

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA PINTURA EN ASIA:

CHINA, COREA Y JAPÓN¹ (960-1392 EC)²

Fernando E. Rodríguez Miaja

Planteamiento inicial: La energía creadora es como el juego de la tinta³

“El dragón en las nubes, flotando entre vapores acuosos, como una espesa niebla,
ondulando sin forma, entre rayos y truenos, en las alturas corre.
Montando en el vacío, transitando en el cielo oscuro, generando turbios vapores,
nadando entre claros espacios, entra en la Casa de Dios.
Sacudiendo sus alas y con sus piñones latiendo, corriendo en el viento,
generando la lluvia, deambula sin fin”.⁴

Un acercamiento de tipo contrastivo al fenómeno artístico ocurrido a lo largo de varios siglos en el mundo asiático podría resultar interesante. Curiosamente, los especialistas se refieren a determinadas “influencias”, pero no cabe duda de que el Occidente y el Oriente están todavía tremendamente alejados, por lo menos a nivel del público general.⁵ Por

¹ El presente ensayo es la versión corta de un estudio mucho más amplio, en el que se incluye una nómina de los principales artistas, una relación de obras relevantes, un análisis de los tratados existentes, algunas consideraciones relativas a fonética y transcripción lingüística, datos museísticos, una breve selección de poesía, así como otras informaciones, todas ellas relativas al conjunto de países que hoy conocemos como China, Japón y Corea. En cuanto al aspecto contrastivo, las comparaciones posibles pueden tener un número ilimitado: A manera de ejemplo, recuérdense tan solo la estética aristotélica en relación al wabi sabi o la perspectiva aérea de Miguel Ángel, por contraposición con los paisajes chinos idealizados.

² En este estudio se ha empleado la convención de referirse a los periodos históricos como “AEC” (antes de la era común) y “EC” (era común), respectivamente, en apego a tendencias historiográficas contemporáneas, con el fin de evitar referencias a tradiciones religiosas específicas, como es el caso del cristianismo. Asimismo, en este texto se han utilizado las siguientes convenciones en cuanto a la nomenclatura y terminología: Los nombres de personas, monasterios, artistas y obras de arte oriundos de China y Corea aparecen en su forma china, mientras que los de origen nipón se citan en japonés. Por ejemplo, el sufijo para designar un templo en chino es -si y en japonés es -ji, que de igual manera se puede presentar como -tera o -dera. (De ahí, por ejemplo, los nombres de los templos Todaiji o Kiyomizudera). Los nombres propios y los toponímicos se presentan en tipografía romana, mientras que los nombres de las obras aparecen con letras cursivas. Los términos chinos para denominar la pintura (hui y hua) se convirtieron en Japón en los sufijos i (que normalmente va precedido por un guión, cuando la palabra termina en la vocal “i”) y ga, que suelen aparecer en términos que se refieren a estilos o técnicas. Otros criterios que aquí se han utilizado son los siguientes: La dinastía Song en China se presenta con “o”, a pesar de que en textos extranjeros obsoletos puede escribirse con “u”. Además, se ha preferido utilizar el término “taoísmo/taoísta”, escrito con “t” en lugar de “d”, siguiendo la recomendación del Diccionario de la Lengua Española (Ref.: <http://dle.rae.es/?id=Z6MRIHx>, consultado el 4 de mayo, 2017). Lo mismo aplica para “confucianismo/confuciano” (Ref. <http://dle.rae.es/?id=AHEZIVb>, consultado en la misma fecha). Otras convenciones son el uso de citar primero el apellido y luego el nombre de pila de los individuos, además del uso de la transliteración en el sistema pinyin, a pesar de la necesidad del uso de diacríticos. Asimismo, se ha procurado no enfatizar el asunto del erróneo dualismo entre “Oriente” y “Occidente”. Finalmente, se ha preferido como la forma más correcta el término de Buddha, al igual que sus derivados.

³ La frase es de Wang T'ing-yun (alias Ziduan o Huang-Hua Shanren, 1151-1202). Citado en James Cahill, trad. al francés de Yves Rivière, *La peinture chinoise - Les trésors de l'Asie*, Ginebra, Éds. Albert Skira, 1960, p. 83.

⁴ Anónimo, posiblemente atribuido a Qu Yuan (ca. 340-278 AEC), citado en David Hawkes, *Ch'u Tz'u: The Songs of the South*, Boston, Beacon Press, 1962, p. 169.

⁵ Como se dice popularmente, “los mundos paralelos no se tocan”. Así, en el lenguaje vernáculo han permeado algunos conceptos como los

lo tanto, se pretende aquí –aunque de manera necesariamente muy somera– observar el desarrollo paralelo que hubo entre el arte europeo y el de varios países asiáticos, como China, Corea y Japón, a partir del siglo X EC.⁶ ¿Podría decirse, entonces, que distintos países llegaron a las mismas soluciones plásticas, en la geografía mundial, a lo largo de varios siglos? Vale la pena, cuando menos, asomarse al asunto en cuestión.

Contexto histórico-geográfico: Países y épocas

“El estudio de la naturaleza (*ge wu*) es fundamental para entender la humanidad”.⁷

En este texto solo se puede hacer un planteamiento muy general e introductorio sobre la historia del arte en las tres grandes civilizaciones de Asia oriental. Se trata de lo que ocurrió durante diez siglos en un área inmensa, que hoy está ocupada por cerca de mil seiscientos millones de personas.⁸ Por ello, solo se puede hacer una somera descripción de las manifestaciones artísticas de las culturas involucradas.⁹ Necesariamente, no puede seguirse: sombras “chinescas”, estar “en chino” (en el sentido de dificultad), tortura china, papel de china, palitos chinos, tinta china, dragón chino, cabellos chinos, calabaza china, perro pekinés, china poblana (en el sentido de “extranjera”), el denominado en inglés “China Galleon” (o Galeón de Manila), “se fue hasta la China” (en el sentido de lejanía), rasgos “chinescos”, cuento chino y tantos otros más. Al respecto, algunas experiencias personales pueden resultar ilustrativas: Cuando un aspirante a ingresar a los prerrequisitos del doctorado en historia del arte pretende un acercamiento al arte oriental, se le impide “debido a que no hay maestros especializados que le puedan dirigir su investigación”. Más tarde, al referirse en una conferencia a algún aspecto relativo al arte oriental, se le critica “porque es algo que no se entiende en el medio mexicano”. El distanciamiento cultural con el mundo oriental aparece por todos lados. Otro lamentable ejemplo: si una persona está interesada en acercarse a la filosofía del subcontinente asiático, el idioma sánscrito no pertenece al conjunto de lenguas clásicas que se estudian en la máxima casa de estudios de México; además, tampoco puede ingresar a otra prestigiada institución donde sí se ofrece dicho tipo de estudios, “a menos que sea de tiempo completo y con una edad inferior a cuarenta años”. En este contexto el panorama académico resulta, cuando menos, limitado.

⁶ Concentrar en un solo ensayo aspectos relativos a varios países de Asia resulta un enorme desafío, pero también una gran tentación, a la cual se ha sucumbido aquí. Sin embargo, como dijo Ernst Gombrich “solo se aprecia lo que se ha aprendido a ver” (E. H. Gombrich, *Kunst und Illusion*, Stuttgart, Phaidon-Verlag, 1978, p. 25). No puede dejar de subrayarse la dificultad de escoger un periodo de estudio. La razón principal es que, como en el arte nunca hay nada nuevo –toda manifestación artística abreva en otra–, las influencias se dan en momentos diversos, a lo ancho de diferentes geografías. Pueden mencionarse algunos ejemplos: el caso del templo de Horyuji, en Nara y del Salón Foguangsi en el Monte Wutai, con fortísima influencia china; la colección de dibujos en tinta sobre cáñamo que se conservan en el tesoro de Shosoin (en el templo Todai-ji de Nara) y la colección que se conserva en el templo Daitoku-ji de Kyoto. Ni se diga de los múltiples cuadros auténticos de la época Song que se conservan como parte de la lista de Tesoros Nacionales, en Japón. (Vid., R. T. Paine y A. Soper, *The Art and Architecture of Japan*, New Haven, Yale University Press, colec. Pelican History, 3a. ed., 1992, pp. 58-73, además de L. Sickman y A. Soper, *Art and Architecture in China*, New Haven, Yale University Press, col. Pelican History, 3a. ed., 1992, pp. 72-78). Por lo tanto, como ha dicho la doctora Liljana Arsovska, desgraciadamente, a lo único que se puede aspirar es a “describir, no definir” el tema de estudio seleccionado. (Concepto mencionado durante la ponencia La relación entre el taoísmo y el idioma chino, que presentó durante el III Diplomado de Estudios sobre Asia, organizado por el SUEA-UNAM, 31 de enero, 2017).

⁷ Zhu Xi (1130– 1200), *Comentarios* (obra escrita en 1189), que es un texto fundamental para el neoconfucianismo. (Citado en Rodney Leon Taylor y Howard Yuen Fung Choy, *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism*, Nueva York, Rosen Publishing Group, 2015, p. 386).

⁸ Peter Swann, *Art of China, Korea and Japan*, Londres, Thames & Hudson, 1963, p. 15.

⁹ Vid., P. Swann, op. cit., p. 33. En vista de que el asunto tiene consecuencias directas sobre la estética, es preciso recordar que el taoísmo (al igual que el hinduismo y el budismo), considera que existe “algo” de tipo universal, absoluto, único, en el que está comprendido todo. Para poderlo comprender y acercarse a este gran conjunto, el hombre lo considera, define y describe como un concepto abstracto, de aquello en que todo está incluido. Así, de una manera dualista (el hombre frente al universo), con palabras e ideas, trata de acercarse a lo indefinible, inmanente e indescriptible. Pudiera decirse que ello se debe a que el hombre, como unidad, es una parte del todo y, por lo tanto, está comprendido en él. Por lo tanto, el Tao (con mayúscula) consiste en una serie de preceptos que se han intentado describir en tres tratados fundamentales y múltiples estudios, comentarios y traducciones. Por ejemplo, en el Tao Te Ching (supuestamente escrito por el legendario y tal vez inexistente Lao-tzu) se dice lo siguiente: “El Tao que puede ser expresado no es el Tao eterno. El nombre que puede ser nombrado no es el Nombre eterno. Lo innombrable es lo eternamente real y el nombrar es el origen de todas las cosas”. Entonces, hablar sobre el Tao es caer en algo así como el juego del “teléfono descompuesto”, en un océano de traducciones, interpretaciones, comentarios, análisis y reflexiones, siembre racionales y no siempre acertadas.

abordarse la descripción de los acontecimientos históricos que enmarcan la generación de los fenómenos artísticos.¹⁰

El naturalismo en la pintura: La belleza de lo sencillo

“Muestra tu corazón, sin reserva,
y tu pincel se inspirará.
Escribir y pintar sirven a un mismo fin:
la revelación de la bondad interior.
He ahí a dos compañeros,
un viejo árbol y un alto bambú;
la mano que los trazó libremente los transformó;
la obra quedó terminada en un instante.
La encarnación de un momento único,
tal es el tesoro de cien eras,
y uno experimenta, al extender este rollo,
un sentimiento de ternura,
como ver a su creador en persona”.¹¹

Los paisajistas chinos, a pesar de su apego a la apariencia natural, evadieron las leyes de la perspectiva, en los términos que ésta se conoce en el Occidente.¹² Al igual que evitaban representar las sombras, también se alejaban de los modelos geométricos en sus representaciones. Ello se debe a que la perspectiva es un concepto científico, que presupone que el objeto se observa desde un determinado punto de vista, para incluir

Como caso particular, puede recordarse que, a lo largo de su larga historia, Corea ha recibido grandes influencias por parte de la cultura de China. Sin embargo, sería un error considerar que el arte en Corea es solo una pobre imitación de lo que recibió de China. Por el contrario, aunque en un inicio sí se copiaban los modelos, pronto se desarrollaron características distintivas, hasta que Corea produjo francas contribuciones particulares en el campo del arte: la arquitectura, escultura, pintura y cerámica en Corea son expresiones únicas y bien diferenciadas. (Vid., G. M. Gompertz, *Chinese Celadon Wares*, Londres, 1958, citado por P. Swann, op. cit., p. 54). Cabe destacar que el periodo culturalmente importante de la dinastía Tang en China (618-907), coincide con otros igualmente brillantes, el reinado de Silla en Corea (57 AEC-935 EC, que corresponde a una de las dinastías continuas más largas en la historia de la humanidad) y el periodo Nara en Japón (en sus épocas Temprana o Tempyo, 645-712 EC y Tardía o Hakuho, 712-794 EC). A finales del siglo X, ocurrió una decadencia simultánea de los reinados en los tres países, que culminaría con la caída de la dinastía Tang en China, el reino de Silla en Corea y el cambio de capital imperial, de Nara a Kyoto, en Japón.

