

La pintura china

Onorio Ferrero

Existe en nuestra sensibilidad artística una especie de órgano interior que nos permite la constatación de la belleza donde ella se encuentra, prescindiendo de las formas culturales y de los esquemas históricos que estas formas llevan consigo. Pero si bien es cierto que esta intuición está presente en nosotros en el estado potencial, al actualizarla no podemos evitar servirnos de lo que llamaríamos "imágenes de referencia", nacidas de una serie de apreciaciones estéticas anteriores, lo que constituye una especie de acondicionamiento que asume habitualmente los caracteres de una estructura reductiva, y con una clara tendencia a la cristalización en esquemas. Este hecho se puede comprobar fácilmente cuando tenemos un primer contacto con un lenguaje artístico distinto de aquel al cual estamos acostumbrados.

Los cambios que se producen en las corrientes artísticas aun de una misma civilización, son en general mal acogidos en su etapa inicial por el desconcierto que producen, hasta que se pueda comprobar —por una asociación de referencia que puede ser representada por el contraste con lo anterior— que han sido asimilados, ubicados dentro del cuadro de nuestra visión estética. Y esto se produce a través de una modificación de nuestras percepciones sensoriales, constituyendo un enriquecimiento en sus posibilidades indefinidas de captación.

Lo que en principio nos pareció un caos, aparece luego ante nosotros como un nuevo aspecto de nuestro cosmos, puesto que es un grave error pensar que una realización del hombre —en cualquier época y en cualquier lugar— pueda permanecer extraña a un miembro de la especie humana.

Esta premisa nos parece necesaria como introducción a lo que vamos a decir acerca del arte chino y en particular de su pintura. Necesaria para establecer cuál debe ser la actitud del hombre contemporáneo que se interese en el arte.

El arte chino ha nacido y se ha desarrollado dentro de una cultura milenaria que se ha desarrollado con absoluta independencia de la cultura europea, con la cual tuvo contactos importantes tan sólo a partir de los siglos xv-xviii. Algo más: tal como Europa, China se ha considerado no un mundo sino "el mundo". En todas sus expresiones culturales es muy fácil encontrar un paralelismo con la actitud del antiguo habitante del Mediterráneo. El Imperio Chino era simplemente la Tierra; los pueblos que no aceptaron su civilización eran los "bárbaros", pues las "cabezas negras" —como ellos se denominaban— se consideraban el centro del mundo y su cultura era la totalidad de la cultura. Los antropólogos saben muy bien que toda cultura se considera centro del mundo. Esta actitud es, entonces, común a toda sociedad humana.

Pero una constatación de tal naturaleza general no es suficiente para ubicar a la cultura china; muchas culturas se han quedado en un estado más o menos rudimentario en cuanto no han llegado a elaborar en todos los aspectos culturales su *Weltanschauung* (cosmovisión). China lo ha hecho; y en forma tal, que obliga a todo investigador de la historia y de la cultura humana a clasificarla entre las más completas, importantes y originales manifestaciones del genio de los hombres.

Sobre esto no tiene caso insistir, puesto que esta idea existe en el medio occidental desde la época de las misiones europeas del xvii y fue para Voltaire un argumento básico para criticar la visión anterior del mundo histórico que la ignoraba.

El aspecto de la cultura china que nos interesa en esta oportunidad, ha nacido, entonces, en el contexto de las llamadas grandes culturas históricas, y se halla tan vinculado a él, que resulta muy difícil aislarlo aun con fines didácticos. Para dar un ejemplo: si queremos entender lo que

es el Templo del Cielo en Peiping y el ritmo que expresa ese monumento –así como la idea en la cual se inspiró– hay que referirse a concepciones matemáticas y metafísicas que se remontan en sus orígenes arcaicos al Yi Ching, y que a su vez representan la confluencia de las ideas elaboradas por los antiguos analista-literarios y hechicero-astrónomos que rodeaban al rey de aquella cultura campesina, la cultura del Hoang Ho, del río Amarillo. Difícilmente se puede apreciar debidamente el arte chino sin tener en cuenta todo el sustrato mítico y luego cultural que la representación artística posee como un supuesto, como una noción fundamental implícita en su lenguaje y necesaria para su comprensión.

