



Guo Xi, *Árboles Viejos*, Detalles

Influencias de la filosofía daoísta en los principios estéticos de la pintura china de paisaje

Sonia Kraemer

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

QUITO, ECUADOR

skraemer@usfq.edu.ec

Resumen

Este artículo trata de demostrar cómo la filosofía daoísta influyó a la pintura china de paisaje. Con base en los tratados daoístas más relevantes, el autor analizará algunos de los principios fundamentales de este pensamiento para reconocerlos en los principios esenciales del paisajismo chino. Estos artistas no tratan de imponer en su visión de la naturaleza un orden concebido por los humanos, sino que buscan ser parte de ella, siendo totalmente espontáneos y libres de toda artificialidad. La pintura china de paisaje es un lenguaje supremo a través del cual podemos lograr una profunda comprensión del pensamiento chino.

Palabras Claves: Pintura China, Paisajismo, Daoísmo (Taoísmo), Lao Zi, Zhuang Zi, Arte Chino.

Influences of Daoist Philosophy on the Aesthetic Principles of Chinese Landscape Painting

Abstract

This article tries to demonstrate how Daoist philosophy influenced Chinese landscape painting. Based on the most important treatises, the author analyzes some principles of Daoism and identifies them in landscape painting, showing that Chinese landscape painters do not try to impose on nature the order conceived by humans; that the painter intends his painting to be a part of it, insofar as he has to be free of all artificiality and, just like nature, be totally spontaneous. Finally landscape painting is a superb language through which a profound understanding of Chinese thought can be achieved.

Keywords: Chinese Landscape Painting, Daoism (Taoism), Lao Zi, Zhuang Zi, Chinese Art.

Recibido: 24-09-09 / Aceptado: 15-10-09

La pintura es una de las artes principales en China y una de las más antiguas tradiciones artísticas en el mundo. Ahora bien, ¿qué tiene de particular una pintura china? El arte establece un contacto instantáneo con el espíritu de la gente que lo creó. La pintura china revela una especial cosmovisión, que enfatiza el arte de vivir en armonía con el mundo.

La pintura china de paisaje es como un espejo a través del cual podemos ver la inmensidad que trasciende nuestro conocimiento de nosotros mismos y del universo en el que vivimos. Es un matrimonio entre el espíritu y la materia que captura tanto la apariencia externa de la realidad como su esencia interior, dándose entonces una unión de los contrarios.

En seguida, analizaremos las nociones filosóficas esenciales del Daoísmo para luego relacionarlas con los principios estéticos de la pintura china de paisaje.

1. El Dao

El carácter chino Dao¹ 道 está compuesto por dos partes diferenciadas; una parte significa “cabeza” y la otra “caminar”, de tal modo que literalmente puede traducirse como “dirigir o liderar”. Aunque a este carácter a menudo se lo traduce como el “camino” o la “vía”, o en otras ocasiones como “doctrina” o “principio”, por lo general se lo deja sin traducir porque no hay una palabra en castellano que pueda abarcar su significado. Esta noción es una de las más oscuras y complejas en la filosofía china y ha sido objeto de numerosas interpretaciones por distintas escuelas filosóficas. Sin embargo, ni la hermenéutica filosófica ni el análisis lingüístico han podido jamás capturar su sentido esencial, debido a que este tipo de entendimiento tiene que ver con aquél que es percibido a través de la experiencia.

Edouard Chavannes (1895, p.19) define el Dao como el único principio que rige sobre el mundo, que es tanto trascendente como immanente, sin forma ni color, que existe antes de todas las cosas, el cual no puede ser expresado con palabras, y por otro lado, es aquello que aparece en lo efímero como un reflejo impreso de la razón suprema. Por otro lado, Fung Yulan (1991, p.177) lo describe como el principio rector del universo.

El Daoísmo desarrolla una dimensión ontológica del Dao. Todo en el universo es considerado una manifestación de éste; por lo tanto, es el origen de la diversidad:

*El Dao engendra el Uno,
El Uno engendra el Dos,
El Dos engendra el Tres
Y el Tres engendra a los diez mil seres. (Daodejing, XLII)*

El Dao es la fuente primera de todas las cosas, así es llamado la madre del universo:

Se lo puede considerar la madre del mundo.
Yo no conozco su nombre, le apodo el Dao. (*Daodejing*, XXV)

Pero a la vez es intangible, sin forma y constituye el No-Ser (Wú 无). Como lo dice el *Daodejing* en el capítulo XIV:

Ilimitado-indefinible, no puede ser nombrado, regresa al estado de no-cosa. A esto se llama forma sin forma (...)

