

# Art

Muriel Gómez Pradas

PID\_00205807



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció.....</b>	<b>5</b>
<b>1. La tradició artística a l'Àsia Oriental: alguns trets definitoris.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Tècniques, materials i formats.....</b>	<b>10</b>
<b>3. Aspectes relacionats amb el pensament a l'Àsia Oriental.....</b>	<b>15</b>
<b>4. Algunes de les principals escoles artístiques.....</b>	<b>20</b>
<b>5. Relacions artístiques i influències mútues.....</b>	<b>26</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>29</b>



## **Introducció**

En aquest bloc ens aproximarem a la tradició artística de la Xina i el Japó a partir de cinc grans apartats: alguns dels trets definitoris de la tradició artística a l'Àsia Oriental, tècniques, materials i formats, alguns aspectes bàsics relacionats amb trets del pensament de l'Àsia Oriental, una breu aproximació a algunes de les principals escoles artístiques de la Xina i el Japó i per acabar abordarem breument les relacions artístiques i influències mútues. L'objectiu és situar-nos en una concepció estètica i artística radicalment diferent a la nostra, i per tant hem cregut oportú treballar conjuntament l'art a la Xina i al Japó (exceptuant l'apartat on farem una aproximació a algunes de les més destacades i/o conegudes escoles artístiques, on les treballarem per separat i de manera individualitzada).



## 1. La tradició artística a l'Àsia Oriental: alguns trets definitoris

S'utilitza la mateixa periodització en l'estudi de l'art a Europa que a l'Àsia Oriental?

En l'estudi de l'art xinès o japonès no podem utilitzar el mateix sistema que tradicionalment s'utilitza per estudiar l'evolució de l'art europeu i, per extensió, de l'art occidental. Tradicionalment, tant l'estudi de la història com de la història de l'Art a Europa s'ha dividit en èpoques històriques i en la noció d'"estils": prehistòria, edat antiga (art del món clàssic: Grècia i Roma), edat mitjana (Romànic i Gòtic), edat moderna (Renaixement, Manierisme, Barroc, Neoclassicisme) i edat contemporània (Romanticisme, Academicisme, Realisme, Impressionisme, Postimpressionisme, Art Modern i Avantguardes, Art contemporani).

En l'estudi de l'art de l'Àsia Oriental, i en concret de la Xina i el Japó, ens trobarem que no hi ha una periodització comuna ni molt menys la noció occidental d'evolució d'estils. Així veurem com la història del Japó també es divideix per al seu estudi en grans períodes, que tant serviran per a l'anàlisi de la producció artística com del desenvolupament de fets polítics i històrics importants, però amb una periodització totalment diferent de la utilitzada a occident. Mentre que a la Xina ens trobarem que la narració tradicional xinesa de la història es basa en els denominats *cicles dinàstics*, és a dir, a explicar els diferents esdeveniments històrics i també artístics com el resultat de successives dinasties de reis i emperadors que passen per etapes alternes d'apogeu i declivi.

A la web del Metropolitan Museum of New York trobem un recurs molt útil: el *Heilbrunn Timeline of Art History*, on s'assenyalen els principals períodes, tant de l'art japonès com xinès, amb una breu explicació i la ressenya d'alguns dels principals i més destacats objectes artístics del període.

S'utilitza la mateixa classificació de les Arts a Europa i Àsia?

El concepte sobre què és art difereix, i força, entre les cultures d'Àsia Oriental i occident. Així per exemple, mentre a occident existeix tradicionalment una clara diferenciació entre les Belles Arts (arquitectura, escultura, pintura) i l'artesanía o les arts aplicades (ceràmica, tèxtils, laca, cistelleria, etc.) aquesta distinció històricament no existia com a tal ni a la Xina ni al Japó i només ha aparegut recentment.

Al Japó, aquesta distinció arbitrària no la trobem fins al segle XIX, ja que va ser introduïda durant el període de la Restauració Meiji (1868-1912), una època caracteritzada precisament per l'occidentalització del país. Així, per tal d'equiparar-se a occident, es van crear termes com *bijutsu* i *kogei*, 'belles arts' i 'artesania' respectivament, traduïts directament de termes occidentals, ja que la paraula que tradicionalment s'utilitzava al Japó era *gigei* ['technical art' 'arts i oficis' o 'arts aplicades'], que tot i que implicava els conceptes de 'belles arts' i d'"artesania", de fet significava més aviat 'artesania' o 'arts aplicades' i li mancava qualsevol referència directa al nostre concepte de 'belles arts'<sup>1</sup>". Fins aquell moment, tenia el mateix valor la pintura, la cal·ligrafia, la ceràmica o la laca.

<sup>(1)</sup>Kikuchi, Yuko, "The Myth of Yanagi's Originality: The Formation of 'Mingei' Theory in its Social and Historical Context". *Journal of Design History* (1994): 255.

A la Xina, sí que existia una jerarquització de les arts però no tal com l'entendem a Occident, i l'Art amb majúscules era el de "les arts del pinzell", és a dir, la poesia, la pintura i la cal·ligrafia. Un art reservat a les elits intel·lectuals. Mentre que l'escultura no era considerada com un art, sinó més aviat un objecte al servei dels ritus o la difusió del buddhisme, per exemple. Igualment succeïa amb l'arquitectura, que no podem entendre en el context cultural tradicional xinès com una categoria artística sinó com una forma d'organitzar l'espai social, una manera de mostrar i visualitzar el microcosmos i el macrocosmos. No hem d'oblidar però, el fet que alguns materials como ara el jade, la seda, la laca, la ceràmica, etc., eren considerats com a materials artístics.

Així, la valoració del que és o no és art varia entre l'Àsia Oriental i occident. Mentre que des de l'estètica occidental hi ha activitats artístiques –com l'art del jardí, o l'*ikebana*– que mai han estat considerades com a tals, a l'Àsia Oriental l'arquitectura, per exemple, no ha tingut la mateixa categoria artística que a occident, i era més un treball col·laboratiu i col·lectiu de diferents artesans que no un treball intel·lectual i artístic. I una de les arts per excel·lència de l'Àsia Oriental, la cal·ligrafia, a occident no ha tingut aquesta categoria artística. Un altre exemple el trobem al Japó, on avui dia un bol de ceràmica (*chawan*) pot arribar a ser considerat un Tresor Nacional, mentre que en l'art europeu (i per extensió occidental) la ceràmica encara és considerada com un treball artesanal.

En l'aprenentatge artístic, quin és el valor de la tradició i el passat a la Xina i el Japó? Passa el mateix a Europa?

A la Xina i el Japó l'aprenentatge artístic de totes les arts es fonamenta en la imitació i repetició, mentre que a Occident podem dir que es basa més en l'estudi literari i no tant a assolir una perfecció tècnica. En les cultures de l'Àsia Oriental aquesta perfecció tècnica necessària tan sols es pot adquirir després de llargs anys d'aprenentatge, copiant i assimilant les ensenyances dels mestres antics. Per tant, tan sols després d'adquirir la perfecció tècnica un podrà arribar a tenir un estil propi.