Libros como los de Marcel Granet, René Grousset –que felizmente se hallan en nuestro medio– representan una premisa indispensable para hacerse cargo de aquel *abecedario de ideas matrices*, que son las llaves que abren las puertas de todas las manifestaciones de la cultura china, entre las cuales el arte no representa sino una de ellas.

Esto tenemos que decirlo, puesto que a pesar del poder de síntesis que uno posea y de todo esfuerzo que se haga en este sentido, no es posible sentar una base de comprensión desintegrando lo que está unido. Nos limitaremos a ofrecer unos ejemplos sobre este hecho, para presentar el problema y hacer reflexionar a los lectores.

Los chinos poseen una lengua que se ha mantenido monosilábica; sobre este cimiento han creado una filosofía, una ciencia, una literatura, etc. Sin embargo, la lengua china no comparte nuestras categorías gramaticales, ya que una misma palabra puede desempeñar funciones de adjetivo, sustantivo, verbo, adverbio, según los casos, dependiendo del lugar que ocupe dentro del contexto.

Si ustedes me preguntan qué tiene que ver esto con el arte, los invitaría a reflexionar sobre la importancia que tienen lo sustantivo o lo adjetivo como categorías habituales del pensamiento –inevitablemente relacionado con el lenguaje– en una lengua que tiene una escritura pintada, que a veces se acompaña con la pintura, y que es ideográfica al mismo tiempo que estética. Es evidente que esto implica una valoración mucho más libre y elástica de los elementos que forman parte de una composición plástica. Lo que puede parecer un detalle por naturaleza, por ejemplo una hoja de árbol, para el pintor chino puede estar

en función de sustantivo. Y a esto hay que añadir la conciencia del carácter significativo del signo y de su valor universal.

La idea de que el Tao de la Tierra debe corresponder al Tao del Cielo, y que las cosas de aquí abajo no son sino una reproducción del augusto Orden de los Cielos, ha tenido en la pintura una influencia enorme. Muchas composiciones reproducen en su estructura gráfica fundamental las formas de determinadas constelaciones; por ejemplo el uso de la espiral y todo el llamado barroquismo chino no son en su origen sino una interpretación morfológica del mito del Dragón, celeste o subáqueo.

Las ideas del Yang y del Yin, los dos principios cósmicos expansivo y receptivo que como dos polos de signo opuesto originan la corriente de la vida y están presentes en todos los seres, especialmente representados por el hombre y la mujer, tienen una vinculación muy estrecha con el desarrollo de las artes plásticas.

El hecho de que desde la antigüedad existiera un simbolismo de los colores relacionado con las direcciones del espacio, las estaciones del año, los elementos, etc. y el uso litúrgico de estos colores en los ritos palaciegos, influye enormemente sobre el sentido que se ha atribuido al lenguaje cromático en la pintura. A esto hay que agregar el valor cualitativo del número, que los chinos han concebido en forma análoga a los pitagóricos, que interviene también en la composición y está presente en el lenguaje rítmico.

Como no podemos en este breve espacio hacer referencias completas, nos limitaremos a indicar caracteres generales de la pintura china, para luego referimos en forma sintética a su historia.

El rasgo original de la pintura china es su carácter gráfico. No es del todo exacto decir que tiene su origen en la caligrafía, puesto que ésta nace del dibujo, pero resulta cierto si se refiere a la tónica del dibujo: el pincel se usó tanto para la escritura como para la pintura. Pensamos en aquellos largos pinceles utilizados para pintar o para escribir sobre trozos de seda y que eran movidos únicamente con la muñeca, permaneciendo el avambrado pegado al cuerpo.