Una de las intangibles características del Dao es la importancia dada a lo no-existente:

En el mundo, los diez mil seres nacen de lo existente
Lo existente nace de lo no-existente (*Daodejing*, XL)

El Dao es incognoscible e inefable. Debido a ello, y a que su dimensión va más allá de toda dualidad, donde el ser y el no-ser son idénticos, ni los sentidos ni la razón son vías adecuadas para conocerlo. Ergo, es imposible hablar del Dao: por ello lo llaman innombrable:

El Dao que puede ser expresado no es el Dao eterno (*Daodejing*, I)

En el *Zhuang Zi*, esta afirmación se corrobora en el capítulo XXII:

El Dao no se puede oír (...) lo que se oye no es el Dao.
El Dao no se puede ver, lo que se ve no es el Dao. El Dao no se declara con palabras, lo que se declara con palabras no es el Dao. (...) Quien responde cuando le preguntan por el Dao (...) no conoce el Dao.

Finalmente, el Dao no puede ser interpretado como el Ser absoluto ni tampoco como el categórico No-Ser. En la filosofía daoísta no es

posible llegar a ese tipo de interpretaciones ya que ambos extremos son superados y anulados en un Absoluto que no es ni Ser ni No-Ser, sino todo: el Dao (Preciado, 2006, p.74). Es evidente que el Dao es la piedra angular del pensamiento chino.

2. Espontaneidad y No-acción

El *Ziran* (自然; Pinyin: *zìrán*) es un concepto fundamental en el Daoísmo ya que está unido muy de cerca a la práctica de la no-acción o *wuwei* (无为; Pinyin: *wúwéi*). Este concepto chino está compuesto por dos caracteres: “*zì*” 自, que significa “nariz”, “ser” o “desde” y “*rán*” 然 que significa “correcto”, “bueno”.²

Ziran generalmente se asocia con tres significados: la naturaleza sin intervención del ser humano; la libertad espontánea del individuo, libre de restricciones, y el absoluto, otro nombre para el Dao. La traducción de este término en castellano u otras lenguas occidentales es un reto, ya que el significado de este concepto es muy complejo. Frecuentemente se lo traduce como “espontáneo”, “innato” o “natural”. Otra traducción posible en castellano podría ser “mismidad”.

En el *Daodejing* encontramos esta noción en varios capítulos³. Por ejemplo en el capítulo 25 el Dao, el Cielo, la Tierra y el hombre siguen el *ziran* como un modelo. Esta interpretación implica la naturaleza misma del Dao. Para estar cerca del estado del *ziran*, es necesario separarse de toda influencia artificial y volver a un estado enteramente espontáneo:

El ser humano se rige por la Tierra.

La Tierra se rige por el Cielo.

El Cielo se rige por el Dao.

Y el Dao se rige por lo que es, por sí mismo (*ziran*).

Otro de los conceptos claves en el Daoísmo es el *wuwei*. *Wú* (無) puede ser traducido como “no tener” o “sin” y *wéi* (為) como “ser”, “hacer” o “actuar”. Por lo tanto, literalmente es traducido como “no-acción”; ahora bien, este término no significa “no hacer nada”, sino actuar sin artificialidad o arbitrariedad y, sobre todo, sin interferir en el curso natural de las cosas.

Según la interpretación más generalizada, en la filosofía del *wuwei* una persona debe restringir sus actividades a lo que es necesario y natural y nunca sobreactuar (Fung Yulan, 1991, p.p 302-303). Por tanto, *wuwei* puede entenderse como “acción natural”, “hacer sin esfuerzo” o “actuar

en armonía con el universo”. Por ejemplo, el sol calienta la tierra; este hecho es connatural con la naturaleza del sol mismo: no hay intención en este acto, y por tanto es un actuar sin actuar. Otro ejemplo podría ser el proceso de crecimiento de un árbol. El árbol en efecto crece, pero es un actuar sin realmente hacerlo; es un fluir con la naturaleza.

