

Caligrafía pictórica y tradición oriental

Beatriz Magán

Introducción

El arte de la pintura, tanto en Oriente como en Occidente, se dirige hacia la misma finalidad: la aprehensión de verdades eternas y su encarnación en formas comprensibles para el intelecto humano.

Oriente, hasta hace poco tan lejano y mal conocido por el hombre occidental, ha despertado un enorme interés en estas últimas décadas. El arte de este mundo remoto y misterioso ha sido uno de los grandes vehículos para comprender la concepción del mundo y de la vida.

El hombre oriental tiene un fuerte sentido del pasado evidente sobre todo en el cuidado que ha puesto en conservar su herencia artística. China, infatigable asimiladora de diversas culturas, ha manifestado en el terreno del arte excepcionales cualidades para acoger y transfigurar formas ajenas y múltiples dentro de su propio concepto de la existencia, que se manifiesta impregnado de ensueños y simbolismos, enriquecido por corrientes de pensamiento influidas por el confucianismo, el taoísmo, el budismo y la doctrina Ch'an.

Actitud filosófica

El artista chino está imbuido de actitud filosófica y es desde este punto de vista que percibe a la naturaleza y al hombre. Participa de un plan universal, y en esto, más que en cosas individuales, es donde encuentra lo significativo; todo lo que ve pasa por el filtro de su actitud filosófica y deja sólo la esencia pura.

En el confucianismo «clásico», que tanto influyó en las formas de vida chinas, el hombre y las cosas inanimadas forman parte del orden universal y todo debe conformarse a este orden armónico como precio de supervivencia.

En las generaciones siguientes a la muerte de Confucio, la vida intelectual y espiritual de China se caracterizó por una riqueza de pensamiento como difícilmente ha vuelto a producirse. Sin embargo, de todas las filosofías y modos de pensar que entonces se presentaron, sólo una, además del confucianismo, sobrevivió y dejó su impronta en el arte chino: el taoísmo.

«Tao» significa un modo de vivir y de ver el universo. Su principal dogma fue la necesidad del hombre de descubrir el orden universal en sí mismo, una vez libre de deseos e ilusiones. A lo largo de los dos últimos milenios, fueron muchos los pintores y poetas que profesaron y aceptaron el taoísmo, tendencia que al correr del tiempo fue encaminándose hacia el budismo.

El budismo, al penetrar en China, tuvo que transformar su doctrina. Nada tenían en común el hindú poseído de angustia metafísica y a la búsqueda contemplativa del ser, y el chino escéptico, realista, en comunicación con la naturaleza por medio del taoísmo mágico, lleno de maravillas y poderes sobrehumanos. No era posible ningún entendimiento. El budismo tuvo entonces que transformarse, hacerse en parte taoísta, aceptar las experiencias de las técnicas chinas de meditación. La nueva religión fue aceptada poco a poco y con grandes dificultades por los medios confucianistas y taoístas.

La nueva escuela budista Ch'an se desarrolló durante el periodo T'ang (618-906 d. C.) y enseguida pasó al Japón con el nombre Zen. Su

efecto en la cultura china fue profundo y permanente, particularmente en la estética de la pintura.

La vida artística e intelectual de China, fecundada por el budismo, se elevó por encima de la del resto del mundo contemporáneo. Sin embargo, el sello espiritual del arte chino es su carácter «laico»; de esto dan testimonio inesperado algunas manifestaciones del arte budista. Este arte es profano, hedonista, traspasado por la exigencia de contemplación naturalista y de transfiguración de la realidad, expresada en la aplicación de símbolos tanto frente a los momentos dinámicos como a los estáticos de su existencia. El pintor chino, más que cualquier otro artista, reconoce el dualismo de todo fenómeno. Este dualismo es naturalista: todos los fenómenos observables del cielo y de la tierra derivan de dos principios; uno positivo y otro negativo: el Yin y el Yang, que caracterizan lo dinámico y lo estático, las fuerzas del cambio y la estabilidad de la naturaleza, lo masculino y lo femenino y los aspectos tiernos y violentos del carácter humano.