¹⁰ China, Corea y Japón tienen mucho en común, debido al dominio del poder cultural que históricamente tuvo China a lo largo de los siglos. Su individualidad y cohesión se puede explicar, en parte, por su relativo aislamiento del mundo occidental. Asimismo, las tensiones que ha habido entre ellas, se pueden justificar por su cercanía geográfica y cultural. China ha sido el origen de las culturas del Lejano Oriente: durante siglos, sus ejércitos expandieron su influencia por vastos territorios. Protegida por el mar y por el vigor de sus aguerridos combatientes, Japón se resistió a la conquista militar por parte de China, lo cual no evitó la influencia que tuvieron sus inventos y logros culturales. Por su parte, Corea sintió la presencia de su poderoso vecino del norte, del cual no la separaba ninguna barrera geográfica, con mayor fuerza. Para China, Corea siempre estuvo muy cerca y accesible, por lo que la cultura de este último país siempre estuvo mucho más cercana de la de China que en Japón. Se ha llegado a decir que “la cultura de Corea no es más que una variación provincial de la de China” (Peter Swann, *Art of China, Korea and Japan*, Londres, Thames & Hudson, 1963, p. 15). No debe olvidarse que Corea fue durante muchos siglos el puente por el que las innovaciones culturales pasaron de China a Japón. Puede decirse también que, de las naciones de Asia oriental, Corea es la que se conoce peor. Ello se debe a dos factores: en primer lugar, durante su ocupación en Corea (1910-1945), Japón desalentó todo interés por parte del mundo occidental; además, a partir de la división del país en el Paralelo 38 (1953), los coreanos han tenido poca oportunidad en difundir sus logros culturales (en la opinión de Peter Swann, incluso hay una evidente carencia de colecciones particulares de objetos artísticos, así como escasez de exposiciones internacionales realizadas).

¹¹ Poema firmado por T'ang Heou, historiador del arte, teórico y crítico de pintura chino, activo en el primer tercio del siglo XIV. (Citado en Nicole Vandier-Nicolas, *Peinture chinoise et tradition lettrée*, París, Éds. du Seuil, 1983, p. 159).

¹² Hay que recordar que el emperador Huizong pasó a la historia como pintor, coleccionista y conocedor de arte.

únicamente lo que se puede ver desde ese lugar.¹³ Pero no es necesario restringirse a esta limitación. Por lo tanto, se debe pintar “con el ángulo de la totalidad, para mostrar una parte aislada”.¹⁴

Un tratado de la época Song establece que “es especialmente el hombre virtuoso quien se deleita con los paisajes”:¹⁵ Dentro del más puro sentido confuciano, el hombre común no puede desatender sus responsabilidades cotidianas y profesionales, para irse a recorrer el mundo; en cambio, “(...) sí puede deleitarse en un fragmento de un paisaje representado por un artista, nutriendo su espíritu con la belleza, la grandeza y el silencio de la naturaleza, para retornar refrescado a su escritorio”.¹⁶

La clasificación de los géneros de pintura que más florecieron durante la dinastía Song incluye las siguientes categorías: Temas budistas y taoístas; pinturas de figuras (incluyendo retratos y pinturas de género); palacios y edificios; dragones y peces;¹⁷ paisajes; animales domésticos y bestias salvajes; flores y pájaros; bambú; verduras y frutas.¹⁸

Así, al representar un conjunto de frutas,¹⁹ una rama de ciruelo en flor, un mero

¹³ Es lo que se denomina “perspectiva cambiante”, según se menciona en una de las obras de Ching Hao, pintor paisajista (activo, 900-960), que además escribió varios tratados, como el Registro de los métodos del pincel, Ensayo acerca de la pintura de paisajes y Consejos acerca de la pintura de paisajes. (Citado por M. Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 180. Vid., además, Tsung Pai-hua, “Space-consciousness in Chinese painting”, *Sino-Austrian Cultural Association Journal*, vol. I, 1949, p. 27, trad. por Ernst J. Schwartz).

¹⁴ La composición de un paisaje chino no queda definida dentro de los límites físicos que establece el marco del cuadro, como en la pintura occidental. De hecho, en el proceso creativo, el artista no se preocupa por la composición, pues se concentra más bien en seleccionar un fragmento (escogido tal pareciera al azar, pero de profunda significación), representativo de la eternidad. El artista no plasma lo que ve, sino una acumulación de sus experiencias, que se disparan en un momento de exaltación ante la belleza de la naturaleza. Así, las formas que se representan no constituyen más que elementos simbólicos de una experiencia profunda. Es por ello que en la imagen se incluyen amplias superficies que quedan vacías, para que el espectador “las complete en su imaginación”. El artista deliberadamente evita llenar por completo la obra, pues es fiel al precepto de que no se puede definir la totalidad de una pieza, que nunca se podrá describir como “completa”, por ser de esencia mutante e infinita. Entonces, se pretende liberar la imaginación, para que transite por el espacio ilimitado del universo. El paisaje no es un punto de llegada, sino una sugerencia de la que hay que partir, para remontarse al más allá. Por lo tanto, nos enfrentamos a una obra en cuatro dimensiones, pues además de la espacialidad, se pretende que el espectador se tome el tiempo necesario para “recorrer” el trayecto que propone la obra. Este concepto también proviene de Ching Hao (citado por M. Sullivan, *A Short History...*, op. cit., p. 182). Nos enfrentamos a un caso que en japonés se describe como *furyu monji* (literalmente: “que no se basa en palabras o letras”), pues ningún conocimiento profundo puede comunicarse mediante la palabra: “Los que no saben hablan, mientras que los que saben no hablan”. Como tratar de explicar el camino a la liberación es tan inútil como intentar atrapar el reflejo la luna en un estanque, el zen prefiere mantener la ambigüedad en las explicaciones, con el fin de que la mente no quede atrapada en conceptos erróneos. (Vid., A. Juniper, *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Tokyo, Rutland-Vermont, Singapur, Tuttle Publishing, 2003, p. 48).

¹⁵ El pintor de paisajes y tratadista Guo Xi (ca. 1020-1090), en su tratado *Montañas y aguas* (citado en M. Sullivan, *A Short History of Chinese Art*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1967, p. 180).

¹⁶ Las referencias de tradiciones antiguas se reflejan aún hasta el día de hoy. Por ejemplo, en la exposición China no es como la pintan: Obras Maestras del Museo Nacional de Arte de China (celebrada en el Museo San Ildefonso, del 28 de septiembre de 2016 al 19 de febrero de 2017), se describía el siguiente principio estético: “El estilo tradicional de la pintura en China es el *xieyi* que, como la escritura, enfatiza la generalización abstracta de los objetos y la franqueza de la mente”. En consecuencia, es fácilmente demostrable que el arte antiguo sigue ejerciendo influencia en el contemporáneo.

¹⁷ Escondido en las cavernas de montañas inaccesibles o enroscado en las inalcanzables profundidades del mar, el dragón espera el momento propio y lentamente se pone en actividad. Se desdoble en las nubes tormentosas y lava su melena en la negrura de los remolinos en ebullición. Sus garras están en los extremos del rayo, sus escalas empiezan a brillar en la corteza de los pinos azotados por la lluvia. Su voz se escucha en el huracán que, desparramando las marchitas hojas del bosque, aceleran la llegada de la primavera. El dragón solo se revela para desaparecer. (Okakura Kakuzo, *The Awakening of Japan*, Nueva York, The Century Co., 1905, citado por M. Sullivan, *A Short History...*, op. cit., p. 195).

¹⁸ Catálogo de la colección del Emperador Huizong o Hui-tsung (citado por M. Sullivan, *A Short History...*, op. cit., p. 194).

¹⁹ Lo que en el mundo occidental ha llegado a conocerse como “naturaleza muerta”.

conjunto de trazos de tinta aislados, se convierten en una manera de manifestar toda una corriente de emociones.²⁰

Las artes del pincel: Religión y estética

“Antes de pintar un bambú, tiene que crecer dentro de uno”.²¹

Los tratados más tempranos que se conocen de esta época se refieren a obras realizadas en bambú, que era la técnica preferida por los intelectuales cultos y especializados en poesía, no solo por los artistas pictóricos.²²

Existen seis elementos esenciales de la pintura: el espíritu o vitalidad; la resonancia o armonía; el pensamiento o plan; el efecto de la escenografía o motivo; el pincel; la tinta.²³ Mediante la correcta utilización de estos elementos, se puede lograr que la energía espiritual no se dirija hacia la belleza ornamental (o sea la semejanza en cuanto a las formas), sino que sea el resultado de la comunión del artista con la realidad interior de los objetos. Ello conlleva a la siguiente clasificación en el tipo de artistas: divino, maravilloso, profundamente misterioso, astuto y hábil.

Los principales preceptos en los que se basa la estética oriental son los siguientes: Asimetría, sencillez, contracción o sequedad, naturalidad, profundidad o reserva, insumisión y paz interior.²⁴ En otro de los capítulos de su tratado Kuo Ssü dice que hay varios tipos de paisajes:²⁵ los que son adecuados para caminar, los que están dedicados a

²⁰ El artista sigue sus propios impulsos y su necesidad de manifestar la realidad que está más allá de las apariencias externas, y para alcanzar esa verdad, requiere meditar, buscar la iluminación súbita y desarrollar sus facultades intuitivas. El intelecto y la capacidad racional no corresponden al camino adecuado para comprender el aspecto único de todo lo que existe en el universo. El amor por la naturaleza y la simpleza rústica de costumbres eran las manifestaciones exteriores de la disciplina a la que se sometía el artista. En apariencia muy simples, las obras de hecho son el resultado de profundas y largas reflexiones. Parecieran estar ejecutadas con prisa y descuido, pero cada trazo está impregnado de vibrante vida y significado, tanto como el objeto que representan. Esta forma de actuar se ha preservado hasta la época contemporánea en el arte oriental.

²¹ Su Dongpo, alias Su Shi (1037-1101). (Citado en Burton Watson, trad., *The Sound of Valley Streams and the Shapes of Mountains: Selected Poems of Su Tung-p'o*, Port Townsend, Washington, Copper Canyon Press, 1994, p. 59).

