

TREBALL DE RECERCA

# El recurs del buit en la pintura de Ma Yuan

---

Josep Maria Capilla Contreras

**Xangai, 14 de juny de 2012**

Consultor de l'assignatura: Juan José Ruiz Rodríguez

Consultora de continguts: Núria Querol Antich

Professora responsable: Natàlia Cantó Milà

Curs 2011-2012. Segon semestre

### ***Agraïments***

*Voldria esmentar, en reconeixement pel seu suport i consell intel·lectual, el nom de la Núria Querol Antich. Fou ella qui de seguida m'alertà que calia considerar el concepte del buit com a recurs i no com a finalitat en si. També pel seu consell, en obligar-me a centrar aquest treball de recerca en la figura de Ma Yuan i no en historicismes estèrils, estalviant-me, així, moltes hores de lectures que haurien resultat de poc profit. Així mateix, també vull esmentar el nom del Juan José Ruiz Rodríguez, pel seu constant suport i per les seves correccions d'anteriors papers que de ben segur han millorat aquests.*

## ÍNDIX

	<u>Pàgina</u>
ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS .....	5
1. INTRODUCCIÓ I PRESENTACIÓ DEL TREBALL D'INVESTIGACIÓ .....	6
1.1 Presentació i definició del tema a investigar .....	6
1.2. Relació del tema amb el marc teòric .....	7
1.3. Objectius del treball de recerca .....	8
1.4. Tècnica de recollida de dades i model d'anàlisi .....	8
1.4.1. Fonts documentals .....	9
1.5 Justificació de l'estructura de treball .....	11
1.6. Presentació de la hipòtesi principal i de les hipòtesis secundàries .....	12
2. L'ÚS DEL BUIT EN LA PINTURA DE PAISATGE .....	13
2.1. Orígens del concepte del buit: el budisme Chan i el taoisme .....	14
2.1.1 La seva aplicació a la pintura de paisatge .....	16
2.2 Una nova estètica del buit: els Song del Sud .....	18
2.2.1 L'Escola Oficial de Pintura de Huizong .....	18
2.2.2 Les influències de la poesia en la pintura .....	19
3. MA YUAN .....	22
3.1 Ma Yuan i la revolució pictòrica dels Song del Sud .....	24
3.2. Ma Yuan i el patrocini .....	28
4. ANÀLISI I COMENTARI D'OBRES .....	31
4.1 <i>Dongshan Liangjie creuant les aigües</i> .....	31
4. 2. <i>Pescador en un riu d'hivern</i> .....	33
4.3. <i>Albercoquer en flor i Presseguer en flor</i> .....	35
4.4. <i>Passejant per un camí de muntanya en primavera</i> .....	38
4.5. <i>L'àlbum d'aigua</i> .....	40

5. CONCLUSIONS ..... 43  
6. BIBLIOGRAFIA ..... 45

## ÍNDIX D'IL·LUSTRACIONS

	<u>Pàgina</u>
Figura 1. Zhang Huang: Diagrama <i>taijitu</i> <i>Tu Shu Bian</i> . East Asian Collection, The University of Chicago .....	14
Figura 2. Li Cheng: <i>Un temple solitari entre cims i clarianes</i> Rotlle vertical. 111.4 x 56 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Jansas City, Missouri .....	20
Figura 3. Ma Yuan: <i>Salzes esfullats i muntanyes al lluny</i> , ventall rodó muntat en full d'àlbum, 23.8 x 24.2 cm. Museum of Fine Arts, Boston .....	20
Figura 4. Ma Yuan: <i>Dongshan Liangjie creuant les aigües</i> Rotlle vertical. 77.6 x 33 cm. Museu Nacional. Tòquio .....	31
Figura 5. Ma Yuan: <i>Dongshan Liangjie creuant les aigües</i> . Detall .....	33
Figura 6. Yuan: <i>Pescador en un riu d'hivern</i> . Rotlle vertical. 26.8 x 50.3 cm. Museu Nacional, Tòquio .....	33
Figura 7. Ma Yuan: <i>Albercoquer en flor</i> . Full d'àlbum. 25.8 x 27.3 cm. National Palace Museum, Taiwan .....	35
Figura 8. Ma Yuan: <i>Presseguer en flor</i> . Full d'àlbum. 25.8 x 27.3 cm. National Palace Museum, Taiwan .....	36
Figura 9. Ma Yuan: <i>Passejant per un camí de muntanya en primavera</i> . Full d'àlbum. 27.4 x 43.1 cm. National Palace Museum, Taiwan .....	38
Figura 10. Ma Yuan: <i>El riu Groc: corrents agitats</i> . Full d'àlbum muntat en rotlle horitzontal. 26.8 x 41.6 cm. Palace Museum, Beijing .....	42

## **1. Introducció i presentació del treball d'investigació**

### **1.1 Presentació i definició del tema a investigar**

Aquest treball d'investigació ha centrat la seva anàlisi a determinar els factors que condicionen l'ús que fa Ma Yuan del buit com a recurs en la seva obra. Una primera aproximació al tema de la nostra anàlisi ens va posar en contacte amb una bibliografia que, en gran mesura, atorga una gran rellevància (i, a vegades, exclusivitat) als orígens filosòfico-religiosos del buit en la pintura de paisatge clàssica xinesa, un gènere que s'inicia com a tal a partir del període conegut com el de les Cinc Dinasties (907 – 960), però que enterra les seves arrels en períodes anteriors. Aquesta orientació acadèmica veu el buit en aquesta tradició més aviat com una finalitat en si que no com a un recurs estètic. Tanmateix, posteriors incursions bibliogràfiques van anar esbandint el camí i van aconseguir proposar el que podríem considerar un viatge estètic d'aquest recurs que començaria, com esmentàvem, al període de les Cinc Dinasties, passaria per la dinastia dels Song del Nord (960 – 1127) i que, per raons òbvies, nosaltres fem acabar a la dinastia a què pertany Ma Yuan, la dels Song del Sud (1127 – 1279). En aquest viatge, hem pogut constatar que, tot i que certament el buit com a recurs té uns innegables orígens filosòfico-religiosos, sobretot de caire taoista i budista Chan, va anar evolucionant a l'ombra d'altres elements i factors fins a adoptar unes característiques polivalents que el fan, considerem, molt més atractiu tant des d'un punt de vista estètic com històric. D'alguna manera, resseguir l'evolució que fa aquest recurs és també resseguir l'evolució que fa el gènere paisatgístic en la història de la pintura xinesa.

Per tal d'establir una primera aproximació al marc teòric de la nostra investigació, vam considerar oportú començar amb la següent pregunta inicial: *Quina rellevància té el fet filosòfic o religiós en l'ús que fa Ma Yuan del recurs del buit en la seva obra?* Aquesta pregunta inicial també, d'alguna manera, va tenir el seu recorregut. En una primera redacció n'havíem obviat el terme “recurs”, però després vam advertir que la inclusió d'aquest terme, no només era cabdal per a la pregunta inicial, sinó per a guiar-nos mentre avançàvem per la nostra investigació, bandejant, així, la possibilitat d'examinar el concepte del buit com una finalitat i no com el que és, un recurs.

També vam contemplar com a possibilitat aquesta altra pregunta inicial: *Quins són els factors a tenir en compte en l'ús que fa Ma Yuan del buit en la seva obra?* Aquesta opció té la virtut de la neutralitat acadèmica, perquè no aporta cap pressupòsit, però finalment la vam desestimar

precisament per aquesta mateixa virtut. El nostre treball hauria adquirit un caire descriptiu que no desitjàvem. A mida que avançàvem en la construcció del marc teòric, s'anava perfilant una primera hipòtesi de treball, que més endavant comentarem, i que creiem que ja es perfila, encara que superficialment, en la pregunta inicial finalment adoptada.

## **1.2. Relació del tema amb el marc teòric**

Com esmentàvem abans, la nostra primera aproximació al tema a investigar tingué en compte el factor filosòfico-religiós, factor que continuava sent el més rellevant en la bibliografia a què fins llavors havíem tingut accés. Autors com K. Inada<sup>1</sup> i F Cheng<sup>2</sup> han destacat a bastament la importància que el concepte del buit en el budisme Chan i en el taoisme ha tingut, no només en la pintura xinesa de paisatge, sinó en l'estètica oriental en general. Per a aquests autors, la superfície del quadre sense representació d'objectes conforma la banda invisible d'una realitat dinàmica que co-actua simultàniament amb la banda representada i que només adquireix sentit en la solució de contraris, és a dir, en el dualisme positiu i inclusiu típic del pensament xinès.<sup>3</sup> Ja a la dinastia Han (206 aC. – 220 dC.) es desenvolupà un sistema de pensament correlatiu, basats en les relacions inclusives entre el *yin* i el *yang*, que evitava la tensió entre conceptes. Fins i tot el confucianisme influí en aquesta rebaixada de tensió entre conceptes que a priori es poden considerar oposats. És, en general, un defugir la tensió entre el reialme humà i el diví, tensió que en l'origen del pensament occidental s'extremà fins a provocar el naixement de la tragèdia grega.<sup>4</sup>

Aquesta solució de contraris, doncs, de què parlen Inada i Cheng segueix el mateix procés dinàmic que s'estableix en les relacions entre el *yin* i el *yang*. Una banda (la part buida) nodreix l'altra (la part representada) i simultàniament. L'espai buit del quadre “representa” la realitat invisible i dinàmica de l'univers, del Camí (el Tao), indefinible i múltiple, en un procés constant que va d'allò que no és a allò que pot ésser. Segons aquests autors, els pintors d'aquesta tradició obren una finestra a la veritable naturalesa interna de la realitat.

---

<sup>1</sup> Kenneth K. Inada, “A Theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon” i “The Buddhist Aesthetic Nature: A Challenge to Rationalism and Empiricism”

<sup>2</sup> F. Cheng, *El Vacío y la Plenitud*, dins l'extracte publicat a la revista *El Paseante*

<sup>3</sup> En contraposició al dualisme negatiu i excloent típic dels orígens del pensament occidental.

<sup>4</sup> Michael J. Puett, *To Become a God. Cosmology, Sacrifice, and Self-Divinization in Early China*, pp. 5-16

Altres autors, com ara Dongfang Hu<sup>5</sup> i Fung Yu-Lan<sup>6</sup>, defensen la mateixa tesi. El primer d'aquests autors defensa la cohabitació dels elements filosòfics i estètics en l'ús del buit en la pintura xinesa, basant-se en la conceptualització tant estètica com filosòfica del famós diagrama *taijitu* que més endavant analitzarem.

Per últim, l'autora Miranda Shaw<sup>7</sup> fa un seguiment de l'evolució que del concepte de la natura tingueren tant els taoistes com els budistes i els aplica a les idees d'espontaneïtat, aïllament i conreu interior d'un mateix. La natura, com a part fonamental de la cosmologia xinesa, troba el seu epígon en la muntanya, però en la muntanya com a idea al·legòrica que, en la figura de l'emperador, crea un vincle entre el Cel i la Terra. És aquesta una cosmologia que, com veurem més endavant, tingué una forta influència en la pintura de paisatge de la dinastia dels Song del Nord.

Posteriors lectures de bibliografia van alterar definitivament la nostra primera aproximació al tema principal d'anàlisi d'aquest treball. Així, doncs, a part del factor filosòfico-religiós, hem pogut identificar els factors següents:

- Factor polític o històric.
- Factor literari o poètic.
- Factor de patrocini.

### **1.3. Objectius del treball de recerca**

L'objectiu principal d'aquest treball és escatir el grau d'implicació del factor filosòfico-religiós en l'ús que del buit fa Ma Yuan com a recurs en la seva obra. A mida que aquesta implicació augmenta o minva, van apareixent altres factors que en condicionen el primer fins a situar-lo al lloc de rellevància que creiem que li correspon. Per reeixir en la consecució d'aquest objectiu hem seguit el següent model d'anàlisi.