Taoísmo-Confucianismo. Fusión de opuestos.

Tanto el taoísmo como el confucianismo encarnan un punto de vista permanente sobre la vida; sin embargo, estas dos corrientes del pensamiento se entremezclan para fijar el contenido, forma y alusiones característicos del arte oriental.

Los chinos han insistido permanentemente en que todo pintor debe poseer las virtudes taoístas y confucianistas: el confucianismo se encargaba de resaltar las virtudes relativas al carácter moral y al cultivo intelectual, en tanto que el taoísmo se ocupaba de los aspectos creadores de la meditación y la espontaneidad. Tanto el asceta taoísta como el monje budista escogieron siempre la soledad y la paz de la montaña para realizar su ideal místico.

Estas dos doctrinas determinaron la forma de expresión de los pintores: «unión del espíritu y la materia». Allí donde el pintor occidental suscita antagonismos (materia-espíritu, divino-humano, ideal-natural, clásico-romántico, etc.), el chino adopta una posición intermedia, trata de evitar los extremos, en marcado contraste con la búsqueda occidental

de la realidad mediante la terca persecución de cada extremo. Por contraste, la fusión china era una unión dinámica de opuestos que se necesitaban mutuamente para complementarse: el artista no debía ser ni clásico ni romántico, sino lo uno y lo otro; su pintura no debía ser naturalista ni idealista, sino ambas cosas a la vez. Ese era el modo en que los chinos buscaban la «realidad interna» de su pintura.

Cuando estos artistas enumeraban las cualidades que debían reunir, combinaban los opuestos taoístas y confucianistas y los fusionaban en el artista que, por lo general, era un docto confuciano por su formación y un anacoreta taoísta en cuanto a aspiraciones se refiere. Esta fusión de virtudes opuestas le dio al pintor chino fuerza y equilibrio. A la imaginación, naturalidad y misterio taoístas, vino a añadirse la estabilidad y lucidez confucianas. Ello podría parecer contradictorio, pero si intentamos sistematizar estos opuestos, Ying-Yang, descubriremos que ponen de relieve sutiles ideas sobre la naturaleza del artista y su formación.

La caligrafía en la pintura

De estas dos arcaicas concepciones, el Yin y el Yang (codificadas en el Yi-Ching, 200 a. C.), nace la pintura como arte independiente.

La pintura, arte supremo de los chinos, espejo de su peculiar y elaborada cultura, abarcó todo el horizonte de la vida espiritual y psíquica del pensamiento y del sentimiento de la raza. En el periodo T'ang (618-907 d. C.) ofrece ya una vigorosa afirmación. Se pintaba en papel de seda y la narración pictórica era representada en hojas horizontales envueltas en rollos y cerradas con cordones, en las que late la verdadera historia artística de la pintura china, cuya afinidad con el arte gráfico del pincel y de la tinta negra es confirmada por las propias fuentes literarias chinas: «escribir y pintar –suele decirse– en realidad es lo mismo».

Desde el punto de vista de la producción, el periodo Sung (960-1260 d. C.) es el más importante, pues significó el ascenso de los letrados y la proliferación de los poemas integrados a las pinturas.

Todo chino letrado era pintor a la vez que escritor. La formación educativa, la elevación de la jerarquía social, se apoyaban en la escritura,

pero en una escritura que exigía el doble conocimiento de la vía sensible y de la vía intelectual. No se concebía la posibilidad de una separación entre la actividad intelectual y la actividad manual: nadie podía ser poeta sin saber escribir, sin ser un calígrafo, sin ser por tanto, automáticamente, un pintor. De tal modo, estos pintores-poetas-eruditos-calígrafos se remontaron a las cumbres de la vida intelectual y social de su pueblo, haciendo posible la creación de un arte mayor: la caligrafía en la pintura.