²² Es el caso del ensayo atribuido a Ching Hao, pintor paisajista que estuvo activo en el siglo X (Ching Hao, *Notas acerca del trabajo con pincel* (reproducido como Apéndice IV en O. Sirén, op. cit., pp. 234-238). Una de sus descripciones más conocidas es la siguiente: “El corazón debe seguir al pincel: La imagen debe comprenderse sin dudar, para que la representación no se vea alterada. Si la tinta es demasiado espesa, pierde su calidad expresiva; si está demasiado diluida, no llega a alcanzar su pleno vigor. Así, se busca que las formas más densas se manifiesten de manera espontánea en la tinta diluida, como lo bordes de las rocas que surgen de entre la niebla. La pintura sirve para hacer cosas hermosas y lo importante es obtener un parecido exacto. Por ello, la caligrafía y la pintura son ocupaciones para hombres virtuosos”. (Ching Hao, capítulo “Ensayo sobre la pintura de paisajes”, en *Notas acerca del trabajo con pincel* (citado por O. Sirén, op. cit., pp. 39-40).

²³ En cuanto a la caligrafía, el funcionario, poeta, calígrafo y pintor Su Shih (alias Tzū Tung-p'ó, 1036-1101) se expresó de la siguiente manera: “Mi escritura es como el agua de manantial en abundancia, pues conduce a todas partes, sin importar dónde esté el soporte. Cuando el suelo es plano, fluye con quedos murmullos, recorriendo con facilidad mil li en un día. Cuando llega a las montañas y las piedras, serpentea alrededor de ellos y toma su color. En realidad, no se puede definir: todo lo que sé es que sigue moviéndose cuando debe moverse y se detiene cuando debe detenerse. Esto se debe a que hay hombres que poseen Tao y poseen arte; otros poseen Tao pero no tienen arte: aunque los objetos adquieren forma en su corazón, no logran representarlos con las manos”. (Andrew Juniper, *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Rutland, Vermont, y Tokyo, Tuttle Publishing Co., 2003, p. 52).

²⁴ Gabriele Fahr-Becker (ed.), *Arte asiático* (trad. Ambrosio Berasain Villanueva y Alejandra Carretón Screppel), Barcelona, Könemann, 2000 (1a. ed., Colonia, 1999), pp. 508-512.

²⁵ Kuo Ssü escribió el tratado *El gran mensaje de los bosques y los arroyos*, que se refiere a la obra del padre del autor del texto, el pintor Kuo Hsi (ca. 1020-1090). El libro incluye los siguientes capítulos: Comentarios acerca del paisaje; Ideas acerca de la pintura e Ideas para motivos de

contemplarse, los que están destinados a perderse en ellos y los convenientes para vivir ahí.²⁶

El estudio de los historiadores, teóricos y críticos de arte que pertenecen al periodo de la dinastía Song, es un tema profundo y complejo.²⁷

La pintura en China: Técnicas, estilos y géneros

“El mejor arte es aquel que carece de artificio y sale del corazón”.²⁸

La pintura china siempre fue acogida en Occidente con reservas. Partiendo de un punto de vista eurocéntrico, los misioneros del siglo XVI se consideraban jueces de la

pinturas. (Citado por O. Sirén, op. cit., pp. 43-49 y 56). Vid., Bielefeldt, Carl, “Sound of the Stream, Form of the Mountain: Keisei Sanshoku”, Dharma Eye, Soto Zen Journal: News of Soto Zen Buddhism, Teachings and Practice, vol. 31, pp. 21-29, 2013. (Citado por O. Sirén, op. cit., p. 52). Por su sentido estético, no puede dejar de citarse el siguiente poema en el que se describe una pintura del género paisajístico (Chao Ch’ang escribió el texto sobre una pintura de pájaros y flores realizada por Pien Luan, citado por O. Sirén, op. cit., p. 58):

“Las delgadas plantas de bambú son como ermitaños,
las solitarias flores como vírgenes puras.
Los pájaros revoloteando entre las ramas
mueven las flores, húmedas por la lluvia.
Un par de pájaros emprenden el vuelo,
agitando un montón de hojas.
Mira como la abeja chupa las flores,
llenando su abdomen con miel:
El pintor tenía la habilidad del cielo
y logró representar el aire primaveral con su pincel.
Creo que era un verdadero poeta:
nos ha dado su armonía y pedía este poema”.

²⁶ Cabe señalar que en todo el arte chino permea el concepto del “momento en que el hombre y el universo se funden en uno solo (tien jen he yi)”, es decir, cuando el macrocosmos y el microcosmos resuenan en sincronía. Tal vez la expresión más difundida, en su calidad de precepto fundamental, sea la de ch’i yün, que se refiere a la reverberación (yün) de la fuerza revitalizadora de la naturaleza (ch’i), también considerada como espíritu, energía vital o vitalidad esencial. Así, de acuerdo con el concepto taoísta, la obra de arte debe revelar su resonancia con la naturaleza, independientemente del tema representado.

Poco antes del advenimiento de la dinastía Song (960-1279), quienes ejercieron la función de críticos literarios (que a la vez cumplían con la tarea de comentaristas de los textos budistas) sentaron las bases de lo que luego se convertiría en vastas bibliotecas de escritos sobre el arte de la pintura. Uno de los autores más famosos fue Hsieh Ho, quien ca. 550 escribió un texto denominado Seis puntos a considerar cuando se juzga una pintura. Este autor estableció los denominados “Seis principios de la pintura china”, que son los siguientes: 1) “Resonancia de Espíritu” (o vitalidad: se refiere a la energía que el artista le transmite a su obra); 2) «Método del Hueso» (es la manera de utilizar el pincel, no solo en cuanto a la textura de los trazos, sino también en el reflejo de la personalidad en el dibujo); 3) «Correspondencia con el Objeto» (manera de representar los objetos, incluyendo forma y dibujo); 4) «Adecuación del Tipo» (aplicación de color, capas pictóricas, tonos y sombras); 5) «División y Planeación» (distribución de los objetos, incluyendo composición, espacialidad y profundidad); 6) “Transmisión mediante Copias” (reproducción de los modelos, tanto de la naturaleza, como de otras obras). A pesar de las múltiples polémicas que ha suscitado su traducción, esta obra ha inspirado a gran cantidad de pintores, durante muchos siglos subsecuentes. En esencia, se recomienda a los pintores que deben crear un sentido de vida, movimiento y vitalidad en sus obras. (Citado por O. Sirén, op. cit., p. 83).

²⁷ Algunos ejemplos son los siguientes: Ching Hao, escribió las Notas acerca del trabajo con pincel; Kuo Ssü, escribió El gran mensaje de los bosques y los arroyos, que se refiere a la obra del padre del autor del texto, el pintor Kuo Hsi (ca. 1020-1090: incluye los capítulos Comentarios acerca del paisaje e Ideas acerca de la pintura); Shên Kua (1030-1093) escribió el tratado El libro de los sueños, en el que se ocupa de las artes de la pintura y de la caligrafía; Huang T’ing-chien (1050-1110) fue otro tratadista y coleccionista de esta época; T’eng Ch’ün publicó en 1167 una colección de biografías de los artistas de la dinastía Song del Norte, titulada Hua Chi; Liu Tao-Ch’ün (activo durante la primera mitad del siglo XI). En 1059 publicó el tratado Sung-Ch’ao Ming-Hua P’ing; Kuo Jo-hsü publicó aproximadamente en 1074 el tratado T’u Hua Chien Wên Chih; Han Cho publicó en 1121 el ensayo titulado Shan Shui Ch’ün Ch’üan Chi. En este texto, es de particular interés el capítulo titulado “Cómo observar y discriminar cuadros”.

²⁸ Benjamín Lira, catálogo de la exposición Hombre, tierra, fuego (11 de octubre-30 de diciembre), Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

cultura y del arte chinos, por lo que el arte pictórico fue poco valorado y a menudo mal interpretado, pues se le criticaba por su “falta de perspectiva”. Sin duda por la influencia que ejerció sobre los pintores franceses de finales del siglo XIX, a partir de los años treinta del siglo XX la pintura china se convirtió en objeto de interés creciente,²⁹ que se exhibe regularmente en galerías de arte de Europa y América.³⁰

Algunos críticos han tratado de establecer paralelismos entre el arte de la dinastía Song del Norte y la producción occidental. Por ejemplo,³¹ al referirse a la manera en que aparece representado el contraste de los árboles en un entorno rocoso,³² se ha dicho que “el movimiento tiende a una composición más rica, con un estilo francamente barroco”.³³

De una manera simplificada, el sistema compositivo más frecuentemente utilizado en los paisajes de esta época era manejar un elemento en primer plano (por ejemplo, algún río o cuerpo de agua) y moles rocosas, a manera de montañas que van retrocediendo, mediante contornos que representan barrancos y colinas, delimitadas por árboles. Este tipo de perfil va definiendo diversos planos de distanciamiento con respecto al observador. Sin embargo, siempre resultó un tema digno de consideración la optimización de la composición en la superficie pictórica, con respecto a la elegancia en el dibujo.³⁴

La pintura de paisaje se subdivide en clasificaciones diversas, como las pinturas de “pájaros y flores”, que se solían utilizar con fines decorativos, a diferencia de los cuadros con tema de “bambú y orquídea”, que solían ser más eruditos, pues incluso utilizaban decoraciones de tipo caligráfico. También pueden distinguirse obras realizadas

²⁹ G. Fahr-Becker (ed.), op. cit., p. 38.

³⁰ La pintura figurativa se desarrolla en un clima confucianista, mientras que la de paisajes se ampara en los preceptos del taoísmo. Los pintores y poetas viajaban en búsqueda de bellos paisajes y sitios recogidos, donde meditaban en soledad sobre sus reacciones íntimas ante la naturaleza y su éxtasis provocaba en ellos la necesidad de la creación artística. Los primeros taoístas simplemente deseaban retirarse de la sociedad humana y el contacto con la naturaleza resultaba benéfico, pues era una fuente de inspiración para el artista.

A partir de la dinastía Song, los paisajes en las pinturas se caracterizan por tener una cuidadosa composición en la distribución de los espacios. En particular, las montañas captan el interés de los artistas. El espectador se ve transportado desde un primer plano hasta la cima de la montaña; el efecto se logra mediante trazos que modelan el perfil rocoso y algunos puntos que acentúan la perspectiva. La intención es establecer de la manera más clara posible los niveles de óptica, utilizando zonas difuminadas para representar espacios con niebla, lo que crea un espacio entre el suelo cercano y la masividad de la montaña.

Al buscar una técnica con la que expresar la intensidad e intermediación de su intuición, los pintores de la secta *ch'an* (*zen* en Japón) adoptaron el uso del pincel y tinta negra monocromática (la tinta china se fabrica a partir de hollín de pino y cola). Con la feroz concentración característica de los calígrafos, los artistas procedieron a registrar sus propios momentos de verdad, manifestando formas de Buddha, *boddbisattva* y *arbat*. (Citado en James Cahill, trad. al francés de Yves Rivière, *La peinture chinoise: Les trésors de l'Asie*, Ginebra, Éds. Albert Skira, 1960, p. 53).

³¹ Mary Tregear, *Chinese Art* (colect. “World of Art”), Londres, Thames and Hudson (1a. ed., 1980), 1997 (ed. revisada), p. 113.

³² Por ejemplo, la Primavera temprana, un paisaje fechado en 1040, que pintó Guo Xi (ca. 1020-1090).

³³ Resulta curiosa esta referencia, pues Guo Xi era un pintor de la corte, que estaba establecida por aquél entonces en Kaifeng, quien encabezaba la Academia Imperial, por lo que entre sus funciones estaba la realización de retratos oficiales, pinturas religiosas y decorativas. Era, por lo tanto, un artista que sobresalía sobre los demás, en su contexto histórico-geográfico. Según registros que se conocen, pintaba paisajes por mero gusto personal y, a pesar de que la costumbre corresponde a épocas más tardías, solía firmar y fechar sus obras. (Citado por M. Tregear, op. cit., p. 108).

