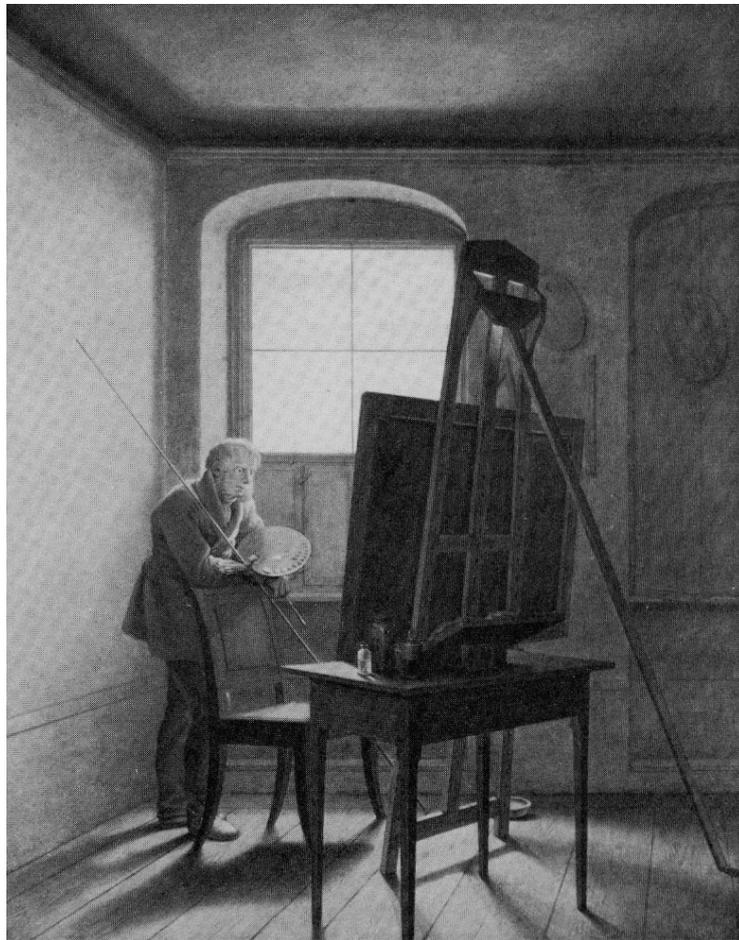


Figura 123. *Caspar David Friedrich en su estudio.*  
G.F.Kersting. 1819 (Honohur, 1981, 67).

**Con el movimiento romántico se iniciaron muchas de las vías que permitirán la evolución de la pintura moderna** como, por ejemplo, el valor de lo subjetivo sobre lo preestablecido o el conceder mayor importancia a las propias intuiciones o emociones sobre lo que racionalmente es lógico representar en una pintura. También, sobre todo, la comprensión del arte como un camino de autorrealización y de expresión personal donde las propias vivencias, y no unos modelos dados de representación, determinan la consecución de la obra.

Pese a todas las innovaciones de Friedrich con respecto a la pintura académica de su época, si observamos su obra, en lo que se refiere a la pincelada, se aprecia que ésta sigue siendo minuciosa y tradicional. En este sentido, podríamos comparar sus obras con los espirituales pero detallados paisajes de los pintores letrados o de los grandes paisajistas de la dinastía Song (960-1279).

No obstante, el ideal de los pintores chinos influidos por la estética taoísta o chang era liberarse de las normas académicas y de los condicionantes mundanos, para que sus pinceles fueran guiados únicamente por la libre pulsión del espíritu. Una de las consecuencias de ello, como ya se dijo, es **la liberación de la pincelada**, que se hacía más suelta, más espontánea, rompiendo los contornos en favor de los degradados de tinta y simplificando las formas.

En este sentido será otro paisajista romántico el pionero de la liberación de la pincelada, el que romperá los contornos a favor, no de las gradaciones de tinta, sino de los estallidos de color y de las gradaciones de las aguadas en sus acuarelas. Nos referimos a William Turner.

### **5.3.2.2. William Turner (1775-1851).**

Si los cuadros de Friedrich reflejan una solemne espiritualidad ante la inmensidad y la calma de las frías neblinas que envuelven el mar o las montañas, los de Turner se agitan representando las fuerzas de una naturaleza desatada que lo envuelve todo en un caos primigenio.

**La representación de la fuerza de fenómenos naturales tales como las tormentas, los tornados o las neblinas, lleva a Turner a romper con las formas y el contorno de éstas; es decir, con el dibujo.** De este modo, no sólo rompe con las normas académicas, sino que se adelanta a su tiempo, asemejándose más, en cuanto a la técnica, a un pintor del siglo XX que a uno del XIX. La mayor parte de sus cuadros poseen un fuerte contenido simbólico, al igual que los de Friedrich, y pese a que ambos pintores poseen estilos muy distintos, los dos supieron comprender que lo sublime o lo inefable no puede representarse de manera directa, sino por medio de la reticencia.

En este sentido **Turner es, probablemente, el pintor que más se aproxima a la poética de la reticencia propia de la estética taoísta**, a ese modo de decir sin decir directamente, de ocultar y mostrar veladamente, para espolear la imaginación y hacer sentir aquellas emociones que no pueden ser expresadas con palabras. En sus obras las espirales de color y las brumas ocupan la mayor parte del lienzo mostrando, de manera más o menos explícita, determinados objetos que aparecen en pequeño e inmersos en violentos torbellinos o densas atmósferas.

Los barridos de color sustituyen la parte del lienzo que en China estaría ocupada por el vacío. Es en este sentido en el que podemos hablar de un vacío lleno de las fuerzas de la naturaleza o, como dirían los taoístas un vacío lleno de Tao, o un vacío lleno de Chi, la fuerza de la vida. El vacío existente entre los objetos se transmuta en luz y agua, representadas por un colorido luminoso que los envuelve hasta casi hacerlos desaparecer:

*Turner identificaba el colorido atmosférico suspendido entre el artista y el objeto con los pigmentos que aplicaba al papel o al lienzo. Las nieblas que transforman y unen visualmente objetos dispares y los cielos coloreados en rojos y amarillos tornasolados por el profundo resplandor del sol naciente o poniente constituyen paradigmas naturales de un arte pictórico concebido no como composición de formas sólidas claramente definidas y ni siquiera como imitación de la naturaleza, sino como manipulación de pigmentos opacos y translúcidos (Honour, 1981, 101).*

Si comparamos una de sus obras, *El alba en el castillo de Norma* 1835-1840 (figura 124), con una obra china de la dinastía Ming, concretamente de Siu Wei (1521-1593) (figura 125), podemos apreciar lo anteriormente expuesto. En las obras de Turner, y en las occidentales en general, la bruma es una bruma coloreada, o sea llena de pigmento, no un espacio en blanco. Además, en la pintura china este espacio es empleado para trazar los caracteres propios de su caligrafía. Salvando estas diferencias, Turner es uno de los primeros paisajistas europeos en conceder el protagonismo a la atmósfera del paisaje, a la luminosidad que todo lo inunda. Turner pinta la luz que hay en ese espacio vacío y, **al igual que en**

las pinturas chinas, las formas sólidas se diluyen o emergen de entre las brumas.

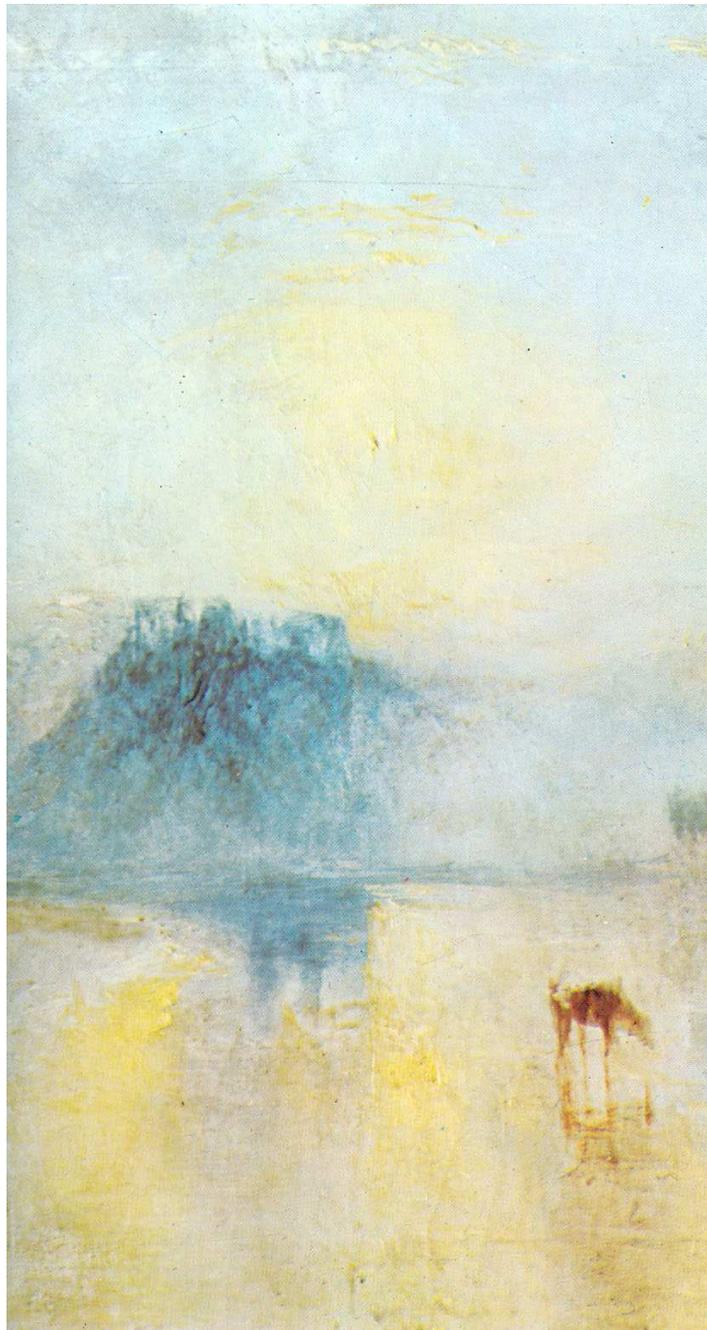


Figura 124. *El alba en el castillo Norma* (detalle). Turner. 1835-1840. Óleo sobre tela, 91 x 122 cm. Tate Gallery, Londres. (Prado, 1989, 25).



Figura 125. Siu Wei. Lavado sobre papel. 109 x 28 cm.  
Museo municipal de Osaka, Japón.  
(Rivière, 1966, 477).

La atmósfera que inunda el vacío en la obra de Turner, no se caracteriza por ser una atmósfera en reposo, sino que en la mayor parte de sus obras aparece agitada por las fuerzas de la naturaleza. **Si los taoístas expresan su idea cosmológica a través de la armonía, Turner lo hace a**

**través del movimiento desatado.** Los principales elementos naturales, según las ideas occidentales en la época de Turner (agua, tierra, fuego y aire) están en perpetuo estado de creación o destrucción, al igual que el yin y el yang están en **continua transmutación.**

Para representar esta transmutación el pintor taoísta suele preferir las imágenes poéticas y grandiosas de las montañas emergiendo o diluyéndose en la niebla, el lento cambio gradual que produce la erosión o reflejar la armonía y equilibrio de los cambios producidos por los ciclos naturales. Sin embargo, en la obra de Turner este estado de creación/destrucción se expresa por medio de enérgicas espirales y contundentes barridos. Turner pretende expresar las fuerzas naturales en estado puro y con todo su poder destructivo. Recordemos que se trata de un pintor romántico, y como tal, siente especial predilección por el dramatismo. Ejemplos de ello serían *Tempestad de nieve: vapor frente a la boca del puerto*, *Sombras y tinieblas: la noche del diluvio* y *Mañana después del diluvio* (figura 126).

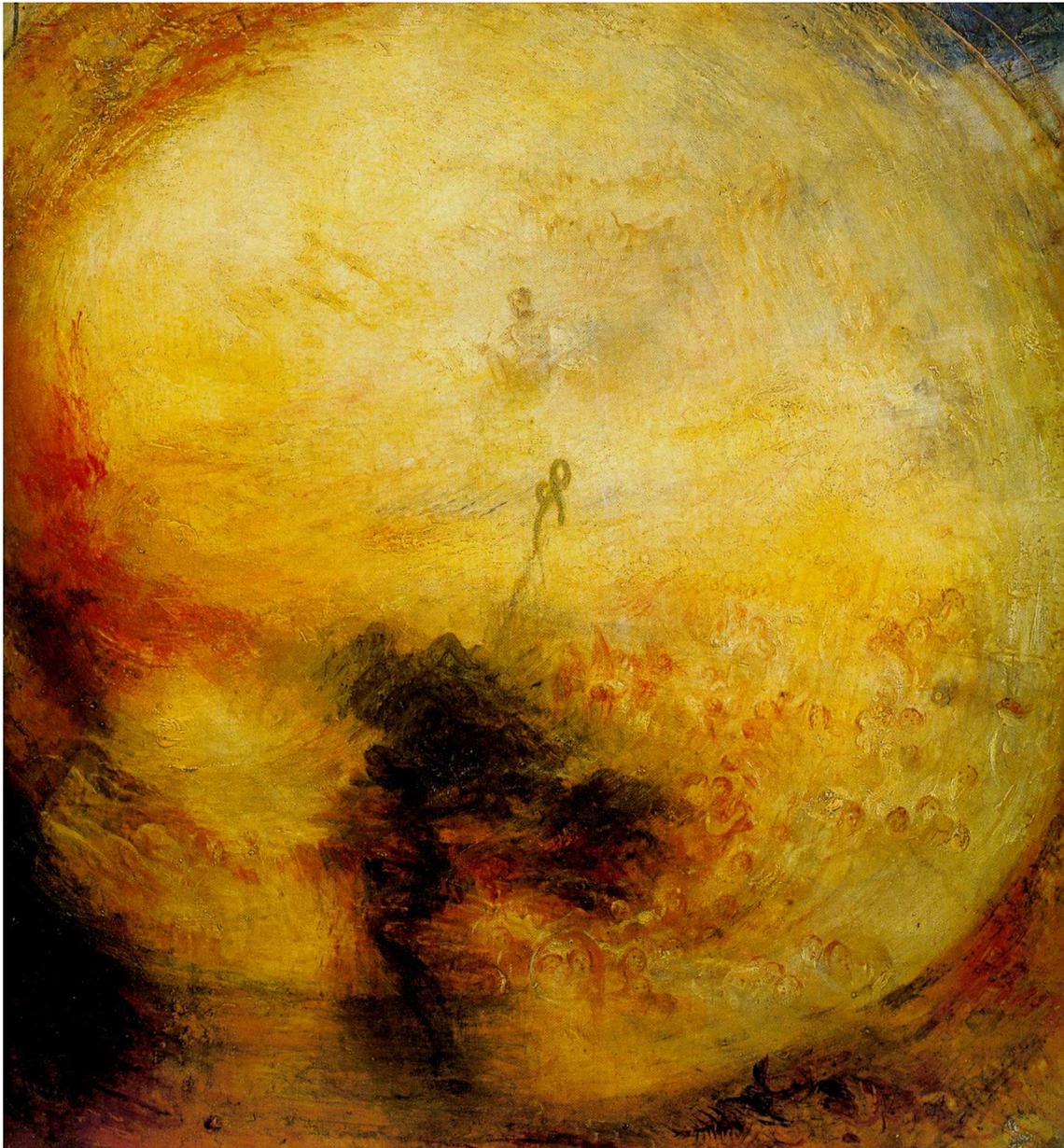


Figura 126. *Mañana después del diluvio*. Turner. Hacia 1843. Óleo sobre lienzo, 78.5 x 78.5 cm. Tate Gallery, Londres. (Rauch, 2000, 347).

En cualquiera de sus variantes, **tanto Turner como los artistas chinos nos presentan una naturaleza viva, y esta vivacidad se manifiesta en su perpetuo estado de transformación**, convirtiéndose esa transformación, y la captación de las fuerzas que la producen, en el tema principal de estas pinturas. En ambos casos, el paisaje, aunque no

abandona nunca el referente de la realidad, ya no se basa en la mimesis de objetos concretos, sino en la captación del poder de creación y destrucción de la naturaleza y de las fuerzas que operan en el orden natural.

Pese a estas similitudes, hasta ahora hemos estado comparando técnicas totalmente distintas como el óleo y la tinta. Con Turner podemos hablar también de **una técnica similar a la de los pintores chinos: la acuarela**. Aunque en el siglo XIX, la acuarela se consideraba un género menor, Turner la emplea para realizar una gran cantidad de bocetos de marinas que pintaba del natural.

La acuarela confiere a la pincelada una mayor espontaneidad. Mediante dicha técnica **las formas se diluyen en las brumas que son realizadas por medio de aguadas coloreadas**. No obstante, volvemos a encontrarnos casi las mismas similitudes y diferencias que con el óleo, en el sentido de que **los espacios vacíos (el cielo en el caso de Turner) siguen siendo manchas de color aunque más diluido**.

Comparemos en este sentido dos acuarelas de Turner, *Barcos frente a la costa* y *Castillo en una costa rocosa* (figuras 127 y 128), respectivamente, con una obra de tema similar de Shitao *Barcas en la puerta celeste* (figura 129).

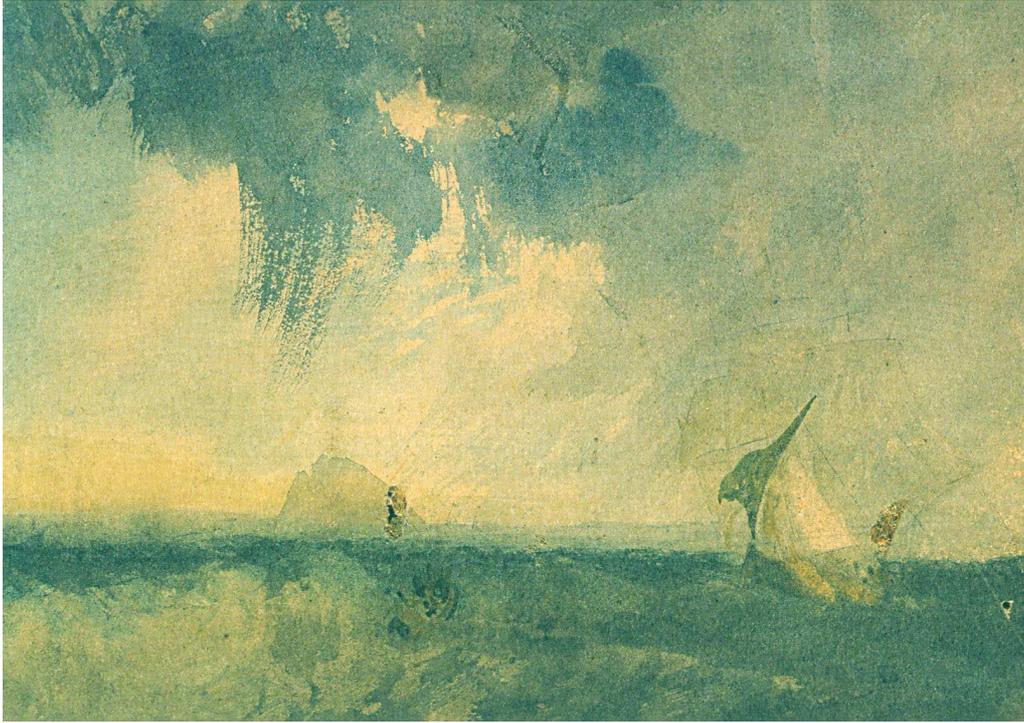


Figura 127. *Barcos frente a la costa*. Turner.  
(Fundación Juan March, 2002, 51).



Figura 128. *Castillo en una costa rocosa*. Turner. Hacia 1830.  
(Fundación Juan March, 2002, 82).



Figura 129. *Barcas en la puerta celeste*. Shitao.  
(Cheng, 1998, 107).

En estas obras podemos apreciar cómo el pigmento o la tinta se diluyen con el agua creando las formas que emergen y se sumergen entre neblinas o nubes borrascosas. En ninguna de ellas el paisaje escogido es un paisaje del medio día, en el que la luz dibuja claramente los contornos y las formas aparecen bien definidas. Esta elección no es casual.

**Ambos pintores, al igual que hiciera Leonardo, prefirieron representar las formas indefinidas en esas horas en las que se produce la transición entre el día y la noche, o inmersas en esos fenómenos meteorológicos en los que los objetos son percibidos entre la corporeidad y la evanescencia, entre el ser y el no-ser. La verdadera protagonista es la atmósfera, sujeta siempre a un proceso continuo de cambio, porque tanto los taoístas como algunos pintores occidentales supieron intuir que la verdadera ley universal no es otra que la perpetua mutación.**

### **5.3.3. Importancia del Romanticismo con respecto a la tradición paisajística europea y repercusiones.**

Para entender la importancia del Romanticismo en la evolución del arte europeo, y por qué este movimiento constituye uno de los pocos movimientos europeos en el que encontrar similitudes importantes con la estética taoísta, tenemos que destacar primeramente algunas diferencias entre la cultura europea y la china.

En la **tradición cultural europea** los factores que impulsan la creación artística son en general muy diferentes a los chinos. Tanto el artista como el teórico o crítico se basan principalmente en su **capacidad visual** y sus **razonamientos** sobre la representación de las imágenes percibidas. Dichos razonamientos han servido al artista a lo largo de la historia del arte europeo para múltiples fines, haciendo oscilar la imagen representada básicamente entre dos polos: por un lado, el clasicismo griego que se basa principalmente en la **mimesis idealizada de las imágenes percibidas por el ojo**, un camino que sería retomado por el Renacimiento y el Neoclasicismo; por otro, la **esquemmatización** empleada en el Románico que se basa en **simplificar y geometrizar las formas naturales**. Este recurso fue empleado también por algunos movimientos del arte moderno, hasta culminar en el racional cubismo analítico o incluso en la abstracción.

Así, aunque no dudamos de que la imaginación y emoción del artista también están presentes en las obras de estas épocas, **la capacidad visual y el razonamiento han sido en Occidente las piedras angulares sobre las que se sostiene la creación artística:**

*En Occidente, hemos concebido la pintura en función de la sola actividad de ojo (conducido por la razón), (...) en el trasfondo de la pintura, el pensamiento europeo no ha dejado de privilegiar la vista como vía de acceso a lo real hasta el punto de que no se conciba otro medio para acceder a él (...) Concentrada en la mirada y, con el propósito de adquirir más objetividad, remontando hasta la formación retiniana de la visión, la reflexión europea sobre la pintura se preocupó poco de lo que sería su condición de posibilidad, no por fijación de un afuera sino por depuración en lo “interno” (Jullien, 2008, 240-242).*

En otras palabras, **cuando el pintor occidental piensa en “qué pintar” lo hace buscando hacia fuera por medio de la mirada; sin embargo, cuando el pintor oriental se dispone a pintar lo hace buscando la armonía entre lo exterior y lo interior.**

En la tradición europea el pintor espera a las musas o incluso la inspiración divina (unas divinidades exteriores a él); en la tradición china el pintor realiza una preparación, una depuración interior para encontrarse en la disposición de ánimo adecuada para abordar la práctica artística, lo que confiere a la pintura un carácter formador y transformador no sólo a nivel plástico, sino también personal e incluso espiritual.

**Cuando el pintor occidental piensa en “cómo” pintar, salvo algunas excepciones, la mayor parte, en el arte moderno, lo hace por medio del razonamiento. Al contrario, el pintor chino no piensa en “cómo” pintar sino que busca el estado de ánimo adecuado para que su trazo sea espontáneo y natural; es decir, busca en su interior.**

**En la tradición europea cuando el pintor se enfrenta al paisaje lo hace principalmente con la mirada.** Se trata de una gran imagen bella que debe trasladar a un reducido espacio; es un reto al que se debe enfrentar, y lo hace de manera racional, calculando la perspectiva, graduando el claro oscuro o midiendo las distancias. **En la tradición china el pintor se empapa de la naturaleza, se sacia contemplando y percibiendo a todos los niveles, armoniza su estado de ánimo con respecto a la naturaleza con la que mantiene un contacto directo impregnándose de su esencia, busca la paz espiritual en la naturaleza y la comunión con**

ésta. Intentando resumir podemos decir que **la tradición taoísta le predispone para llegar a una empatía espiritual con la naturaleza que se transfiere a la obra.**

**La tradición pictórica europea también hace concesiones a lo espiritual. Sin embargo, su concepción tradicional de “lo espiritual” es tan diferente del concepto oriental que cuando se hacen dichas concesiones volvemos a buscar hacia fuera,** de la misma manera que cuando lo hacemos racionalmente: *“Al ojo se le consideraba la ‘ventana del alma’ (por estar esta última cerrada en la prisión del cuerpo)”* (Jullien, 2008, 240). Tras esta idea subyace la **concepción dual occidental en la que la materia y el espíritu están separados,** y el cuerpo no viene a ser más que un obstáculo para el espíritu. Igualmente, en esa misma concepción espiritual Dios es un ente separado del hombre y del mundo, con unas características más o menos patriarcales; un Dios al que se accede por medio de ritos, rezos o plegarias, preferiblemente realizados en los templos contruidos para este fin.

**Con el Romanticismo,** aunque no se rompe totalmente con esta tradición, ya que no puede negar cuáles son sus raíces, **comienza a abrirse una vía hacia lo subjetivo, hacia lo interior, hacia los propios sentimientos o intuiciones. Se abre una vía** en la cual no se renuncia a “lo bello” percibido por el ojo, pero en la que se privilegia **“lo sublime”, una emoción que se despierta ante la naturaleza,** no sólo por la imagen visual percibida, sino también por la sensación que en el artista provoca el contacto directo con las fuerzas de la naturaleza. Algunos artistas comienzan a considerar objeto de su arte la representación de esta emoción, una emoción que sí hace concesiones al espíritu, a la libre

interpretación de lo espiritual. Por tanto **aunque el artista romántico nunca deja de mirar hacia el exterior, comienza a mirar también hacia el interior.**

Aun así, el **artista romántico** está todavía lejos de conceder la importancia que se le da en Oriente a esa capacidad espiritual de recogimiento interior y de comunión con la naturaleza, tan valorada por la estética taoísta a la hora de abordar una pintura. **No obstante, se abre una nueva vía, y algunos artistas occidentales comienzan a confiar en sus propias emociones de carácter espiritual ante la naturaleza (fuera de los lugares considerados como sagrados tradicionalmente), buscando en el retiro y en su relación con el mundo natural las bases de su creación artística.**

Esta libre interpretación de las percepciones y las emociones no lleva a un resultado único, pero éste es uno de los logros del Romanticismo. Su importancia radica en que abrió un nuevo camino en el arte: **el camino de lo subjetivo**. A partir de entonces no existe un solo modelo de perfección estética y los movimientos artísticos se diversifican y coexisten, aunque algunos tarden más o menos en ser aceptados. El artista comienza a creer en la importancia de sus propias percepciones y sentimientos, buscando su propio modo de expresión.

Tampoco existe ya un solo modo o modelo para expresar los sentimientos espirituales y trascendentes, al tiempo que **el género del paisaje adquiere matices y significados que hasta entonces no había tenido**. La realidad visual puede copiarse o interpretarse, porque el artista

percibe su propia realidad, que no es sólo visual pues en ella también intervienen otros sentidos, emociones o razonamientos.

**Una vez abiertas estas vías en el arte los resultados pueden ser múltiples y diversos dando lugar al nacimiento de otros movimientos:** desde la concepción más científica del color por parte de los puntillistas o los impresionistas, hasta los apasionados colores de Van Gogh o los pintores del movimiento expresionista.

**Algunos autores como Rosenblum destacan una analogía formal, incluso encuentran una línea de unión, entre el movimiento romántico y la pintura expresionista, hasta llegar al expresionismo abstracto americano:**

*El hecho de que los elementos primordiales de la naturaleza aislados por Turner –luz, energía, materia elemental- reaparezcan en los vocabularios más abstractos de, respectivamente, Rothko, Pollock y Still ¿Es sólo una coincidencia? (Rosenblum, 1993, 16).*

Para acabar concluyendo con otra pregunta:

*¿No podría decirse que la obra de Rothko y su culminación en la capilla Houston no son sino la respuesta más reciente al dilema al que se enfrentaron Friedrich y los románticos nórdicos hace dos siglos? (Rosenblum, 1993, 247).*

He ahí un dilema sin duda de carácter espiritual y existencial, un dilema ante la representación de esas necesidades o emociones que espolean la creación artística. Sin embargo, resulta significativo como en Occidente empleamos la palabra “dilema”. Esa es una de las grandes

diferencias con la estética taoísta. En la concepción taoísta del mundo no hay dilema, por tanto en la concepción artística tampoco. **Los tratados chinos de pintura nos hablan de naturalidad** para representar esa misma luz, energía, o materia elemental, de la que hablan los pintores occidentales desde Turner hasta los expresionistas abstractos.

No obstante encontramos también **en Occidente algunos pintores**, dentro de la línea que según Rosenblum abre el Romanticismo, que **conciben la pintura como un acto natural, tan natural como la acción creadora de la propia naturaleza**. Nos referimos en este sentido a **Nolde** (1867-1956) del cual, para no extendernos más y comprender hasta que punto coincide con este modo de entender la creación artística, únicamente citaremos una de sus frases formuladas en 1905:

*Quiero crear y hacer brotar mi arte como la tierra hace crecer al árbol (...) Contemplarse a sí mismo como naturaleza y hacer que las obras se desarrollen tan consecuentemente como el trigo produce la espiga y la madre da a luz a su hijo (Reuther, 1997, 9).*

Es evidente que, de alguna manera, Nolde intuye ese modo de crear de forma natural y lo asume como propio, al tiempo que se contempla a sí mismo como parte de la naturaleza. De este modo, coincide con los ideales taoístas que proponen crear como lo haría la propia naturaleza.

Sin embargo, **el sentimiento que impulsa a la mayoría de los pintores del siglo XX, no será el deseo de crear como lo hace la naturaleza**. Si bien algunos pintores contemplan las ideas de pintar como un niño, y de llegar a la fuerza o la integridad que subyace en las toscas

formas del arte primitivo, o hablan de conceptos como la “sinceridad” o la “espontaneidad” en el arte..., generalmente no relacionan estos conceptos con la forma de crear de la naturaleza.

Es más, el pintor moderno, occidental u occidentalizado, tiene otras motivaciones que han condicionado la evolución del arte: **desde las vanguardias hasta la fecha el pintor moderno se ha basado principalmente en la ruptura y en el deseo de innovación o de invención**, y aunque hay que reconocer que gracias a este deseo la pintura, y el arte en general, en Occidente han abierto nuevos caminos artísticos y han dado muchos de sus mejores frutos, también hay que decir que, con el tiempo y en el peor de los casos, el deseo de innovación deriva en el deseo de escandalizar o provocar a un público al que actualmente ya poco sorprende:

*Una cosa al menos es cierta en los pintores que se proclaman modernos en Europa con ese rechazo cada vez más ostensible respecto de todo lo que se consideraba pintura hasta el momento: en ese largo e incluso interminable “asesinato de la pintura”, asesinato cuyos recursos han sido sistemáticamente explotados, incluso hasta agotarlos (...) No podemos contentarnos ya con alegar que el pintor moderno es un anti-pintor, aunque haya tratado ostensiblemente de provocar y generar el escándalo (Jullien, 2008, 79).*

No obstante, este es un tema que nos llevaría a otras polémicas. Así, pues, resumiendo, **se puede concluir que pese a las diferencias generales, ya expuestas, sí podemos encontrar, en algunos casos, sentimientos espirituales e interrogantes existenciales similares en ambas culturas, y al analizar cómo estos sentimientos e interrogantes**

han espolcado la creatividad artística, encontramos, a veces, resultados o conclusiones semejantes.

Entre todos estos movimientos y artistas podríamos seguir encontrando algunas similitudes con la estética taoísta. **No obstante tendríamos que llevar mucho cuidado al hablar de paralelismos**, puesto que, a partir de la segunda mitad del XIX, la estampa japonesa comienza a llegar a Europa, y a tener gran éxito entre algunos pintores independientes como Gauguin o Van Gogh, haciéndose imposible, o cuanto menos muy complicado, discernir entre lo que son **influencias orientales** y lo que son **paralelismos estéticos**, que se dan sin conexión alguna entre dos culturas diferentes debido a una sensibilidad similar.

Esta dificultad se acentúa conforme estudiamos épocas más recientes donde la comunicación entre ambas culturas se hace cada vez más intensa. Por tanto, creemos conveniente concluir este capítulo sobre las correspondencias o paralelismos entre la pintura oriental y la occidental, no porque no puedan seguir encontrándose, sino porque querer abarcarlas todas en profundidad sería un tema demasiado extenso, incluso para una sola tesis.

Así, pues, **concluimos reiterando la importancia del Romanticismo y su similitud con la estética taoísta sobre todo en cuanto a su concepción del paisaje y de la naturaleza, que en ambos casos vienen dadas tanto por la influencia de algunas corrientes filosóficas como por las propias percepciones del artista ante la naturaleza. Dándose esta similitud no por influencia, sino porque el potencial creativo, perceptivo y sensitivo del ser humano en principio**

es el mismo, aunque se encuentre inmerso en diferentes culturas lo que hace que en algunas ocasiones las sensibilidades coincidan.

**La diferencia quizás estriba en cómo las sensibilidades se educan tanto implícita como explícitamente, fomentando unos matices u otros de esta facultad que el ser humano posee.** En el peor de los casos la sensibilidad se aliena, y en otros se limita a un solo modelo dado de belleza. De ahí la importancia del **Romanticismo y su renuncia al academicismo** y, por tanto, a la copia de un solo modelo, del mismo modo que **los pintores influidos por la estética taoísta adoptan una actitud parecida en China frente al arte de las Academias estatales.**

**Tanto la estética taoísta como la romántica abrieron un camino en el arte a lo subjetivo,** diversificándose cada vez más con el paso del tiempo, en ambas culturas, las posibilidades creativas. Ambas constituyeron un **importante factor impulsor de la evolución artística.** **Igualmente en ambas estéticas la búsqueda tuvo un carácter ético e incluso espiritual.** No se busca la trasgresión de las normas por la trasgresión, por simple rebeldía o por puro esnobismo. En ellas, **la innovación vino marcada por la propia necesidad de expresión de unas emociones que el artista percibía de su entorno y que dejaban huella en su sensibilidad,** ya que el arte era entendido como una búsqueda personal, **incluso como un camino de formación, en el que los resultados quedaban sin precisar.**

Del mismo modo, **en ambas estéticas se concede gran importancia a la repercusión que el arte tiene en el espectador al ser entendido el arte como un camino de formación para el artista y para el espectador.**

**El arte expresa lo que no puede ser expresado con palabras. Lo que la filosofía sólo logra transmitir a nivel racional, el arte lo hace a nivel vivencial y emocional.** Por ello, cuando hablamos de emociones espirituales o existenciales, el arte se hace indispensable: *“La filosofía se encuentra encerrada en su propio decir, sin conocer esa asignación experimental -el ‘hacer’ del pintor-”* (Jullien, 2008, 80). **El “hacer” es una experiencia** cuya huella supera el alcance de cualquier discurso, y no solo el pintor “hace” sino que la observación del espectador también es un hecho vivido y realizado por este último.

Naturalmente el mensaje de una obra es más abierto y menos racionalmente definible que el de la filosofía. Esta indefinición es vista en muchas ocasiones, en una cultura tan racional y científica como la nuestra, como un inconveniente, llegándose incluso a desdeñar este hecho como objeto de estudio o como herramienta pedagógica, relegándolo al terreno de lo sentimental. No obstante, en su indefinición reside su apertura a múltiples posibilidades, su poder como suscitador de emociones y su valor como creador de vivencias.

**En una filosofía como la europea que, desde su origen en Grecia, privilegia la palabra y la razón, el movimiento romántico supuso una apertura a todo lo no racional,** que si bien hay que reconocer que en ocasiones lleva a ensoñaciones delirantes, o cae en el sentimentalismo, también abre una vía que era necesario crear en la cultura europea y, por

extensión, en la occidental: **la vía de lo sublime, lo inefable, lo intuitivo, y la de todo aquello que no se puede expresar con palabras.**

**Una vía que puede ser más valorada** en el momento en que tanto el pintor o como el teórico occidental, analizan los factores que han motivado la creación artística, y han hecho evolucionar el arte en culturas tan antiguas y desarrolladas artísticamente como la china, llegando a la conclusión de que **algunos aspectos importantes del movimiento Romántico coinciden con la estética taoísta, no por influencia de ésta sino porque, incluso en culturas y épocas diferentes, en ocasiones las sensibilidades coinciden.**



### PARTE III

## POTENCIALIDADES PEDAGÓGICAS





## **6. La educación a través del arte en la antigua china.**

En este capítulo comenzaremos exponiendo brevemente la visión que de la educación tienen tanto los taoístas como los confucianos. Además, abordaremos la cuestión de cómo el taoísmo rara vez ha sido tenido en cuenta en Occidente por lo que respecta a las cuestiones pedagógicas, ya que, de acuerdo con las impresiones que se obtienen en una primera aproximación, parece rechazar todo lo que tenga que ver con la educación o el estudio; sin embargo, se demostrará cómo, al realizar una investigación más exhaustiva, esta primera impresión merece y debe ser replanteada.

Para terminar, se hará un breve resumen de las aportaciones tanto del confucianismo como del taoísmo a la enseñanza del arte en China, destacando que será la aportación de la filosofía taoísta la que confiere al arte su sentido como medio de expresión del individuo y de formación personal, privilegiando la intuición y la creatividad y adoptando, así, una posición más cercana a las actuales teorías de la educación a través del arte.

## **6.1. Pedagogía taoísta.**

En los siguientes apartados se expondrán las diferentes posturas pedagógicas de las dos principales filosofías en la antigua China. Comenzaremos por abordar la problemática del entendimiento del taoísmo (por parte de algunos autores occidentales) como una filosofía antipedagógica o que propone una pedagogía negativista.

### **6.1.1. ¿Es la filosofía taoísta una filosofía antipedagógica?**

Según la mayoría de los autores españoles consultados en relación con la historia de la educación en China, no tendría sentido hablar de una pedagogía taoísta. El taoísmo es entendido como una filosofía que propone una pedagogía negativa o negativista, si es que se puede hablar de pedagogía taoísta:

*En realidad teniendo en cuenta las hondas raíces nihilistas de este pensamiento, no cabe hablar de una pedagogía taoísta, (...) Pedagogía negativista ésta que se abstiene de obrar, de conocer y hasta de desear: “He aquí por qué el Santo-Hombre no tiene otro deseo que el de estar sin deseos. Su estudio consiste en no estudiar”, ya que “renunciar al estudio libera de toda inquietud”. (Galino,<sup>2</sup>1982, 34-35).*

*Muy diferente es la postura del taoísmo, doctrina en la que apenas hay cauce para un planteamiento pedagógico: a lo sumo, podría hablarse de una pedagogía negativa o negativista, que prescribe una triple y radical abstención: abstenerse de conocer, de desear y de obrar. La sabiduría consiste en dejar obrar a la Naturaleza: toda actividad o inactividad personal es inútil. En consecuencia, lo mejor es no actuar: por ejemplo,*

*dejar al pueblo en la ignorancia, y que todo siga su curso natural* (Redondo, 2001, 72).

Al contrario, Confucio es presentado como el prototipo del educador por excelencia. Como ejemplo, tenemos el título del libro de J.Kung-Koan *Confucio educador*, en el cual podemos leer:

*En la naturaleza misma del confucianismo encontramos las razones de su éxito. El confucianismo no es, como el taoísmo, una metafísica alejada de lo real, de lo humano, sino una filosofía centrada sobre el hombre, de cara a sus problemas, abierta al optimismo y a la esperanza ante las angustiosas crisis que el hombre atraviesa* (Kung-Koan, 1965, 422).

Evidentemente, hay razones considerables para presentar a Confucio como educador, y la primera de ellas es sin duda su interés por la educación del individuo, mientras que el taoísmo no asume este papel frente al pueblo; incluso propone la “no ilustración” de éste, además de desdeñar el conocimiento intelectual.

Ante estos supuestos, parece ser que no tendría mucho sentido en esta tesis incluir un capítulo sobre la educación taoísta. Sin embargo, después de realizar una segunda lectura más exhaustiva sobre el tema, en el contexto más amplio de la educación en China, se abren a debate otros puntos de vista. Algunos incluso más acordes con las teorías actuales sobre la educación y sobre la educación a través del arte.

### **6.1.2. La educación tradicional en la antigua China.**

La civilización china ha sido en la historia de la humanidad una de las civilizaciones que más importancia ha concedido a la educación, creando todo un sistema de enseñanza y de exámenes que permitían acceder a los puestos importantes de la burocracia estatal. Ya en la dinastía Han (206 a. de C. al 220) se crearon instituciones superiores de enseñanza y exámenes unificados, que servían para la selección y formación de los individuos que accedían a dichos puestos. En la Universidad Imperial de Han Wudi eran admitidos tanto los hijos de la nobleza como los candidatos propuestos por los responsables administrativos para la carrera pública.

Con el paso del tiempo, el sistema de estudios y de exámenes se fue haciendo más accesible para las clases medias. En la dinastía Tang (618-907) la emperatriz Wu Zetian realizó los cambios necesarios para permitir a las clases populares el acceso al sistema educativo superior y a los exámenes para optar a los cargos de funcionarios, llegándose incluso a permitir temporalmente a las mujeres el acceder a dichos cargos, algo excepcional en la historia china. Pese a esta progresiva evolución del sistema de enseñanza y de selección para optar a cargos estatales, siguieron existiendo puestos importantes exclusivamente reservados a la nobleza hasta la época de los Song (906-1279), en la cual la selección de funcionarios se basaba únicamente en exámenes públicos (Wetzels, 2007, 94).

Sin embargo, **para comprender el contexto en el que el taoísmo rechaza la ilustración o la instrucción es preciso hacer una revisión de lo que supuso la educación en la antigua China**, remontándonos a

épocas anteriores, y analizando en mayor profundidad los objetivos de la educación estatal. La civilización china fue una de las primeras en darse cuenta de la importancia de la educación, o más concretamente, habría que decir, sus gobernantes.

El primer libro chino en el que se habla por primera vez de la educación, es el *Libro de historias*. En él se menciona un pasaje en el que se expone cómo enl emperador Shien, hace casi 4.000 años, encomienda a sus fucionarios la misión de educar al pueblo:

*El emperador Shien (2258-2206 a. J. C.) decía a Shie:*

*“El pueblo no tiene concordia, los cinco grados no se respetan en la familia. Encárgate tú de la educación y propaga cuidadosamente las cinco virtudes”.*

*En otra ocasión el Emperador dijo a Kei:*

*“Te mando que te encargues como preceptor de la nobleza, y enséñale que sea recta y amable, comprensiva y diligente, severa y no cruel, sincera y no soberbia” (Kung-Koang, 1965, 84-85).*

De este modo, **hace más de 4.000 años los gobernantes chinos asumieron el hecho de que era necesario educar al pueblo y decidieron encargar a sus funcionarios la misión de educarlo moralmente**, adoptando así una actitud paternalista. De hecho, en la antigua China el emperador no sólo es llamado “el hijo del cielo”, sino también “el padre del pueblo” e incluso “el pastor”.

**La enseñanza, entendida de esta forma, tenía dos objetivos:** por un lado, **transmitir las tradiciones**, el saber intelectual y, en definitiva, la

propia cultura; por otro, **educar moralmente al individuo** para que desarrollara sus virtudes y viviera en concordia con sus semejantes, ya fueran superiores o inferiores, dentro del orden social establecido.