A la Xina l'aprenentatge d'un pintor, per exemple, es basava en l'aprenentatge de la cal·ligrafia, en la utilització dels *Quatre tresors de l'estudi* (pinzell, tinta, tintor i paper) i l'estudi i còpia dels grans mestres del passat. Aquests *Quatre tresors de l'estudi* eren concebuts tant com a instruments bàsics com a categories estètiques i tècniques en l'art de la cal·ligrafia i la pintura.

Per tant, a la cultura xinesa, un artista necessitava adquirir els anomenats *Sis principis de la pintura*<sup>2</sup>:

- Habilitat amb el pinzell (*bi*)
- Habilitat amb la tinta (*mo*)
- El moviment per guiar el pinzell (*qi*)
- Ritme per expressar l'harmonia existent entre forma i idea (*yun*)
- Habilitat per expressar la proporció i l'estructura (*si*)
- Saber captar una escena a través del canvis que es produeixen a la natura

El primer nivell d'instrucció el trobem en l'aprenentatge del traç. Tant per a un pintor com per a un cal·lígraf això vol dir saber posar, aixecar, moure, empènyer, pressionar i alleugerir el pinzell. La creació o construcció del traç forma part de l'educació d'un artista, de la mateixa manera que també ho forma la correcta selecció i ús dels instruments que l'integren i formen. Sols quan es coneix la sintonia entre tots ells l'obra podrà traspasar els límits de la correcció i ser considerada com una obra de creació, com un reflex de l'artista mateix.

Per tant, les bases de l'aprenentatge clàssic les trobarem en la familiaritat en l'ús de la tinta i el pinzell, així com en la còpia dels mestres del passat i la pròpia experiència en la naturalesa. Un aprenentatge on es prioritzarà la prevalença i manteniment d'iconografies i les mínimes variacions pel que fa a innovacions tècniques. Resumint, un tipus d'aprenentatge fonamentat en el manteniment d'una sèrie de convencions formals i tècniques al llarg del temps. I aquests fonaments, tot i que característics de la Xina, seran compartits també pel Japó i Corea.

<sup>(2)</sup>Isabel Cervera, *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*. (Barcelona: El Serbal, 1997): 160-161.

#### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul "La saviesa com a estètica. El paisatge i el retrat com a gèneres".

## 2. Tècniques, materials i formats

Quins són els formats pictòrics tradicionals més utilitzats?

Entre l'Àsia Oriental i occident trobem una diferent manera de mirar, d'aproximar-nos a les obres artístiques, unes diferències que conseqüentment comporten la utilització de formats completament diferents. Mentre a occident, per exemple, les pintures acostumen a estar penjades de les parets i per tant són visibles amb un únic cop d'ull, a una certa distància i per diverses persones a la vegada, l'experiència de mirar una pintura és completament diferent a la Xina i al Japó, una diferència que ve donada, entre altres aspectes, pels formats artístics utilitzats. Uns formats que tant a la Xina com al Japó potencien una visió íntima i individual: una pintura en format de rotlle horitzontal proporciona una visió propera, íntima i individual, i hi ha a més un contacte físic directe amb l'obra.

Els formats més utilitzats, tant a la Xina com al Japó, són els següents:

- **Rotlle horitzontal:** els rotlles de format horitzontal s'utilitzen per a pintures i cal·ligrafies, i el més normal és una combinació de totes dues. És un format que s'adapta perfectament a un tipus de pintura narrativa, ja que la visió de l'obra no és completa sinó que es va desenrotllant secció per secció, i s'obté així una visió progressiva. Aquest tipus d'obres acostumen a estar formades per fulls de paper o seda muntats. Aquest format de pintura, igual que d'altres utilitzats tradicionalment en l'art de l'Àsia Oriental, mostren una relació íntima entre paraula i imatge, no tan sols amb els poemes originals que acostumen a acompanyar les imatges sinó també incorporant comentaris dels successius propietaris.
- **Rotlle vertical:** consisteix en una composició vertical per ser penjada i exposada en una paret, i per tant és el més similar al nostre format de pintura. Entre la Xina i el Japó existeixen diferències en el sistema de muntatge, tot i que en essència tots dos coincideixen en una pintura o cal·ligrafia vertical feta sobre paper o seda, muntada sobre un suport de paper i emmarcada per un vorell decoratiu de seda. A la part inferior trobem una petita vara de fusta, que és el que li proporciona el pes necessari per poder ser penjada. A més, aquesta barra de fusta és el que permet enrotllar la pintura per guardar-la, o transportar-la fàcilment quan no està penjada.
- **Paravents:** aquest suport pictòric es va originar a la Xina i va arribar al Japó a través de Corea. Els paravents no tan sols tenien una funció decorativa, sinó també una clara funcionalitat pràctica en ser utilitzats per modular i

separar espais interiors, entre d'altres usos. Aquests paravents podien tenir tant una estructura fixa (més popular a la Xina) com tenir diversos fulls que permetien plegar-lo (característic del Japó). Així, aquests paravents consisteixen en una estructura i entramat fet de fusta molt lleugera, que serveix de suport a fulls de paper sobre les quals s'executa la pintura o cal·ligrafia. Al Japó, per exemple, va ser durant el període Momoyoma (1573-1615) el moment de màxim esplendor dels paravents o *byōbu*, amb el desenvolupament d'una nova estètica de colors brillants i l'ús de fulls d'or. Sobre l'ús d'or en aquestes estructures hi ha teories que consideren que era una manera de reflectir la llum i donar així més lluminositat als interiors.

- Vanos: un altre format utilitzat com a suport de la pintura i la cal·ligrafia a l'Àsia Oriental són els vanos, que tant podien ser d'estructura rígida, de seda, amb forma oval, i muntat sobre una única tija de bambú (més típics de la Xina), o bé de paper plegat sobre un suport de fines tires de bambú (més utilitzats al Japó). Sobre aquestes superfícies es realitzava la decoració, ja fos pintada o gravada. Posteriorment, i per tal de preservar millor aquestes obres d'art, la superfície decorada s'acostumava a separar del marc i es conservava muntat com un full d'àlbum.
- Àlbums: els àlbums són un recull d'obres en formats petits que es muntaven en fulls de paper en format llibre. Aquests reculls tant podien ser fets per artistes com per col·leccionistes, segons els seus gustos específics sobre un artista, tema o període artístic.

Quin és el tipus de perspectiva utilitzada a la tradició xinesa de la pintura de paisatge? És la mateixa que a Europa? I la perspectiva utilitzada a l'*ukiyo-e*?