Al pintor chino le interesa la naturaleza en su aspecto eterno e inmutable, sus inscripciones y poemas proclaman su contenido literario y poético, su propósito principal es limpiar la mente y elevar el espíritu. Esta filosofía se nos presenta en caracteres caligráficos que nos aportan gran parte de su significación pictográfica y tanto la poesía como la pintura conservan sus ricas resonancias emocionales. El arte de la caligrafía llegó a ocupar un honroso lugar en la cultura del mundo oriental.

Los signos de la escritura fueron en un principio pictográficos y dibujaban la forma simplificada del objeto. Cuando pasaron a representar símbolos, ideas abstractas por medio de figuraciones apropiadas, se convirtieron en ideográficos. En efecto, la escritura china procede en primer lugar de la notación de ideas mediante la figuración más o menos exacta de los objetos: «La escritura está destinada a figurar los objetos». Con el tiempo se añadió el elemento fonético utilizando un ideograma figurativo de un sonido, no de una idea.

De otro lado, la naturaleza misma de la escritura impone al que quiere trazar sus caracteres, un estudio, una educación del ojo y de la mano, análogos a los que exige el dibujo. Los trazos de estos caracteres tienen efectivamente flexibilidades, brusquedad de parada, gracia de curvatura, energías repentinas o aplastamientos progresivos que sólo puede facilitar un largo aprendizaje con el pincel, indispensable instrumento para el pintor oriental.

La escritura y la pintura forman un conjunto estético: los modos gráficos, plásticos y poéticos se unifican al ritmo vital del pincel.

Para apreciar debidamente una poesía china, sea de la época de los Tang o de los Sung, e incluso la de nuestros días, hay que valorar las rimas, los ritmos y la imagen misma de los caracteres.

Kuo Tchi, artista chino de la dinastía Sung, define «la poesía como una pintura sin forma y la pintura como un poema dotado de ella». En efecto, los caracteres de la escritura transmiten a la idea que expresan algo de su belleza gráfica, y el pensamiento que encierran toma en ellos un delicado matiz, un giro particular.

El arte chino es complejo en extremo y es difícil acercarse a él. Múltiples barreras se alzan entre Occidente y el Extremo Oriente. El simbolismo ideológico, la extrema antigüedad de la cultura de este pueblo, su evolución en un medio cerrado, lo extraño de su psicología, constituyen importantes obstáculos. Sus costumbres más mágicas que religiosas para acercarse a lo sagrado, hacen difícil su comprensión; a este fondo mágico-religioso cabe añadir aún otro elemento: el gran simbolismo de la escritura que ha marcado de una forma indeleble el carácter y el comportamiento chinos. En realidad, hace más de dos mil años que los chinos conocen la pintura abstracta, dada la indisoluble unidad entre el arte y el mundo de las ideas.

El budismo Ch'an y la pintura Zen

En la época Sung la escuela del budismo Ch'an influencia profundamente a la cultura china. El conocimiento del ser se convierte en una visión interior, una certeza inmediata, una profunda revelación mística; su acción fue importante y decisiva sobre el arte chino de esta época.

Para el oriental, el arte no es la expresión del yo ni de una inteligencia positiva, sino el resultado de una virtud de contemplación de un espíritu de profunda comunión con la naturaleza, un estado de gracia que se adquiere mediante un largo y paciente aprendizaje, un profundo recogimiento y una apacible y alegre participación en el ritmo universal.

Ya en el periodo que separa la época de los T'ang y de los Sung, el budismo Ch'an influyó mucho en los artistas. Todas las pinturas de la escuela Ch'an se apartan del hombre para dedicarse a traducir sus reacciones íntimas ante la naturaleza; nadie antes que estos pintores, ni tampoco después, ha sabido expresar tan profundamente el estremeci-



Arte chino (época Yuan): Bambú y Crisantemos.
Rollo vertical firmado por K'o Chiu-ssu (1290 - 1343).
Tinta sobre papel.



Antigua caligrafía japonesa.
La energía controlada de estos signos inspiró a artistas occidentales.

miento, la palpitación, el principio vital que lleva el universo hacia un porvenir sin fin.