³⁴ En China nació el formato de los rollos pintados, que estaban diseñados para que el espectador seleccionara el fragmento detallado que desea observar. Sin embargo, estas tiras largas presentaban un problema para el diseño de la composición; de hecho, se planeaban como un conjunto de composiciones que se traslapaban, que se van revelando conforme la tira se va desenrollando, en pequeños fragmentos que se van haciendo visibles de manera gradual. De hecho, la intención no es ver el lienzo desenrollado por completo, para ser observado en su totalidad.

únicamente con tinta o aquéllas en que el color jugaba un papel importante; de hecho, la utilización del color resulta ser la frontera divisoria entre pinturas decorativas y no decorativas.³⁵

En el caso de los rollos, la obra completa se desplegaba colgando en una pared, con lo que la vista del espectador podía concentrarse en algún detalle concreto. Las obras se realizaban únicamente con tinta negra, en un formato que podía ser tanto horizontal como vertical, en grandes fragmentos de papel o seda.³⁶ En algunos casos, dada la extensión, los cilindros se mantenían enrollados, de tal manera que solo se podía ver una sección a la vez. A la manera de la denominada “perspectiva aérea” (técnica que durante el Renacimiento italiano utilizaba Leonardo da Vinci) se utilizaban zonas sombreadas de manera más o menos oscura, para sugerir diferentes profundidades en el espacio (es decir, la distancia del objeto con respecto al observador).³⁷ En apego a otro precepto taoísta,³⁸ en ocasiones se incluían figuras humanas en pequeña escala, en alguna de las orillas de la obra, para sugerir que también el hombre es una pequeña parte del mundo natural.³⁹ Es lo que en China se conoce con el término *shan shui*,⁴⁰ que quiere decir “pintura de montañas y agua”.⁴¹

Los principios del *shan shui* se han ampliado hasta el dominio de la jardinería y el diseño de paisajes urbanos, con elementos verticales fuertes y altos (que representan el *yang*) y otros suaves, horizontales y, a ras de tierra (como *yin*). El balance entre ambos resulta esencial, aunado a un profundo respeto por las fuerzas de la naturaleza, que es la que crea el paisaje, utilizando los denominados “cuatro tesoros” (papel, pincel, tinta y piedra para moler tinta),⁴² materiales que se utilizaban para pintar, al igual que en el arte de la caligrafía, como elementos comunes en el estudio de un erudito.⁴³

³⁵ En cuanto a los géneros pictóricos, encontramos dos estilos: el que pinta la vida (*xie sheng*) y el que pinta la idea (*xieyi*). Además, la pintura suele clasificarse en los siguientes rubros, en función del sujeto representado: personajes, paisajes, flores y plantas, pájaros, insectos y animales. En otro ámbito, está la clasificación de pinturas budistas o profanas.

³⁶ Las pinturas chinas han llegado hasta nuestros días en distintos formatos: rollos verticales, rollos horizontales, hojas de álbum (ya sea en folios dobles, de varios folios en forma de acordeón o en dos folios con forma de “mariposa”), abanicos redondos, abanicos plegables o en puertas corredizas.

³⁷ Martha Moreau Fuller, *China's Ancient Arts*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art (colec. “School Picture Set”, núm. 04/88), 1976, p. 38.

³⁸ Frank Kaufmann, (ed.), “Shan shui”, *New World Encyclopedia*, versión en línea (http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Shan_shui, consultado, 27 de marzo, 2017).

³⁹ La belleza decorativa y la exactitud de los detalles en las pinturas chinas en las que se representa la naturaleza tienen paralelismos evidentes con las imágenes occidentales (tan ricas sobre todo desde el periodo barroco hasta el romanticismo, o sea más o menos desde 1610 hasta 1870), en que se subrayan valores como la soledad, melancolía, temor ante las fuerzas suprahumanas, etcétera. De ahí viene el profundo simbolismo: las plantas, el agua que corre, la bruma, los pasajes agrestes de montaña, los bosques, los pájaros y las fieras salvajes... todo evoca la relación ontológica entre el hombre y la naturaleza. Es preciso recordar la obra de Huizong (alias Houei-tsong o Hui-tsung), octavo emperador de la dinastía Song del Norte (vive 1082-1135 y gobierna 1101-1126), que era un reconocido pintor de pájaros y flores.

⁴⁰ El rollo colgante se “lee” de abajo a arriba, con un punto de vista cambiante por parte del observador, por lo que requiere un esquema compositivo que resultó novedoso en el momento de su aparición. Es importante la presencia de un “camino” que guíe la mirada del espectador: sendero, curso de agua, cascada u otro elemento ascendente, hacia las montañas o las profundidades, hacia los abismos y lo invisible.

⁴¹ Patricia Buckley Ebrey, *The Cambridge Illustrated History of China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 101-105.

⁴² A la caligrafía, la pintura y la poesía se les conoce, en conjunto, como las “artes del pincel”.

⁴³ En cuanto a su montaje, algunas pinturas *shan shui* se enmarcaban en grandes rollos verticales, que solo se exhibían durante algunos pocos días. Otras obras se plasmaban en rollos horizontales, que se extendían mostrando un fragmento de cada vez, siempre de derecha a izquierda, para

Los criterios para evaluar la maestría en un paisaje *shan shui* y en una obra de caligrafía eran los mismos: vitalidad y expresividad de los trazos con el pincel; ritmo y armonía en la composición.⁴⁴

El dominio de la técnica es extremadamente difícil, pues no hay lugar para correcciones y el artista debe saber exactamente qué es lo que va a representar, ejecutando la obra con velocidad, confianza y absoluto dominio de los instrumentos de trabajo.⁴⁵

El caso de la pintura de bambú es un tema particular.⁴⁶ Sin embargo, desde el punto de vista de los motivos pictóricos y el simbolismo que se solían utilizar, encontramos que los muy variados elementos decorativos que aparecen en el arte son portadores de mensajes cuyo significado es inherente a la cultura china.⁴⁷ Algunos son símbolos y otros

permitir que el observador “paseara” por el paisaje, disfrutando de distintos aspectos en un determinado detalle. Debido a la estrecha relación entre pintura y caligrafía, el artista solía añadir un poema como parte integrante del motivo de la representación pictórica. Así, el espectador puede comparar la factura del poema con los trazos de la figura, pues ambos se realizan con el mismo pincel y reflejan el mismo estado de ánimo y concentración.

⁴⁴ En cuanto a la caligrafía, su importancia se puede equiparar a la de la pintura; lamentablemente es prácticamente imposible valorar la estética de esta disciplina si no se dispone de conocimientos sobre los ideogramas chinos. Por ello, en las obras occidentales dedicadas a las formas estéticas chinas (con excepción de los estudios especializados), la caligrafía suele marginarse de manera evidente. Cabe recordar que los textos caligráficos existen en China como obras de arte con valor intrínseco, aunque muchas se han conservado como apéndice o complementos de cuadros, a manera de colofones o apostillas. No obstante, estos textos no estaban subordinados a la obra pictórica, sino que la escritura tiene la misma categoría que la pintura. La pintura tradicional y la caligrafía en China tienen la misma técnica, o sea utilizando un pincel remojado en tinta negra o mezclada con colores minerales. No se utilizan materiales oleaginosos, los soportes más comunes son el papel y la seda. El trabajo terminado se puede montar en rollos, ya sea manuales o colgados. También se encuentran ejemplos en hojas de álbumes, piezas de laca, biombos y otros medios. Se utilizaban principalmente dos técnicas: a) Gong-bu (que significa «metucioso»), en donde se utilizan pinceladas finas, para delimitar los detalles de manera muy precisa. Frecuentemente es muy colorida y normalmente se ocupa para retratos o escenas narrativas. La practicaban los artistas de la corte del emperador y también en talleres de artistas independientes. Las pinturas del género de flores y pájaros eran usualmente de este estilo. b) Shui-mo, conocida como “pintura de los letrados”, que utiliza aguada o como acuarelas a base de pintura diluida y aplicada con pincel. Era una de las “Cuatro Artes” de la clase oficial de los burócratas del gobierno chino. En teoría, solo la practicaban los dignatarios (nobles de clase o funcionarios de alto nivel, de acuerdo a la meritocracia confuciana). También se le denomina xie yi o «estilo libre”.

⁴⁵ Las cuatro técnicas básicas para realizar un cuadro de paisaje son las siguientes: 1) Tinta y aguada, variando su composición relativa y la forma de aplicación con el pincel, para producir efectos de luz y sombra; 2) Ligerito carmesí, para paisajes de color suave, en que se añaden pinceladas rojizas o de tono café a la tinta diluida; 3) Azul verdoso, utilizando pigmentos minerales; 4) Dorado, para enfatizar detalles selectos. Además, debido a diversos preceptos filosóficos, el uso de los colores estaba relacionado con los elementos naturales y las direcciones del mundo real, de la siguiente manera resumida (sin considerar sus correspondientes interrelaciones): Oriente-Madera-Verde; Sur-Fuego-Rojo; Noreste y Suroeste-Tierra-Café o Amarillo; Poniente y Norponiente-Metal-Blando o Dorado; Norte-Agua-Azul o negro.

⁴⁶ El mozhu, representación pictórica del bambú, es una forma de expresión artística tan importante como la caligrafía. Mediante el uso de tinta monocromática, se solía plasmar el espíritu del bambú, con unas pocas pinceladas fluidas y casi abstractas. (Vid., Hu Zhengyan, Manual para el estudio de diez piezas de bambú, en pintura y en caligrafía, Shi zhu zhai shu hua pu, University of Cambridge Digital Library (1ª. ed., 1633), versión digital, <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-FH-00910-00083-00098/1>, consultado el 24 de marzo, 2017). Cabe señalar que la composición de las representaciones de bambú tiene cuatro partes; el tallo, los nudos, las ramas y las hojas. Un bambú es una imagen idealizada y ninguna es una copia exacta de una planta en un lugar en particular, vista desde un determinado ángulo. En cambio, es solo una sugerencia de la verdadera esencia del bambú, como expresión de las cualidades que simboliza. Así, esta planta es un ejemplo de fuerza moral, y apreciarlo puede considerarse como un acto de cultivarse a sí mismo. Además, en el caso particular de la pintura de bambú, uno de los principales tratados que se conocen sobre la pintura de bambú es el Manual para el estudio de diez piezas de bambú, en pintura y en caligrafía, que Hu Zhengyan escribió en 1633. Desde sus orígenes, la pintura y la caligrafía han estado profundamente asociadas, pues comparten las mismas herramientas, objetivos, técnicas y preceptos. Se dice que el bambú es fuerte, erecto y se puede depender de él: se puede doblar con el viento, las tormentas y la lluvia, pero nunca se rompe. A la luz de los señalamientos confucianos, “es un verdadero caballero, por su valentía y resistencia”. De hecho, se hace referencia al sabio, pues la adversidad lo puede doblar, mas no vencer. Por su simbolismo, al bambú se le considera como parte del grupo de los “Cuatro Nobles” (junto con la orquídea, la flor de ciruelo y el crisantemo). También es parte de los “Tres Amigos del Invierno”, en vista de que el bambú y el pino no se secan en los días fríos del invierno, además de que el ciruelo empieza a florecer durante la estación del frío.