Por su parte, Iñaki Preciado (2006, p.95) explica que la doctrina del *wuwei* puede ser interpretada en tres sentidos distintos. Afirma que *wuwei* es distinto a pasividad o inacción. La primera y más plausible interpretación es que *wuwei* es la acción que, como decíamos antes, no interfiere con el flujo natural de los actos. La segunda hace referencia a la espontaneidad: los actos del sabio deben ser naturales y espontáneos; y la tercera implica el rechazo a la intencionalidad en las acciones: el sabio actúa sin intenciones y fluye con la naturaleza porque no actúa deliberadamente. Tanto la segunda como la tercera interpretación están conectadas claramente con el concepto de *ziran*:

El sabio permanece en los asuntos del no-hacer y enseña sin palabras.
(*Daodejing*, II)

En el caso del arte, el artista debe descubrir este hacer sin esfuerzo; es decir, debe ser espontáneo. Es necesario que halle esta armonía con el universo, como en una unión mística. Muchas historias chinas tratan precisamente acerca de la preparación del artista para estar en sincronía con el universo y la importancia de la meditación para alcanzar el estado absoluto de disposición creativa. En este estado el artista puede alcanzar la naturalidad sin esfuerzo. Como dice Ching Hao: “*el corazón comprende, el pincel ejecuta, las formas se eligen sin ninguna duda*”. (Rowley, 1974, p.35)

Aquí se aplica el axioma daoísta que plantea que la máxima habilidad es como la torpeza o que el mejor arte es una especie de no artificiosidad, de espontaneidad (Barnet, 1982, 64). Esta idea la ejemplifica Zhuang Zi cuando dice que un hombre borracho que se cae de un carruaje en movimiento no se hace daño porque no está consciente de que va en él. En su falta de conciencia y aparente torpeza, el borracho representa al hombre espontáneo, cuyo espíritu es un todo, y que no se siente separado del Universo. El sabio que quiere ser Uno con el Dao debe tener el corazón vacío de todo apego y ser libre de ego. Debemos decir que el artista que quiere crear una obra maestra, debe vivir de acuerdo al Dao.

Los paisajistas chinos no tratan de imponer en su visión del entorno el orden concebido por los humanos. Sus pinturas no quieren sólo representar cómo luce la naturaleza sino ser parte de ésta, como una piedra o un árbol, porque el artista quiere estar libre de toda artificiosidad y ser naturalmente espontáneo. Es reveladora la anécdota del artesano Chui que podía dibujar un círculo a mano mejor que con un compás; según lo cuenta Zhuang Zi, sus dedos se fundían con los instrumentos de dibujo y no necesitaba prestar atención a la técnica (shù 術) porque él se había hecho uno con ella, estaba en el estado de Dao-shù (道術). En efecto, “*si tu calzado es cómodo te olvidas de los pies*” (Zhuang Zi, XIX)

Por el contrario, si se piensa mientras se hace algo, lo más probable es que creamos una auto-interferencia en el proceso. Por ejemplo, al bailar no podemos pensar en el desarrollo del baile, si nos enfocamos en los pasos, la coreografía, cómo se mueven los pies, etc., aquél no saldrá fluido en lo absoluto. Claro que necesitamos saber una técnica, pero durante el acto mismo de bailar debemos olvidar todo eso y volvernos una sola cosa con la música.

En el capítulo XIX, hay una sección donde Zhuang Zi menciona la habilidad de un gran nadador que al nadar se volvía uno con el agua. El nadador seguía su propia naturaleza (*ziran*) y estaba más allá de cualquier auto-interferencia. La acción perfecta es aquella realizada sin esfuerzo (*wuwei*), y siguiendo la espontaneidad de la naturaleza (*ziran*). Esta acción no es el resultado de una intención deliberada sino al contrario de un actuar espontáneo, sin dudas, un fluir con el Dao mismo. En el arte, el artista se vuelve uno con la obra, no hay distinción entre el creador y lo creado. Este artista se convierte en el “hombre-verdadero” tal como lo describe Zhuang Zi, en el capítulo XXXI: “El Viejo Pescador”, cuando el visitante le dice a Confucio:

(...) La “Verdad” es la suprema sinceridad y pureza. Si no se es sincero y puro no se puede llegar al corazón de la gente.

Sólo cuando el artista ha logrado este “estado de pureza” es cuando puede conmover a los espectadores. Para desarrollar una acción espontánea el artista debe estar en un estado de vacuidad, sus acciones no deben ser el fruto de intenciones conscientes.

También en el *Zhuang Zi*, encontramos la historia del carnicero (a veces traducido como cocinero) Pao Ding (capítulo III). Esta historia trata acerca de la acción perfecta del Dao y el acto de descuartizar a un animal

que es aquí visto como una obra de arte. Ding explica al señor Wenhui cómo alcanzó el más alto nivel de maestría en el arte de descuartizar un animal, tanto así que su cuchillo no había perdido el filo en diecinueve años, pues éste seguía la naturaleza de las coyunturas del animal e incluso hacía una música mientras cortaba sus partes.