### **1.4. Tècnica de recollida de dades i model d'anàlisi**

Atès el caràcter històric d'aquest treball, tant la recollida de dades com el tipus d'anàlisi es basaran en fonts documentals i en l'anàlisi i comentari d'obres prèviament seleccionades de Ma Yuan.

---

<sup>5</sup> Dongfang Hu, "The Philosophical Origin of the Black-White System of Chinese Painting"

<sup>6</sup> Fung Yu-Lan, *A Short History of Chinese Philosophy*

<sup>7</sup> Miranda Shaw, "Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting"



#### **1.4.1. Fonts documentals**

Les fonts bibliogràfiques (llibres i articles) han de ser seleccionades a partir del grau d'aproximació al tema central d'aquesta investigació. En aquest context, tindrem en compte aquelles fonts que tinguin un grau de connexió màxima amb el tema central a investigar. En haver establert quatre factors principals, les fonts bibliogràfiques es repartiran atenent a aquesta divisió.

No podem rebutjar del tot aquella bibliografia que tingui com a focus d'anàlisi exclusiu el desenvolupament històric de l'època (així com de l'època immediatament anterior) de Ma Yuan, la dinastia dels Song del Sud. Aquesta bibliografia, però, és estrictament complementària i col·lateral. Sí que ens acostarem, pel contrari, a aquelles altres fonts que estudiïn el desenvolupament de l'art en general i de la pintura en particular, especialment la de gènere paisatgístic, de la Xina fins a arribar a la dinastia de Ma Yuan. Aquest tipus de bibliografia és fonamental, no només per la informació suplementària i adient al nostre tema d'investigació, sinó també per a evitar possibles errors de tipus anacrònic.

Pel que fa a la bibliografia que analitzi el factor polític, no seguirem una línia de desenvolupament, atès que, com indicarem posteriorment, ha estat un factor rebutjat per la crítica occidental contemporània. Serà un factor a esmentar però no a desenvolupar analíticament.

La resta de les fonts bibliogràfiques hauran de tenir relació amb la resta de factors, el de caire filosòfico-religiós, el literari i el de patrocini. Pel que fa al primer d'aquests factors, i que apareix fins i tot a la pregunta inicial, cal seleccionar una bibliografia que, a part de desenvolupar el concepte del buit en un marc filosòfic i religiós, també tingui components estètics rellevants i que aconsegueixi relacionar el concepte amb la pintura de paisatge fins a la dinastia dels Song del Sud.

Serà essencial, alhora, seleccionar una bibliografia que versis sobre l'obra de Ma Yuan, tant des d'una perspectiva històrica com des d'una perspectiva estètica. Aquestes dues últimes vies de recerca auxiliaran de manera important a estructurar una anàlisi comparativa de tots els factors, posant-los en una línia horitzontal de relacions mútues. Essent aquest treball una investigació sobretot de caire estètic, no es pot oblidar que és sota aquest paraigua epistemològic per on cal avançar. De fet, l'element estètic (o artístic) podria haver esdevingut un factor per se, possiblement el factor més determinant de tots, però hem decidit obviar-lo com a dimensió

d'anàlisi per diverses raons. La més important és que, com hem esmentat suara, l'element estètic guiarà els criteris d'anàlisi i unificarà, relacionant-los, la resta de factors. Altra raó seria evitar possibles anacronismes i visions esbiaixades, ja identificades per autors com J. Cahill i, sobretot, per Edward Said, visions que aboquen conceptes i actituds intel·lectuals occidentals en l'anàlisi d'un material que és, gairebé exclusivament, oriental.

Pel que fa a fonts bibliogràfiques centrades en l'obra de Ma Yuan, l'aparició recent del llibre de Richard Edwards, *The Heart of Ma Yuan*, resulta fonamental per a aquest treball d'investigació per dos motius ben concrets. Primer, perquè es tracta d'una de les poques fonts bibliogràfiques recents que existeixen sobre el nostre tema. Segon, perquè, en tractar-se d'una monografia sobre l'artista, aquesta obra posa en constant perspectiva horitzontal totes les dimensions d'anàlisi. El mateix s'esdevé, tot i que d'una manera més restringida temàticament, amb el llibre de Hui-Shu Lee, *Empress, Art, and Agency in Song Dynasty China*, una obra que analitza, en un dels seus capítols, les relacions de patrocini entre Ma Yuan i els seus patrocinadors, especialment l'emperadriu Yang, però que alhora alerta constantment de la rellevància que tingué la cal·ligrafia, la poesia, la geografia i, en fi, la història i les polítiques de palau en la productivitat artística de Ma Yuan.

Per tal de visualitzar les dimensions d'anàlisi cal també una selecció –limitada en el temps i l'espai d'aquest treball d'investigació—d'obres de l'artista. La pintura de Ma Yuan abraça una temàtica molt variada. En aquest sentit, la selecció d'obres vindrà determinada per la relació amb els factors d'anàlisi esmentats, una relació que, com es pot observar en la llista següent, maldrà per analitzar els lligams que es donen entre ells:

- De temàtica religiosa (factor filosòfico-religiós): *Dongshan Liangjie creuant les aigües*
- De flors i branques (factor literari i de patrocini): *Albercoquer en flor* i *Presseguer en flor*
- D'aigua (factors de patrocini, literari i filosòfico-religiós): *Àlbum d'aigua*
- De figura en el paisatge (factors de patrocini, literari i filosòfico-religiós): *Tot passejant per un camí de muntanya en primavera* i *Pescador en un riu d'hivern*

### **1. 5 Justificació de l'estructura de treball**

La diversitat de dimensions d'anàlisi d'aquest treball de recerca podria provocar un procés d'investigació sense vasos comunicants entre els diversos factors identificats en el marc teòric. És important, doncs, avançar en la investigació tenint en compte els vincles que es donen entre aquests factors i fer-los visibles. Cal evitar, al nostre entendre, un plantejament metodològic acumulatiu, purament descriptiu i espars. L'única manera d'evitar aquest plantejament és guiar la investigació sota un paràmetre, l'estètic, per tal d'aconseguir un diàleg fructífer entre els factors.

Amb la construcció del marc teòric hem pogut constatar, com ja s'ha esmentat anteriorment, que alguns autors, sobretot aquells que treballen des de la perspectiva filosòfica i religiosa, tracten el concepte del buit més aviat com un fi i no com el que realment és, un recurs. Cal destriar, doncs, tant amb l'ajut de les fonts bibliogràfiques com amb l'anàlisi de les obres seleccionades, de quina manera Ma Yuan fa ús d'aquest recurs, com l'interpreta, se l'apropia i crea, a partir d'aquest recurs i d'altres (la tècnica d'un sol angle, l'ús de diagonals, els diversos tipus de traços del pinzell), nous llenguatges artístics.

Amb l'anàlisi de les obres seleccionades, la nostra intenció serà posar tothora en constant relació els factors que creiem que determinen l'ús que fa Ma Yuan del buit com a recurs en la seva obra, perquè aquest ús no té l'exclusivitat d'un sol factor, sinó que ve produït, com intentarem demostrar en aquest treball, per una acumulació simultània de factors diversos. Així, si podem comprovar la rellevància que la poesia tingué en aquesta pintura, no podrem oblidar que també el concepte del buit des d'un punt de vista filosòfico-religiós opera afirmativament en la lírica xinesa. Per posar un exemple que després recuperarem: un poeta-pintor cabdal en aquesta tradició com Wang Wei, de la dinastia Tang, esdevé un referent cultural indefugible segles més tard per als artistes de les dinasties dels Song del Nord i del Sud, tant poetes com pintors. De fet, no fou fins a l'arribada d'aquesta última dinastia que la poesia de Wang Wei trobà una interpretació il·lustrada en la pintura d'aquests artistes. Doncs bé: la poesia de Wang Wei té unes connotacions religioses (budistes i taoistes) innegables, i aquestes connotacions trobà nous mitjans d'expressió en la pintura dels Song del Sud. Així mateix, les relacions entre el patrocinador i l'artista tenen com a fonament el diàleg que, a partir de la inscripció cal·ligràfica, es produeix entre la pintura i la poesia, provocant respostes espacials i de composició interactives.

En Ma Yuan el buit és un recurs a través del qual l'artista genera una estructura espacial on tenen cabuda tant el sentiment filosòfic i religiós com el líric. Aquests són dos factors que no s'exclouen, sinó que es nodreixen l'un a l'altre. Aquesta interacció ha de quedar palesa en l'anàlisi de les obres seleccionades, on el recurs del buit és un recurs més per donar èmfasi i forma a una interpretació pictòrica de la realitat, que ve condicionada pel seu marc històric i per la tradició en què s'inclou i a partir de la qual Ma Yuan crea nous llenguatges artístics que la fan avançar.

### **1.6. Presentació de la hipòtesi principal i de les hipòtesis secundàries**

En la pregunta inicial que motivà la investigació d'aquest treball de recerca ja es troba la llavor del que posteriorment es convertiria en la hipòtesi principal: és el factor filosòfico-religiós l'únic factor a tenir en compte en l'ús exhaustiu que fa Ma Yuan del buit en la seva obra? Un cop encetada la lectura de bibliografia per a la construcció del marc teòric, però, s'han pogut identificar altres factors, esmentats abans, que han contribuït fermament a un canvi de perspectiva.

El concepte que del buit té el pensament budista i taoista en aquesta tradició artística és d'una importància innegable, i la seva aplicació i implicació en l'origen de la pintura de paisatge i en l'estètica oriental en general quedaran, en menor o major grau, reflectides en aquest treball. Però l'ús del buit ve donat exclusivament per aquest factor? Creiem i esperem demostrar que no és així.

En l'evolució del gènere paisatgístic en la pintura xinesa, quan arribem al període dels Song del Sud, l'ús del buit en la composició és ja tan indissoluble al gènere que, al nostre parer, ha perdut llast (més o menys important) filosòfic o religiós. El pintor d'aquesta dinastia, inserit en i operant des de la seva tradició, no entén, perquè el desconeix, un concepte tan occidental com és el de l'*horror vacui*. Ma Yuan, doncs, fa servir el buit en la seva obra com a element compositiu, com a recurs, un recurs que té, si més no en el seu origen, connotacions filosòfiques, però també i sobretot líriques, en fi, estètiques.