El budismo penetró en el Japón en el siglo VI d. C. y aportó, como en China, el elemento religioso contemplativo, místico e intelectual de que adolecía este pueblo. La llegada del budismo a través de China transformó profundamente la cultura japonesa, pero no modificó los conceptos en que se basaba. La cultura búdica fue introducida por una China ya muy evolucionada, cuya fuerza cultural modificó el desarrollo del pensamiento japonés y tuvo una influencia duradera sobre su arte.

La pintura emprendió un nuevo camino con la llegada del arte budista Sung. La pintura Ch'an de los Sung conquistó rápidamente la sensibilidad de los artistas-monjes japoneses que practicaban el Zen, transformación fonética del término Ch'an que significa meditación, concentración mental. El fin último del budismo Zen es provocar a la vez emoción mística por el contacto profundo del cosmos y éxtasis por la unión con él.

La característica fundamental de la pintura japonesa reside ante todo en la creencia oriental de que todo en la naturaleza tiene vida; una cosa aparentemente trivial forma parte del universo y su espíritu es idéntico al del cosmos.

Para expresar sus impresiones los maestros japoneses practicaron también la caligrafía, así como un repertorio prodigiosamente variado de líneas expresado con verdadera sencillez y soltura. El movimiento del calígrafo se asocia en una proporción mucho mayor a la escritura japonesa. La letra no representa un sonido y lleva en sí ya una significación independiente. En la caligrafía japonesa se revela, al mismo tiempo, la totalidad de un comportamiento vital. Podría decirse que es la imagen de la existencia y del medio humanos, una forma de expresión de la vida que se manifiesta en el proceso meditativo de la creación caligráfica extremo-oriental.

Al igual que los contemplativos de los monasterios budistas, los pintores Zen meditan sobre la naturaleza, la recrean; no de un modo académico, sino metafísicamente, para conservar de ella nada más que su espiritualidad secreta y su pura esencia.

La pintura fue la más bella expresión de estos ideales metafísicos.

El misticismo oriental en el arte de Occidente

Como ha ocurrido en todas las épocas, también en nuestro siglo elementos de distinta naturaleza han hecho sentir su peso en la evolución de la cultura y el arte, favoreciendo el libre curso del pensamiento y de la expresión artística.

Al producirse la segunda guerra mundial, el hombre se enfrentó una vez más a los angustiosos interrogantes de la existencia, sin lugar ni tiempo para el arte. El retorno a la paz significaba el difícil comienzo de un nuevo mundo: el artista vuelve a interrogarse a sí mismo y al mundo que lo rodea, trata de encontrar nuevamente el camino de una verdad que parecía perdida; era común a todo el arte occidental la búsqueda apasionada de la formulación de un lenguaje capaz de responder a las exigencias espirituales. Muchos artistas de entonces vuelven su mirada hacia el Extremo Oriente, no para buscar simples préstamos estilísticos, sino una enseñanza, una regla de vida.

¡Extraña aventura la de la influencia extremo-oriental sobre las artes de Occidente! Todo las separaba: en el arte occidental primaba el individuo y su capacidad de inventiva al enfrentarse a los problemas técnicos y materiales. En China, en lugar de entregarse al raciocinio, se abandonaban a la reflexión poética e imaginativa, eludían los escollos de la razón. En oposición a la belleza griega de proporciones matemáticas, o a las modernas limitaciones de la pura abstracción, este arte escapó del ensalzamiento del ego personal que ejemplifican el expresionismo, el romanticismo o el surrealismo.

Para el artista extremo-oriental, la originalidad, que tanto cuenta en el arte occidental, no es virtud en sí misma. Lo que más importa es la habilidad de transmitir el entendimiento de la manifiesta unidad y vida de todas las cosas; sobre todo, la belleza y misterio de la naturaleza. Y, por último, mientras que en la escritura europea predomina el elemento estético, en la china o japonesa aparece una actitud filosófica que se refleja en el proceso creador.

Sin embargo, y a pesar de estas diferencias, desde hace varios lustros asistimos a un renovado interés por la cultura extremo-oriental.