3. El Qi y el concepto de Yin-Yang

A pesar de que la traducción del término *Qi* (氣 / 气; Pinyin *qì*) es literalmente “aire”, “respiración”, o “gas”, normalmente es traducido como “energía” o “aliento vital”. Tradicionalmente, el carácter chino era (氣). Su descripción representa el vapor (气) mientras se cocina el arroz (米). Si comparamos esta noción con la connotación original de la palabra *spiritus* en latín, con la palabra griega *pneuma* o el término sánscrito “*prana*”, tienen el mismo significado original: aire, respiración. El *qi* está implícito en el proceso de la vida como un flujo de energía que mantiene la vitalidad en los seres. Sin embargo, no sólo se cree que los humanos y animales tienen *qi*; en el contexto chino el *qi* es una fuerza que existe en la naturaleza y es un concepto relacionado con la vida misma.

Zhuang Zi puntualiza, por ejemplo, que el viento es la respiración (*qi*) de la tierra (C.II). Asimismo, este filósofo explica que la vida humana depende de la acumulación de “qi”. Cuando se acumula hay vida y cuando se dispersa, muerte (*Zhuang Zi*, c.XXII). Es interesante apuntar que el Daoísmo ya había comprendido lo que la física cuántica recién entiende en el siglo XX: la idea de que todo el universo es un campo único de energía. Zhuang Zi lo plantea muy inteligentemente en el capítulo XXII.

Por otra parte, el concepto de *yin-yang* (yin 陰, pinyin: yīn) (yang 陽, pinyin: yáng) es una de las ideas centrales compartidas por las distintas escuelas filosóficas en China. Este concepto representa los contrarios-complementarios: fuerzas interconectadas que se manifiestan como cualidades opuestas en los fenómenos. No es posible pensar en *yin* sin *yang* o viceversa: *yin-yang* representa un equilibrio dinámico de fuerzas, engranadas en conjunto.

Yin es el principio receptivo, asociado a lo femenino, la noche, el agua, la tierra y el metal y se caracteriza por lo frío, lento, suave, mojado, etc. *Yang*, por el contrario, representa el principio activo. Éste es asociado con lo masculino, el día, el fuego, la madera y el aire; y se caracteriza

por lo duro, rápido, seco, sólido, caliente, etc. Pero es la interacción de ambos lo que da lugar a la vida. Los primeros caracteres para *yin-yang* se encontraron en los huesos oraculares usados para prácticas adivinatorias alrededor del siglo XIV a.C.

4. La Vacuidad

En la filosofía daoísta, como mencionamos antes, hay una fuerte analogía entre el Dao y el No-Ser. Tal como podemos constatarlo en el *Daodejing*, capítulo XL: “*los diez mil seres nacen de lo existente. Lo existente nace de lo no-existente*”. Distintos caracteres representan la vacuidad: uno de ellos es *xū* (虛), que deriva de un pictograma que simboliza una meseta alta y desolada que transmite la idea de vacío. Posteriormente, en el Daoísmo este carácter fue usado para referir vacuidad como una característica esencial del Dao. Los Budistas también usaron este carácter para traducir los *sutras* al chino como un equivalente de “*sūnyatā*”, uno de los conceptos esenciales del Mahāyāna. Otro carácter usado por los budistas para traducir “*sūnyatā*” fue “*kōng*” 空 (vacío, espacio, cielo) que está más cerca que la dimensión espacial de la idea de *sūnyatā* (Preciado, 2006, p.74).

Un gran filósofo budista que entendió profundamente el concepto de vacuidad fue *Nāgārjuna*, el maestro más importante de la escuela *mādhyamaka* del budismo *mahāyāna*. De hecho, la contribución principal de *Nāgārjuna* a la filosofía budista fue el desarrollo del concepto de “*sūnyatā*” o “vacuidad”. Él desarrolló una teoría muy interesante de la Vacuidad, donde el Absoluto es tan vacío como lo relativo. Según este maestro la naturaleza impermanente de las formas demuestra que nada posee una identidad esencial ni duradera.