Las cinco virtudes a las que hace referencia el emperador Shien son la justicia del padre, el cariño de la madre, la afabilidad en el hermano mayor, el respeto en el menor y la piedad filial en los hijos. Naturalmente **la moral y las virtudes transmitidas no fomentan la individualidad ni la propia iniciativa, sino que van dirigidas a vivir en armonía o “concordia” dentro del orden feudal y patriarcal establecido.**

Esta idea queda aún más clara si revisamos atentamente los doce principios de la enseñanza que se recogen en el *Libro de las ceremonias de los Zhou*:

*1.º Enseñar la veneración y culto al pueblo mediante la ceremonia religiosa para que sea grato a sus padres y antepasados. 2.º Enseñar la deferencia al pueblo mediante la ceremonia festiva para mutua estimación. 3.º Enseñar el amor al pueblo mediante la ceremonia matrimonial para que no se desvíe. 4.º Enseñar la serenidad al pueblo mediante la música para que no pierda la armonía. 5.º Enseñar el respeto a las dignidades mediante normas jerárquicas para que el pueblo no se insubordine. 6.º Enseñar la paz al pueblo mediante la costumbre tradicional para que no sea revolucionario. 7.º Enseñar la fidelidad al pueblo mediante el castigo de leyes para que no se subleve. 8.º Enseñar la caridad al pueblo mediante la compasión para que sea noble. 9.º Enseñar la templanza al pueblo mediante preceptos para que sea sobrio. 10. Enseñar la profesionalidad al pueblo mediante sus habilidades para que no deje de trabajar. 11. Conceder méritos al pueblo según sus virtudes para que sea diligente en practicarlas. 12. Conceder condecoraciones al pueblo según sus méritos para que se estimule en conseguirlos (Kung-Koan, 1965, 88-89).*

Este texto sintetiza, a la vez que ejemplifica a la perfección, **la función de la enseñanza** no sólo en la dinastía Zhou (XI-770 a. de C.), sino también en las dos anteriores: las dinastías Shang y Xia. **El primer objetivo es una educación moral del pueblo**, para que éste desarrolle unas virtudes determinadas: el respeto, la paz, la fidelidad, la profesionalidad, etc. Sin embargo, **el Estado no enseña estas virtudes por una vocación pedagógica altruista**, ni para el beneficio o el desarrollo del individuo, sino que **enseña la paz al pueblo para que éste no sea revolucionario, enseña el respeto al pueblo para que éste no se insubordine, enseña la fidelidad al pueblo para que éste no se subleve, enseña la profesionalidad para que no deje de trabajar**, etc.

Es evidente que el fomento de estas virtudes tiene consecuencias muy beneficiosas para el Estado. Esta enseñanza se lleva a cabo mediante una sencilla **metodología**: las virtudes se enseñan mediante el premio y el castigo a través de las ceremonias y de la música.

Este sistema “pedagógico” debió de ser muy efectivo. Teniendo en cuenta que la dinastía Xia se remonta, según la tradición, al tercer milenio antes de Cristo, dicho sistema estuvo vigente durante miles de años. De hecho, si el orden social se vió cuestionado, no fue por la sublevación popular sino debido a la decadencia de la dinastía Zhou a partir del 770 a. de C. (Viñao, 2006).

Como ya se explicó anteriormente (en el punto 1.1.2.), todo el orden social se desmoronaba y con él sus ideales. Como consecuencia del

debilitamiento y decadencia de la dinastía Zhou, los nobles comienzan a acumular poder y todo el país se fracciona en pequeños reinos que luchan entre sí. Comienza así uno de los periodos más caóticos y turbulentos de la historia china, el Periodo Chunqui o Periodo de primaveras y otoños (722-481 a. de C.) y el Periodo de los reinos combatientes (481-221 a. de C.), siendo este último el periodo de mayor esplendor filosófico en China.

Tanto Lao Tse como Confucio intentan encontrar respuestas filosóficas a esta situación y formular soluciones. **Confucio** propone volver al antiguo orden social, pues cree en el ideal del monarca justo y benevolente que es considerado como el “hijo del cielo” y que, como tal, debe comportarse dando ejemplo de rectitud, oficiando los ritos y asumiendo una actitud paternalista ante el pueblo.

Igualmente cree en el ideal del “**hombre de bien**”, que cumple su **función dentro del orden establecido**, consciente de sus deberes para con el Estado y para con su familia, sea cual sea el lugar que a este “hombre de bien” le toque ocupar dentro de la pirámide jerárquica de los estamentos sociales.

Y es en este último punto donde **la educación jugará un papel importante en la filosofía confuciana, ya que ésta es necesaria para que el individuo se convierta en un “hombre de bien”**. Las **antiguas virtudes** (honor, piedad filial, honestidad, diligencia, benevolencia, etc.) **deben ser transmitidas** para que este hombre educado pueda servir a la comunidad:

*El objetivo práctico de la educación es formar a un hombre capaz de servir a la comunidad en el plano político y, al mismo tiempo, de convertirse en un “hombre de bien” en el plano moral, no siendo ambos planos sino uno solo, ya que servir al príncipe se asimila a servir al padre. En una época en la que la educación constituye el privilegio de una elite, Confucio afirma que dicho privilegio debe ser apreciado en su justo valor y acompañarse del sentido de la responsabilidad. Lejos de querer trastocar el orden jerárquico –por ejemplo, preconizando la educación como medio de ascenso social, aunque eso se convertiría en un proceso inevitable a lo largo del periodo imperial-, Confucio lo define, pero insuflándole un sentido moral: la responsabilidad de los miembros de la elite educada es precisamente gobernar por el bien de los demás (Cheng, 2002, 60).*

Así, Confucio aconseja a los gobernantes que gobiernen o guien al pueblo por medio de la enseñanza de las virtudes en vez de por la fuerza, y que armonicen el comportamiento social por medio de los ritos. El “hombre de bien”, debidamente educado, no necesitará de sanciones o leyes restrictivas ya que si alguna vez se comporta de forma indebida sentirá vergüenza y rectificará:

*Confucio dijo: “Si para guiar a los súbditos se usa el poder y para igualarlos los castigos, el pueblo huirá de éstos pero no se avergonzará de nada.*

*Si para guiar a los súbditos se usa la virtud y para igualarlos los ritos, el pueblo tendrá vergüenza y además será honesto” (Confucio, 2002, 71).*

**Las enseñanzas de Confucio se basa en tres pilares: la capacidad de aprender, el comportamiento ritual y la calidad humana.**

**La capacidad de aprender** y de mejorar del ser humano, tanto intelectual como moralmente, es la clave de la pedagogía confuciana, si bien este aprendizaje no debe ser puramente intelectual ya que, aunque este

tipo de conocimientos no son desdeñados por la filosofía confuciana, sí resultan insuficientes. Por tanto, además del conocimiento de los textos antiguos, Confucio propone la formación a través de los ritos. Estos son utilizados como práctica para disciplinar al individuo y enseñarle a comportarse según las antiguas virtudes. De este modo, para Confucio, el “hombre de bien” es aquél que, además de ampliar su cultura mediante las letras, se disciplina mediante los ritos.

**Confucio concibe al ser humano como eslabón de la cadena político-social, que es regulada mediante el comportamiento ritual.**

*Para Confucio, ser humano es estar en relación con los demás, relación concebida como de índole ritual. Comportarse humanamente es comportarse ritualmente (Cheng, 2002, 72).*

**El ser humano se define como tal por medio de los ritos.** Esta no es sólo una de las claves de la pedagogía confuciana, sino también una de las señas de identidad del pueblo chino, que se diferencia así de los pueblos bárbaros que no conocen el refinamiento ni el comportamiento ritual. Las emociones y los sentimientos son expresados de forma ritual, no dejando ocasión para la espontaneidad o la expresión de los sentimientos de forma incontrolada. En un principio, los ritos eran de carácter religioso, pero después pasaron a regular todo comportamiento social: desde las ceremonias nupciales, ritos funerarios, fiestas populares y ceremonias del ejercito hasta el protocolo de los huéspedes.

Todo chino culto debía conocer el *Libro de los ritos*:

*El Li-Ki o Libro de los ritos desarrolla cada uno de estos géneros de ceremonia, de modo que quien lo observe pueda aspirar a proceder en todo momento como es debido, esto es, de acuerdo con las costumbres autorizadas. (...) Las maneras de proceder en público y las mismas relaciones íntimas de la familia, los trajes, el luto, y hasta el modo de llorar: sin cesar, de modo continuo, haciendo tres inflexiones al final de cada llanto, todo ha sido objeto de una convención tradicional, cuya ignorancia arguye grosería o acaso maldad. Desde el punto de vista pedagógico, la ceremonia se concibe como una disciplina de las pasiones. El rito se entiende como una medida, cauce y límite del sentimiento. Una verdadera educación del sentimiento por la que han ido pasando todas las generaciones chinas hasta nuestros días (Galino,<sup>2</sup>1982, 42).*

Confucio comparte esta idea pedagógica tradicional, contribuyendo a reafirmarla y matizando, eso sí, la importancia de que la ceremonia se realice con sentimiento y no de forma mecánica, y de que sean las clases altas y dirigentes las primeras en dar ejemplo del comportamiento ritual, es decir, educado y correcto. En palabras del propio Confucio:

*El Maestro: “No mires ni escuches lo que sea contrario al ritual; no hables ni actúes de forma contraria al ritual” (Cheng, 2002, 66).*

Pese a esta insistencia en la educación y la práctica de las ceremonias y los ritos, Confucio no olvida **la calidad humana** que puede haber en una persona no instruida, ni deja de considerar dicha calidad como prioritaria con respecto a la cultura. Sin embargo, no hay que olvidar que, para Confucio, esta calidad humana se manifiesta cuando la persona demuestra y se comporta según las virtudes que él admira y según el comportamiento político y social que él considera correcto:

*El Maestro dijo: “Un joven debe ser respetuoso, en casa hacia sus padres, en sociedad hacia los mayores. Debe ser serio y digno de confianza. Su simpatía se extiende a todos los hombres, privilegiando empero a quienes practican la virtud de la humanidad. Y si le sobra tiempo, puede dedicarlo a aprender la cultura” (Cheng, 2002, 59).*

Tsé-Shia discípulo de Confucio vuelve a hacer hincapié en este orden de prioridades:

*Amar la sabiduría en lugar de los placeres, servir a los padres con todo el esfuerzo, servir al príncipe hasta entregar la vida, y mantener la amistad con sinceridad y fidelidad, aunque el que así obre carezca de estudios, yo le llamaría instruido (Kung-koan, 1965, 94).*

De esta forma **la educación, según Confucio, no se contrapone a la calidad humana sino que la enriquece, ya que en la educación confuciana lo principal son las virtudes y el comportamiento socialmente correcto. De este modo, la educación proporciona un carácter más humano, entendiendo por tal los comportamientos refinados, comedidos y ceremoniosos que diferencian el comportamiento del ser humano instruido del comportamiento bárbaro y deshumanizado de los pueblos considerados por los chinos como “no civilizados”, o de las personas vulgares. El “hombre de bien”, así instruido, estará siempre en armonía con sus semejantes, los gobernantes serán un ejemplo para el pueblo, y la armonía en el orden social coincidirá con la armonía del orden universal, es decir, con el Tao.**

Sería imposible explicar aquí toda la cosmología china que, por otra parte y de modo expreso, fue expuesta brevemente en el primer capítulo. Intentando sintetizarla aún más, con animo didáctico y a fin de poder

profundizar en el argumento anterior, podemos decir que, según Confucio, el primer lugar en el orden universal lo ocupa el cielo (elemento Yang /masculino), y el emperador, al ser el “hijo de cielo”, debe ocupar el primer lugar en el orden terrenal, para que esté en armonía con el orden universal. De esta forma Confucio justifica el orden feudal y patriarcal, ya que lo mismo debe suceder con el padre en la familia.

### **6.1.3. La respuesta taoísta.**

**El orden universal es interpretado de distinta manera por los taoístas, sobre todo cuando se trata de hacerlo extensible al comportamiento humano.** Según el taoísmo, **las jerarquías no tienen sentido en la armonía natural: el Yin y el Yang se originan mutuamente a la vez que se alternan.** Es más, si algún elemento natural es puesto como ejemplo por los taoístas como modo de ser ideal, éste es el agua (elemento Yin/femenino). El agua es el elemento que ejemplifica la perfecta adaptabilidad; no la adaptabilidad al orden social ni a **las leyes de los gobiernos (para el taoísmo, simples invenciones humanas que nada tienen que ver con el orden universal)**, sino la adaptabilidad al verdadero orden del Tao, el orden natural: a las estaciones, al terreno, a los recursos naturales, al devenir del tiempo y al camino que se nos presenta en la vida (recordemos que uno de los significados de la palabra Tao es camino).

Así, pues, estas dos concepciones filosóficas entran en conflicto desde el principio, y por supuesto también sus conceptos, sus ideas y sus propuestas pedagógicas. Mientras Confucio predica la necesidad de la educación y el deber del Estado de llevarla a cabo, **Lao Tse**, al contrario,

**propone la no intervención del Estado**, y es de ahí de donde nace la idea de que el taoísmo es una filosofía antipedagógica.

En este sentido, uno de los capítulos que más polémicas ha suscitado en relación con la idea de Lao Tse sobre la educación del pueblo por parte del Estado, es **el capítulo LXV del *Tao Te King*** que seguidamente pasamos a analizar. En primer lugar analizaremos una de las traducciones más literales: la expuesta por **Iñaki Preciado** en una de las versiones más antiguas de este libro, concretamente la de **Mawangdui**, junto con el comentario que el propio autor ofrece en su libro:

*Los que antaño practicaban el Tao  
no usaban de él para ilustrar a las gentes,  
sino para mantenerlas en la ignorancia.  
Si el pueblo es difícil de gobernar,  
es por causa de sus conocimientos.  
Por eso quien gobierna el Estado usando la inteligencia  
es un bandido para el Estado,  
quien gobierna el Estado sin usar de la inteligencia  
encarna la virtud del Estado;  
tener siempre presentes estas dos razones  
es también una norma principal.  
Tener siempre presente esta norma universal,  
a eso llaman “misteriosa virtud”.  
La virtud misteriosa es profunda, vasta,  
Junto con las cosas retorna (al Tao),  
y entonces alcanza la gran armonía (con la Naturaleza).  
(Lao Tse, 2006, 273).*

El significado de este capítulo provoca controversias no sólo en Occidente donde, según la traducción, puede interpretarse de distinta manera, sino entre los propios historiadores orientales. Según Preciado, hay dos interpretaciones:

*Por un lado, quienes ven en el capítulo una receta de gobierno. La clase política debe “embrutecer al pueblo”. (...) De esta manera, se piensa, el pueblo será más fácil de gobernar.(...)*

*Esta primera interpretación arranca de una valoración global de la ideología de Lao Zi como reflejo de los intereses y sentimientos de una parte de la nobleza esclavista, mientras que otros ven en el Lao Zi las aspiraciones de los pequeños propietarios agrícolas que, arruinados en muchos casos por las guerras frecuentes y la presión de los nobles y terratenientes, añoran la paz y seguridad de aquella edad de oro: la sociedad comunal primitiva.*

*Para la segunda interpretación, el mantener al pueblo en la ignorancia no puede entenderse como un mero ingenioso procedimiento para conservar el poder y consolidar la propia dominación sobre el pueblo, sino dentro de un contexto más amplio. Estaríamos de nuevo ante esa sociedad ideal en la que la anarquía es causa y efecto de un orden natural, no impuesto; una sociedad inmune a todos los males de la sociedad jerarquizada, en la medida en que se priva a los “inteligentes” de la posibilidad de desbaratar ese orden con la intervención de su “inteligencia” (Preciado, 2006, 496-497).*

Esta segunda interpretación podría aceptarse como más fiable, ya que concuerda con el **ideal taoísta de una sociedad que se autorregula mediante un “orden natural, no impuesto” al margen de las leyes del Estado**: el hecho de que un Estado pueda dominar al pueblo por medio de la ignorancia nunca fue un ideal de la filosofía taoísta. No obstante, parece más lógico que **si el ideal es vivir al margen de las leyes del Estado también lo es vivir al margen de la educación del Estado**.

Aún así, por si estas consideraciones resultasen en exceso personales o cuanto menos subjetivas, nuestra investigación, con el fin de ser lo más

objetiva posible, nos lleva a analizar otras traducciones o interpretaciones del mismo capítulo.

En el capítulo LXV del *Tao Te King* de la edición bilingüe de Tseng y Fernández de Castro, *El Tao Te Ching de Lao-Tze, El libro del Tao la vida y la virtud*, podemos leer:

*Los sabios de la antigüedad que poseían el Tao, no deseaban ilustrar al pueblo, sino mantenerlo en su sencillez original.*

*Así, si el pueblo es difícil de conducir [a la Patria del Tao], es debido a que se le ha ilustrado.*

*Quien intenta conducir al pueblo a la Patria del Tao mediante la ilustración, lo que consigue es justo lo contrario.*

*El sabio conduce a la Patria del Tao enseñando el retorno.*

*Tener siempre presente estas dos razones, es también una norma esencial.*

*Tener siempre presente esta norma esencial, se llama “Virtud Misteriosa”.*

*La “Virtud Misteriosa” es profunda y oculta y, junto con todas las cosas, retorna al Tao.*

*Porque sólo cuando las cosas retornan a su origen, encuentran la armonía y surge el verdadero y feliz Tao*

*(Lao-Tze, 2003, 157).*

En los comentarios del mismo libro sobre este capítulo podemos leer que cuando Lao Tse se refiere a la palabra “ignorancia” se refiere a la “sencillez”, y que “el retorno” es entendido por los taoístas como el camino correcto:

*El carácter caligráfico del Tao también puede significar “gobernar rectamente”. Gobernando a las personas en la ignorancia, es decir, en la sencillez. “Retorno”, significa que las personas eventualmente buscarán el camino correcto (Tseng-Fernández de Castro, 2003, 244).*

Esta interpretación concuerda con **el ideal taoísta de la vida sencilla; es decir, de la vida sencilla en armonía con el orden natural que, al parecer, el pueblo llevaba antes de ser ilustrado.** Por ello, los taoístas hablan del “retorno” a la vida sencilla del pueblo en armonía con el orden natural. **El rechazo a la ilustración se debe a que ésta puede apartar al pueblo de la vida sencilla,** sobre todo si se trata de la ilustración por parte del Estado; **es decir, de la ilustración confuciana que inculca en el pueblo las normas e ideales que convienen al Estado y los deberes para con éste. De este modo el pueblo se adapta al orden feudal, pero se aparta del orden natural.**

Recogemos, en la siguiente cita, un párrafo del mismo capítulo LXV, según la traducción de Esteve Serra del *Tao Te King*:

*Los antiguos que estaban versados en la práctica del Tao no trataban de ilustrar al pueblo, sino que lo mantenían en su sencillez.*

*Si al pueblo le cuesta vivir en paz es porque posee demasiados conocimientos.*

*Los que tratan de gobernar con la instrucción son la maldición del país.*

*Los que no tratan de gobernar con la instrucción son la bendición del país (Lao Tse, 1997, 91).*

En esta traducción la idea queda todavía más clara: **el problema no es “la instrucción” en sí, sino quienes tratan de emplear “la instrucción” para gobernar el país,** mientras que se elogia a los que no tratan de gobernar por medio de ella. Podemos observar también cómo la segunda frase cambia por completo de una traducción a otra, y cómo, en esta traducción, el problema de poseer demasiados conocimientos reside en

que estos impiden vivir en paz, no en que impidan que el pueblo sea gobernado.

Debido a esta disparidad entre traducciones de un mismo capítulo, y a que Lao Tse vuelve a hacer referencia a esta cuestión, es interesante analizar otros capítulos del *Tao Te King*.

En el capítulo XX del *Tao Te King*, de la edición bilingüe de Tseng-Fernández de Castro, se afirma lo siguiente:

*Elimina el conocimiento y ya no tendrás preocupaciones.  
¿Cuánta diferencia hay entre ¡sí señor! y “sí”?  
¿Cuánta diferencia hay entre bueno y malo?  
Acaso yo también debo temer aquello que otros temen.  
¡Cuán grande es su vaguedad, no tiene límites!  
Desborda la multitud de alegría, como si participara en un  
banquete, o como cuando sube a las terrazas de primavera.  
Sólo yo permanezco en la quietud y no tengo deseos que  
expresar.  
Soy como un bebé que aún no conoce la sonrisa y vivo libre  
como una persona sin familia ni hogar.  
Todos los hombres poseen mil cosas superfluas.  
En cambio, a mí estas cosas no me interesan.  
¡Acaso tengo el corazón de un loco!  
¡Tan confundido estoy!  
Los demás tienen el aire de seres inteligentes que todo lo han  
aclarado.  
Yo, en cambio, vivo en la ignorancia.  
Todos los hombres confían en sí mismos.  
Yo voy arrastrado por las olas sin tener un punto en el que  
sujetarme.  
Todos los hombres tienen un propósito.  
Sólo yo no busco nada y, aparentemente, no tengo objetivo en la  
vida.  
Solo yo soy distinto de los hombres, porque aprecio a la Madre  
que todo lo nutre (el Tao)*

(Lao-Tze, 2003, 61-62).

En otras traducciones la primera frase de este capítulo se traduce de la siguiente forma:

*Eliminad la instrucción y terminarán las preocupaciones* (Lao Tse, 1997, 32).

*Eliminando el estudio, desaparecen las cuitas*  
(Lao Tse, 2006, 345).

Asimismo, en el capítulo LVII del mismo libro se dice:

*Cuanto más restricciones y prohibiciones haya, tanto más empobrecida estará la gente.*

*Cuanto más utensilios militares existan, más se arruinarán los Estados.*

*Cuanto más cultive la gente la ilustración, más inquietas y llenas de deseo estarán.*

*Cuanto más leyes y decretos se promulguen, más infractores habrá.*

*Por eso, el sabio dice:*

*Practico la no acción y el pueblo por sí mismo progresa.*

*Amo la calma y el pueblo por sí mismo es justo.*

*No tengo ambición y el pueblo por sí mismo se enriquece.*

*Mi deseo es no tener deseos y el pueblo por sí mismo retorna a la simplicidad original*

(Lao-Tze, 2003, 141).

Estos capítulos, y otros similares, son los causantes de que el taoísmo sea considerado por algunos autores como una filosofía que propone una pedagogía negativista. Sin embargo, como ya se ha demostrado anteriormente al tratar el capítulo LXV, pueden existir varias versiones e interpretaciones de un mismo párrafo. Por tanto, es obvio que **estos capítulos pueden interpretarse como una crítica a quienes pretenden gobernar al pueblo por medio de la educación. Como Lao**

Tse expone claramente, *“los que tratan de gobernar con la instrucción son la maldición del país”* (Lao Tse, 1997, 91).

**Al contrario**, como ya se expuso anteriormente, **Confucio** en *Los Coloquios* nos habla de cómo **“guiar a los súbditos”**:

*Si para guiar a los súbditos se usa del poder y para igualarlos de los castigos, el pueblo huirá de éstos pero no se avergonzará de nada. Si para guiar a los súbditos se usa la virtud y para igualarlos los ritos, el pueblo tendrá vergüenza y además será honesto. (...) Es preciso primero enseñar y luego castigar. Después de mostrar a la gente la virtud sin conseguir su adhesión, después de darle buenos ejemplos y consejos sin conseguir su respeto ni su corrección, entonces se debe amenazar con castigos (Redondo, 2001, 77).*

Para que el significado de estas palabras pueda comprenderse realmente hay que explicar el tipo de sistema judicial y de castigos que se imponían en la antigua China. Los castigos podían ser desde simples multas hasta azotes, mutilaciones, trabajos forzados o la pena de muerte. El sistema judicial que permaneció vigente en China durante miles de años fue básicamente el establecido en la dinastía Qin (221-206 a. de C.) cuya caída se atribuye principalmente a lo restrictivo de sus leyes, establecidas por los filósofos legistas, una rama derivada del confucianismo, que llevó al punto más extremo sus doctrinas.

Aunque las leyes eran dictadas por el gobierno central, la administración de la justicia era responsabilidad de los dirigentes locales. En cada distrito debía haber un magistrado, es decir un funcionario estatal responsable de la aplicación de las leyes. Este magistrado escuchaba la declaración tanto de los acusados como de testigos, que tenían que

permanecer arrodillados ante él durante todo el proceso. Además de esto, a la hora de dictar sentencia “*el rango y la posición social del imputado influían sobremanera en el carácter de la pena, según el principio confuciano de la desigualdad entre los hombres*” (Wetzels, 2007, 124). Si a esto se le añade el hecho de que muchos de los castigos eran conmutables por multas, es obvio que con este sistema judicial, las clases nobles o adineradas salían claramente favorecidas.

Quedan definidas, pues, las **dos posturas antagónicas** en todos sus aspectos. Sin embargo, el antagonismo pedagógico no se encuentra sólo en la cuestión “enseñar” o “no enseñar”, sino más bien en la finalidad de la educación y el tipo de educación. **La educación confuciana y tradicional en China persigue un fin socio-político: la adhesión de los súbditos, no la formación de cada ser humano como un ser individual y libre que sea capaz de vivir tanto en sociedad como en soledad.** Además, para dicha educación, **vivir en sociedad supone asumir el orden social establecido, es decir, un orden feudal**, y si esto no se asume mediante la educación entonces, como dice (al menos en esta traducción) Confucio, “se debe amenazar con castigos”, o “*es preciso primero enseñar y luego castigar*”.

Así pues, aunque Lao Tse (1997, 91) dice que “*los que tratan de gobernar con la instrucción son la maldición del país*”, también añade después que “*los que no tratan de gobernar con la instrucción son la bendición del país*” (Lao Tse, 1997, 91). Por tanto, **para Lao Tse, según esta traducción del capítulo LXV, queda claro que el problema no es la instrucción, sino la utilización de ésta como medio para gobernar.**

Pero para no basarnos en una sola traducción y por si esta fuera una interpretación demasiado subjetiva, nos remitiremos también a las otras traducciones de este capítulo y de los anteriormente expuestos, pudiendo obtener otra conclusión que complementa la anterior: y es que, según el taoísmo, cuando el tipo de ilustración que se le da al pueblo supone privar a éste de una vida sencilla en armonía con el orden natural, es mejor que éste se quede en la ignorancia. Pero también hay que señalar que, en tanto que la enseñanza acerca al pueblo a la armonía con el Tao, el taoísmo sí la admite; en otro caso, no tendría sentido que en el capítulo LXV Lao Tse escribiese: *“El sabio conduce a la Patria del Tao enseñando el retorno”* (Lao-Tze, 2003, 157). Por lo tanto, es asimismo obvio que **“el sabio”** de alguna manera también **enseña**, y que **esta enseñanza es considerada por los taoístas como beneficiosa.**

Resulta interesante en este sentido (y no sabemos si es una percepción errónea debida a las diferentes traducciones) indicar que cuando en algunas de las traducciones del *Tao Te King* los traductores se refieren a la enseñanza tradicional, es decir, a la rechazada por el taoísmo, la palabra empleada es “instrucción”, mientras que, cuando se habla de la enseñanza del sabio, se le llama “enseñanza”.

**Otro punto de fricción fundamental entre confucianos y taoístas** es el hecho de que **el taoísta ama la libertad y la espontaneidad**: *“Soy como un bebé que aún no conoce la sonrisa y vivo libre como una persona sin familia ni hogar”* (Lao-Tze, 2003, 61-62). Por el contrario, **los confucianos proponen como ideal socio-político un régimen feudal que, para perpetuarse, necesita de la obediencia a las leyes y a los estamentos superiores** de todos los que lo integran. De la misma manera,

en la familia la obediencia al padre es similar a la obediencia al emperador en el orden social, y ambas son incuestionables. Por si esto no fuera suficiente, **el buen comportamiento social se basa en el ritual** que, por supuesto, **no admite la espontaneidad**, lo imprevisto o la libre expresión de los sentimientos.

**El taoísmo, al contrario, propone** por un lado **la espontaneidad más absoluta**: *“Yo voy arrastrado por las olas sin tener un punto en el que sujetarme”* (Lao-Tze, 2003, 61-62). Una frase que ejemplifica a la perfección el principio del **Wu-Wei totalmente contrario a la ceremonia y al ritual**. Por otro lado, **propugna el máximo respeto por la naturaleza original del ser humano** y de todos los seres; es decir, por aquella naturaleza original que no ha sido alterada. Por ello, el taoísmo se sitúa en el polo opuesto y propone eliminar la instrucción y regresar al origen. Para el taoísmo la instrucción confuciana o tradicional oprime y altera la naturaleza original del individuo con el fin de que este encaje en un estricto orden social.

Además de esto, **el taoísmo propone la adhesión al Tao que nada tiene que ver con el orden social y político** ni con las cuestiones mundanas que, desde la óptica taoísta, atan al ser humano a un mundo artificial: *“Todos los hombres poseen mil cosas superfluas. En cambio, a mí estas cosas no me interesan”* (Lao-Tze, 2003, 61-62).

La actitud taoísta de adhesión a ese orden natural, u orden del Tao, y el rechazo de lo mundano, no es una actitud negativa o nihilista sino, al contrario, una actitud positiva, a la vez que de aprendizaje: el taoísta extrae sus lecciones a través de la observación de la naturaleza y de la experiencia

de su propia naturaleza. Por ello, para encajar en un orden ajeno al orden natural, ésta no debe ser alterada ni alienada:

*El organismo humano posee el mismo tipo de inteligencia innata de los ecosistemas de la naturaleza, y la sabiduría de los nervios y los sentidos debe observarse con paciencia y respeto. Ésta es la razón –como señala Joseph Needham– por la que los taoístas contribuyeron a la ciencia china mucho más que los confucianos, ya que mientras los últimos tenían las narices sumergidas en los libros y estaban únicamente interesados en seguir las reglas, los primeros observaban la naturaleza. La literatura taoísta abunda en comentarios sobre la conducta de los animales, insectos, reptiles, plantas, el viento, el agua y los cuerpos celestes, mientras que la literatura confuciana está preocupada casi exclusivamente por las relaciones sociales y políticas (Watts, 1976, 163).*

Así, mientras que algunos investigadores occidentales pueden entender que el taoísmo propone una pedagogía negativa o negativista, e incluso que “no cabe hablar de una pedagogía taoísta” (Galino, <sup>2</sup>1982, 34-35), según otros, **lo que nos está proponiendo el taoísmo es otra manera de aprender**. Una manera de aprender que no sólo es un camino espiritual, sino que, como señala Watts, incluso contribuyó al desarrollo de la ciencia china.

La confusión puede encontrarse en el hecho de que el mejor medio de aprendizaje, según el taoísmo, no es la enseñanza de una manera explícita, mediante un educador y un educando, sino el aprendizaje por medio de la observación y de la propia experiencia. Los principales filósofos taoístas prefieren que el aprendizaje se produzca de una manera informal y espontánea, a partir de las vivencias que se nos presentan a lo largo del camino. Así, en el capítulo XXVII del *Tao Te King* Lao Tse dirá:

*Por eso, para el sabio no hay hombres despreciables, porque siempre sabe lo que es preciso para salvar a los hombres.*

*Ni hay situaciones despreciables, porque siempre sabe lo que es preciso para recoger una enseñanza de las situaciones.*

*Por consiguiente, las personas buenas son ejemplo para las mediocres y éstas a, su vez, tienen el potencial de las buenas.*

*Aquél que no percibe su enseñanza en todas las cosas, no ama la lección y suele perder el camino.*

*Este principio esencial del Tao se llama hsi-ming, que significa: “ver con claridad en lo invisible”. (Lao-Tze, 2003, 77).*

**El taoísmo propone aprender del camino, no del camino prefijado del ritual, sino del camino imprevisible de la vida, que es la que ofrece las situaciones de las cuales se puede extraer alguna enseñanza. De este modo el taoísmo, en apariencia tan antipedagógico y tan nihilista, propone amar la “lección” y percibir una enseñanza en todas las cosas.**

Por otra parte, **el taoísmo, frente al Estado educador de la China tradicional, propone la mínima intervención del Estado y, por extensión, también del maestro.** En el capítulo XVII del *Tao Te King* podemos leer:

*Los mejores soberanos,  
el pueblo apenas sabe que existen;  
después vienen aquellos a quienes ama y ensalza;  
después, aquellos a quienes teme,  
y finalmente aquellos a quienes desprecia.*

*Cuando no gozan de la confianza del pueblo,*

*la pierden, y entonces recuren a los juramentos.  
Con los mejores ocurre que, una vez han  
terminado su obra,  
el pueblo dice: “Lo hemos hecho nosotros mismos”  
(Lao Tse, 1997, 29).*

Así podríamos decir que, según el taoísmo,

**Los mejores maestros,  
el pueblo apenas sabe que existen;  
después vienen aquellos a quienes ama y ensalza;  
después, aquellos a quienes teme,  
y finalmente aquellos a quienes desprecia.  
Los mejores, una vez terminada su enseñanza,  
se retiran y los discípulos/alumnos  
tienen la sensación de haber aprendido por sí mismos.**

De hecho, no se conoce que Lao Tse o Chuang Tse crearan una escuela de abnegados discípulos. Sin embargo, hay que decir que en cuanto el taoísmo empezó a tener cierto auge, a partir de la dinastía Han (206-220 a. de C.), no tardaron en surgir **organizaciones taoístas** denominadas, según los distintos autores, escuelas, iglesias o sectas. Todas ellas lideradas por maestros que ejercían la función de supremos líderes espirituales o patriarcas, tras los cuales se formaba toda una jerarquía de discípulos que seguían sus enseñanzas y sus normas.

Una de las más destacadas fue la de “los Maestros Celestiales” o “Celestes” (según la traducción) que surgió a finales de la dinastía Han (206 a. de C.-220). Otra escuela importante fue la de la de “la Perfección Total” (Quanzhen), creada aproximadamente en el año 1168 por Wang

Congyang. En esta última se intenta realizar una fusión de las tres filosofías predominantes en China: el confucianismo, el taoísmo y el budismo, aunque prevalecía más la corriente taoísta, o mejor dicho, la versión del taoísmo que en estas escuelas se impartía, por lo que es considerada una escuela taoísta.

Una de las normas de la escuela de “la Perfección Total” era que todos los taoístas estaban obligados a obtener un certificado, para lo cual debían presentarse a unos exámenes en los que debían recitar una serie de libros. Si no aprobaban este examen no eran reconocidos como taoístas. Igualmente, debían cumplir una serie de normas. Por ejemplo, no comer carne, no beber alcohol o rezar tres veces al día. El cumplimiento de estas normas era controlado, ya que los adeptos a esta escuela vivían en comunidades ermiticas muy parecidas a los monasterios budistas.

Aunque este tipo de escuelas tuvieron mucho auge en algunas épocas, son vistas, sin embargo, por los taoístas seguidores de los maestros originales, como una degeneración del verdadero taoísmo, ya que éste se opone a todo tipo de jerarquías, prohibiciones, rituales, normas y situaciones impuestas por códigos disciplinarios.

Irónicamente, en la escuela de “la Perfección Total” la enseñanza no podía ser más tradicional: el conocimiento intelectual y la palabra, tan desdeñados por Chuang Tse, se convierten aquí en la acreditación necesaria para obtener el “título de taoísta”. Titulación ya de por sí absurda desde el punto de vista de la filosofía planteada por los primeros maestros.

Y aunque en estas escuelas también se practicasen la meditación y la vida sencilla, el hecho de que ambas estuviesen impuestas a base de normas y horarios iba totalmente en contra el principio del Wu-Wei. Además, los rezos acababan convirtiéndose en ceremonias, o sea, en ritos, volviendo así al tipo de enseñanza confuciana tradicional que era precisamente la criticada por los maestros taoístas originales.

De este modo, **cuando el taoísmo asume un tipo de enseñanza tradicional y un tipo de organización jerárquica, se traiciona a sí mismo. Entonces, ¿Cómo puede transmitir sus ideas esta filosofía, cómo puede “el sabio enseñar el retorno”?**

A continuación veremos cómo la enseñanza taoísta se basa en la experiencia, cómo el sabio practica la enseñanza sin palabras, cómo el taoísmo busca la verdadera sabiduría en el estado de calma de la mente, cómo la intuición sustituye al intelecto, y sobre todo cómo, para los taoístas, **la vida es el verdadero maestro que provoca las situaciones de aprendizaje.**

Pero antes comprobaremos cómo **la mayoría de las filosofías orientales se basan en la práctica más que en la palabra.** Un proverbio zen dice:

*Cuando alzo la mano hay zen,  
mas cuando digo que alzo la mano  
ya no hay zen  
(Manrique, 2006, 13).*

Es interesante también, en este sentido, evocar la experiencia narrada por Clark Strand al tratar de aprender a meditar con un monje budista chino que vivía como un ermitaño. Constituye un claro ejemplo de cómo se pueden transmitir unas ideas filosóficas o, mejor dicho, una filosofía de vida sin recurrir a la enseñanza tradicional; es decir, por medio de la palabra o las lecciones:

*“La meditación no se puede enseñar”. Eso fue lo que me dijo mi primer maestro, Deh Chun, un anciano ermitaño chino que vivió los últimos años de su vida en Monteagle, Tennessee. “Solo es posible aprender -añadió- a veces.”*

*Lo que quería decir con ello era que la meditación únicamente se puede practicar. Si se enseña, entonces, por definición, lo que se enseña no es realmente meditación, sino otra cosa. Quizá un método, o una filosofía, pero no meditación.*

*Al considerar los años de nuestra colaboración, lo más notable es que no recuerdo nada concreto que aprendiera de él. No puedo señalar ninguna conversación en particular que me permita decir: “Bueno, entonces Deh Chun dijo tal y tal cosa y todo quedó claro”. Por aquel entonces, lo cierto es que nada estaba claro para mí. Al recordar ahora aquella época, me doy cuenta de que todas sus enseñanzas consistieron, sencillamente, en estar en el momento presente, sin añadir absolutamente nada más.*

*(...) Ése era el verdadero genio de sus enseñanzas: que era capaz de producir aquella transformación sin pronunciar una sola palabra (...)*

*En los libros de meditación actuales se tiene la costumbre de decir que tu maestro era un espejo que te permitía ver tu verdadero yo. No fue ésa, sin embargo, mi experiencia con Deh Chun. Aquello fue más bien como flotar ingrávido en el Mar Muerto y contemplar un cielo vacío. Tenía la sensación de una enorme paz y libertad, pero eso era todo. Cuando terminaba, yo no sabía nada que no hubiera sabido antes. Tratar de que él concretara algún aspecto de la meditación era tan inútil como intentar conducir una estaca en el aire. Enseñaba una sola cosa y eso lo hacía a la perfección: la meditación se produce ahora (Strand, 2005, 17-19).*

También resulta interesante comprobar cómo, cuando Stran hace una descripción de la cabaña de Deh Chun y de su modo de vida, destaca sus utensilios de pintura y sus paisajes:

*Una estructura similar en la otra habitación le servía como mesa de despacho para escribir cartas y pintar sus paisajes con tinta china. (...) Deh Chun era completamente simple. Vivía con cincuenta dólares al mes. Era un monje budista que nunca hablaba de budismo, un aventajado paisajista que nunca vendía su trabajo (Strand, 2005, 19).*

Las enseñanzas de Deh Chun calaron hondo en Clark Strand. Sin embargo, no fueron inmediatamente comprendidas por éste, ya que el viejo monje no le estaba enseñando de la manera tradicional, aquella a la que los occidentales estamos acostumbrados, ni siquiera como se enseña en los monasterios budistas. Por la descripción que hace Clark Strand, y teniendo en cuenta que se trata de un budista chino que además pinta paisajes, no sería de extrañar que fuera un monje del budismo chan, o, al menos, influido también por las ideas taoístas. En cualquier caso, **supone un claro ejemplo del tipo de enseñanza a la que el taoísmo se refiere**. Un tipo de enseñanza que sólo con el tiempo Strand fue capaz de comprender en profundidad: *“Mucho tiempo después de su muerte, finalmente he llegado a tener claro que sólo me enseñó mediante el ejemplo”* (Strand, 2005, 19).

## **6.2. Influencia de la filosofía taoísta en la educación artística y en la educación a través del arte.**

Todas estas teorías filosóficas y pedagógicas no solo tuvieron sus repercusiones en el arte, a la hora de entenderlo o practicarlo, sino también en la forma de enseñar el arte.

### **6.2.1. La enseñanza taoísta.**

*“El sabio conduce a la Patria del Tao enseñando el retorno”* (Lao-Tze, 2003, 157). Si el taoísmo original renuncia a la enseñanza tradicional, renuncia a la palabra e incluso al conocimiento intelectual ¿cómo puede el sabio enseñar el retorno?

**La clave de la enseñanza taoísta está en dejar que la experiencia sustituya a la palabra.** En este sentido, son numerosos los textos que expresan la necesidad de la experiencia práctica para aprender:

*Pensar y hablar sobre el camino integral no es lo mismo que practicarlo.*

*¿Quién se convirtió alguna vez en buen jinete por hablar de caballos?*

*Si deseas encarnar el Tao, deja de parlotear y empieza a practicar.*

*Relaja tu cuerpo y sosiega tus sentidos.*

*Haz regresar tu mente a su claridad original.*

(Lao Tse, 1995, 85).

El conocimiento intelectual y la palabra son desdeñados, porque son insuficientes para alcanzar la sabiduría que propone el taoísmo. La

acumulación de datos no hace al ser humano evolucionar de la manera que pretende el taoísmo, porque no llega a la esencia de las cosas ni consigue transformarlo realmente. Por ejemplo, el ser humano puede conocer perfectamente su historia, y sin embargo cometer una y otra vez los mismos errores. En definitiva, según el taoísmo, el ser humano sólo puede conocerse a sí mismo teniendo experiencia de sí mismo, más allá del conocimiento intelectual.

**Que la práctica es fundamental en el aprendizaje es un punto en el que coinciden tanto taoístas como confucianos. La diferencia estriba en que estos últimos no rechazan el conocimiento intelectual, y en que la práctica que propone Confucio para aprender es el ritual. Una práctica desdeñada por el taoísmo, por considerar que lo ritual está prefijado por los mismos seres humanos para aprender a cumplir las leyes humanas, alienando así la naturaleza original del ser.**

De esta forma, **la experiencia ritual no supone evolución en el sentido de progreso o mejora, sino reafirmación y adiestramiento en las propias costumbres humanas que no evitan el que caigamos en los mismos errores.** Además, hay que tener en cuenta que cuando hablamos de las costumbres o leyes humanas, de las que tanto reniega el taoísmo, hablamos de las leyes y costumbres de una sociedad feudal con una monarquía autocrática.

Según el taoísmo, el ritual no hace al ser humano mejor, ni más humano. El hombre “no civilizado” mata con su hacha a lomos de su caballo, y el verdugo educado en las normas rituales baja el hacha justo cuando sabe que tiene que hacerlo, según dicte el ritual establecido para las

ejecuciones. No hay en estos dos casos cambios en la evolución moral o espiritual. Sólo la renuncia a ejercer el poder sobre otros sería un signo de evolución y mejora.