Hay que recordar que las escrituras antiguas que se hacían sobre cañas de bambúes, se disponían en columnas de acuerdo con la forma de la caña desde lo alto hacia lo bajo y desde la derecha hacia la

izquierda, ya que llenada una columna, se volteaba la caña hacia esta dirección.

Se ha dicho, y con razón, que de la letra china al dibujo no hay más que un paso, y que el artista la plasma manteniendo la precisión del trazado, necesaria en la escritura, junto con el gusto estético.

Para los chinos no existía diferencia entre dibujo y pintura hasta el siglo xiii, cuando los pintores concibieron el *Mu ku wha*, "la pintura sin huesos", y comenzaron a pintar directamente sin dibujo previo.

Uno de los caracteres generales referido a la pintura sobre seda o papel es el sentido tonal, que en la época clásica de la dinastía *Sung* busca su expresión en la monocromía. Puesto que, por sus orígenes tradicionales, la pintura china nunca ha usado el claroscuro y lo ha rechazado cuando lo ha conocido, el problema de la luz se ha resuelto con distintos procedimientos. En los detalles de los rollos de la época *Sung* se nota cómo los artistas han sobrepuesto colores claros o en otros casos una especie de puntilladas en tinta. Esta pintura monócroma, que perdura hasta el siglo xiii, produce un estilo severo y solemne. Hay que pensar en el respeto y en la admiración de los letrados hacia lo antiguo, y en la etiqueta misma de los letrados, que da mayor calidad a lo pintado si aparece como antiguo.

En el siglo xiii tenemos un colorismo violento, basado en tonos rojos carmeses y púrpura. En cuanto a la temática, los pintores chinos han tratado desde la antigüedad el tema del paisaje con una evidente predilección. También en la pintura de retratos, de flores, de animales, se han adelantado a los europeos en muchos siglos.

Respecto al amor y al sentido de la naturaleza, la metafísica taoísta ha hecho del pintor chino un inigualable intérprete del paisaje, constituyendo una fuente de inspiración para los japoneses a partir del siglo xv. Las audaces síntesis y simplificaciones, la concisión gráfica de las líneas, el arte de dar con unas pocas pinceladas una captación sugestiva de la naturaleza, figuran entre los logros más notables de la pintura china. Los pintores no cuidan lo acabado. Lo predominante es la sugerencia, la evocación mágica del objeto natural, dejando libre al espectador para una elaboración personal y sugestiva. Este es el sentido de los "vacíos" que la imaginación del espectador puede llenar como le plazca.

La noción de perspectiva de la pintura occidental que aparece en Europa en el siglo xv sobre la base de las proyecciones geométricas, no se halla en la pintura china. Existen otros tipos de perspectivas, que se derivan de la costumbre de leer con el ojo desde lo alto hacia lo bajo. Así es como deberfan mirarse los cuadros chinos y japoneses.

Hay un tipo de perspectiva en la cual el ojo del espectador se supone situado muy en alto, viendo una sucesión de planos sobrepuestos hasta la línea del horizonte. Esta perspectiva ha recibido el nombre de *perspectiva de jinete* que contribuye a la impresión de grandeza y a la misteriosa poesía del paisaje chino que despiertan tanta admiración.

La perspectiva aérea que también usan los pintores chinos es en realidad una perspectiva de color. Los tonos se van degradando de acuerdo con los planos más lejanos.

La impresión del pintor, que parece situado en el aire, obliga al espectador a situarse en esta misma perspectiva. Así el paisaje no aparece nunca como un trozo de la naturaleza cortado por el pintor y centrado, sino como un todo sin centro. Es un paisaje panorámico, pero el sentido con el cual empleamos tal palabra no revela las diferencias profundas de aquellos paisajes con aquellos que llamamos así en la pintura occidental, por ejemplo los de Ruysdael o los de Turner.