Guo Xi (c. 1020-1090), pintor i lletrat xinès, en el seu tractat *Linquan gaozhi* va definir tres tipus bàsics de perspectives en relació amb la representació i visió de les muntanyes en la pintura de paisatge:

- Perspectiva elevada (*gaoyuan*), com si les miréssim des de baix. Un sistema de representació de la distància en el qual l'ull de l'espectador se situa en una posició o pla inferior, i obliga l'ull a un recorregut cap a dalt.
- Perspectiva profunda (*shenyuan*), com si les miréssim cap a l'interior. Un sistema de representació de la distància en el qual l'ull de l'espectador se situa en un pla alt, i obté així una visió panoràmica, de dalt a baix.
- Perspectiva de nivell o plana (*pingyuan*), com si les miréssim de prop. Un sistema de representació de la distància en el qual l'ull de l'espectador se

situa en una posició propera, fet que permet obtenir una visió completa i total, fins a la llunyania.

### Exemple

Podeu veure, a tall d'exemple, l'obra de Guo Xi o Kuo Shi al National Palace Museum of Taiwan.

Aquest joc de perspectives, que es combinen i utilitzen plegades en una mateixa obra, estableix una nova manera d'organitzar l'obra per part del pintor i de mirar-la per part de l'espectador: en combinar diferents punts de vista, s'amplia la visió i es dóna la sensació a l'espectador d'estar envoltat pel paisatge.

Per tant, i a diferència de la pintura occidental, la pintura xinesa no es regeix per la perspectiva lineal (amb un punt de fuga situat al fons del quadre, a l'horitzó, on convergeixen les línies paral·leles), ni per la representació del efectes del clarobscur, sinó per una gramàtica pictòrica radicalment diferent gràcies a la combinació en una mateixa obra de diferents perspectives o distàncies. I el mateix succeeix al Japó, on les seves pintures es caracteritzen en moltes ocasions per utilitzar l'anomenada perspectiva aèria o "d'ull d'ocell", com si l'espectador estigués en una posició alta, mirant cap a baix.

La perspectiva emprada als *ukiyo-e* del període Edo (1603-1868) al Japó també difereix de la perspectiva tradicional occidental. Aquí tampoc s'utilitzarà la perspectiva lineal típica d'occident sinó la perspectiva en diagonal, la característica definitiva de la qual és que el punt de fuga no el trobarem a l'interior del quadre sinó a l'exterior de la composició. Hem de tenir present però, que la perspectiva occidental va començar a ser popular al Japó precisament a mitjans del període Edo, i es va començar a utilitzar en certs *ukiyo-e* per mostrar interiors i, posteriorment, representar paisatges.

Quina era la importància del concepte "pinzell i tinta" a la tradició de la Xina?

La tinta, el paper, el pinzell i el tinter són els anomenats *Quatre tresors de l'estudi*, és a dir, els instruments bàsics amb els quals a la Xina es varen desenvolupar les *arts del pinzell*: la cal·ligrafia, la pintura i la poesia. Tots quatre són considerats tant com a estris bàsics en el desenvolupament d'aquestes arts, com també com a categories estètiques. Per tant, no són tan sols una eina, sinó que formen part del gest necessari per a la creació.

La tinta està associada al pinzell, ja que sense ell no tindria vida, i al mateix temps, la tinta complementa i dóna significat al pinzell visualitzant el traç creat. En aquesta dinàmica de creació, la tinta acostuma a ser considerada com una manifestació del *yin*, mentre el pinzell ho és del *yang*. Però el pinzell i la tinta necessiten el paper (o la seda) i la pedra per a la tinta, ja que tots quatre

### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul "La saviesa com a estètica. El paisatge i el retrat com a gèneres".

participen en el procés creatiu: la pedra per a la tinta o tinter aconseguint que la tinta tingui el to i textura desitjat, i el paper i/o la seda fent de suport per on pugui lliscar el pinzell i la tinta.

Però s'ha de tenir en compte que, tal com destaca François Cheng<sup>3</sup> al seu llibre *Vació y plenitud*, amb el mot *pinzell* no tan sols es denomina l'estri, sinó també la pinzellada que traça. I la pinzellada té un doble sentit: filosòfic i pictòric. Sintetitzant, des del punt de vista filosòfic la pinzellada és un acte de creació, s'assimilen els gestos del pintor/cal·lígraf/poeta als gestos de la creació. Mentre que des del punt de vista pictòric no és tan sols una línia sinó que defineix contorns, crea textures, dóna volum, crea formes i atmosferes, dóna ritme, crea tonalitats, etc.

<sup>(3)</sup>François Cheng, *Vació y plenitud* (Madrid: editorial Siruela, 2004), 137.

Shi Tao (1642-1707), pintor, cal·lígraf i poeta xinès, al seu tractat sobre les tècniques i la filosofia pictòriques *Paraules sobre la Pintura* ens diu:

“La tinta, al impregnar el pincel, debe otorgarle soltura; el pincel, al utilizar la tinta, debe dotarla de espíritu. La soltura de la tinta es cuestión de técnica; el espíritu del pincel es cuestión de vida.”

La citació s'ha extret d'“Enseñanzas sobre pintura del monje calabaza”, *El Paseante*, 20-22 (1993): 10.

Quin és el tema principal de la pintura xinesa i japonesa comparat amb l'occidental?

Mentre a occident l'home era considerat com la mesura de totes les coses, i per tant podia dominar, dirigir, manipular i transformar la natura, a l'Àsia Oriental l'home es considerava com un element més de la natura, i per tant havia d'integrar-se i viure en harmonia en i amb ella. Aquesta diferent visió de la posició de l'home enfront la natura també donarà lloc a grans diferències en la valoració dels temes i gèneres artístics. Així, i generalitzant, mentre a l'art occidental l'home sempre ha tingut el paper principal i protagonista de les obres artístiques, a l'art de l'Àsia Oriental és just el contrari, i el paper protagonista sempre és l'exercit per la natura i les seves múltiples representacions. La cultura xinesa i japonesa trobarà en la pintura de paisatge el mitjà essencial per explicar i expressar aquest “tot” de la natura, del qual l'home també en forma part però no és el protagonista. En forma part, però d'una manera molt subtil, gairebé imperceptible.

### Exemple

Podeu veure, a tall d'exemple, una de les obres característiques de Fa Kuan (960-1030) conservada al National Palace Museum de Taiwan.

Una altra diferència important a tenir en compte rau en el fet que la pintura de paisatge a la Xina i el Japó no és considerada com una representació exacta i fidedigna. No és un paisatge realista o naturalista entès com l'intent de captar i mostrar l'aparença real d'un paisatge concret, sinó una expressió de la natura,

### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul “La saviesa com a estètica. El paisatge i el retrat com a gèneres”.

una expressió simbòlica de l'esperit de la natura. Com que la natura està en constant canvi i evolució, els artistes el que han de poder és mostrar a través de les seves obres precisament aquest procés de canvi continu (les estacions de l'any, les tempestes, la boirina, la pluja, la calitja, etc.). I no tan sols això, en realitat la representació de la naturalesa també és una manera de mostrar, per analogia, la complexitat i transcendència de l'ésser.

Els fonaments del gènere del paisatge són els mateixos a la Xina i el Japó, tot i que amb resultats i característiques pròpies. El període principal pel que fa a la pintura de paisatge a la Xina el trobem durant el període Song (960-1279). Mentre que al Japó el trobarem amb els paisatges del període Muramachi (1392-1573) d'artistes com Sesshû Tôyô (1420-1506).

