

LA PALABRA

Y EL HOMBRE REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Iván Solano
ivsolano@uv.mx
Universidad Veracruzana

Introducción a la pintura china

La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Número 54, octubre-diciembre 2020, pp. 60-64.

ISSN: 01855727
Xalapa, Veracruz, México



Universidad Veracruzana
Dirección de Editorial
La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana
Lic. Benigno de Nogueira Iriarte Núm. 7, Col. Centro, C.P. 91 000
Xalapa, Veracruz, México
Tel. 8 42 17 00 / ext. 17 820

INTRODUCCIÓN A LA PINTURA CHINA

Iván Solano

La pintura china fue considerada, junto a la caligrafía y la poesía, una de las tres perfecciones o tres excelencias, sobre todo a partir de la época de la dinastía Song (siglos X a XIII). Se trataba de una práctica propia de funcionarios y eruditos, es decir, del grupo social que era tenido en más alta estima por la sociedad china, donde incluso “los emperadores buscaban distinguirse como escritores, poetas, pintores y calígrafos”.

La pintura china tradicional posee un carácter tan bien definido, tanto técnica como filosóficamente, que se puede diferenciar con absoluta claridad del de Occidente. Ni siquiera las tradiciones pictóricas de las culturas más cercanas de la India y Japón se le asemejan por completo. En China, será difícil que se hallen en abundancia, al menos en el ámbito de la pintura, las sensuales representaciones multitudinarias de diosas y dioses, de movimiento flexible y ondulante, tan comunes en la tradición hindú. Tampoco será fácil encontrar, con la misma exuberancia que en la tradición japonesa, imágenes de guerreros a caballo, con arco y flecha listos, con el rostro furioso de quien se lanza

al combate y ataviados de armadura bermeja o turquesa; mucho menos se podrán hallar obras semejantes a las famosas pinturas eróticas del género *shunga*, donde los artistas del periodo Edo (1603-1867) podían representar, con total libertad, a un grupo de mujeres desnudas, relajándose en las aguas termales, o a una pareja apasionada, besándose y acariciándose en pleno acto sexual.

La pintura china fue considerada, junto a la caligrafía y la poesía, una de las tres perfecciones o tres excelencias, sobre todo a partir de la época de la dinastía Song (siglos X a XIII). Se trataba de una práctica propia de funcionarios y eruditos, es decir, del grupo social que era tenido en más alta estima por la sociedad china, donde

incluso “los emperadores buscaban distinguirse como escritores, poetas, pintores y calígrafos” (Brodrick 1988, 12). Nada más natural, entonces, que la preferencia por temas de carácter intelectual, reflexivo y mesurado sobre los de carácter bélico o erótico. En el arte chino prevalecieron, además, las improntas del confucianismo y el taoísmo. El primero determinó, desde las épocas más tempranas de la historia china, el comportamiento del hombre público, que debía cumplir con su deber y observar cuidadosamente los ritos y normas de conducta para mantenerse en armonía con el orden universal. El taoísmo, por su parte, también influyó mucho en la concepción china del mundo; de acuerdo con esta doctrina, el ser humano podía y debía discernir el camino por el que se movía el orden universal y tratar de seguirlo de la mejor manera. Esta búsqueda de armonía entre el hombre y el todo estaba ya muy arraigada en el pueblo chino cuando hicieron su aparición los primeros seguidores del budismo, hacia el siglo I (21). Estas tres vías morales y espirituales convivieron e incluso compitieron entre sí, influyéndose mutuamente en el proceso, lo que propició que en China tuvieran un carácter muy particular que también tuvo incidencia en la práctica artística.

Fue en ese ambiente erudito y letrado, propio de los funcionarios palaciegos, donde se desarrolló la tradición pictórica que llegaría a ser clásica en China. Correspondió a Xie He –pintor, escritor y crítico de arte que vivió en la turbulenta época de las Seis Dinastías, aproximadamente en el siglo VI–, ser el autor de los *Seis cánones de la pintura*, “considerados como la base de la crítica de arte de épocas posteriores” (Brodrick, 23). Estos seis cánones, a pesar de debates sobre la traducción que ya ha

señalado Binyon (1968, 11), son los siguientes:

- I. Captar la vitalidad rítmica o ritmo espiritual que se expresa en el movimiento de la vida.
- II. Expresar los huesos o la estructura anatómica por medio del pincel.
- III. Similitud de la figuración con el objeto representado.
- IV. Distribución apropiada del color.
- v. Composición y subordinación de la obra según la jerarquía de los objetos representados.
- VI. Copiar a los antiguos maestros, perpetuando así sus trazos.