Hay también otro sentido del espacio, no solamente en los rollos verticales, que deben mirarse de arriba abajo, o los horizontales, que se miran de la derecha hacia la izquierda, sino también en aquellas pinturas que tienen como las occidentales o las de la India y del Irán un corte rectangular de otro tipo.

El espectador occidental, acostumbrado a una distribución muy distinta de los objetos en el espacio, puede experimentar una extraña impresión de rarefacción o acumulación de formas en cualquier pintura china que esté mirando. En el primer caso, le parece que hay dispersión; en el segundo, abultamiento o sobreposición.

Quizás la diferencia dependa de los métodos de composición. Los chinos no emplean el esquema de composición irradiada —*geométricamente centrada*— que encontramos en nuestra pintura, incluso en la abstracta, u otros esquemas que son propios de la herencia histórico-estética que tenemos especialmente a partir del renacimiento y de la cual no hemos salido del todo, ni siquiera en la pintura de Picasso.





El problema depende también de una concepción distinta del ritmo. Para entenderla deberíamos quizás referirnos más a los ritmos musicales que a la idea arquitectónica del ritmo, tal como estamos acostumbrados a hacerlo aunque sea involuntariamente.

Lo que nos aparece como dispersión o rarefacción no es sino el resultado de otra concepción de la unidad y del papel que la multiplicidad puede tener dentro de esta unidad, que se supone ya como cosa dada.

El ritmo de unidad se concibe entre nosotros como un *continuum*, mientras que para los chinos es la conjugación de diferentes planos, que no son heterogéneos sino homogéneos. Lo que parece dispersión se compensa por su homogeneidad. Los objetos de un paisaje (montañas, árboles, puentes, casas), separados por vacíos de neblina, son individualizados; su unidad reside en su homogeneidad formal (pues se les ve como parte de un mismo paisaje) y es una unidad que se extiende a través de una distribución destinada a indicar su naturaleza esencial.

Lo que nos parece abultamiento es el resultado de un hábito de mirar de acuerdo con una disposición, con una *economía del espacio* que se deriva de las concepciones helénicas de armonía entre planos y vacíos, entre eje vertical y horizontal; en otras palabras, es otra "lógica del espacio". Lo que percibimos como abultamiento no es sino una ordenación vertical de aquellos mismos elementos que hallamos dispersos en la ordenación horizontal.

En realidad lo que buscamos es lo nuestro. Pero no debemos mirar la pintura china con ojos occidentales, o sea griegos, sino si es posible con los ojos chinos.

Recuérdese el episodio de los primeros cuadros europeos que llegaron a la China en el siglo xviii; viendo las sombras en las caras, los chinos creyeron que aquellos cuadros se habían malogrado durante el viaje. Del mismo modo quizá, algunos occidentales pudieron pensar que algunas partes de ciertos paisajes chinos se habían borrado por algún accidente.

Otro problema que se presenta y que debemos tener en cuenta al clasificar el arte chino, es el de su periodificación histórica. De acuerdo con el criterio chino, la evolución de su arte es paralela a la sucesión de sus dinastías, lo que tendría la ventaja de ofrecernos un criterio de clasificación que no es difícil de recordar, pues aquellas son poco

numerosas y cada una fue de prolongada duración. De otro lado, esta clasificación está en uso ya desde hace tiempo en occidente, en lo que se refiere a las porcelanas.

Pero, al estudiar la historia china, nos encontramos que el cuadro de las dinastías es mucho más complicado de lo que puede aparecer en cualquier prospecto simplificado por consideraciones didácticas.

A pesar de la antigüedad de la cultura china, es sólo a partir del segundo período de la dinastía *Han* que tenemos los primeros testimonios históricos acerca de la pintura, y a él pertenecen las piezas más arcaicas en cuanto a esta vertiente artística se refiere (no incisión o decoración). Al concluir la hegemonía de la dinastía *Han*, en la segunda década del siglo tercero, la China se divide en tres reinos: *Wu* al sur, *Shu Han* al centro y *Wei* al norte; los que luego se unifican por un período de veinte años (*Chin* del oeste) para luego volverse a dividir entre los *Chin* del este y los numerosos *reinos del norte*. La división entre norte y sur perdura con distintos nombres hasta el siglo vii. En el norte entre 222 y 589 existe todavía una relativa unidad que se ha denominado de *las seis dinastías*.