Així, doncs, partim de la següent hipòtesi principal:

*L'ús que fa Ma Yuan del buit com a recurs en la seva obra ha perdut connotacions filosòfico-religioses.*

I de les següents hipòtesis secundàries:

- *La interrelació entre poesia i pintura, que s'intensifica a partir de la dinastia dels Song del Sud, defineix tant la composició com la temàtica de l'obra de Ma Yuan i de l'ús del buit com a recurs.*
- *Les relacions de patrocini entre Ma Yuan i la cort de Ningzong, especialment amb l'emperadriu Yang, operen també en la selecció de temes, en la composició i en l'ús del buit com a recurs en l'obra del pintor.*

## **2. L'ús del buit en la pintura de paisatge.**

El concepte que els taoistes tingueren de la natura evoluciona des d'un intent de recerca de la calma i l'espontaneïtat, en harmonia amb el paisatge (com s'esdevé amb els primers autors Laozi i Zhuangzi), passa posteriorment per l'experiència dels exercicis de meditació dels alquimistes, i arriba a un últim estadi, el del neo-taoisme, que accedeix a la natura també per meditar, però, sobretot, per omplir-se i créixer interiorment. La natura, a partir dels neo-taoistes, esdevé el marc idoni per al creixement interior i personal.<sup>8</sup>

Dins de l'evolució de la pintura de paisatge xinesa existeix un moment decisiu quan, el 380 dC., Huiyuan (334-416) funda el monestir de Donglin a la muntanya de Lushan. En aquest monestir s'uneix el concepte budista de retir i aïllament al concepte taoista de conreu de l'esperit per al creixement interior. Fou en aquest context filosòfico-religiós i geogràfic que apareix la figura del pintor Tsung Ping (375-444). Tot i que no ens ha arribat cap de les seves obres pictòriques, sí que conservem un assaig que pot considerar-se com a document fundacional de la pintura de paisatge xinesa: *Hua shan-shui hsü*. En aquest assaig, l'autor ja parla d'una pintura que s'allunya de l'element narratiu que caracteritzava la pintura amb elements paisatgístics anterior. S'observa, doncs, un gir en l'ús que fa el pintor de la natura, imbuït d'influències taoistes i budistes: ara la contemplació del paisatge esdevé clau per atènyer una elevació espiritual. La imatge no només representa l'objecte copiat de la natura, sinó que esdevé un canal de ressonàncies mentals que acosten a la veritat essencial de l'univers, ja sigui des d'un punt de vista budista o taoista. Apareix, a més, el concepte de proporció real de l'objecte per tal de tenir un major impacte en la representació mental que ha de produir. Tsung Ping fou, doncs, el primer a destacar la rellevància de l'escala i la proporció correctes per a, paradoxalment, lligar el realisme a un idealisme mental i místic, perquè és només a partir d'una representació real de

---

<sup>8</sup> Miranda Shaw (Op. Cit.), p. 190

l'objecte que aquest podrà destacar el seu veritable interior espiritual. Així, doncs, el canvi que es produeix en la pintura de paisatge va d'un ús de la natura narratiu, decoratiu, quasi ritual a un de meditatiu, espiritual, quasi místic.<sup>9</sup>

### **2.1. Orígens del concepte del buit: el budisme Chan i el taoisme**

No es pot negar que el recurs del buit en la pintura xinesa té un origen filosòfic, però també té unes implicacions estètiques, fins i tot en aquest mateix moment germinal.<sup>10</sup> Durant la dinastia Han, fa més de 2.200 anys, l'escola del Yin i el Yang va crear el famós diagrama de Tai Chi (*taijitu*, 太極圖), símbol taoista per excel·lència, essència gràfica del dualisme del seu pensament. Aquest diagrama, que, segons Dongfang Hu,<sup>11</sup> fou revelat més aviat d'una manera accidental que intencionada, estableix les bases d'una escola de pintura basada en la dialèctica d'un equilibri entre les forces positives i les forces negatives de l'univers, sempre d'acord amb la doctrina creada per Laozi, però alhora ja ben arrelada en una cultura que sempre ha raonat en termes d'un dualisme incloent.



Figura 1. Diagrama *taijitu*, de Zhang Huang 章漢 (1527-1608) Font <http://www.daoistcenter.org/homepage.html>

Com es pot veure a la figura 1, el diagrama parteix d'una racionalitat que ja té unes fortes característiques abstractes. És bàsicament un sistema fonamentat en el dualisme entre el blanc i

<sup>9</sup> Miranda Shaw (Op. Cit.), pp. 200-201

<sup>10</sup> Dongfang Hu (Op. Cit.), p. 453

<sup>11</sup> (Op. Cit.), p. 454

el negre, entre allò amb substància i allò sense representació, buit. Aquesta racionalitat abstracta lliga, en tota la seva paradoxa, amb una tradició filosòfica (confuciana, budista i taoista) que advoca per no creure cegament en la realitat que els nostres sentits interpreten si volem atènyer un món espiritual elevat.<sup>12</sup>

Aquest dualisme entre el blanc i el negre és integrador, gens exclouent. Aplicat a la superfície, de paper d'arròs o de seda de què disposa el pintor just abans d'encetar la seva obra, la banda blanca, nua, encara buida de representació, comporta intrínscament i potencial la totalitat de l'univers.<sup>13</sup> Aquest espai en blanc podria ser una reminiscència intuïtiva i intuïda del moment immediatament anterior a la Creació, a l'U originari del Tao, de l'univers i la realitat totals, moment definit sobretot per la seva potencialitat creadora. En Laozi, un element no exclou el seu contrari sinó que el provoca en una simultaneïtat correlativa. Un element no és el seu contrari, sinó que el conté, el té. En aquest sentit, cal recordar, des d'un punt de vista ara filològic, la manca, si més no en el xinès clàssic, d'un verb copulatiu a la manera del català "ser". En xinès clàssic, el verb que relaciona els elements en una relació de contingència és "you" (有), que implica "tenir", "ésser-hi present".<sup>14</sup> El blanc, és a dir, l'espai sense representació o el buit, no és el negre, la forma representada, la compleció, sinó que ja les conté, ja hi són presents. El buit, per tant, no és ni el no-res ni tampoc la realitat, sinó tots dos conceptes alhora i simultàniament.

Un terme a tenir en compte, en aquesta implicació filosòfica en l'estètica xinesa, és el de les correspondències, correspondències que estan en un procés constant d'esdevenir. Existeix una correspondència entre la banda tangible i simètrica de la natura, allò que és, i la banda intangible i asimètrica, allò que no és. K. K. Inada ho exposa de la següent manera:

This dynamics, then, refers to the becomingness or the momentariness of existence. It means specifically that becomingness or momentariness has had a being-nonbeing or symmetric-asymmetric character all along. This dual aspect exhibits at once the internal linkage in the dynamics wherein one side is "seen" (being or symmetric side) and the other the "unseen" (nonbeing or asymmetric side); where the former refers to the measurable, spatial, temporal,

---

<sup>12</sup> Dongfang Hu (Op. Cit.), p. 458

<sup>13</sup> Dongfang Hu (Op. Cit.), p. 462

<sup>14</sup> *Dao de Jing. A Philosophical Translation*, traducció de Roger T. Ames i David L. Hall, p. 51 i A. C. Graham, *Disputers of the Tao*, p. 222

causal, and manipulable –in brief, all of the tangible nature of things –the latter refers to the opposite—all of the intangible nature of things.<sup>15</sup>

### **2.1.1 La seva aplicació a la pintura de paisatge**

En l'estètica oriental, aquest procés dinàmic de correspondències integradores i duals entre contraris és sempre constant i present tothora. La superfície no representada del quadre, doncs, pertany a la banda asimètrica del procés que va del no-ésser a l'ésser, i en aquesta banda també s'està produint alhora tot allò que l'ull no copsa en aquell instant però que hi és d'una manera implícita i integradora: «Yet it “exists” in becomingness by virtue of its “presence” as sensed in subsequent becomingness».<sup>16</sup> Així, i sempre segons Inada, la pintura que fa servir la tècnica d'un sol angle, i que comentarem més endavant, és idònia per a establir aquestes correspondències correlatives i integradores:

It utilizes [la tècnica d'un sol angle] in a harmonious way what is called in painting empty space but which in reality depicts the continuum of *beings-in-nonbeing*. The seemingly empty nature of space is the “hidden” potentiality waiting for the appearance or creation of any and all beings. The one-corner painting is a plenum from any angle, but at the same time it evokes in its scantiness of brush strokes feelings of solitude, quietude, and serenity.<sup>17</sup>

Aquesta integració correlativa entre banda representada i banda buida fa que el quadre esdevingui la representació d'un microcosmos que tradueix la realitat, el macrocosmos de l'univers. La sinècdoque clàssica de la tradició pictòrica xinesa que ens remet automàticament a la pintura de paisatge és la que es coneix sota el nom de *shan-shui* (山水), pintura de “muntanya-aigua”. La muntanya i l'aigua, doncs, engloben la totalitat de l'univers en el context del microcosmos que esmentàvem abans, un microcosmos que fa alhora referència a l'home en la seva doble relació amb la terra i el cel, dins de la cosmologia clàssica xinesa. Les lleis que relacionen la muntanya amb l'aigua i viceversa són de reciprocitat, en què la muntanya esdevé

---

<sup>15</sup> Inada (Op. Cit.), p. 122

<sup>16</sup> Inada (Op. Cit.), p. 123

<sup>17</sup> Inada (Op. Cit.), p. 127. És precisament aquest “feelings of solitude, quietude, and serenity” allò que ens connectarà, més endavant en aquest treball, l'origen filosòfico-religiós del recurs del buit a la seva potencialitat poètica.



l'aigua i l'aigua esdevé la muntanya i ambdós s'han de copsar amb simultaneïtat d'elements que s'esdevenen recíprocament. Així ho explica F. Cheng:

Como el Yang que contiene el Yin y el Yin que contiene Yang, la Montaña marcada por el Yang es virtualmente Agua, y el Agua, marcada por el Yin, es virtualmente Montaña... Pero el que aprehende el Mar en detrimento de la Montaña, o la Montaña en detrimento del Mar, tiene, en verdad, una percepción obtusa. Yo percibo. La Montaña es el Mar, y el Mar es la Montaña. Montaña y Mar conocen la verdad de mi percepción: todo reside en el hombre, por el libre impulso del Pincel, de la Tinta.<sup>18</sup>

Allò que possibilita el moviment circular i recíproc entre la muntanya i l'aigua és la introducció en el quadre del buit, ja sigui en forma d'espai lliure de representació o en forma de bromes, boires, núvols, cascades, etc., o amb diverses tècniques del pinzell que aporten a la composició del quadre traços fins i tinta diluïda. Continua Cheng: «El Vacío rompe la oposición estática entre ambas entidades y, por el soplo que engendra, suscita la transformación interna».<sup>19</sup> En una pintura mediocre, aquest espai buit entre els objectes esdevé un interval inert i un espai negatiu, mancat de correspondències integradores. En canvi, en una pintura amb qualitat artística, s'estableixen connexions, intercanvis de corrents actius a través de la força d'un buit animat.<sup>20</sup>

Ja hem esmentat anteriorment que, en la pintura de paisatge, l'element de la muntanya (allò representat) i l'element de l'aigua (la superfície buida) posen l'home en relació amb el Cel i la Terra, tot seguint la doctrina de la cosmologia clàssica xinesa. El factor, doncs, que uneix aquesta triple realitat, cel-home-terra, és el buit, garant alhora de llur unitat i totalitat.<sup>21</sup> L'home és un ens que ha assumit la terra, però que tendeix envers el cel, i és el buit, l'espai entre els objectes, allò que relaciona i fa de pont perquè l'home creui una dimensió i n'atenyi l'altra. El Buit allò que fa és unificar tot aquest procés en l'U germinal del taoisme,<sup>22</sup> perquè allò que està pintant l'artista no és la creació o una imitació de la creació, sinó «los gestos del creador».<sup>23</sup>

---

<sup>18</sup> F. Cheng (Op. Cit.), p. 10

<sup>19</sup> *Ibidem*

<sup>20</sup> "Poésie et peinture. Aspects de l'esthétique chinoise classique", p. 10

<sup>21</sup> F. Cheng (Op. Cit.), p. 11

<sup>22</sup> F. Cheng (Op. Cit.), p. 12

<sup>23</sup> F. Cheng (Op. Cit.), p. 16

## **2.2 Una nova estètica del buit: els Song del Sud**

L'origen de l'espai buit en la pintura xinesa es remunta fins al segle II aC., però no és fins a l'arribada de la dinastia dels Song del Nord que el buit adquireix un protagonisme com a recurs en la composició de les obres dels artistes d'aquest període.<sup>24</sup>

Amb la dinastia dels Song del Nord la pintura de paisatge es consolida com a gènere. Si a les dinasties anteriors el paisatge era un element accessori a d'altres gèneres, com el religiós o el retrat, ara ocupa el focus d'atenció d'aquests pintors. Als Song del Nord el paisatge és encara arcaic i d'un realisme al servei d'una visió cosmològica i al·legòrica. Les obres, de gran format, apareixen en rotlles verticals, un suport que influirà en la seva composició i disposició dels elements que les componen.