De todos estos preceptos, Binyon ha considerado que el más importante es el primero, ya que de él derivan todos los demás. Además, ese deseo de vislumbrar el ritmo de la vida cósmica y las relaciones armónicas entre las fuerzas naturales y los seres vivos, cuyo origen está probablemente en el taoísmo, forma “la base del pensamiento chino” (Rivière 1975, 75). El pintor tradicional chino, entonces, al encarar la realización de su obra, no se limita a copiar fielmente los rasgos de su modelo, sea este mental o real, sino que trata de penetrar en la más profunda entraña de su esencia, de fundirse espiritualmente con su obra y su modelo. Si encontramos la esencia rítmica del mundo, dice Binyon, nos daremos cuenta de que también nosotros formamos parte de la naturaleza, de que también nosotros, como todo en el universo, somos parte del ritmo vital. De esa experiencia de unión con el todo parte la creación en la pintura china. A partir de que uno cae en la cuenta de que “todo está en todas las cosas”, como dijera en alguna ocasión Sergio Pitó, puede concebirse que



Figura 1. *Admoniciones de un aya imperial* (fragmento). Atribuido a Gu Kaizhi

cada estatua, cada cuadro es una serie de relaciones ordenadas, dirigidas, como el cuerpo es dirigido en el curso de la danza por la voluntad de expresar una idea única. Un estudio que represente una composición abstracta de las más rudimentarias mostrará que la línea y la masa, lejos de constituir elementos distintos, son en realidad energías capaces de actuar la una sobre la otra; y, si nosotros descubrimos una manera de poner esas energías en relaciones rítmicas, la composición se anima en seguida y la imaginación puede penetrar en ella... [Traducción del autor] (Binyon, 15).

En ese sentido, el aspecto más característico de la pintura china clásica es que parte de esta intensa relación y experiencia que el ser humano vive con la naturaleza. En cualquier obra pictórica de la tradición china que observemos, ya sea que aparezcan montañas, lagos, pájaros, caballos, nubes, la luna, etc., debemos tener en cuenta que lo que vemos no es

simplemente eso, sino también la relación armoniosa que hay entre los elementos representados en la pintura, sin olvidar que el pintor escogió ese tema porque a partir de él logró experimentar las ligaduras existentes entre todos los seres y objetos del cosmos, incluido él mismo.

Cuando el budismo penetró en China, encontró resonancia en esa concepción de la experiencia estética y del mundo que subyace a esta tradición pictórica. Umberto Eco (1990), en un ensayo sobre la estética de la India y la estética occidental, nos recuerda que, según el pensamiento clásico indio, el verdadero conocimiento de las cosas no puede obtenerse mediante la simple observación, “sino solo cuando el cognoscente y lo conocido, el que ve y la cosa vista, coinciden en un acto que trasciende a toda distinción” (68). Para lograr que se realice esa experiencia trascendente, el artista debe eliminar toda influencia de emociones pasajeras, o el recuerdo de otras criaturas. Incluso, Eco afirma que, de acuerdo con ciertas normas canónicas, los artistas deben realizar métodos de recogimiento típicos



Figura 2. Reunión de letrados, por el emperador Huizong



Figura 3. Erudito contemplando una cascada, por Ma Yuan

del yoga para que su espíritu se purifique y se corrija y puedan así experimentar “esa intuición generadora sin la cual la habilidad técnica resulta estéril” (67).

La escuela budista que más impacto tuvo sobre la pintura china fue la *Chan*, mejor conocida en Occidente por la forma japonesa de su nombre: *Zen*. Esta escuela tenía su origen en el budismo *mahayana*, que había penetrado en China hacia el siglo I de nuestra era. Es el resultado de ciertas influencias taoístas –partidarias de una actitud contemplativa para alcanzar el máximo conocimiento del orden cósmico– sobre la doctrina

original. Debido a la importancia otorgada por esta escuela a la contemplación y a la meditación, los artistas que la seguían trataban de expresar en sus obras esos momentos de éxtasis contemplativo en que el velo de las apariencias cotidianas se rasgaba para mostrarles la realidad esencial (Brodrick, 34). A causa de estas ideas, el *Budismo Chan* influyó, sobre todo, en la pintura de paisaje. De acuerdo con Rivière, la impronta del *Budismo Chan* sirvió para acentuar la tendencia original del pensamiento chino a escoger a la naturaleza, con sus armonías y sus ritmos, como tema principal de sus obras artísticas. El personaje humano siempre fue considerado como un elemento más –de la naturaleza–, pero “sin ningún carácter predominante” (75). Esto afectó incluso a la jerarquía de los temas; de acuerdo con esto, las pinturas chinas pueden dividirse en tres clases principales: “*shan-shuí*, montañas y aguas, los paisajes; *hua-hui* y *kunt-sung*, flores y pájaros, y *shynu*, los interiores y los personajes. Esta clasificación confirma [...] que el hombre es, simplemente, un elemento de la Naturaleza, no el más importante” (76).