La reunificación se concreta por un breve periodo con la dinastía *Sui* y se afirma sólidamente con la dinastía de los *T'ang*, entre 618 y 907.

Otra división entre norte y sur se da entre los siglos x y xi. Viene luego un proceso de reunificación bajo la dinastía *Sung*, que en el siglo xiii ve sus dominios reducidos al sur de la China mientras el norte está bajo los *Chin*, amenazada por la invasión de los mogoles que ocupan las áreas de los bordes del imperio. Reunificado el imperio en el siglo xiv por las dinastías *Mogol* y *Yuan*, se suceden los *Ming* desde el siglo xv al xviii y luego la última dinastía de los *Ch'ing* (desde el siglo xviii hasta la proclamación de la República en la primera década de nuestro siglo).

Un área cultural tan vasta como China presenta bastantes problemas en cuanto a su clasificación. En lo que se refiere a la pintura podemos señalar como los períodos más importantes aquellos que corresponden a las dinastías *Han*, *T'ang* (siglo vii al x), *Sung* (del siglo x al siglo xiv) y *Ming* (xiv a xvii).

La pintura de la época *Han*, atestiguada por los anales y crónicas, apareció en unos objetos de laca descubiertos en Corea dentro de unas

tumbas en la segunda década de nuestro siglo; a ellos deben agregarse los ladrillos pintados encontrados en la provincia china de Honan y que se encuentran en el Museo de Boston. Ananda Coomaraswamy ha señalado que los ladrillos de Honan no tienen nada de "primitivo". Las representaciones son de figuras humanas, de animales y de plantas y pertenecen al siglo II de nuestra era. Esta fecha relativamente reciente, en relación con la antigüedad de la cultura china, se explica por el perfeccionamiento de los pinceles, por el uso del papel y de la tinta y por el desarrollo de la nueva escritura cursiva y flexible que creó el calígrafo -diferenciándose del incisor- antecedente del pintor. Grousset y Brodrick notan a su vez la importancia del hecho de que el trazo del pintor es irrevocable -pues no hay retoque ni enmendadura posible, depende de la seguridad de la pincelada- lo que supone una previa concepción, puesto que la tinta o el color son inmediatamente absorbidos por la seda o por el papel.

Las primeras pinturas que poseemos llegan después de un largo periodo de decoración e incisiones. El pintor que las fuentes chinas citan más durante este periodo es *Ku Kai Shi*. El British Museum de Londres posee un famoso rollo del siglo III que pertenece a este período y que es la ilustración de una obra de carácter cortesano titulada *Las amonestaciones de una dama imperial*; obra de una elegancia y de un refinamiento, que luego debían influir poderosamente en el arte del Japón. El rollo *Ku* del British Museum sugiere la posibilidad de que unas formas más arcaicas y primitivas de la decoración mural hayan sido contemporáneas con esta docta pintura cortesana.

En esta misma época la influencia de la iconografía religiosa que llega con el budismo hindú da lugar a una nueva temática, pudiéndose hablar de una influencia, aunque hay que precisar el concepto en lo que se refiere al arte. Como afirma Ananda Coomaraswamy en su estudio sobre la iconografía budista, ésta implicaba forzosamente la imitación de los modelos hindúes, no tanto por razones históricas cuanto por el hecho de que la imagen del Buda constituye para todo budista un objeto sacramental, y porque en la India su representación había sido ya reglamentada mediante cánones definidos.