⁴⁷ La variedad de ejemplos disponibles sobre la iconografía de símbolos es abrumadora: árboles (pino, ciruelo, bambú), flores (ciruelo, loto, peonía, crisantemo), frutas (granada, durazno), colores (verde, rojo, amarillo, blanco, negro), animales (dragón, fénix, unicornio, grulla, venado, tortuga, murciélago, caballo, cigarra, conejo, mono, peces, todos los que aparecen en el zodiaco chino), partes de la naturaleza (el hongo ling-zhi,

corresponden a juegos de palabras (reiterando el valor e importancia de la caligrafía).⁴⁸

La pintura, como la más elevada de las expresiones artísticas tradicionales en China, se solía ejecutar sobre seda o papel con pincel y tinta o acuarela. El paisajismo, asociado con la clase erudita, alcanzó su apogeo durante el periodo Song. La pintura religiosa se propagó debido a la Ruta de la Seda, por la llegada del budismo procedente de India, aunque los chinos desarrollaron un estilo propio. Desde el punto de vista técnico, el uso combinado de tinta húmeda y seca permitía pintar detalles de los árboles. Asimismo, las colinas representadas en la lejanía se podían lograr mediante aguadas de tinta.⁴⁹ El caso de las representaciones de bambú era particularmente importante, pues simbolizaba al sabio que podía doblarse, pero no romperse ante la adversidad. La pintura de pájaros y flores, con representaciones de frutas e insectos, revela el interés del taoísmo por la naturaleza. A pesar de la ligereza del tema, estas pinturas poseen una profundidad intensa, de índole casi científica.⁵⁰

La pintura en Corea: Un arte original

“La pintura es espíritu en el corazón y manos que satisfacen los ojos, para expresar grandes pensamientos, diestramente representados”.⁵¹

Por desgracia, en el mundo occidental el estudio y la valoración del arte coreano aún se encuentran en etapa formativa. Por su posición geográfica entre China y Japón, tradicionalmente se considera a Corea como un mero conductor de la cultura china a Japón. Recientemente, se han empezado a revalorizar las características peculiares del arte coreano y su importancia, no solo como transmisor de la cultura china, sino como un actor que asimiló los valores chinos para crear una cultura propia. Como se ha dicho, “un arte que ha nacido y se ha desarrollado en una nación, es un arte propio”.⁵² Sin duda, lo mal que se conoce el arte coreano en la actualidad también es un reflejo de la situación política que ha sufrido la península coreana en la segunda mitad del siglo XX.⁵³

madera, fuego, tierra, metal, agua, montañas, cuerpos de agua como ríos, lagos y cascadas, las “Islas de los Inmortales” con árboles de jade, sol, luna, nubes, trueno, olas de mar, equilibrio del yin-yang, suástica), símbolos numéricos (ocho trigramas de las fuerzas de la naturaleza, cien hijos para desear fertilidad, ocho objetos preciosos, ocho símbolos del budismo, doce símbolos de autoridad), personajes populares y religiosos (la personificación de la longevidad, la mujer simbólica, la personificación de la luna), temas caligráficos (shuang-xi, qi, fu, shou) y muchos otros más.

⁴⁸ Tomado de H. Stalberg et al., op. cit., pp. 39-86.

⁴⁹ Desde luego, la aguada china muestra indudables paralelismos con la técnica de la acuarela en el occidente.

⁵⁰ Es preciso recordar la importancia del concepto del qi, como esencia dinámica en el universo.

⁵¹ Ku K'aichi (ca. 345-ca. 406). Citado en Bradley Smith y Wang-go Weng, *China, A History in Art*, Nueva York, Harper & Row, 1964, pp. 102-103.

⁵² Michael Sullivan, *The Meeting of Eastern and Western Art*, Berkeley, University of California Press, 1989 (ed. corr. y aum.), p. 35.

⁵³ Merece citarse un ejemplo concreto: Al coreano Lee Ufan (nacido en 1936) se le trata de encasillar bajo las descripciones de “filósofo, pintor y escultor minimalista”. Desde luego, es mucho más que eso, pues por ejemplo su fuerza creadora inspiró la creación del grupo Mono-ha. (El origen se puede trazar hasta la publicación de un artículo de Lee, titulado Más allá del ser y de la nada: Una tesis sobre la obra de Sekine Nobuo). Dentro de sus muchos méritos y reconocimientos, su gobierno natal le dedicó el “Espacio Lee Ufan” en el Museo de Arte de Busán (por su contribución al denominado “Arte Monotonal Coreano” o Dansekhwa o “pintura monocromática”, en hangul). Además, el gobierno de Japón (país del que ha hecho su residencia, desde hace tiempo, al igual que Francia) lo ha condecorado “por su contribución al desarrollo del arte contemporáneo de

Como rasgos específicos del arte coreano, pueden citarse una natural preferencia por elegancia simple, espontaneidad y gusto por la pureza natural.⁵⁴ Sin embargo puede decirse que, hasta los albores de la dinastía Choson o Yi (1392-1897), la pintura de esta península está indudablemente influenciada por los principales rasgos de la pintura china, en cuanto a los paisajes, rasgos faciales, temas budistas y el interés en la observación de los fenómenos astronómicos.⁵⁵ A lo largo de la historia del arte en Corea, se distingue una clara y constante separación entre obras monocromáticas a base de pinceladas con tinta negra en papel fabricado a base de hojas de morera o seda. Por contraste con el arte popular, que es muy colorido (conocido como “*min-hwa*”), que incluye pinturas al fresco en tumbas, artes rituales y festivales artísticos, en los que el color se utiliza profusamente.⁵⁶

En cuanto a la caligrafía, en Corea se estableció la tradición de la escritura en *hangul* (o sea, utilizando el alfabeto coreano) o en *hanja* (utilizando caracteres chinos). Al *hangul* se le debe la introducción de la pincelada circular.⁵⁷

La pintura en Japón: En búsqueda de la bella elegancia

“A veces se dice que la pintura japonesa es meramente otra forma de escritura”.⁵⁸

Durante el periodo Kamakura (918-1392), la pintura se popularizó, con el fin de poder satisfacer a una nueva audiencia:⁵⁹ guerreros, monjes comprometidos en que el budismo

Japón”. Dentro de sus teorías y prácticas artísticas, ha sido particularmente influyente el concepto de yohaku (“arte de la vacuidad”), que desde luego abreva en preceptos del budismo y de la estética del wabi-sabi. (Vid., Ken Johnson, “A Fine Line: Style or Philosophy”, New York Times, 23 de junio, 2011 y Robert C. Morgan, “The Art of Present Reality: The Art of Encounter”, The Brooklyn Rail, julio-agosto, 2011).

⁵⁴ Arts of Korea, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1998, pp. 15-23.

⁵⁵ Algunas características específicas del arte coreano son una imaginación fantástica y un desenfreno salvaje. En particular, se pueden distinguir graciosas representaciones de animales, ambiente de ensueño en paisajes idílicos y minuciosidad en los detalles en la representación de la vida social (como las costumbres y la vitalidad de la gente llana).

⁵⁶ Desde el punto de vista temático, la pintura religiosa coreana presenta motivos fácilmente clasificables. Desde de punto de vista del taoísmo (aunque con influencias chamánicas), encontramos los diez símbolos de la longevidad (sol, nubes, montañas, agua, bambú, pino, grulla, venado, tortuga y hongo de la inmortalidad); el tigre (la variedad albina es el espíritu guardián de la dirección del oriente: rara vez se le representa como animal feroz y más bien es un animal amable e incluso gracioso); el espíritu de la montaña (basado en Dangun, el legendario progenitor del pueblo coreano, que se dice que se convirtió en el espíritu de la montaña) y el rey dragón (que se suele representar como un poderoso animal que vuela entre las nubes, por encima de un mar de olas encrespadas). Desde de punto de vista del confucianismo, encontramos temas de lealtad, piedad filial, ilustraciones para vidas de intelectuales e incluso la imagen de una carpa que salta del río para convertirse en un dragón, como símbolo de la aspiración del logro académico y una carrera exitosa en el ámbito de la meritocracia. Desde de punto de vista del budismo, se encuentra una gran variedad de imágenes, desde grandes figuras dedicadas al culto, hasta ilustraciones de sutras y anécdotas o retratos de monjes famosos. En particular, destacan por su finura, elegancia y espiritualidad algunas imágenes dedicadas al bodhisattva Avalokitesvara (llamado “Gwaneum Bosal” en Corea).

⁵⁷ Citado en Chen Tingyou, Calligraphy, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 53 y Ki-baek Yi, A New History of Korea, Harvard, Harvard University Press, 1984, p. 77.

⁵⁸ J. Conder, citado en Paintings and studies by Kawanabe Kyôsei, Saitama-Ke, Japón, Kawanabe Kyôsei Memorial Museum, 1911, p. 38.

⁵⁹ La historia de Japón se caracteriza por invasiones de ideas foráneas, seguidas de largos periodos con un mínimo contacto con el mundo exterior. Por ello, sus habitantes desarrollaron la habilidad de absorber, imitar y asimilar elementos de cultura extranjera, para conformar sus preferencias estéticas. Por ejemplo, cuando Japón se empezó a alejar de la influencia China (alrededor del siglo IX), se empezaron a desarrollar formas autóctonas de expresión, primero al amparo de las religiones y, muchos siglos después, como arte secular.

fuera accesible al pueblo iletrado, nobles conservadores y religiosos que añoraban el poder cortesano.⁶⁰

A partir de los siglos X y XI, en el periodo Heian, los preceptos de la estética japonesa fueron depurándose hasta conformar un ideal de sencillez y refinamiento aristocrático, como esencia del buen gusto.⁶¹ Es el fundamento de lo que se conoce como *shibui*. Además, en todo momento estarán presentes los dos términos que se originan a partir de las prácticas meditativas del budismo zen, para describir la tranquilidad, el reposo que surge de la melancolía humilde (*wabi*) y la serenidad de la naturaleza sometida (*sabi*). A pesar de que a partir del periodo Edo (1603-1868) el arte es fundamentalmente secular, la estética tradicional y los métodos de aprendizaje y entrenamiento de los artistas, que generalmente abrevan en fuentes religiosas, hasta la fecha continúan influenciando la producción artística.⁶²

⁶⁰ Un ejemplo de este fenómeno es el *Kegon Engi Emaki*, que es un rollo que ilustra la lucha de la secta Kegon por la supervivencia. Había sido de las sectas más importantes durante el periodo Nara (710-784), pero cayó en desgracia ante el surgimiento de la secta de la Tierra Pura.

⁶¹ La Gran ola de Kanagawa del artista de ukiyo-e Hokusai (una de las Treinta y seis vistas vistas del Monte Fuji), xilografía de 1820-1833 (en el Periodo Edo) sin duda abrevia en la teoría paisajística china de siglos anteriores: se representa de manera imponente la pequeñez humana, ante la fuerza de la naturaleza. (¿Tal vez un presagio para un país varias veces devastado por sismos y tsunamis?).

⁶² Ahora bien, nada describe mejor la estética en el mundo oriental que el concepto del wabi-sabi japonés, que representa una manera de ver el mundo, centrada en la aceptación de la transitoriedad y la imperfección. O sea, se refiere a la belleza “que es imperfecta, impermanente e incompleta”. El concepto proviene de la enseñanza budista de las “tres marcas de la existencia” (*sanbōin*), específicamente en la impermanencia (*mujō*), el sufrimiento (*ku*) y la vacuidad o ausencia de naturaleza personal (*kū*). Las características de la estética del wabi-sabi incluyen: asimetría, aspereza, rusticidad, economía, austeridad, modestia, intimidad, apreciación de la integridad inherente en procesos y objetos naturales. Desde el punto de vista lingüístico, no hay una traducción fácil para las palabras wabi y sabi. Sabi quiere decir tanto calmado, frío y relajado, como marchito y atrofiado. Wabi se refiere a la simpleza rústica, fresca o quietud y puede aplicarse a objetos que poseen elegancia, tanto naturales como sintéticos. También puede referirse a defectos o anomalías que surgen del proceso de manufactura, que le proporcionan singularidad y elegancia al objeto. Sabi es la belleza o serenidad que proviene con el transcurrir del tiempo, cuando la vida del objeto y su impermanencia quedan subrayados mediante el uso, la pátina o las reparaciones que se hagan visibles (también se le escribe con el mismo carácter kanji que «oxidarse»). En el lenguaje corriente, se utiliza para designar «la sabiduría que está presente en la simpleza natural». En los libros de arte, típicamente se le define como «belleza imperfecta».