En el Daoísmo hay dos conceptos fundamentales: *Yōu* 有, que significa “existir”, “haber” y “existencia” y *Wú* 無, que significa “nada”, “vacuidad” o “no-haber”. Del Dao (identificado con *Wú*), nace el Ser (*Yōu*), el mundo visible y por tanto, todos los seres. En la filosofía Daoísta, el No-Ser no es un término puramente negativo; al identificarse con el Dao, implica el origen de toda la existencia: es el principio cosmogónico. La vacuidad y la utilidad del vacío es tratada en el capítulo XI del *Daodejing*. Lao Zi dice que en la existencia reside el beneficio y en la vacuidad está la utilidad.

Se modela arcilla para producir vasijas,
Donde está el vacío radica la utilidad de la vasija.

Se abren puertas y ventanas para hacer una casa y es precisamente en su vacío que radica la utilidad de la casa.
Por lo tanto, se considera que la existencia trae beneficio y la no-existencia trae utilidad.

5. Algunos apuntes sobre la técnica

El temperamento especial de la pintura y caligrafía⁴ chinas es el resultado de la técnica usada para crearlas. El material básico es la tinta, que es mezclada con agua sobre un tintero hasta obtener la textura deseada. Para esto, el calígrafo o pintor usa un pincel de pelo de lobo, venado o cabra que se coloca en una caña de bambú. Generalmente, se usa la seda o el papel como soporte de las obras, ya que ambas son superficies absorbentes que no permiten rectificación alguna. Por tanto, el artista requiere tener gran maestría en la técnica.

En la pintura china tradicional hay dos técnicas principales:

- Meticulosa o *Gong bi* (工筆) (también conocida como pintura cortesana)
- De estilo libre o *Shui mo* (水墨). El carácter “*mo*” significa “tinta” y “*shui*” agua.

La pintura de estilo libre debe ser ejecutada en un solo trazo, sin retoques posteriores. El pincel debe permanecer recto en la mano y ésta no debe apoyarse nunca en el papel o tela. La pincelada debe ser muy fluida y el pincel debe estar en continuo movimiento, como si bailara sobre el soporte. De esta manera, la composición entera debe estar en la mente y el corazón del artista antes de iniciar la obra. Éste, además debe poseer la confianza y maestría en la técnica, algo que sólo puede conseguirse después de un entrenamiento prolongado. El maestro Shitao decía: “*la tinta parece que está aquí por sí misma y el pincel se mueve como si no lo hiciera* (wu wei) (...) *Si uno mantiene su mente calmada se dará cuenta cómo la ignorancia se transforma en sabiduría y los convencionalismos en pureza de la mente*” (Lin, 1967, p.145).

En la técnica *shui mo* se suele utilizar el blanco y negro para la pintura de paisajes. El negro es el color que no refleja la luz, por ello es descrito como acromático; el blanco en cambio, es la luz misma, y por tanto el origen de todos los colores. El blanco y el negro representan el contraste absoluto, es decir, los opuestos complementarios: Yin-Yang. La firma del artista y los sellos son una parte muy importante de la composición en la pintura china. Una imagen puede ampliar significativamente su

relevancia y valor en relación con los colofones añadidos por los críticos y concedores posteriores.

Es claro que la técnica es sólo un medio, pero obviamente un medio indispensable. Sólo cuando el artista ha adquirido la habilidad de la técnica y es capaz de dominarla lo suficiente, entonces puede olvidarla. He ahí la verdadera maestría. El artista que no es más prisionero de las técnicas por él aprendidas y puede olvidarlas es capaz de regresar al candor y espontaneidad de un niño (*zi ran*); es flexible para cambiar con las formas que evoca y puede lograr expresar lo que ve, no con los ojos del cuerpo, sino con la visión interior; así pues, puede revelar en una obra un fragmento del maravilloso y misterioso mundo fenoménico de la belleza.

En el *Manual del Jardín como un Grano de Mostaza* o *Jieziyuan Huazhuan*¹ (芥子園畫傳), Lu Chai-shi en la introducción establece la subordinación de la técnica ante la inspiración, que es lo más estimado; ahora bien, al mismo tiempo el autor explica cómo la inspiración no vale nada sin tener pericia en la técnica. La falta de conocimientos de los medios técnicos hace imposible poder crear una obra de arte. Lu Chai-shi dijo: “No tener método es malo, pero sujetarse enteramente a un método es todavía peor” (Petrucci, 1910, p. 28).