El ideograma en la pintura occidental

Al finalizar la segunda guerra mundial, la pintura occidental reveló numerosas personalidades originales cuyas experiencias constituyeron, para algunos, la génesis de un arte escritural informal; mérito atribuido por otros a la caligrafía de Extremo Oriente.

Pintores americanos y europeos concretaban una real aproximación entre Oriente y Occidente, tratando de asimilar las estéticas respectivas a fin de obtener una síntesis espiritual, rechazando en bloque la civilización occidental, el primado de la lógica y la conciencia, la imagen racional y analítica del hombre y de la realidad transmitida desde el Renacimiento.

El conocimiento de la China y el Japón antiguo provocó una verdadera conversión de la forma. Numerosos pintores ilustraban una escuela que enlazaba la exteriorización expresiva con la tranquila concentración del pensamiento según la tradición oriental. Lo que atraía al artista occidental era sobre todo la pintura Zen y, más aún, la caligrafía. De la una le complacía el panteísmo; de la otra el misterio (sobre todo los indescifrables ideogramas), así como la autoridad del gesto, la seguridad de la mano y esa mezcla de mecanismo y reflexión, de espontaneidad y ciencia, de subjetividad y objetividad que supone el trazado de esta escritura. La repercusión de la caligrafía oriental, practicada desde siglos atrás por los sacerdotes Zen, fue de tal naturaleza que logró ser una influencia determinante en pintores occidentales.

La pintura requería cierto cambio en su ordenación. En el cuadro debía aparecer algo más que una forma diluida, de modo que la caligrafía, con sus principios de líneas bien definidas y otras estructuras de ordenación, era la forma más indicada para ofrecer la continuidad legible del pensamiento del pintor: ¡el pensamiento pintado! La necesidad de nuestra época era la de una imagen bien meditada, cuyo proceso creador fuera descifrable.

La transposición directa de la escritura como signo pictórico aparece en el arte informal entre los años 1940 y 1950, cuando algunos pintores intentan fijar en la imagen los procesos derivados de la escritura para llegar a una nueva pintura; abstracta por su rechazo a recurrir a las

realidades exteriores, expresionista por su subjetivismo y su aspecto de confesión apasionada.

Más cercanos que Europa occidental al Extremo Oriente, es muy natural que los Estados Unidos fuesen los primeros en experimentar su atracción; efecto que desde la llamada «Escuela del Pacífico», cuyos centros fueron San Francisco y Seattle, no tardó en extenderse a Nueva York.

Vestigios de la caligrafía de Extremo Oriente se encuentran en la pintura de notables artistas. Marc Tobey empezó aislando los signos caligráficos de su contenido originario, como si se propusiese darles un nuevo significado independiente del sistema lingüístico.

Tobey realizó una escritura que puede seguirse, aun cuando para ello sea necesario empezar por sacarla de la maraña de las líneas. Lo que este artista buscó fue expresar los estadios intermedios entre el sueño y la realidad, evidenciando su necesidad de una expresión interior, de un contenido lejano. Desde 1940 aparecen sus famosas «escrituras blancas», que caracterizan su obra basada en el estudio de la pintura china y japonesa: audaz interpretación del mundo y de la naturaleza en términos de ritmo y de pura luz, sus líneas se retuercen y deshacen con infatigable impulso dinámico. Allí expresará lo que para él es el contenido de la realidad: «Un movimiento tejido en lo más profundo del tiempo».

Con Marc Tobey entramos en el universo sutil del silencio y del secreto, «donde el ser absorbe el universo y se disuelve en él». De este modo, para los norteamericanos de la Escuela del Pacífico, el signo trazado espontáneamente se convirtió en traducción directa de un estado de ánimo, lo que entra de ello en el ámbito de la filosofía Zen.