### **Exemple**

Les obres més conegudes d'aquests artistes es conserven al Tokyo National Museum. A tall d'exemple, podeu veure un paisatge de Sesshû Tôyô.

### **Lectura suggerida**

Com a complement, podeu llegir l'apartat corresponent del mòdul "La saviesa com a estètica. El paisatge i el retrat com a gèneres".

### 3. Aspectes relacionats amb el pensament a l'Àsia Oriental

En quins trets de les diferents manifestacions artístiques japoneses s'observa més clarament la petjada del shintô?

El *shintoisme* o “camí dels déus” és la religió primitiva del Japó, una creença animista basada en la veneració dels *kami* o “esperits de la natura”, que es manifestaven en les muntanyes, arbres, rius, pedres, etc. Aquestes creences estan relacionades amb la natura i el cicle de la vida, ja que el *shintoisme* es caracteritza per no tenir fundador, ni llibres sagrats, ni un panteó ben definit. I és aquesta sensibilitat per la natura i pels canvis estacionals, la que marcarà profundament la cultura i les manifestacions artístiques japoneses.

La transcendència de la natura és una de les constants de l'art tradicional japonès, i l'arquitectura és una de les manifestacions artístiques on més clara és la vinculació entre art i natura. Una arquitectura que busca l'harmonia amb la naturalesa, tant en relació amb els materials utilitzats com en la seva integració en l'espai. En l'arquitectura tradicional es buscava que l'edifici i l'espai formessin una unitat, que hi hagués una continuïtat, una correlació entre espai interior i exterior. No era una arquitectura amb vocació de permanència al llarg del temps i per això, i contràriament al que succeeix en l'arquitectura occidental, on predomina la pedra com a material constructiu, al Japó tradicional les construccions arquitectòniques es van decantar per l'ús de materials efímers i naturals com a elements constructius essencials, i la fusta n'era el principal.

#### Exemple

El primer exemple d'art *shintoisista* el trobem en els santuaris *shintô* d'estil *shinden* com el d'Ise Jinjû, una mostra perfecta de simplicitat, de sintonia amb l'entorn, d'ús de materials efímers com la fusta, i especialment de no-permanència, en el fet que es destrueix i reconstrueix cada 20 anys.

Amb l'arribada del budhisme, en especial del budhisme zen, les referències a la natura continuen tenint una posició central en la cultura tradicional japonesa, ja que, tot i la penetració d'aquest sistema de pensament molt més complex, l'arrelament del *shintoisme* en la societat va continuar al llarg de la història, i va donar lloc a un veritable sincretisme cultural. Així, per exemple, la flor del cirerer o *sakura* s'associa als canvis de la natura, a la transitorietat de la vida, a més d'associar-se a valors tradicionals del budhisme zen com puresa, simplicitat, i de ser un símbol de l'apreciació japonesa de la bellesa efímera. Continua l'ús de la fusta com a element constructiu essencial, o en arts com la ceràmica també es busca la connexió amb la natura: tot i la diversitat de tècniques i formes, la ceràmica tradicional japonesa (per exemple d'estil

raku, seto, bizen, etc.) té en comú una sèrie d'aspectes relacionats tant amb l'estètica zen com en la recerca d'una integració total en la natura: simplicitat de formes i colors, asimetria, rugositat, sensació d'inacabat etc., tots aspectes que la connecten amb una natura en constant canvi.

Podem concloure que al Japó la natura mateixa és art. Un exemple clar el trobem en l'art del jardí, una de les seves manifestacions artístiques més destacades –des del jardí sec o *karesansui* al jardí del Te o *roji*–, o en manifestacions tan especials com l'art del bonsai, l'art de les composicions florals o ikebana o l'art de la contemplació de pedres seleccionades o *suiseki*.

#### Lectura suggerida

Com a complement, podeu llegir l'apartat corresponent del mòdul "Fonaments del pensament artístic".

Quins són els canvis més destacats en l'evolució del concepte de pagoda?

Per copsar la importància de la pagoda, aquesta s'ha d'entendre en el context de l'arquitectura religiosa relacionada amb el buddhisme.

El seu origen se situa en les stupes de l'Índia, que eren edificis amb un clar simbolisme: eren espais per guardar relíquies, i procedien formalment d'antics túmuls funeraris. L'stupa com a tipologia constructiva relacionada amb el buddhisme es va difondre per tot el continent. Així, es va iniciar a l'Índia, i a través de la Xina i Corea va arribar fins al Japó, ja transformada en pagoda segons els sistemes de construcció xinesos. És a dir, passant de les formes semiesfèriques o campaniformes que caracteritzaven les primeres stupes a construccions que es desenvolupen en alçada, sobre una base quadrangular, amb un nombre senar de pisos i amb una superfície que va disminuint en alçada, i rematada per un alt pal, com són les pagodes. Conservant, això sí, tot el seu significat simbòlic. Aquest va ser el model constructiu i simbòlic que va arribar al Japó juntament amb el buddhisme (segle VI), i tot i que les pagodes xineses podien ser de pedra, fusta o maó, al Japó es van realitzar en fusta; en aquest país és on es conserven les pagodes de fusta més antigues, com la pagoda de *Hōryū-ji*, al Japó, construïda al segle VII.

Va passar a ser així l'edifici amb més contingut simbòlic dels recintes budistes: la pagoda ja no era un "contenedor" de les relíquies de Buddha sinó que tota ella era un símbol de Buddha. Per aquesta raó, en els seus inicis, ocupava el lloc central dels recintes del temple budistes; amb el temps, aquest espai central va ser ocupat per l'edifici que contenia les imatges (*kondo*), i la pagoda va passar a un segon terme.

La pagoda és una construcció de fusta, una torre que acostuma a tenir un nombre imparell de pisos (normalment tres o cinc) de base quadrada. Com a edifici, la pagoda no té una funció pràctica, sinó tan sols simbòlica: és una representació simbòlica de l'univers.



És una representació simbòlica de l'univers<sup>4</sup>, que emergeix d'una base quadrada que simbolitza la Terra i, des de la base fins al punt més alt, és travessada per un pilar central, l'*axis mundi*, l'eix del món que uneix els tres nivells còsmics (cel, terra i regions infernals).

Com podem interpretar el simbolisme d'una representació escultòrica budhista?

Per tal de poder interpretar el simbolisme de les representacions budhistes, tant pictòriques com escultòriques, és necessari conèixer el significat de tota una sèrie d'elements i objectes al·legòrics que les acompanyen. Uns codis, comuns a la Xina i el Japó que, més enllà de qüestions estilístiques, ajuden a identificar la representació i mantenir la comunicació amb el fidel, gràcies a una sèrie de signes i postures corporals, acompanyades molt sovint de tota una sèrie d'atributs o objectes que ajuden a identificar les deïtats.