En este sentido basta con recordar algunas de las citas anteriormente transcritas de Lao Tse:

*Hay quienes pretenden conquistar el mundo  
y hacer con él lo que quieran.  
Veo que no lo lograrán.  
Pues el mundo es un Recipiente Sagrado  
que no se puede manipular.  
Quien lo manipula lo estropea.  
Quien lo agarra lo pierde.  
(Lao Tse, 1997, 47).*

**El taoísmo no propone una conquista de lo exterior, sino de lo interior. De la misma manera no propone un conocimiento intelectual, sino un conocimiento vivencial:**

*Quienes enseñan pero no practican lo que enseñan son meros charlatanes. Quienes intentan hacer un trabajo con éxito sin considerar el desarrollo del carácter lo encontrarán sin sustancia.*

*En la mente humana existe un verdadero libro, pero está cerrado en ediciones fragmentadas. Existe una melodía real, pero está oscurecida por canciones ruidosas y danzas ostentosas. Los estudiantes deberían eliminar los accesorios y buscar directamente lo esencial; sólo entonces serán capaces de experimentarlo y servirse de ello (Daoren, 1993, 27).*

El taoísmo, como en la mayoría de las religiones o filosofías orientales, cree que es en el estado de la mente calmada, es decir, en la

mente original -a la que se refiere Lao Tse-, donde no hay deseos de conquista de éxitos o de poder. **Cuando el ser humano es capaz de calmar su mente, ha conseguido una victoria sobre sí mismo.** Es, por tanto, sobre el **conocimiento práctico y experiencial, sobre uno mismo y sobre la vida, sobre lo que se debe trabajar.**

Chuang Tse renuncia incluso a aprender:

*Para entrar en la corriente del Dao, Zhuangzi, como el narrador, abandona la “resolución de aprender”, punto de partida del proyecto confuciano, para buscar en la “destreza”, la “soltura” instintiva y, sin embargo, adquirida, del artesano. Aprender del Dao es una experiencia que no puede expresarse ni transmitirse con palabras. El intelecto no puede conocer nada con certeza; la mano, en cambio, sabe lo que hace con seguridad infalible, sabe hacer lo que el lenguaje no sabe decir (Cheng, 2002, 110-111).*

**Es interesante comprobar cómo Chuang Tse recurre una y otra vez al ejemplo del artesano, cómo privilegia la intuición que el artesano o artista adquirió a través de la práctica.** Hay conocimientos y destrezas que no pueden adquirirse intelectualmente, y son estos conocimientos los que interesan al taoísmo.

**Por mucho que un estudiante lea y memorice la definición de creatividad o sensibilidad, esto no le hará ser más creativo o sensible. Sólo la experiencia de su propia sensibilidad o creatividad conlleva el que ésta se desarrolle. De la misma manera que dar una definición del Tao no conlleva conocer el Tao, sólo la experiencia vivencial personal e intransferible del Tao puede acercarse a su conocimiento. Esta es la**

**base de toda la enseñanza taoísta y, a la vez, la razón de su rechazo a otros tipos de enseñanzas basadas en la teoría o el intelecto.**

Asumiendo esto, el sabio no enseña por medio de la palabra sino que practica la enseñanza sin palabras, la que sólo provoca situaciones de aprendizaje, como la vida, que para los taoístas es el gran maestro, el camino, el Tao.

Seguidamente veremos cómo las creencias espirituales taoístas influyen en el modo de transmitir los diferentes tipos de conocimiento. Después concluiremos este capítulo analizando cómo todas las ideas filosóficas estudiadas hasta ahora influyen en la enseñanza del arte.

### **6.2.2. La influencia del ideal espiritual taoísta en la enseñanza.**

Es preciso, sin embargo, insistir en el hecho de que **la necesidad de la práctica en la enseñanza no es una tesis sostenida solo por el taoísmo, sino por el pensamiento pedagógico chino en general, y esto incluye obviamente a la filosofía confuciana.**

En la enseñanza tradicional china primero se memoriza y luego se profundiza, se debate y, sobre todo, se pone en práctica. Los maestros no se dirigen solo al intelecto, sino a la persona entera. Más importante que la memorización racional de unos contenidos es su vivencia, pues **el objetivo que busca esta enseñanza no es la gratificación intelectual sino la búsqueda de la perfección moral y del desarrollo humano en armonía con el mundo** (Cheng, 2002).

**La diferencia** está en que mientras para el **confucianismo** el desarrollo humano y **la armonía con el mundo residen en instruir al individuo en las normas sociales, las tradiciones y el ritual**, para el **taoísmo la armonía con el mundo es la armonía con el orden natural**. La “naturaleza original” del ser humano, que es la que interesa al taoísmo, no se desarrolla sometiéndose a las normas sociales de un orden feudal sino estando en armonía con la naturaleza y los ciclos naturales. Unos ciclos que, según el taoísmo, son en definitiva los ciclos universales, es decir, el verdadero orden del Tao:

*El confucianismo invita al hombre a exaltar su humanidad; Zhuangzi, en cambio, lo incita a fusionarse con el Dao (Cheng, 2002, 117).*

De hecho, en el Chuang Tse podemos encontrar las siguientes sentencias:

*Al que no está separado de su origen primordial se le conoce como hombre Celestial.  
Al que no está separado de su verdadera naturaleza se le conoce como el hombre espiritual  
(Chuang Tse, 2001, 467).*

**Para Chuang Tse, el verdadero hombre santo es aquel que es “uno” con el Tao**, hasta tal punto que no hay distinción entre cielo y hombre. Al ser uno con el Tao, el hombre santo no está separado de su origen primordial. Al no estar separado de su origen, no está separado del orden universal y, por tanto, vive según su verdadera naturaleza, es decir, su naturaleza original.

El hombre santo es aquél que ya ha trascendido el nivel humano convencional. Una vez que se trasciende todo deseo y todo temor, la preocupación moral sobre el bien o el mal, lo bueno o lo malo, no tiene sentido.

El ideal del taoísmo es el espíritu libre, que vive en armonía consigo mismo y con el “todo”. Porque realmente para el taoísmo no hay separación entre el ser humano y el “todo”, ya que forma parte del mismo igual que todo lo existente. Esta idea de separación es entendida más como una cuestión de percepción: la mente y el ego (entendido como percepción o experiencia de uno mismo desde el pensamiento ordinario) nos hacen percibirnos como exteriores al resto del mundo.

Esta sensación de separación se acentúa cuanto más se encierra el ser humano en las propias normas inventadas por él mismo, es decir, inventadas por su mente ordinaria. Cuanto más se encierra en su propio mundo, creado al margen del mundo natural, es evidente que más se separa de él, o sea, del “todo” al que el ser humano pertenece. En este sentido volvemos al ideal ecologista del taoísmo, pues la unión con el orden universal supone la adaptación a las leyes naturales, no a las humanas.

Como consecuencia de esta visión del ser humano y del mundo, el taoísmo privilegia lo interior a lo visible, lo espiritual a lo material, la intuición al intelecto, y la vivencia espiritual y personal al conocimiento impartido por el ser humano.

**El rechazo del conocimiento** será otra de las razones por las que se considera al taoísmo como antipedagógico. Es en este sentido importante

recordar que el taoísmo es una filosofía mística oriental que, como ocurre en la mayoría de las filosofías orientales, opta por la renuncia al ego y por el discurso mental.

**Si la principal finalidad del taoísmo es la unión con el Tao, todo lo que impida esta unión es rechazado.** Esto conlleva en ocasiones el optar por posiciones en principio demasiado extremas o nihilistas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el conocimiento rechazado por el taoísmo es el que es inculcado por las normas humanas, y el que inevitablemente tenemos de nosotros mismos a través de nuestra mente ordinaria: el conocimiento de la propia existencialidad como entidad separada del “todo”, es decir del Tao (Calle, 2001).

En este sentido, Chuang Tse nos narra, una vez más, la historia de un personaje. En este caso de Shen Tao que, habiendo abandonado el conocimiento, la preocupación por sí mismo y, por tanto, toda ambición, es capaz de moverse en el mundo humano fluyendo a la vez en la corriente del Tao y ejemplificando así, a la perfección, el ideal taoísta del Wu-Wei:

*Así fue como Shen Tao abandonó el conocimiento y toda preocupación por sí mismo; fue a donde no podía evitar ir, buscando siempre mostrarse desinteresado y puro en todo cuanto hacía, viendo que esto es ser sincero con el Tao, y diciendo que la comprensión no es la comprensión, observando el conocimiento como algo peligroso y esforzándose por liberarse de él. Carecía de ambición, por lo que estaba libre de preocupaciones, no asumiendo ninguna responsabilidad y desdeñando a los que elogiaban al dignatario. Sin rumbo e indiferente, no hacía nada y se reía de quienes el mundo tomaba por sabios. Yendo por atajos y suavizando los baches, fluía y se entrelazaba con todas las cosas. Ignoraba el bien y el mal y se limitaba a trabajar por evitar el conflicto. No teniendo nada*

*que obtener del conocimiento ni de la reflexión, y no pudiendo comprender lo que sucedía, pasó por la vida con gran naturalidad e indiferencia. Solo caminaba cuando era empujado, y solo comenzaba cuando era forzado a hacerlo. Era como un remolino, como una pluma que gira sin cesar, como el rotar de una piedra de moler. Tenía integridad, carecía de maldad; en él no se daba el fracaso ni el exceso, ya fuese en la acción como en la quietud. ¿Cómo era posible eso? Los que han trascendido el conocimiento están libres de las tribulaciones de la autopromoción, de la trampa que surge cuando se trabaja con el conocimiento. Ya fuese en movimiento o en reposo, nunca abandonó el camino apropiado y, a lo largo de su vida, nunca fue alabado. Quisiera carecer de conocimiento, no estar atrapado en las enseñanzas de un sabio. Las personas así, al igual que la tierra misma, nunca pierden el Tao. (Chuang Tse, 2001, 475-476).*

**El conocimiento es rechazado por el taoísmo por que no es considerado el conocimiento verdadero:** “la comprensión no es la comprensión”. El conocimiento inculcado que te lleva a alabar al dignatario, o a tomar por sabios a quienes la sociedad ensalza no puede ser el verdadero (recordemos la crítica al confucianismo). Además, para el taoísmo, el seguir a un sabio o a un maestro no es lo mismo que seguir al Tao. El Tao está por encima de cualquier sabio o de cualquier maestro, sólo del Tao, o sea del “camino”, se extrae la verdadera enseñanza.

En definitiva, **según esta filosofía, el conocimiento intelectual es sólo una acumulación de datos, y el conocimiento impartido por un maestro, más aún si se trata de un maestro entendido de la manera tradicional, es sólo la asimilación intelectual de sus ideas.** De ahí que este tipo de conocimiento no induzca a la verdadera comprensión, pues la **verdadera comprensión es una vivencia** que no puede ser entendida desde el conocimiento ordinario.

Es más, el conocimiento es calificado por Chuang Tse como algo “peligroso”, pues la prioridad para el taoísmo es alcanzar la plenitud de fluir con el Tao o, dicho de otro modo, “llegar al Tao”. En este sentido **el conocimiento más “peligroso”**, según estas ideas, no es sólo el anteriormente descrito, sino **el conocimiento ególatra**; es decir, el conocimiento de la propia existencia como entidad separada del “todo”, el autoconocimiento a través de la mente racional: el ego.

**Este tipo de autoconocimiento es visto por la mayoría de las filosofías orientales como erróneo, como un autoengaño.** Tanto el budismo como el hinduismo coinciden con el taoísmo en este sentido y, por tanto, también el zen o budismo chang. Este tipo de conocimiento es mucho más difícil de trascender. De hecho, conseguirlo supone, para estas filosofías o religiones, llegar a la iluminación o al Tao (Calle, 2001).

Por otro lado, este tipo de conocimiento ordinario o “peligroso” es inherente al ser humano, y forma parte de él, o del funcionamiento de su mente, tanto como él pueda, o no, formar parte del “todo”. Es en este sentido, en la búsqueda de esta meta tan elevada, donde quizás el taoísmo se aleja de ciertas limitaciones o características humanas, poniendo el listón (espiritual o mental) tan alto que quizás sea percibido por algunos estudiosos occidentales como nihilista, como demasiado alejado del ser humano o impulsor de una pedagogía negativista.

Aún así, lo que sí es cierto es que hay determinadas actitudes, formas de pensamiento, prácticas, o costumbres que acentúan o atenúan este tipo de conocimiento que, según el taoísmo, nos separa del “todo”. En

este aspecto es donde, **tanto el taoísmo como las demás filosofías o religiones orientales, aportan otro punto de vista que, aunque no nos lleve a conseguir las elevadas metas que estas filosofías proponen, si supone una visión muy interesante por ser tan diferente de la que predomina en Occidente.** No olvidemos que **cuando se atenúa este tipo de conocimiento ordinario, se abre la puerta a otros tipos de conocimiento,** y que esta actitud en un principio tan antipedagógica pudiera enseñarnos más de lo que en una primera lectura pudiera parecer.

**Para que el conocimiento “peligroso” se atenúe, es necesario mantener la mente en calma.** Si el ruido mental cesa, aunque sea momentáneamente, cesa el ego. De este modo se atenúa la sensación de separación, una vivencia fundamental en determinadas prácticas orientales como la meditación (Calle, 2001).

Según Chuang Tse, el santo alcanza la quietud cuando nada le turba. La mente es como un espejo, como la superficie de un lago en calma, y es curioso como nuestro autor vuelve una y otra vez a redundar en el ejemplo del artesano que tendrá esta calma por norma:

*Cuando el Santo alcanza la quietud, no la alcanza porque piense que la quietud es buena, sino que su quietud viene de que ni uno solo de los diez mil seres consigue turbar su corazón. Cuando el agua está en calma, se ve en ella con toda claridad hasta el menor pelo de barba o de ceja, está perfectamente lisa, perpendicular al nivel del carpintero, y el mejor artesano la tendrá por norma (Cheng, 2002, 114).*

Si el artesano tiene que tener esta calma por norma no es muy difícil deducir que el artista debe tenerla en mayor medida. Esta cita nos adelanta

ya, de alguna manera, la forma de abordar, de entender y por tanto de transmitir la práctica artística del taoísmo.

### **6.2.3. La educación artística tradicional en la antigua China y la respuesta taoísta.**

Una vez comprendida la idea que tanto confucianos como taoístas tenían de la enseñanza, no es difícil intuir cual era la idea de ambos sobre la enseñanza artística.

Como ya quedó claro las dos corrientes de pensamiento privilegian la práctica, pero cada una entiende ésta de manera diferente. En concreto, respecto a **la enseñanza de la pintura, para los confucianos, es decir los maestros tradicionales chinos, la práctica consiste en copiar una y otra vez un modelo**, no del natural sino de lo ya pintado anteriormente. Este modelo puede ser una obra de algún **maestro del pasado**, un modelo propuesto por el maestro o tomado de algún **manual de pintura**. Recordemos, como ejemplo, que el más celebre de estos manuales fue el *Manual de pintura del jardín como un grano de mostaza*, un libro de trece volúmenes editado en 1676 que era la recopilación de otros manuales anteriores.

Esta práctica conlleva la adquisición de una **gran perfección técnica**, lo cual no es poco, ya que la técnica tradicional de pintura sobre papel de arroz o sobre seda no admite retoques. Así pues, no sólo se muestra un modelo y se copia, sino que se enseña cada paso de esta práctica: cómo se debe cargar el pincel de agua y tinta, los tipos de

pincelada, la dilución de la tinta, los temas de interés pictórico, la composición correcta, etc.

Sin embargo, al realizar esta práctica siempre a partir de modelos ya dados, los resultados difícilmente podían ser creativos, más aún cuando se valoraba ante todo la perfección a la hora de la copia y el parecido con el original. Este sistema de enseñanza fue, en la antigua China, el sistema oficial de aprendizaje para todos los artistas, al que se sumaba el aprendizaje de la caligrafía.

**Los taoístas**, aunque también admiraban el conocimiento intuitivo del artesano o artista adquirido a través de años de práctica o de aprendizaje, insistían en que una vez aprendida “la simple técnica”, ésta debía dejarse atrás. Sólo entonces el artista podía guiarse por la libre intuición del espíritu que conectaba al artesano o artista con el fluir del Tao. De este modo, la acción se convierte en una acción sin esfuerzo, una acción en la inacción, como reza el principio del Wu-Wei. El acto físico del movimiento necesario para realizar la acción en cuestión, se parece más a una danza en la que el bailarín se deja llevar por la música, que a la actividad en un principio planeada.

Es en este sentido en el que *El Chuang Tse* describe la destreza de numerosos artesanos o artistas. Pero donde mejor se ejemplifica esta destreza es en la historia del cocinero Ding, de la cual resulta especialmente interesante recoger este fragmento:

*El cocinero Ding descuartiza un buey para el príncipe Wenhui. Golpea con la mano, empuja con el hombro, afianza el pie, dobla la rodilla, se oyen los huesos del animal crujiendo por*

*todas partes y el filo del cuchillo penetrar en las carnes, todo ello en cadencia, ya según la danza del Bosque de las Moreras, ya según el ritmo de Jingshou.*

*El príncipe Wenhui exclama: “¡Bravo! ¡Pensar que puede alcanzarse una técnica tan perfecta!”*

*El cocinero Ding deja su cuchillo y responde: “Lo que vuestro servidor busca más es el Dao, y ya ha dejado atrás la simple técnica.*

*Al principio, cuando empecé a descuartizar bueyes, sólo veía bueyes enteros. Al cabo de tres años, ya no veía al buey entero. Ahora ya no lo percibo con los ojos, sino que lo capto con el espíritu (shen). Donde se detiene el conocimiento sensorial, circula libremente el deseo del espíritu (Cheng, 2002, 111).*

Este pasaje ejemplifica a la perfección **el ideal taoísta de la práctica del artesano**, la cual, una vez adquirida, no necesita del conocimiento sensorial, o mejor dicho racional; es el método del “no método”, la acción sin acción. De este modo, el cocinero esgrime su cuchillo como el artista el pincel, transmitiéndole un ritmo que no nace de la comprensión intelectual, sino de un impulso interior. Para el taoísmo, de un impulso de carácter espiritual, pero también natural, pues es el que nace de la naturaleza innata del artista, que es la que está en armonía con el Tao.

La acción se transforma en una danza, el movimiento descrito por Chuang Tse recuerda claramente a los movimientos ejecutados al practicar Tai Chi: no existe violencia ni sobreesfuerzo, la acción se realiza en cadencia, y esta cadencia, este ritmo, se transmite a la obra o a la materia sobre la que se trabaja.

La historia del cocinero Ding también ejemplifica la evolución de la percepción del artesano con respecto a la actividad realizada: al principio se tiene que fijar en el buey entero, lo capta con los ojos, para acabar

captándolo con el espíritu. De la misma manera, el artista al principio intenta copiar un modelo, busca un resultado visual concreto, la técnica es aprendida racionalmente, pero al cabo de unos años, **una vez aprendida la “simple técnica”, debe olvidarse de ella, al igual que se olvida la preocupación por igualar la obra a un modelo dado, para dejarse llevar por el propio espíritu**, que, según Chuang Tse, comienza a circular libremente cuando se detiene el conocimiento.

Este tipo de concepción de la práctica artística da lugar, por supuesto, a **resultados más subjetivos o personales**, alejándose así de la idea confuciana sobre la perpetuación de la tradición. **El artista que lleva a cabo la práctica artística a la manera taoísta, ya no tiene porque seguir ni las normas tradicionales, ni a los maestros del pasado**, produciéndose así la liberación de la tradición. En este sentido hay que destacar el papel de la **filosofía taoísta como agente impulsor de la evolución de los distintos estilos personales en la pintura china**, pues desde el punto de vista confuciano o tradicional, al copiar siempre a los maestros antiguos y seguir las mismas normas tanto temáticas como de representación, era imposible que la pintura evolucionara.

Sin embargo, **también hay que decir que cuando la mayoría de los pintores entran en contacto o ponen en práctica las ideas taoístas, ya tienen la técnica más que aprendida gracias a la educación tradicional anteriormente descrita**. No conocemos ningún pintor que recibiese desde el principio una educación artística taoísta, ni siquiera que ésta existiese como tal; tan sólo podemos basarnos en **artistas autodidactas como los artistas letrados (wen jen) o los monjes chan**, (estudiados en los capítulos 3 y 4 respectivamente). Hay que tener en

cuenta que **la educación oficial era la confuciana**, y que el centro oficial de educación artística (a partir de la dinastía Tang 618-907) fue la **Academia Imperial**:

*la Academia Imperial de Pintura ha sido el órgano principal de creación pictórica desde la época del emperador Hsüan-tsung de T'ang hasta la última etapa de Ch'ing exceptuando la dinastía Yüan (Yasunari, 1991, 253).*

Estas academias oficiales de pintura impartían un tipo de enseñanza tradicional basado en la copia de los grandes maestros del pasado, algo parecido a lo que ocurría en Europa con las academias del siglo XIX. La existencia de estas academias no excluía otros medios de aprendizaje artístico como el aprender con otros maestros que estuvieran fuera de las mismas. Sin embargo, estos también solían enseñar mediante la copia, además de que sus enseñanzas, al no ser oficiales, son mucho más difíciles de constatar.

Teniendo en cuenta esta situación, el artista reconocido como profesional sólo podía formarse de la manera tradicional o académica, aunque también se da el caso del artista autodidacta que aprendía la técnica del manejo del pincel mediante la enseñanza tradicional de la caligrafía, como es el caso de los wen jen o artistas letrados. Así, no es de extrañar que **muchos de los artistas más relevantes de la historia del arte chino fueran los que extrajeron lo mejor de ambas corrientes**. En un primer momento aprendieron de forma tradicional, adquiriendo una gran perfección técnica, pero no se limitaron a copiar a los maestros del pasado, sino que llegó un momento en su evolución artística en el que decidieron romper con la tradición, prescindir del maestro y tener por maestra la

naturaleza o sus propios sentimientos. Y es en este momento cuando, por la propia necesidad de expresión personal, o por la influencia de las ideas taoístas, el artista seguía otro camino; un camino también de aprendizaje donde el modelo y el maestro era la propia naturaleza.

Como ejemplo de la evolución anteriormente descrita citaremos el caso del pintor **Fan K'uan** que, como ya vimos, fue uno de los máximos exponentes de la escuela nórdica del paisaje durante la dinastía Song (960-1279):

*Fan K'uan empezó a aprender la técnica pictórica con Li Ch'eng, pero poco después se marchó para estudiarla por su propia cuenta. El catálogo de la colección imperial Hsüan-he-hua-p'ü (1120) documenta las siguientes palabras: "Mis predecesores no han intentado todavía captar las cosas como realmente son; con seguridad es mejor tener como maestros a las cosas mismas que a los hombres, y un maestro aún superior es sin duda el corazón." Así, se retiró a T'ai-hua, en los montes de Chung-nan y comenzó su búsqueda solitaria. Fan K'uan solía quedarse sentado en medio de la sierra durante todo el día, meditando. Después observaba a su alrededor. De esta manera cultivaba su "paisaje en el pecho". Esta unidad entre la observación penetrante, la especulación profunda y la práctica asidua y constante constituye asimismo una de las características esenciales de la teoría y el arte de Kuo Hsi y de la pintura Sung en general. Sin embargo, el carácter de la especulación se aproximará cada vez más a la meditación de tipo ch'an (Zen), siendo ésta al mismo tiempo una reinterpretación de la filosofía taoísta (Kitaura, 1991, 260).*

Un de los mejores ejemplos de la personal visión de la naturaleza asimilada y representada por Fan Kuan, lo podemos ver en su obra: *Viaje entre torrentes y montañas* (figura 32).

Es así como **la filosofía taoísta lleva a cabo una importante aportación a la formación del artista chino: una vez aprendida la técnica de manera tradicional, el artista seguía aprendiendo, pero esta vez no de un maestro ni de un modelo prefijado por el ser humano, sino del mejor modelo según el taoísmo: la naturaleza.** Por ello, y especialmente en la dinastía Song, en la que el paisaje alcanza el momento de mayor auge en la pintura china, serán numerosos los artistas que, como se dijo, se retiren al campo o las montañas adoptando una actitud espiritual y practicando la meditación y la observación.

En esta misma dinastía, el anteriormente citado **Kuo Hsi** (1020-1090), o Huo Hsi según la traducción, fue no sólo un gran pintor, sino también un teórico y reformador del sistema oficial de enseñanza artística de su época, en el que, el organismo estatal que impartía dicha enseñanza era la Academia imperial, institución que venía haciéndolo desde la dinastía Tang (618-907), pero que, debido a su estancamiento, había ido decayendo y produciendo obras cada vez menos creativas. Tal era el declive de la Academia que el emperador Sheng-Tsung (reinado 1067-86) encomendó a algunos pintores su reforma, siendo Kuo Hsi el que se encargara de dicha reforma en el campo del paisaje.

Kuo Hsi fue un revolucionario, una excepción entre los pintores de corte:

*Condenó cualquier convencionalismo, diciendo que el pintor debe estar completamente “desnudo” ante la Naturaleza y su propio trabajo. Su obra es la plena realización de sus ideas artísticas (Kitaura, 1991, 279-280).*

Sus ideas sobre la practica pictórica quedan claramente reflejadas en su **tratado sobre pintura de paisaje**, que será traducido de diferente manera según los distintos autores: “*Tratado de Paisaje, Linch’üan Kao-chih (editado por su hijo Kuo Sy en 1080)*” (Kitaura, 1991, 277); “*Liuchauan Haotsi (El alto mensaje de los bosques y las fuentes)*” (Kontler, 2002, 200). De dicho tratado destacaremos algunos puntos esenciales.

En primer lugar, **para aprender a pintar propone la observación del natural**, es decir tener a la naturaleza como modelo, como propone el taoísmo, y captar la esencia de lo observado:

*Para aprender a dibujar una flor, lo mejor es poner una planta florecida en un hoyo profundo y mirarla desde arriba. Entonces todas sus cualidades pueden ser aprehendidas. Para aprender a dibujar el bambú, toma una rama y deja que, en una noche de luna, proyecte su sombra sobre una pared blanca; entonces podrá obtenerse su verdadero contorno. Para aprender a pintar paisajes, el método es también el mismo. Un artista debe identificarse con el paisaje y contemplarlo hasta que su significado le sea revelado.(...) Si al pintar estas montañas un artista observa la naturaleza esencial de su escena y no se pierde en los detalles, la atmósfera o tono del vaho y de la niebla estarán reproducidos con exactitud (Racionero, 1997, 65-66).*

Refiriéndose a las montañas más famosas de China dirá:

*El que desee pintar estas obras maestras de la creación primero ha de sentirse cautivado por su encanto; después ha de estudiarlas con mucha diligencia; que vague por ellas; que sacie sus ojos en ellas; y que después ordene estas impresiones claramente en su mente. Entonces, con ojos que ignoren la seda y con manos sin conciencia de la tinta y el pincel, pintará esta*

*maravillosa escena con una energía y una libertad sumas y la hará suya.*

*Este fue, exactamente, el estado de ánimo que tomó posesión de Huai-Su, quien, al haber oído el torrente del río Chia-ling una noche, hizo su caligrafía con trazos aún más hermosos; y el de Chang Tien, quien al contemplar la maestría del manejo de la espada que tenía la Dama Kung Sun, pudo refinar el trabajo de su pincel (Racionero, 1997, 69).*

Esta última cita nos conduce a otro importante punto relevante en el tratado de Kuo Hsi: **la actitud del artista**. El ideal poético que Kuo Shi tiene sobre la pintura no le permite pintar sin el estado de ánimo adecuado:

*Sin embargo, a menos que viva en paz y repose tranquilo, con las ventanas limpias, el escritorio desempolvado, el incienso quemándose y mis diez mil preocupaciones ahogadas y sumergidas, no soy capaz de ponerme a la altura del humor y el significado de los versos bellos, concebir pensamientos excelentes e imaginar los sutiles sentimientos descritos por ellos. Lo mismo ocurre con la pintura. No es fácil apresar su significado. Cuando estoy receptivo y soy uno con lo que me rodea y he logrado la perfecta coordinación de mente y mano, entonces comienzo a pintar libre y expertamente, según requieren las normas propias del arte (Racionero, 1997, 76).*

Las ideas de Kuo Hsi sobre la observación de la naturaleza y la captación de su esencia, así como las de la actitud del artista fueron de clara inspiración taoísta, lo cual queda aún más patente cuando el propio Kuo Hsi cita a Chuang Tse:

*En el Chuang-tzu se dice que un pintor, trabajando, “se quitó la ropa y se sentó con las piernas cruzadas”. Esa es la verdadera actitud de un artista. Debe albergar en su seno alegría y felicidad. Es decir, si puede desarrollar un corazón natural, sincero, delicado y honesto, inmediatamente será capaz de comprender el aspecto de las lagrimas, las sonrisas y los objetos, ya sean estos puntiagudos u oblicuos, doblados o*

*inclinados; y en su mente estarán tan claros que será capaz de reflejarlos espontáneamente con su pincel* (Racionero, 1997, 74).

Sin embargo, pese a la exaltación de la espontaneidad y a su ideal del pintor que pinta “con ojos que ignoren la seda y con manos sin conciencia de la tinta y el pincel”, Kuo Hsi también destacó **la importancia del dominio de la técnica y del aprendizaje amplio**:

*Hoy, empero, los que empiezan a pintar no se ejercitan lo suficiente; al observar son confusos e inmaduros; no han tenido práctica amplia y carecen de destreza para seleccionar sus temas. Sin embargo, toman el papel, lo fijan en la pared e inmediatamente mueven el pincel y esparcen la tinta. ¿Cómo van a poder entender un paisaje de nieblas y brumas o comunicar la inspiración que producen los arroyos y las colinas?* (Racionero, 1997, 69).

De este modo Kuo Hsi recogerá en su tratado toda una serie de recomendaciones para la practica correcta de la pintura, que van desde la preparación de la mesa y la estancia de trabajo del pintor, hasta la composición correcta o la elección de los temas, destacando especialmente, como ya hemos visto, la importancia del estado de ánimo del artista y la de un **aprendizaje amplio**. Respecto al aprendizaje, no sólo recomendará que sea amplio, sino también **variado**: si un pintor copia siempre de las obras del mismo maestro o siempre del mismo tipo de paisajes del natural, éste tampoco será un aprendizaje correcto.

Todas estas teorías, ateniéndonos a las ideas taoístas, no serían más que meras palabras huecas si no tuviesen su consecución plástica en la acción pictórica. Naturalmente, en el caso de Kuo Hsi tenemos no sólo a un gran teórico sino a un excepcional pintor. No obstante, y con el fin de

no redundar en un tema ya expuesto nos limitaremos a remitir al punto 3.3.1. (Kuo Hsi) donde ya se analizó la obra de este destacado artista.

A partir de estas ideas, Kuo Hsi dio un importante impulso renovador a la Academia oficial del Estado. Sin embargo, mientras que unos emperadores tenían ideas innovadoras, otros optaban por la vuelta a la enseñanza más tradicional.

Aproximadamente un siglo después de Sheng-Tsung, el emperador y artista **Huei-Tsong** (reinado 1101-1126) concedió gran importancia a las cuestiones culturales y artísticas hasta el punto de descuidar las propias de un gobernante, lo que le costaría perder el trono y acabar su reinado como prisionero de los Kin. Su ideal era crear una religión sincretista que recogiera lo mejor del confucianismo, budismo y taoísmo, y su especialidad como pintor eran las pinturas de pájaros y flores.

El estilo artístico de Huei-Tsong era bastante tradicional. Su técnica como pintor era muy perfeccionista, describiendo sus flores o animales con una precisión muy cuidada. Dicho perfeccionismo, podemos observarlo en dos detalles de una de sus obras *Urracas en los sauces y ánsares en el cañaveral* (figuras 34 y 35), anteriormente expuestos en el punto 3.3.5 (El arte de la Academia).

Pero si estamos citando a Huei-Tsong (Hui-Tsung o Huizong según la traducción) no es por su vocación como pintor, que ya fue estudiada anteriormente, sino por su influencia en la enseñanza artística, ya que fue el **creador de la Academia Imperial de Pintura en K'ai-fong**. Los gustos artísticos del emperador estaban presentes en todos los aspectos que

la Academia abarcaba: la enseñanza **era totalmente tradicional y rechazaba las ideas de Kuo Shi**, sus miembros debían ir vestidos de violeta y con insignias de oro y jade, recibiendo un “cinturón de oro” por la obra que más agradase a sus maestros. Además, el emperador intervenía directamente en las enseñanzas y métodos de la Academia creada por él:

*El emperador era exigente y severo, tenía ideas precisas sobre el arte y no admitía que los miembros de su Academia tuvieran puntos de vista estéticos distintos a los suyos. Él escogía los temas, generalmente algunas estrofas de un poema, que había que ilustrar, como, por ejemplo, “Un monasterio enterrado en el fondo de las montañas”. Los artistas excesivamente independientes los separaba de la Academia, y así despreció las obras de Kuo Hsi (Rivière, 1966, 366).*

La invasión de los Kin en la parte norte de China provocó el éxodo de la corte de la dinastía Song hacia el sur, estableciéndose en la nueva capital Lin-an (Hangchou). Esta fue la mayor tragedia de la dinastía Song. Muchos de los tesoros artísticos del emperador se perdieron: unos, por lo valioso de sus materiales y, otros, por su fragilidad, como sucedió con las pinturas.

Los antiguos miembros de la Academia de K’ai-fong la reorganizaron otra vez, y el nuevo emperador, Kao- tsong (reinado 1127-1187), apoyó la decisión. De este modo, aunque con ligeras variantes, la tradición académica se perpetuó de nuevo: los temas predilectos por la Academia seguirían siendo los de flores y pájaros, mientras que aquella visión mística y grandiosa de la naturaleza quedó relegada a un segundo plano.

Sería imposible relatar en este capítulo toda la historia de la educación artística en China, pues ese tema ya bastaría para una tesis específica. Por tanto, después de ofrecer algunos ejemplos, podemos decir que la enseñanza en general siguió basándose en la copia de modelos ofrecidos por un maestro y que, aunque a veces éstos se renovasen, con el tiempo volvían a quedar obsoletos. Por tanto, si el artista quería encontrar su propio estilo debía, una vez aprendida la técnica, romper con las normas de la academia o del maestro.

Como hemos visto, esta situación se repite una y otra vez a lo largo de la historia del arte chino. En principio los artistas recibían una educación tradicional, y luego algunos rompían con las convenciones para crear su propio estilo, como hizo el propio Kuo Hsi, y como tendrían que hacer artistas posteriores a él.

Otro ejemplo a destacar es el del gran pintor **Shitao**, de la dinastía Qing (1644-1911). Como la mayoría de los pintores chinos, en principio también aprendió de los maestros, pero después acabó renunciando a tenerlos por modelos de por vida, siendo conocida su frase: *“Las barbas y las cejas de los viejos maestros no pueden crecer sobre mi rostro”* (Rivière, 1966, 547). Además de ello, también fue monje chan en su juventud. Este hecho combinado con la influencia taoísta y la observación de la naturaleza en sus numerosos viajes, en los que también realizó bocetos de los paisajes recorridos, le convierten en un artista con uno de los aprendizajes más completos que podemos encontrar en la historia del arte chino.

Este aprendizaje le capacitó no solo para ser un gran pintor, sino también un teórico. Escribió el tratado de pintura llamado *Hua-yü-lu*, traducido como *Memorias acerca de la pintura*, según Kitaura, o como *Palabras de pintura*, según Cheng. Incluso **defendió el método del “no método” y el método de “la pincelada única”, frente al método de copia de las academias o las escuelas:**

*El “método de la pincelada única” descrito por Shih-t’ao se comprende fácilmente a partir de la experiencia contemplativa. Una vez captado lo esencial, sólo falta que el gesto acompañe al movimiento del espíritu. “Un hombre debería ser capaz de mostrar el universo en una sola pincelada” (...). Y asentado certeramente en esta afirmación, Shih-t’ao se propuso defender, frente al método de reproducción de modelos enseñado en las escuelas, el “método del no-método” (Maillard, 2000, 68).*

No nos extenderemos más en explicar este método ya que fue analizado en el punto 4.3.3. (El método de “la pincelada única”). Para terminar con este breve apunte histórico de la educación artística en China concluiremos que, pese a la gran influencia que tuvieron estas corrientes de pensamiento en el arte, y los intentos de cambiar el sistema pedagógico tradicional llevados a cabo por pintores tan relevantes como Shitao o Kuo Hsi, **el modelo de enseñanza artística oficial china siguió siendo el tradicional o confuciano durante siglos. Incluso en la actualidad este modelo es básicamente el mismo.**

En este sentido, es muy interesante la descripción que **Gardner** hace del **modo en que se enseña pintura en las escuelas chinas actuales:**

*Si entramos en una clase de arte en una escuela elemental de cualquier lugar de la China contemporánea, veremos niños inclinados sobre sus pupitres produciendo pinturas y dibujos según el estilo clásico con pinceles y tinta, casi de la misma manera en la que este método se ha inculcado durante siglos. Los modelos que representan el “esquema correcto” son bien visibles en el aula y en el libro de texto; el maestro mismo habrá reproducido una versión del “libro de texto” en función del “producto final” deseado en la pared de enfrente; y los estudiantes trabajarán con ahínco hasta que “su” versión se haga prácticamente indistinguible de las demás que están expuestas.*

*Existen pocas posibilidades (y, aparentemente, poco deseo) de dar forma a obras en un estilo alternativo, y no hay rastro de dibujos abstractos, que por lo general están prohibidos. Tampoco existe discusión alguna acerca de la historia, del significado o del propósito de estas obras, tanto en épocas pasadas como en la época contemporánea. Como en muchas otras culturas tradicionales, las clases de arte en China se dedican a la transmisión de las habilidades necesarias para producir modelos ejemplares de las obras y géneros más valiosos procedentes del pasado (Gardner, 1994, 11-12).*

Pero no sólo se trata de una modalidad de enseñanza basada en la mimesis de un modelo. Gardner describe el método pedagógico con exactitud: cada pincelada es enseñada por separado, es decir cada gesto debe ser exactamente igual a como lo enseña el maestro, y no solo el gesto, sino el modo de cargar el pincel, la dilución de la tinta, etc. Recordemos que la pintura sobre papel de arroz no admite retoques, y que este tipo de papel es muy delicado. No sólo se puede romper con facilidad si se presiona o se empapa demasiado de agua, sino que el agua o la tinta se expanden por la superficie con mucha más rapidez que en un papel de acuarela occidental. Recordemos, además, que al aprendizaje de pintura hay que sumarle el de la caligrafía en el cual también se enseñan los tipos de pincelada de forma muy precisa y desde edades muy tempranas:

*En los centros chinos de enseñanza primaria, los niños realizan dibujos con tinta y pincel de una belleza y una delicadeza asombrosas. Estas obras parecen ser tan misteriosas como las actuaciones de los violinistas de Suzuki, hasta que observamos los métodos de enseñanza. Como ocurre en el aprendizaje de los caracteres chinos, el enseñante demuestra varias veces la manera correcta de hacer cada trazo con el pincel. (...) El niño practica cada trazo una y otra vez. Los enseñantes observan estas sesiones de práctica y suelen ayudar a los niños guiándoles la mano. Al final de este proceso orquestado con tanto cuidado, prácticamente todos y cada uno de los cuarenta o cincuenta niños de una clase pueden dibujar una carpa, un tallo de bambú o un oso panda con gran facilidad (Gardner, 2000, 122).*

Después de estudiar los métodos de enseñanza orientales, Gardner realiza una **comparación entre el modelo de enseñanza chino y el estadounidense**. Definiéndolos en pocas palabras, califica al primero como “*imitar los modelos cualificados*”, y al segundo como “*pruébalo tú mismo*” (Gardner, 2000, 109).

Según el modelo estadounidense, el niño en un principio no es instruido en la copia de ningún modelo concreto, sino que se le ofrecen distintos materiales para que experimente con ellos libremente, y sólo después, cuando entra en la etapa de la mimesis de la realidad, se le suelen empezar a mostrar algunas obras del pasado, pero no como un modelo a imitar, sino como una posibilidad más de resultados posibles. Estas obras tampoco constituyen un modelo único de representación, ya que el niño o adolescente también puede copiar del natural o desarrollar su propio estilo.

Sin embargo, **Gardner, a la hora de valorar ambos modelos pedagógicos, encuentra tanto ventajas como inconvenientes en uno como en otro:**

*De hecho, en mis estudios de la creatividad en Oriente y Occidente, he llegado a la conclusión de que la educación puede empezar tanto con el enfoque “mimético” como con el “constructivo”. Lo fundamental es que cada estudiante tenga abundantes oportunidades de adoptar la postura opuesta. En caso contrario, los riesgos son muy claros. El estudiante formado “a la confuciana” podrá estar muy capacitado, pero quizá no pueda aplicar sus aptitudes con soltura a situaciones nuevas. Y el estudiante occidental que se ha formado en una escuela activa podrá ser muy creativo, pero quizá no tenga las aptitudes necesarias para hacer un buen trabajo, tanto si está familiarizado con él como si no (Gardner, 2000, 109-110).*

Por tanto, según lo expuesto, **lo ideal es haber recibido los dos aprendizajes.** Queda claro que los artistas chinos se forman “a la confuciana” y luego algunos, ya por la influencia de la filosofía taoísta, o bien por su propia necesidad de expresión personal, la cual halla su justificación en esta filosofía, encuentran una vía para buscar su propio estilo, realizando así un segundo aprendizaje en el que se copia del natural, y dando especial importancia a las impresiones personales que el artista tiene tras su contacto directo con la naturaleza. Estos artistas adquieren lo mejor de ambos métodos, dando lugar a exquisitas obras de arte.

No sabemos como pintarían estos artistas si hubieran recibido una educación taoísta desde un principio, ni como sería esta educación exactamente, ya que en China no existía como tal educación formal, pero no sería erróneo deducir que estaría más cercana al modelo educativo del “pruébalo tu mismo”.

Lo que ocurre en China es que (además de que cuando la filosofía taoísta se institucionaliza pierde su carácter libre y anárquico) no existe

una educación artística taoísta para niños como tal, de la que tengamos constancia. **No podemos olvidar que la filosofía taoísta aparece en un contexto en el que la educación tradicional o confuciana está ya asentada: la estética taoísta en realidad cuenta ya con la base técnica de la educación tradicional.**

Por tanto, **para un artista que posee ya dicha base técnica lo importante es no quedarse estancado en la copia y desarrollar su propia expresión y creatividad.** En este sentido, la filosofía taoísta, considerada como de tan poco interés pedagógico en Occidente, desarrolla una gran labor pedagógica informal en un periodo de **autoformación del artista que se desarrolla fuera de las aulas.** En este periodo el artista debe liberarse de la atadura, pero también de la seguridad que le da el conocer el resultado de antemano, ya que al limitarse a copiar no tiene que decidir por sí mismo, ni qué pintar, ni cómo pintarlo, recurriendo siempre a copiar un modelo de perfección asegurada. Obviamente este periodo se convierte en una **etapa crucial de autoformación**, en la que cada artista debe encontrar su propio estilo experimentando por sí mismo, y su propio modo de hacer frente al modelo natural, expresando así su “naturaleza original”, como dirían los taoístas.

Aun así, muchos, por no decir la mayoría, de los artistas de la antigua China no se liberaron de la tradición confuciana. Algunos incluso destacaron en su época, siendo elogiados, además de premiados por la Academia estatal, por ser unos excelentes virtuosos que eran capaces de copiar a la perfección las venerables obras de los maestros del pasado, pero jamás desarrollaron un estilo personal.