Además el espíritu religioso del budismo había conquistado a la China, como se puede notar en las famosas esculturas y pinturas de las

grutas de Lun Lungmen. En la India la escultura budista pasó por varias etapas (Gandhara, Matura, Gupta y postGupta, Paloseno, Amaravati), absorbiendo las influencias iraníes y helenísticas de las cuales la estética hindú había recibido su impulso inicial. Pero en pintura conservó su independencia. En la China, dado el carácter sacramental de la escultura, existió al principio una imitación de la iconografía india, de la cual los chinos luego se liberaron, integrando la estatuaria budista con la taoísta; en la pintura, esta influencia se limitó a los rasgos de la figura de Shakyamuni o de los Budas y Bodhisattvas del Mahayana, retratados con su propia visión y su propia técnica. Esto puede notarse en la pintura que ilustra al Bodhisattva de la compasión Avalokiteshvara (en chino, Kwan Shi Yin). Más tarde se limitaron a señalar el origen indio de Sakyamuni mediante el vestido o la vellosoidad en el pecho —que no es característica de los chinos, que son lampiños.

Aunque la civilización china se extendió de norte a sur, fue en el sur donde conservó sus características peculiares. En el norte, además de las influencias de la India y de sus tradiciones artísticas actúa también la influencia mogol.

Esta influencia de la India en el norte se debió también a la inestabilidad política de los gobiernos locales. En el siglo v, Hsieh Ho, pintor, escribe un libro titulado *Los seis cánones de la pintura*. El pintor debe ante todo expresar el *Chi-Yun* o sea la *vida* y el *movimiento* de los objetos que quiere representar. De estos cánones tres son especialmente interesantes y típicos de la estética china y muy diferentes de los cánones más rigurosos y metafísicos de los indios:

- 1) Captar la armonía del espíritu y el movimiento de la vida; y
- 2) Manejar tinta y colores según el tipo de objeto representado (este canon no es —como cree Brodrick— un lugar común; es el secreto de la sugestión del dibujo chino).
- 3) Planear y disponer en grados y planos (canon que establece ya la perspectiva peculiar de los chinos).

En la China del sur el pintor *Chang Senju*, que vivió en la primera mitad del siglo vi, imitó el estilo de la pintura india de Ajanta transcribiendo a la seda y al papel la técnica del fresco indio, incluyendo el claroscuro —aunque usado con mucha timidez y discreción— en forma muy parecida a las pinturas del templo de *Horjuji* cerca de Nara en

Japón. Pero, como ya lo hemos precisado, se trata de iconografía religiosa y de uso litúrgico.

No podemos dejar de mencionar aquí los frescos de *Tunhuang*, en la provincia china de Kansu –actualmente musulmana en su mayoría– y los rollos de seda, cáñamo y papel descubiertos por la misión Pelliot en una caverna.

El estilo *Tunhuang* –aunque inspirado en la temática religiosa de los Sutra budistas– comenzó en el siglo v y duró hasta fines del siglo xi y tiene abundantes detalles de paisajes, flores, animales y numerosas figuras de donantes que tipifican de manera muy evidente las variadas características de la temática posterior. Especialmente importantes son los *caballos de Tunhuang* que demuestran la antigüedad de la animalística china.

Bajo la dinastía *T'ang* floreció la pintura por el gran estímulo que le dieron los soberanos y los señores feudales. De ello tenemos testimonios numerosos en los libros chinos de la época y posteriores, aunque no nos han quedado muchos cuadros auténticos sino únicamente copias.

En esta época nace el rollo vertical (el *kakemono* japonés) pues antes se usaba el horizontal (el *makemono* de los nipones) que reproduce la antigua forma del libro. En el siglo vii *Yen Lipen*, pintor de corte, fue famoso por su pintura religiosa budista, sus retratos y sus pinturas de animales. En el museo de Boston se puede admirar el rollo de los trece emperadores.

Wu Tao Tzu, que vivió entre los siglos vii y viii, tiene mayor renombre, tanto como pintor religioso o como retratista, y en especial como propulsor de la pintura de paisaje como género específico. Las copias de originales de *Wu*, que se guardan en un templo zen de Kyoto en Japón, muestran todas las características del paisaje chino en rollo.