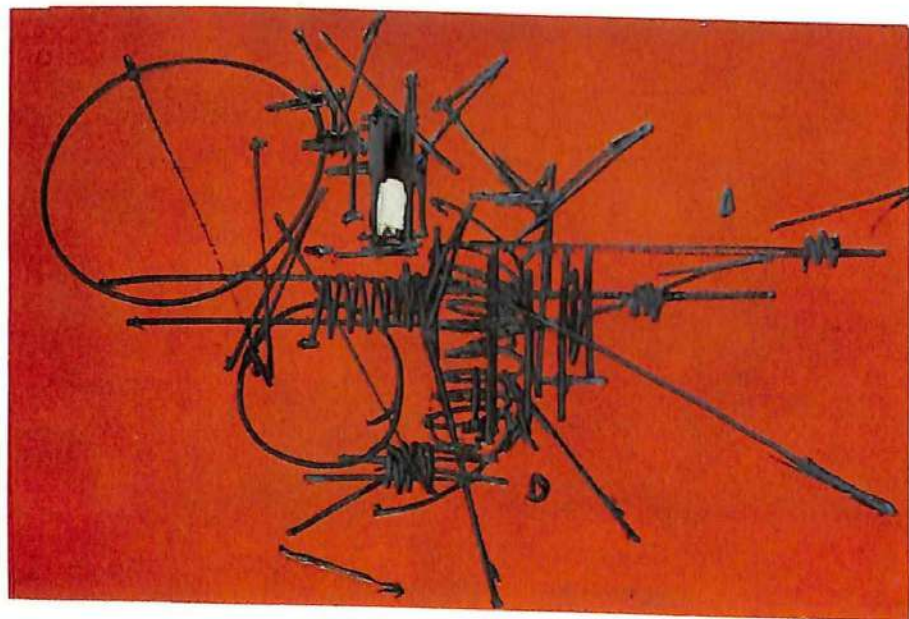
Casi en el polo opuesto de los micros signos de Tobey se presentan los macrosignos de Franz Kline, cada uno de los cuales ocupa la superficie íntegra del cuadro, como una gigantesca sombra negra y amenazadora sobre la pantalla blanca de la tela. Un poderoso dinamismo interno anima sus visiones sintéticas de un mundo reducido a sus líneas de fuerza esenciales, donde con frecuencia lo inacabado resulta de impresionante patetismo. La energía controlada de estos signos procede de los ideogramas extremo-orientales. Cada una de las inmensas cali-



Franz Kline: "Pintura No 2" (1954).
Los gestos amplios, sobre un formato gigantesco, proceden de los ideogramas extremorientales.



HIARTUNG. *Lirico Abstraccio*



MATHIEV. *Cast*

graffas de Franz Kline es una síntesis espléndida entre el gesto expresionista y la escritura japonesa.

Mark Rothko es otro elemento impulsor del clima de San Francisco. Sus preocupaciones no son gestuales ni gráficas, son ante todo espaciales.

En 1945 se produjo en él el choque decisivo: el encuentro con la filosofía de Extremo Oriente. Rothko buscará entonces atmósferas de elevada espiritualidad, presentando lienzos de un estilo nuevo: superposición de amplias bandas de colores compactos, liberados de todo grafismo. De estos muros de luz emana un intenso misticismo, el pintor es impulsado a no ver unidad posible sino en la desaparición de lo real.

Cada uno de sus lienzos es como un largo camino místico, que trata de alcanzar lo absoluto con pureza. Sus cuadros exigen del espectador un esfuerzo de contemplación y a cambio le enriquecen desarrollando en él el ejercicio de la disciplina y la meditación.

Rothko estima que «un cuadro vive por mediación de quienes lo rodean, crece y se anima en los ojos del espectador sensible».

La Escuela del Pacífico tuvo importantes consecuencias: familiarizó a Norteamérica con el misticismo de la naturaleza y el sentido cósmico del espacio, tan característicos en la tradición oriental. Tobey y Rothko introdujeron en Nueva York las premisas de una actitud original ante la pintura, en contraste con ciertos excesos gestuales de la *action painting*.

Gracias a Tobey, a Morris Graves, a Still, a Kline y a tantos otros pintores de la Escuela del Pacífico, América llegó a ser para muchos artistas europeos de postguerra una etapa en la revelación o profundización de las técnicas extremo-orientales.