En nuestro mundo contemporáneo, se han propuesto varias definiciones para el wabi-sabi: a) Es la característica más evidente de la belleza tradicional japonesa, en donde ocupa más o menos la misma posición que tienen en el Occidente los ideales helenísticos de belleza y perfección; b) Si un objeto puede producir en el observador un sentido de melancolía serena y una nostalgia espiritual, se dice entonces que el objeto es wabi-sabi; c) Wabi-sabi nutre todo lo que es auténtico, reconociendo tres realidades simples: nada es eterno, nada está totalmente terminado y nada es perfecto; d) Es la sabiduría y la belleza de la imperfección.

Algunas referencias fundamentales para el estudio del Wabi-Sabi son las siguientes: Leonard Koren, *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*, Berkeley, Stone Bridge Press, 1994 (vid. especialmente, pp. 38-83); Andrew Juniper, *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Rutland, Vermont, y Tokyo, Tuttle Publishing Co., 2003 (particularmente, p. 52); Richard R. Powell, *Wabi-Sabi Simple*, Nueva York, Adams Media, 2004 (en especial, p. 87); Taro Gold, *Living Wabi-Sabi*, Kansas City, Andrews McMeel Publishing, 2009 (vid. p. 39); Simon Brown, *Practical Wabi-Sabi*, Londres, Carroll & Brown, 2007 (en especial, p. 58).

El concepto de wabi-sabi, al igual que los objetos e ideales que llegaron de China durante muchos siglos, eventualmente se convirtió en un ideal distintivamente japonés. A partir del siglo XIII EC, particularmente entre los nobles y los guerreros, la comprensión de la vacuidad y la imperfección resultaron uno de los primeros pasos para alcanzar el satori o iluminación.

Tanto wabi como sabi sugieren sentimientos de desolación y soledad, lo cual puede considerarse como algo positivo, pues representa la liberación del mundo material y el tránsito a una vida más simple. Sin embargo, la comprensión de estos conceptos no se puede lograr mediante palabras o con el lenguaje. Así, lo más adecuado es aceptar el wabi-sabi en términos no verbales: tratar de quedar atrapado en pensamientos innecesarios, en lugar de vivir la vida como transcurre, a través de los sentidos, debe ser un objetivo de vida. Por su relación con el budismo zen, el concepto de Wabi-sabi recuerda al practicante que está rodeado de objetos naturales, siempre cambiantes y únicos, que deben auxiliar a conectarse con el mundo real, como medio de escape de distracciones fútiles. A lo largo de los siglos, la aceptación y contemplación de la imperfección, la

El periodo Heian (794-1185) se suele dividir en dos fases: los primeros cien años se denominan de acuerdo al nombre de las eras Kōnin (810-824) o Jōgan (859-877) y los últimos tres siglos se conocen como la era Fujiwara. Desde el punto de vista del arte, en la era Jōgan prevaleció la influencia de China, en particular por el desarrollo del budismo esotérico.

Durante el periodo Fujiwara (849-1185) floreció la doctrina del Budismo de la Tierra Pura, que propagó la creencia en Amida Buddha. Por ejemplo las pinturas del tipo raigō (apariciones del dios, acompañado de varios bodhissatva, en medio una nube morada, al encuentro del alma de un moribundo), en las puertas de madera del Salón del Fénix en el templo Byōdōin, que son ejemplos tempranos de yamato-e (pinturas típicamente japonesas, diferentes de las chinas, de género narrativo, con paisajes).⁶³

En cambio, durante el periodo Kamakura (1186-1333), el arte se vio caracterizado por tres fenómenos fácilmente identificables: el intercambio con la dinastía Song de China (incluyendo, particularmente, los ideales estéticos de la academia imperial para las artes, en especial la pintura), la introducción del budismo zen en Japón (las sectas Shinshū y Nichiren, producto directo del *ch'an* de China) y la influencia del espíritu marcial y los nuevos ideales religiosos.⁶⁴ Es la época en que florecen los paisajes y escenas de la vida de la corte, tanto para decorar biombos (*byōbu*) como puertas corredizas de papel (*fusuma*). Los mejores ejemplos de pinturas del periodo Fujiwara son los rollos narrativos (*emakimono*) que algunas representan incidentes históricos, los orígenes de un templo o escenas religiosas (como los horrores del infierno budista).⁶⁵

transitoriedad constante y la impermanencia de todas las cosas ha influenciado el desarrollo de infinidad de manifestaciones artísticas, entre las que pueden citarse la música, los arreglos florales, los jardines para la meditación, la poesía, la pintura, la caligrafía, la alfarería, la ceremonia del té y otras más. Para una descripción de la influencia de la estética en la cultura cotidiana de Japón, una obra fundamental es el ensayo *In Praise of Shadows* de Jun'ichirō Tanizaki (Nueva York, Random House, 2001, 1a. ed. 1933).

⁶³ Algunos de los principales ejemplos de obras pictóricas de esta época se encuentran en el museo Reihō-kwan, en el Monte Koya, en el Museo Nacional de Nara y en el Museo Nacional de Tokyo, además de los paneles del Salón del Fénix en Kyoto. Aunque en el ámbito secular, desde luego, a este periodo pertenecen también los rollos de *La historia de Genji* (*Genji monogatari emaki*), que ilustra el mundo de la novela de la cortesana Murasaki (La pieza más antigua que se ha conservado es una obra anónima pintada en el siglo XII, en un rollo en papel con color, que actualmente se encuentran en el Tokugawa Art Museum de Nagoya.). Otra obra importante es *El origen del santuario de Kitano Tenjin*, (*Kitano Tenjin engi emaki*), en que se representa a Sugawara Michizune, exiliado de manera injusta, sentado en medio de un paisaje, con una vara de bambú, sosteniendo un pergamino con los cargos falsos de la acusación, en el monte Tempai-san

⁶⁴ Ejemplos de este tipo de obras son las Mandalas de los dos mundos (la del Mundo del diamante o Kongokai y la del Mundo de la matriz o Taizokai), que se encuentran en el templo Tō-ji de Kyoto.

⁶⁵ En cuanto a la pintura de los rollos manuscritos, se pueden distinguir los siguientes géneros: paisajes (incluyendo animales, pájaros, flores, plantas y bambú), Onna-i (pintura femenina, con escenas domésticas, en interiores, descripciones de la corte, de tipo romántico), Otoko-e (pintura masculina, con escenas de guerra, batallas, violencia y acción), los rollos narrativos (representando eventos históricos), escenas religiosas (retratos de monjes y personajes meditando) y Onnade (poemas con caligrafía Kana).

Consideraciones finales

“El cielo, la tierra y yo tenemos las mismas raíces;
las diez mil cosas y yo somos de la misma sustancia”.⁶⁶

En suma, el planteamiento inicial permanece en vigor. ¿Qué pasó en los principales países del continente asiático? El derrotero del arte ha sido distinto en Occidente y en Oriente, pues hasta el siglo XIX, en el primero, el arte se ha dedicado sobre todo a ensalzar a Dios, mientras que en Oriente se dedica fundamentalmente a realzar la belleza de la naturaleza. Los preceptos religiosos y filosóficos sentaron las bases para una estética peculiar y bien definida, sólidamente plantada en la sencillez, la austeridad y la introspección. Sin embargo, en el mundo occidental, cuatro o cinco siglos después del Oriente, también florecieron las pinturas de paisajes, las naturalezas muertas y otros temas que le recordaban al hombre su alejamiento, tanto del teocentrismo, como del homocentrismo. El Universo -con mayúscula- volvía a quedar en el centro de la cuestión. Por lo tanto, las soluciones plásticas a las que se llegaron, en distintos lugares y épocas, pudieran considerarse similares, aunque no idénticas ni simultáneas, ya que fueron motivadas por fuerzas diferentes. Así, en un contexto de interculturalidad,⁶⁷ Japón y Corea fueron capaces de “adaptar” las herencias que recibió de China.⁶⁸ Lo mismo ocurriría con la imprenta o la pólvora en el mundo medieval europeo. Si para comprender el mundo barroco necesariamente hay que abreviar en otras fuentes ¿qué no habría que decir con respecto a las pinturas de paisajes en el mundo oriental... por citar un solo ejemplo?

Sin duda, el tema de la estética, a nivel contrastivo, es una cuestión que bien merecería estudiarse con mayor profundidad.

En el mundo occidental, se tiende a clasificar el arte de acuerdo con varias modalidades, periodos y estilos: Patrística, Renacimiento, Barroco, Edad Media, ... Sin embargo, la interpretación de muchas obras o corrientes artísticas está fuertemente influenciada por modelos religiosos. Como lo han estudiado Panofsky, Gombrich y tantos otros, la iconografía está permeada por símbolos que tienen connotaciones relativas a su lugar de origen (sobre todo judeo-cristianos). En cambio, en el arte oriental, los modelos iconográficos se refieren a conceptos filosóficos relacionados con corrientes religiosas diferentes: budismo, confucianismo, sintoísmo, taoísmo, etcétera. Por ello, la simbología está más ligada con preceptos relativos al naturalismo o a la metafísica (como el absoluto, la vacuidad, la compasión u otros similares). Si aún a la fecha hay controversias de tipo semiótico, semiológico y hermenéutico sobre interpretación de

⁶⁶ Sōjō, alias Seng-chao (384-414). Citado en Daisetz T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Rutland-Tokyo, Tuttle Publishing Co., 1988, p. 353.

⁶⁷ Interculturalidad, entendida como la relación entre culturas, para definir los rasgos comunes entre ellas.

⁶⁸ Lo que vulgarmente a veces se suele describir como “tropicalizar”.

obras como *Las Meninas*, *Los Embajadores*, *Las bodas de Arnolfini* (de Velázquez, Holbein y Van Eyck, respectivamente), por no decir problemas sobre la interpretación de las esculturas Khajuraho o la identificación hagiográfica de ermitaños (como en el caso del flamenco-novohispano Diego de Borgraf), ¿cómo no fracasar en el caso de los símbolos utilizados en thangkas budistas, en las que aparecen representaciones de Avalokittesvasa, Manjusri, Palden Lamo y otros? No debe olvidarse que hay especialistas que han dedicado su vida al estudio del arte oriental (tanto occidentales, como oriundos del mundo asiático). Así, quedan en el aire las siguientes preguntas: ¿Podemos competir con gente que ha dedicado su vida a estudiar colecciones diversas de arte oriental? ¿Podemos comprender otras maneras de concebir el mundo, que gestaron la producción de las obras de arte en contextos diferentes al que estamos acostumbrados? ¿Acaso tendrán razón las autoridades académicas que reconocen la dificultad a la que se enfrentan los estudiantes interesados en adquirir algún tipo de conocimiento sobre el arte oriental?

Solo puede aventurarse que, a nivel de divulgación, todo acercamiento al mundo asiático –incluyendo, desde luego, su historia del arte– es un esfuerzo que desde luego, bien vale la pena realizarse.

APÉNDICE 1

Pintura de China



Ch-1) Emperador Huizong, Paloma en una rama de durazno



Ch-2) Emperador Huizong, Grullas de auspicio



Ch-3) Emperador Huizong (atrib.), Paisajes de otoño e invierno



Ch-4) Li Di, Flores rojas y blanca de jamaica



Ch-5) Wen Tong, Hojas de bambú



Ch-6) Dong Yuan (atrib.), El Paraíso de los Inmortales en la montaña



Ch-7) Chen Rong, Los nueve dragones (det.)