Igualmente, el artista Ku Ningyuan (activo alrededor de 1570) en su breve pero brillante ensayo *Sobre las pinceladas (Hua Yin)* puntualiza que un verdadero maestro no necesita seguir ninguna regla y que la meta de una obra es lograr la “frescura” (*sheng*) por sobre la maestría (*shu*). Pero señala la dificultad de ser fresco y espontáneo después de haber ganado pericia en la técnica. Por ello apunta: “Es mejor ser ingenuo (*chuo*) que hábil” (Lin, 1967, p. 122). En este sentido Ku Ningyuan analizaba que los dibujos infantiles son excepcionales por su espontaneidad y franqueza. Esta idea se relaciona con la metáfora del recién nacido usada por Lao Zi, el cual aún posee la naturaleza indiferenciada: “El que posee la plenitud de la virtud se puede comparar a un recién nacido” (*Daodejing*, c. LV).

6. Principios esenciales de la pintura de paisaje

Si bien la dinastía Tang es considerada la época dorada de la cultura china, en el caso de la pintura desafortunadamente muy pocas obras auténticas han sobrevivido. En esta época la pintura de paisaje se desarrolló como un género autónomo que representaba la aspiración de los hombres

cultivados a conectarse con la naturaleza. Cuando esta dinastía acabó en el año 907 d.C., el tema de retirarse al mundo natural se volvió un tópico muy usual para los artistas del momento. La decepción causada por el colapso del orden llevó a los eruditos a buscar aislarse en las montañas y encontrar un santuario lejos del caos político. Luego, la dinastía Song (960–1279 d.C.) —considerada como el período clásico de la cultura china dinástica— fue una época de muchos cambios sociales y económicos. Sus pinturas son consideradas la cúspide del arte pictórico chino por su belleza espiritual y perfección técnica. En esta época, las visiones del orden natural resultaban el símil de un estado bien regulado.

Durante estas dos dinastías —Tang (618-907) y Song (960-1279)—, muchas obras de arte exhibían una profunda cualidad expresiva. Famosos paisajistas crearon una tradición que representaba el mundo natural basándose en ideas tomadas de las filosofías daoísta y chan. Estos artistas representaron un mundo al que el hombre pertenece pero que no domina. Un mundo creado para nadie y que tiene su propio propósito.

Muchos críticos han subrayado que el paisajismo es la forma suprema de la pintura china. La expresión para referirse a pintura de paisaje es “*shān shu huà*” 山水畫. “*Huà*” 畫 significa, literalmente, “pintar o dibujar”; “*shān*” 山 “montaña”, y “*shu*” 水 “agua”. La montaña representa la quietud y la altura. Por esta razón, simboliza trascendencia y elevación espiritual; por el contrario, el agua representa vitalidad, cambio y pureza. El agua, como opuesto del fuego es “*yin*”; la montaña: “*yang*”. Ambas polaridades están envueltas en la pintura de paisaje: movimiento y calma, calor y frío, *yin* y *yang*. Tal como Georges Rowley (1974, p.8) dijo: “*el paisaje en sí mismo es una imagen en la cual los opuestos se necesitan uno al otro para completarse*”.

En general, la pintura china de paisajes ilustra la naturaleza indómita: montañas, cascadas, lagos. Y cuando se representa un hábitat humano, se prefiere mostrar una relación armónica con la naturaleza y no la dominación de ella por el hombre. Un pabellón o una cabaña de paja indican un lugar de retiro para los eruditos; un templo o palacio son lugares para la meditación sobre los misterios de la naturaleza. Los logros de la ingeniería son evitados al igual que cualquier otra obra arquitectónica que refleje la conquista del hombre sobre la naturaleza. Asimismo, las actividades humanas en el paisaje son cuidadosamente seleccionadas; podemos ver un erudito tocando un instrumento o caminando, o una figura sentada observando una cascada o la luna en la noche. En ocasiones pueden aparecer figuras en botes, pero parecen estar

meditando más que pescando. No hay separación entre la naturaleza y la vida de los humanos. El paisaje puede ser entendido como un símbolo visible del universo que obviamente incluye al ser humano.

El famoso poeta y pintor de la dinastía Tang, Wang Wei (王维) (699-759 d.C.) escribió un ensayo dando importantes observaciones y fórmulas para la composición de pinturas de paisajes. Estas reglas han pasado de generación en generación desde la época Tang. Para Wang Wei una pintura debe mostrar grandes montañas, pequeños árboles y animales y, finalmente, los seres humanos como las entidades más pequeñas en la composición. Esta perspectiva minimiza la importancia del elemento humano y revela una visión del hombre unido a la naturaleza, lo cual es consistente con el pensamiento daoísta.