En el ambiente europeo de postguerra son numerosos los artistas provenientes del Lejano Oriente que unían en su obra las nuevas tendencias de vanguardia con la herencia estilística propia de sus países, favoreciendo la difusión del valor evocativo y simbólico del signo gráfico incluido en la composición pictórica.

La pureza caligrafiada, el signo (nociones desconocidas en la estética europea), que aluden a profundas verdades espirituales, conquistan muy pronto a muchos pintores; por ejemplo, la influencia de las

doctrinas taoístas conducirá al pintor alemán Julius Bissier a cuestionar la concepción misma de la pintura. Hasta 1947 no producirá sino lavados a la tinta china que compone gracias a la ligereza de su pincel. Sin embargo, Bissier no da símbolos, su mundo es introvertido, esboza lo que él denomina «las zonas internas de la naturaleza».

De otro lado, la imagen de la escritura como signo pictórico y su extensión al factor tiempo, aparece en la pintura de Mathieu, quien a partir de 1950 nos presenta su desplazamiento caligráfico; es decir, el pintor lleva en sí el signo, la escritura, y con una o varias pinceladas retiene y fija en el cuadro el factor tiempo, su sucesión y la impresión espiritual. Mathieu definirá sus ideas sobre las nociones de signo y significación. En efecto, a su propósito se evoca cada vez más a los calígrafos de Extremo Oriente. Pero la similitud es más aparente que real, ya que sus signos no se asemejan a ningún lenguaje existente con anterioridad.

Mathieu hallará una confirmación de sus técnicas intuitivas en el arte Ch'an o Zen en el plano de la rapidez de la ejecución al intentar fijar en la imagen los procesos del movimiento derivado de la escritura; pero, en contraste con el Zen, en el acto de pintar aparecen interrupciones, el espacio pictórico ya no es una totalidad continua, sino que se ve truncado y alterado. No obstante, el arte de Mathieu nace del movimiento; en sus obras de relación caligráficas éste existe sólo gracias a la asociación que percibe el observador ante sus cuadros.

El acto de pintar se ha convertido en acto de escribir con un alfabeto no definido, sino inventado para cada nuevo cuadro.

La expresión más pura del «tiempo» la encontramos en la obra de Hans Hartung. El conocimiento de la antigua pintura oriental produce una inmediata conversión de la forma, en la medida precisamente en que el valor «tiempo», desconocido para el artista occidental, es para el artista oriental el impulso mismo del gesto del pintor.

Hartung llega por intuición a la expresión plástica del tiempo, y sólo ulteriormente descubre sus afinidades con el Extremo Oriente. Sus trazos ligeros y decididos, pensados y espontáneos como las realizaciones de la caligrafía japonesa, fluyen a través de la tela. Todo vibra febrilmente en este arte del que emana una lírica natural y consciente.

En conclusión, las experiencias de los pintores occidentales de postguerra fueron el origen de un arte escritural y la caligrafía fue un elemento importante en la búsqueda de nuevas formas dentro de un alfabeto universal.

En el curso de los años surgieron movimientos satélites, pero el problema no era ya crear armonías de líneas o evocar el mundo real, sino dar a la composición una carga emocional que equivalía a una liberación de impulsos sin control. Era el informalismo, desborde nunca alcanzado por Mathieu, Hartung o Kline.

En la antigüedad china (756 d. C.), ciertos artistas de ideas independientes que no hallaban en el budismo ortodoxo lo que buscaban, se manifestaron por medio del gesto espontáneo. Se sabe que un maestro rociaba la seda con una sacudida de su cabello mojado en tinta, luego con el pincel convertía las manchas y borrones creados así en montañas y selvas.

Este procedimiento de artistas de la antigüedad oriental, cuyo fin era revelar la verdad espiritual, pudo también haber inspirado a los artistas informales de nuestro tiempo, en el sentido de una renovación de las experiencias pictóricas que se fijan en el cuadro por medio del gesto, y en este ambiente adquieren el brillo de lo nuevo, enriqueciendo una vez más el lenguaje artístico moderno.