Así, pues, para concluir podemos sintetizar que, **dada esta situación, no es de extrañar que el acento en la estética taoísta se ponga más en desaprender que en aprender, ya que pretende liberar al estudiante de lo inculcado en la educación confuciana. Ahora bien, la base técnica, o sea, la destreza adquirida a base de práctica sigue formando parte del artista y es aceptada por el taoísmo como algo positivo. La diferencia estriba en que es valorada como una “simple técnica”, que por sí misma sólo es una destreza, como en el caso del cocinero Ding:**

*El cocinero Ding deja su cuchillo y responde: “Lo que vuestro servidor busca más es el Dao, y ya ha dejado atrás la simple técnica” (Cheng, 2002, 110-111).*

¿Cómo sería la enseñanza taoísta si no contara ya con la base técnica adquirida “a la confuciana”? Evidentemente podemos pensar, como ya observamos anteriormente, que estaría más cerca del modelo de “pruébalo tú mismo”, o sea el modelo de enseñanza estadounidense en el que cada niño experimenta por sí mismo con los distintos materiales pictóricos. Sin embargo, esto es sólo una deducción a la cual llegamos dado que conocemos de antemano las ideas taoístas.

Esta deducción nos da pie para adentrarnos en el tema que nos ocupará en el siguiente capítulo. En él compararemos las teorías actuales de la educación a través de arte en Occidente con las ideas taoístas expuestas hasta ahora sobre la enseñanza, especialmente sobre la enseñanza a través del arte.

## **7. Comparación entre las teorías actuales de la educación a través del arte en Occidente y la enseñanza a través del arte en el taoísmo.**

Siguiendo la línea de comparación entre Oriente y Occidente planteada en los últimos capítulos, en éste, destacaremos las similitudes entre las teorías occidentales acerca de la educación a través del arte y la estética taoísta. Analizaremos también algunos aspectos del debate que en Occidente se plantea sobre el arte como medio capaz de favorecer el crecimiento humano. Con ello, nos adentraremos cada vez más en las posibilidades del arte como herramienta pedagógica y como medio de expresión espiritual y existencial, prestando especial atención a las posibles aportaciones que a este respecto puede hacer la filosofía taoísta.

### **7.1. El desarrollo humano a través del arte. Gardner y Kandinsky: afinidades con la estética taoísta.**

A continuación analizaremos cómo la idea de que el arte puede ayudar al desarrollo del ser humano es estudiada y defendida por algunos investigadores occidentales como Gardner o Kandinsky. Asimismo, destacaremos aquellos puntos en los que dichos investigadores coinciden con las teorías taoístas.

En primer lugar estudiaremos a Gardner ya que encontramos en su trabajo varios puntos de interés: su manera de entender la enseñanza concibe al ser humano como un ser que debe desarrollarse de forma holística y el resultado de sus experimentos sobre la espontaneidad y creatividad infantil, así como la posterior pérdida de estas facultades en la mayoría de los individuos, aportan un interesante punto de unión entre las teorías occidentales actuales y la estética taoísta. Además, las investigaciones de Gardner también abarcan los métodos actuales de educación en China. Por todo ello, creemos que merece la pena conceder especial interés al estudio de este reconocido psicólogo y pedagogo.

En segundo lugar, estudiaremos las aportaciones de otro artista y pedagogo anterior Kandinsky, ya que sus reflexiones sobre la espiritualidad en el arte conectan en gran medida con la línea de esta investigación.

### **7.1.1. Gardner**

Como ya se explicado anteriormente, una de las premisas fundamentales del **taoísmo** es **el desdén por el conocimiento racional en favor del conocimiento intuitivo**, siendo ésta una de las causas por las cuales era catalogado como antipedagógico. Resulta interesante comprobar cómo **investigadores occidentales actuales alertan sobre el exceso del conocimiento racional en nuestra sociedad** y cómo, sin llegar a rechazarlo, ven este exceso como una amenaza para el desarrollo de las

capacidades no racionales. Esto les lleva a defender ideas, si no iguales, al menos cercanas a las postuladas por los filósofos taoístas.

Estos investigadores han destacado el error que supone el exceso del fomento del conocimiento racional o lógico, tanto en la educación como en la valoración de los pedagogos o de los científicos en general, en detrimento de otras capacidades humanas. Esto no significa que mantengan el mismo desdén por el conocimiento racional que los taoístas cuya meta, claro está, era mucho más espiritual, pero sí que sitúa al taoísmo como un interesante contrapunto a las formas de conocimiento más privilegiadas en nuestra sociedad. Al mismo tiempo cuestiona la idea de que el taoísmo sea una filosofía antipedagógica, o que desarrolla una pedagogía negativista por el hecho de privilegiar el pensamiento intuitivo, ya que para investigadores actuales como **Gardner el pensamiento intuitivo es tan digno de tener en cuenta, en un sentido pedagógico, como el pensamiento racional.**

En este sentido, Gardner (1994, 25) advierte, y califica de “*prejuicio cultural omnipresente en Occidente*”, el hecho de que en nuestra sociedad concebimos como individuo “bien desarrollado” a aquél que es capaz de realizar tareas que impliquen un desarrollo del pensamiento lógico racional como, por ejemplo, el de los matemáticos o científicos, corriendo el riesgo de entender al adulto maduro como un ordenador capaz de solucionar problemas.

La amenaza de este prejuicio occidental -o más bien habría que puntualizar de cualquier sociedad tecnológicamente avanzada u occidentalizada, ya que en las sociedades tecnológicamente avanzadas de

Oriente ocurre lo mismo- no solo es advertida por Gardner. Investigadores como H. Schelsky también advierten de que, con la civilización científica, surge la amenaza de que el hombre, como creador de dicha civilización, se pierda en su propia obra, cayendo así en la autoenajenación. Mientras otros, como Roszak, proponen como necesaria la reivindicación de contextos de saber frecuentemente relegados por la ortodoxia académica científica (Sáez, 1989, 25-26).

Así, pues, para contrarrestar la tendencia a privilegiar el pensamiento lógico racional, cada vez más extendida en las sociedades tecnológicamente avanzadas, tanto Gardner como otros filósofos advierten la existencia del problema y buscan soluciones:

*Un grupo de filósofos con un marcado interés por las artes, especialmente el filósofo alemán Ernst Cassirer (...) y los filósofos norteamericanos Susanne Langer (...) y Nelson Goodman (...) desafiaron frontalmente estas ideas. Cada uno de estos estudiosos de la simbolización señaló que el punto de vista que privilegiaba “la lógica por encima de todo” era restrictivo en exceso. Como especie, los seres humanos somos capaces de un amplio número de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje en su atuendo científico (Gardner, 1994, 27).*

**Una de las posibles soluciones, para desarrollar el gran número de competencias de las que somos capaces los seres humanos es la educación a través del arte.**

*El conocimiento formal puede también amortiguar el igualmente importante conocimiento intuitivo o existir bastante al margen del mismo. En el enfoque de Bamberger, el cometido de la educación musical es, de algún modo, preservar las formas intuitivas de conocimiento (Gardner, 1994, 61).*

Encontramos en la cita anterior una de las razones por las cuales el taoísmo rechaza el conocimiento formal, es decir racional u ordinario: sencillamente porque lo privilegia sobre el conocimiento vivencial o intuitivo ya que, como indica Gardner, el conocimiento formal puede amortiguar el conocimiento intuitivo.

De hecho, **según los estudios realizados por Gardner, en sus primeros años la mayoría de los niños manifiestan una creatividad y una expresividad que luego irán perdiendo con el tiempo:**

*Los años preescolares se suelen describir como la edad de oro de la creatividad, como la época en la que todo niño irradia habilidad artística. Pero pasados esos años parece imponerse una especie de corrupción, que hace que la mayoría de nosotros termine convirtiéndose en adultos artísticamente atrofiados. Cuando tratamos de comprender el desarrollo de la creatividad, preguntándonos por qué algunas personas finalmente emergen como artistas mientras la amplia mayoría no lo consigue, encontramos pruebas convincentes, al menos superficialmente, de que existe algún tipo de fuerza corruptora (Gardner, 2005, 127).*

Con el objeto de averiguar por qué se producen estos hechos, Gardner y sus colegas de Harvard, pusieron en práctica el llamado Proyecto Cero. En este proyecto se estudió la capacidad artística de la niñez temprana, es decir hasta aproximadamente los 7 años, con el fin de determinar cuáles son las pautas globales del desarrollo infantil, cuál es la naturaleza de **la expresión artística del niño**, el por qué de esta **naturalidad creativa** y el por qué de su posterior **atrofiamiento**; es decir, cuáles son las fuerzas corruptoras que inhiben esta creatividad en la

mayoría de los sujetos. Asimismo, se estudió también posteriormente la relación entre la actividad del niño y la del artista maduro.

Aunque Gardner advierte que no llegó a una conclusión definitiva, no obstante cabe señalar que se extrajeron datos que nos acercan a la comprensión del pensamiento infantil y de su espontaneidad creadora. Datos muy interesantes para nuestra investigación que pasamos a enumerar:

- En primer lugar, el **conocimiento del niño** al principio **es directo**; es decir, su comprensión se limita a sus encuentros reales con las personas y objetos con los cuales ha tenido contacto. Más tarde, además de este conocimiento directo, comenzará a ser capaz de comunicar y conocer mediante formas simbólicas.

- En segundo lugar, en sus primeros años **el niño no conoce las normas** de la representación simbólica. Si bien el niño puede tener conciencia de lo que está haciendo, no aprecia cabalmente las normas y las convenciones de los ámbitos simbólicos (Gardner, 2005, 130).

Un ejemplo lo podemos ver en este dibujo de una niña de tres años que ha representado según ella a Caperucita Roja (figura 130).



Figura 130. Caperucita roja. Niña de 3 años.  
(www.wordpress.com)

**-Por ultimo, el niño pequeño no suele prestar atención a lo que los demás dicen de sus dibujos:**

*Los sujetos más pequeños (de aproximadamente cinco años de edad) mostraron una gran indiferencia a las reacciones ajenas. Rara vez alteraban sus dibujos entre una prueba y otra, (...) A los siete u ocho años, en cambio, los sujetos se tornaban muy sensibles a las demandas de otro niño, se esforzaban por hacer dibujos reconocibles y, lo que es más importante, modificaban cada versión hasta que el observador podía adivinar qué era lo que habían tratado de retratar (Gardner, 2005, 192).*

A este último punto hay que añadir las influencias del entorno. Es importante tener en cuenta también que cuanto más pequeños son los niños, menos se les suele corregir cuando su dibujo no se parece a la realidad. Por ejemplo, si en un dibujo infantil el niño dice que un garabato es una casa, o si dibuja los árboles separados de la línea de tierra, nadie le suele reprender por ello; al contrario, se le aplaude y se le dice que es muy bonito. Conforme el niño va teniendo más edad esta actitud suele ir cambiando. El niño es instruido en las normas de la representación

simbólica de la realidad, creciendo así su preocupación por dominarlas. Con el tiempo aumentará también su dominio de éstas; sin embargo en la misma medida suele ir decreciendo su creatividad.

Resulta significativo comprobar cómo **las características de la naturaleza artística infantil, en la que Gardner denomina la “edad de oro de la creatividad”, coinciden básicamente con las actitudes y formas de hacer que la estética taoísta nos propone a la hora de afrontar la práctica artística desde la edad adulta.** A este respecto cabe hacer **varias consideraciones.**

- En primer lugar, **el conocimiento del niño es directo**, es decir, se lleva a cabo por medio de la vivencia propia. Este es un punto fundamental de **la filosofía taoísta que enfatiza la importancia de la vivencia directa**, por ejemplo a la hora de pintar un paisaje, unas montañas o unas nubes. El contacto directo con la naturaleza, para que ésta cale en el estado emocional del artista, y su contemplación directa son fundamentales, como ya se vió anteriormente. En este sentido no solo el primer contacto del niño es directo sino que Gardner también defiende la experiencia directa y “el aprendizaje situacional”.

- En segundo lugar, **el no conocimiento de las normas da al niño una libertad total**, ya que no tiene ninguna preocupación por éstas; ni por acatarlas ni por transgredirlas. Se trata de una creatividad en estado puro, sin condicionantes. **Es el ejemplo perfecto del concepto del Wu-Wei (hacer sin hacer) y de la espontaneidad tan apreciada por los taoístas:**

*Soy como un bebé que aún no conoce la sonrisa y vivo libre como una persona sin familia ni hogar.*

*(...)*

*Los demás tienen el aire de seres inteligentes que todo lo han aclarado.*

*Yo, en cambio, vivo en la ignorancia.*

*Todos los hombres confían en sí mismos.*

*Yo voy arrastrado por las olas sin tener un punto en el que sujetarme.*

*Todos los hombres tienen un propósito.*

*Sólo yo no busco nada y, aparentemente, no tengo objetivo en la vida.*

*Solo yo soy distinto de los hombres, porque aprecio a la Madre que todo lo nutre (el Tao) (Lao-Tze, 2003, 61-62).*

**La plenitud de la libertad y por tanto de la creatividad en estado puro para el taoísmo viene de la total ignorancia de las normas.** La libertad o, mejor dicho, la autenticidad no es para el taoísta la ruptura intencionada de las normas, ya sea por rebeldía o por rechazo, sino el no conocimiento, el no propósito. En este sentido, el artista maduro que conoce las normas a menudo añora el retorno a esa creatividad infantil. Recordemos la frase de Picasso: *“Yo antes dibujaba como Rafael, pero me llevó una vida entera aprender a dibujar como un niño”* (Gardner, 2005, 130).

Pero no nos engañemos, el arte de Picasso, y de las vanguardias en general, busca la ruptura con las normas académicas de representación de la realidad de manera bastante intencionada. Esta apreciación no es en ningún caso una crítica, pues esta ruptura era sin duda necesaria para que el arte pudiera expresarse con mayor libertad. Sin embargo, esa no es la forma de crear de un niño, ni la manera ideal de creación según la estética taoísta. A dibujar como un niño no se aprende, a dibujar como un niño se llega desaprendiendo.

Es evidente que el artista maduro no puede olvidar las normas de repente, pero sí puede empezar a despreocuparse de ellas. Desaprender no se puede, pero sí se puede retornar, en la medida de lo posible, a ese estado de ánimo en el que no existe una preocupación por las normas o los resultados.

En el arte occidental actual se ha dado el primer paso, se ha conseguido la ruptura con las normas. Quizás Picasso las transgredió de forma intencionada para después poder olvidarse de ellas. Sin embargo esta ruptura, al haberse conseguido desde la trasgresión o la rebeldía intencionada, puede ser mal interpretada y entendida como un fin en sí mismo. Cuando se lleva al extremo, esta trasgresión se convierte en norma, cayendo así en el escándalo fácil o en el más difícil todavía, de tal manera que lo que en un principio fue la audacia de la ruptura, se convierte después en esnobismo.

Esto sucede porque se confunde el medio con el fin. Una vez transgredidas las normas ya sólo hay que despreocuparse de ellas. Pero no es tan sencillo, todos los artistas quieren ser el primero en hacer esto o aquello. El transgresor es el que destaca, el que pasa a la historia. Según la estética taoísta, **la despreocupación por las normas debe ir acompañada por la despreocupación por el resultado y por las opiniones ajenas**, como ocurre con los niños de cinco años analizados por Gardner, que mostraban una total despreocupación por dichas opiniones. Esto implica una despreocupación por el éxito o el fracaso, la fama o el olvido.

Este difícil proceso de desaprendizaje es realizado por los artistas afines al taoísmo o al budismo chan, pues para ellos:

*Una acción de este tipo supone un proceso de desconocimiento. Desaprender lo sabido para que los modelos actuales de la mente no influyan en la acción libre. La acción libre requiere un estado de vacuidad interior que toda carga mental perturbaría, condicionando el gesto en uno u otro sentido (...). La sabiduría consiste en lograr la simplicidad (yu) y la ignorancia de un niño (Maillard, 2000, 39-40).*

Recordemos la respuesta del tallista o artesano Ch'ing narrada por Chuang Tse, cuando el príncipe Lu le pregunta por el secreto o el misterio de su arte:

No hay misterio, Excelencia –replicó Ch'in-, y, sin embargo, algo hay. Cuando estoy a punto de construir semejante soporte, me cuido de no disminuir mi poder vital. Primero reduzco mi mente al reposo absoluto. Tras permanecer tres días en este estado, me olvido de cualquier recompensa. Cinco días más y me olvido de cualquier fama. Otros siete días y me vuelvo inconsciente de mis cuatro miembros y de mi estructura física. Luego, sin pensar en el palacio, mi habilidad se concentra y todos los elementos perturbadores del exterior se desvanecen (Watts, 1976, 151-152).

El caso del carpintero o artesano Ch'in es un ejemplo perfecto del ideal taoísta del artista o artesano. En primer lugar, el artesano **aprende su oficio por medio de la práctica**, del contacto directo con los materiales con los que trabaja, y despues consigue **olvidarse de los condicionantes externos**. Cuando desaparecen todos los condicionantes externos es cuando aflora la naturaleza original del artista. ¿Podría ser esta naturaleza la que se expresa de forma totalmente libre y sin estar todavía contaminada en el niño pequeño?. Si los puntos anteriores de conexión, entre las

conclusiones obtenidas por Gardner sobre la naturaleza de la creatividad infantil y las ideas taoístas, están más claros, este último punto sería más difícil de constatar. Sin embargo no está de más tenerlo en cuenta.

**De acuerdo con las investigaciones de Gardner, a partir de los ocho años comienza la etapa literal del niño**, en parte debido al desarrollo de sus capacidades y en parte debido a que es instruido escolarmente. A continuación podemos ver el dibujo de una niña en edad escolar premiado en un concurso de pintura para niños (figura 131).

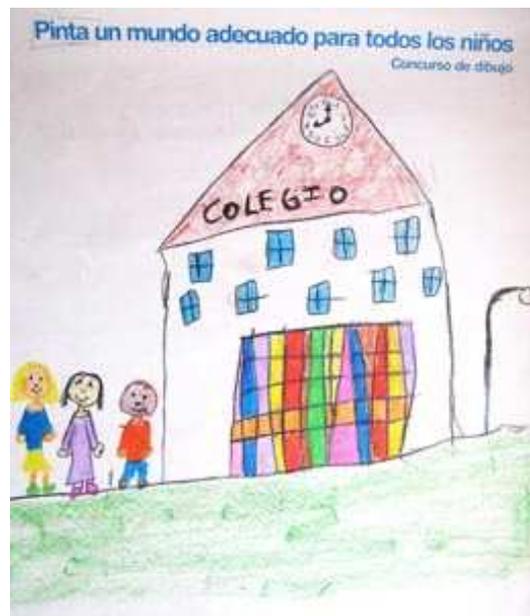


Figura 131. Inmaculada Ortega, 8 años  
([www.enrredate.org](http://www.enrredate.org))

En esta etapa el niño aprende las normas, se esfuerza por copiar literalmente la realidad o por dominar las diferentes técnicas. Esta es la etapa crítica, la etapa donde paulatinamente se produce la gran criba, donde la mayoría de los niños poco a poco dejan de dibujar. Cuando los niños llegan a la adolescencia han perdido todo interés por el dibujo, y los

pocos que todavía dibujan suelen realizar dibujos totalmente estereotipados, dibujos basados en los modelos que les presentan los medios de comunicación: la televisión, los comic o los videojuegos. El resultado es que muy pocos de estos adolescentes llegarán a desarrollarse como artistas, o al menos a mantener una cierta dosis de aquella creatividad que algún día poseyeron en su infancia.

**El adulto inmerso en una sociedad tecnológicamente avanzada desarrolla actividades en su mayoría racionales e intelectuales**, que son las demandadas por ésta. Además, no puede olvidarse que continuamente será juzgado por los demás, pues se encuentra inmerso en un sistema altamente competitivo. Pero, ¿son éstas las actividades demandadas por el ser humano? El fenómeno social que supone la actual proliferación de cursos de yoga, tai chi, danza del vientre, danza creativa, música, pintura, arteterapia, risoterapia, etc. nos demuestran que no.

El ser humano tiene unas necesidades de desarrollo no intelectual (entendiendo por intelectual un desarrollo lógico-racional), que están siendo alienadas por una sociedad cada vez mas avanzada tecnológicamente y que concede más importancia al pensamiento lógico-racional. Quizás no estaría de mas recordar las palabras de Lao Tse: “el sabio enseña el retorno”, el retornar a lo más simple, a ese placer de hacer cualquier tipo de arte sin preocuparse por los resultados. Una vez que el artista ha dominado una técnica, es preciso enseñar el retorno. Una vez que el adulto domina todas las competencias necesarias para poder subsistir en una sociedad tecnológicamente avanzada, es preciso enseñarle el retorno. Enseñar el retorno significa desprenderse de todos los condicionantes que coartan la creatividad, la expresión de las inquietudes más hondas del ser

humano, de su naturaleza original como dirían los taoístas, de aquello que no puede ser expresado con palabras.

Desprenderse de todo ello, al menos momentáneamente, cuando el artista entra en su estudio, cuando el músico compone, cuando el bailarín danza o cuando cualquier persona realiza cualquiera de estas actividades, no sólo libera de esos condicionantes, sino que nos hace conscientes de ellos, y por tanto más libres para acatarlos o no.

**Uno de los rasgos fundamentales, comunes entre el niño pequeño y el artista con talento, según Gardner, es la total despreocupación por lo que digan los demás, y el intentar expresar a través de su arte lo que no pueden ser expresado con palabras:**

*En el placer de la incesante exploración y en la voluntad de no prestar atención a lo que puedan decir los demás, existe un vínculo entre cada niño y cada artista adulto talentoso. Para ambos, además, el medio artístico proporciona los instrumentos necesarios para abordar ideas y emociones de gran significación, que no pueden articular ni dominar a través del lenguaje corriente.*

*“Si pudiera decirlo, no tendría que danzarlo”, alegaba Isadora Duncan, captando con estas palabras un importante punto de contacto entre el artista adulto y el niño pequeño (Gardner, 2005, 132).*

**Éste no es sólo un punto en común entre el artista adulto y el niño sino, de nuevo, un importante punto en común entre los rasgos destacados por Gardner y dos de los fundamentos de la estética taoísta: el no prestar atención a las opiniones ajenas y el hecho de que el arte es el medio para expresar lo que no puede expresarse con palabras.**

### 7.1.2. Kandinsky.

Como hemos visto, el artista experimenta una emoción de gran significación para él y la expresa a través de su arte. Puede tratarse de una sensación o emoción de tipo espiritual, como en el caso del pintor ante la naturaleza en la estética taoísta, o bien puede ser la emoción que despierta otra persona, una poesía o una melodía, como en el caso de Kandinsky.

Kandinsky en su obra *De lo espiritual en el arte*, llegará también a conectar en bastantes puntos con la estética taoísta. Él también supo encontrar en el arte un sentido espiritual, y cuando aborda el hecho de que el artista plasme sus emociones en una pintura, también tiene en cuenta las emociones que ésta puede provocar en el espectador, hablándonos directamente de **con-sonancia o re-sonancia** que, como ya hemos visto, es una de las principales claves de la estética taoísta.

*El artista vive una vida compleja, sutil, y la obra nacida de él provocará necesariamente en el espectador capaz de sentirla, emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar(...). Naturalmente tal con-sonancia (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador. En todo caso, obras como éstas evitan que el alma se envilezca y la mantienen en un determinado tono, como el diapasón a las cuerdas de un instrumento (Kandinsky, 2004, 22-23).*

Estas conclusiones parecen ser universales para quienes entienden el arte de una manera determinada, ya que aunque **la resonancia** no es una de las claves fundamentales de la pintura occidental, sí **es importante para algunos artistas occidentales así como entre quienes intentan educar a**

**través del arte.** En definitiva, para todas aquellas personas que son conscientes del gran poder evocador del arte.

**Esta capacidad de evocación del arte, al igual que en la estética taoísta, es concebida por Kandinsky como de índole espiritual. Sin embargo, a diferencia del arte chino, Kandinsky pone el énfasis en la fuerza evocadora del color:**

*En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo del macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas.*

*El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.*

*La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana.*

*Llamaremos a ésta base principio de la necesidad interior (Kandinsky, 2004, 54).*

Además de la resonancia o de la visión espiritual del arte, Kandinsky mantiene otro punto en común con la estética taoísta: la **importancia de la intuición** como medio de captar lo inmaterial y para discernir el principio interior del arte, que es el que permite, a su juicio, que éste evolucione:

*Hasta que no comprendan que el principio externo del arte no tiene validez más que para el pasado y nunca para el futuro, su actividad no sufrirá ningún cambio. No existe una teoría de este principio para el camino futuro que se sitúe en el reino de lo no material. No puede cristalizarse materialmente aquello que no existe aún materialmente. El espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista) (Kandinsky, 2004, 35).*

En este sentido, es interesante resaltar cómo tanto Gardner como Kandinsky conceden gran importancia a la intuición. Aunque, para el

primero, la intuición sea una capacidad más del ser humano a desarrollar a través del arte, y para el segundo, que además de pedagogo es artista, sea la capacidad fundamental que conduce al “reino del mañana”. Es decir, al reino del arte no material, pues Kandinsky concebía el arte del futuro como un arte espiritual, liberado ya de la necesidad de representar la forma externa de las cosas.

En otras palabras, según Kandinsky, el artista con talento intuye, y plasma a través de la práctica, aquello que aún no está expresado como teoría, es decir aquellos contenidos o visiones artísticas que aún no han sido expresadas con palabras, y Kandinsky como artista que es, lo sabe. Por ello resalta la intuición como una capacidad a la que conduce el talento del artista o, dicho de otra forma, la capacidad intuitiva que forma parte del talento del artista.

Una vez más, los artistas o pedagogos interesados en las artes ponen de manifiesto la necesidad de desarrollar capacidades no racionales que, si bien tienen un componente más subjetivo, forman parte tanto del desarrollo humano en general, junto a otras capacidades, como, de modo fundamental, el desarrollo humano del propio artista.

Para terminar este apartado destacaremos, una vez más, que pese a los puntos en común o similares con la estética taoísta, esta importancia concedida a las capacidades no racionales por parte de muchos pedagogos actuales, no supone, para la mayoría de éstos, el rechazo de la formación de las capacidades racionales o científicas del niño, capacidades que son consideradas igualmente importantes que las demás, y que se hacen

indispensables para desenvolverse en una sociedad tecnológicamente avanzada como la nuestra.

Recordaremos también que la diferencia con el taoísmo estriba en que su finalidad última es de carácter espiritual y no pedagógico. Aunque esto no supone, como queda claro por las razones anteriormente expuestas, que sea una filosofía que proponga una pedagogía negativista o una filosofía antipedagógica. Al contrario, puede ser una filosofía con mucho que aportar al arte o a la pedagogía. En último término, aporta un punto de vista del desarrollo humano diferente, que tiene importantes puntos en común o similares con algunas teorías y prácticas artísticas y educativas occidentales.

Otro punto importante a tratar es si el arte puede tener un carácter espiritual o no. Mientras que éste es un tema de debate en Occidente, en Oriente, y más aún desde la estética taoísta, el sentido espiritual del arte es algo plenamente aceptado. A esta cuestión dedicaremos el apartado siguiente.

## **7.2. Expresión y transmisión del sentimiento espiritual a través del arte.**

Si el Tao no puede expresarse con palabras; si, según los filósofos taoístas, el intelecto no puede conocer nada con certeza, tendrán que existir otros cauces para que el taoísmo se exprese. Estos cauces son, por un lado y de una manera intencionada, los pocos escritos que dejaron sus primeros filósofos que, aunque renunciaron a la palabra, también se expresaron por

medio de ella. Por otro, de manera más informal, las obras artísticas de los pintores influidos por el taoísmo.

Será en estas últimas donde de forma no intencionada -ya que los pintores no pretenden ejercer una función didáctica- las ideas taoístas se transmitan mediante la experiencia, sin palabras, llegando directamente a la psique del espectador. En el arte influido por las creencias taoístas, y por la propia experiencia del artista ante la naturaleza, el taoísmo encuentra el cauce ideal que deja al margen al intelecto y a la razón, así como el arte que provoca experiencias vivenciales a quien sea capaz de captar ese trasfondo que emana de algunos de los paisajes orientales. El arte, así entendido y observado, provoca una emoción, un estado de ánimo, que cala más hondo en el espectador que la memorización de cualquier definición.

Recordemos que una de las claves de la estética taoísta es conseguir la empatía entre el espectador y la obra:

*El arte debe trabajar sobre el interior de la persona llevándola a niveles de humanidad superiores. En el límite, la obra de arte puede llevar al perceptor al Sarandi o éxtasis; normalmente le sube a niveles de conciencia y emoción superiores, como una lámpara que recibe mayor corriente y alumbra con más fuerza.*

*(...) Por eso el tema de las pinturas o los poemas taoístas es en realidad un estado de ánimo o estado interior del cuerpo-espíritu, que el artista insinúa por medio de las formas sensuales y de los símbolos imaginativos de su medio artístico. Pero las formas y símbolos de la pintura o poema son sólo portadores. Detrás de las formas se esconde el verdadero contenido del artista chino, que es una experiencia emocional lograda y vivida por él y que nos está intentando comunicar (Racionero, 1997, 40-41).*

Esta **capacidad transformadora del arte** conecta directamente con teorías de numerosos pedagogos actuales respecto a la educación a través del arte. En estas teorías se le da al arte un valor humanista, ya que se entiende que es el reflejo de las inquietudes existenciales y emocionales humanas. Por tanto, el arte es también una herramienta capaz de transformar al ser humano. La emoción que transmite cala en su conciencia de manera vivencial, convirtiéndose así en una experiencia que lo forma y lo transforma.

Según el pedagogo polaco Suchodolski,

*El arte imparte a los hombres el conocimiento de la realidad por el hecho de que contribuye a la transformación de los propios hombres. Mientras que la ciencia transforma a los hombres sólo como resultado de las mutaciones que introducen en su pensamiento y en el ambiente material en el que vive, el arte transforma al hombre en las formas básicas de sus reacciones ante el mundo visible, transformando la propia calidad funcional de su aparato mental.(...) La formación del hombre a través del arte ha sido un gran proceso histórico de desarrollo de la Humanidad (Suchodolski, 1971, 270-271).*

Herbert Read plantea en su libro *Imagen e Idea, la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, el mismo pensamiento:

*En todo caso, es de Fliedler de quien he tomado la teoría básica de este libro, la teoría de que el arte ha sido, y es todavía, el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana (Read,<sup>3</sup>1975, 11).*

**Este tipo de transformación se produce mediante la actividad artística creativa en el caso del artista, y por medio de las emociones y sensaciones suscitadas por la obra en el caso del espectador.** Este tipo de formación a través del arte aunque siempre es **subjetiva**, incluso a veces **impredecible**, cuando alcanza su objetivo deja una huella imborrable en el espectador, ya que **actúa a nivel tanto perceptual como emocional.**

Un espectador impresionado por una obra desea ver más obras del mismo autor o estilo y éstas, a su vez, despertarán su interés por otras, convirtiéndose así en un degustador de arte, en un observador que irá desarrollando su sensibilidad, su capacidad de percibir y su respuesta emocional ante la imagen visual de calidad. Se trata una vez más de una experiencia que no necesita palabras, porque **aporta aquellas cualidades, aquellos estímulos que sólo la experiencia nos puede proporcionar.**

Conforme se desarrollan los rasgos personales, y conforme se va consiguiendo el cambio psíquico, este desarrollo personal no tiene porque ser sólo aplicable al campo artístico. Por ejemplo, una persona que desarrolla su sensibilidad a través del arte, una vez que dicha sensibilidad ha sido desarrollada no sólo está capacitada para degustar el arte, sino también cualquier otra manifestación estéticamente bella, por ejemplo un paisaje.

Es más, según algunos autores occidentales, en una sociedad tan materialista, superficial y tecnológicamente avanzada, **el arte** no solo nos ayuda a apreciar lo estéticamente bello, sino que además se convierte, por verdadera necesidad, en **la herramienta fundamental para dar salida a**

**la vez que nutre la parte más espiritual, emocional, existencial, y en definitiva humanista del propio ser humano:**

*El hombre moderno, que no va a la iglesia, encuentra en el arte mucho más de lo que experimentaban sus abuelos en el ambiente de las ceremonias religiosas (...). Esta significación aumenta muy especialmente en la época actual. Mucho más que en ninguna otra época, el arte se ha convertido en un factor determinante de sensaciones y de emoción que satisface las necesidades humanas. Quizá nunca como ahora el arte –desde la plástica y la música hasta la literatura y la poesía- estuvo tan comprometido en la lucha contra todo lo que rebaja y limita al hombre, y, sin ser un arte moralizador, se ha convertido, junto a la filosofía, en un gran factor moral moderno, la verdadera conciencia del mundo, que condena cualquier traición al humanismo, una conciencia llena de inquietud y de incertidumbre, pero vigilante y sensible ante todo lo humano.(...) El sentimiento del vacío y de la soledad, de una existencia sin relieve que se manifiesta a través de la aversión y del aburrimiento, está ligado generalmente con la desaparición de una vida espiritual intensa. El incremento de esta intensidad espiritual, ni mucho menos fácil de alcanzar en las nuevas condiciones materiales, sociales y técnicas de la vida contemporánea, es posible gracias precisamente al arte, que le devuelve al hombre moderno, aquejado por unas inquietudes a veces ridículas, el coraje, la sensibilidad y la emoción (Suchodolsky, 1971, 267).*

Esta función del arte como vía de expresión y realización de los aspectos espirituales y existenciales del ser humano, no es sólo una teoría más o menos actual, sino que viene siendo reivindicada, desde principios de siglo XX, en determinados círculos artísticos:

*Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo.*

*La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, e intuyen lo grande (Kandinsky, 2004, 38).*

Esta capacidad, no de racionalizar sino de intuir y de expresar “lo grande” del arte, no sólo es **una salida a las necesidades espirituales del hombre moderno. Para Kandinsky, esta misma cualidad espiritual es tanto la cualidad fundamental del arte** como el motor que lo hace evolucionar, a la vez que un reflejo de la evolución espiritual del ser humano. Hay que aclarar que Kandinsky diferencia dos tipos de arte; uno que no tiene contenido espiritual y que, por tanto, se queda estancado, y otro que sí lo tiene, que es el que evoluciona gracias al mismo:

*El otro arte, capaz de evolución, radica también en su período espiritual, pero no sólo es eco y espejo de él sino que posee una fuerza profética vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente.*

*La vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento (Kandinsky, 2004, 25).*

**En este sentido, Oriente lleva a Occidente una ventaja de siglos.** En concreto en China, y gracias a la influencia taoísta, la idea de la realización y expresión de la espiritualidad a través del arte, de un arte personal y en apariencia pagano, es decir que no representa deidades sino las pulsiones del espíritu del artista, existe desde hace más de 2000 años. Es más, **el arte no solo tiene una función espiritual sino también formativa ya que su objetivo es la realización del ser humano:**

*La pintura en China es, en sentido estricto, una filosofía en acción; es vista como una práctica sagrada, porque su objetivo es nada menos que la realización total del hombre, incluyendo su parte más inconsciente. En su celebre Lidai minghuaqi, Zhang Yanyuan dice: “La pintura perfecciona la cultura, rige las relaciones humanas y explora el misterio del universo. Su valor iguala al de los seis cánones; y, como la rotación de las estaciones, regula el ritmo de la naturaleza y del hombre” (Cheng, 2004, 71-72).*

**En la estética taoísta la pintura es entendida como un camino de formación y búsqueda espiritual, tanto para el espectador como para el artista.** Recordemos que el espíritu no distingue entre el mundo de la realidad y el de la obra, que la emoción puede ser suscitada tanto por uno como por otro, ya que en China las mejores pinturas son aquellas que pueden ser habitadas.

No obstante, **mientras que en China la cualidad espiritual o formativa del arte fue tempranamente aceptada, sobre todo desde la estética taoísta, en Occidente se trata de una cuestión a debatir.** A lo largo de la historia del arte occidental la concepción o la finalidad del mismo ha dado numerosos giros modificándose asimismo, por supuesto, su posible función espiritual.

Esto quizás se deba no tanto a un **concepto diferente del arte**, sino a un **concepto diferente de la espiritualidad**. Mientras que en Oriente espíritu y materia están unidos, en Occidente existe una separación tradicionalmente infranqueable, sobre todo en la concepción de la espiritualidad cristiana, donde el espíritu es la parte que hay que salvar y el cuerpo llega a verse incluso como un obstáculo, dentro del cual está encerrada la parte espiritual, es decir el alma. Si partimos de esta

concepción espiritual ¿cómo creemos posible siquiera expresar algo espiritual a través de la materia?. La mayoría de las representaciones artísticas tradicionales con un sentido espiritual en Occidente, son representaciones de un Dios ajeno al ser humano o de unos santos como modelos humanos a imitar, por no hablar de las representaciones del infierno o del demonio en la Edad Media, dirigidas a infundir temor en el pueblo.

**Esta concepción espiritual, en la cual el espíritu y la materia son entidades separadas, y en la que es el espíritu el que debe trascender a la materia, sigue persistiendo hoy en día, incluso al margen de la doctrina cristiana, porque es una concepción que ha impregnado parte de la doctrina y la filosofía occidental desde antes incluso de la aparición del cristianismo.**

Así, por ejemplo, autores occidentales actuales como Herbert Read, que defienden el sentido espiritual del arte desde un punto de vista humanista, al estudiar la espiritualidad a través del arte en Oriente no dudan en aclarar lo siguiente:

*Aunque dudo que el taoísmo o el budismo Zen, que son las disciplinas espirituales en cuestión, llegaran alguna vez al misticismo, en el sentido en que la palabra adquiere en la cultura occidental. Para ellas el espíritu es inmanente; espíritu y materia se hallan “entremezclados”, como Wordsworth solía decir; “hay esplendor en el césped” y “gloria en la flor”. Pero el misticismo en el verdadero sentido de la palabra exige una separación de espíritu y materia; el espíritu, trascendiendo la materia, se encuentra en un territorio fuera de nuestra experiencia normal, al que se llega por una facultad especial, el “intuitus” de la escolástica. La comunicación con este territorio se logra sólo en un estado de gracia, y por agentes*

*sobrenaturales. Podemos simbolizar estos agentes, por ejemplo, cuando colocamos halos a los santos o alas a los ángeles, pero sólo para acentuar el sentido de distancia, el sentido de separación (Read, <sup>3</sup>1975, 90).*

En esta cita Herbert Read hace una clara descripción del concepto de lo **espiritual en Occidente**: en primer lugar, según este concepto, para que exista una verdadera espiritualidad se exige la **separación entre espíritu y materia**; y en segundo lugar, la comunicación con lo espiritual se logra en un estado de gracia y **por medio de agentes sobrenaturales**, por lo que resulta lógico que las representaciones artísticas que representan lo espiritual en Occidente se hagan eco de esta concepción.

En **Oriente, en general, espíritu y materia están unidos**. En la filosofía taoísta, en concreto, son como el yin y el yang, la cara y la cruz de una misma moneda; y la moneda, no puede existir sin una de las dos caras. Si en Occidente para llegar a lo espiritual se necesita de agentes sobrenaturales a los que se reza o se invoca, en el taoísmo, y también en el zen, es **a través del propio cuerpo y trabajando con la propia mente como se llega al espíritu**.

Esta concepción de lo espiritual tiene también su repercusión en el **arte**, no solo en cuanto a los temas que se representan y a la manera de representarlos, sino también, y ésta es **la gran diferencia entre Oriente y Occidente, en la actitud que el artista asume durante la práctica pictórica, pues es la manera en que se realiza la práctica artística en sí lo que le confiere el carácter de espiritual, no el hecho de representar una deidad o un santo**.

**Sin embargo en Occidente, al separar espíritu y materia, cuesta más comprender que una práctica manual en la cual se trabaja con la materia pueda tener algo de espiritual en sí misma, porque además no se le suele conceder importancia al estado de ánimo con el que se realiza dicha práctica.**

Esto se acentúa si tenemos en cuenta que **una espiritualidad subjetiva a través del arte no comienza a apreciarse en Occidente hasta el siglo XIX con el movimiento romántico**, aunque este sentimiento espiritual seguía estando influido por la tradición cristiana. En el siglo XX el sentimiento espiritual se expresa en el arte de un modo más libre y subjetivo, como puede apreciarse en la obra de Kandinski. Con el cambio de siglo parece producirse una ruptura. Cada artista puede expresar su propia visión de la espiritualidad. Pero también de la no espiritualidad, porque, no nos engañemos, de forma simultánea a esta corriente de espiritualidad existe otra no menos importante para el arte en la que se defiende el arte por el arte. En ella, el arte tiene unos valores puramente plásticos, como, por ejemplo, en los impresionistas o cubistas, en realistas como Corot, o incluso en quienes no dudan en convertir al arte en un eco de la faceta más banal y consumista de la sociedad, como más tarde harían Warhol y numerosos artistas dentro de la corriente del Pop Art.

Hasta ahora han sido expuestos puntos de vista más o menos afines a la visión occidental en la que el arte tiene un valor espiritual o formativo, pero esto no siempre es así para la mayoría de los autores; lo cierto es que en Occidente esta cuestión ha dado lugar a un debate en el que artistas, críticos o pedagogos aportan visiones muy diferentes.

### 7.3. El debate occidental sobre la influencia del arte en el ser humano.

Que el arte tiene cierta influencia sobre el ser humano es un hecho aceptado en nuestra cultura. Ahora bien, el grado de esta influencia o incluso si esta influencia es beneficiosa o perjudicial, es algo que ha constituido un acalorado debate entre los distintos pensadores. Ya se trate de estetas, filósofos, pedagogos o artistas, todos nos aportan sus opiniones desde hace más de dos mil años.

Ya en la **antigua Grecia**, tanto Platón como Aristóteles hicieron referencia a las artes en sus escritos políticos, no por sus valores estéticos sino por su impacto educativo.

**Platón** sostenía que las artes, al contrario que la razón o la ciencia, estaban muy lejos de la verdad. Según Carey, Platón estaba convencido de que **las artes** ejercían una influencia negativa en el espectador, pues **envilecían a la gente y sus intenciones no eran ni sinceras ni saludables**. Además, entendía que incitaban al comportamiento sensiblero y caprichoso a quienes las practicaban al estimular las pasiones y ser, por tanto, **contrarias al principio racional del alma** (Carey, 2007, 106). Como consecuencia de tal concepto no es de extrañar que considerase **peligrosa la educación en las artes** para los fundamentos de la sociedad (Gardner, 1994, 11).

**Aristóteles** consideraba que **la música formaba el carácter** y que debía ser incluida en la educación de los jóvenes. A su juicio, al escuchar música nuestras almas experimentan un cambio. Con respecto a la música,

o mejor dicho a algunos determinados tipos de música, Platón estaba también dispuesto a hacer una excepción, pero solo con la “música virtuosa”, es decir, la que agradaba a los más cultos. En este sentido Aristóteles coincide con Platón, advirtiendo que la educación exigía un tipo adecuado de música. La música de flauta, por ejemplo, le parecía demasiado excitante y por tanto de efecto vulgarizante (Carey, 2007, 106).

Teniendo los filósofos más importantes de la época esta visión de la influencia del arte sobre el ser humano, no es de extrañar que las artes plásticas fueran consideradas como ocupaciones poco dignas, que no debían formar parte de la educación de los hijos de las familias cultas. En concreto, y pese a su gran desarrollo, la pintura y la escultura eran consideradas como ocupaciones inferiores comparables al trabajo común o artesanal. Un artista como Fidias era considerado simplemente un artesano hábil, de estatus social bajo.

Hubo que esperar hasta el **Renacimiento**, para que el estatus de los artistas cambiase, y **hasta el siglo XVIII, con la Ilustración, para que el arte comenzase a ser considerado como un agente benefactor** en cuanto a la formación del ser humano, no sólo estética sino moral e incluso espiritualmente.