Dicho lo anterior, podemos hacer algunos apuntes sobre la experiencia estética en la tradición china. Desde el punto de vista de la práctica *Chan*, la actitud ideal del espectador frente al cuadro debe ser la anulación de su espíritu y el alejamiento mental de las circunstancias que lo rodean, para lograr una plena inmersión en la realidad de la pintura. La contemplación de una obra de arte necesita ser tan solemne como un ritual, “que no debía emprenderse a la ligera o en circunstancias perturbadoras” (Brodrick, 35). Solo así el espectador puede asegurarse de tener la oportunidad de acercarse al éxtasis contemplativo que estuvo en el origen de la creación pictórica. Una vez hecho esto, en la memoria del espectador pueden surgir versos, melodías, imágenes y recuerdos de sueños o vivencias. En la práctica china tradicional, era posible que, tras una fuerte experiencia de este tipo, el espectador decidiera agregar, con su mejor caligrafía, un breve poema sobre los espacios todavía libres de la obra. A diferencia de lo que ocurre en Occidente, esto acrecentaría el valor de la pintura, ya que demostraría la potencia de su efecto sobre algún ser humano. Las obras a las que se han agregado versos, en ocasiones de poetas famosos, son bastante apreciadas por los coleccionistas (Rivière, 80).

Ahora que hemos hablado un poco sobre la sociedad en que se desarrolló y las ideas que regían o inspiraban a la pintura china, es buen momento para dedicarnos a sus materiales y técnicas. En cuanto al formato de soporte, el más antiguo es el rollo horizontal de papel o seda (conocido en japonés como *makimono*). Su longitud podía llegar a ser de hasta 10 metros y, para observarlo, debía colocarse sobre una mesa y desenvolverse lentamente, con lo que la pintura iba “surgiendo de pronto” a los ojos del espectador. Ya en la época de la

dinastía Tang (entre los siglos VII y X d. C.) se adoptó el rollo vertical (el *kakemono* japonés) como formato más común para la pintura. Cuando se trabajaba, se utilizaban pinceles hechos de madera y fibras animales, así como la famosa tinta china, hecha a base de hollín. También se utilizaba muchas veces el color, pero lo más común era la pintura monocromática. El uso de la tinta como pigmento principal entraña una dificultad técnica muy mencionada por los estudiosos del arte chino: una vez hecho el trazo, ya no es posible corregir. De ahí que muchos artistas hayan insistido en la necesidad de alcanzar la perfección técnica en el uso del pincel, tanto para la pintura como para la caligrafía. Esta búsqueda de perfección estuvo ligada, además, a una tremenda sistematización de los procesos creativos. Había formas específicas para hacer cada cosa (Binyon, 85), siempre determinadas de acuerdo con números de carga simbólica, como el ocho o el sesenta y cuatro. Las variantes entre los métodos provocaban la existencia de distintas escuelas de pintura.

Todas las cuestiones del arte chino que hemos mencionado, tanto materiales y técnicas como temáticas o filosóficas, se desarrollaron a través de su larga historia. Como se dijo, la pintura, junto a la caligrafía y la poesía, “es el arte supremo de los chinos. Tiene, probablemente, más de dos mil años de edad” (Brodrick, 9). La obra más antigua conocida data, aproximadamente, del siglo IV (Figura 1). Se trata de un rollo horizontal (*maki-mono*) atribuido a Gu Kaizhi (ca. 344-406). En él, podemos apreciar algunas escenas de la vida cotidiana palaciega. Destaca que, ya en esa época temprana, podamos encontrar absolutamente definido “un patrón estético y social” (20) que tiene vestigios hasta nuestros días. En principio, podemos ver



Figura 4. *El desbordamiento del Río Amarillo*, por Ma Yuan

La época clásica del arte chino corresponde a la del reinado de la dinastía Song, de la que el emperador Huizong fue uno de los gobernantes más destacados.

que el modelo de belleza femenino oriental, con sus pálidos rostros y sus largas cabelleras negras, así como la postura y las ropas elegantes, ya se encuentra presente en la obra de Gu Kaizhi. También la perspectiva y la forma de presentar a los personajes las encontraremos en los trabajos de artistas muy posteriores. Como ejemplo, baste citar una obra del emperador Huizong (1082-1135), un amante de las artes, mecenas y artista él mismo. Se trata de una *Reunión de letrados* donde, al igual que en el rollo de Gu Kaizhi, vemos una escena palaciega, en que los personajes se presentan de cuerpo entero y con una perspectiva isométrica (Figura 2). Si bien el tratamiento del tema es mucho más rico, no podemos negar las semejanzas entre ambas pinturas. Se trata de representaciones muy comunes en la historia del arte chino. Sin embargo, como hemos visto más arriba, no es en estas obras donde se

cifra el espíritu del arte de esa cultura, sino en la pintura de paisaje.