Una sèrie de factors polítics i culturals, que faran la seva aparició durant aquesta dinastia, comencen a aplanar el camí d'una revolució estètica en la pintura de paisatge que produirà els seus fruits definitius en la dinastia següent, la dels Song del Sud. Considerem els factors següents:<sup>25</sup>

- L'Escola Oficial de Pintura de Huizong.
- Les influències de la poesia en la pintura.

### **2.2.1 L'Escola Oficial de Pintura de Huizong**

No se sap del cert si existí mai una acadèmia de pintura abans de l'arribada dels Song del Sud. El precedent més immediat a una acadèmia fou l'Escola Oficial de Pintura que l'emperador Huizong (r. 1101 – 1125) establí a palau el 1104. El 1110, però, fou abolida, i la pintura passà de nou a formar part de l'Acadèmia de Lletres Hanlin.

Durant aquest període de funcionament de l'Escola, Huizong mantingué un ferm control sobre totes les seves activitats. Era ell qui establí la temàtica a tractar en les obres a executar i qui

---

<sup>24</sup> J. Hay, "Surface and the Chinese Painter: The Discovery of Surface" pp. 104-105

<sup>25</sup> També caldria considerar un altre factor, el d'una teoria sobre el coneixement que en aquesta mateixa dinastia desenvolupà una segona generació de neo-confucians. Segons aquesta escola, tots els fenòmens, des dels naturals i físics, fins als purament mentals, resten units en una síntesi universal de relacions que poden ser copsades a partir de la intuïció. Aquesta teoria tingué les seves repercussions en l'estètica, especialment en la pintura, perquè empenyé el realisme cap a un cert idealisme que es desenvolupà plenament amb els Song del Sud, com veurem més endavant (vg. Mark Sullivan, "The Gift of Distance. Chinese Landscape as a Source of Inspiration", p. 184 i p. 187).

controlava el sistema d'examinació dels candidats.<sup>26</sup> En aquest context, és paradigmàtic tant el currículum d'estudis de l'escola com la temàtica de les proves d'accés: la seva relació amb la literatura, especialment amb la poesia, és ben estreta. Els candidats havien de reaccionar pictòricament i d'una manera conceptual a un o dos versos proposats per a l'examen.<sup>27</sup> Aquesta relació d'un currículum humanístic (fonamentalment poètic) amb la pintura establí les bases d'una consciència estètica nova i introduí elements d'un nou caire espiritual, més estètic i menys filosòfic, més líric i menys religiós.<sup>28</sup>

Podem sistematitzar les aportacions de Huizong i la seva Escola a la nova sensibilitat pictòrica en els tres factors següents:<sup>29</sup>

- Un realisme basat en l'estudi acurat de la natura, com podem apreciar en les pròpies produccions de Huizong de flors i ocells.
- Un estudi sistemàtic de les obres del passat, que l'emperador acumulà com a col·leccionista gairebé obsessiu.
- Una conceptualització interpretativa de la poesia en la pintura, o *shiyi*, idea poètica, que, com hem esmentat suara, els candidats havien de resoldre i demostrar en els exàmens d'accés a partir de la interpretació de poemes. Fou de fet el mateix emperador qui popularitzà la combinació de pintura, cal·ligrafia i poesia en una mateixa obra, que tanta repercussió tingué en la generació posterior de pintors-poetes.

### **2.2.2 Les influències de la poesia en la pintura**

És a partir dels Song del Sud que la relació entre poesia i pintura es fa més estreta, però aquesta relació, com ja hem advertit en l'apartat anterior, té els seus orígens en la dinastia del Nord. En aquesta dinastia apareix un concepte cabdal per a entendre les noves transformacions estètiques que s'hi estaven operant i que sorgí de la mà d'un dels seus factòtums culturals més conspicu: Su Shi (1036 – 1101). Su Shi, pintor, poeta, cal·lígraf i assagista, fou el primer a discutir que un quadre havia d'excitar la imaginació de l'espectador a partir d'aspectes que anaven més enllà d'allò purament representat en l'obra. Aquesta nova motivació intel·lectual

---

<sup>26</sup> Mark Sullivan (Op. Cit), p. 186

<sup>27</sup> Susan Bush, "On the Status and Literary Training of Twelfth-Century Academy Landscapist in China", p. 10

<sup>28</sup> Wang Yao-T'ing, *Looking at Chinese Painting*, p. 150

<sup>29</sup> Yang Xin et al, *Three Thousand Years of Chinese Painting*, p. 122 i sg.

només es pot aconseguir a partir de la unió entre la poesia i la pintura, que ell mateix veié com a una mateixa disciplina: «painting and poetry constitute originally one single discipline».<sup>30</sup>

Però entre la poesia de paisatge dels Song del Nord i la dels Song del Sud es produeix un canvi fonamental. La cosmologia al·legòrica, simètrica i harmoniosament ordenada, dona pas a una escena de paisatge més asimètrica i fragmentada. J. Hay ho exposa així:

The basic change is from a conceptually systematic landscape world to a visually unified landscape scene. The cosmological integrity of the eleventh century is now fragmented, as the symmetry necessary for maintaining both the nature of a mountain and the polar alteration of the yin-yang process gives way to a keen-edge asymmetry that cuts the phenomena of landscape free from their formerly essential comprehensiveness and reassembles the pieces in the specific poetry of the artist's vision.<sup>31</sup>

Com podem comprovar a partir d'aquesta cita, amb els Song del Sud estem ja força lluny de qualsevol conceptualització exclusiva de caràcter filosòfico-religiós.

Comparem breument les dues obres següents:



Figura 2. Li Cheng: *Un temple solitari entre cims i clarianes*.  
Font: <http://arthistoryreference.com/index.html>



Figura 3. Ma Yuan: *Salzes esfullats i muntanyes al lluny*  
Font: <http://arthistoryreference.com/index.html>

<sup>30</sup> V. Malanfer Ortiz, "The Poetic Structure of a Twelfth-Century Chinese Pictorial Dream Journey", p. 261

<sup>31</sup> (Op. Cit.), p. 112

A l'obra de Li Cheng (李成, 919 – 967), una de les primeres i més emblemàtiques de la pintura dels Song del Nord, podem observar amb claredat aquesta expressió cosmològica en forma d'al·legoria. En primer lloc el format, de grans dimensions (111.4 x 56 cm.) i en suport de rotlle vertical. La seva composició és un mirall fidel de l'estructura pròpia del nou imperi Song. Les muntanyes dominen en verticalitat sòlida la meitat superior del quadre, i els cims apareixen lliures de núvols i boirines: és el Fill del Cel, l'emperador, que en la seva majestat calma tot ho domina i ho sosté. Els ministres i altres funcionaris l'envolten, donant-li suport des de baix i els costats, en forma de contraforts naturals. Tota l'estructura presenta claredat, netedat, organització i harmonia, tal com s'apreciava i es volia l'imperi. Els espais sense representació (el cel i l'aigua) reculen vençuts per la presència sobirana del Fill del Cel i el seu imperi. La natura és amable, gens caòtica, arranjada com per la mà de l'home. Tot respira l'harmonia que l'emperador, escollit pel Cel, ha dut al seu govern i al seu poble.<sup>32</sup>

L'obra de Ma Yuan és una de les més representatives de la dinastia dels Song del Sud i de la seva impactant aportació estètica. Es tracta d'un ventall de reduïdes dimensions (23.8 x 24.8 cm.). La composició està guiada per una estratègia molt pròpia de Ma Yuan i dels Song del Sud: la selecció i el control. Ma Yuan, després d'haver observat el paisatge per plasmar-lo en la superfície del seu quadre, descarta i bandeja tots aquells elements que li semblen superflus i evita així que l'espectador quedi desbordat. Les correspondències entre els elements són constants (fixem-nos en els ecos que es produeixen entre les branques dels salzes i el contorn de les muntanyes) i fluctuen per un espai que, encara que sovint despullat, s'ha omplert de complicitats i complexitats. A l'element espacial s'uneix ara l'element temporal, en una cohesió entre temps i espai característica d'aquest artista. La figura minúscula que apareix a l'extrem inferior dret, amb un farcell que li penja del muscle, parla de viatge i de moviment, és a dir, de temporalitat enmig d'uns envoltants que semblen esperar l'acció que està a punt d'esdevenir-se. El buit, al lluny, espera i s'omple de promeses.<sup>33</sup>

Amb la introducció de l'element líric en la pintura s'estableixen una sèrie de noves correspondències espacials que afecten l'estructura interna de l'ús del buit com a recurs.

---

<sup>32</sup> Yang Xin et al, *Three Thousand Years of Chinese Painting*, p. 100

<sup>33</sup> Richard Edwards, *The Heart of Ma Yuan. The Search for a Southern Song Aesthetic*, pp. 220-222

Aquestes noves correspondències afecten fins i tot el caràcter realista de l'obra, arribant a “negar” la topografia que representa.<sup>34</sup>

Su Shi, tot i ser un poeta de la dinastia dels Song del Nord, ho és de l'última generació. Ell contribuï enormement a la introducció de poetes de la dinastia Tang, com ara Wang Wei, Li Bai o Du Fu, i posà en un mateix pla estètic la pintura i la poesia. A excepció dels pintors-poetes, els “literats”, els pintors de cort tant de la seva dinastia com de la seva generació no van ser a temps d'absorbir del tot aquesta nova concepció pictòrico-poètica, tot i pertànyer al mateix període.

Fou, doncs, la dinastia següent, a la qual pertany Ma Yuan, la que integrà plenament la poesia en la seva obra, bandejant-ne, així, tant la visió cosmològica i al·legòrica de la primera pintura dels Song del Nord, com el pes que la tradició havia atorgat al factor filosòfico-religiós en l'ús del buit com a recurs.

### **3. Ma Yuan**

Amb l'arribada de la dinastia dels Song del Sud s'establí per primer cop i últim una Acadèmia Imperial de pintura, un cas únic en la tradició pictòrica xinesa. Els artistes que hi pertanyien, artistes de cort, sovint heretaven el títol pel fet de pertànyer a una família de pintors-artesans amb arrels fortament establertes en l'Acadèmia. Així, els pares ensinistraven els fills bo i seguint un estil que, a part de caracteritzar-los, els atorgava la reputació necessària per continuar rebent comandes. És el cas de la família Ma, el llinatge més reeixit de pintors de cort, car produí no menys de cinc generacions d'artistes, des del 1100 fins al 1250. El membre més important d'aquesta família fou Ma Yuan (馬遠, actiu dels del 1190 fins al 1225). Poca cosa sabem de la seva biografia, i aquest és un fet revelador, perquè ens informa que aquests artistes no gaudien precisament d'un alt estatus social.<sup>35</sup> Amb tot, el seu prestigi com a artista fou superior a gairebé la totalitat dels artistes de la seva generació. Vet aquí la llista dels pintors de cort de la família Ma en relació de parentiu amb Ma Yuan: Ma Fen (besavi); Ma Xingzu (avi); Ma Shirong (pare); Ma Lin (fill). L'activitat artística de Ma Yuan es desenvolupà durant el regnat de l'emperador Ningzong (rg. 1194 – 1224) i, com comprovarem més endavant, fou un favorit de l'Emperadriu consort Yang.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> R. Edwards (Op. Cit.), p. 113

<sup>35</sup> Craig Clunas, *Art in China*, p. 61

<sup>36</sup> R. Edwards (Op. Cit.), p. 1 i 2

La temàtica de l'obra de Ma Yuan és considerable: personatges/retrats (sobretot els religiosos: retrat confucianista, taoista i budista); la pintura de paisatge, inclosa la de la figura en el paisatge; animals i ocells embolcallats també en un fons paisatgístic; branques i flors. Fins i tot un estudi sobre l'aigua que més endavant comentarem. Un gran nombre d'aquestes obres feia servir la tècnica d'un sol angle (*bianjiao*). Aquesta tècnica, però, ja es troba en altres pintors coetanis, però fou Ma Yuan qui l'emprà amb més intensitat i assiduïtat. Fou sota la dinastia Ming que aparegué el concepte "un angle Ma" (*Ma yijiao*). D'aquí sorgiren pejoratives implicacions polítiques, ja que Ma produí la seva obra en una dinastia que només dominava una part de l'imperi.<sup>37</sup> Amb tot, i com afirma S. Bush:

For Ming critics, Ma's "one corner" designs which featured floating remnants of land were reminiscent of the partial control of Chinese territory under the weakened Southern Sung... So far, and no doubt rightly, modern Western art historians have not taken this political interpretation of Southern Sung Academy art seriously.<sup>38</sup>

Però la tècnica d'un sol angle acabà essent considerada positivament: confirma l'habilitat de Ma per comprimir la representació formal. D'una manera ambigua, "menys és més" (i aquí trobem connotacions taoistes). Així, la contracció esdevé un principi guiador. També l'ús que fa Ma Yuan del pinzell, amb les diverses tècniques, reforça aquesta tendència, així com un ús diferent de la línia, expressiva, amb un cop vibrant o altres voltes una línia més deseixida i relaxada; fins i tot el fluir de les aigües té en Ma Yuan un cop de línia personal. Tot plegat respon a la idea general de "la severitat exacta" (*yanzheng*), concepte que s'adequa a l'ús que fa d'una tinta severa en la seva negror, recremada, "tinta de carbó" (*jiaomo*).