En el extremo opuesto a las teorías sobre el arte y su influencia sobre el ser humano de Platón y Aristóteles, podemos situar las postuladas por los filósofos y estetas del **movimiento romántico**. En los años finales del siglo XVIII y buena parte del XIX, **numerosos autores**, como Goethe, Schelling, Morris o Ruskin, **vinculan el arte con la espiritualidad**. En

esta misma época, y dentro de la estética del romanticismo, algunos autores como Ruskin o Schiller, al vincular el arte con sentimientos espirituales o idealistas, también **comienzan a destacar la importancia del arte o de la estética en la educación.**

En 1795, **Schiller** (1759-1805) escribirá las *Cartas para la educación estética de la humanidad*. En ellas destaca la importancia tanto de la educación como de la educación estética a través de la forma y de la belleza. Según Schiller, la belleza es importante porque aúna en sí misma lo material y lo espiritual, lo sensible y lo racional, y la forma estética de las cosas por su capacidad de transformar al hombre primero en su exterior y luego en su interior (Valverde, 1987, 168-169).

Para **Ruskin (1819-1900) el fin último del arte era manifestar el espíritu creativo del universo.** Por tanto el arte, **el gran arte, era para él, al mismo tiempo, religión.** Como consecuencia de esta concepción espiritual del arte, el verdadero artista debía ser religioso, aunque Ruskin no le diera al concepto de “religioso” un sentido acorde con la teología establecida. El arte tenía, en su opinión, una misión trascendental al tomar como modelo la naturaleza y sus leyes, creadas ambas por Dios. **Gracias a su capacidad intuitiva el artista penetra en la verdad y la belleza de la naturaleza** haciendo de ellas el fundamento de su arte, convirtiendo así el arte en una fuente de revelación espiritual y por tanto, según Ruskin, de moralidad (Efland, 2002, 199-201).

Como vemos, estas teorías, salvo por la preocupación por la moralidad de Ruskin, mantienen ciertas similitudes con la estética taoísta.

Es más, el interés de Ruskin por el arte no radica sólo en la concepción del mismo, anteriormente expuesta, sino en **la capacidad del arte para hacer llegar estas ideas al espectador**; es decir, en la capacidad de resonancia o empatía del arte:

*Ruskin declara que “el arte más grandioso” es el que transmite a la mente del espectador, por el medio que sea, el mayor número posible de ideas grandiosas (Efland, 2002, 200).*

Ruskin también pensaba que la esencia del arte es la belleza y que ésta era creada por un espíritu noble, al igual que luego sólo podía ser captada por otro espíritu de igual nobleza. No sólo le daba al arte una dimensión espiritual y estética, sino también moral. Este ideal sobre **la naturaleza moral del arte o de la belleza** influyó directamente en sus **ideas educativas**. Para él, la función de la educación artística no era otra que la de ayudar a que las bellezas de la obra divina fueran captadas y apreciadas por el ser humano. De este modo Ruskin se convirtió en el máximo representante de la concepción victoriana del arte como medio de educación moral, llegando a ocupar una cátedra en Oxford, donde impartía un curso de dibujo que fue aprobado en 1871. Según el propio Ruskin,

*El objetivo de mi enseñanza aquí no consiste principalmente en alcanzar grandes logros, sino en la disciplina; los jóvenes no son enviados a las universidades (al menos hasta ahora) para aprender un oficio, y ni siquiera para formarse en una profesión; el objetivo ha sido siempre más bien formarse como caballeros y como hombres cultos (Efland, 2002, 204).*

Es curioso comprobar cómo estas ideas acerca de la moralidad y del **objetivo de la enseñanza**, si persistimos en nuestra comparación con las ideas orientales, alejan a Ruskin de las ideas taoístas al tiempo que lo acercan a las ideas confucianas. La idea de que el objetivo de la enseñanza es disciplinar a los jóvenes para que sean caballeros y hombres cultos se asemeja bastante al ideal confuciano, donde el objetivo de la enseñanza era disciplinar al individuo hasta convertirlo en un “hombre de bien”. Este “hombre de bien”, sobre todo si pertenecía a una clase social alta, debía ser un hombre culto a la vez que honorable; es decir, lo que en Occidente llamaríamos un caballero.

Sin embargo, a diferencia de Confucio, Ruskin pretende mitigar las diferencias sociales mediante la educación y el arte. La época en la que Ruskin ocupó su cátedra en Oxford estuvo marcada por una gran afluencia de gente de clase media a esta universidad, hecho que él consideró como positivo, ya que pensaba que la educación estética, y por tanto moral, debía llegar a todas las clases sociales. Esta idea fue compartida por muchos intelectuales de su época que, con esta iniciativa, pretendían además de favorecer el conocimiento de la cultura, mitigar las diferencias, y por tanto los enfrentamientos, entre las diferentes clases sociales; así, gracias a ello, se promovió el acceso gratuito a los museos.

**Este idealismo romántico pronto tuvo sus detractores.** Uno de los más enérgicos fue James McNeill Whistler, un pintor cuya obra fue criticada por Ruskin por considerarla ofensiva, ya que no encajaba en sus ideales morales. **Whistler creía que el arte no tenía ninguna finalidad moral.** Simplemente creía en el arte por el arte y con estos argumentos

respondió a las críticas de Ruskin. Más tarde, al decaer los ideales románticos, serían las ideas de Whistler las que prevalecerían.

El acceso de todas las clases sociales a los museos tampoco acabó con los enfrentamientos o las diferencias entre éstas, ya que, como es obvio, tan solo la mejora de las condiciones reales de vida de los más desfavorecidos podía solucionar este problema. Sin embargo, el acceso libre y gratuito a la cultura se considera actualmente un logro social.

### **7.3.1. El debate actual sobre la influencia del arte en el ser humano.**

**El debate sobre si el arte puede realmente hacernos mejores,** sigue estando de actualidad hoy en día, a la vez que sigue siendo objeto de investigación para muchos intelectuales.

**John Carey**, catedrático de literatura de la universidad de Oxford y crítico cultural, rebate en su libro *¿Para qué sirve el arte?* las diferentes líneas de pensamiento que justifican que el arte pueda hacer mejores a las personas, llegando a la conclusión siguiente:

*Creo que los postulados y las teorías que se han analizado en este capítulo conforman una síntesis adecuada y exhaustiva de las diversas líneas de pensamiento que sostienen que el arte hace mejores a las personas. Como los lectores habrán advertido, a mi entender ninguna de ellas pasa la prueba. Cómo la experiencia artística afecta al comportamiento, si aumenta o disminuye el altruismo y la benevolencia llevados a la práctica, no les afecta en lo más mínimo (...). En lugar de respuestas,*

*tenemos apenas suposiciones laxas carentes de fundamento y esperanzas bienpensantes. La investigación sistemática en esta área es francamente difícil, pero no imposible. No obstante, cuando se ha intentado llevar a cabo (en los trabajos de Bourdieu y Laski, por ejemplo), los resultados no han respaldado la creencia convencional de que el arte hace mejores a las personas (Carey, 2007, 143).*

Los principales trabajos en los que Carey se basa para llegar a estas conclusiones son:

- Por un lado, las conclusiones de **Pierre Bourdieu**, después de realizar una serie de cuestionarios en la década de los 60 a unos dos mil franceses, según las cuales el gusto no tiene relación alguna con los valores estéticos de los objetos que los individuos eligen: es tan sólo una marca de clase; por tanto, su propósito es sólo el de diferenciarnos de aquellos que están por debajo en la escala social.

- Por otro, las investigaciones de **Marghanita Laski**, quien también en la misma época intentó demostrar si es cierta, o no, la afirmación de que las artes transportan a sus acólitos a un reino espiritual más elevado, despertando su alma, y si nos convierten, o no, en mejores personas.

Después de una serie de encuestas, no precisa cuantas, sesenta y tres personas dijeron haber experimentado una sensación de éxtasis. Respecto a que es lo que había provocado esta sensación, en la mayoría de los casos la respuesta fue que habían sido los escenarios naturales. En otros, las experiencias extáticas se producían en otras actividades, y aunque las artes alcanzaron un lugar importante en la lista, no ocuparon el lugar principal:

*las experiencias extáticas descritas por sus encuestados incluían a menudo extravagantes sensaciones de revelación e iluminación, que Laski denomina “manifestaciones de totalidad”. Los sujetos encuestados decían alcanzar la “identidad con el universo” y el conocimiento de “todo” durante el éxtasis (Carey, 2007, 131-132).*

Es curioso cómo esta sensación extática tiene mucho que ver con la descrita por los taoístas ante la naturaleza, y cómo la mayoría de los encuestados reconoció que eran los escenarios naturales los que les provocaron estas sensaciones.

Sin embargo Carey, lejos de valorar esta similitud, ya sea por desconocimiento o por no concederle importancia, y aún reconociendo que estas descripciones se parecen mucho a lo que la mayoría de los místicos han ido diciendo durante siglos, afirma, comentando las conclusiones de Laski:

*Las experiencias extáticas son perjudiciales, argumenta Laski, no solo porque son engañosas, sino porque vuelven irrelevante el mundo real y sus males reales (...). Místicos como Hugo de Saint Víctor hablan de zambullirse en una paz inefable donde se olvidan de todas las miserias y dolores. Pero ¿hasta qué punto es deseable, pregunta Laski, olvidar las miserias y el dolor? ¿No es este mismo distanciamiento el que permite la coexistencia del goce artístico con las hambrunas de África? Si esto es lo que provocan las artes, ¿son mejores que las drogas alucinógenas? (...). Para Laski los ascetas religiosos que se retiran del mundo y buscan lo divino son verdaderos monstruos del egoísmo, y quienes buscan el éxtasis artístico dejando de lado las necesidades de los demás mortales son comparables a aquellos (Carey, 2007, 133).*

Duras palabras las expuestas por esta investigadora. Extraer como conclusión, o como cuestión a plantear, que el distanciamiento con la realidad que provoca el éxtasis, ya sea artístico o no, es el que permite la coexistencia del goce artístico con las hambrunas de África, nos parece cuanto menos cuestionable. Más aún si, como cuenta John Carey, para Laski los ascetas religiosos que se retiran del mundo son verdaderos monstruos del egoísmo, al igual que quienes buscan el éxtasis artístico dejando de lado las necesidades de los demás.

Siguiendo la línea de los planteamientos expuestos por Laski, habría que plantearse entonces si ella misma no es también un monstruo del egoísmo, por dedicarse a realizar este tipo de investigaciones en vez de irse a África a ayudar a sus semejantes más desfavorecidos. Además, si se plantea la difícil coexistencia del goce artístico con las hambrunas de África, también habría que plantear la difícil coexistencia del goce o dedicación a cualquier otra actividad, con dichas hambrunas.

En definitiva, nos parece un tema demasiado serio para plantear su coexistencia con tan solo una actividad, en especial si, como sucede en este caso, dicha actividad, si bien no ayuda a otros tampoco perjudica a nadie. Es más, ya que esta investigadora plantea el caso concreto de África, podría plantearse también que, si el mundo hubiese estado poblado por místicos ascetas, la colonización de África jamás se habría producido, y muchos de los males que hoy aquejan a este continente simplemente ni siquiera existirían.

Respecto al planteamiento de que las experiencias extáticas sean perjudiciales por su poder de abstracción de la realidad, primero habría que plantearnos qué consideramos como realidad, pues estas experiencias también forman parte de la realidad de aquellas numerosas personas que se refieren a ellas. Quizás el problema reside en considerar el “éxtasis” como algo sobrenatural o alejado de la realidad. Veremos a continuación otros puntos de vista de otros autores y otros planteamientos culturales sobre lo que suponen estas breves interrupciones del estado ordinario de conciencia.

*La contemplación de la belleza sustrae la sensibilidad de la presión de la vida, del propósito intencional del símbolo hacia un estado de animación suspendida, hacia un estado de serenidad (Read,<sup>3</sup>1975, 38).*

Cuando **la belleza** no es sólo una imagen estéticamente correcta sino que **transmite una emoción**, es decir, cuando provoca un estado de ánimo, estamos hablando de algo más que de meras cuestiones estéticas. **El estado de ánimo que provoca la belleza puede llegar a ser un estado en el que la mente se abstrae por unos momentos de su discurso ordinario**, algo a lo que **algunos grandilocuentemente en Occidente llaman “éxtasis”**. Quizás el problema reside en que esta palabra no es la más adecuada para designar este específico estado mental o de conciencia, ya que le confiere una especie de significación sobrenatural, que nada tiene que ver con la naturalidad del hecho en sí. El problema quizás también estriba en la separación entre lo espiritual y lo material que hacemos en Occidente. En Oriente lo espiritual es natural como la vida misma, pues las más mínimas

facetas de ésta están imbuidas de espiritualidad, no digamos, pues, el arte o su contemplación.

Este estado en que la mente suspende su discurso ordinario es bien conocido en la mayoría de las filosofías o religiones orientales desde hace milenios. Los momentos en los que la mente se libera de su discurso ordinario no son sino otro estado mental que puede suceder de manera espontánea o inducida, como sucede en la meditación, en el koan zen o, incluso, en la práctica pictórica.

Este estado de la mente puede darse también por la contemplación de una imagen bella, ya sea en la naturaleza o ante una obra de arte. La belleza que perciben nuestros ojos nos impresiona de tal manera que nuestra mente “se olvida”, es decir, se abstrae por unos momentos del discurso ordinario llevándonos a otro estado de ánimo, generalmente más sosegado. **Estamos hablando del mismo hecho, tanto en Oriente como en Occidente:** el que **Read** describe en la cita anterior, aquél en el que **la belleza nos sustrae de tal modo que nos lleva a un estado de “animación suspendida” y serenidad.**

Recordemos que **en la estética taoísta cuando una pintura llega a absorber tanto la atención del espectador,** y la empatía que se produce entre éste y la obra es tal que el espectador se olvida de todo y **queda absorto en dicha contemplación, se habla incluso de habitar una pintura.** Cuando todo pensamiento exterior desaparece es como si nuestra mente estuviese dentro del cuadro; la contemplación se vive, no se racionaliza. Esta vivencia se da en mayor o menor intensidad y con

diferentes matices, según la obra y según el espectador. Por tanto, según la cultura o la sensación percibida puede hablarse de éxtasis, animación suspendida o de habitar una pintura.

**Estamos hablando, pues, de un poder que aunque subjetivo y difícil de cuantificar, es percibido tanto en un extremo del mundo como en el otro.** De un poder que la belleza tiene sobre la psique humana al que, si bien algunos autores le confieren un significado místico, lo cierto es que es tan natural para las personas relacionadas con el mundo del arte o con cierta sensibilidad estética como lo es el de la música para quienes tienen cierta sensibilidad musical. Teniendo en cuenta que esta sensibilidad es siempre subjetiva, ya que cada individuo desarrollará su propia respuesta ante una imagen, también tiene un potencial para el enriquecimiento y la formación humana que no debemos olvidar.

Recordemos, también, que este estado de ánimo en el que la belleza sumerge a las personas estéticamente sensibles, es un estado momentáneo. No es, por lo demás, un estado de éxtasis perpetuo que convierta al individuo en una especie de enajenado que no va a atender a otros asuntos reales.

De hecho, **este estado de ánimo**, sin llevarlo a ningún extremo, es **considerado por muchos autores occidentales como terapéutico**, ya que a menudo y debido al estresante ritmo de vida de la mayoría de las personas en la actualidad, a veces esta breve evasión es necesaria. En los cursos de arteterapia este poder de la belleza es utilizado como una

herramienta para conseguir relajarnos y que cada persona pueda descansar de sus problemas cotidianos o de su propio dialogo interior.

*A veces, simplemente el centrar la atención en imágenes, en vez de seguir inmersos en nuestro diálogo interior, puede ser un modo de lograr relajarnos. Es una oportunidad sin objetivo para que la mente descanse y se reponga (...). Para relajarse es especialmente bueno centrarse en imágenes de la belleza de la naturaleza (Allen, 1997, 22).*

Con esta última cita volvemos de nuevo a reincidir en el tema de la belleza en la naturaleza, constatando una vez más su poder, o el de la reproducción de la naturaleza en obras artísticas, sobre la psique humana, coincidiendo así, de nuevo, con la estética taoísta, donde las imágenes preferidas por su poder evocador eran imágenes de la naturaleza.

Retomando los argumentos de Laski, y para concluir con respecto a ellos, sólo diremos que, en cuanto a la comparación entre el disfrute del arte y la cultura con las drogas, parece ser que esta investigadora no ha tenido en cuenta los terribles efectos secundarios de las mismas y el hecho de que, mientras las artes desarrollan ciertas facultades humanas, las drogas las merman. Además, el disfrute del arte o de la belleza en general también supone el ser conscientes de una parte de la realidad que nos rodea.

En cualquier caso, cada investigador llega a sus propias conclusiones, y todas han de ser recogidas en una investigación seria, aunque aún a riesgo de no parecer objetivos, tengamos que decir que no

estamos de acuerdo en algunos puntos. El propio John Carey también destaca que un error en la investigación de Laski es que ésta jamás intentó averiguar qué propensión a la caridad o al altruismo tenían sus sesenta encuestados.

Resumiendo, debemos aceptar como opinión digna de valoración el que, según Laski o Carey, no queda demostrado que las personas que tienen este tipo de experiencias extáticas, ya sea con el arte o en la naturaleza, sean mejores personas en cuanto a la realización de acciones altruistas. Si bien tenemos que añadir que tampoco queda demostrado que sean más egoístas que cualquier otra persona.

Llegados a este punto, tenemos que **diferenciar dos aspectos** de nuestra investigación: **una cosa es que el arte no desarrolle las capacidades altruistas del ser humano**, y otra cómo se enseña ese arte, a qué tipo de arte nos referimos, y en qué contexto se desenvuelven los sujetos en cuestión, puesto que son muchas las variantes que afectan al ser humano en cuanto a cuestiones de altruismo.

Además, al preguntarnos, como hace John Carey, si el arte nos hace mejores, habría que puntualizar en qué sentido se considera que una persona es mejor. Para los idealistas románticos como Ruskin, la idea de ser mejor era bastante aproximada a la del cumplimiento de los valores cristianos, que en la Inglaterra victoriana se consideraban como el paradigma de la virtud. De hecho, en el siglo XIX, cuando las obras artísticas eran expuestas en las escuelas, a menudo era para reforzar temas como el patriotismo, la conducta moral o cuestiones filosóficas amplias. Y

respecto al altruismo, tan mencionado por Laski y Carey, habría que averiguar qué causas o sentimientos son los que lo mueven para demostrar también si esa persona es mejor por realizar obras altruistas o se trata más bien de una persona que realiza obras de beneficencia por tener fuertes desequilibrios emocionales. A saber, por ejemplo, un fuerte complejo de culpa o de autoestima, tema arduo, como es sabido, en el que nos perderíamos probablemente sin llegar a conclusión alguna.

**Otro aspecto fundamental en esta investigación es que el arte o la enseñanza del mismo, entendida de manera holística, no sólo desarrolla capacidades estéticas sino también creativas, de autoconocimiento y control personal, imaginativas, y sensitivas.** Capacidades todas ellas importantes en el desarrollo humano, como apunta Gardner, que si bien no queda demostrado que desarrollen el altruismo, nos acercan a un ideal de ser humano más consciente y más completo.

Pero, también, **con respecto a Gardner, John Carey tiene algo que decir:**

*En su exhaustiva investigación “Educación artística y desarrollo humano”, el psicólogo Howard Gardner lleva a cabo uno de los más completos y concienzudos intentos de vincular las artes con modos deseables de conducta. Gardner cree que Piaget y sus seguidores se equivocaron al postular al científico - o, en todo caso, al pensador lógico, de tipo científico- como “producto final” del desarrollo psicológico. En cambio, el mejor estado final al que la humanidad debe aspirar es el de alguien capaz de apreciar las artes (Carey, 2007, 119).*

**Intentando verificar las conclusiones de Carey sobre Gardner,** tenemos que decir que a lo largo de esta investigación no hemos encontrado en ninguno de los escritos revisados sobre Gardner la afirmación o conclusión de que: “el mejor estado final al que la humanidad debe aspirar es el de alguien capaz de apreciar las artes”. Lo que sí hemos comprobado es que Gardner defiende el tipo de pensamiento creativo e intuitivo desarrollado a través del arte porque en nuestra sociedad se tiende, según él y muchos otros autores, a privilegiar el pensamiento lógico racional, tanto en cuanto a su desarrollo como en cuanto a su valoración como máximo ejemplo del desarrollo de la mente humana. Una posición por lo demás mayoritaria entre los especialistas en cuestiones de desarrollo cognitivo.

Sin embargo, **Gardner** no excluye el pensamiento lógico racional. Al contrario, **propone una visión integradora de la valoración de los dos tipos de pensamiento.** En palabras del propio Gardner en su libro *Educación artística y desarrollo humano*,

*Sería tan erróneo afirmar que el desarrollo debe estudiarse exclusivamente desde la perspectiva del artista, como lo es sostener que sólo vale la pena tomar en serio la competencia científica final. Sin duda, una ciencia comprensiva del desarrollo humano necesita en cierto modo considerar el espectro completo de las capacidades y los talentos mostrados por los seres humanos maduros en diversas culturas (Gardner, 1994, 26).*

Lo que Gardner no comparte, al igual que otros autores, es el punto de vista que privilegia la lógica racional por encima de todo. Recordemos la cita de Gardner ya seleccionada al principio de este capítulo:

*Un grupo de filósofos con un marcado interés por las artes, especialmente el filósofo alemán Ernst Cassirer (...) y los filósofos norteamericanos Susanne Langer (...) y Nelson Goodman (...) desafiaron frontalmente estas ideas. Cada uno de estos estudiosos de la simbolización señaló que el punto de vista que privilegiaba “la lógica por encima de todo” era restrictivo en exceso. Como especie, los seres humanos somos capaces de un amplio número de competencias simbólicas, cuyo alcance se extiende más allá de la lógica y del lenguaje en su atuendo científico (Gardner, 1994, 27).*

Queda claro, pues, que Gardner nos advierte del peligro de relegar las capacidades artísticas a un segundo plano, pero está bien lejos de considerar estas capacidades como las únicas que el ser humano debe desarrollar o de mantener, como le hacía decir Carey, al atribuirle la frase de que “*el mejor estado final al que la humanidad debe aspirar es el de alguien capaz de apreciar las artes*” (Carey, 2007, 119). Al contrario, si repasamos los escritos de Gardner vemos que siempre ofrece una visión integradora, en la que lo ideal es tener en consideración no sólo el “*espectro completo de las capacidades*” (Gardner, 1994, 26) sino también el desarrollo de éstas en diversas culturas.

Sin embargo, Carey parece tener muy claros cuales son los puntos fundamentales de las teorías de Gardner y el fin último de estos:

*Los puntos fuertes de la teoría de Gardner son evidentes, en especial para quienes anhelan encontrar un fundamento científico para la superioridad del arte. Pero presenta ciertas dificultades, y Gardner no duda en admitirlas. Si bien no queda claro que un adulto con mentalidad científica sea inferior a un niño de diez años, Gardner parece darlo por sentado, y, según su teoría, el objetivo del arte sería transformar a uno en otro. Podemos aceptar que un mundo poblado por niños de diez años o menos podría ser eficiente en pensamiento corporal, pero deficiente en racionalidad y valoración de la justicia entre muchas otras funciones cerebrales (Carey, 2007, 121).*

En primer lugar, en nuestras investigaciones sobre Gardner no hemos encontrado ningún libro o artículo en el cual diga que un niño de diez años sea superior a un adulto con mentalidad científica, en lo que se refiere al desarrollo de todas sus capacidades mentales. Esto es lo que parece dar a entender a Carey en la cita anterior, así como que el objetivo del arte, para Gardner, sería transformar al adulto en niño.

Nosotros creemos más bien, aunque podemos equivocarnos, que lo que Gardner dice es que los niños de edad inferior a siete u ocho años se encuentran en la llamada “edad de oro de la creatividad”, es decir, en un periodo durante el cual la mayoría de los niños hacen gala de sus habilidades creativas, imaginativas, expresivas y artístico-productivas. En la mayoría de los casos esta creatividad se atrofia con los años, y es en ese sentido, sólo en ese, en el que podríamos decir que Gardner sí presenta a un niño como superior a un adulto con mentalidad científica. Es decir, si comparáramos la producción artística de la mayoría de los niños de corta edad con la producción artística de la mayoría de los científicos adultos, apreciaríamos que la producción artística de los niños es superior tanto en cantidad como en calidad creativa. Por tanto, es en ese sentido en el que

Gardner dice que las capacidades creativas y expresivas de los niños son superiores, atrofiándose posteriormente en la mayoría de los casos, con la edad.

En otras palabras, si a la mayoría de los adultos, científicos o no, les entregáramos unas ceras y unos folios, sus dibujos no serían ni tan expresivos ni tan creativos como los de los niños de entre dos y siete años o como los que ellos mismos hicieran con esas edades, aunque sobra decir que los adultos serían superiores a los niños de dos a siete años en muchas otras competencias. Esto es obvio para cualquiera, y no creemos que Gardner considere por ello realmente que el niño es superior al científico adulto, salvo en sus capacidades artístico-creativas. En este sentido **la investigación de Gardner** nos parece sumamente interesante, ya que mientras que **el pensamiento lógico racional se va desarrollando con los años, el artístico en la mayoría de los casos se atrofia. ¿Por qué la mayoría de los seres humanos pierde unas facultades que ya tenía en la infancia?** Este es el interrogante investigado por Gardner, y no la superioridad o inferioridad de unos sobre otros, menos aún en lo que se refiere a la valoración total de sus capacidades.

En segundo lugar, nos parece que, para Gardner, el objetivo del arte no es transformar a un adulto con mentalidad científica en un niño de diez años, sino, más bien, conseguir que las capacidades creativas, expresivas e intuitivas que el niño posee en su infancia no se atrofien con los años. En nuestra modesta opinión no creemos que el ideal de Gardner sea el de un mundo poblado por niños de diez años o menos, ni conseguir en el ser humano adulto una especie de regresión a la infancia, así como tampoco

demostrar la superioridad del arte, si no, más bien, intentar desarrollar a través del arte las diferentes formas de conocimiento que éste es capaz de potenciar.

Para ello, Gardner realiza una revisión del conocimiento científico sobre el desarrollo humano en general desde una perspectiva artística, intentando integrar estos conocimientos con los referentes a las prácticas educativas en diferentes ámbitos del saber, así como las distintas formas de conocimiento, con el fin de conseguir un desarrollo de las capacidades humanas más holístico. En este sentido, Gardner encuentra en el arte, y sobre todo en la práctica artística, una herramienta ideal, lo cual no excluye otras herramientas del saber ni otras formas de conocimiento:

*Esta revisión atestiguaba el desafío con el que se enfrentan los estudiantes que intentan sintetizar varias formas de conocimiento que van desde las formas de comprensión sensoriomotrices e intuitivas a las habilidades artesanales que pueden desarrollar hasta un exquisito nivel de maestría, y a los cuerpos notacionales y formales de conocimiento habitualmente acentuados en las escuelas. Sostuve que, en el caso de las artes, el desarrollo de estas formas más tardías de conocimiento no debiera producirse a expensas de regímenes educativos bien establecidos. En particular, es importante honrar aquellas habilidades artesanales para las que existe una larga tradición de formación efectiva, y que posiblemente ofrecen –y facilitan– aquellas modalidades de conocimiento que encuentran su genio especial –y su hogar natural– en las artes (Gardner, 1994, 87).*

Así, pues, Gardner tiene en cuenta todos los tipos de conocimiento a la hora de evaluar el desarrollo humano. Sin embargo, considera que algunos tipos de conocimiento son “habitualmente acentuados en las

escuelas”. De acuerdo con ello, propone la enseñanza de la práctica artística para contrarrestar esta tendencia y conseguir, de este modo, un desarrollo humano más completo en todos los campos del conocimiento. En este sentido, es también interesante estudiar **la teoría de Gardner sobre las inteligencias múltiples**.

Según Gardner, los tests tradicionales para medir el coeficiente intelectual, o sea el CI o el SAT, son tests de aptitud académica. Asimismo, afirma, el enfoque de las investigaciones tradicionales de la mente humana está enfocado hacia la evaluación y conocimiento de las capacidades lógico-matemáticas, científicas y lingüísticas. Pero él insiste en la pluralidad del intelecto, y define la inteligencia como *“la capacidad de resolver problemas, o para elaborar productos que son de gran valor para un determinado contexto comunitario o cultural”* (Gardner, 1995, 25).

Basándonos en esta definición de inteligencia ¿cómo es posible que personas con un alto coeficiente intelectual, tengan luego dificultades para resolver problemas personales en sus vidas, llevar un negocio, motivar a los alumnos, o simplemente tener algo de gracia contando un chiste o bailando al ritmo de una música?

Dicho de otro modo ¿cómo es posible que personas que no obtuvieron una puntuación sobresaliente en estos tests, luego, en la vida real, obtengan grandes éxitos demostrando otra serie de capacidades ya sea como persuasivos vendedores o astutos y prósperos comerciantes dotados de una intuición especial para los negocios, ya sea para tener gran cantidad

de amigos o para meterse a los alumnos, o al público, en el bolsillo con sólo decir cuatro gracias?. Otros individuos, en el mismo caso, tienen una capacidad increíble para orientarse en un barco en medio del mar o para expresarse a través de medios artísticos ya sea plásticos o musicales.

Gardner propone el abandono de los tests y la observación de los individuos en medios más naturales para poder estudiar cómo la gente, en su medio y cultura, desarrolla capacidades que son importantes para su modo de vida. Además, propone una **visión pluralista de la mente humana, que no tiene una sola forma de conocer y comprender la realidad, sino muchas facetas cognitivas distintas**. Partiendo de este enfoque, después de analizar las distintas capacidades y los distintos modos de cognición de la manera más amplia posible, y teniendo en cuenta que algunas capacidades son difícilmente cuantificables, formuló la teoría de las “inteligencias múltiples”, según la cual podemos organizar las capacidades en **siete tipos de inteligencias: lingüística, lógico-matemática, espacial, musical, corporal, interpersonal e intrapersonal** (Gardner, 1995).

Los dos tipos de inteligencias que tradicionalmente se consideraban más importantes y que eran computadas en la mayoría de los tests, evaluadas por los científicos y fomentadas en las escuelas, eran las dos primeras. Ahora bien ¿cuáles son para Gardner las más importantes?:

*Jean Piaget, el gran psicólogo evolutivo, pensaba que estaba estudiando toda la inteligencia, pero yo creo que lo que él estudiaba era el desarrollo de la inteligencia lógico-matemática. Pese a nombrar en primer lugar las inteligencias*

*lingüística y lógico-matemática, no lo hago porque piense que son las más importantes: de hecho, estoy convencido de que las siete inteligencias tienen el mismo grado de importancia. En nuestra sociedad, sin embargo, hemos puesto las inteligencias lingüística y lógico-matemática, en sentido figurado, en un pedestal (Gardner, 1995, 26).*

Queda claro que **Gardner no considera unos tipos de inteligencia o de conocimiento más importantes que otros, pero sí que defiende ciertos tipos de conocimiento**, no por que los considere más importantes, ni porque crea que “el mejor estado final al que la humanidad debe aspirar es el de alguien capaz de apreciar las artes”, sino **porque tradicionalmente han estado relegados.**

El enfoque que Gardner le da a las artes no tiene como finalidad convertir al ser humano en un modelo de perfección de comportamiento y de altruismo de acuerdo con una moral determinada. Simplemente piensa que **una educación que tenga en cuenta el desarrollo de todas las capacidades humanas será más completa y contribuirá, junto a otros factores, a obtener como resultado un desarrollo humano más completo.**

Por ejemplo, **si se desarrollan las inteligencias intrapersonal e interpersonal se está desarrollando la inteligencia emocional**, y esto ayudará no tanto a fomentar el altruismo o el ser buenos -habría que matizar también que entendemos por “ser buenos”-, cuanto a que **el ser humano sea más consciente tanto de sí mismo como de los demás.**

En este sentido, **el concepto de arte y la manera de practicar el arte en otras culturas tiene mucho que aportar.** Desde el sentido pedagógico y existencial que para los budistas tiene hacer un mandala, hasta, cómo se muestra en esta investigación, la aportación de la estética taoísta, ya que tanto el **taoísmo** como el **zen** entienden el arte como un camino de autoconocimiento interior y de observación, un conocimiento que va más allá de la mera forma estética del modelo representado.

Recordemos que, desde la estética taoísta, el arte es visto como una filosofía en acción, y que es desde la acción, es decir, desde el **aprendizaje situacional**, como mejor se trabajan las inteligencias interpersonal y corporal. Por ejemplo, si leemos un texto sobre la postura o el estado de ánimo correctos para pintar, podemos racionalizar lo leído y estaremos comprendiendo intelectualmente una información. Podemos incluso memorizar lo que hay que hacer a la perfección, pero **sólo cuando lo practiquemos lo estaremos aprendiendo realmente, y contribuiremos de manera efectiva a desarrollar nuestra inteligencia interpersonal o corporal.**

Por tanto, **según la manera en qué se enseñe el arte éste puede contribuir a desarrollar diversos tipos de inteligencia como la espacial, la corporal, la interpersonal y la intrapersonal.**

Esta práctica de aprendizaje vivencial y autoconocimiento se lleva realizando en Oriente desde hace siglos sólo que dándole un sentido espiritual, tanto en el arte entendido desde la estética taoísta, como en el

arte zen. En Occidente algunos artistas han llegado a tener una visión del arte parecida, como es el caso de **Kandinsky** que coincidió en muchos puntos con la visión espiritual del arte, y con **la visión del arte como trabajo de autoformación:**

*El artista se debe “educar” y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el de un guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.*

*El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido (Kandinsky, 2004, 103).*

Con estas palabras Kandinsky nos muestra dos de los puntos importantes a tener en cuenta a la hora de enseñar arte: en primer lugar, su capacidad de autoconocimiento y autoformación; en segundo lugar, que lo importante es el contenido. En este sentido, es esencial a la hora de enseñar arte que lo relevante no sea sólo dominar la forma, es decir la técnica para conseguir un resultado estéticamente bello, sino que la técnica sea una herramienta a nuestro servicio para poder expresar un contenido, el cuál sólo puede venir del artista, de sus inquietudes emocionales espirituales, existenciales, etc. O sea, de su llamado “mundo interior” por unos o “alma” por otros.

**¿Cómo enseñar entonces el arte?** Sin intentar dar formulas concretas, y asumiendo que no hay una sola manera correcta de enseñar arte, sí consideramos interesante tanto tener en cuenta las teorías de Gardner, como las maneras de entender y enseñar el arte a partir de la estética taoísta o a través del zen. Ya que, como apunta el propio Gardner,

*“una ciencia comprensiva del desarrollo humano necesita en cierto modo considerar el espectro completo de las capacidades y los talentos mostrados por los seres humanos maduros en diversas culturas”* (Gardner, 1994, 26). Algo por otro lado cada vez más inevitable ya que cada día vivimos en un mundo más globalizado.

En cualquier caso, **cuánto más investiguemos sobre el arte desde diferentes enfoques, más se enriquecerá nuestra visión del mismo, y cuántas más maneras diferentes de hacer arte pongamos en práctica más capacidades personales desarrollaremos.**

No obstante, también es importante tener en cuenta, respecto a la actitud con la que afrontar tanto este acercamiento a otras culturas como el poder transformador o educador del arte, que es conveniente no caer ni en el excesivo entusiasmo, ni en el excesivo escepticismo, intentando mantener una actitud centrada.

Con el fin de mantener dicha actitud, y contrariamente a lo expuesto hasta ahora, tenemos que destacar una de las opiniones de Carey como interesante contrapunto al **excesivo entusiasmo sobre el poder transformador del arte en el que cayeron no sólo algunos estetas y románticos del siglo XIX, sino también algunos artistas del siglo XX como Kandinsky:**

*Kandinsky se había convertido a la teosofía -un cajón de sastre de supersticiones arcanas provenientes, en su mayor parte, de la India-, una disciplina que consideraba “sinónimo de*

*verdad eterna". También admiraba a su más ferviente proselitista: madame Blatavsky. La fe de Kandinsky en el arte abstracto como fuerza religiosa capaz de cambiar el mundo era auténtica: se regocijaba al pensar que la humanidad se hallaba a las puertas de "una época de gran espiritualidad". Sin embargo, dado que apenas faltaban cuatro años para el comienzo de la Primera Guerra Mundial, sus poderes proféticos parecen tan poco fiables como los de la propia madame Blatavsky, que predijo: "En siglo XXI, la tierra será un paraíso" (Carey, 2007, 147).*

Respecto a esta última opinión de Carey, hay que reconocer que en esta crítica al excesivo optimismo de Kandinsky, Carey tiene razón. Es cierto que Kandinsky llevado por su entusiasmo artístico, no por sus "poderes proféticos" como ironiza Carey, y pese a su indudable aportación al mundo del arte tanto en el terreno pedagógico y teórico como en el pictórico, que no cuestionamos en absoluto, sí cayó en un entusiasmo optimista respecto al futuro de la espiritualidad y del arte abstracto. Así lo atestiguan las diversas opiniones recogidas de su libro *De lo espiritual en el arte*:

*Todo el que ahonde en los tesoros escondidos de su arte, es un envidiable colaborador en la instrucción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo (Kandinsky, 2004, 48).*

*Al final quisiera añadir que, según mi opinión, nos acercamos cada vez más a la época de la composición consciente y racional; que pronto el pintor estará orgulloso de poder declarar "composicionales" sus obras (a diferencia de los impresionistas puros, que estaban orgullosos de no declarar nada); que ya estamos en el tiempo de la creación útil y, finalmente, que este espíritu de la pintura está en relación orgánica directa con la ya iniciada construcción del nuevo reino*

*espiritual, ya que este espíritu es el alma de la época de la gran espiritualidad* (Kandinsky, 2004, 108).

A las opiniones de Kandinsky sobre el futuro de la espiritualidad, hay que sumar sus opiniones sobre el futuro del arte:

*Con el tiempo será posible hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para hablar del interno* (Kandinsky, 2004, 94).

En este punto hay que matizar que su error fue hablar en términos generales, pues si bien es cierto que muchos pintores hoy en día, un siglo después, siguen tomando formas del mundo externo, también lo es que el movimiento abstracto comenzado por Kandinsky tendría gran repercusión en generaciones posteriores, por ejemplo en los artistas del expresionismo abstracto estadounidense.

Con respecto a la conversión de Kandinsky a la teosofía, es cierto que en su libro cita esta corriente de pensamiento como uno de los más importantes movimientos espirituales, pero la expresión “verdad eterna”, utilizada por Kandinsky para referirse a la teosofía, está tomada del libro de Blawatzky *Der Schlüssel der Theosophie*. Así, aunque Kandinsky apoya sus ideas con esta cita, hay que dejar claro qué ideas son de uno y cuáles son de otro, pues más tarde Kandinsky también califica de “un tanto precipitada” la tendencia de los teósofos a crear una teoría y su alegría al dar respuestas a preguntas existenciales o transcendentales, al tiempo que advierte de que estas ideas pueden crear escepticismo:

*La teoría teosófica, que es la base del movimiento, fue formulada por Blawatzky, y es una especie de catecismo en el que el alumno encuentra las respuestas concretas del teósofo a todas sus preguntas. Teosofía significa, según palabras de Blawatzky, “verdad eterna” (...). “El nuevo emisario de la verdad hallara a la humanidad preparada para recibir su mensaje gracias a la sociedad teosófica: encontrará una forma de expresión con la que vestir las nuevas verdades, una organización que en cierto sentido espera su llegada para hacer desaparecer los obstáculos y las dificultades de su camino” (...). Blawatzky supone que “en el siglo XXI la tierra será un cielo, comparada con lo que ahora es”. Con estas palabras termina el libro. Aunque la tendencia de los teósofos a crear una teoría y su alegría un tanto precipitada por dar respuesta rápida a la eterna e inmensa pregunta, pueden inspirar un cierto escepticismo al observador, el amplio movimiento espiritual es real (Kandinsky, 2004, 37-38).*

**Aproximadamente, un siglo después de la formulación de estas teorías, tenemos la ventaja de conocer el supuesto futuro al que se refiere Kandinsky y podemos decir que sus ideas sobre el futuro espiritual y artístico pecaban de optimistas.** La única diferencia o ventaja, tanto en lo que se refiere a lo artístico como a lo espiritual, es **la variedad de tendencias**, información o prácticas actuales, lo cual supone una ventaja en cuanto a elección. Ya no hay una religión única, una única visión de la espiritualidad, ni en el mundo del arte existe sólo única tendencia.

**Esta pluralidad es la diferencia más notable entre la época anterior a Kandinsky y la nuestra, y en este sentido sí podemos hablar de un cambio tanto artístico como espiritual.** Sin embargo, también es cierto que **los problemas básicamente siguen siendo los mismos:** por

ejemplo el mercantilismo se impone en el mundo del arte y lo material se impone a lo espiritual en el mundo cotidiano, tanto ahora como hace un siglo.

En cuanto a la diversidad de filosofías o creencias espirituales, también podemos decir algo parecido. Cada una da su respuesta sin que la humanidad haya llegado a respuestas absolutas, y muchos se desvinculan de sus creencias tradicionales para caer en otras que tampoco tienen porque ser la respuesta adecuada, ya que de Oriente también nos llegan sectas o religiones nada recomendables si se quiere seguir optando por la libertad espiritual o personal. Aunque también es cierto que es necesario no cerrarse a una única visión de la espiritualidad y resulta enriquecedor conocer otras filosofías o religiones, con el fin de ampliar nuestra propia visión personal.

Volviendo a las ideas expuestas por **Carey**, de las cuáles sólo se ha expuesto un resumen, para terminar, y teniendo en cuenta que todas las opiniones son validas como parte de este debate, debemos añadir una ultima aclaración sobre este catedrático de literatura. Como a continuación se demostrará, las opiniones de Carey no son en absoluto desinteresadas, ya que después de cuestionar las teorías más importantes sobre la influencia positiva del arte en el ser humano y exponer otras que justifiquen lo contrario, lo que él pretende es contrarrestar la tendencia a creer que el arte hace mejores a las personas para intentar demostrar la superioridad, en este punto, de la literatura. En sus propias palabras:

*En lo que queda de este libro intentaré defender el valor de la literatura, y en la mayoría de los casos tomaré ejemplos (aunque no de manera exclusiva) de la literatura inglesa, una rama del conocimiento que en los últimos años ha sido progresivamente desvalorizada en institutos y universidades por ser considerada un producto vergonzosamente anticuado en comparación con el estudio de los medios de comunicación o la historia cultural. Para contrarrestar esta tendencia intentaré demostrar por qué la literatura es superior a otras artes (Carey, 2007, 181).*

Para acabar concluyendo:

*la literatura no nos convierte en mejores personas, aunque puede ayudarnos a criticar aquello que somos. Pero sí amplía nuestra mente aportándonos pensamientos, palabras y ritmos que nos acompañarán durante toda la vida (Carey, 2007, 267).*

Para terminar con este debate acerca de las distintas visiones de la influencia del arte sobre el ser humano, hemos de decir que todos los puntos de vista son importantes. En primer lugar, porque nunca existe una verdad absoluta, y las influencias del arte sobre el ser humano pueden ser infinitas. Si ya ante una sola obra de arte puede haber múltiples respuestas humanas, no digamos ante miles de obras de arte de múltiples estilos. Y, en segundo lugar, porque un punto de vista puede contrarrestar el exceso de entusiasmo o de crítica de otro, llegándose así a conclusiones más objetivas.