La pintura china de paisaje no representa el mundo a nuestro alrededor; los pintores chinos pronto se dieron cuenta de que la verdad sólo se descubre dentro de uno mismo; por lo tanto, ellos no copiaban directa ni objetivamente la realidad exterior. La idea no es copiar una roca como un objeto inerte, sino reproducir su energía vital para hacer de la roca en la pintura una cosa viva. Pintar una montaña no es sólo reproducir la apariencia de una montaña en particular, sino captar la encarnación misma de la “montañidad”.

La pintura es vista como una meditación, tiene la solemnidad de un ritual en el cual el espíritu del pintor debe conectarse con la energía de todo lo viviente. Una de las vías para encontrar la verdad es la contemplación de la naturaleza; durante esta contemplación se puede experimentar una visión de la realidad esencial más allá del velo de las apariencias. El pintor debe percibir, a través del movimiento de lo fenoménico, el sentido mismo del universo.

Asimismo, el espectador, al observar una pieza maestra, siente una emoción de deleite paralela al contacto directo con la belleza natural. Zong Ping en su obra *Prefacio sobre la pintura de paisajes* (s.V d.C.), sugiere que si una pintura está bien realizada, es precisa y estéticamente atractiva, puede sustituir a la naturaleza misma, pues, aunque en miniatura, muestra su energía vital (*qi*) que proviene del Dao, tal como sucede con el paisaje real. Zong dice: “¿no es acaso tan bueno como ver a las montañas mismas?” (Lin, 1967, p. 32).

En la pintura china de paisaje ninguna pincelada es añadida o borrada para dar un efecto decorativo; cada parte de la composición es fundamental. El artista debe conocer cuándo llega a ese equilibrio. Cada trazo está impregnado de un espíritu espontáneo e inconsciente,

pues cuando es “pintado” deliberadamente, por el contrario, se pierde la vitalidad de la obra y se la transforma en verosimilitud superficial.

Uno de los aspectos más interesantes en la pintura china de paisajes es el énfasis dado a los elementos en primer plano, por medio de dejar una gran área del cuadro sin pintar. Este vacío en la composición tiene una razón. El vacío es usado para crear la idea de espacio. La vacuidad, por tanto, es una parte fundamental de la imagen. La técnica “de pintar no pintando” ha sido descrita en ocasiones como “tocar un laúd sin cuerdas”. En esta armonía entre espacio y la forma, el artista debe darse cuenta del punto en que ha dicho lo suficiente. Esta idea es sorprendente a los ojos occidentales, pues en Occidente el arte suele estar sostenido por el color y la perspectiva; el lienzo está completamente pintado, ocupado por figuras y formas. El concepto de vacío sólo se concreta en Occidente en el s. XX con el Suprematismo de Malevitch o con el Minimalismo de los años sesenta. Otro principio estético crucial en el paisajismo chino es que la composición busca la asimetría en vez de la simetría. La simetría forma patrones, y por tanto la composición luce artificial; en cambio, una disposición asimétrica parece mucho más natural.

Por otra parte, la perspectiva en la pintura china no es monocular, como lo es en el arte de Occidente a partir del Renacimiento; es decir, no muestra un único punto de fuga, sino que por el contrario presenta un enfoque que refleja el movimiento y que por tanto se parece al funcionamiento de la mirada cuando estamos frente a un paisaje: el ojo empieza a hacer un recorrido; no se queda fijo. La pintura china de paisaje está basada en la memoria de la imagen; el artista puede haber creado esa imagen en su mente después de meses de absorber los principios de una escena. Los chinos llamaban a esto “el ángulo de la totalidad”. Observar un paisaje desde el punto de vista humano, para los artistas chinos es absurdo y luciría artificial. Lo que ellos plasman no es una confrontación visual única, sino una acumulación de experiencias visuales. En cambio, el artista occidental que utiliza la perspectiva euclidiana reduce la experiencia espacial a una chaqueta de fuerza en la cual, desde un punto de vista fijado, se limita la cantidad de espacio a ser representada. Es por ello que la perspectiva euclidiana es conocida como de cojos y de tuertos: porque representa el espacio desde un punto de vista inmóvil. Obviamente, esta representación es una creación mental; una abstracción que diverge completamente de nuestra experiencia del espacio en la realidad.

La obra de arte se vuelve entonces la imagen de un mundo perfecto, cuyos principios básicos están equilibrados en una proporción armónica.