A la espiritualidad del paisaje chino han contribuido sin duda muchos factores que se pueden explicar históricamente, tales como el taoísmo de Lao Tseu y de Chuang Tseu; el budismo *Chan* importado a Cantón por Bodhidharma; la herencia campesina; la estrecha correlación con la poesía. Pero estos factores en cuanto han salido del genio chino o han sido absorbidos por él, son propiamente los que lo caracterizan. Ellos se derivan de lo que Spengler denomina "símbolo primario de una cultura".

En el periodo *T'ang*, en los siglos VII y VIII, surgen en el norte y en el sur respectivamente las dos escuelas que Pelliot denominó "realista" e "idealista". El mayor representante de la primera fue *Li Szuhunn*, buen colorista, y de la segunda *Wang Wei*, el famoso poeta que fue también pintor y literato y luego monje budista. *Wang* afirmó el carácter interpretativo de la pintura y la primacía de la intuición del artista sobre la objetividad del modelo. Esta tesis, que debía afirmarse en Europa recién hacia el siglo XIX, fue planteada en China ya en el siglo VIII. *Wang* fue también el fundador del *mo-hua*, pintura de tinta. Usó también la técnica del *P' o mu* o tinta quebrada. Otro *Wang* de ese mismo siglo, *Wang Hsia*, hurafío y borracho, inventó la técnica de la tinta desparramada. Hacía manchas de tinta y luego embarraba la superficie hasta que surgía el cuadro.

Otros pintores notables en la época *T'ang* fueron *Han Kan*, gran pintor de caballos; *Chu Fang*, pintor de temas religiosos y cortesanos; *Chang Hsuan*, *Pien Luan* y *Tiao Kuangyin*, que se hicieron famosos con el tema "flor y pájaro" y, en el siglo V, en el mismo género es destacable *Huang Ch'uan*.

El periodo *Sung* nos lleva a lo que se ha denominado "clasicismo" en el arte chino. La influencia del budismo *Chan*, con su estética intuicionista y revolucionaria, contribuyó a la gran vitalidad en la pintura impidiéndole caer en el convencionalismo académico que se había asomado en el último periodo *T'ang*. Varias academias de pintura fueron unificadas bajo los *Sung* en la capital del imperio. La pintura budista, protegida por los emperadores, se orientó en principio a la imitación del llamado *estilo indio* de un notable pintor religioso del siglo IX, *Kuan Hsiu*, que usaba ampliamente figuras deformadas desprovistas de rasgos chinos. Este estilo influyó luego mucho en el Japón, donde los artistas zen lo emplearon con mucho mayor acierto.

Sin embargo el más grande entre todos los pintores chinos vivió en el siglo XI. Su nombre fue *Li Lungmien* o *Li Kunglin*, quien pasó una parte de su vida como ermitaño en un monte. A él se debe la liberación de la pintura budista de la influencia india, su *sinización* y su adaptación al lirismo del paisaje chino. *Li*, hombre cultivado y poeta, en sus estuendos dibujos y en la riqueza inigualada de su lenguaje pictórico, trató una temática muy variada y —como se puede decir de todos los pintores

以老上我
使物無喜
心又老一付
懷無多多收
心老更矣
心老更矣
心老更矣



翼歸鳥戩羽寒條游不曠林宿則森
標農風清興好音時交矧繳莫施已卷
安勞
新
眉山
人
掛
元
人
江



universales— su pintura resulta sorprendente por aquella perenne actualidad que llamamos a veces “modernidad”. Entre los paisajistas del siglo xi, *Kuo Hsi* merece ser recordado; gran señor de la pintura y notable por sus perspectivas y su individualización. Su libro sobre *Lo sublime en la pintura de paisaje* es una obra fundamental para entender la pintura china. *Shih Ko* hizo uso de la intuición *Chan*, haciendo cuadros de tipo “impresionista” admirables por su simplificación y sugestión. En el mismo siglo xi *Mi Fei*, funda la pintura sin huesos; a él se debe una pintura que rehúye el contorno y busca nuevas soluciones cromáticas.