Quan definim la pintura de Ma Yuan veiem com l'expansió tendeix a la contenció (novament: més és menys). El resultat és un art sota control més que casual. Som davant d'una obra que evita allò superficial, un esforç total per a expressar noves profunditats de comprensió. En la forma hi veiem la puresa, la puresa de la forma.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> R. Edwards (Op. Cit.), p. 7

<sup>38</sup> (Op. Cit.), p. 2

<sup>39</sup> R. Edwards (Op. Cit), pp. 7-9

### **3.1 Ma Yuan i la revolució pictòrica dels Song del Sud**

La tècnica d'un sol angle, un dels trets més característics de l'obra de Ma Yuan, introdueix un nou element en les lleis de composició de la pintura xinesa de paisatge: la diagonal. Amb la diagonal, o feixos de diagonals que de manera més o menys clara creuen la superfície del quadre, s'aconsegueix empènyer cap a un costat una densitat buida, lliure d'elements de representació i, alhora, es produeix un efecte intens d'asimetria dramàtica.<sup>40</sup> La diagonal esdevé un element de frontera: separa allò que està a prop d'allò que està lluny; la intensitat de la profunditat; la racionalitat de la natura observada i imitada, de la infinitud del misteri. Sovint fou un element al servei tant de les distàncies de la representació com de l'espai representat en contrast amb l'espai buit. La diagonal, doncs, fa de frontera de dos móns, el real, allò que l'ull veu, i el buit, allò que l'ull no veu i que pot circumdar un món oníric d'infinites possibilitats expressives, perquè tant qui contempla dins del quadre com qui en contempla fora té llibertat d'interpretació. La composició amb diagonal divideix el quadre entre una banda racionalitzada, un món que els ulls entenen i distingeixen, i una altra, onírica i farcida d'interpretacions líriques. Ma Yuan començà a investigar aquesta banda onírica, buida de representació, i la convertí en un espai d'expressivitat lírica, o "expressive space", com molt encertadament el defineix V. Malenfer Ortiz.<sup>41</sup> És una nova estructura que ha aparegut a partir dels canvis establerts en la dinastia immediatament anterior, la dels Nord, però que només va poder donar aquests fruits en la present, la del Sud.

Un dels temes recurrents de Ma Yuan, que més endavant analitzarem en profunditat amb el comentari de les seves obres, és el de la figura, un aristòcrata, un savi, un poeta, que, envoltada per un fons de paisatge que parteix d'un dels angles del quadre, contempla l'angle oposat, buit de representació, o gairebé buit. Aquesta buidor, que pot aparèixer a vegades insinuada per lleus pinzellades amorosint els contorns d'unes muntanyes, conforma la realitat misteriosa i onírica del qui la contempla i, alhora, la possibilitat de fer participar l'espectador del quadre. S'estableix, així, una nova tríade en la pintura xinesa, que forma una unitat sovint indestruïble: el pintor, el quadre i l'espectador. És, doncs, una invitació a formar part de l'experiència artística. I, en aquest ordre de coses, la combinació de perspectives que tenen lloc en la tradició pictòrica xinesa

---

<sup>40</sup> V. Malenfer Ortiz (Op. Cit.), pp. 263-264

<sup>41</sup> (Op. Cit.), p. 269



en un sol quadre tenen molta importància. Des d'un punt de vista físic, purament òptic, en destaquem tres.<sup>42</sup>

- La perspectiva (o distància) profunda (*shen yuan*): l'espectador es troba sobre una alçada des d'on pot observar una vista panoràmica del paisatge.
- La perspectiva alçada (*gao yuan*): l'espectador, des de baix, contempla una escena que, des d'un horitzó proposat, tendeix cap amunt, i és pròpia dels quadres en format de rotlle vertical.
- La perspectiva plana (*ping yuan*): l'espectador, essent a prop de l'escena representada, albira tot el paisatge horitzontalment.

Però a principis del segle XII se'n van afegir tres més:

- La perspectiva ample (*kuo*)
- La perspectiva amagada (*mi*)
- La perspectiva fosca (*you*)

R. Edwards ens les diferencia de la següent manera:

The first trilogy can be described as essentially psychological in moving the observer as on a shifting mental elevator: high, the better to see mountain peaks; mid-level, the better to see directly into the scene; and level, the ability to look down upon flat land or water and to examine such surfaces... "broad" is conceived as what is visible from a foreground position in a spacious sweep toward far distance... "Hidden" is when in such a view there may be interfering foreground objects, but more significantly, mists, clouds, and fog, a tangible atmosphere that conceals what might otherwise be seen. "Obscure" designates objects that, though still visible, are reduced to atmospheric suggestiveness.<sup>43</sup>

Quan l'espectador contempla un rotlle horitzontal, que es va estenent a pleret d'esquerre a dreta, entra dins del quadre a través de la comunió, no sempre simultània, però que a vegades és

---

<sup>42</sup> Traduccions i definicions extretes de F. Cheng (Op. Cit.), pp. 13-14

<sup>43</sup> R. Edwards (Op. Cit.), pp. 214-215

possible, de totes aquestes perspectives o distàncies. A diferència de la perspectiva única, a partir d'un sol punt de fuga, occidental, i que emmarca la visió de l'espectador al que podríem considerar el marc d'una finestra, en la pintura de paisatge xinesa, sobretot la que comença a partir de la dinastia de Ma Yuan, les perspectives s'acumulen en el visionat del mateix quadre. L'espectador és, doncs, convidat a participar en l'escena representada, perquè forma part d'un visitant virtual del mateix paisatge que és representat en el quadre.

Entre la figura enmig del paisatge que contempla i l'espai buit objecte de la seva contemplació s'estableix una nova correlació de reciprocitats que ja ha abandonat l'esperit filosòfico-religiós que hem analitzat anteriorment. Un nou baf espiritual s'apodera d'aquest espai buit. La superfície sense representació, que persisteix definitivament (i més encara) en aquesta nova pintura, té una nova caracterització: tendeix al somni o al passat, al record del qui la contempla, a la melancolia del que podria ser fins i tot un exili intern.<sup>44</sup> De totes maneres, el to ja és líric i fins i tot hi podem observar un desig pel viatge, per la fugida intel·lectual i espiritual. La negació de la topografia es posa de nou al servei de la lírica. S'estableix una nova sensibilitat entre la figura que contempla i el paisatge que l'envolta. El pintor, doncs, per crear aquest nou joc de correspondències, transforma la natura fins a adequar-la a l'ull del qui la contempla i el viatge esdevé un viatge interior.<sup>45</sup>

En aquest nou tractament de l'espai (tant el representat com el que resta buit i lleugerament conformat per bromes i perfils de muntanya) es produeix un efecte paradoxal: l'artista imbueix l'espai amb un nou sentit líric i espiritual, en comptes de produir un mimetisme que copiï la realitat. Amb tot, amb aquesta operació s'aconsegueix, per una banda, la preservació d'un sentiment d'espai en el quadre que invita a la participació de l'espectador, i, per una altra, una nova interpretació espacial que sembla més realista que el mer realisme pictòric. Les distàncies que s'evoquen, en comptes d'allunyar-se, s'acosten. La percepció s'exterioritza i l'espai s'interioritza. Hem entrat en el buit.<sup>46</sup>

Tornem ara a la recuperació que Su Shi va fer de Wang Wei per a la pintura de paisatge. La dels Tang és considerada la poesia clàssica de la tradició poètica xinesa. Juntament amb Li Bai i Du Fu, Wang Wei té una importància cabdal en aquesta comunitat de les dues disciplines.

---

<sup>44</sup> Un nou element que podria estar a favor del factor polític, perquè un pintor com Ma Yuan, així com la resta dels seus contemporanis, van crear les seves obres en un moment de terrabastall dinàstic.

<sup>45</sup> V. Malanfer Ortiz (Op. Cit.), p. 270

<sup>46</sup> M. Sullivan (Op. Cit.), pp. 413, 414 i 417

Especialment el darrer, perquè fou també pintor, tot i que no ens hagin arribat cap de les seves obres pictòriques. Fixem-nos ara en aquest poema de Wang Wei, un dels més famosos de la seva producció, i que transcrivim directament de la traducció a l'anglès apareguda a l'article de M. Sullivan:<sup>47</sup>

*Deer Park*

Empty Mountain. None to be seen.

But hear, the echoing of voices.

Returning shadows enter deep, the grove.

Sun shines, again, on lichen's green.

Veiem que es tracta d'una poesia sense pronoms (la traducció a l'anglès intenta ser fidel a l'original xinès). En aquest context, al lector li resulta molt més fàcil integrar-se en l'escena lírica que descriu el poema precisament per l'absència de subjectes. Aquesta poètica es va integrar a la pintura xinesa dels pintors-poetes de la dinastia dels Song del Nord i consolidar en la immediatament posterior. En aquesta última dinastia, el paisatge esdevé igualment somiat per qui el contempla dins del quadre i per l'espectador que n'és fora. V. Malenfer Ortiz diu:

Painting had to wait for the Southern Song to convey, through ink technique, the spatial extension already enunciated in Wang Wei's poetry. Training his eyes to contemplate blurred vistas that are about to dissolve, the viewer concentrates upon sensuous experiences offered by a landscape, which becomes an analogy for human feelings such as sadness for the fragility and impermanence of life. This experience is that of a poet.<sup>48</sup>

Per concloure aquest apartat sobre la revolució estètica que tingué lloc amb la dinastia dels Song del Sud, amb Ma Yuan com a un dels principals protagonistes, caldria advertir sobre la importància que també tingué el canvi de format que es dona en aquesta dinastia. En comparació amb la del Nord, els suports materials dels quadres es reduïren. Tot i que encara es continuen emprant tant els rotlles verticals com els horitzontals, apareix amb més profusió la pintura sobre ventall i la d'àlbum. Aquests nous formats d'escales molt més reduïdes ajudaren a produir una

---

<sup>47</sup> M. Sullivan (Op. Cit.), p. 416

<sup>48</sup> (Op. Cit.), p. 275

pintura més essencial en la selecció d'elements i en la disposició d'aquests en la superfície del quadre, fent-la, com ja hem subratllat, més intimista i melancòlica, més lírica. A tot això caldria afegir un factor que també té la seva rellevància i que possiblement no s'ha estudiat amb la profunditat que caldria: el factor geogràfic. El paisatge característic del sud, el de la nova capital de Hangzhou i els seus envoltants, amb les seves bromes i estanys, les seves llunyanies regalades de boira i llum naixent o morent, coadjuva a aquesta nova sensibilitat espacial i profundament lírica.<sup>49</sup>