I entre aquests signes o codis destaquen les *mudrâ*. Les *mudrâ* són els gestos i postures realitzats amb les mans i que simbolitzen l'esperit de Buddha i els *bodhissattvas*. N'hi ha de dos tipus<sup>5</sup>: les que serveixen per identificar la deïtat o evocar un determinat episodi, i les que són un senyal simbòlic d'aspectes metafísics del budhisme esotèric. Per tant, les *mudrâ* s'utilitzen per transmetre una sèrie de missatges, així com per indicar la funció i la naturalesa de la deïtat. En l'escultura budhista, el gran nombre de *mudrâ* existents queda reduït a uns quants signes bàsics. Les *mudrâ* més conegudes fan referència a la compassió, la misericòrdia, la saviesa, la il·luminació, la meditació, la protecció, i a l'ensenyament, etc.

Juntament amb les *mudrâ*, les escultures tenen una sèrie d'atributs o objectes als quals estan associats i que ens ajuden a identificar les deïtats, així com unes determinades postures, especialment de les cames, que reforcen la seva lectura simbòlica. Per exemple, associats a la imatge de Buddha hi ha animals i flors que decoren el seu pedestal, com el lleó, símbol del seu clan, i la flor de lotus, símbol de l'essència de Buddha, de la seva puresa.

Per tant, una imatge de Buddha està composta formalment per les "vuitanta marques de bellesa i trenta-dues perfeccions", símbols de la transcendència de Buddha. Les més conegudes i utilitzades són: l'*ushnisha* o protuberància del crani (símbol de saviesa i espiritualitat), *urna* o marca central al front (símbol d'il·luminació), orelles amb grans lòbuls (símbol de l'origen principesc), plecs al coll (símbol de felicitat). A més, en la seva lectura iconogràfica, i per tal d'entendre tot el seu significat, també haurem de tenir en compte la roba que duu, la *mudrâ* que realitza amb les mans, la postura de les cames, així com

<sup>(4)</sup>Fernando García Gutiérrez, "Espai i símbol en l'art japonès", a *Espai i símbol en l'art oriental (Índia, Tibet, Xina i Japó)*, ed. Ramón N. Prats (Barcelona: Editorial Cruïlla, 1997), 85.

#### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul "El budhisme. Filosofia, art i comerç".

<sup>(5)</sup>Saunders, E. Dale, *Mudrâ. A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture* (Princeton: Princeton University Press, 1960), 3.

#### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul "El budhisme. Filosofia, art i comerç".

el nimbe que de vegades el rodeja, sense oblidar el tipus de pedestal on està assegut. Tota una codificació formal que, partint de l'Índia, s'estendrà per tota Àsia.

Què és l'estètica de la buidor? Quina és la seva importància?

Contràriament al nostre concepte occidental del buit com a absència o manca, des de l'òptica del pensament xinès el buit és un element actiu i ple de significat. I per al buddhisme zen, que pren les idees de la filosofia taoista, el buit és una afirmació de la intuïció i la percepció. La relació entre la forma i el buit s'ha de suggerir, de tal manera que no ens detinguem únicament sobre un dels aspectes –forma o buit–, sinó que captem la seva mútua relació. Per tant, buit i forma els hem d'entendre com a conceptes complementaris, no excloents, ja que la forma té lloc en l'espai buit; per tant, sense el buit no existeixen les formes.

“El vacío-lleño no es una oposición tan sólo formal, ni un procedimiento para crear la profundidad en el espacio. Frente a lo lleno, el vacío constituye una entidad viviente. Motor de todas las cosas, interviene en el seno mismo de lo lleno, insuflando en él los alientos vitales. Por su acción, rompe el desarrollo unidimensional, suscita la transformación interna y genera el movimiento circular. La realidad del vacío se ha de comprender, efectivamente, a partir de una concepción original del universo, de tipo organicista.”

François Cheng, *Vacío y plenitud*, 136.

El buit, com a concepte estètic i recurs tècnic el trobem a totes les arts, de la música a la poesia, de la pintura a la ceràmica. Però és en la pintura on podem copsar tota la seva importància, ja que adquireix una dimensió visible i té un paper protagonista. Com a recurs tècnic en pintura utilitzen el buit per expressar la distància o els diferents plans de la composició. Però també és un recurs ple de significat, ja que aquell espai entre la muntanya i l'aigua ens mostra que no estem davant un paisatge real, sinó de la idea d'una realitat: de la realitat interior de l'artista.

### Exemple

Un magnífic exemple on copsar tot el significat de l'estètica de la buidor el trobem a la pintura atribuïda al xinès Ma Yuan (1190-1225, dinastia Song del Sud), *Pescador solitari a un riu hivernal*, que podeu veure a la web del Tokyo National Museum.

Així, en la pintura de paisatge tant xinesa (especialment la del període Song) com japonesa (pintura zen), l'espai buit té un paper protagonista. En realitat, el concepte del buit és essencial en totes les arts zen. El trobem en la pintura, la cal·ligrafia, la cerimònia del te, l'ikebana ('composició floral') i fins i tot en el teatre Kabuki, on el buit es reflecteix en el silenci i la immobilitat. El buit no ho diu tot, suggereix, i deixa que cada espectador hi pugui integrar les seves pròpies idees i vivències. Amb el buit l'obra d'art aconsegueix tenir un sentit

### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul "Fonaments del pensament artístic".

Una lectura molt interessant, i que pot ajudar a aprofundir en aquest concepte, és el llibre de François Cheng publicat l'any 1979: Cheng, F. *Vacío y plenitud*. Madrid: Editorial Siruela, 2004.

atemporal, donar sensació d'infinitud i alhora de transformació constant; una manera de mostrar l'interior de l'artista i de fer participar l'espectador de la creació d'una obra d'art.

## 4. Algunes de les principals escoles artístiques

Què és el *Wenrenhua* o pintura dels homes de lletres?

El concepte de *wenrenhua* o pintura dels homes de lletres va ser bàsic en l'art xinès. Parteix de la creació de l'Acadèmia de la Pintura (segle XI) durant el regnat de l'emperador Huizong (1082-1135), per tal d'instruir els pintors que formaven part del funcionariat i que així adquirien el mateix nivell i consideració social que els poetes i cal·lígrafs.

El moviment dels *wenrenhua* és contrari a la idea d'artista "professional" al servei de la cort, a qui consideren com a artesà; i advoquen per l'artista lletrat, un artista que gràcies al fet de tenir una consideració i posició social com a lletrat pot gaudir de llibertat per fer una obra diferent, espontània i crítica, una obra que utilitza la naturalesa com a al·legoria. Una nova concepció de la pintura de paisatge, entesa no com a descripció real de la natura sinó com a expressió individual de l'artista. El prototip dels lletrats o homes de lletres el trobem principalment en dos figures clau: Su Dongpo i Mi Fu.

Su Dongpo (1036-1101), també conegut com a Su Shi, va ser un poeta, cal·lígraf, pintor, crític d'art i polític. Una figura absolutament polièdrica i un fidel reflex de l'artista lletrat. Va néixer en una família de lletrats, com ell mateix va acabar essent.