Ch-8) Mu Qi, Atardecer en el pueblo de pescadores de Hsiao-Hsiang



Ch-9) Li Cheng, Templo budista en las montañas

Pintura de Corea



C-1) Ahn Gyeon, Viaje imaginario a la tierra de los duraznos en flor



C-2) Jeong Seon, Panorama del Monte Geumgang



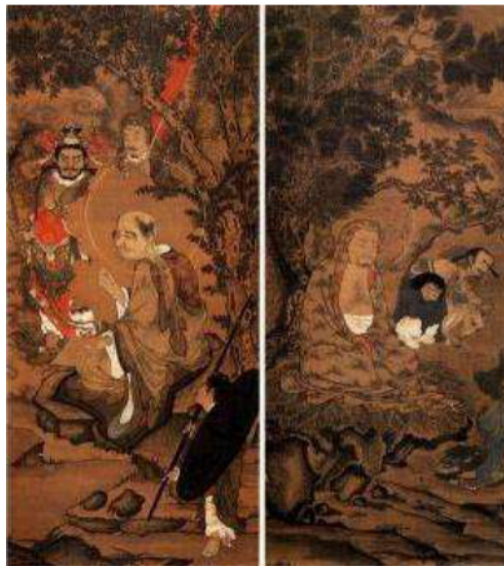
C-3) Kim Jeong-hui, Pintando en la época del clima frío



C-4) Seo Munbo, Paisaje



C-5) Jeong Seon, Después de la lluvia en el monte Inwang



C-6) Anónimo, Arhats

Pintura de Japón



J-1) Tosa Mitsuoki (atrib.), Ilustración de los Cuentos de Genji



J-2) Hata no Chitei, Biografía ilustrada del príncipe Shotoku



J-3) Enichi-bo Jonin, Zemmyo transformada en dragón (det.)



J-4) Anónimo, Descenso rápido de Amida o Amitabha con veinticinco ayudantes



J-5) Fujiwara no Munehiro, Revelación divina de los dos grandes sutras



J-6) Anónimo, Cataratas de Nachi



J-7) Anónimo, Biombo con paisaje



J-8) Mu Qi, Guanyin, monos y grulla



J-9) Hasegawa Tohaku, Pinos

Fuentes de Imágenes

Pintura de China

Ch-1) Emperador Huizong (Dinastía Song del Norte, 1082-1135), Paloma en una rama de durazno (1108-1109), rollo vertical, tinta y color sobre seda (28.5 X 26.1 cm), colección privada (Isao Setsu), Gatōdō, Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Ch-2) Emperador Huizong (Dinastía Song del Norte), Grullas de auspicio (fechado en 1112), rollo horizontal, tinta y color sobre seda, Museo Provincial de Liaoning. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Ch-3) Emperador Huizong (atrib.), Paisajes de otoño e invierno, dos rollos verticales, tinta y color sobre seda (128.2 X 55.2 cm), proviene del Konchi-in de Kyoto (actualmente en el Museo Nacional de Kyoto). Imagen del dominio público (de acuerdo a los artículos 51 y 57 de la Ley de Derechos de Autor de Japón, para obras pertenecientes a instituciones).

Ch-4) Li Di (Dinastía Song del Sur), Flores rojas y blanca de jamaica (1197), juego de dos rollos verticales, tinta y color sobre seda (25.2 X 25.5 cm), Museo Nacional de Tokyo. Imagen del dominio público (de acuerdo a los artículos 51 y 57 de la Ley de Derechos de Autor de Japón, para obras pertenecientes a instituciones).

Ch-5) Wen Tong (1018-1079 Dinastía Song del Norte), Hojas de bambú, rollo vertical, tinta y color sobre seda (131.6 X 105.4 cm), Museo del Palacio Nacional de la ciudad de, República of China, en el norte de Taiwán. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 70 años de haber fallecido.

Ch-6) Dong Yuan (atrib., 934-962), El Paraíso de los Inmortales en la montaña, rollo vertical, tinta y color sobre seda (183.2 X 121.2 cm), ía Song del Norte), Hojas de bambú, rollo vertical, tinta y color sobre seda (131.6 X 105.4 cm), Museo del Palacio Nacional de la ciudad de, República of China, en el norte de Taiwán. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 70 años de haber fallecido.

Ch-7) Chen Rong (Dinastía Song del Sur), Los nueve dragones (detalle, firmado y fechado, 1244), tinta y color rojo sobre papel (46.3 X 1,096.4 cm, rollo completo), Museo de Bellas Artes de Boston, Estados Unidos. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Ch-8) Mu Qi (Dinastía Song del Sur), Atardecer en el pueblo de pescadores de Hsiao-Hsiang (ca. 1250), rollo vertical, tinta y color sobre seda (altura: 33 cm), Museo de Arte Nezu de Tokyo. La imagen pertenece al dominio público, por ser parte de “The Yorck Project” (Re.: The Yorck Project: 10,000 Meisterwerke der Malerei, DVD-ROM, 2002, ISBN 3936122202, distribuido por DIRECTMEDIA Publishing, GmbH).

Ch-9) Li Cheng, Templo budista en las montañas, rollo vertical, tinta y color sobre seda (altura: 33 cm), Museo de Arte Nelson-Atkins en Kansas City, Missouri, Estados Unidos. La imagen pertenece al dominio público, por ser parte de “The Yorck Project” (Re.: The Yorck Project: 10,000 Meisterwerke der Malerei, DVD-ROM, 2002, ISBN 3936122202, distribuido por DIRECTMEDIA Publishing, GmbH).

Pintura de Corea

C-1) Ahn Gyeon, Viaje imaginario a la tierra de los duraznos en flor (copia de 1447), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

C-2) Jeong Seon, Panorama del Monte Geumgang (copia de 1689), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

C-3) Kim Jeong-hui, Pintando en la época del clima frío (copia de 1844), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 70 años de haber fallecido.

C-4) Seo Munbo, Paisaje (copia tardía, finales siglo XV), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público (de acuerdo a los artículos 39 a 44 de la Ley de Derechos de Autor de la República de Corea o Corea del Sur, para obras de autores que hayan fallecido hace más de 70 años).

C-5) Jeong Seon, Después de la lluvia en el monte Inwang (copia de 1734), rollo vertical (79.2 X 138.2 cm), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

C-6) Anónimo, Arhats (copia del siglo XV), en el Museo de Arte Ho-Am, en la ciudad de Yongin, Gyeonggi-do, Corea del Sur. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Pintura de Japón

J-1) Tosa Mitsuoki (copia atrib.), Ilustración de los Cuentos de Genji (fragmento del Álbum Burke, en la colección de Mary Griggs Burke, Nueva York). Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-2) Hata no Chitei, Biografía ilustrada del príncipe Shotoku (1069), pieza que se colocó durante el periodo Edo en una puerta del Hōryū-ji, luego se colocó en un biombo y recientemente se colocó en paneles sueltos: Dos pares de cinco paneles cada uno, tinta y color sobre seda (189.2-190.5 X 137.2-148.2 cm), Museo Nacional de Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-3) Enichi-bo Jonin, Zemmyo transformada en dragón (det.), uno de seis rollos (emakimono) en tinta y color sobre papel, proveniente del Kōzan-ji, Museo Nacional de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-4) Anónimo (Periodo Kamakura), Descenso rápido de Amida o Amitabha con veinticinco ayudantes, rollo vertical, tinta y color sobre seda (145.1 X 154.5 cm), localizado en el Chion-in de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-5) Fujiwara no Munehiro (atrib., Periodo Heian), Revelación divina de los dos grandes sutras (1136), dos rollos verticales, tinta y color sobre seda (177.8 X 141.8 cm), Museo Fujita de Arte en Osaka. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-6) Anónimo (Periodo Kamakura), Cataratas de Nachi, rollo vertical, tinta y color sobre seda (160.7 X 58.8 cm), Museo de Arte Nezu de Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-7) Anónimo (Periodo Kamakura Temprano), Biombo con paisaje, biombo de seis secciones, tinta y color sobre seda (110.8 X 37.5 cm), localizado en el Jingo-ji de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-8) Mu Qi, Guanyin, monos y grulla, tres rollos verticales (aprox. 174 X 98.8), tinta y color sobre seda, localizados en el Daitoku-ji de Kyoto. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

J-9) Hasegawa Tohaku (copia de ca. 1565), Pinos, par de biombo de seis secciones, tinta y color sobre papel (156.8 X 356 cm), Museo Nacional de Tokyo. Imagen del dominio público en todo el mundo, debido a que el autor tiene más de 100 años de haber fallecido.

Referencias Bibliográficas

“El patio está cubierto
con las hojas
de los pinos.
No se levanta ni una partícula de polvo
y mi alma está tranquila”.

Impresos

Aero, R. (1980). *Things Chinese*. Garden City. Nueva York, Doubleday & Co.

Arts of Korea, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1998.

Asian Art Museum, *Goryeo Dynasty: Korea's Age of Enlightenment (918-1392)*, catálogo de exposición, San Francisco, Calif., Asian Art Museum (18 de octubre, 2003-11 de enero, 2004).

Barnhart, R. et al., (1997) *Three Thousand Years of Chinese Painting*. The Culture & Civilization of China, New Haven, Yale University Press.

Birmingham Museum of Art. (1984) *Landscape Painting in China*. Birmingham. Alabama. Birmingham Museum of Art.

Botton-Beja, F. (2010) *Historia mínima de China*. México: El Colegio de México.

Brown, S. (2007) *Practical Wabi-Sabi*. Londres: Carroll and Brown.

Bush, S. & Hsio-yen, S. (1985). Early Chinese Texts on Painting. *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews* (CLEAR). vol. 7, no. 1/2 (julio). 153-159.

Cahill, J. (1960). *La peinture chinoise - Les trésors de l'Asie*. Ginebra: Éds. Albert Skira. (trad. al francés de Yves Rivière

-----, (1960). *Chinese Painting, 11th-14th centuries*. Nueva York: Crown Publishers.

Cammann, S. (1962). *Substance and Symbol in Chinese Scripts*. Philadelphia: University of Philadelphia Press.

Cervera-Fernández, I. (1997). *Arte en China: Conceptos y términos*, Barcelona: El Serbal.

Cervera, José. (2010). “La dinastía Song (960-1279)”, en Botton Beja, Flora (coord.), *Historia mínima de China*, México: El Colegio de México. 147-167.

Chen, T. (2011). *Calligraphy*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Cheng, F. (1994). *Empty and Full. The Language of Chinese Painting*, Boston y Londres: Shambhala.
- Chiang, Y. (1936). *The Chinese Eye*, Londres.
- Chiang, Y. & Hsiung, S. (1964). *The Chinese Eye: An Interpretation of Chinese Painting*. Bloomington: Indiana University Press.
- , (1954). *Chinese Calligraphy*, Londres.
- China Handbook (1982). Editorial Committee (trad. Dun J. Li), *History*, Beijin: Foreign Language Press (colecc. "China Handbook Series", 1a. ed.).
- Chu-chin-Sun, C. (1995) *Pearl from the Dragon's Mouth: Evocation of Scene and Feeling in Chinese Poetry*, Ann Arbor, University of Michigan, Center for Chinese Studies.
- Ci Lin. (2006) *The art of Chinese painting*, Beijing: China Intercontinental Press (Cultural China series).
- Contag, V. (1952). *The unique characteristics of Chinese landscape pictures*, Archives of the Chinese Art Society of America. VI. 45-63.
- Clunas, C. (1997) *Art in China*, Oxford: Oxford University Press.
- Cohn, W. (1957). *Chinses Painting* (2a. ed.). Londres: Phaidon Books.
- Cor van den Heuvel (ed.) (1986). *The Haiku Anthology*. Ontario: Fireside.
- Crowley, J. & Crowley, S. (2001). *Wabi-Sabi Style*. Layton, Utah: Gibbs Smith Publisher.
- Ebrey-Buckley, P. (2000) et al., *Taoism and the Arts of China*. Berkeley: University of California Press.
- , (2010). *Cambridge Illustrated History of China* (2a. ed.). Cambridge: Cambridge University Press
- Earnshaw, C. (1988). *Sho, Japanese Calligraphy*. Rutland-Tokyo: Tuttle Publishing.
- Fahr-Becker, G. (2000) *Arte asiático*. Barcelona: Könemann, trad. Ambrosio Berasain Villanueva y Alejandra Carretón Screppel.
- Fong, W. (1973). *Song and Yuan Paintings*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Fréréric, L. & Käthe R. (2002). *Japan Enclyclopedia*. Harvard: Harvard University Press.
- Giles, H. (1898) *A Chinese Biographical Dictionary*. Toronto: University of Toront.
- Goepper, R. (1963). *The Essesnce of Chinese Painting*, Londres.