### **3.2. Ma Yuan i el patrocini**

Ma Yuan fou possiblement el pintor de l'Acadèmia Imperial que més encàrrecs rebé de la cort de l'emperador Ningzong (1168 – 1224), especialment de l'emperadriu consort Yang (1162 – 1233). Aquesta col·laboració fou a moments molt estreta i de gran intensitat productiva, fins al punt d'establir-se reunions de treball per decidir, abans de l'execució, tant la temàtica com la composició de l'obra en qüestió.<sup>50</sup> Moltes de les obres de Ma Yuan van acompanyades d'una inscripció en forma de díptic o quarteta poètics que sovint era realitzada per la mateixa mà de l'emperadriu. Aquestes comandes imperials deixaven escàs marge de llibertat al pintor, si més no pel que feia a la temàtica i a la composició. Hem de tenir en compte que, al cap i a la fi, Ma Yuan i la resta de pintors de cort no eren més que servents de palau i que gaudien d'un estatus social no gaire superior al que podien gaudir els músics i ballarins de cort.<sup>51</sup> Segons apunta J. Cahill,<sup>52</sup> fóra un anacronisme romàntic pensar que la temàtica paisatgística d'aquests pintors del Song del Sud ve determinada per la sensibilitat i actitud de l'artista. El pintor rep un encàrrec i l'executa tal com ha quedat acordat en diverses reunions prèvies amb el patrocinador. Ma Yuan imposava la seva tècnica i el seu estil, però no tenia la llibertat d'acció que podien tenir els pintors-poetes de la seva tradició, com ara Su Shi. Fins i tot l'abundància d'obres executades en un nou format, el ventall, tingué possiblement influències de patrocini.<sup>53</sup>

El paisatge que molt sovint veiem representat en aquestes obres patrocinades per la cort imperial és aquell que es desplega, no només per Hangzhou i topalls, sinó sobretot pels encontorns de palau, que eren els més sovintejats per la família imperial. Però també fins i tot

<sup>49</sup> Hui-Shu Lee, *Empresses, Arts, and Agency in Song Dynasty China*, p. 173

<sup>50</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), pp. 160-218

<sup>51</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), p. 183

<sup>52</sup> James Cahill, <http://jamescahill.info/a-pure-and-remote-view>

<sup>53</sup> S. Bush (Op. Cit.), p. 3

obres de caire filosòfic poden venir originades a partir de comandes imperials. La família imperial tenia una llarga tradició d'interessos filosòfics i religiosos. L'emperadriu Yang, ella mateixa devota del Budisme Chan, va transcriure moltes escriptures sagrades tant taoistes com budistes que els pintors havien més tard d'il·lustrar amb les seves obres. No és, doncs, gens forassenyat apuntar a la possibilitat que la majoria d'obres de Ma Yuan de caire religiós (com el retrat que més endavant comentarem) tingués l'origen en aquestes comandes imperials. De fet, Ma Yuan, com posteriorment el seu fill Ma Lin, demostraren una versatilitat tan diversa en tota mena de gèneres pictòrics que s'asseguraven d'aquesta manera moltes comandes imperials.<sup>54</sup>

És evident que entre el patrocini imperial i la poesia existeixen lligams directes que afectaren enormement l'obra de Ma Yuan. Un altre patrocinador, i aquest cop fora de la família imperial, Zhang Zi (ca. 1153 – 1211), un ric aristòcrata i un aliat polític de l'emperadriu Yang, estableix en un poema la clara connexió, no només entre poesia i pintura, sinó entre poesia, pintura i el mateix Ma Yuan. Aquest és un extracte del poema:

This world has something called true painting;  
Poets establish its beginning.  
This world has something called true poetry;  
The artisan painter embellishes its echoes.  
Flying, swimming –all manner of creatures and plants  
He depicts, exhausting the ultimate Mystery.  
The Great Creator detests that his secrets are exposed,  
So [the painter] dares not take credit after his art is completed.<sup>55</sup>

En aquest poema, Zhang Zi lloa i exalta la capacitat de què disposa Ma Yuan no només per a copsar la naturalesa de la poesia, sinó també per a dotar-la de correspondències visuals en la seva obra pictòrica. Era d'esperar, doncs, que així mateix l'emperadriu Yang, que no amagava les seves inclinacions líriques, també sabés apreciar, i alhora fer servir, aquest talent especial de Ma Yuan per interpretar en la seva obra la poesia.<sup>56</sup> Més endavant aprofundirem en les relacions entre poesia, patrocini i el buit com a recurs en l'apartat de l'anàlisi d'obres.

---

<sup>54</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), pp. 180-183

<sup>55</sup> Traducció anglesa extreta de Hui-Shu Lee (Op. Cit.), pp. 183-184

<sup>56</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), pp. 184

La tasca a realitzar per Ma Yuan seria traduir en imatges visuals les imatges verbals dels poemes, a interpretar i expandir pictòricament les inscripcions que apareixen cal·ligrafiades en la superfície del quadre. No ens han arribat documents que acreditin amb total certesa la magnitud de la influència que el patrocini tingué a l'hora d'escollir la temàtica i composició de les obres de Ma Yuan. La influència existeix, això és evident, però fins a quin punt l'artista tenia més o menys llibertat d'escollir aquest o aquell paratge, aquest o aquell element, no ho sabem del cert. Allò que sabem és que la inscripció en forma d'un díptic o quarteta poètics motivava en Ma Yuan unes correspondències entre la lírica i la pintura que formen part de la revolució estètica que tingué lloc a la dinastia dels Song del Sud.

I, pel que fa a aquestes inscripcions i la seva localització en la part buida del quadre, així com a la relació entre patrocini, pintura i poesia, Susan Bush apunta, encara que molt superficialment, una teoria que no per agosarada caldria menystenir. En parlar de la disposició de les inscripcions, l'autora afirma el següent:

Could this have affected the composition of such paintings? Were certain Ma-Hsi one-cornered designs deliberately left empty to one side to allow room for a member of the imperial family to inscribe them for a recipient? *This suggestion may seem irreverent to those who look for Ch'an "emptiness" in such works* [la cursiva és meua], but it is not made facetiously. In my opinion, a consideration of all types of links between poetry and painting in the setting of the court Bureau of Painting is central to an understanding both of Southern Sung Academy artists' status and of their "lyrical" style.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> S. Bush (Op. Cit.), p. 12

#### 4. Anàlisi i comentari d'obres

##### 4.1 *Dongshan Liangjie creuant les aigües*



Figura 4. Ma Yuan: *Dongshan Liangjie creuant les aigües*. Font: <http://www.japansociety.org/>

És aquesta una obra on es pot apreciar la tècnica d'un sol angle que Ma Yuan tan assíduament féu servir per a la composició de moltes de les seves obres. Aquesta tècnica, que consisteix a col·locar la part representada en un dels dos extrems inferiors del quadre, tot deixant la banda contrària nua, buida, produeix una pintura que divideix, sovint a partir de l'ús de línies de diagonals, el quadre en dues superfícies ben delimitades, la representada i la mancada de representació (però on el buit també “representa”). Autors com V. Malenfer Ortiz han advertit una eina ben intencionada en l'ús d'aquesta tècnica: el focus d'atenció, que comentarem posteriorment amb més detall quan analitzarem l'obra que pertany al gènere de figura en el paisatge.

L'obra que ens ocupa és un rotlle vertical la composició de la qual està clarament dividida en dues parts: la part superior, amb la inscripció cal·ligràfica, una quarteta obra de l'emperadriu Yang, i la part inferior, on s'il·lustra l'escena representada. Vejam una traducció a l'anglès de la inscripció que recollim del llibre de R. Edwards:

He carried a staff pushing aside grass, gazing into the wind  
He could not but climb mountains, cross waters  
Unaware that everywhere is he  
One glance, head lowered –self-joy.<sup>58</sup>

L'escena il·lustrada per Ma Yuan capta el moment en què el monjo budista Dongshan (807 – 869), en la seva recerca per esbrinar si els ens sense consciència també poden il·luminar el camí envers el *Dharma* o la llei budista, troba la resposta en l'element líquid de l'aigua, omplint-lo d'una joia interior que reforça la troballa.<sup>59</sup> En aquest sentit, l'element verbal, la inscripció, sembla guiar l'element visual. Existeix en la quarteta un hermetisme arbitrari, voluntari, que és propi de la literatura del budisme Chan. Aquest hermetisme, en part aconseguit per l'escassa quantitat d'elements, queda ben reflectida en la representació visual que en fa Ma Yuan. Com és ben característic de la seva obra, en Ma Yuan limitació i selecció reforcen el missatge. Més és menys. La compressió en l'estructura del quadre, amb una selecció d'elements portada gairebé a l'extrem del no-res, se sustenta en l'ús de l'espai buit, que ocupa la major part de la superfície del quadre. Aquest buit és l'aigua i l'aire o el vent, el vent que vincla les tiges de l'herba. Aigua, vent, herba i muntanya, els quatre elements que apareixen en la inscripció i que representen, amb una sinècdoke, la natura. El retrat que fa Ma Yuan de Dongshan podria ser alhora el retrat de la natura, on el monjo ha trobat el camí per a la seva personal il·luminació. És típic del pensament Chan (i posteriorment zen) aconseguir la il·luminació a partir d'experiències sensorials personals, més que per la lectura dels *sutres* o dels llibres sagrats, experiències que poden venir a través de converses amb els mestres o del contacte directe amb la natura.

Una natura gairebé buida, escassa d'elements. Ma Yuan empra el recurs del buit per significar la solitud del monjo, envoltant-lo d'un buit que l'allunya dels patiments quotidians, però que alhora realça l'element sensorial (el vent, l'herba que es vincla, el murmur de l'aigua) que construeix físicament l'instant i l'espai on tenen lloc la il·luminació, la troballa espiritual, i la joia interior posterior.

---

<sup>58</sup> (Op. Cit.), p. 109

<sup>59</sup> R. Edwards (Op. Cit.), p. 112





Figura 5. Detall. Font: <http://www.tnm.jp/>

#### **4. 2. Pescador en un riu d'hivern**



Figura 6. Ma Yuan: *Pescador en un riu d'hivern*. Font: <http://www.tnm.jp/>

Una nova obra de contenció, de selecció mínima d'elements, de solitud absoluta. La figura del pescador es presenta en total aïllament, envoltada pel buit de les aigües del riu, i amb una claredat total del focus d'atenció. El fons és el buit. A part de la figura del pescador, del bot i dels escassos estris que hi apareixen, no hi ha absolutament res més: ni terra, ni altres figures, ni arbres o roques, ni tan sols l'horitzó. I això és ben característic de l'art de Ma Yuan quan vol definir gent i objectes: la reducció de les formes fins a un nombre limitat i selecte de línies despullades.

Els elements que apareixen en aquesta obra serveixen per destacar el realisme d'una escena que flota en una atmosfera de suspensa irrealitat, per la manca absoluta d'una plataforma física que la sostingui.<sup>60</sup> És la paradoxa que funciona: la irrealitat de l'escena reforça el lirisme que la figura solitària emet, i, en contemplar-la, l'espectador s'amara d'aquesta solitud hivernal que el pescador endura. Ma Yuan ha optat per un buit prenys de significat: hivern i solitud. Aquí de nou el buit aporta elements sensorials: l'espectador sent la remor tranqui-la de les aigües del riu, el cant dels ocells i els xiscles dels micos a ambdós marges, el trànsit del dia.