### Exemple

Podeu veure, a tall d'exemple, la seva obra conservada al National Palace Museum de Taipei.

Les seves reflexions sobre art se centren en la relació entre el *dao* i l'art. Així, contràriament al que es defensava fins aquell moment sobre el fet que l'art havia de servir el *dao*, és a dir, havia de tenir una clara funció didàctica, per a ell tant la poesia i la cal·ligrafia com la pintura eren mitjans per identificar-se amb el *dao*, no sols mitjans de transmissió de certes ensenyances.

Mi Fu (1051-1107), pintor, cal·lígraf, col·leccionista i teòric. Va estudiar per aconseguir un lloc a l'administració, però al mateix temps va dedicar-se a l'estudi de la literatura, la poesia i l'art, unes activitats intel·lectuals a les quals finalment es va poder dedicar gràcies a protecció de l'emperador Huizong. Més que la seva obra pictòrica, de la qual es conserva molt poca pintura original, d'ell es coneix la seva faceta com a historiador i crític, amb obres com *Història*

de la pintura (*Huashi*) i *Història de la cal·ligrafia (Zhushi)*. Es considera, juntament a Su Dongpo, com el creador de la pintura dels homes de lletres o *wen-renhua*.

### Exemple

Podeu veure, a tall d'exemple, una obra atribuïda a Mi Fu que es conserva a l'Smithsonian Freer Gallery of Art.

Qui són els anomenats "quatre grans mestres" del període Yuan (1271-1368)?

Els anomenats "Quatre grans mestres" de la dinastia Yuan (1271-1368) varen ser un grup d'artistes que es varen caracteritzar per la seva desvinculació dels cercles oficials dels artistes de l'època, per la seva oposició al govern mongol i especialment per la recerca i innovació en la pintura de paisatge tot prenent com a referència les obres del passat, especialment les obres de Mi Fu (1051-1107) i Su Shi (1036-1101). La seva obra pictòrica es caracteritza pel seu estil expressiu, amb una pinzellada cal·ligràfica. Una pintura de paisatge que busca mostrar l'esperit, les idees i els valors del pintor més que no pas una representació realista i fidedigna. En realitat, aquest ús de formes, tècniques i composicions arcaïtzants del passat s'ha d'entendre com un intent d'identificar-se amb una sèrie de valors associats als antics mestres, com una revolta intel·lectual enfront el govern mongol, destinada a un reduït nombre d'erudits. Estem, per tant, davant una pintura entesa no com la descripció del món que els rodejava, sinó com un mitjà per transmetre els valors i els sentiments de l'artista.

Aquests quatre mestres destacats varen ser:

- Wu Zhen (1280-1354) va destacar com a poeta, pintor i cal·lígraf. Va destacar pel rebuig a copiar les obres dels grans mestres del passat com a mètode d'aprenentatge i va centrar la seva obra en la recerca de la bellesa interna de la natura.

### Exemple

Es conserven obres de Wu Zhen a l'Smithsonian Freer Gallery.

- Wang Meng (c. 1309-1385) procedia d'una família de pintors, fet que va fer que conegués tant els ambients artístics de l'època com les obres del passat. La seva obra de paisatge es caracteritzen per la seva grandiloqüència i grandiositat, en contraposició a la resta del grup, que buscaven obres més intimistes.

### Exemple

Es conserven obres de Wang Meng a l'Smithsonian Freer Gallery.

### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent dels mòduls "Fonaments del pensament artístic" i "La saviesa com a estètica. El paisatge i el retrat com a gèneres".

- Ni Zan (1301-1374), procedia d'una família de lletrats i va destacar com a pintor, poeta, cal·lígraf i també com a col·leccionista. Va optar per una vida errant i solitària, fet que es veu perfectament reflectit als seus paisatges.

### Exemple

Es conserven obres de Ni Zan a l'Smithsonian Freer Gallery.

- Huang Gongwang (1269-1354), un pintor que va destacar per una obra absolutament personal. Mentre que des de la dinastia Song s'havia establert com a norma que els pintors sols plasmaven l'obra en paper després que aquesta estigués totalment formada i establerta en la ment del pintor, ell va optar per un sistema totalment contrari, basat en l'espontaneïtat, en la possibilitat de retoc i rectificació. Un tipus d'obra i de creació que va influir molt en la posterior pintura de paisatge de la dinastia Ming.

### Exemple

Podeu veure, a tall d'exemple, una de les obres de Huang Gongwang conservades al National Palace Museum de Taipei.

Què és l'escola yamato-e?

### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul "La saviesa com a estètica. El paisatge i el retrat com a gèneres".

*Yamato* significa *Japó*, mentre que *kara* significa *Xina*; per tant, amb el terme *yamato-e* es denomina l'escola pictòrica típicament japonesa (o d'estil plenament japonès) sorgida a finals del període Heian (794-1185) i que es contraposa a l'escola *kara-e* d'estil xinès. Així, mentre l'estil *kara-e* es caracteritzava per seguir l'estil formal i la temàtica de la pintura xinesa de l'època, l'escola *yamato-e* es va caracteritzar per una temàtica vinculada a la vida japonesa, normalment de temàtica profana i amb un estil molt colorista, viu i dinàmic. Un tipus d'obra que generalment té com a suport paravents i rotlles horitzontals de paper (*emakimono*); un tipus de format que funciona perfectament per a una pintura narrativa i decorativista com la *yamato-e*.

S'evidenci així un desig de distingir entre la pintura d'estil xinès i la que es correspon a un estil propi i diferenciat de l'anterior, tant en temàtica com en estil, tal com es correspon a una època de reafirmació nacional. Una de les temàtiques principals està connectada amb la literatura de l'època: els *emakimono* amb la història del *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu (dels quals, únicament ens han arribat alguns fragments, que podeu trobar a la web del Tokugawa Art Museum). Les altres temàtiques són representacions de la natura i de les quatre estacions, per mostrar la bellesa de la natura.

Les característiques formals d'aquestes obres les podem resumir: estilització formal, refinament, trets facials reduïts a la mínima expressió, colors brillants i plans, i la tècnica de mostrar l'arquitectura sense el sostre per tal de poder veure el que succeeix a l'interior (coneguda com *fukinuki yatai*).

Aquest estil pictòric i les seves característiques, tant a escala formal com de formats utilitzats, no tan sols el trobem al període Heian (794-1185), sinó que perdurarà al llarg del temps. Així, durant el període Kamakura (1185-1333) trobarem noves temàtiques, i si anteriorment tractaven la vida a la cort, ara estaran més relacionats amb la classe militar. La tradició yamato-ees mantindrà viva també durant el període Muromachi (1392-1573) gràcies als artistes de l'escola tosa, pintors de la cort imperial, i les seves refinades obres inspirades en la natura i plenes de referències poètiques. I durant el període Momoyama (1573-1603) l'escola kâno, amb els seus paravents o panels mòbils de gran format, recull la tradició de l'escola yamato-e. Tornarà a tenir un important auge durant el període Edo (1603-1868) amb l'escola decorativa Rinpa, els qual van agafar els temes de la literatura i poesia clàssica que caracteritzen als yamato-e incorporant canvis estilístics; així pintures, tèxtils, ceràmiques i laques van ser decorades seguint aquest estil.