Su hijo *Mi Yujen* (siglo xii), siguiendo el estilo del padre, fue un admirable pintor de paisajes de montañas y neblinas. *Sung Tung Po* y el emperador *Huitsung*—pintor, poeta crítico, “museólogo” y mecenas—son figuras importantes en la historia del arte chino. Inclusive, este último perdió su trono por su afición a la pintura.

Otro de los más grandes pintores chinos (siglos xii y xiii) fue *Ma Yuan*. Pintor a la vez vigoroso y delicado, expresivo y misterioso, gran señor de la perspectiva en profundidad. Otro nombre famoso en esta época es el de *Hsia Kuei*, cuya concepción lírica y delicada del paisaje tuvo más tarde gran influencia en el Japón. Hay que recordar además a *Mu Chi* y a *Liang K'ai* quienes, siguiendo el estilo *Chan*, crearon obras de gran belleza, sobre todo de tema religioso budista.

Con la dinastía *Yuan mongólica*, vuelve la tradición *T'ang* y aparecen muchos rollos pintados y escritos donde se integran poesía y pintura.

Chao Mengfú fue uno de los más notables pintores de la época de la influencia de la tradición artística del Asia Central, con tendencia al realismo, a temas de guerreros y cazadores y a los paisajes llenos de figuras. En el arte religioso la influencia del arte tibetano fue muy notable. El sentido mágico y el expresionismo del arte tibetano no produjeron sin embargo aquellas obras admirables que conocemos en el arte tibetano original, sino una imitación que no respondía a la tradición cortesana, refinada y lírica del artista chino. Los maestros de la escuela *Chan* (*Zen*) constituyeron quizá lo mejor de esta época, sobre todo los Cuatro Maestros de los cuales recordaremos tan sólo las geniales interpretaciones del fundador del *Chan* Bodhidharma.

La reacción al arte de los "bárbaros" vino en la época *Ming*, que se inspira en la tradición anterior.

René Grousset dijo que "una buena pintura *Ming* tiene más valor para la comprensión del arte chino que todas las obras pseudo *Tang* o pseudo *Sung* que llenan nuestras colecciones".

Pero es cierto que la pintura *Ming* se remonta a la tradición *Sung*, aunque acentuando la elegancia y con una maestría técnica superior. De otro lado, aparece académica y demasiado cerebral al tratar algunos temas como el paisaje. El sentido decorativo y la introducción de un estilo narrativo, buscado por la clase media, desmerecen un poco el lirismo y la espontaneidad de la pintura china en esta época. *Shen Chu* (siglo xv) fue el mayor pintor de este periodo; poeta que pintaba en la soledad, y dueño de una técnica excelente, fue uno de los más grandes paisajistas chinos.

La escuela Chekyang, fundada por *Tai Chin*, tiene en *Wu Wei* su pintor más destacado. El tema del bambú y del cerezo es muy frecuente en la época *Ming*, pero también retratos de antepasados y de monjes. Recordemos las deliciosas pinturas amidistas, en las cuales la inspiración religiosa se acompaña con un sentido idílico del paisaje, aunque a veces no pueda evitar cierto amaneramiento. En esta época es muy notable la labor de clasificación y catalogación. Las preocupaciones histórico-críticas sobre el arte llenan muchos libros.

La dinastía *Chin* manchú marca la decadencia del arte chino. La influencia europea, a partir del siglo xviii, debía producir una tendencia realista, una visión de claroscuro y de perspectiva que siendo extrañas a su genio pintoresco, fueron como un tóxico para el espíritu chino.

Pero la riqueza de inspiración y la profunda originalidad del espíritu chino no se han agotado. Su tradición y su historia demuestran que se ha renovado manteniendo intactos sus valores esenciales.