Ahora bien, no debemos caer en el debate sobre si es mejor un tipo de pensamiento u otro, sobre si es mejor el arte, la literatura o la ciencia. Todos son importantes. Además, no se puede convertir un debate serio en

una especie de competición entre las distintas disciplinas del saber, donde cada cual intenta barrer para su casa, menospreciando las opiniones que defienden la importancia de otras disciplinas. Todas las áreas de conocimiento son igualmente importantes, pues si bien es cierto que la literatura amplía la mente aportándonos pensamientos, palabras y ritmos, igualmente es cierto que el arte amplía no sólo la mente sino también la conciencia de lo que somos y de lo que nos rodea, aportándonos, por supuesto, imágenes y ritmos, al mismo tiempo que vivencias, sensaciones, emociones y estados de ánimo que asimismo pueden acompañarnos durante el resto de nuestras vidas.

En este sentido, y para concluir esta revisión sobre las diferentes maneras de entender la influencia del arte sobre el ser humano, **algunos terapeutas creen que el arte, empleándolo de la manera adecuada para ello, puede ayudar al desarrollo humano, y no dudan en recurrir al arte o, mejor dicho, a la expresión artística como herramienta terapéutica.**

En Occidente desde los años 70 se practica el **Arteterapia**, donde el arte es empleado como una herramienta de introspección psicológica muy útil, ya que puede llegar a ayudar tanto al terapeuta a ahondar en la psique del paciente, como al paciente para llegar a un mayor autoconocimiento:

*El Arteterapia, como instrumento de intervención psicológica en el devenir curativo de los humanos es una práctica que conjuga el ejercicio expresivo del sí mismo con el autoconocimiento a través del vínculo que el arte provee y promueve de introspección y acción. Las variables con la que juega el Arteterapia son las que juega el arte, y las que juega el arte, llegan a confundirse con las que moviliza la creatividad: la*

*emoción creativa del pintor ante su caballete, el científico en su laboratorio, o el compositor ante la partitura, que tanto se acercan a esa experiencia de satisfacción total a la que en general se aspira y tan raramente se alcanza, pero que por unos momentos provocan una autopercepción en plenitud, en ocasiones como si el tiempo llegase a detenerse.*

*La experiencia del fluir creativo (...) puede indicar quizás un camino a través del cual es viable mejorar en salud mental y satisfacción en la vida cotidiana y ello favorecer que los objetivos vitales se hagan más claros: alcanzar una personalidad más satisfactoria y una mejor comprensión de sí mismo, que favorezca, a su vez, una mayor realización personal, interpersonal, laboral y social.*

*Comprender qué pasa dentro, a través de la expresión creativa del sí mismo, de la fluidez expresiva, es probablemente el modo en el que el conocimiento de la creatividad y su dinámica pueden ayudar al Arteterapeuta en el ejercicio de su apasionante tarea (Corbalán, 2006, 52).*

Una vez más, **la capacidad del arte, tanto creativa como expresiva en relación con aquello que no podemos decir con palabras** y, en este caso, también el estudio del modo en qué se expresa, **resultan de gran utilidad**, ya que estas cualidades de la expresión artística son empleadas en Arteterapia como un medio de introspección, ya que la expresión artística puede revelar emociones que no se expresan habitualmente, emociones incluso inconscientes que hasta pueden ser ignoradas por el propio paciente.

*El arte es una vía para conocer lo que creemos de verdad. Bernie Siegel (...) es un médico que siente un profundo respeto por el poder de la imaginación para la curación física. Pide a sus pacientes de cáncer que dibujen imágenes de su tratamiento*

*para descubrir sus creencias profundas sobre las opciones respecto al tratamiento. Ha aprendido que lo que cree el paciente, no la ventaja objetiva de un determinado tratamiento, es el factor más importante en la consecución de resultados positivos (Allen, 1997, 19).*

**El arte no sólo es un medio de expresión y de análisis psicológico, sino que nos acerca a un tipo de comprensión no intelectual más cercana a nuestras emociones, a nuestra relación inconsciente con nosotros mismos, con nuestro cuerpo y con nuestra forma de hacer. Constituye, en suma, una manera de despertar nuestra intuición y de liberar nuestra creatividad.**

*Este tipo de creación lleva a una forma de conocimiento no intelectual, a través de la emoción y del cuerpo. Despierta en el alma una intuición de la propia personalidad que lleva a encontrarse a gusto con los misterios de la existencia y que es renovable por medio del cambio (Richards, 1997, 7).*

**Todo ello mediante la práctica**, una práctica real, un camino de expresión del sí mismo, y también de la detección de todo lo que bloquea esa expresión, pues estudiando los factores que bloquean nuestra creatividad artística podemos encontrar muchos de los factores que obstaculizan nuestras acciones en la vida. Aun así, el Arteterapia no es más que una herramienta más de las muchas que pueden emplearse para el desarrollo personal, pero lo que sí es cierto es que cada vez hay más autores que exponen sus beneficios.

Ante todo lo expuesto es difícil resumir la cantidad de usos y beneficios que el arte, como herramienta, puede aportar para la formación del ser humano. Sin embargo, hay que reconocer que ninguna de estas opiniones favorables a la formación a través del arte excluye que siempre habrá “artistas” que realicen obras comerciales o llamativas buscando desesperadamente llamar la atención, que siempre habrá quienes se fijan en la estética como medio de distinción social, o quienes compren cuadros como si comprasen acciones en la bolsa. Pese a ello, tampoco pueden olvidarse los beneficios que el arte puede aportar a otras personas, tanto si les ayuda a desarrollar ciertas facultades o a olvidarse de sus problemas cotidianos, como si les sirve de terapia o incluso de camino espiritual:

*Por medio de la creación artística he resuelto problemas, aliviado el dolor, he hecho frente a pérdidas y desengaños y he llegado a conocerme profundamente. Por estas razones, considero que la creación artística es mi camino espiritual (Allen, 1997, 11).*

**El arte es una herramienta versátil y de múltiples usos, todos los cuales sería imposible enumerar pues serían tantos como modos hay de hacer arte, de enseñar arte y de observar arte. Como tal herramienta, el arte es empleado por pedagogos o terapeutas con fines formativos o clínicos. Otro aspecto es que los beneficios que cada persona obtiene dependen también de cada individuo, alcanzándose así una gama de variantes tan múltiple como interesante de explorar.**

En este estudio nos sería imposible investigar todas estas variantes. Así, pues, concluiremos este capítulo realizando una síntesis sobre las

conclusiones acerca de los diferentes enfoques pedagógicos expuestos, y sobre las posibles aportaciones de las ideas y prácticas de algunas filosofías orientales.

### **7.3.2. Conclusión del debate sobre la influencia del arte en el ser humano y aportaciones de la estética taoísta, budista y zen al mismo.**

Intentando conjugar todas estas teorías y teniendo en cuenta todos los puntos de vista, pero también teniendo presente que los extremos nunca son objetivos, intentaremos resumirlas, al tiempo que mantenemos una visión general, para poder extraer algunas conclusiones.

En primer lugar, **el concepto del desarrollo humano debe ser un concepto holístico**, que tenga en cuenta todas las capacidades humanas, sin darles más importancia a unas que a otras.

En segundo lugar, si tradicionalmente se ha dado más importancia a las capacidades lógico racionales o lingüísticas, y aún se les sigue dando, nos parece que el arte, y en concreto **la educación a través del arte, ofrece un interesante marco educativo en el cual se pueden desarrollar capacidades que quedan relegadas en otros campos, desde la intuición o la creatividad hasta el autoconocimiento personal o del entorno**. Esto no supone ninguna oposición a las matemáticas, la literatura, las ciencias o las nuevas tecnologías. El debate entre arte o ciencia, como si de dos rivales se tratara, carece de sentido, más aún cuando capacidades desarrolladas en un área se pueden aplicar a otra: por ejemplo, un científico

sin creatividad puede ser muy eficaz recogiendo datos, ordenándolos o clasificándolos, pero difícilmente puede llegar a crear o idear nada nuevo.

En tercer lugar, la respuesta acerca de si el arte puede mejorarnos como seres humanos, depende del progreso o mejora que busquemos así como de muchas otras variables. Ante todo, sin caer en el entusiasmo de los artistas del siglo XIX, incluso de algunos de principios del siglo XX, se da por supuesto que actualmente cuando hablamos de la educación a través del arte sabemos muy bien que no se trata de una varita mágica, y que en la formación del ser humano influyen muchos factores, principalmente sus condiciones de vida y las de su infancia. Además, el arte llega o influye en unas personas más que en otras y no se interpreta siempre de la misma manera. Este **factor personal y subjetivo del arte** es un aspecto más del mismo, **interesante de estudiar aunque difícil de controlar, verificar o cuantificar**.

Ahora bien, **si por ser ésta una cuestión difícilmente cuantificable es dejada de lado en las investigaciones sobre el desarrollo humano, caemos de nuevo en el error de privilegiar unas formas de progreso humano sobre otras**. Además, un enfoque exclusivamente cuantitativo resultaría demasiado restrictivo o, cuanto menos, excluyente de una buena parte de las capacidades humanas. En este sentido, y por lo que se refiere a la educación a través del arte, investigadores como Elliot W. Eisner prefieren utilizar el término de **“indagación cualitativa”**:

*Las consideraciones cualitativas se tienen en cuenta para componer sonetos, canciones y guiones. Se emplean en enseñanza, en dirigir ejércitos y en la construcción de teorías. Las consideraciones cualitativas se utilizan para contar una*

*historia, para hacer el amor, para mantener una amistad y vender un coche. Resumiendo, el pensamiento cualitativo está ubicado en los asuntos humanos. No es alguna forma exótica de hacer o realizar, sino un aspecto dominante de la vida cotidiana. Por ésta y otras razones es útil (Eisner, 1998, 20).*

Así, pues, este tipo de indagación cualitativa aun siendo más difícil de precisar que la cuantitativa, está cobrando una especial importancia para numerosos investigadores y pedagogos actuales, los cuales, además, defienden **la actividad artística como especialmente propicia para desarrollar las facultades cualitativas de la inteligencia:**

*Las artes son casos paradigmáticos de inteligencia cualitativa en acción. Las consideraciones cualitativas se pueden emplear para componer las cualidades que construyen obras de arte. En tanto que estoy convencido de que las calidades convertidas en arte informan, y en cuanto quiero expresar el potencial de las artes como vehículos reveladores del mundo social, la indagación cualitativa me parece tener el toque apropiado (Eisner, 1998, 20).*

Por estas opiniones, y las anteriormente recogidas, podemos afirmar que, sin llegar a ser la única clave del desarrollo humano completo, **el arte y en concreto la práctica artística constituyen una herramienta fundamental para el desarrollo completo de las capacidades humanas;** entendiendo por tales **todas las capacidades que permiten al individuo solucionar problemas, no solo matemáticos o lingüísticos, sino de relación con su entorno y consigo mismo.** Por tanto, podemos decir que **el arte sí puede hacer mejores a las personas,** en cuanto que **desarrolla muchas de las capacidades necesarias** para su normal desenvolvimiento en el medio social, y que, **enseñado de manera adecuada,** también

**aporta un autoconocimiento que sólo puede adquirirse por medio de la práctica.**

Llegados a este punto hay que matizar que lo anteriormente expuesto **depende mucho de cómo se enseñe el arte y a qué tipo de arte nos referimos.** Sin tratar de dar formulas mágicas, expondremos algunos ejemplos.

Por ejemplo, **los valores puramente estéticos sirven para formar la sensibilidad estética, pero esto no significa que por sí mismos fomenten valores morales,** -como creían muchos románticos del XIX- a no ser, claro está, que se enseñen de una manera determinada para fomentar unos u otros valores. A esto hay que añadir otra cuestión, y es que tanto los valores estéticos como los morales varían de una época a otra.

Por otro lado, la simple copia de la apariencia de un modelo dado sólo sirve para adquirir el dominio de una técnica, importante como medio de expresión pero que no es un fin en sí mismo pues, al igual que la belleza como modelo de perfección estético, carece de contenido. La belleza en sí, sólo es un logro estético que, como mucho, puede resultar decorativo pero que tarde o temprano pasa de moda. Lo único realmente importante de ella, es el cambio que es capaz de provocar en el estado de ánimo de algunas personas.

**El cambio fundamental en la enseñanza se produce cuando lo importante no es el resultado estéticamente conseguido con respecto a una estética determinada, sino el desarrollo de la persona que va a lograr ese resultado.**

En este sentido, algunos investigadores actuales, como Marín Viadel, realizan una revisión de las tesis de **Lowenfeld**:

*Las tesis fundamentales de Lowenfeld, que han arraigado de tal modo que casi se han constituido en dogmas para la educación artística, pueden resumirse del siguiente modo:*

*- Lo importante no es el dibujo sino el dibujante, tiene más valor el resultado que el proceso, la meta no es conseguir obras bonitas sino individuos seguros de sí mismos, capaces de relacionarse y disfrutar de los demás y de su entorno y de expresar desinhibidamente sus ideas, sentimientos y emociones.*

*-Las actividades artísticas sirven principalmente para desarrollar la capacidad creativa, y nada mejor para desarrollar la creatividad que ponerla en juego desde el primer momento.*

*- La educación artística debe respetar la evolución natural del dibujo infantil (Marín Viadel, 1989, 30).*

Desde el primer momento en que se produce este giro en la concepción de la educación artística, también se produce en la manera de entender el arte. La imagen es sólo la herramienta, el impulso que espolea la imaginación o la emoción de quien la observa o la realiza. Si esto es así, lo importante no es tanto la estética como apariencia, cuanto la estética como resultado de una evolución personal, como contenedor de un contenido.

El arte tiene un contenido; es el resultado de una búsqueda, la expresión de unas emociones o la manifestación de unas inquietudes personales o colectivas. El arte es una experiencia, tanto para quien lo realiza como para quien lo percibe, y una experiencia tanto sensorial como emocional:

*En el dominio artístico el asunto que más nos interesa es la experiencia vital de los seres humanos, especialmente sobre las situaciones que nos hacen sentir, conocer y desear e ilusionarnos más intensamente (Marín Viadel, 2003, 16).*

**El arte es tanto recipiente como transmisor de aquello que no se puede expresar con palabras.** De hecho, la expresión pictórica en la historia del ser humano precedió en el tiempo a la escritura, al igual que en el niño la creatividad se expresa a través de sus dibujos o pinturas antes que por medio de la palabra escrita.

No es que esté mal adquirir otras capacidades, pero **¿por qué perder la creatividad o la facultad que tenemos de expresarnos artísticamente si es algo que ya tenemos desde niños?** La expresión artística, con mayor o menor intensidad, manifestada de una u otra manera, pues no hablamos de ser un virtuoso ni de un genio, es algo inherente a la mayoría de los seres humanos y está presente en todas las culturas. Si esto es así, es porque **el arte forma parte de nuestra naturaleza humana; es porque es una expresión de la naturaleza humana. Por tanto, estudiando el arte estudiamos también esta naturaleza, y desarrollando nuestras capacidades artísticas desarrollamos también una parte de nuestra naturaleza humana.**

El arte entendido de esta forma constituye un medio ideal en la enseñanza como medio de **autoconocimiento**, del **conocimiento de lo que nos rodea**, y por tanto la educación a través de las artes, lejos de ser un lujo, es vista como una herramienta fundamental para el desarrollo humano, ya que nos proporciona experiencias de aprendizaje únicas, como apunta Dolores Álvarez citando a Dewey:

*Para Dewey, la música, el dibujo, la pintura, etc. Constuyen los medios de una apreciación intensificada y exaltada:*

*Revelan una profundidad y amplitud de sentido en experiencias que de otro modo podrían ser mediocres y triviales. Proporcionan, por decirlo así, órganos de vision (...) Seleccionan y enfocan los elementos de valor aprovechable que hacen que se pueda disfrutar directamente de toda experiencia. No son lujos de la educación, sino expresiones enfáticas de lo que hace a toda educación valiosa. (Alvarez, 2003,199).*

De igual modo, tampoco debe considerarse un lujo el estudiar el arte de otras culturas y como éste ha sido empleado como herramienta educativa o medio para el desarrollo del ser humano.

**En este sentido, la forma de entender el arte en Oriente, constituye un ejemplo de enseñanza a través del arte tremendamente enriquecedor, según los actuales enfoques occidentales sobre la educación a través del arte y el desarrollo humano.**

Un ejemplo de educación a través de la práctica artística lo tenemos en los **mandalas budistas**. Mediante la laboriosa realización del mandala

con tierra o pigmentos de colores, el budismo enseña la importancia del momento presente, la concentración en la práctica y, con la destrucción del mandala, el no apego a lo efímero de la vida.

El arte ha sido empleado como herramienta educativa desde hace siglos, no sólo por los budistas sino, como ya hemos comprobado, también por los taoístas y los practicantes del budismo chan o del zen. Por ello, para terminar haremos un breve repaso de las distintas filosofías chinas que emplean el arte como instrumento de formación de individuo.

#### **7.4. El arte como instrumento de formación integral en China.**

En el arte entendido desde **la estética taoísta o zen**, encontramos otros interesantes ejemplos prácticos de **aprendizaje personal a través del arte**.

Desde la óptica de la estética taoísta o zen, **el estado de ánimo del artista** es una de las claves fundamentales tanto para emprender la práctica artística, como para contemplar el arte o el modelo que se desea representar. Para que este estado de ánimo sea el adecuado al realizar cualquiera de estas actividades, la **autoobservación** y el **autoconocimiento** se revelan como fundamentales:

*Tarea inicial del artista es la de sosegar su espíritu, liberarse de las presiones exteriores. Una labor educadora a de*

*ir por delante. Los vicios, las viles pasiones, han de ser desarraigados. Tras esta depuración ya puede el artista enfrentarse con el universo* (Martín González, <sup>2</sup>1978, 113).

Es más:

*“La contemplación es el acto de la aprehensión del movimiento interno de las cosas y del propio. Las cosas han de ser aprehendidas en su dinamicidad y, para ello, el artista deberá interiorizarlas, es decir hacer suyo su tiempo, el tiempo del objeto. El secreto del arte consiste en la habilidad para adecuar la propia frecuencia vibratoria a la del objeto. El conocimiento de la estructura de la materia empieza, por eso, por el conocimiento de uno mismo”* (Maillard, 2000, 67).

**La pintura así entendida es una filosofía en acción, un camino no sólo de formación artística, sino personal**, que sería imposible resumir en estas conclusiones, y que además ya fue expuesto con mayor detalle en el capítulo 2.3. que dedicamos a la metodología taoísta. Tan solo citaremos las palabras de Kitaura sobre la manera de entender y practicar el arte del célebre pintor, poeta, calígrafo y crítico de arte, Su Dongpo:

*La pintura no es ya un mero producto de la habilidad técnica, sino es el fruto de la autorrealización en el nivel más profundo y alto de su ser; es el flujo espontáneo de la personalidad cultivada en sentido auténtico y universal* (Kitaura, 1991, 274).

Sin embargo, destacaremos que, aunque este ideal resulta difícil de comprender desde la mentalidad occidental tan propensa a evaluar cuantitativa y racionalmente los resultados, debemos aceptar otras

valoraciones. La estética taoísta, por el contrario, privilegia el proceso y la intuición, la creación movida por la naturaleza original que es una con la naturaleza observada. En ella la razón no es la que mueve la mano del artista, salvo cuando es indispensable, es decir cuando el artista tiene que programar una composición o cuando tiene que aprender una técnica. Una vez aprendida la técnica, la razón es desechada porque su intervención rompe el lazo que une a la intuición con la mano. En este tipo de manera de entender el arte se habla incluso del “chi” o de la “energía vital”. Conceptos de difícil traducción o verificación científica, pero que no podemos pasar por alto si queremos investigar a fondo esta concepción del arte.

**El arte entendido desde la estética taoísta es un camino que aporta una visión diferente y enriquecedora, que sirve como contrapunto a un mundo que privilegia lo tecnológico, lo racional y los resultados cuantificables.** Además, aunque decidiéramos valorar solamente los resultados, lo cierto es que el arte oriental influido por el taoísmo ha dado como resultado obras de gran belleza estética que son valoradas por cualquier entendido en la materia.

Con el zen, al ser heredero del taoísmo y del budismo, ocurre algo parecido:

*Para el pensamiento occidental tradicional, la carencia de explicaciones y teorías del zen pueden convertirlo en algo complejo. Estamos tan acostumbrados a caminar ayudándonos por el bastón del razonamiento, que cuando no comprendemos algo, nos detenemos para buscar soluciones. Sin embargo, en el*

*camino del zen esta dificultad se desvanece, ya no hay nada que solucionar, simplemente hay que andar y vivir el camino. Al practicar zen, cambiamos nuestra forma de habitual de pensar; en lugar de “llenarnos” de ideas para intentar conocer, nos “vaciamos” para encontrar (Manrique, 2006, 13-14).*

Tanto el taoísmo como el zen se apartan de conceptos y teorías, así como de razonamientos excesivos. **Sin la práctica no hay aprendizaje verdadero.** Un proverbio zen dice:

*Cuando alzo la mano hay zen,  
mas cuando digo que alzo la mano  
ya no hay zen (Manrique, 2006, 13).*

Uno de los ejercicios prácticos y pictóricos más comunes en el zen, consiste en pintar un círculo (símbolo de su visión espiritual). Cuando un monje zen pinta un círculo lo hace con la misma actitud que cuando medita (figura 132). De este modo, las cualidades que el estado meditativo le confiere son plasmadas en su pintura.



Figura 132. Monje zen pintando un círculo.

(www.godokai.com)

En esta misma línea, Lao tse también valora la necesidad de la práctica para poder aprender, así como la relajación del cuerpo y la mente:

*Pensar y hablar sobre el camino integral no es lo mismo que practicarlo.*

*¿Quién se convirtió alguna vez en buen jinete por hablar de caballos?*

*Si deseas encarnar el Tao, deja de parlotear y empieza a practicar.*

*Relaja tu cuerpo y sosiega tus sentidos.*

*Haz regresar tu mente a su claridad original.*

(Lao Tse, 1995, 85).

La experiencia personal es entendida como el verdadero maestro, asumiendo incluso lo que éste tiene de subjetivo. Por ello, como ya se ha dicho, los taoístas huyen de las normas; **la única premisa es la mente**

**calmada, la observación y la concentración en la actividad que se realiza en el momento presente. De este modo la autoobservación y, por tanto, el autoconocimiento se producen a través de la práctica y el silencio:**

*Este silencio representa una pausa en la actividad mental, necesaria para alcanzar la disponibilidad interior, flexibilidad y lucidez; condiciones indispensables para explorar la esencia misma del individuo y llevarlo a desarrollar su más alto grado de sensibilidad, disfrutando de una transparencia y serenidad natural de la mente (Manrique, 2006, 13).*

**La práctica artística, o incluso la contemplación entendidas de este modo, no solo desarrollan la creatividad o la intuición sino también las inteligencias interpersonal, intrapersonal, espacial y motora. Sin poder garantizar que el arte, así entendido y practicado, nos vaya a convertir en mejores personas respecto a una moralidad determinada, sí podemos decir que nos ayuda a ser más conscientes.**

En este sentido, no hay que perder nunca tampoco una visión objetiva que evite caer en los extremos: ni todo lo que nos llega de Oriente u otras culturas es la verdad absoluta o la solución a nuestros problemas, ni son alucinaciones de místicos incivilizados. Conviene tener muy presente que no existen formulas mágicas que vayan a convertir al ser humano de la noche a la mañana en un ser perfectamente desarrollado en todas sus capacidades tanto mentales, morales o espirituales.

De este modo, **aún con toda la falta de resultados concluyentes en el sentido más científico**, pero también con todo el **componente subjetivo** que suponen las diferentes respuestas de cada individuo ante el arte, **la educación a través del arte es un camino ya emprendido, desde hace miles de años en Oriente, ya sea de manera formal o informal.**

Además de esto, lo subjetivo, la inexistencia de una sola verdad o respuesta, no debe ser visto como un inconveniente. **La subjetividad del arte es una riqueza en sí misma**, un sin fin de respuestas y de preguntas, una exploración que ahonda en la naturaleza humana, la cual no es una fórmula matemática ni una ecuación con un solo resultado, sino una manera de existir con todas sus variantes.

Por otro lado, esta concepción del arte nos abre en Occidente **un nuevo camino para comprender el arte no como una fábrica de resultados estéticamente bellos, sino como un camino de autoformación.** Esta es la idea que muchos autores están destacando hoy en día en Occidente cuando se refieren a la educación a través del arte. **Una idea que conecta en muchos aspectos con algunas ideas propias del mundo oriental** que, aun con una finalidad más mística, también abarcan la importancia del desarrollo humano en un sentido personal y el desarrollo de importantes capacidades.

Así, pues, podemos concluir afirmando que **el arte enseñado o puesto en práctica de manera adecuada para ello, puede hacernos más conscientes de nosotros mismos y de nuestro entorno, además de**

**ayudarnos a comprender o fomentar el interés por otras culturas o épocas. También a través del arte se desarrollan facultades como la intuición, la creatividad o la expresión a través de un medio que, al no ser el habitual, nos permite transmitir ideas, emociones o sensaciones que de otro modo no sería posible desarrollar.**

En las paginas siguientes, a modo de cerrar esta exposición y siendo fieles a nuestra valoración de la práctica, hemos creído oportuno realizar algunos ejercicios empíricos.



**PARTE IV.**

**ESTUDIO EMPÍRICO**





## **8. Estudio empírico.**

Con el fin de profundizar y llegar a algunos resultados empíricos, sin olvidar que estamos realizando una investigación fundamentalmente cualitativa, nos hemos propuesto llevar a cabo algunas experiencias prácticas. En dichas experiencias comprobaremos la utilidad o no de algunas prácticas orientales que pueden servir como medio para enriquecer la educación a través del arte. Como en este campo lo importante no es el dibujo sino el dibujante, no nos perderemos en exponer las técnicas de pintura china. Además, como estas técnicas, para su total dominio, requieren años de práctica, creemos que son más interesantes en cuanto a la transformación interior, por tanto perceptiva, las técnicas de meditación oriental tanto taoístas como zen.

### **8.1. Nuevas corrientes pedagógicas.**

Desde una mentalidad ortodoxa de la enseñanza este experimento puede parecer arriesgado o cuanto menos sin sentido, pero tenemos que ampliar nuestro concepto de la enseñanza y de su metodología si queremos conseguir una reforma o evolución profunda de ambas, sobre todo si queremos influir positiva y sustancialmente en la formación de nuestros alumnos como individuos y como seres humanos.

Afortunadamente pedagogos y científicos ya han realizado experiencias prácticas similares empleando técnicas de meditación en las aulas como podemos comprobar en el programa *Redes*, número 50, titulado “Meditación y aprendizaje”. En dicho programa se destaca la necesidad de crear un nuevo sistema educativo que se destine no solo a formar trabajadores sino también ciudadanos.

Con este fin pedagogos y científicos se reunieron en Washintong con el Dalai Lama para debatir sobre la incidencia de la meditación en el ser humano y su aplicación en la educación. Según Punset (2009):

*Los científicos han descubierto que por primera vez el impacto de la meditación, de las técnicas meditativas, sobre el estado, sobre la esencia, sobre la conciencia de un niño de un joven o de un adulto, no sabemos todavía en que medida le afecta, pero sí conocemos ya que le afecta.*

Como ejemplo citaremos el experimento empírico del psicólogo Mark Greenberg, que realizó un estudio preliminar sobre “yoga y presencia alerta” en las escuelas de Baltimore con niños de 10 y 11 años. Los niños realizaban entre 30 y 40 minutos de yoga y meditación, y como resultado Greenberg constató que el yoga y la meditación redujeron lo que él denomina el “rumiar” de la mente: se redujeron los pensamientos intrusivos y mejoró la habilidad de los niños para manejar sus emociones.

Además, en dicho programa se destaca cómo la meditación enseña a focalizar la atención y ayuda al autocontrol y autoconocimiento. Sintetizando, el programa corrobora muchos de los argumentos defendidos en esta tesis. Siguiendo esta línea y sobre todo la línea de nuestra investigación, realizaremos algunos ejercicios que servirán de muestra

sobre cómo la meditación, y los ejercicios de origen taoísta o chan, pueden aplicarse a la educación a través del arte.

## **8.2. Pruebas empíricas realizadas.**

Las posibilidades que se nos presentan a este respecto son tan variadas como ilimitadas, ya que los tipos de meditación o ejercicios meditativos son múltiples y las edades a las que aplicarlos también. En este sentido, hemos escogido dos tipos de ejercicios: uno contemplativo y otro activo, ya que de este modo abarcamos dos facetas fundamentales del arte: la apreciación de una obra de arte y la creación artística.

El ejercicio contemplativo fue realizado con jóvenes de 18 a 33 años, pues a los más jóvenes, si no tienen experiencia en la práctica de la meditación, les podía suponer una dificultad aprender a meditar con unas simples y breves explicaciones. Por otro lado, el ejercicio activo ha sido llevado a cabo por un experto en tai chi que lleva años realizando esta actividad.

### **8.2.1. Primer ejercicio: Contemplación para la apreciación de la obra de arte.**

El primer ejercicio es una prueba destinada a mejorar la apreciación de la obra de arte. Para abreviar, nos referiremos al mismo como ejercicio de “contemplación”. Su objetivo es constatar cómo la meditación influye en el estado de ánimo de la persona y cómo el estado de ánimo en el que

ésta se encuentra repercute a su vez en la forma de observar o contemplar la obra de arte.

En una sociedad en la que llevamos un ritmo de vida tan acelerado, cuando vamos a una sala de arte o a un museo no le concedemos a la obra de arte el tiempo necesario para su contemplación, ni en ocasiones la actitud adecuada. En la estética taoísta la contemplación es un arte, una degustación de la obra, que requiere su tiempo y el estado de ánimo adecuado. Por ello creímos necesario realizar una experiencia empírica en la cual pudiéramos comprobar los efectos de la meditación en la percepción de la obra de arte o, como también podríamos decir, según los términos empleados en la estética taoísta, los efectos que la meditación tiene sobre el contemplador, en cuanto a los niveles de la resonancia de la obra de arte en el mismo.

El ejercicio de “contemplación” se realizó con jóvenes universitarios de unos de 18 a 33 años de edad aproximadamente. La mayoría nunca habían realizado prácticas de meditación, excepto algunos, y nunca habían realizado un ejercicio de este tipo. Este margen de edad parecía ser el idóneo para este ejercicio, ya que con alumnos más jóvenes realizar un ejercicio de meditación por primera vez, sin dar unas clases previas de meditación o relajación, podía ser más complicado.

### **8.2.2. Desarrollo del ejercicio.**

En primer lugar, un grupo de 10 alumnos entraba en el aula donde se habían colocado, en unas sillas en círculo, 10 acuarelas originales que

representaban diferentes paisajes. A los alumnos les dije que imaginasen que entraban en una sala de exposiciones y que dieran vueltas en círculo mirando las acuarelas. Cada vez las vueltas debían ser mas rápidas e incluso les hacía cambiar el sentido de la marcha; esto lo hice para que la elección de la obra fuese casual. Cuando les decía “stop”, cada alumno debía quedarse quieto delante de la acuarela que le hubiera tocado, la observaban unos minutos y de pie frente a la acuarela escribían lo que ésta les transmitía durante unos 5 o 10 minutos, según necesitaran. Luego debían darle la vuelta a la acuarela de manera que ya no la veían.

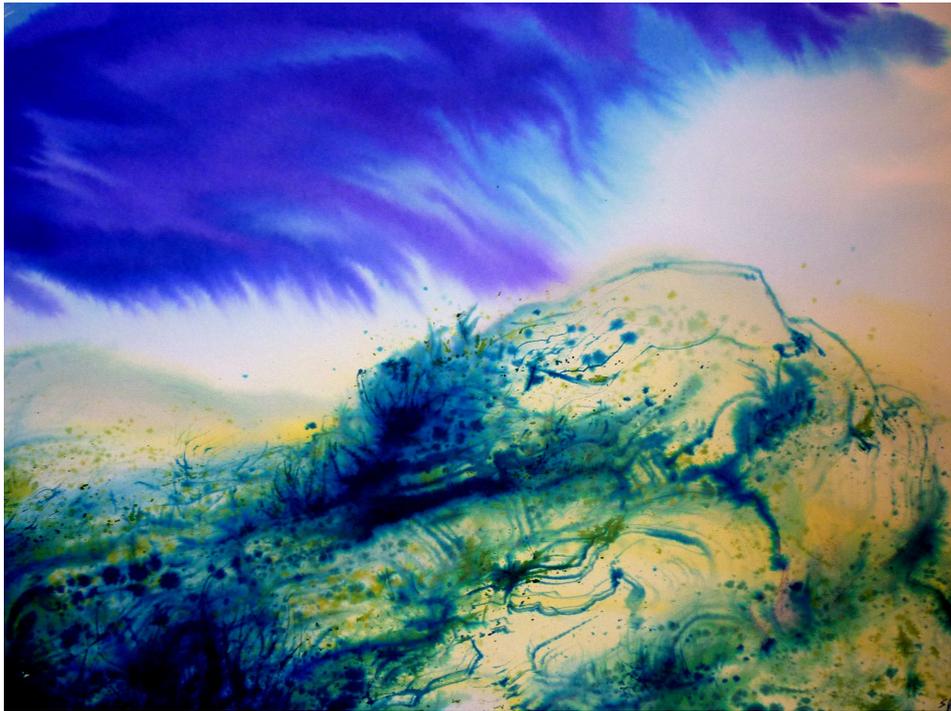
En la segunda fase de este ejercicio los alumnos debían realizar una técnica de meditación sencilla: sentados en un cojín con una postura de meditación cómoda (es decir, con la piernas cruzadas y la espalda recta) debían concentrarse en su respiración. Para ello podían contar cada vez que el aire entrase o saliera de sus fosas nasales, para luego, una vez más concentrados, observar este proceso dejando de contar cuando ellos lo creyeran conveniente.

Primero hicimos una prueba de 3 o 4 minutos, después de la cual podían decir si habían tenido algún problema, pues había unos pocos alumnos a los que les costaba relajarse, se mareaban o les daba risa o incluso picores. Después de darles algunos consejos para relajar la mente hicimos una meditación de unos 10 minutos aproximadamente. Mientras estaban sentados con los ojos cerrados, colocaba la acuarela de tal modo que al abrir los ojos fuese lo primero que vieran frente a ellos. Cuando les dije que abrieran los ojos, les indiqué que siguieran observando en el mismo estado de relajación. Se quedaban así unos minutos y luego

comenzaban a escribir lo que les sugería la acuarela o seguían observando, si querían, durante 5 o 10 minutos, según necesitasen.

Naturalmente, para la correcta realización del ejercicio la acuarela debía ser la misma en la primera observación y en la segunda. Las 10 acuarelas empleadas representaban paisajes de un tamaño de 50x35 cm. aproximadamente, realizadas por mí aunque no expresamente para este ejercicio. Escogí estas acuarelas, en primer lugar, porque me pareció importante que fuese obra original y poseer originales de otros artistas no es fácil, y, en segundo lugar, porque mi estilo no es ni realista ni abstracto y quería un estilo pictórico que sugiriera, es decir donde las formas no fuesen del todo realistas ya que ésto propicia el poder extraer una mayor variedad de lecturas. También me pareció interesante que fuesen paisajes, ya que el tema del paisaje es el que más hemos estado estudiando durante esta tesis.

Como ejemplo mostraré dos de las diez acuarelas escogidas para este ejercicio: la número 5 y la número 9. He seleccionado estas dos debido a que los comentarios escritos sobre ellas, a los que me referiré posteriormente, son de los más esclarecedores.



Acuarela número 5.



Acuarela número 9.

### **8.2.3. Resultados del ejercicio.**

Este ejercicio se realizó tres veces con tres grupos de 10 alumnos cada uno. En general, en todos los grupos el tipo de percepciones de la obra observada, antes y después de la meditación varió, en la mayoría de los casos, ya sea en mayor o menor medida.

Las explicaciones sobre lo que les había transmitido la obra antes de la meditación eran en general más descriptivas, y cuando hacían referencia a las sensaciones o los sentimientos que la obra les transmitía estos eran en general de soledad, inquietud, frío, viento, agobio, tristeza, furia en el cielo y en algunos pocos casos de relajación o esperanza. Excepcionalmente también aparecía alguna sensación positiva.

Después de la meditación disminuían notablemente los sentimientos negativos, apareciendo rara vez los de agobio o inquietud. Seguía persistiendo el sentimiento de soledad, pero esta vez sin un matiz negativo (una soledad en la que uno se encuentra bien) y sobre todo aumentaron considerablemente las percepciones de tranquilidad, calma, paz, plenitud e incluso pureza. También se incrementaron sensaciones positivas tales como la esperanza o la satisfacción. Asimismo, varió su percepción plástica: en general, admitían que después de la meditación veían o se fijaban en más detalles. Algunos, nada más abrir los ojos, se quedaban mirando una zona del cuadro, y otros decían que los colores les parecían más vivos. Una alumna manifestó incluso que veía su letra más clara.

Generalmente los escritos realizados después de la meditación, tenían un carácter más profundo, contenían más referencias emocionales y

eran menos descriptivos, podríamos decir por tanto, que la resonancia de la obra en el espectador aumentaba. Es curiosa la observación de algunos pocos alumnos que expresaban la sensación, en la primera observación, de que parecía que iba a llegar una tormenta y, en la segunda, de que la tormenta ya había pasado, que se abría el cielo y de que esto les producía una sensación de esperanza.

En este sentido, pasaré a describir los escritos de dos alumnas, que resultan muy significativos en cuanto a las variaciones mencionadas entre el antes y el después de la meditación.

Comenzaremos observando las palabras escritas por la alumna Isabel Illán Herraiz, que observo la acuarela número 5, antes de la meditación:

*El dibujo me transmite lo oscuro, la muerte, una vegetación sin vida a causa de la escasez del sol y agua. Me parece muy interesante y que transmite mucho.*

La misma alumna frente a la misma acuarela, después de la meditación escribió:

*Observo que tras la muerte de la vegetación aparecen flores, con vida. También parece que la nube que tapa el sol se está haciendo a un lado para que los rayos hagan brotar vida. Me transmite que después de una muerte siempre hay más vida. Creo que es un dibujo muy interesante que transmite mucho.*

Seguidamente veremos otro ejemplo sobre los comentarios de la acuarela número 9. La alumna Elena López Lorenzo, tras la primera observación, redactó un párrafo descriptivo de la escena y después explicó algunas de sus sensaciones:

*Por otro lado, el cielo me transmite sensación de tormenta; la oscuridad está algo presente, y veo una chispa de luz que me da esperanza, oculta algo misterioso detrás de ella. Los colores me recuerdan a la aurora boreal del cielo. Como conclusión el cuadro me representa tranquilidad e inquietud al mismo tiempo, como si se avecinara algo que va a ocurrir*

La misma alumna frente a la misma acuarela, después de la meditación escribió:

*Es como si el cielo estuviera siendo absorbido por la mancha brillante que hay en medio; todo va hacia ella para desaparecer y dejar tranquilidad en el paisaje. Parece que hace viento y las plantas se mueven a su son.*

*Parece que ahora toda la tempestad que estaba a punto de venir se está retirando, está dejando la playa tranquila para que se respire calma. Lo contrario de lo que antes veía, que me transmitía inquietud de no saber qué podía pasar.*

Hay que reconocer también que no todas las sensaciones descritas por los alumnos son tan esclarecedoras. No obstante, como observación adicional podemos añadir que los alumnos salieron satisfechos del ejercicio; algunos manifestaban haber sentido que algo parecido ocurría en la vida. Según sus propias palabras, cuando uno está en positivo ve las cosas mejor añadiendo que habían aprendido una lección.

Aun así, en algunos casos las descripciones de los alumnos eran vagas o imprecisas. Por esa razón en el 2º y 3º grupo decidí añadir una ligera modificación. Después de la primera observación y descripción por escrito de lo percibido, debían ponerle un título a la obra, e igualmente después de la segunda. El resultado fue todavía más concluyente y preciso para demostrar cuantitativamente cómo la meditación y, por tanto, la alteración del estado de ánimo influyen en la observación de la obra

artística, así como los factores cualitativos que de dicha observación se derivan.

El resultado fue que de un total de 20 alumnos (dos grupos), tres alumnos dejaron el mismo título en la primera observación y en la segunda (después de la meditación), cinco no pusieron ningún título, y doce variaron lo que habían escrito como título en la primera de dichas observaciones (entre estos doce alumnos incluyo también los que no pusieron título en una de las dos observaciones y en la otra sí). Por tanto, podemos concluir que los ejercicios meditativos sí influyen en la percepción de la obra artística.

Es más, basándonos en los resultados obtenidos en el análisis total de los resultados de los tres grupos, podemos extraer que **después del ejercicio de meditación se incrementan la profundidad de la percepción y las sensaciones positivas, sobre todo las de paz y serenidad.** Estos estados de ánimo son aquellos en los que uno se encuentra después de meditar. Aunque en el cuadro se representen nubes de tormenta, éstas ya no se ven como una amenaza sino que pueden dar la sensación de que la tormenta se aleja. Por tanto, también podemos concluir afirmando que el espectador percibe según su estado de ánimo, y que a su vez proyecta su estado de ánimo en lo percibido; es decir, que se produce una empatía entre el observador y la obra contemplada. **Empatía o resonancia que, como hemos podido comprobar, es más profunda a nivel emocional después del ejercicio de meditación.**

No es de extrañar, por tanto, que los taoístas realizasen ejercicios meditativos, y que además demostrasen una especial sensibilidad hacia el

arte o la naturaleza, ni que una de las claves de la estética taoísta sea la resonancia o empatía, o que la máxima aspiración de un paisaje chino sea el ser habitado. Con este ejercicio se demuestra lo mucho que queda por aprender y descubrir de los métodos prácticos de enseñanza propios del taoísmo o del budismo chan; por tanto, basaremos el próximo ejercicio en otra práctica milenaria oriental: el tai chi.

### **8.3. Segundo ejercicio: Relación entre el tai chi y la pincelada.**

Siguiendo esta línea, el segundo ejercicio, al cual denominaremos “Relación entre el tai chi y la pincelada”, tenía como objetivo descubrir hasta qué punto los movimientos del tai chi, y la concentración en el propio cuerpo que esta disciplina exige, pueden influir en la pincelada.

La elección del arte del tai chi no es casual. Con el tai chi se trabaja la autoconciencia del movimiento de la respiración y del equilibrio, concentrando la atención en el propio cuerpo. No obstante, cuando pintamos, al menos en Occidente, nuestra atención se dirige casi exclusivamente al resultado visual de la obra. Normalmente las pinceladas las damos de acuerdo con un patrón visual preconcebido, ya sea un boceto, la copia de otro cuadro o sólo una idea mental, que también es visual.

¿Qué ocurriría si trazáramos las pinceladas sin un patrón visual previo, centrándonos sólo en los movimientos del tai chi? ¿Conseguirían los movimientos de tai chi dar como resultado una pincelada fluida y sin titubeos?

En términos de Gardner ahora vamos a trabajar con la inteligencia corporal, que es lo que hacemos con el tai chi. Con el tai chi tomamos conciencia del movimiento de nuestro cuerpo y de su fluidez o falta de ella, pudiendo así corregirlo, al tiempo que físicamente conseguimos una mayor elasticidad, agilidad, equilibrio y coordinación. Este tipo de cualidades son tremendamente útiles para cualquier persona, pero para un artista que valore la fluidez y coordinación de sus movimientos a la hora de pintar, creemos que todavía es más importante como a continuación intentaremos demostrar.

Cada vez que ejecutamos un movimiento de tai chi nuestros brazos describen un movimiento generalmente circular o al menos curvo. Si llevásemos un pincel en nuestras manos mientras hacemos tai chi, y éstas dejaran el rastro del pincel en una superficie, el pincel describiría un trazo, una pincelada, que plasmaría la órbita trazada por la mano.