- Gold, T. (2004). *Living Wabi-Sabi*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.
- Graham, G. (2001). *Philosophy of the Arts*. Nueva York: Routledge.
- Guilik van, R. H. (1958). *Chinese Pictorial Art, as Viewed by the Connoisseur*. Roma.
- Hansford, S. H. (1954). *A Glossary of Chinese Art and Archaeology*. Londres: China Society.
- Hearn, M. (2002) *Cultivated Landscapes: Chinese Paintings from the Collection of Marie-Hélène and Guy Weill*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press.
- His, K. (1936). *An Essay on Landscape Painting (trad. Sakanishi)*. “The Wisdom of the East Series”, Londres.
- Jenyns, S. (1982). *Chinese Art*, vols. I-III (rev.), Nueva York: Rizzoli International Publications.
- Joly, L. (1976). *Legend in Japanese Art* (5a. ed.). Rutland, Vermont, y Tokyo: Charles E. Tuttle Co.
- Juniper, A. (2003). *Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, Rutland, Vermont, y Tokyo: Charles E. Tuttle Co.
- Ki-baek Yi. (1984). *A New History of Korea*. Harvard: Harvard University Press.
- Kim, K. (2006). *The art of Korea: Highlights from the Collection of San Francisco's Asian Art Museum*. San Francisco: Asian Art Museum.
- Knight, M. & Joseph C. (2012). *Out of Character: Decoding Chinese Calligraphy*, San Francisco: Asian Art Museum.
- Kohno, Y. (2011). *Japanese History: 11 Experts Reflect on the Past*. Tokyo: Kodansha Intl., Ltd. (Bilingual Books).
- Koren, L. (1994). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets and Philosophers*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Lee, S. (1962). *Chinese Landscape Painting*. Cleveland.
- (1973). *A History of Far Eastern Art. Englewood Cliffs*. Nueva Jersey: Prentice Hall.
- Li, C. (1965). *The Autumn Colors on the Ch'iao and Hua Mountains: A Landscape by Chao*. Ascona.
- Liu, Y., Edmund, C. & Stephen, L. (2004). *Fantastic Mountains: Chinese Landscape Painting from the Shanghai Museu.*, Sydney: Art Gallery NSW.
- Loehr, M. (1980). *The Great Painters of China*. Oxford: Phaidon Press.

- Maeda, R., Zhuo, H. & Chun, D. (1970). *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting: Translations of the Shan-shui ch'un-ch'üan chi by Han Cho and chapters nine and ten of Hua-chi by Teng Ch'un*. Ann Arbor: University of Michigan. Center for Chinese Studies.
- Mai-mai Sze (1963). *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*, Princeton: Princeton University Press.
- Masaki, N. (1990). *Nihon bijutsu zenshi* (vol. VIII). Tokyo: Kodansha.
- Mason, P. (2005). *History of Japanese Art*. Nueva York: Prentice Hall.
- Medley, M. (1964). *A Handbook of Chinese Art*. Nueva York: Harper and Row.
- Metropolitan Museum of Art. (2008). *Landscapes Clear and Radiant. The Art of Wang Hui (1632-1717)*. catálogo de exposición. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Metropolitan Museum of Art. (2009). *Five Thousand Years of Japanese Art: Treasures from the Packard Collection*. catálogo de exposición. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Miyagawa, T., Birnbaum, A. & Doi, Y. (1983). *Chinese Painting. A History of the Art of China*. Nueva York: Weatherhill-Tankosha.
- Moreau-Fuller, M. (1976). *China's Ancient Arts*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art (colec. "School Picture Set", núm. 04/88).
- Munsterberg, H. (1994). *Zen and Oriental Art*. Boston: Charles E. Tuttle Co.
- Paine, R. & Soper, A. (1992). *The Art and Architecture of Japan* (3a. ed.) New Haven: Yale University Press, col. Pelican History.
- Perkins, D. (1999) *Encyclopedia of China: The Essential Reference to China, Its History and Culture*. Nueva York: Ed. Facts on File.
- Powell, R. (2004). *Wabi-Sabi Simple*. Nueva York: Adams Media.
- Pratt, K. & Rutt, R. (1999). *Korea: A Historical and Cultural Dictionary*. Surrey: Curzon Press.
- Priest, A. (1954). *Aspects of Chinese Painting*. Nueva York: Macmillan.
- Qin Xiaoyi. (1995). *Famous Album Leaves of the Song Dynasty*. Taipei: Guoli gugong boweyuan pianzhuan weiyuanhui.
- Rawson, J. (2007). *The British Museum Book of Chinese Art* (2a. ed.) Londres: British Museum.
- Sadao, T. (2003). *Discovering the Arts of Japan: A Historical Overview*. Tokyo: Kodansha International.

- Sakanishi, S. (1939). *The Spirit of the Brus*. "The Wisdom of the East Series". Londres.
- Sherman, L. (1954). *Chinese Landscape Painting*. Cleveland: Cleveland Museum of Art.
- Shimada, S. & Yonezawa, Y. (1952). *Painting of Sung and Yüan dynasties*. Tokyo: Mayuyama Ryûsendô.
- Sickman, L. (1962). *Chinese Painting and Calligraphy in the Collection of John M. Crawford, Jr.* Nueva York.
- & Soper, A. (1992). *The Art and Architecture of China*. New Haven: Yale University Press, col. Pelican History, 3a. ed.
- Sirén Osvald, (1933). *History of Early Chinese Painting*. (vols I-II). Londres: The Medici Society Ltd.
- , (1956). *Chinese Painting, Leading Masters and Principles*. Londres.
- , (1956). *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*. Nueva York: Ronald Press.
- , (1963). *The Chinese on the Art of Painting*. Nueva York: Schocken Books y Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Smith, B. (1964). *Japan, A History in Art* (1a. ed.), Tokyo: Toppan Printing Co., y Garden City: Nueva York: Gemini-Smith/Doubleday.
- Smith, B. & Weng, W. (1964). *China, A History in Art*. Nueva York: Harper and Row.
- Soper, A. (1951). *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting, T'u-bua chien-wen chib*. Washington.
- , (1967). *Textual Evidence for the Secular Arts of China in the Period from Liu Sung Through Sui*, Ascona, Antibus Asiae, 1967.
- Stanley-Baker, J. (1984). *Arte Japonés*. Londres-Barcelona: Thames and Hudson-Ediciones Destino (colec. "El Mundo del Arte"), trad. Silvia Alemany.
- Stevens, J. (1999). *Zen Marters*, Tokyo: Kodansha.
- Sturman, P. (2004). *Mi Fu: Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China*. New Haven: Yale University Press.
- Sullivan, M. (1961). *An Introduction to Chinese Art*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- , (1961). *The Birth of Landscape Painting in China*. Berkeley, Los Ángeles y Londres.
- , (1967). *A Short History of Chinese Art*. Berkeley: University of California Press.
- , (1977). *The Arts of China* (4a ed.) Berkeley: University of California Press.

- , (1989). *The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley: University of California Press.
- Suzuki, D. (1988). *Zen and Japanese Culture*. Rutland-Tokyo: Tuttle Publishing Co.
- , (1999). *Sengai: The Zen of Ink and Paper*. Boston: Shambala Publications.
- Swann, P. (1963). *Art of China, Korea and Japan*. Nueva York: F. A. Praeger.
- Sze, M. (1963). *The Mustard Seed Garden Manual of Painting*. Princeton: Princeton University Press.
- Tanaka, M. (2013). *Historia Mínima de Japón*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África.
- Taylor, R, & Choy, H. (2005). *The Illustrated Encyclopedia of Confucianism*. Nueva York: Rosen Publishing Group.
- Tierney, L. (1999). *Wabi-Sabi*, Layton. Utah: Gibbs Smith Publisher.
- Tingyou, C, (2011). *Calligraphy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Toynbee, A. (1973). *Half the World: The History and Culture of China and Japan*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
- Tregear, M. (1997). *Chinese Art*, (colecc. "World of Art"). Londres: Thames and Hudson.
- Tsuda, N. (2009). *A History of Japanese Art; From Prehistory to the Taisho Period*. Rutland-Tokyo: Tuttle Publishing (colec. Tuttle Classics).
- Tsung, P. (1949). "Space-consciousness in Chinese painting", *Sino-Austrian Cultural Association Journal*, I, 27 (trad. por Ernst J. Schwartz).
- Turner, J. (1996). *The Dictionary of Art*. Nueva York: Macmillan.
- Van Briessen, F. (1962). *The Way of the Brush: Painting Techniques of China and Japan*. Rutland (Vermont): Charles E. Tuttle Co.
- Vanrier-Nicolas, N. (1983). *Peinture chinoise et tradition lettrée*. París: Éds. du Seuil.
- Waley, A. (1922). *An Index of Chinese Artists Represented in the Sub-department of Oriental Prints and Drawings in the British Museum*. Londres: The British Museum..
- , (1923). *An Introduction to the Study of Chinese Painting*. Londres.
- Watson, W. (1981). *Art of Dynastic China*. Nueva York: Harry N, Abrams.
- Watson, W. (2003). *The Arts of China (900-1620)*. New Haven: CT, Yale University Press.

- Wen, M., Wen, A. & Wen, F. (1991). *Words and Images: Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*. Nueva York y Princeton: Harper and Row.
- Wicks, R. (2004). "Being in the Dry Zen Landscape", *The Journal of Aesthetic Education*, 38(1), primavera, 112-122.
- Williams, C. (1976). *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives* (3a ed.) Nueva York: Dover.
- Wintle, J. (2005). *The Timeline History of China*. Nueva York: Barnes and Noble.
- Wu, T. (1997). *Tales from the land of dragons: 1000 years of Chinese Painting*. Boston: Museo de Bellas Artes de Boston.
- Xing, Y., Barnhart, R., Chongzheng, N., Cahill, J., Shaojun, L. & Wu H. (1997). (trad. al francés de Nadine Perront). *Trois mille ans de peinture chinoise*. París: Éds. Philippe Picquier.
- Yi, K. (1984). *A New History of Korea*. Harvard: Harvard University Press.
- Yonezawa, Y. (1956). *Flower and Bird Painting of the Song Dynasty*. Tokyo: Heibonsha Co.
- Zhou, K. (2010). *Chinese Calligraphy* (colecc. "Discovering China"). Montreal: Reader's Digest.

Publicaciones en línea (consultadas el 15 de mayo, 2017):

- <https://www.theguardian.com/artanddesign/series/1000-artworks-to-see-before-you-die>
- <http://www.chinaonlinemuseum.com/>
- <http://www.COMuseum.com>
- <http://depts.washington.edu/chinaciv/painting/4schyuan.htm>
- <http://www.asianart.com/exhibitions/korea/intro.html>
- <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2009/packard-collection>
- http://www.emuseum.jp/top?d_lang=en
- <http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt500023mk/>
- Kaufmann, Frank (ed.), "Shan shui", *New World Encyclopedia*, versión en línea (http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Shan_shui)