El pintor no busca imitar la apariencia inmediata de la realidad, sino lograr una síntesis de las formas que exprese las leyes naturales. Estas fórmulas corresponden a conceptos muy antiguos de la filosofía china.

Conclusiones

El misticismo daoísta se reflejó en la pintura china de paisajes a través de la representación de la armonía universal: una comunión entre todas las cosas, donde el hombre, el Cielo y la Tierra son iguales.

George Rowley (1974, p.43) dijo que el arte, tal como la religión, trata con la realidad interna, y ello es bien cierto. Los artistas son capaces de aproximarse adonde el Dao se esconde y a través de él entender la esencia de todas las cosas. Tal como dijo Lu Chai-shi: “*sólo aquellos que han alcanzado el pico más alto del conocimiento, como la intuición de un artista, podrán ser capaces de expresar un día, en una obra maestra inmortal, el corazón batiente de este gigante del mundo a través de la apariencia de las formas naturales*” (Rowley, 1974, p.79). Además, a través del arte, los espectadores son capaces de entender de modo directo el Absoluto: el Dao.

Este artículo intenta demostrar cómo el paisajismo chino incorpora los principios daoístas como un todo y silenciosamente ilumina su significado esencial para toda la humanidad. Estas pinturas representan escenarios remotos, pero al mismo tiempo, integran las actividades humanas más íntimas –eso sí, evitando mostrar cualquier dominación de la naturaleza por el hombre–. La narrativa de estas pinturas sugiere que la experiencia humana en la gran foto del universo es insignificante. Estas ideas pueden entenderse hoy desde un acercamiento ecocéntrico. La visión de estas obras desde los valores de la doctrina daoísta podría desempeñar hoy un papel fundamental como una alternativa ante la actitud egocéntrica y materialista tan generalizada y quizás sería un paso en el camino para desarrollar una actitud más ética en la sostenibilidad y sensibilidad ecológicas.

Para concluir, podemos decir que el arte es un camino a través del cual los humanos pueden introducirse en el origen de todas las cosas. Por ello, su esencia es mostrar la verdad manifiesta, y en cuanto tal es una vía para llegar al principio único: el Dao.

Notas

- ¹ Para este artículo hemos usado la transliteración del chino en Pinyin.
- ² Es importante mencionar que en la cultura china señalarse la nariz (zì) es una metáfora frecuente para referir el punto de vista de la persona que habla.
- ³ Ver Lao Zi. *Daodejing*, Capítulos: 17, 23, 25, 51 y 64.
- ⁴ En China la caligrafía es considerada una de las Bellas Artes y es tan o incluso más importante que la pintura y la música. De hecho se dice “escribir una pintura” en vez de “pintar una pintura” (Chiang, 1976, p.207)

Bibliografía

- Barnet, S. (1982). *Zen Ink Paintings*. Londres, UK: Robert Sawers Publishing
- Chavannes, E. (1895). *Mémoires Historiques de Sse-ma Ts'ien*. Vol. I. Paris: Leroux.
- Chiang, Y. (1976) *Chinese Calligraphy. An Introduction to Its Aesthetics and Technique*. (3ª ed.) Boston, MA, EE.UU.: Harvard University Press.
- Fung, Y. (1991). *Selected Philosophical Writings*. Beijing: Foreign Languages Press.
- Hearn, M. (2008). *How to Read Chinese Paintings*. New York, NY, EE.UU.: Yale University Press and Metropolitan Museum of Art.
- Lao Zi. *El Daodejing*. (2007). (traducción y comentarios Renaud W. Neubauer y Santiago Gangotena) Quito: Universidad San Francisco de Quito.
- Lin, Y. (1967). *The Chinese Theory of Art. Translations from the Masters of Chinese Art*. Londres: Heinemann.
- Petrucci, R. (1910). (traducción y comentarios). Kiai-Tseu-Yuan Houa Tchouan [Jieziyuan huazhuan] *Les Enseignements de la Peinture du Jardin grand comme un Grain de Moutarde. Encyclopédie de la peinture chinoise*. 1º ed. París: Henri Laurens.
- Preciado, I. (2006). *Tao Te Ching*. Los Libros del Tao. Madrid: Trotta.
- _____. (1996). *Zhuang Zi*. Barcelona: Kairós.
- Rowley, G. (1974). *Principles of Chinese Painting*. (3ª ed.) New Jersey, NJ, EE.UU.: Princeton University Press.