Desde mis comienzos de la práctica del tai chi, esta idea (como no es de extrañar en una pintora) me rondó la cabeza. En un primer momento, pensé en realizar este ejercicio basándolo sólo en mi experiencia, pero advertí que al analizar mis trazos sería difícil delimitar donde empieza la influencia del tai chi y donde la de años de práctica pictórica. Por ello, decidí dar un paso más: ¿qué ocurriría si un experto en tai chi, sin formación ni afición artística, cogiera una brocha y, siguiendo los movimientos del tai chi, trazara unas pinceladas?.

Plantear el ejercicio práctico a partir de esta pregunta me parecía más correcto, ya que si queremos demostrar que los movimientos del tai chi por sí solos, como fruto de una disciplina o de un arte oriental, dan

como resultado una pincelada fluida y precisa, sin titubeos ni cortes, es mejor demostrarlo con alguien que se dedica a esta disciplina y en quien su formación artística no esta influyendo por carecer de ella. En este sentido la persona escogida fue Pedro Sanlázaro, profesor de tai chi durante más de treinta años.

### **8.3.1. Desarrollo del ejercicio.**

Durante la primera fase del ejercicio, Pedro y yo estuvimos seleccionando los movimientos de tai chi idóneos para esta prueba empírica, ya que no todos eran fácilmente adaptables. La principal dificultad con la que nos encontramos es que el tai chi se realiza en un espacio tridimensional, por tanto los movimientos son tridimensionales, pero ahora teníamos que adaptarlos para que dejaran un rastro en una superficie plana.

#### **8.3.1.1. Ejercicio de tai chi N° 1: “La cigüeña blanca extiende sus alas”.**

Teniendo esta dificultad en cuenta, elegimos la secuencia de movimientos denominada “**La cigüeña blanca extiende sus alas**”. Los materiales empleados durante todos los ejercicios fueron brochas, tinta china diluida y papeles de estraza. En este ejercicio Pedro empleó sólo una brocha que manejó con la mano derecha. A continuación, para una mejor comprensión del ejercicio podemos observar las fotografías tomadas de las siguientes fases del movimiento y del resultado:



Fase 1.1. “La cigüeña blanca extiende sus alas”.



Fase 1.2. “La cigüeña blanca extiende sus alas”.



Fase 1.3. “La cigüeña blanca extiende sus alas”.



Fase 1.4. Resultado de la secuencia de movimientos denominada “La cigüeña blanca extiende sus alas”.

Como podemos observar en el resultado, el trazo es seguro y sin titubeos, y las elipsis están definidas con una pincelada resuelta y fluida. Aunque el trazo no represente ninguna imagen real, si analizamos su fluidez y la decisión con la que ha sido trazado, vemos que son las propias de un artista con bastante soltura en el manejo del pincel. En este sentido tengo que recalcar que Pedro no sabía ni cargar correctamente el pincel y que tuve que indicarle como hacerlo. Es decir, carecía totalmente de conocimientos y de práctica pictórica.

Con el fin de entender mejor la realización de este ejercicio, añadiré que, justo antes de llevarlo a cabo, Pedro me estuvo comentando que estaba concentrado en su Tan Tien y en los movimientos de su pelvis, y que el resultado visual no le importaba. Es más, durante la ejecución de las pinceladas Pedro no miraba el lienzo. No comprobé si cerró los ojos o si miraba hacia abajo, lo que sí es cierto es que fueron los movimientos del tai chi los que guiaron sus trazos. Movimientos que arrancan de la cadera, ya que ésta es la que guía la torsión de la espalda y de este modo el movimiento se desplaza hasta llegar a la mano. De hecho en las fases 1.1 1.2 y 1.3 se puede observar como el cuerpo se desplaza y el trazo no se realiza de manera estática frente al lienzo.

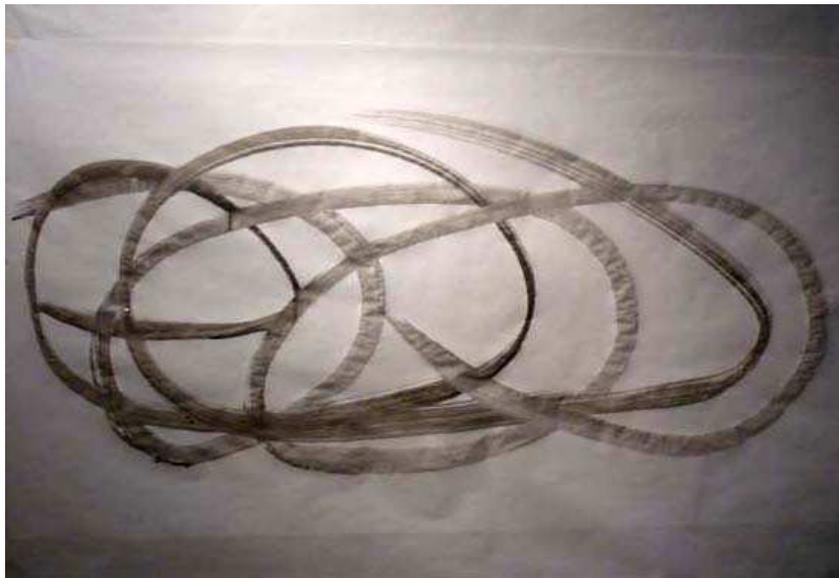
### **8.3.1.2. Ejercicio de tai chi N° 2: “Las nubes”.**

La siguiente secuencia de movimientos de tai chi escogida fueron **“Las nubes”**. Esta secuencia se realiza toda en el mismo plano pero con las dos manos. Ello entrañaba otra dificultad, ya que a veces una mano pasaba sobre la otra, de tal forma que también hubo que adaptar un poco el

movimiento, pero le añadimos la dificultad de realizarlo con un pincel en cada mano. “Las nubes” es un movimiento de las manos circular al tiempo que los pies dan un pequeño paso. En la tabla de tai chi este movimiento se repite tres veces, y así lo ejecutó Pedro.



Fase 2.1. “Las Nubes”.



Fase 2.2. Resultado de la secuencia de movimientos denominada “Las Nubes”.

Como se puede observar en la fase 2.2, las pinceladas obtenidas de la secuencia de movimientos denominada “Las nubes” revelan un ritmo homogéneo, un ritmo que cada vez va abriéndose más. Cada vez la

pincelada es más suelta, pero hay un ritmo uniforme y fluido. Esta fluidez tiene más mérito si tenemos en cuenta que los trazos han sido realizados con las dos manos por una persona que es diestra. Esto se debe a la fluidez de los movimientos corporales realizados durante años en los movimientos del tai chi.

Los movimientos del tai chi provienen de los giros de la pelvis y desde ésta, por la columna vertebral, se dirigen hacia los dos brazos por igual, de tal modo que, cuando se trazan las pinceladas, este movimiento se transmite hasta el pincel de la misma forma. En el tai chi con espada ésta es una prolongación del brazo. Se entiende que forma parte de los movimientos, y con el pincel ocurre lo mismo: es una prolongación de los brazos.

### **8.3.1.3. Ejercicio de tai chi N° 3: “Final de la cigüeña”.**

Después de haber realizado dos ejercicios en los que predominaban las líneas curvas, decidimos realizar uno que diera como resultado líneas rectas, o al menos no curvas. Por esta razón, el siguiente movimiento escogido fue el **final** de la secuencia de movimientos denominada “**la cigüeña blanca extiende sus alas**”.

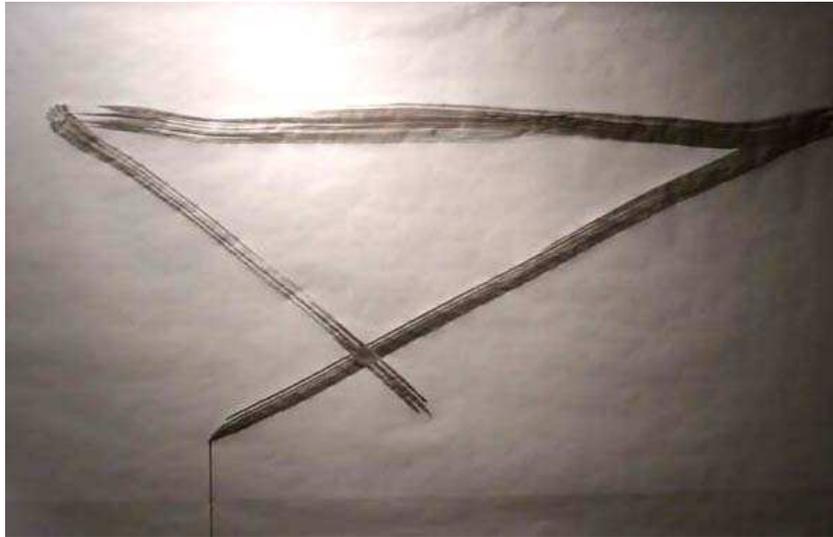
Este ejercicio fue realizado tomando primero el pincel con la mano derecha y, una vez ejecutado el movimiento con esta mano, hacerlo a la inversa con la mano izquierda, repitiendo el mismo movimiento en sentido contrario. Con el fin de obtener una mayor concentración en el movimiento corporal, el ejercicio fue realizado por Pedro con los ojos cerrados.



Fase 3.1. “Final de la cigüeña”.



Fase 3.2. “Final de la cigüeña”.



Fase 3.3. Resultado de la fase final de la cigüeña,  
realizada dos veces en sentido inverso.

En la fase 3.3 se aprecian las mismas características anteriormente descritas en cuanto a seguridad y decisión en el trazo. Además, al tratarse de una figura más geométrica, podemos observar cómo se consigue una cierta simetría, cómo la inclinación de las verticales coincide en ambos trazos y cómo los trazos horizontales se unen en una sola línea.

Si tenemos en cuenta que el ejercicio ha sido realizado con los ojos cerrados, queda demostrado que la concentración en los propios movimientos del cuerpo da como resultado una pincelada fluida y segura, que, lejos de representar líneas al azar, cuando los movimientos son repetidos representa esquemas concretos, ya sean circulares o, como en este caso, un triángulo invertido.

Sin embargo, lo que nos interesa no es representar un esquema geométrico, sino trasladar esta fluidez y seguridad conseguidas a través de la conexión y conciencia de los movimientos y respiración del propio cuerpo a la obra artística, de manera que la pincelada que se consigue en ésta se enriquezca y el artista gane en seguridad y fluidez al tiempo que en una mayor autoconciencia de sus movimientos y de su estado anímico. Es decir, conseguir la unicidad de todo el ser, la unión entre la mente y el cuerpo.

Como pintora y aficionada al tai chi no pude resistir la curiosidad de realizar uno de estos ejercicios, con el fin también de que fueran llevados a cabo por alguien que sí tiene una base artística, pero con muchos menos conocimientos de tai chi que Pedro Sanlázaro. Así pues, llegamos a la ejecución del 4º ejercicio.

#### **8.3.1.4. Ejercicio de tai chi N° 4: “Las olas del mar y la aguja en el fondo del mar”.**

Este ejercicio entrañaba una mayor dificultad. Habiendo comprobado que se perdían muchos de los trazos al ser realizados estos ejercicios pictóricos en dos dimensiones, cuando lo normal en el tai chi es trabajar las tres dimensiones, pensé que sería una buena idea colocar dos planos : uno delante de mí y otro en el suelo, ya que en el movimiento de **“la aguja en el fondo del mar”** la mano derecha se acerca al suelo y describe pequeños movimientos ondulantes, y en el de **“las olas”** podía dibujarse en un plano vertical como hasta ahora veníamos haciendo. Naturalmente, hay un trazo desde el plano vertical en alto hasta el suelo que se perdería, pero aun así quedaría registrada un mayor amplitud del movimiento. La colocación de estos dos planos puede comprobarse en la fase 4.1. momentos antes de comenzar a realizar este ejercicio.



Fase 4.1. “Las olas del mar y la aguja en el fondo del mar”.



Fase 4.2. “Las olas del mar y la aguja en el fondo del mar”.



Fase 4.3. “Las olas del mar y la aguja en el fondo del mar”.



Fase 4.4. Resultado de la secuencia de movimientos denominada “Las olas del mar y aguja en el fondo del mar”.

Lo primero que pude comprobar al hacer este ejercicio fue cómo, a pesar de llevar unos diez años practicando tai chi y conocer de sobra los movimientos, al coger un pincel y ponerme delante del caballete todo cambiaba: me olvidaba del movimiento de la mano izquierda. Toda mi atención se concentró de inmediato en la mano derecha y el impulso era pintar y mirar el lienzo. Tuve que practicar varias veces la secuencia de los movimientos del tai chi con el pincel en la mano cerrando los ojos y concentrándome en los movimientos, en cómo estos deben partir de la cadera y cómo van acompañados por la respiración.

Después, con los ojos cerrados ejecuté la secuencia de movimientos del tai chi denominada “Las olas” que se encadena con la de “La aguja en el fondo del mar”. “Las olas” al igual que “Las nubes” es una secuencia que se repite tres veces en la tabla de movimientos de tai chi, por esa razón en el plano vertical la forma del trazado se repite tres veces. En este ejercicio pueden observarse de nuevo las mismas características que en los anteriores: las elipsis son curvas fluidas sin cortes en el trazo. Es más, puede observarse como el último trazo se desliza hacia abajo para ejecutar la última secuencia de movimiento.

En “La aguja en el fondo del mar” tengo que aclarar que forcé un poco los movimientos del tai chi, pues el pincel tenía que llegar hasta el suelo para poder dejar el trazo, cuando en el tai chi no hay porque agacharse tanto. Otro aspecto que puede observarse en la fase 4.3 es que la colocación de la mano izquierda no es la adecuada según los movimientos del tai chi. Esto se debe a lo anteriormente descrito, y es que la atención de

manera inconsciente se concentraba en la mano derecha que llevaba el pincel.

Aun así, puedo decir que el resultado del ejercicio ha sido satisfactorio, y que las pinceladas de “Las olas” contienen la fluidez que los movimientos del tai chi les confieren, y que esta fluidez también de manera inconsciente puede influir y transferirse a las pinceladas de la obra artística, aunque en ésta la atención se concentra más en el resultado visual. No obstante, la conciencia corporal siempre se agudiza con la practica del tai chi, y esto es algo positivo ya que somos un todo, no solo una mano y unos ojos: trabajar con todo nuestro ser es más que trabajar con una parte de éste. Al menos esa es mi experiencia personal.

#### **8.3.1.5. Otros resultados.**

En los días sucesivos Pedro y yo realizamos otros ejercicios similares, esta vez ya sin preocuparnos tanto de que los movimientos del tai chi fuesen exactamente los correctos, sino que los adaptábamos al plano bidimensional de forma que solo nos preocupábamos de que las pinceladas fluyeran en el lienzo. Del resultado de estos ejercicios, y con el fin de no alargar más este capítulo, he seleccionado dos de los resultados finales: la fase 5 realizada por Pedro, y la fase 6 realizada por mí.



Fase 5. Resultado de la secuencia de movimientos denominada “Ondulación”.



Fase 6. Resultado de la secuencia de movimientos denominada “Saludo del corazón y azote simple”.

Los ejercicios 5 y 6 están realizados con los ojos cerrados y con ambas manos. Como puede apreciarse, vuelven a confirmarse las deducciones y características de los resultados anteriores. Por tanto, podemos concluir que la práctica de los movimientos del tai chi sí influye en la pincelada confiriéndole una mayor fluidez y decisión. Estas características se transmiten hasta tal punto que incluso los trazos realizados con la mano izquierda en personas diestras tienen la misma fluidez que los trazos realizados con la mano derecha.

Así pues, con esta prueba empírica quedan demostradas las ventajas de la práctica del tai chi aplicadas a la pintura, y concretamente su influencia sobre la pincelada. Además no viene mal recordar que estas ventajas no sólo se transfieren a la pincelada, sino al propio artista o practicante de tai chi que gana en movilidad, agilidad, equilibrio, y autoconciencia, porque, como llevamos manteniendo hasta ahora, lo importante no es el dibujo sino el dibujante. Lo que ocurre es que cuando cambia el dibujante cambia el dibujo, y la forma más evidente de analizar esto es a través del dibujo, o de la pincelada en este caso.

A título personal, puedo añadir que como pintora profesional las practicas del tai chi y la meditación sí han influido en mi obra, aunque esto es una observación personal que no pretendo demostrar en esta tesis, pues supondría realizar un amplio estudio de toda mi obra y de otros factores que influyen en ella, ya que estas prácticas no son tampoco la solución a todos los problemas a los que se enfrenta el artista, ni el único factor que influye en las obras realizadas durante años. Sin embargo, puedo decir que en términos generales, y según mi experiencia, han influido en mí y en mi obra positivamente.

Con estas reflexiones finalizamos la parte práctica de esta tesis, que esperamos sirva para acercarnos un poco más a las disciplinas orientales que tanto pueden enriquecer tanto la práctica artística del artista, ya sea profesional o aficionado, como a la práctica educativa. A continuación, y siguiendo esta misma línea damos paso a las sugerencias con las que pondremos fin a esta investigación.

**PARTE V**

**SUGERENCIAS**





## **9. Algunas sugerencias a modo de síntesis y apertura.**

Tras los análisis, descripciones y valoraciones que hemos ido desarrollando a lo largo de los diversos capítulos y apartados nos gustaría formular algunas sugerencias a modo de síntesis, pero también como apertura a futuras investigaciones, sobre los temas que constituyen el núcleo de nuestra exploración. Utilizaremos, para mejor vehicular esta información, la misma organización en partes que ha presidido la evolución articulada de nuestra tesis.

### **9.1. Sugerencias acerca de la estética taoísta.**

Se señaló ya, en su momento, cómo las inquietudes de carácter espiritual o existencial han espoleado la creación artística en mayor o menor medida, según el artista o la cultura en la que éste se viera inmerso. Del mismo modo, las corrientes filosóficas y estéticas que tratan estos aspectos han tenido también su repercusión en los artistas y, por tanto, en sus obras. En este sentido la pintura china constituye un caso de especial importancia, ya que **el arte chino está impregnado de espiritualidad y trascendencia. La filosofía taoísta juega, así, un papel fundamental en el desarrollo de dicha pintura**, ya que su sentido de la espiritualidad y de la existencia marcarán la civilización china desde sus comienzos.

El **taoísmo** influirá, como hemos visto, directamente en el arte chino. Su admiración por la naturaleza determinará la predilección por el **tema del paisaje**, y su idea del orden cosmológico, y del lugar que ocupa el ser humano en del mismo **condicionará la forma de representarlo**. La influencia de esta filosofía en el arte es tal que podemos hablar de una **estética taoísta**, cuyas **principales claves son conseguir la resonancia o empatía, captar el chi o energía vital, y sugerir por medio de la reticencia y el vacío**.

Durante esta investigación hemos podido constatar cómo **en los tratados de pintura más importantes es común encontrar tanto referencias a la técnica o a la composición, como a lo espiritual y metafísico**. Uno de los más antiguos y conocidos es el *Catálogo clasificado de pinturas antiguas* de **Hisie Ho**, aproximadamente del siglo V. En dicho tratado el autor recopiló los que para él eran los seis cánones más importantes de la pintura china. El primer canon de la pintura china era *Ch'yüing sheng tung* que, según las distintas traducciones realizadas, significa “la presencia viva del espíritu”, “armonía del espíritu”, “movimiento de la vida” o “animación por la constancia del espíritu”. Si nos atenemos a la traducción como criterio reflexivo, podemos encontrarnos con distintas maneras de explicar lo mismo, pero podemos afirmar que **el primer canon hace referencia a la energía vital, el Chi, la energía que todo lo anima, el aliento espiritual que da vida a todo lo creado**.

La tradición china, como se ha podido comprobar, nunca abandonó la figuración, pero **el objetivo del arte chino no es la apariencia por la apariencia, sino que la importancia de esta última deriva de que es**

**consecuencia de las fuerzas que la animan.** Tras lo material está lo espiritual. Y es que, **según la concepción oriental, el espíritu y la materia están unidos**, al igual que el ying y el yan, como las dos caras de una sola moneda. Por ello, puede decirse que **cuando se representa un paisaje, lo que se pretende no es representar las formas percibidas por la visión, sino el orden cosmológico y las fuerzas que animan dicho orden; es decir, la fuerza creadora del Tao.**

Hay que tener en cuenta, además, que los seis cánones se recopilan a partir de principios estéticos que ya eran conocidos anteriormente en el arte chino. Hisie Ho lo que hace es clasificarlos y documentar las creencias estéticas de su cultura. Por tanto, **la faceta espiritual está profundamente arraigada en la pintura china**, ya sea concediendo importancia a **la energía vital** o del movimiento de la vida, y **del objeto representado**, ya sea **concediendo importancia al espíritu o energía vital del propio artista y a su plasmación en la obra por medio de la pincelada.**

Los cinco principios o cánones restantes hacen referencia a la pincelada, las formas, el color, la composición y la copia de los modelos clásicos. Sin embargo, cinco siglos más tarde, **Chin Hao** propuso, en su obra *Apuntes a cerca del método del pincel*, una estética más subjetiva dando total prioridad al primero de los seis cánones. Esta concepción estética conectó directamente con la de los pintores no académicos; es decir, tanto los wen-jen o **pintores letrados**, profundamente influidos por las ideas taoístas, como los **pintores i-p'in** o los **monjes pintores chan.**

Por eso, uno de los aspectos más interesantes que esta investigación ha señalado sobre las creencias taoístas o, por extensión, el budismo chan,

es que sin el estado interior adecuado no se puede captar esa energía, ese aliento vital que subyace tras las formas de la naturaleza, ni transmitir el propio aliento vital a la obra. Sea por esta razón, o porque ambas filosofías son concebidas como un modo de vida que abarca todos los aspectos de esta última, lo cierto es que **el estado interior del artista y la preparación que éste realiza antes de acometer el trabajo puramente artístico** (es decir, la realización de la obra en sí), es un tema presente hasta en los escritos de algunos de los primeros filósofos taoístas, como es el caso de **Chuang Tse**.

Esta es, en este sentido, una de las grandes aportaciones de la filosofía taoísta a la actualidad: la de destacar que **la búsqueda espiritual y existencial forman una unidad** y que dicha búsqueda **sólo puede llevarse a cabo plenamente mediante las vivencias y la práctica**. Por tanto, cuando estas teorías se trasladan al plano artístico es fácil encontrar que, **según la estética taoísta, la búsqueda espiritual y artística del pintor se convierten en una sola tarea**. De ahí que los principios taoístas influyeran tanto en la manera de pintar de numerosos artistas. En este contexto, se entiende que el principio de Wu-Wei, “la no acción”, fue uno de los más importantes ya que, según el mismo, la realización de la acción está guiada por la espontaneidad natural. **El ideal de los pintores influidos por el taoísmo o el budismo chan, no lo olvidemos, era crear sin esfuerzo, sin preocupación mental, desde la espontaneidad más absoluta**.

Y es que **la espontaneidad no puede aprenderse intelectualmente, sólo se consigue liberándose de todo aquello que la coarta**. Una labor depuradora ha de ir por delante, al tiempo que se sobrentiende que la

técnica debe ser aprendida, asimilada y después olvidada. **La mente del artista debe estar en calma** y nada debe interponerse entre su espíritu y su mano. **El arte se convierte de este modo en un método de desarrollo personal y espiritual**, ya que implica una preparación interior y un autoconocimiento que en otras tradiciones artísticas no son tenidos en cuenta.

Un claro ejemplo de como calaron estas ideas en los artistas, y de como a su vez éstos las llevaron a la práctica, lo podemos observar en el *Tratado de paisaje* de **Kuo Hsi**. En dicho tratado pueden encontrarse indicaciones de todo tipo: desde cómo realizar una composición hasta el análisis de los diferentes elementos del paisaje. No obstante, uno de los aspectos más importantes a los que se hace referencia en el mismo es a **la preparación del artista**, tanto en la dimensión **técnica**, en relación con la cual Kuo Hsi recomienda un aprendizaje amplio, como en **la preparación interior**. Es en este apartado donde el autor destaca la importancia del estado de ánimo del artista: **en primer lugar, el artista debe buscar la paz de su espíritu, y después la unión con lo percibido.**

Si el artista desea pintar un paisaje primero ha de vagar por él. Así, sólo cuando el artista ha conseguido llegar a cierta **empatía con la naturaleza** que le permite intuir su esencia, entonces, según Kuo Hsi, “con ojos que ignoren la seda y con manos sin conciencia de la tinta y el pincel” podrá pintar la escena percibida.

Otro de los temas valorados por la estética taoísta que, como vimos, constituye una de sus claves más importante, es **la resonancia**. Una idea que puede realizar aportaciones a nuestro presente artístico y pedagógico,

muy relacionada también con las cuestiones planteadas líneas más arriba. Esta cuestión es también abordada por pensadores de los últimos tiempos, como Deleuze y Guattari. Nos explicamos, la estética taoísta es una filosofía en acción con una visión holística del arte. Hablamos de una sensibilidad exquisita que va más allá de la corrección estética para llegar al interior del ser humano. **Lo importante, pues, no es la obra en sí, sino lo que ésta es capaz de transformar en el artista y en el espectador.**

Esta idea de **resonancia** podía entender de dos formas: bien **entre el artista y la naturaleza o su propia obra**, bien **entre el espectador y la obra**. Así, cuando el espectador llega a tal grado de resonancia o empatía con la obra que ésta consigue inundar sus sentidos, entonces es absorbido emocional y sensorialmente por la obra; es decir, **se produce tal grado de conexión con la pintura que los estetas chinos hablan de habitar una pintura.**

Como hemos visto, esta capacidad del arte de llegar al espectador con tal fuerza o resonancia, es una de las claves de la estética taoísta, ya que, según su concepto estético, la pintura puede elevar el espíritu y transmitir el mensaje de la naturaleza. Del mismo modo, uno de los ideales de la filosofía taoísta es la unión mística con la naturaleza, la comunión con ésta. Sólo cuando esa sensación de comunión con la naturaleza, sentida por el artista, se plasma en su obra, es cuando puede ser transmitida al espectador que sea capaz de captarla. Si a esto le añadimos el desdén de los taoístas por expresarse a través de la palabra, **el arte se convierte en un cauce ideal para transmitir, aunque sea de forma subjetiva e informal, el mensaje de su filosofía.** Un mensaje, insistimos, **que no puede transmitirse con palabras ni a través del esfuerzo intelectual.**

Recordemos que “*El Tao que puede nombrarse no es el Tao eterno*” (Lao-Tze, 2003, 21).

Nos encontramos, pues, con una tradición estética que abarca aspectos muy diferentes a los de la tradición occidental o europea. Una y otra vez, con diferentes matices pero con idéntica concepción estética, artistas y tratadistas chinos hacen referencia a cuestiones espirituales y metafísicas: la preparación interior del artista, la comunión con la naturaleza, la captación del Chi o energía vital, la transmisión de la propia energía vital a la obra por medio de la pincelada, el vacío como elemento plástico y místico a la vez, o habitar una pintura, serán nociones todas ellas que, aun siendo extrañas para Occidente, en China eran conceptos de sobra conocidos. Hoy, a partir de los estudiosos de las obras chinas, trabajos realizados tanto por occidentales como por orientales nos han permitido adentrarnos en esta filosofía estética y metafísica, así como en su visión de la pintura.

Esta concepción estética no fue sólo propia del taoísmo sino también del budismo chan. Los artistas afines a estas filosofías realizaron una pintura personal al margen de las academias que impulsó la evolución artística de su cultura. En este sentido, pintores como **Shitao** han tenido un especial interés para esta investigación, ya que expresó estos ideales a través de su obra artística y escrita. Al final de su vida, cuando tenía unos setenta años escribió su tratado *Hua-yü-lu*, traducido unas veces como *Memorias acerca de la pintura* y otras como *Palabras de pintura*. En dicho texto Shitao sintetizó su **búsqueda pictórica, que para él es a la vez, una búsqueda espiritual y existencial, una búsqueda del propio ser y de su armonía con lo que le rodea.** En definitiva, la búsqueda de la

unidad consigo mismo y con el mundo, pero no el mundo de las leyes humanas, sino el mundo natural, es decir el mundo de las leyes del Tao.

**La pintura se convierte así, en un medio de realización personal al tiempo que en un método de expresión.** Shitao realiza y materializa su búsqueda personal a través de su obra pictórica en la cual abundan los temas de paisaje y los detalles del mundo natural. La naturaleza es largamente estudiada y admirada por el artista, pero éste no capta su apariencia, sino su sentido interno, su esencia, las fuerzas que la animan, y el medio empleado para materializar dichas fuerzas sobre el soporte pictórico será la pincelada.

Shitao concede la máxima importancia al elemento esencial de la pintura china: **la pincelada**. Empleando el concepto de “**i-hua**”, que los distintos autores traducen como “la simple pincelada”, “la pincelada única” o “la primera línea trazada”.

**La importancia de la pincelada radica en que es el elemento con el que el artista se propone captar los alientos que animan el universo.** Cuando los alientos vitales se manifiestan a través de la pincelada, ésta crea sobre el soporte pictórico un reflejo de la vida y de la naturaleza, así como de las fuerzas que la impulsan.

Se trata de **llegar a una empatía con la naturaleza más allá de las percepciones visuales** de una imagen bella. Una empatía o unión con lo percibido que constituye uno de los máximos ideales de la filosofía taoísta. Según afirma Shitao en su tratado, es el espíritu el que debe formarse una

clara visión de la naturaleza, y de este modo el pincel podrá llegar a la esencia de las cosas (Cheng, 2004).

Cuando el artista procede de esta manera, realizar una pintura no es una actividad fría, de mera copia, sino que se convierte en un acto demiúrgico ya que con cada pincelada se construye un microcosmos lleno de vida. La pincelada abarca tanto lo espiritual como lo material, tanto el yin como el yang: **representa tanto “el aliento orgánico del paisaje”** (Cheng, 2004, 224) **como las formas en las que éste se materializa.**

De ahí que **cada pincelada sea única en sí misma y se convierta en medida de todas las cosas. Cuando la pincelada es entendida de este modo, la obra refleja la fuerza vital que impulsa la vida, una vida en perpetuo cambio y mutación.** El pintor participa, así, de la metamorfosis del universo, porque el ser humano está inmerso en esa metamorfosis perpetua. **En su búsqueda existencial descubre que nada es permanente, y en su búsqueda artística tampoco; por ello el método artístico ha de ser flexible.** Así, como ya comprobamos, el concepto de “la pincelada única” iba acompañado del **método del “no-método”**, de un método que no tiene método ya que se basa en la forma de crear que tiene la naturaleza, y por extensión en la del universo.

**Siguiendo este método el pintor crea como lo haría la fuerza creadora del universo, y ésta fuerza crea porque esa es su naturaleza. El principio creativo forma parte de la naturaleza del universo, lo mismo que forma parte de la naturaleza del artista.** Esta idea puede parecer sencilla pero implica profundos cambios en la manera de realizar la práctica artística.

En ocasiones lo más sencillo resulta lo más difícil de conseguir. Al tener como ideal el modo de crear de **la naturaleza**, hay que tener en cuenta que ésta no tiene una finalidad: **crea por que esa es su condición natural o razón de ser; no tiene una razón concreta para crear**. No persigue un fin concreto, y **no tiene los condicionantes que tiene el pintor**. La naturaleza no sigue normas impuestas por otros, tan sólo sus propios ritmos naturales. No espera reconocimientos ni teme críticas, no se preocupa por la rentabilidad económica que pueda producirle su obra, ni por copiar un modelo dado. En suma, **la naturaleza no se preocupa por nada que no sea seguir su propio impulso creativo**. Esta forma de concebir la práctica artística invita a reflexionar, si se contrasta con el concepto occidental del arte o de la pintura en particular.

Muchas formulaciones estéticas ni siquiera le dan importancia a liberarse de estos condicionantes. En la mayoría de los casos, el artista no toma conciencia de la importancia de liberarse de ellos y, cuando lo hace, descubre que tampoco es fácil conseguirlo. En este sentido, volvemos a encontrarnos de nuevo con la importancia que la estética taoísta concede a la preparación interior que el artista realiza antes de llevar a cabo la práctica artística.

**La preparación que el pintor sigue para no dejarse influenciar por los condicionantes externos** está muy relacionada con las prácticas del taoísmo y el budismo chan. La primera premisa es **mantener la mente en calma**. Según Shitao, ello es necesario no sólo para llevar a cabo la práctica pictórica, sino también a lo largo de todo el proceso creativo. La

contemplación, ya sea de la naturaleza, de uno mismo o de la obra artística, ha de producirse también con la mente calmada.

Para conseguir tener la mente en calma los seguidores tanto del taoísmo como del budismo chan empleaban diversas técnicas meditativas. En relación con este punto (como hemos podido comprobar en los ejercicios empíricos de esta tesis) la contemplación de la obra artística varía sustancialmente antes y después de un simple ejercicio de diez minutos de meditación. Es decir, la apreciación de la obra difiere según cual sea el estado de la mente.

Este ejercicio práctico se realizó con jóvenes que en su mayoría no estaban familiarizados con las técnicas de meditación orientales. Si tenemos en cuenta que el taoísmo es una filosofía práctica que no incluye solo diez minutos de meditación, sino toda una manera de vivir, el contacto con la naturaleza e incluso, en algunos casos, la realización de determinados ejercicios físicos como, por ejemplo, el tai chi, que, como hemos podido comprobar, también contribuye a incrementar la fluidez de los movimientos corporales, el autocontrol y la concentración, facultades todas ellas que favorecen la ejecución de la pincelada, la conclusión que se extrae refuerza la idea de la influencia de dichas técnicas y ejercicios en la práctica pictórica.

Aunque no podemos determinar exactamente qué artistas realizaban qué tipo de ejercicios, sí podemos afirmar que estas prácticas u otras similares, así como el contacto con la naturaleza, influyeron en la manera de crear de muchos de los artistas que hemos analizado. Lo realmente importante en estos casos no es determinar con exactitud qué ejercicios

realizaban, sino destacar la importancia que se le daba a la preparación interior del artista; una importancia que no se aprecia en otros modos de entender el arte.

Este ideal es el propio las filosofías taoísta y chan. Ambas forman parte de la llamada por varios autores la **corriente espiritual**, frente a la **corriente académica** que estaría más cercana a la filosofía confuciana.

Al igual que ocurre en Europa con las academias del siglo XIX, el arte académico estaba sujeto a unas normas de perfección formal y los artistas que estaban fuera de ella se situaban al margen de esas normas. **La diferencia estriba en que la ruptura con las normas académicas en China no nació tanto por un deseo de rebeldía** contra éstas, como ocurre en las vanguardias europeas, sino por un intento de **liberación espiritual, por una búsqueda personal y existencial** que podía llevar al artista a una **actitud ascética de renuncia** de los asuntos mundanos. No es difícil percibir las líneas de reflexión que pueden abrirse a partir de estos hechos culturales tan significativos, ya que las motivaciones que incitan la evolución artística en cada cultura condicionan los resultados desde los comienzos de una civilización hasta la actualidad. Tanto en la civilización china como en la europea tenemos una amplia y fascinante evolución que explorar y comparar, hasta llegar incluso al arte de nuestros días, pero ese es un camino que dejaremos abierto para futuras investigaciones.

## **9.2. Sugerencias acerca de la pintura china y la pintura occidental: paralelismos y diferencias.**

No olvidemos, lo hicimos constar explícitamente, que ésta es una investigación sobre el arte chino desde una posición occidental. Una vez hecha esta aclaración nos adentramos una vez más en la comparación de estas dos estéticas por la riqueza que siempre encierra el contraste de dos formas tan distintas de pensar y hacer entre las que, pese a las diferencias, existen también determinados paralelismos.

Lo cierto es que para nosotros, tal y como apuntamos en la segunda parte de nuestra investigación, es posible identificar un cierto paralelismo entre la cultura china y la occidental, que se abre a exploraciones y trabajos de naturaleza muy diversa: baste por poner como ejemplo la ingente obra que está surgiendo de la cabeza y manos del sinólogo francés François Jullien sobre la cultura china tradicional y contemporánea. En este segundo apartado de sugerencias a realizar, se tiende tanto a sintetizar como a convocar la apertura y la reflexión para quienes se sientan atraídos por propuestas tan ricas, excitantes y provocadoras.

En primer lugar, comenzaremos por señalar, a modo de paralelismo general, que en determinados momentos históricos coexisten en ambas culturas **dos corrientes artísticas: la académica y la innovadora o subjetiva**. Como hemos podido comprobar en esta investigación, no es difícil constatar como en ambas evoluciones culturales, fueron los artistas independientes de las academias los que más innovaron artísticamente, ya que al no estar sujetos a determinadas normas de representación eran más libres de emprender un camino más subjetivo.

Una segunda semejanza, también de carácter general, es **la admiración que en ambas culturas despertó la naturaleza** entre los artistas y mecenas, hasta el punto de dar lugar a un **género pictórico: el paisaje**. Sin embargo, hay que volver a precisar que **la evolución y el tratamiento del mismo difieren de una cultura u otra**. Aunque en ambas comenzó como fondo de la figura humana, en China se independizó antes y su valoración llegó a tal punto que podemos considerar el paisaje como el tema principal de la pintura tradicional. Mientras, en la pintura tradicional europea, aunque se aceptasen otros géneros, siempre se mantuvo la predilección por la representación de la figura humana.

De modo más particular, la manera de representar el paisaje también es distinta: nos encontramos ante concepciones artísticas y filosóficas y modos de pensamiento muy diferentes y, por tanto, ante una manera diferente de ver la naturaleza y todo lo que nos rodea.

**La mentalidad occidental valora la razón, la lógica y el resultado, y en ello coinciden todos los expertos consultados; por tanto, no es de extrañar que la tradición artística europea siga esta misma línea.** Desde la cultura clásica griega, la armonía y la belleza son buscadas por medio de **formulas matemáticas, y la medida y el número** son empleadas para conseguir los productos artísticos estéticamente más bellos. En la tradición europea prevalecen los modelos estéticos basados en la **mímesis de la realidad** recurriendo según las épocas al realismo o a la idealización. Como contrapunto encontramos también estilos artísticos en determinadas épocas en los que **se esquematiza e incluso se geometrizan la realidad**, lo que sigue siendo una noción racional. Se sigue recurriendo

a la geometría de nuevo, y, por tanto, a la razón para esquematizar. Tan sólo en la pintura moderna podemos hablar de una pincelada libre, suelta y cursiva, de la intuición libre o, incluso, de la intervención del azar, lo cual no excluye diversos estilos que recurren una y otra vez al análisis racional o geométrico.

**La tradición china** no abandona nunca el referente de la realidad. Sin embargo, nunca realiza una mimesis en el sentido de acotar una porción de terreno abarcada por el ojo, y **no recurre a la geometría para representar elementos naturales. En los paisajes chinos la pincelada debe seguir la fluidez de los ritmos naturales**, y a lo largo de la **evolución del arte chino esta pincelada se hace cada vez más suelta**, los paisajes se vuelven menos realistas, pero más expresivos, en tanto que reflejan a un tiempo las emociones del pintor y los ritmos naturales.

Este contraste anterior nos lleva a destacar otra **diferencia fundamental entre el arte chino y el europeo**. Cuando hablamos de expresión debemos destacar que, salvo algunas excepciones, **si el principal elemento expresivo de la pintura china es la pincelada, por contraposición en la pintura occidental dicho elemento es el color**. Tanto los pintores letrados como los monjes chan optan por la pintura monocroma ya que emplean la tinta negra para crear sus obras, y si aparece el color es de forma muy discreta, de tal modo que la fuerza expresiva se concentra en la pincelada. La pintura académica china sí emplea el color pero más como elemento decorativo que como medio expresivo.

**El concepto de paisaje** es, asimismo, diferente en la pintura occidental y en la pintura china. Siguiendo en este punto a François

Jullien, es significativo analizar las definiciones de paisaje en ambas culturas para darnos cuenta de los distintos enfoques que ambas tienen del mismo. Así, en **China** la palabra para designar un paisaje es **“shanshui” que significa montaña y agua**. Es decir, la palabra china que define el paisaje está formada por dos caracteres: el de la montaña y el del agua. Esta referencia directa a los elementos naturales ya nos demuestra una concepción naturalista del término, pero si además recordamos que la montaña y el agua se corresponden con los dos polos opuestos que rigen el orden universal chino, el yang y el yin respectivamente, **tenemos algo más que una definición naturalista del paisaje: estamos ante un concepto cosmológico definido de la manera más sencilla posible.**

Este punto lo hemos considerado importante en nuestra investigación, ya que las definiciones europeas o los términos que designan la misma noción, no tienen en general la profundidad ni revelan el profundo estudio de la naturaleza del término chino. El sencillo término **“shanshui” se basa en el conocimiento de la naturaleza, pero no en el conocimiento visual, sino vivencial.**

Otro ejemplo que corrobora este análisis es que **el paisaje europeo tradicional emplea la perspectiva**, porque cuando observamos el paisaje podemos comprobar como las líneas convergen hacia el horizonte. Para aclarar más esta situación propondremos una situación práctica: si estamos en un camino de márgenes paralelos todos sabemos que, según nuestra percepción visual, las líneas de éste al alejarse hacia el horizonte convergen. **El artista pinta dichas líneas basándose en lo que ve.** Incluso hemos elaborado toda una serie de fórmulas matemáticas y de tipos de

perspectivas basándonos en este fenómeno óptico, para su correcta representación en un plano bidimensional.

Sin embargo, **el artista chino** sabe también que si recorre ese camino de márgenes paralelos estos no convergen. Por tanto, a la hora de representarlos, en vez de basarse en lo que ven sus ojos se basa en su experiencia real del mundo natural. En otras palabras, **el artista no pretende pintar según las normas de su visión, sino según las normas que experimenta o intuye en el orden cosmológico, es decir, en el orden del Tao.**

**Pese a estas diferencias fundamentales, también hemos encontrado paralelismos.** Por ejemplo, en las dos tradiciones artísticas hallamos **artistas que expresan sus sentimientos a través del paisaje**, artistas que realizan un paisaje más académico y artistas que lo ejecutan de manera más subjetiva. La tradición europea también contempla conceptos que nada tienen que ver con la matemática, la medida y la lógica. Por ejemplo, la inspiración, que para los griegos era insuflada por la divinidad o por las musas. En ambos casos estamos hablando de seres exteriores al ser humano, al artista en este caso.

Profundizando en esta dirección podemos encontrar otros elementos de contraste entre las dos culturas. Así, según **la filosofía taoísta, la intuición es la facultad que nos acerca al verdadero conocimiento, un conocimiento que tan sólo se obtiene de la experiencia de lo exterior y de lo interior.** Para que la inspiración llegue, la tradición china trabaja el interior del artista y, en el caso de los paisajistas, estos deben tener una experiencia directa con la naturaleza.

Es cierto que en Occidente los paisajistas también han buscado una **experiencia directa con la naturaleza**, pero ésta no siempre ha tenido la trascendencia que se le da en la estética taoísta. **Occidente se basa más en la mirada, busca hacia fuera, y Oriente explora hacia dentro.** La manera de tomar contacto con la naturaleza es diferente, porque tanto el modo de pensar como **las ideas filosóficas y religiosas también son diferentes.**

Para los  **europeos**, primero para los griegos y luego con la instauración del cristianismo, la espiritualidad es dual: lo espiritual y lo material están separados. Dios es un ser exterior al que se reza o se teme y en el ser humano la parte corporal y la espiritual están separadas, concibiéndose incluso lo corporal o carnal como un obstáculo para lo espiritual. En **China** también existe toda una tradición mitológica de dioses y demonios pero, tanto para el taoísmo filosófico como para el budismo chan, lo espiritual y lo material están unidos, y la única manera de contactar con lo espiritual es a través de uno mismo, no tanto rezando a una deidad exterior sino buscando la propia paz mental y espiritual.