### Exemples

Podeu trobar exemples d'obres de l'escola kâno al Tokio National Museum.

Podeu trobar exemples d'obres de l'escola rinpa al Metropolitan Museum of Art.

Veiem, per tant, com la pintura yamato-e ha perdurat al llarg del temps com un estil propi i distintiu de l'art japonès, mostrant el luxe i refinament de la cort, així com representacions de la natura, tot basant-se en obres de la literatura i la poesia clàssiques.

Quines són les característiques de l'escola escultòrica de Kamakura?

Tot i que les primeres manifestacions escultòriques al Japó les trobem vinculades a les tombes del període Kofun, no serà fins el període Kamakura (1185-1333) que podem parlar del gran moment d'esplendor de l'escultura japonesa. Serà en aquest període quan s'assentiran les bases del que serà l'escultura japonesa, i posteriorment s'aniran repetint o mantenint una sèrie de fórmules preestablertes, sense grans innovacions.

Aquests trets característics seran bàsicament tres: el realisme, el predomini total de la fusta i el reconeixement de la figura de l'artista.

La característica essencial de l'escultura del període Kamakura és el realisme. Els artistes d'aquest període van produir imatges de monjos, mestres budistes, shoguns i alts dignataris caracteritzats pel seu excepcional realisme, sense cap tipus d'idealització, mostrant amb tota fidelitat tant els seus trets físics com psicològics. A aquest realisme va contribuir l'ús de la fusta com a material escultòric, completat per la policromia i la utilització de materials incrustats en la recreació dels ulls i accessoris reals (de metall bàsicament), és a dir, tècniques encaminades a potenciar el realisme i la individualització de les imatges.

### Exemple

Un dels exemples més perfectes d'aquesta escola és el retrat del monjo Chôgen (Tôdai-ji, Nara), una obra de finals del segle XII o principis del segle XIII, d'artista desconegut, on es retrata amb tota la fidelitat i cruesa la imatge d'un home ancià.

És també en aquest moment que es reconeix l'autoria de les obres, reconeguts i considerats no com a artesans sinó com a veritables artistes. És el moment de l'escola kei, que va treballar principalment a Nara –en concret en els temples de Tôdai-ji i Kôfuku-ji– i que destaca per les diverses generacions d'artistes que la van formar, entre els quals sobresurten Unkei, Kôkei, Takei, Kôshô, Jôkei i Kaikei.

Aquest realisme no sols els trobem en els retrats o figures de monjos i dignataris sinó també en imatges destinades al culte. Un dels exemple paradigmàtics d'aquesta "humanització" és l'obra del mestre japonès Kaikei que representa la divinitat shintoïsta Hachiman com si fos un monjo budhista, una escultura que també trobem a Tôdai-ji, datat al voltant de l'any 1201, una imatge de fusta policromada on s'intenta humanitzar aquesta divinitat mostrant-lo com si fos un jove monjo. Una figura serena, policromada amb colors totalment realistes, amb els ulls no incrustats però sí pintats amb laca de color negre i amb accessoris reals.

### Què són els *Ukiyo-e*?

Amb el nom d'*ukiyo-e* (que podríem traduir com "imatges del món flotant" o "imatges del món que flueix") ens referim principalment als gravats que durant el període Edo (1603-1868) van reflectir la vida quotidiana i els entreteniments de la incipient burgesia del moment (comerciants i artesans de grans ciutats com Edo, l'actual Tokyo), la classe social que durant aquest període va aconseguir la supremacia econòmica i cultural.

Parlem per tant del gravat com a mitjà d'expressió, una nova clientela, i una temàtica nova i particular, és a dir, d'un conjunt de novetats que caracteritzen i particularitzen els *ukiyo-e*.

Primer pel fet que els gravats tenen la singularitat de ser una obra col·lectiva: l'artista que produeix els dissenys, el gravador que talla els blocs de fusta on es reproduïen fidelment aquests dissenys, l'impressor que aplica els colors i fa la impressió i finalment l'editor, que és qui selecciona les temàtiques, i distribueix i ven els gravats.

El segon tret característic és la nova clientela. Aquests gravats o estampes es produïen en gran nombre, es venien a preus baixos i van tenir una gran demanda entre un grup molt concret, i cada vegada més influent des del punt de vista econòmic: els *chonin* o comerciants.



Finalment trobem la temàtica, una temàtica nova i totalment lligada a la vida i als nous entreteniments de la burgesia de les grans ciutats. Així veiem com en aquests gravats es recull la vida dels anomenats “barris de plaer”, el teatre de caràcter popular com era el *kabuki*, el sumo o lluita japonesa i els paisatges destacats i cèlebres del Japó. Unes temàtiques de caràcter popular, i que no apareixien en les escoles tradicionals del moment (escola kanô, tosa, rinpa).

Lligat amb les representacions dels “barris del plaer o diversió” (barris regulats pel govern on es podia exercir la prostitució i que es van convertir en autèntics centres generadors de cultura) trobem els *bijinga* o “imatges de belleses”, amb representacions de dones de gran bellesa, majoritàriament cortesanes. Un dels grans mestres en aquesta temàtica va ser Kitagawa Utamaro (1753-1806), amb les seves representacions de dones idealitzades i sensuals.

L'altre gran tema del moment va ser la representació d'actors de teatre *kabuki* o *yakusha-e*. Un dels artistes més representatius va ser Sharaku, amb la seva gran expressivitat; un artista que va ser capaç de mostrar en tota la seva intensitat un dels aspectes característics del *kabuki*: el fet que tots els actors eren homes.

### Exemple

Podeu veure imatges d'aquest aspecte a la web del Metropolitan Museum of Art.

El paisatge com a temàtica del *ukiyo-e* va aparèixer més tard, ja entrats en el segle XIX, com a conseqüència de la relaxació de les restriccions de mobilitat que la població havia sofert en aquest període històric. Així, a partir de 1820, es van començar a popularitzar els viatges per l'interior del país per poder contemplar paisatges, llocs i rutes d'excel·lent bellesa. Dos varen ser els mestres indiscutibles del gènere de paisatge d'aquest moment: Hokusai (1760-1849) i Ando Hiroshige (1826-1858).

### Lectura suggerida

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul “La saviesa com a estètica. El paisatge i el retrat com a gèneres”.

## 5. Relacions artístiques i influències mútues

Quina va ser la importància de la Ruta de la Seda a escala artística?