Com passa tant sovint en l'obra de Ma Yuan, a l'element espacial s'afegeix l'element temporal. Som davant una escena en què el temps, tot i que aturat per la instantània visual, parla: alguna cosa, encara no ben definida, està a punt de passar. Ens ho diuen les ones suaus de l'aigua que es formen entorn del bot, la línia relaxada de la canya i el sedàs que s'enfonsa en l'aigua mansa. Domina la línia corba, que es repeteix, ressonant com un eco, en els escassos elements de l'escena i, així, el món minúscul representat es tanca en ell mateix i s'encapsula en un tot autònom que uneix l'espai al temps.

I novament la relació entre poesia i pintura. Tot i que no apareix com a inscripció en la superfície del quadre, aquest poema del poeta de la dinastia Tang, Liu Zongyuan (773 – 819), està escrit al costat de l'obra:

A thousand mountains –bird's flight cut  
Ten thousand paths –man's traces gone  
Lone boat, straw cape, bamboo hat, old man

---

<sup>60</sup> R. Edwards (Op. Cit.), pp. 33-37

Fishing alone the winter river snow.<sup>61</sup>

La poesia, en la seva relació amb la pintura, ens du a l'element espiritual. El jo desapareix (“man’s traces gone”) quan està del tot immers en el seu propi instant, és a dir, quan en el mirall de l’univers (de l’hivern, del buit) el jo veu reflectida la seva pròpia imatge i arriba al fons de la seva consciència, anul·lant-la i desapareixent. Com diu D. T. Suzuki: «el misterio del ser llegando-a-ser y del llegar-a-ser siendo».<sup>62</sup> El pescador ha aturat l’instant i cospa la realitat total de la seva consciència quan fa el que li pertoca: pescar. Allò que envolta aquest instant de veritat ja és irrellevant, d’aquí aquesta buidor absoluta que envolta l’escena.

#### 4.3. *Albercoquer en flor i Presseguer en flor*



Figura 7. Ma Yuan: *Albercoquer en flor*. Font: <http://new.oberlin.edu/>

<sup>61</sup> R. Edwards (Op. Cit.), p. 37

<sup>62</sup> Daisetz T. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, p. 155





Figura 8. Ma Yuan: *Presseguer en flor*. Font: <http://new.oberlin.edu/>

Les obres de branques i flors de Ma Yuan són una clara evidència de patrocini imperial i de la relació entre poesia i pintura. Tant la composició dels quadres com la ubicació de les inscripcions són proves d'una estreta col·laboració entre l'emperadriu i l'artista, amb reunions preliminars per determinar-ne l'execució.<sup>63</sup>

Vegem ara sengles traduccions de les dues inscripcions imperials.

*Albercoquer en flor:*

Receiving the wind, she presents her unsurpassed beauty;  
Moistened with dew, she reveals her red charms.<sup>64</sup>

*Presseguer en flor:*

For a thousand years she spreads her seed;  
In the second month she starts to bloom.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), p. 171

<sup>64</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), p. 170

<sup>65</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), p. 194

Novament Ma Yuan fa servir la contenció per a emfasitzar el missatge. A primer cop d'ull, la composició d'ambdós quadres sembla força senzilla. Els elements, una branca en flor, són mínims. La inscripció de l'emperadriu sura en l'espai buit de la seda nua, la mateixa seda que, amb total domini de l'espai, envolta les branques i les flors. Però, com sempre s'esdevé amb Ma Yuan, existeix un llenguatge intern ben complex que domina aquesta composició.

Fixem-nos en *Albercoquer en flor*. La interpretació visual que fa Ma Yuan del díptic imperial obeeix a les imatges sexuals que s'hi amaguen. La branca es bifurca en el seu extrem i resta oberta i retuda a la força verbal del poema. Entre les dues seccions, el buit que no separa sinó que uneix. En aquest buit hi ha una energia centrifugadora i sinèrgica que lliga l'essència verbal a l'essència visual.

*Presseguer en flor* és un cant al·legòric a la feminitat i a la bellesa femenina i efímera. El paral·lelisme, típic de la poesia clàssica xinesa, que s'estableix entre els mots "a thousand years" del primer vers i el mot "second month" accentua el caràcter efímer de la bellesa femenina d'un cos encara jove i, alhora, la qualitat eterna del concepte. Fixem-nos com l'única branca que ja ha espletat tendeix a la forma verbal amb un xic de desesper i impaciència, com si volgués fregar la cal·ligrafia però no gosés fer-ho del tot. La manca total d'altres elements fa que res s'interposi entre les dues interpretacions de la bellesa femenina.<sup>66</sup> De nou, el buit que divideix les dues seccions no separa sinó que uneix. El buit en què aquest diàleg fluctua esdevé la sublimació que transcendeix aquest diàleg. La branca, en tensió, ha quedat atrapada en el seu gest etern per tocar la bellesa, un gest que, mercès a l'art de Ma Yuan, es repeteix generació rere generació: efímer i etern alhora. Del joc poètic entre la lírica i la pintura emana també una necessitat espacial pel buit, com a solució de continuïtat entre la forma verbal i la forma pictòrica.

---

<sup>66</sup> R. Edwards (Op. Cit.), pp. 85-87

#### 4.4. *Passejant per un camí de muntanya en primavera*



Figura 9. Ma Yuan: *Passejant per un camí de muntanya en primavera*. Font: <http://www.chinaonlinemuseum.com/>

*Passejant per un camí de muntanya en primavera* és una de les obres de Ma Yuan més conspícues del gènere que es coneix com de figura en el paisatge i, alhora, de l'ús que fa l'artista de la seva coneguda tècnica d'un sol angle.

La pintura gira entorn de l'acte de contemplar. La figura central, un aristòcrata que podria evocar idealísticament la mateixa figura de l'emperador Ningzong,<sup>67</sup> resta entotsolat contemplant el vol incipient d'un ocell o el cant d'un altre que encara descansa en la branca arquejada d'un salze. Tant aquest salze com el que creix al costat tendeixen cap a l'espai de l'esquerra, amb implicacions de vida més enllà del quadre. Aquesta implicació elabora una forta connexió amb la llibertat buida de representació que s'estén per la dreta, atès que aquest buit s'estén per la gairebé totalitat de la superfície del quadre.<sup>68</sup>

Més enrere, minúscul comparat amb la còrpora gairebé gegant del seu senyor, la figura d'un servent, que porta embolcallat un instrument musical, el *qin*, alhora un símbol de reclusió i solitud. La presència d'aquest instrument anticipa unes notes musicals que seran tocades en breu

<sup>67</sup> Hui-Shu Lee (Op. Cit.), p. 173

<sup>68</sup> R. Edwards (Op. Cit.), p. 75

en aquest paratge, però que tenen ja el seu eco en les fulles primes i suaument sacsejades per la brisa de la primavera.<sup>69</sup> Vet aquí, novament, l'aparició d'un altre element sensorial, en una correlació icònica molt característica de Ma Yuan.

Un cop els objectes representats han estat establerts (arbres, el fullam que creix a terra, les figures, el camí, fins i tot els cims, al lluny, de les muntanyes), és l'espai que roman obert, buit, allò que dóna sentit a aquests objectes. Aquest espai obert i lliure exigeix a l'artista un toc de lleugeresa, una capa subtil per a la buidor d'un camí que més que veure's s'intueix; pàl·lides pinzellades per a la riba que voreja l'aigua, una aigua en calma total.<sup>70</sup> En aquesta obra Ma Yuan fa servir una gran varietat de pinzellades per definir visualment tots els elements que la componen: la de tipus de destrat per a les roques; la línia sòlida i de fort caràcter que perfila sobretot el tronc i les arrels del primer salze; la més subtil per les branques i les fulles desmaiades; la gairebé imperceptible, difuminada, del camí, l'horitzó i les muntanyes. Aquesta multiplicitat de traços i de pinzellades afegeixen autonomia a aquests elements i, així, cadascú lliura sub-llenguatges al llenguatge principal que dóna unitat a tot el conjunt.

La forta definició de l'angle esquerre serveix per concentrar el focus d'atenció dels ulls de l'aristòcrata en la imatge que contempla: l'expansió harmònica i amable d'una primavera del sud. Aquí per primer cop la cal·ligrafia juga un paper important.<sup>71</sup> Començant per la signatura de l'artista, a l'angle inferior esquerre, que té el seu eco en la inscripció en forma de díptic a l'angle oposat. I, fent de pont, gairebé literalment, la ressonància cal·ligràfica de les branques i fulles dels salzes. Vegem la traducció a l'anglès que proposa R. Edwards:<sup>72</sup>

Sleeves graze the wildflowers and many dance themselves

Spurning man reclusive birds cut short a song<sup>73</sup>

La mateixa contenció de mots del díptic té el seu reflex en la contenció d'elements del quadre de Ma Yuan: la passejada de l'aristòcrata ha quedat interrompuda en interrompre's el cant de l'ocell; la brisa enceta una dansa espontània i posa en moviment les mànigues de la figura

---

<sup>69</sup> R. Edwards (Op. Cit.), P. 75

<sup>70</sup> R. Edwards (Op. Cit.), pp. 75-76

<sup>71</sup> R. Edwards (Op. Cit.), p. 77

<sup>72</sup> *Ibidem*

<sup>73</sup> I aquesta és la versió que proposa Hui-Shu Lee i que creiem menys literal: "Touching sleeves, wild flowers dance on their own; / Fleeing man, hidden birds interrupt their songs." (Op. Cit.), p. 173

central. La natura ha quedat alterada, però el pintor l'atrapa i la fixa al bell mig d'aquesta interrupció.

El poema parla de reclusió i de solitud, però no d'abandonament. L'aristòcrata, en contemplar la interrupció del vol de l'ocell, trenca per un instant l'alteració que els separa (home i ocell) i es produeix un moviment d'identificació que buida de contingut el jo. Entre aquests dos elements, doncs, no pot existir cap obstacle, cap interposició. El buit, novament, uneix. R. Edwards ho exposa de la següent manera:

Indeed, is this not the grasp of a kind of "otherness" in which our surroundings are no longer "other"? Can we not sense a spontaneous moment of revelation, not unlike, it must be said, the understanding of a Chan Buddhist *gongan* (Jap. *Koan*)?<sup>74</sup>

#### **4.5. L'àlbum d'aigua**

Volem tancar l'apartat d'anàlisi d'obres de Ma Yuan amb un comentari sobre el seu estudi de l'aigua, un àlbum amb dotze obres que es coneix sota el títol genèric d'*Àlbum d'aigua*.<sup>75</sup> En aquest conjunt d'obres, l'ús que fa Ma Yuan del recurs del buit és gairebé absolut. La representació d'objectes es redueix, gairebé en la seva totalitat, a l'aigua i el cel, ambdós elements íntimament lligats al recurs que estudiem en aquest treball. Però també ens és de gran importància per la coincidència dels factors filosòfico-religiós, poètic i de patrocini.

Des d'un punt de vista filosòfico-religiós, l'aigua sempre ha tingut una gran rellevància en el corpus ideològic del taoisme. Apareix amb assiduïtat al *Daodejing*. Vegem-ne uns exemples:

#### Capítol 8

The highest efficacy is like water.  
It is because water benefits everything (*wanwu*)  
Yet vies to dwell in places loathed by the crowd  
That it comes nearest to proper way-making.<sup>76</sup>

#### Capítol 61

A great state is like the lower reaches of water's downward flow.

---

<sup>74</sup> (Op. Cit.), p. 78

<sup>75</sup> El títol original del conjunt és el següent: *Aigua, dotze visions (Shi'er shui tu)*

<sup>76</sup> *Dao de Jing* (Op. Cit.), p. 87



It is the female of the world.