El taoísta busca la paz en la naturaleza donde puede llegar a sentir la comunión con el Todo. Esta es otra gran diferencia: **es en la naturaleza, y no en el templo, donde encuentra el taoísta su silenciosa respuesta.** **Esta diferencia influirá directamente en los motivos a elegir y en la manera de representarlos. En este sentido, el movimiento artístico occidental que más se asemeja a la estética taoísta es el Romanticismo.** Dicho movimiento, como vimos, es el primero, dentro de la tradición europea, que no da primacía a la razón sino al sentimiento, a lo subjetivo o

a lo imaginario, y dentro de los apasionados sentimientos que los pintores europeos representaron, están los sentimientos relacionados con la naturaleza. Con el sentimiento romántico se cristaliza en el arte la sensación abrumadora que el ser humano siente ante la inmensidad de la naturaleza, dándole prioridad a la idea de lo sublime. **Lo sublime** es una sensación que se experimenta ante la naturaleza, una sensación no racional que despierta en el ser humano sentimientos de admiración y fascinación, pero también de terror ante las fuerzas incontrolables de esta.

Por primera vez **la tradición pictórica europea y taoísta coinciden en cuanto a los sentimientos de fascinación por la naturaleza**, ya que en Occidente, también por primera vez, a estos sentimientos se les da además un carácter existencial o espiritual, y no en un caso aislado sino en toda una serie de pintores, filósofos o estetas que, dando importancia a este fenómeno, mencionan en sus escritos, o expresan a través de sus obras, sensaciones espirituales, sublimes, de unión con el Todo, de elevación del espíritu y de comunión con la naturaleza. En definitiva, sensaciones todas ellas que conectan claramente con las expresadas también por los filósofos taoístas y por los pintores cercanos a esta filosofía.

Un claro ejemplo lo hemos podido ver en las obras de **Friedrich**, que **dotará a la pintura de paisaje de un sentido espiritual que hasta entonces no tenía en la tradición europea**, al representar, como vimos, al ser humano en absorta contemplación de la naturaleza, en actitud muy similar a como lo hicieran los pintores influidos por el taoísmo en china. Una similitud parecida hemos encontrado en Turner, quien concentra sus esfuerzos en la representación de las fuerzas de la naturaleza.

No obstante, tanto Friedrich como Turner se distancian de la estética taoísta en su gusto por la representación de los accidentes provocados por la naturaleza. **El pintor romántico posee cierto gusto por lo dramático que le aleja de la postura adoptada por la filosofía taoísta**, más cercana a la aceptación de lo inevitable, ya que, según el taoísmo, la vida y la muerte son respectivamente como el yang y el yin: las dos son inseparables y hay que ver ambas como formando parte de un solo ciclo. El sentido dramático no se contempla, pues el ideal taoísta de comunión con la naturaleza supone la total aceptación de sus leyes. Por ello, en la estética taoísta no se suele representar el tema del desastre natural o el naufragio.

Al contrario, en el Romanticismo la idea de **lo sublime** se refiere también a **lo terrible**, al sentimiento de indefensión ante las fuerzas de la naturaleza, al miedo a la autodestrucción. El hombre occidental sigue contemplándose como entidad separada de la naturaleza, aunque en el Romanticismo determinados filósofos o artistas expresen emociones de empatía con ella.

Después de haber analizado numerosas confesiones de sensaciones sublimes ante la naturaleza en ambas culturas, **resulta significativo cómo, sin aparente conexión y en épocas muy distintas, la naturaleza despierta sentimientos de empatía, sentimientos existenciales y espirituales**, en sujetos sensibles a dichos influjos. Es más, estas emociones al ser valoradas tanto por los taoístas como por los románticos son registradas, gracias a lo cual pueden ser recopiladas y estudiadas como un hecho en la actualidad.

Aun teniendo en cuenta lo personal y subjetivo de estos hechos, podemos concretar en base a los estudios realizados, que en ambas culturas se registraron sensaciones ante la naturaleza de pérdida del ego o de la individualidad pero, a la vez, de ganancia en cuanto a la sensación de pertenencia a algo mayor, a ese Todo que unos relacionan con la idea de Dios y otros con el Tao. Esta emoción es lo que conecta al ser humano occidental con el oriental, ya que además esta sensación ha sido tan significativa para determinados individuos que en ambas culturas se ha llegado a la representación plástica de la misma. ¿Dónde radica la diferencia? **La diferencia estriba en que, mientras que en la estética taoísta la representación del paisaje a partir de esta idea o de ideas similares es un tema común, en la tradición europea solo se da en determinados movimientos artísticos y por parte de algunos paisajistas, sin ser siquiera el paisaje el tema principal de dicha tradición.**

Así, podemos concluir afirmando que **la naturaleza es capaz de influir en el estado de ánimo de algunas personas independientemente de su cultura y de su época.** Sin embargo, en culturas donde determinadas corrientes filosóficas corroboran o valoran este tipo de emociones, así como en aquellas en las que se fomenta la observación de los propios sentimientos y el autoconocimiento interior, o la admiración por la naturaleza, estos sentimientos son más frecuentes y más valorados, llegando a ser considerados como tema digno de ser representado artísticamente. Quizás porque la sensibilidad es una capacidad humana que se encuentra latente en todos los seres humanos, aunque también se eduque de un modo u otro según la cultura a la que se pertenece, pudiendo así fomentarse o alienarse, dirigirse en un sentido o en otro.

Como último rasgo compartido cabe señalar que **ambas tradiciones artísticas han sufrido una evolución** a lo largo de los años. Sin embargo, **los motores impulsores de esta evolución son diferentes**. En Europa, a partir de Romanticismo y de su valoración de la visión subjetiva del artista frente al academicismo, los movimientos y estilos se diversifican, dando lugar a principios del siglo XX a los **movimientos de vanguardia** donde la rebeldía, **la ruptura con la norma establecida y el deseo de innovación** dieron como fruto uno de los periodos más creativos y de excelente producción artística de nuestra historia.

No obstante, en **China** la evolución del arte viene marcada por la fuerte influencia de la estética taoísta que también valora lo subjetivo, frente a la Academia estatal que impone una norma rígida. Pero lo que principalmente marca la evolución del arte en China es el ideal taoísta de **búsqueda espiritual**. Captar el aliento vital de la naturaleza es más importante para el artista chino que seguir o transgredir las normas de la Academia. La pulsión espiritual es el motor que transforma el arte. No hemos constatado en ninguno de los tratados chinos la menor preocupación por realizar una obra rompedora, transgresora o moderna.

No decimos que los artistas de **las vanguardias europeas** no buscasen también su **modo de expresión personal**, o que algunos no tuviesen también sus **motivaciones espirituales**, pero **en general el principal motor de estos artistas ha sido buscar una nueva forma de representación al margen de las normas establecidas**. Hasta tal punto llegó a aceptarse esta necesidad de ruptura como motivación artística que,

incluso actualmente, la trasgresión y la búsqueda de la innovación son una constante en el arte.

Esto nos demuestra que cualquier cambio de pensamiento o modo de entender los diferentes aspectos de la vida se refleja en el arte; que cualquier evolución humana supone una evolución artística y que las motivaciones colectivas, o incluso individuales en algunos casos, marcan la evolución artística. En este sentido, la cultura en general de una sociedad es motivo y causa de los productos que produce, en un círculo en el que la educación, tanto explícita como implícita, juega también un papel importante.

En las siguientes sugerencias, sobre la tercera y última parte de esta investigación, abordaremos también este tema. Analizaremos cómo la educación, explícita o implícita, puede influir en el individuo, así como las posibles aportaciones de la particular visión sobre la educación de la filosofía taoísta.

### **9.3. Sugerencias relacionadas con la pedagogía y la educación.**

Las sugerencias referentes a la tercera parte de esta tesis ofrecen una visión de la enseñanza entendida desde la óptica taoísta, que, como veremos después, conectan con algunas teorías occidentales.

Pese a la opinión de algunos autores occidentales sobre la **filosofía taoísta** como una filosofía donde no hay aportación pedagógica, llegándose incluso a calificarla como una “pedagogía negativista”,

afirmamos, a la luz de nuestros análisis, que **sí existe en esta filosofía una preocupación pedagógica muy a tener en cuenta, que pone de manifiesto las posibles aportaciones de naturaleza educativa.** Dicha preocupación ha quedado demostrada con la exposición de los distintos extractos del *Tao Te King* recogidos en esta tesis, que hacen referencia principalmente a dos ideas: en primer lugar, al interés puesto por los taoístas **en apartar al pueblo de la enseñanza confuciana**, instándole a que permaneciera en la sencillez original de sus costumbres, y, en segundo lugar, a su **insistencia en aprender tanto de la naturaleza como del camino de la vida.**

La concepción pedagógica predominante en la filosofía taoísta es la propia de una **enseñanza informal**, no planificada, pues el taoísta aprende del “camino”. Recordemos que uno de los significados del carácter Tao es el de “camino”. Estamos ante una **enseñanza basada en la práctica**, alejada de los esfuerzos intelectuales, ya que para el taoísmo el verdadero aprendizaje se realiza no a partir del intelecto sino a través de las vivencias.

**Los seguidores del Tao saben que el Tao no puede explicarse con palabras, no puede conocerse desde el intelecto**, porque hay nociones que no pueden ser acotadas por las palabras e, igualmente, hay experiencias que no pueden aprenderse por medio del conocimiento intelectual. Es más, la vivencia cala más hondo en nuestra psique que la palabra.

**Cuando este concepto de aprendizaje es llevado al terreno artístico**, vemos que **sí podemos encontrar un importante cauce**

**pedagógico** para la valoración de las ideas que privilegian la práctica sobre el conocimiento intelectual. Hay **capacidades humanas** que solo pueden **desarrollarse desde la práctica**, no desde el intelecto o el razonamiento. Por ejemplo, **la creatividad**: por mucho que un estudiante memorice la definición de creatividad, la analice, la mida o la intelectualice, esto no le hará más creativo. Podría incluso pasar horas y horas hablando sobre la creatividad, sin ser por ello más creativo. Sólo al poner en práctica su creatividad desarrollará esta capacidad.

Algo parecido ocurre también con **la sensibilidad**, una capacidad que se desarrolla por medio de la emoción y que, además, tiene un importante componente subjetivo. Que se escapa, por tanto, mucho más a la acotación intelectual, que no es cuantificable y que no puede educarse desde el intelecto. La sensibilidad se siente o no se siente y el único modo de fomentarla es provocando situaciones prácticas de aprendizaje. De igual modo, podríamos seguir con toda una serie de capacidades que no se desarrollan ejercitando la razón o el intelecto, como **la espontaneidad** o **la naturalidad** tan valoradas por los artistas afines al taoísmo.

Por otra parte, no podemos olvidar que el taoísmo es una filosofía con un fuerte contenido místico. **Para el taoísmo, el verdadero conocimiento es una vivencia y la vivencia es más auténtica cuando la mente está calmada.** Cuando nos referimos a auténtica, no es que afirmemos que las otras vivencias no sean reales o veraces. Lo que queremos indicar es que sólo cuando la mente está calmada, es cuando nuestra percepción se halla más libre de condicionantes, es decir, de deseos, temores, preocupaciones, sentimientos ególatras o especulaciones.

Los artistas orientales afines al taoísmo o al budismo chan no rechazan el aprendizaje de la técnica, pero además realizan otras prácticas para conseguir el estado de ánimo adecuado, como la meditación, y buscan su enseñanza en la naturaleza. En esta investigación han sido expuestos numerosos ejemplos. Destacaremos al ya citado **Fan Kuan**, quien, después de aprender la técnica de la pintura con un maestro, se marchó a las montañas, donde realizaba técnicas de meditación y además podía aprender de la naturaleza directamente, ya que prefería “tener como maestros a las cosas mismas que a los hombres”. Estamos de acuerdo en que se trata de un **aprendizaje informal**, con todo lo que ello conlleva de subjetivo, pero un aprendizaje cuyo calado no puede sustituirse por muchos textos que se lean, se analicen o se memoricen, ni por muchas clases teóricas a las que se asista.

Durante esta investigación hemos constatando también cómo en el *Chuang Tse* abundan los ejemplos de artesanos, elogiando el conocimiento instintivo que les da la práctica de su oficio durante años, o indicando cómo estos deben mantener su mente en calma. Esta última **es una cuestión que no se enseña en Occidente; simplemente en la enseñanza occidental por lo general se omite**. Sin embargo, numerosos artistas, aunque no realicen ejercicios de meditación a la manera oriental, se relajan o se evaden escuchando música o dando un paseo. Es decir, aunque en la enseñanza occidental no se contemple esta necesidad del artista, éste en numerosas ocasiones la busca a su manera.

Existen también **investigadores occidentales** que, si bien no siguen las creencias taoístas, coinciden con éstas en varios aspectos, sobre todo a la hora de entender la enseñanza del arte o, mejor dicho, **la enseñanza a**

**través del arte.** Numerosos investigadores actuales, si bien no desdeñan el conocimiento intelectual, **advierten del riesgo de potenciar cada vez más las capacidades intelectuales y racionales** en las sociedades tecnológicamente avanzadas.

En este sentido, investigadores como **Gardner** proponen la enseñanza artística como medio práctico para desarrollar otras capacidades, e investiga por qué capacidades artísticas como la creatividad o la espontaneidad, que tenemos en nuestra infancia, desaparecen con los años.

Es curioso como los datos que extrajo Gardner en sus investigaciones sobre la creatividad en la infancia, concretamente hasta los siete años, concuerdan bastante con algunos factores o actitudes que la estética taoísta considera importantes en el artista adulto como, por ejemplo, sucede con la espontaneidad. Es más, aún podemos encontrar más similitudes si analizamos las causas que influyen en esta **espontaneidad** y en **otras facultades**, tales como el conocimiento directo o el total desconocimiento de las normas.

Gardner advierte que el **conocimiento** del niño es **directo**; es decir, su comprensión proviene de los encuentros reales con su entorno con el cual tiene un contacto basado en la experiencia directa. Igualmente, en los tratados afines a la estética taoísta hemos comprobado cómo se propone, por ejemplo, una experiencia directa de la naturaleza para los pintores paisajistas.

Igualmente en ambos casos, tanto en los pintores influidos por la estética taoísta como en el niño, la creatividad o la innovación no residen en la ruptura con las normas o en hacer lo contrario de lo que los demás esperan que hagas. **En la estética taoísta no existen los conceptos de “modernidad” o “rebeldía” contra la norma establecida. Existe la tendencia a olvidarse de la norma y de las opiniones ajenas, así como del deseo de éxito o del miedo al fracaso. Por ello, el artista debe calmar su mente y liberarse de estos condicionantes.** El niño no necesita hacer esto ya que, según los estudios realizados por Gardner, desconoce las normas y no hace caso de las opiniones ajenas, luego no tiene estos condicionantes, los irá adquiriendo conforme crece.

Por tanto, **podemos afirmar que tanto para la estética taoísta como para Gardner una de las causas de la espontaneidad y la creatividad más absolutas procede del hecho de que ni las normas ni las opiniones ajenas influyan en ningún sentido, ni para acatarlas ni para transgredirlas.** Del mismo modo, tanto Gardner como los filósofos taoístas defienden el **conocimiento intuitivo, el aprendizaje a través de la práctica, y entienden el arte como un canal para expresar aquellos sentimientos que no pueden expresarse con palabras.**

En esta línea, **numerosos pedagogos e investigadores occidentales proponen la educación a través del arte para fomentar capacidades no racionales o intelectuales que de otra manera quedan relegadas con el sistema educativo actual.** Desde esta posición es pertinente recordar que **el concepto de desarrollo humano debe ser un concepto holístico, es decir, que tenga en cuenta todas las capacidades del ser humano sin darles más importancia a unas que a otras. Para colaborar en la consecución de**

esta meta, la educación a través del arte ofrece un interesante marco educativo en el cual se pueden desarrollar capacidades que quedan relegadas en otros campos; capacidades como la creatividad, la sensibilidad, la intuición o la espontaneidad, para promover el desarrollo y el autoconocimiento. **La actividad artística entendida como un camino de autorrealización**, cuando va acompañada de **la autoobservación** y de la introspección, puede convertirse en una herramienta de **autoconocimiento**.

En este sentido, **la manera de entender el arte según la estética taoísta, y por extensión chan, tiene mucho que aportar a la educación a través del arte en Occidente**, ya que estas filosofías han profundizado en técnicas de autoobservación y autoconocimiento muchos siglos antes que en Occidente. Además, han llevado estas técnicas a los demás campos de la vida, entre ellos el arte, hasta el punto de convertirlo no en una filosofía intelectual sino en una filosofía puesta en práctica, en un modo de vida. Por tanto, **consideramos especialmente interesante el estudio y la aportación práctica de estas formas de entender la creación artística y la contemplación del arte**. En otras palabras, esta forma de entender el arte no sólo afecta al artista, sino que su alcance le trasciende.

En Occidente ya se han dado pasos importantes en este sentido. Investigadores como **Lowenfeld** nos hacen tomar conciencia de que en la educación artística **lo importante no es el dibujo sino el dibujante**. Cuando la meta no es conseguir obras estéticamente correctas, sino el desarrollo de la persona que las realiza, el planteamiento pedagógico cambia por completo.

Además, como ya se ha dicho, **el arte sirve como cauce expresivo de todo aquello que no podemos expresar o no alcanzamos a expresar con palabras.** Esta faceta del arte le abre innumerables caminos ya que puede convertirse desde **una herramienta del Arterapia,** hasta un **instrumento de expresión de emociones tanto existenciales como espirituales.**

Esta última faceta, aunque en el arte chino y más desde la óptica taoísta, es casi una constante, en la tradición artística occidental sólo ha sido valorada por algunos artistas, pedagogos o investigadores como **Kandinsky** o **Suchodolski**, así como por algunos artistas o estetas románticos, entre otros defensores de la capacidad transformadora del arte.

También es importante asumir la **faceta subjetiva** de este campo. Es decir, **no podemos demostrar que el arte vaya a hacer más espirituales a las personas o a convertirlas en mejores desde una perspectiva moral, y menos aún desde una moral determinada.** Por de pronto, tendríamos que concretar de qué tipo de arte hablamos y de qué manera se lleva a la práctica. Sin embargo, sí podemos recordar que a pesar, o precisamente por sus múltiples variantes y facetas, el arte es un interesante objeto de estudio en el que, si bien es difícil obtener resultados cuantitativos, podemos estudiarlo en un sentido cualitativo. En síntesis, **las cualidades del arte lo convierten en una herramienta única que merece la pena ser estudiada,** tanto **siguiendo la línea del numerosos investigadores occidentales** como **estudiando el empleo que de él se ha hecho en otras culturas,** además de poder ser utilizado en la educación,

para alcanzar aquellos objetivos, relacionados con su interioridad, a los que el ser humano se proponga llegar.

Así, basándonos en todo lo argumentado hasta ahora, podemos finalmente afirmar que el mundo oriental en general, **y en concreto la estética taoísta y chan, constituye un campo de estudio verdaderamente enriquecedor para quienes pretenden emplear el arte como instrumento de enseñanza.**

En este sentido queda mucho por hacer y explorar. No obstante, hay que señalar que, como ya se ha mencionado en el capítulo octavo, la técnica de la meditación así como otras técnicas orientales ya están siendo objeto de estudio por parte de algunos pedagogos, psicólogos y otros científicos. Siguiendo esta línea, pero al mismo tiempo siendo fieles a la línea investigadora escogida, llevamos a cabo dos **ejercicios empíricos aplicando dos técnicas orientales concretas al campo de la educación a través del arte.**

En el primero de ellos aplicábamos la técnica de la meditación a la contemplación de la obra artística. Como resultado de este ejercicio hemos llegado a la conclusión de que **la meditación influye en la contemplación de la obra artística** puesto que modifica el estado de ánimo del observador. Después de la práctica de la meditación se incrementa la profundidad de la percepción, se produce una **mayor empatía con la obra contemplada** y, en el caso práctico relativo a la contemplación de unos paisajes concretos, **aumentan las sensaciones positivas, sobre todo las de paz y serenidad.**

En el segundo ejercicio observamos la relación existente entre los movimientos del tai chi y la pincelada. Pudimos comprobar cómo **los movimientos de tai chi dan como resultado un trazo fluido y seguro**, y cómo contribuyen a trabajar la inteligencia corporal y la fluidez de los movimientos corporales. De ello se deduce que, gracias a la fluidez de movimientos y al autoconocimiento práctico de la propia corporeidad y movilidad que esta práctica continuada confiere, **el tai chi puede aportar mejoras a la pincelada o el trazo del artista.**

El estudio práctico de estas dos técnicas ha sido sólo un ejemplo de las múltiples posibilidades que nos pueden ofrecer las técnicas orientales aplicadas al campo de la educación a través del arte, tanto a la práctica artística como a la práctica docente.

Desde esta posición abierta al futuro, en donde tratamos de conectar la lógica investigadora con la lógica formativa, bajo el supuesto, siempre problemático, de que la investigación conduce a la formación, o que piensa que la formación que se ofrece en las universidades es el resultado de la exploraciones investigadoras, deseáramos finalizar estas paginas con algunas consideraciones sobre esta **conexión entre educación y arte**, teniendo a **la estética taoísta** por puente y llave mediadora que nos permita concretar las potencialidades pedagógicas, las posibilidades educativas que encierra para la educación del tipo “pathos intensivo”. Acorde a la “presentación” que abrió las paginas de nuestra tesis, en donde distinguíamos entre la formación “lógico-intensiva” y la “pathos intensiva”, nos gustaría hacer las siguientes consideraciones.

Primera:

**La pintura china** es considerada por los estudiosos como una **“forma concreta de realización del hombre”**. Y ello tanto para quienes directamente crean, sus autores, porque desarrollan habilidades y pericias técnicas cuando propician la construcción de sus respectivas subjetividades, como para los que están o quedan más o menos implicados (del gestor al espectador) en la creación.

Segunda:

Desde este punto de vista, **el arte alcanza una función formativa** en la medida en que propicia y trabaja el interior de la persona llevándola a niveles de conciencia y humanidad superiores. Como se ha podido ver en nuestra exploración, el artista no solo capta el Chi sino que también lo genera y lo acaba transmitiendo a su obra, la impregna; de ahí que él sea, ante todo, un creador y no un simple copista o reproductor de bellas imágenes ¿Por qué? Porque el arte hace vibrar, y a través de esa experiencia produce aprendizajes, promueve la comunicación, llegando a alcanzar una alquimia perceptual, emocional y vital que **desarrolla capacidades** como **la sensibilidad, la empatía o la creatividad**, entre otras, siempre dentro de la subjetividad de cada persona (Racionero, 1997).

Tercera:

Por ello, en la medida que identificamos las potencialidades que encierra esta vinculación entre arte y educación, sabemos que la **experiencia** que se produce en las prácticas y procesos educativos en las que interviene el arte, siempre es **personal y subjetiva**. Aquí, en este punto, es cuando más se pone en cuestión una visión estándar de la educación según la cual a la misma cantidad de educación corresponden iguales efectos o resultados en sus destinatarios. No es ya posible mantener

este supuesto. Desde el punto de vista del arte, porque hay quien le aburre un cuadro y otro no. Desde el punto de vista de la educación, porque esta práctica social demanda que se explique o se describa con conceptos nuevos que permitan formarla desde otra posición: el deseo de enseñar conduce tarde o temprano al deseo de aprender (Sáez, 2007). Otro concepto asociado al deseo es, por ejemplo, el de **intensidad**. Todo lo que pertenece a la vida, y la acción humana, está impregnado por gradientes de intensidad. Nadie ama de la misma manera ni lo hace con la misma fuerza; ni tampoco odia según un patrón estándar.

**La intensidad va asociada a la resonancia**, otro concepto a pensar. La resonancia de una acción no produce un efecto idéntico en los destinatarios de la misma. Esta resonancia producirá en cada persona sus efectos dependiendo de su biografía y formación, de lo que se trabaja en la formación, y de la relación educativa protagonizada por un profesor/educador que no siempre actúa con el mismo ánimo ni con los mismos estudiantes. No es difícil colegir que la educación, utilizando el arte para formar a las nuevas y viejas generaciones, promueve resultados y productos subjetivos. La pintura resuena con diferente intensidad en sus creadores y, sobre todo, en su público.

Cuarta:

**La mayoría de las disciplinas tratan de transmitir conceptos, ideas y definiciones buscando el ser humano, ante todo, racional. El arte lo hace a nivel vivencial y emocional.** La actualmente llamada educación emocional se manifiesta aquí en todas sus dimensiones. Y aunque la actividad del ojo está conducida por la razón, tal y como enuncia Eisner (1996), hoy sabemos que este planteamiento es insuficiente para dar

razón de la pluralidad de las dimensiones, cualitativas y cuantitativas, que conforman el ser humano. Pero, con todo, a veces se “desprecia” la emoción. Porque no puede explicarse del todo. La emoción se provoca: esta es la función del arte y de la educación. Asumir este principio es cuestionar a quienes se plantean una jerga tecnocrática, impersonal, descomprometida..., para explicar la práctica educativa, interpretándola como una ejecución, una aplicación, de unos conocimientos planificados en el aula. Justamente este es uno de los supuestos más criticados por la estética taoísta que ha de tener en cuenta la educación: **defender el arte como experiencia sensorial, no conceptual, lo que supone poner en evidencia la radicalidad del racionalismo occidental.**

El arte, como la educación, es una cuestión de tacto (Van Manen, 2005), de sensibilidad. De ahí que también la educación sea más un arte que una ciencia (Eisner, 1996). Por ello, la educación, orientándose a mostrar el mundo a pequeños, jóvenes y mayores, debe cultivar la percepción de las personas con la finalidad de que éstas vayan más allá de las apariencias que presentan los discursos, los conceptos, las categorías y las definiciones. **No todo puede ser explicado con palabras:** hay muchas incógnitas en la conducta de la naturaleza humana.

Esta tesis ha seguido un camino, tal y como lo expresaba el título de nuestra investigación: ha ido “del arte a la educación” para poner de manifiesto las posibilidades que encierra la estética taoísta tanto desde una perspectiva pedagógica como específicamente plástica. Un camino que sólo hemos comenzado a recorrer, como diría uno de los estudiosos de la cultura china, François Jullien. Esperemos que otros enamorados del tema se adentren en él para profundizar y obtener conocimientos que nos

permitan pensar, pensarnos, a través de otros valores, actitudes, sentimientos... diferentes a los nuestros.

## CRONOLOGÍA:

Es importante tener en cuenta que las fechas pueden variar según los autores, sobre todo en las dinastías más antiguas, además de existir periodos de difícil delimitación sobre todo en los más conflictivos, es decir, en aquellos en los que se producen invasiones o guerras que desestructuran el país, dando lugar a etapas en las que reinaba más de una dinastía.

Los comienzos de las dinastías chinas se remontan a la edad de bronce.

- **Dinastías y fechas de duración:**
- **Xia:** Se remonta al tercer milenio a. de C.
- **Shang:** Desde el siglo XVII a. de C. aproximadamente, hasta el siglo XI a. de C.
- **Zhou (Chou):** XI -770 a. de C.
- **Periodo Chunqiu, Primavera y Otoños:** 722-481 a. de C.
- **Reinos combatientes:** 481-221 a. de C. Algunos autores incluyen estos dos periodos dentro de la dinastía Zhou, por considerarlos el declive de esta última.
- **Qin (Ts'in):** 221-206 a. de C.
- **Han:** 206 a. de C.-220. Algunos autores diferencian entre Han del este y Han del oeste.
- **Tres reinos:** 220-260.
- **Jin Occidentales:** 260-317.
- **Jin Orientales:** 317-420.
- **Dinastías del Norte y del Sur:** algunos autores denominan a este período el de las seis dinastías. Debido a las invasiones bárbaras el país queda dividido: en el sur se dan unas dinastías y en el norte otras, todas ellas de muy poca duración.
- Dinastías del Sur:
  - Song: 420-479.
  - Qi meridionales: 479-502.

- Liang: 502-557.
- Chen: 557-589.
- Dinastías del norte:
  - Wei septentrionales: 386-534.
  - Wei orientales: 534-550.
  - Wei occidentales: 535-556.
  - Qi septentrionales: 550-577.
  - Zhou septentrional: 557-581.
  
- **Sui:** 581-617.
  
- **Tang** (T'ang): 618-907.
  
- **Cinco dinastías:** 907-960.
  - Liang posteriores: 907-923.
  - Tang posteriores: 923-936.
  - Jin posteriores: 936-946.
  - Han posteriores: 947-950.
  - Zhou posteriores: 951-960.
  
- **Song** (Sung): 960-1279.
  - Song septentrionales 960- 1127.
  - Song meridionales 1127-1279.
  - Nota: algunos autores mencionan las dinastías Liao (916-1125) y Jin (1115-1234), aunque la mayoría no las nombra, ya que se dan paralelamente a la dinastía principal que era la dinastía Song.
  
- **Yuan** (Yüan) (Mongoles): 1280-1367.
  
- **Ming:** (1368-1644).
  
- **Qing** (Ts'ing o Ch'ing) (Manchúes): (1644-1911).
  
- **Republica China:** a partir de 1912.

## **BIBLIOGRAFIA Y OTROS RECURSOS:**

- Al Huang, Chungliang (<sup>3</sup>2002). *La esencia del Tai Chi*. Málaga: Sirio.
- Allen, P. B. (1997). *Arte terapia*. Madrid: Gaia.
- Álvarez, D. (2003). “De la copia de láminas al ciberespacio”. En R. Marín Viadel (coord.). *Didáctica de la Educación Artística para Primaria*. Madrid: Pearson, pp. 183-227.
- Barneto, R. y Tseng, J. (2001). *Alma y materia. Poesía china*. España: Keen Consultores S.L.
- Burke, E. (<sup>2</sup>2001) *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos.
- Calle, R. (2001). *El arte de meditar*. Madrid: EDAF.
- Carey, J. (2007). *¿Para que sirve el arte?*. Barcelona: Debate.
- Capra, F. (1984). *El Tao de la física*. Madrid: Luis Cárcamo.
- Cervera, I. (1989). *El arte chino (II)*, Madrid: Información y Revistas, S.A.
- Chang Chung-yuan (1970). *Creativity and Taoism*. New York: Harper & Row Publishers.
- Cheng, A. (2002). *Historia del Pensamiento Chino*. Barcelona: Bellaterra.
- Cheng, F. (1986). *Chu Ta 1626-1705. Le génie du train*. Paris: Phébus.
- Cheng, F. (1998). *Shitao 1642-1707. La saveur du monde*. Paris: Phébus.
- Cheng, F. (2004). *Vacío y Plenitud*. Madrid: Siruela.
- Cheng Yang Tian (2003). *Conocer el taoísmo*. Barcelona: Kairós.
- Chuang Tse (2001). *El libro de Chuang Tse*. Madrid: EDAF. Versión Martín Palmer y Elizabet Beully.
- Cleary, Th. (2000). *Antología Taoísta. Vitalidad, energía y espíritu*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo.
- Confucio (2002). *Los cuatro libros*. Barcelona: Paidós. Traducción introducción y notas a cargo de Joaquín Pérez Arroyo.
- Corbalan, J. (2006). “La creatividad y su medida: matices y claves en Arteterapia”. En Coll, F. J. (coord.), *Arteterapia, dinámicas entre creación y procesos terapéuticos*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 45-55.
- Crespo García, A. (1997). *El Zen en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Mandala.
- Daoren, H. (1993). *Retorno a los orígenes, reflexiones sobre el Tao*. Madrid: EDAF. Versión de Thomas Cleary.
- Despeux, C. (2003). *Taoísmo y alquimia femenina*. Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo.
- Eisner, E. (1996), *El ojo reflexivo*, Madrid, Paidós.

- Yang, Jwing-Ming (1999), *La esencia del Taiji-Quigong*. Argentina: Sirio.
- Efland, A. D. (2002). *Una historia de la educación del arte*. Barcelona: Paidós.
- Elorduy, C. (1984). *Romancero Chino*. Madrid: Editora Nacional.
- Fahr-Becker, G. (ed.) (2000). *Arte Asiático*. Barcelona: Könemann.
- Fourcade, F. (1968). *Museo de Pekín*. Barcelona: Labor.
- Fundación Juan March (2002). *Turner y el mar. Acuarelas de la Tate*. Madrid. Fundación Juan March.
- Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (1995). *Inteligencias múltiples, la teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (2000). *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (2005). *Arte, mente y cerebro*. Barcelona: Paidós.
- Galino, M. A. (1982). *Historia de la educación. Edades Antigua y Media*. Madrid: Edit. Gredos.
- Honour, H. (1981). *El romanticismo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Instituto Schiller, (2005). *El gran arte de los poemas silenciosos en China*. En <http://www.schillerinstitute.org>. (Diversas consultas efectuadas durante los meses de octubre y noviembre del 2005).
- Jensen, J. C. (1980). *Caspar David Friedrich, vida y obra*. Barcelona: Blume.
- Jullien, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.
- Jung, C. G. y Wilhelm, R. (2001). *El secreto de la flor de oro*. Barcelona: Edit. Paidós.
- Kandinsky, V. (2004). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Karl-Heinz, P. (2004). “La estética China desde una perspectiva intercultural”. En Luis Puelles y Rosa Fernández (eds.) *Estéticas: Occidentales y otras culturas*. Málaga: Contrastes, pp 173-184.
- Keswick, M. (1993). “El arte del jardín”, *El Paseante*, 20/22, pp. 48-60. Número triple sobre taoísmo y arte chino.
- Kitaura, Y. (1991). *Historia del arte de China*. Madrid: Cátedra.
- Kontler, C. (2002). *Arte chino*. Madrid: LIBSA
- Kung-Koan, J. (1965). *Confucio educador*. Madrid: C.S.I.C. Instituto San José de Calasanz.
- Lao Tse (1995). *Hua Hu Ching, 81 meditaciones taoístas*. Madrid: EDAF. Versión de Brian Walker.
- Lao Tse (1997) *Tao te king, (El libro de el Tao)*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta.

- Lao Tse (<sup>6</sup>2001). *Wen-tzu La comprensión de los misterios del Tao*. Madrid: EDAF. Versión de Thomas Cleary.
- Lao Tse (2006). *Tao Te Ching, Los libros del Tao*. Madrid: Trotta. Edición, traducción y comentarios de Iñiqui Preciado.
- Lao-Tze (2003). *El Tao Te Ching, de Lao-Tze. El libro del Tao y la virtud comentado*. Madrid: Tao. Traducción y comentarios de Juo Ching Tseng y Ángel Fernández de Castro.
- Lao Tzú (<sup>5</sup>1995) *Tao te king*. Barcelona: Obelisco.
- Lao Tzu (1999) *Tao te ching, texto ilustrado*. Madrid: Gaia.
- Lather, P. (1991), *Getting Smart*, London. Routledge.
- Li Ying-Chang (1996). *Tratado de Lao Tse sobre la respuesta del Tao*. Madrid: EDAF. Versión de la Dra. Eva Wong.
- Macritchie, J. (<sup>2</sup>2000). *Chi Kung El cultivo de la energía personal*, Madrid: Arcano Books.
- Maillard, C. (2000). *La sabiduría como estética. China: Confucionismo, Taoísmo y Budismo*. Madrid: Akal.
- Marín Viadel, R. (1989). “Para saber más”, *Cuadernos de Pedagogía*, 167, pp. 30-31.
- Marín Viadel, R. (2003). “Aprender a dibujar para aprender a vivir”. En R. Marín Viadel (coord.). *Didáctica de la Educación Artística para Primaria*. Madrid: Pearson, pp. 3-51.
- Martín González, J. J. (<sup>2</sup>1978). *Historia del arte*. Madrid: Akal.
- Manrique, M<sup>a</sup> E. (2006) *Pintura zen, método y arte del Sumi-e*. Barcelona: Kairós.
- McCutcheon, R. (2007), *Education through Art*, Carolina, Artistic Publications.
- Moretti, R. (2004). “Implicaciones estéticas de la noción de ‘cuerpo sutil’ desde una perspectiva comparada Oriente-Occidente”. En Luis Puelles y Rosa Fernández (eds.) *Estéticas: Occidentales y otras culturas*. Málaga: Contrastes, pp. 165-172.
- Ni, Hua-Ching (1998). *El Tao de la vida cotidiana, una guía para el pleno desarrollo*. Barcelona: Oniro.
- Parente, L. (1996). *Sumi-e, El arte de la pintura Japonesa*. Madrid: Las 4 Fuentes.
- Parramón Ediciones (2005). *Todo sobre la pintura china*. Barcelona: Parramón Ediciones.
- Prado, J. M. (dir.) (1989). *Entender la pintura. Turner*. Barcelona. Ediciones Orbis.
- Preciado, I. (1998). *Las enseñanzas de Lao Zi*. Barcelona: Edit. Kairos.
- Preciado, I. (2006). *Tao Te Ching, Los libros del Tao*, de Lao Tse. Madrid: Trotta. Edición, comentarios y traducción del chino de Iñiqui Preciado Idotea.

- Racionero, L. (1993). "Prologo", *El Paseante*, 20/22, pp. 6-13. Número triple sobre taoísmo y arte Chino.
- Racionero, L. (1997). *Textos de Estética Taoísta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Racionero, L. (2004). *Leonardo Da Vinci*. Hospitalet: ABC.
- Rauch, A. (2000). "Neoclasicismo y romanticismo: la pintura europea entre dos revoluciones". En Toman, R. (ed.) *Neoclasicismo y romanticismo*. Colonia: Könemann, pp. 318-479.
- Read, H. (1975). *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Redondo, E. (dir.). (2001). *Introducción a la historia de la educación*. Barcelona: Ariel.
- Reid, D. (1989). *El Tao de la salud, el sexo y la larga vida*. Barcelona: Urano.
- Resemann, A. (2000). "El dibujo en el neoclasicismo y el romanticismo". En Toman, R. (ed.) *Neoclasicismo y romanticismo*. Colonia: Könemann, pp. 480-500.
- Reuther, M. (1997). "La pintura de Emil Nolde y sus cuadros religiosos". En Emil Nolde *Naturaleza y religión*. Madrid: Fundación Juan March, pp. 7-21.
- Richards, M. C. (1997). "Prefacio". En Allen, P. B., *Arte terapia*. Madrid: Gaia, p. 7.
- Ryckmans, P. (1993). "Poesía y Pintura, aspectos de la estética china clásica", *El Paseante*, 20/22, pp.130-142. Número triple sobre taoísmo y arte chino.
- Rivière, R. J. (1966). *Summa artis. Historia general del arte. Tomo XX. El arte de la China*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rogers, H. y Lee, S. E. (1989). *Masterworks of Ming and Ping Painting from the Forbidden City*. Landsdale: International Arts Council.
- Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*. Madrid: Alianza Editorial.
- Rowland, B. (1964). *Art in the East and West. An Introduction through Comparisons*. Boston: Beacon Press.
- Sáez, J. (2006). "La reconceptualización de la Pedagogía Social.", En J. Planella y J. Vilar (coords.). *La Pedagogía Social en la Sociedad de la información*. Barcelona: Editorial UOC, pp. 17-60.
- Sáez, J. (1989). *La construcción de la educación*. Murcia: I.C.E. Universidad de Murcia.
- Sáez, J. (2007), *Pedagogía Social y Educación Social*, Madrid: Pearson Editorial.
- Schipper, K. (2003). *El cuerpo Taoísta*. Barcelona: Paidós.

- Serra, S. (1997). *Tao Te King, el libro del Tao*. Palma de Mallorca: Editorial José Olañeta.
- Staley, A. y Newall, C. (2004). *Prerrafaelistas: la visión de la naturaleza*. Madrid: La Caixa.
- Siren, O. (1963). *The Chinese on the Art of Painting*, New York: Shoken Books.
- Strand, C. (2005). *Meditación sin Gurús*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Suchodolski, B. (1971). *Tratado de pedagogía*. Barcelona: Península.
- Sutton, P. C. (1994). *El siglo de oro del paisaje holandés*. Madrid: Museo Thyssen.
- Svanascini, O. (1979). *La pintura zen y otros ensayos sobre arte japonés*. Argentina: Editorial Kier.
- Swann, P. C. (1964). *La pintura en China*. Barcelona: Garriga, S. A.
- Tregear, M. (1991). *El arte chino*. Barcelona: Destino S.A.
- Tseng, J.- Fernández de Castro, A. (2003). *El Tao Te Ching de Lao-Tze, El libro del Tao la vida y la virtud*. Madrid: Tao. Bilingüe: chino/español
- Tucci, G. (1973). *Apología del Taoísmo*. Buenos Aires: Dedalo.
- VV.AA. (1993). *El Paseante*. 20/22. Numero triple sobre taoísmo y arte chino.
- VV.AA. (2001). *I Ching, El Libro de las Mutaciones*. Barcelona: Edhasa. Traducción de Richard Wilhelm.
- Valverde, J. M<sup>a</sup>. (1987). *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel.
- Van Manen, M. (2005), *La pedagogía del tacto*, Madrid, Paidós.
- Viñao, S. (2006). “La educación a través del arte: la aportación de la enseñanza taoísta”, *Revista de Pedagogía Social*. Nº 12-13, pp. 233-247.
- Wan-go Weng / Yang Boda. (1982), *Ilmuseo di Pechino, tesori della città proibita*. Milano: Grupo Editoriale Fabbri.
- Wang, Jia Nan; Cai, Xiaoli. (2004). *Curso de pintura oriental*. Londres: Edilupa.
- Watts, A. (1976). *El Camino del Tao*. Barcelona: Circulo de Lectores.
- Watts, A. (1995). *El futuro del éxtasis, y otras meditaciones*. Barcelona: Kairos.
- Wetzel, A. (2007). *China, los Diccionarios de las Civilizaciones*. Barcelona: Electa.
- Wilhelm, R. (1926). *Lao Tse y el Taoísmo*. Madrid: Simbad Ediciones.
- Wolf, N. (2007). *Romanticismo*. Köln:Taschen
- Zöllner, F. (2007). *Leonardo da Vinci 1452-1519*. Köln: Taschen.

## Tesis doctorales consultadas

- González Linaje, M<sup>a</sup> T. (2005). *La pintura de paisaje del taoísmo chino al romanticismo europeo. Paralelismos plásticos y estéticos*. Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes.
- Lee, Sang-Hyo (2003). *Estudio comparativo del espacio vacío en la pintura oriental en relación al occidental*. Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes.
- Hung, Shang-Hsiang (1997). *Las motivaciones pictóricas desde la óptica de un pintor T'ang: Wang Wei*. Madrid: Universidad Complutense. Facultad de Bellas Artes.

## Paginas Web consultadas

- <http://www.chinapage.com>.
- <http://www.artyclopedia.com>
- <http://www.schillerinstitute.org>
- <http://www.sop.inria.fr>
- <http://www.minhachina.com>
- [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es)
- <http://www.npm.gov.tw/es/collection>
- <http://www.chineseartnet.com/Nigensha/p103.htm>
- <http://www.wordpress.com>
- <http://www.enrredate.org>
- <http://www.godokai.com>

## Videos:

- Jaubert, A. (2004), “Shitao. L’unique trait de pinceau”. En *Images d’Orient*, Paris, ARTE France Développement & Éditions Montparnasse.
- Punset, E. (2009). “Meditación y aprendizaje”, Programa *Redes*, nº 50. En <http://www.redesparalaciencia.com/1799/redes/2009/redes-50-meditacion-y-aprendizaje> (diversas consultas efectuadas durante el mes de marzo de 2010).