El terme “Ruta de la Seda” sorgeix dels estudis de l'erudit alemany Ferdinand von Richthofen (1833-1905), per denominar les rutes que connectaven orient i occident (de la Xina al Mediterrani oriental). En realitat, no va existir una ruta o itinerari, sinó que amb aquest terme es denomina un conjunt de rutes comercials molt variades i amb nombroses ramificacions, tant terrestres com marítimes. Rutes per les quals no sols es transportaven mercaderies, sinó també tota una sèrie de béns culturals, tangibles i intangibles, com motius artístics, estils de música, religions, llengües, literatures, filosofies i ideologies polítiques.

Així, pel que fa al continent asiàtic, aquesta ruta comercial va servir per difondre i consolidar tota una nova realitat a partir del buddhisme. Realitat que no es va limitar a l'àmbit del pensament sinó també cultural i polític, que va donar una nova imatge i funció a l'art.

A més de la pintura i l'escultura, també van circular per la Ruta de la Seda tèxtils, ceràmica, vidre, objectes de metall i una gran varietat de noves tècniques. Però el més ben conegut són les manifestacions artístiques budistes que trobem a les grutes de Mogao, un dels punts neuràlgics de la Ruta de la seda i un important centre artístic i religiós durant segles. Un santuari rupestre on destaquen les pintures murals i escultures que creen una unitat narrativa per a la difusió del buddhisme. S'ha de tenir en compte que amb el buddhisme a la Xina arriben tota una sèrie de nous conceptes, entre els que destacarem la idea d'espai sagrat (en forma de pagoda, temple, monestir o les grutes) i de divinitat amb imatge antropomorfa. Noves idees conceptuals i filosòfiques que trobaran traducció en noves formes i llenguatges artístics producte del sincretisme cultural. A les grutes de Mogao veiem reflectit aquest procés de síntesi i assimilació, com es van crear noves formes de representació pictòrica i escultòrica a partir d'un cànon establert; nous codis, variacions formals, que no conceptuals, però que serviren per adaptar alguns dels textos i narracions més significatius del buddhisme, fer-los més didàctics i accessibles a les noves realitats culturals.

### Lectures suggerides

Podeu visitar la web de The International Dunhuang Project: The Silk Road Online i l'exposició virtual Arte de la Ruta de la Seda.

Per a més informació podeu consultar l'apartat corresponent del mòdul “El buddhisme”.

Com ha influït al llarg de la història la tradició artística xinesa al Japó?

El budhisme ha estat un dels factors fonamental en la transmissió de la influència artística i cultural de la Xina al Japó. Amb l'arribada al segle VI del budhisme al Japó, no tan sols arribà un nou codi filosòfic i de pensament sinó també un nou model polític, s'introdueix l'escriptura com a element clau per al desenvolupament cultural i també una cultura plàstica i visual nova. Arriben de la Xina, normalment via Corea, noves formes, tècniques, iconografies, models, etc., que seran assimilades i reinterpretades, i que a més, en barrejar-se amb la tradició shintoista japonesa donaran lloc a un nou i singular llenguatge artístic.

A través de la Xina i Corea arriben al Japó nous sistemes i models arquitectònics com són els temples, pagodes i palaus. S'introdueix l'escultura antropomorfa i tota una sèrie de codis i signes per desxifrar el coneixement que aporten. Artesans, pintors, ceramistes, músics, arriben amb noves tècniques i formes artístiques des del continent.

Durant el període Nara (710-794), i també posteriorment, els japonesos van anar a la Xina a buscar les fonts del coneixement, no tan sols del pensament sinó també de la filosofia, les institucions i les arts. Va ser un període de gran riquesa cultural i artística, amb una massiva importació de coneixements i tècniques, amb un gran nombre d'ambaixades i viatges tant del Japó cap al continent com del continent cap al país nipó. Objectes de luxe com laca, ceràmica i tèxtils varen ser importats des del continent, i es van desenvolupar noves tècniques i sistemes de decoració com el *maki-e*, noves formes de ceràmica i nous sistemes decoratius que emulaven les xineses, etc.

Posteriorment, amb la introducció del budhisme *chan* (zen en japonès) durant el període Kamakura (1185-1333) també arriben al Japó tota una sèrie de pràctiques relacionades com són el *chado* (te), *shodo* (cal·ligrafia), jardí zen o de meditació, *zenga* (pintura zen), etc.

En què va consistir el fenomen de les *chinoiseries* i del *japonisme*? Tenen les mateixes característiques i rellevància a escala artística?

La recepció de l'art de l'Àsia Oriental a Occident la podem estudiar a partir de dos grans fenòmens, els coneguts com a *Chinoiserie* i *Japonisme*. El primer va tenir lloc a l'Europa dels segles XVII i XVIII, mentre que el segon va sorgir de París i es va estendre per tot Occident a partir de la segona meitat del segle XIX i principis del segle XX. Tots dos fenòmens no tan sols es diferencien pel moment històric en el qual van tenir lloc, sinó també a escala conceptual.

Així, amb la *Chinoiserie*, podem dir que Europa va trobar a la Xina una imatge de luxe, refinament i poder. Una tendència decorativista i exòtica, una imatge que es veia reflectida en objectes de porcellana, paravents, mobles lacats, marfils i sedes fetes a la Xina especialment per a l'exportació. Obres autèntiques, o *chineries* d'imitació, que van servir per decorar interiors de luxosos palaus.

En canvi, amb el fenomen del *Japonisme* la valoració de l'art que prové del Japó no recau únicament en la seva consideració com a objecte exòtic, sinó que va ser utilitzat com a referència en la recerca de nous llenguatges artístics contraposats a l'art academicista. Aquesta segona etapa de la recepció de l'art de l'Àsia Oriental, en aquest cas concret de l'art japonès, va tenir dos grans vessants o lectures:

- Com a gènere, és a dir, en la utilització d'objectes i temes japonesos com a elements centrals de pintures (com per exemple quimonos i vanos) o de decoració d'interiors (paravents i tibors) que donaven un punt exòtic i a la moda.
- Com a influència estilística, que va aportar tota una nova manera de mirar i de mostrar la realitat, especialment dels impressionistes, postimpressionistes, modernistes i simbolistes, que va significar un important revulsiu en relació amb l'art acadèmic que en aquell moment predominava. Trobem així l'ús de colors plans, el predomini de la línia, els fons neutres, enquadraments tallats, contorns marcats i definits en negre, totes característiques definitòries dels ukiyo-e.

Per tant, a escala artística, mentre la *chinoiserie* es va limitar a ser una decoració luxosa d'ambients cortesans, el *japonisme* va suposar una important i radical transformació del llenguatge pictòric i artístic de les avantguardes històriques.

## Bibliografia

**Cervera, Isabel** (1997). *Arte y cultura en China. Conceptos, materiales y términos de la A a la Z*. Barcelona: El Serbal.

**Clunas, Craig** (2009). *Art in China*. Oxford: Oxford University Press (edició original: 1997).

**Mason, Penelope** (2004). *History of Japanese Art*. New York: Harry N. Abrams (edició original: 1993).

**Sadao, Tuseko S.; Wada, Stephanie** (2010). *Discovering the Arts of Japan: A Historical Overview*. Tokyo: Kodansha, Int. (edició original: 2003).