La época clásica del arte chino corresponde a la del reinado de la dinastía Song, de la que el emperador Huizong fue uno de los gobernantes más destacados. En ese tiempo vivió también Ma Yuan (ca. 1160-1225), uno de los grandes maestros que mantenía vivo el estilo de épocas pasadas, como el de la dinastía Tang. Aquí, conviene recordar su obra *Erudito contemplando una cascada*, donde podemos apreciar la conjunción de dos temas caros a la tradición china: el paisaje y el sabio (Figura 3). Se ilustra aquí ese momento de contemplación que mencionamos anteriormente, en que el hombre de conocimiento busca descifrar el ritmo del mundo y, también, sentirlo en sí mismo. Los sabios o eruditos entregados a la contemplación de cascadas son muy comunes en la pintura china, ya que la cascada es uno de los símbolos



Figura 5. Nueve dragones (fragmento), por Chen Rong



Figura 6. Chaos primordial, por Zhu Derun

que se asocian con el dragón, a su vez, símbolo del cielo y del poder creador del cosmos. Dicho esto, no sorprende que en ocasiones los artistas chinos se limitaran a representar poderosas corrientes acuáticas; son obras de una grandiosa originalidad, que no tienen parangón en la pintura occidental de su tiempo. Otra obra de Ma Yuan, *El desbordamiento del Río Amarillo*, nos ayudará a comprender este punto (Figura 4). Se trata de una pintura que podría recordarnos algunas tentativas del arte abstracto; no obstante, es necesario recordar que lo que cuenta aquí es la representación del ritmo, de la fuerza vital del cosmos. El artista chino nunca conoció, sino hasta la época moderna, por influencia occidental, la búsqueda del “arte por el arte”, de la experiencia estética pura, sin relación con cualquier otro contenido espiritual.

Para terminar, conviene presentar dos obras correspondien-

tes al periodo final de la dinastía Song y a la época de la dinastía Yuan (1279-1368). En este periodo, debido a que la dominación mongola rompió con el férreo ritualismo chino, algunas propuestas artísticas más audaces se hicieron presentes, aunque siempre con base en la vasta tradición de la que someramente hemos hablado. En primer lugar, cabe recordar la obra *Nueve dragones*, de Chen Rong (1200-1266). Es esta una obra de gran contenido simbólico, pues, como se dijo, el dragón representa el poder del cielo, las energías *yang* del cosmos, la fuerza creadora. También el número nueve está asociado a estos conceptos. La perla que el dragón porta en una de sus patas es, de acuerdo con la especialista Christine Kontler (2002, 200), una evocación de la imagen del *Tao* (Figura 5). En relación con este último concepto, Zhu Derun (1294-1365) tiene una pintura ti-

tulada *Caos primordial* (Figura 6). Trata de representar ahí el *hunlun*, el estado del cosmos antes de la separación de las energías en *yin* y *yang* y, por tanto, antes del inicio del movimiento y la energía que lo genera en el mundo. El círculo que aparece cerca del centro es la representación del *hunlun*, donde solo podemos hallar lo indiferenciado. Del lado izquierdo se observa un árbol que surge de las rocas, queriendo simbolizar el nacimiento de las formas desde la materia prima (Kontler, 217).

Sin duda, la pintura china posee una riqueza tremenda, que no podemos ni siquiera sugerir en unas breves páginas. Queden estas palabras como una invitación a conocer otra forma de vivir la creación y la contemplación del arte, otra forma de sentir el mundo. Apenas arañamos la superficie. **LPyH**

REFERENCIAS

- Binyon, Laurence. 1968. *Introduction à la peinture de la Chine et du Japon*. Tours: Flammarion.
- Brodrick, A. H. 1988. *La pintura china*. México: FCE.
- Eco, Umberto. 1990. “Estética india y estética occidental”. En *La definición del arte*. México: Roca.
- Kontler, Christine. 2002. *Arte chino*. Madrid: Diana.
- Rivière, Jean. 1975. *El arte oriental*. Barcelona: Salvat.

Iván Solano es adepto a la poesía, la narrativa y la pintura. Ganador del Premio Nacional al Estudiante Universitario Sergio Pitol de Relato (UV), en 2013. Egresado de la maestría en Literatura Mexicana de la UV. Ha organizado, colectivamente, algunas exposiciones de obra plástica.