In the intercourse of the world,  
The female is always able to use her equilibrium (*jing*) to best the male.  
It is this equilibrium that places her properly underneath.<sup>77</sup>

## Capítol 78

Nothing in the world is as soft and weak as water.  
And yet in attacking what is hard and strong,  
There is nothing that can surpass it.  
This is because there is nothing that can be used in its stead

There is no one in the world that does not know  
That the soft prevails over the hard  
And the weak prevails over the strong,  
And yet none are able to act accordingly.<sup>78</sup>

La dualitat incloent i positiva, la solució dels contraris, la fermesa i la superioritat, paradoxalment dòcils i submises, de la feminitat, del *yin*, que arrenquen en la filosofia taoista, creuen d'un cap a l'altre el conjunt d'aquestes obres. Aquesta feminitat s'intensifica amb la inscripció cal·ligràfica obra novament de l'emperadriu Yang. En aquest cas, però, no som davant de dístics o quartets, sinó de títols que fan referència a fenòmens meteorològics en relació amb l'aigua, però que també porten forta una càrrega lírica en el seu interior. Així, doncs, en l'*Àlbum d'aigua* les correspondències entre l'element verbal i el visual es construeixen sobre la base a referències, a títols poètics que no desenvolupen la idea, sinó que la suggereixen, tal com fa Ma Yuan en la seva interpretació visual. La selecció d'elements torna a ser mínima, de nou el *leitmotiv* és la convicció que més és menys. Fixem-nos en aquest exemple:

---

<sup>77</sup> *Dao de Jing* (Op. Cit.), p. 172

<sup>78</sup> *Dao de Jing* (Op. Cit.), p. 197



Figura 10. Ma Yuan: *El riu Groc: corrents agitats*. Font: <http://pinterest.com/>

Ma Yuan, tot i ser un cercador de la veritat física de la natura, en aquesta obra actua de manera arbitrària i, trencant la llei natural, concentra la força de l'aigua amb l'ús artificial de la línia. Aquest ús de la línia és voluntàriament cercat per crear ressonàncies gràfiques amb la cal·ligrafia de la inscripció i, alhora, amb el seu significat verbal: els corrents agitats. La correspondència ha quedat, doncs, intensificada amb un allunyament arbitrari de la realitat imitada, però amb això s'ha aconseguit un acostament més directe a la realitat mental que s'ha volgut evocar. L'obra esdevé un estudi de la natura buida de contingut, o un estudi de la buidor de la natura, de la buidor d'elements en l'univers i en la consciència, el retrat ideal del Camí que defensaven els taoistes i els budistes.

Amb l'anàlisi d'aquestes dues últimes obres hem volgut posar de manifest la conjunció dels tres factors principals que, al nostre parer, expliquen l'ús que fa Ma Yuan del recurs del buit: el factor de patrocini, el factor poètic i el factor filosòfico-religiós. Aquests factors actuen de manera simultània per concebre un llenguatge estètic on aquest recurs, ja inserit de ple en la tradició cultural de Ma Yuan, constitueix un element poderós per donar forma a algunes de les característiques que defineixen l'art: la metàfora, la paradoxa, el misteri.

## 5. Conclusions

Des del diagrama taoista *taijitsu* de l'escola del Yin i el Yang fins a l'apropiació que de la natura fan els neo-taoistes com a via de creixement interior i coneixement espiritual, el concepte del buit passa per unes fases evolutives que el porten des de l'àmbit exclusiu de les idees a l'àmbit de l'estètica. No és fins a l'arribada de la dinastia dels Song del Nord quan el paisatge adquireix un valor per se i passa a ser tot un gènere en la tradició pictòrica d'aquesta cultura. El buit, que ja és un recurs que forma part intrínseca d'aquesta tradició, té encara, en aquest període, unes fortes connotacions filosòfico-religioses, lligades a la construcció d'una cosmologia al·legòrica que té la màxima expressió en la pintura que es coneix sota el nom de *shan-shui*, sinècdoc de la pintura de paisatge. Fou l'última generació de poetes i pintors d'aquesta dinastia, encapçalada per la figura de Su Shi, la que introduí l'element líric en la pintura de paisatge. També l'Escola Oficial de pintura de l'emperador Huizong, amb el seu programa d'estudis i les seves proves de selecció de candidats, influí en aquesta nova operació que revolucionà l'estètica paisatgística de la pintura xinesa.

A partir de la dinastia següent, la dels Song del Sud, i a la qual pertany Ma Yuan, un altre factor important s'afegeix a la configuració múltiple del buit com a recurs: el factor del patrocini. En el cas de Ma Yuan, aquest factor queda representat per la seva relació amb l'emperadriu Yang.

Al llarg d'aquest treball hem intentat demostrar que, tot i tenir un innegable origen filosòfico-religiós, el recurs del buit, un cop arribats a la dinastia dels Song del Sud, ha adquirit una multiplicitat de significats --el poètic, el de patrocini, el geogràfic, potser el polític— que d'una manera simultània co-actuen per fer-lo visible i actiu en les diverses obres dels pintors del període, en especial de Ma Yuan i en les obres que hem analitzat. És un recurs que s'omple d'un lirisme que enfonsa les seves arrels en la poesia clàssica dels Tang (Wang Wei, Li Bai, Du Fu) i que harmonitza l'origen filosòfic amb un nou accent poètic que omple l'espai buit de melancolia, de ressonàncies oníriques i de viatge interior. L'aspecte més material i tècnic, com l'ús de suports més reduïts que els d'anteriors dinasties (el ventall i l'àlbum) o la varietat de pinzellades i la simultaneïtat de diferents perspectives en una sola obra, també formen part d'aquesta revolució estètica.

Mentre construïem el marc teòric per anar avançant en la investigació del nostre treball, hem pogut advertir l'existència d'altres factors que haurien donat una nova profunditat a la nostra

anàlisi o, fins i tot i encara més important, noves perspectives. Ja sigui per la manca de temps o per la simple inexistència de fonts bibliogràfiques al respecte, no hem pogut aprofundir aquets tres aspectes:

1. El factor geogràfic. Amb la caiguda de la dinastia dels Song del Nord, la capital de l'imperi es trasllada a Hangzhou, amb el que això comporta d'un nou escenari paisatgístic que de ben segur va tenir les seves conseqüències estètiques. A més, i com ja hem assenyalat en aquest treball, les preferències geogràfiques dels patrocinatoris de Ma Yuan (sobretot les de l'emperadriu Yang) i que motivaren tant la temàtica com la composició de moltes de les seves obres, tenen com a focus d'atenció els topants que es despleguen tant a palau com als seus envoltants.
2. El factor polític. Ja hem assenyalat que aquest factor, identificat per primer cop per la crítica de la dinastia Ming, ha estat rebutjat per la crítica occidental contemporània. Altres autors, però, en analitzar les correspondències entre la poesia i la pintura parlen d'un espai buit que podria construir la metàfora d'un exili interior, ateses les circumstàncies polítiques del moment. No hem pogut trobar bibliografia que aprofundís aquesta via d'investigació.
3. La hipòtesi que S. Bush apunta d'una manera molt superficial, i que deixa en l'aire la possibilitat que aquest espai buit de la superfície del quadre servís per a la col·locació de la inscripció cal·ligràfica, és certament agosarada, però ateses les relacions tan estretes entre Ma Yuan i l'emperadriu Yang, fóra potser vàlid en el futur un intent, ni que sigui per invalidar la hipòtesi, d'investigació per aquesta via d'anàlisi.

## 6. BIBLIOGRAFIA

### Llibres

CLUNAS, C. (2009). *Art in China*. Oxford University Press, Nova York.

DAISETZ T. SUZUKI (1996). *El zen y la cultura japonesa*. Paidós, Barcelona.

*Dao de Jing. A Philosophical Translation*. Traducció, introducció i comentaris a càrrec de R. T. Ames i D. L. Hall, 2004. Ballantine Books, Nova York.

EDWARDS, R. (2011). *The Heart of Ma Yuan. The Search for a Southern Song Aesthetic*. Hong Kong University Press, Hong Kong.

FUNG YU-LAN (1976). *A Short History of Chinese Philosophy. A systematic Account of Chinese Thought From Its Origins to the Present Day*. The Free Press, Nova York.

LEE. H-S. (2010). *Empresses, art and Agency in Song Dynasty China*. University of Washington Press, Seattle i Londres.

MURCK, A. (2000). *The Subtle Art of Dissent. Poetry and Painting in Song China*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, i Londres.

PUETT, M. J. (2004). *To Become a God. Cosmology, Sacrifice, and Self-Divinization in Early China*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, i Londres.

SULLIVAN, M. (2008). *The Arts of China*. University of California Press, Berkeley i Los Angeles. University of California Press, Ltd., Londres.

WANG YAO-T'ING (2000). *Looking at Chinese Painting. A Comprehension Guide to the Philosophy, Technique and History of Chinese Painting*. Nigensha Publishing Co. Tòquio i Hong Kong.

YANG, X. *et al* (1997). *Three Thousand Years of Chinese Painting*. Yale University and Foreign Languages Press, New Haven, Londres i Beijing.

### Articles

*Poésie et peinture. Aspects de l'esthétique chinoise classique*. Article cedit per la consultora de l'assignatura d'Art dels Estudis de l'Àsia Oriental.

CHENG, F. (1993). "El vacío en la pintura china". Extracte publicat a *El Paseante*, vol 20-22, pp. 63-81.

DONGFANG HU (1995). "The Philosophical Origin of the Black-White System of Chinese Painting", *International Journal of Politics, Culture, and Society*, vol 8, n. 3, pp. 453-465.

HAY, J. (1985). "The Discovery of Surface", *Archives of Asian Art*, vol 38, pp. 95-123.

INADA, Kenneth K. (octubre, 1994). "The Buddhist Aesthetic nature: A challenge to rationalism and empiricism", *Asian Philosophy*, vol. 4, n. 2, p 139-151.

INADA, Kenneth K. (abril, 1997). "A theory of Oriental Aesthetics: A Prolegomenon", *Philosophy East and West*, vol. 47, n. 2, pp. 117-131.

MALENFER ORTIZ, V. (juny, 1994). "The Poetic Structure of a Twelfth-Century Chinese Pictorial Dream Journey", *The Art Bulletin*, vol. 76, n. 2, pp. 257-278.

SHAW, M. (abril – juny, 1988). Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting. *Journal of the History of Ideas*, vol 49, n. 2, pp. 183-206.

SULLIVAN, M. (2007). "The Gift of Distance. Chinese Landscape Painting as a Source of Inspiration", *Southwest Review*, 92, 3, pp. 407-419

Zahra Abdollah; Baharudin Ahmad. (2011). Philosophical Origins of Absence of Color in Chinese Painting. *Int. J. Humanities*, vol 18, n. 1, pp. 103-115.

### **Pàgines web**

BUSH, S. *On the Status and Literary Training of Twelfth-Century Academy Landscapists in China*. 2011.

<<http://jamescahill.info/other-peoples-writing/on-the-status-and-literary-training-of-twelfth-century-academy-landscapists-in-china>> (25 de març de 2012)

CAHILL, J. *Lecture 9b - Political and Poetic Themes in Southern Song Painting i Lecture 11a - Great Masters of Southern Song: Ma Yuan*. 2011. <<http://jamescahill.info/a-pure-and-remote-view>> (2 de maig de 2012)

### **Fonts en línia per a les figures**

<<http://arthistoryreference.com/index.html>> (3 de juny de 2012)

<<http://www.chinaonlinemuseum.com/>> (3 de juny de 2012)

<<http://www.daoistcenter.org/homepage.html>> (3 de juny de 2012)

<<http://www.japansociety.org/>> (3 de juny de 2012)

<<http://new.oberlin.edu/>> (3 de juny de 2012)

<<http://pinterest.com/>> (3 de juny de 2012)

<<http://www.tnm.jp/>> (3 de juny de 2012)