

# Arte

Muriel Gómez Pradas

PID\_00205828



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>1. La tradición artística en Asia Oriental: algunos rasgos definitorios.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Técnicas, materiales y formatos.....</b>	<b>10</b>
<b>3. Aspectos relacionados con el pensamiento en Asia Oriental..</b>	<b>15</b>
<b>4. Algunas de las principales escuelas artísticas.....</b>	<b>20</b>
<b>5. Relaciones artísticas e influencias mutuas.....</b>	<b>26</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>29</b>



## **Introducción**

En este bloque, nos aproximaremos a la tradición artística de China y Japón a partir de cinco grandes apartados: algunos de los rasgos definatorios de la tradición artística en Asia Oriental, técnicas, materiales y formatos; algunos aspectos básicos relacionados con rasgos del pensamiento de Asia Oriental; una breve aproximación a algunas de las principales escuelas artísticas de China y Japón; y para acabar, abordaremos brevemente las relaciones artísticas e influencias mutuas. El objetivo es situarnos en una concepción estética y artística radicalmente distinta a la nuestra, y por lo tanto hemos creído oportuno trabajar de manera conjunta el arte en China y en Japón (exceptuando el apartado en el que haremos una aproximación a algunas de las más destacadas y/o conocidas escuelas artísticas, y las trabajaremos por separado y de manera individualizada).



## 1. La tradición artística en Asia Oriental: algunos rasgos definitorios

¿Se utiliza la misma periodización en el estudio del arte en Europa que en Asia Oriental?

En el estudio del arte chino o japonés no podemos utilizar el mismo sistema que tradicionalmente se utiliza para estudiar la evolución del arte europeo y, por extensión, del arte occidental. Tradicionalmente, tanto el estudio de la historia como de la historia del arte en Europa se ha dividido en épocas históricas y en la noción de “estilos”: prehistoria, edad antigua (arte del mundo clásico: Grecia y Roma), edad media (románico y gótico), edad moderna (Renacimiento, manierismo, barroco, neoclasicismo) y edad contemporánea (romanticismo, academicismo, realismo, impresionismo, postimpresionismo, arte moderno, vanguardias y arte contemporáneo).

En el estudio del arte de Asia Oriental, y en concreto de China y Japón, nos encontraremos con el hecho de que no hay una periodización común ni mucho menos la noción occidental de evolución de estilos. De este modo, veremos cómo la historia de Japón también se divide para su estudio en grandes periodos, que servirán en el análisis tanto de la producción artística como del desarrollo de hechos políticos e históricos importantes, pero con una periodización totalmente distinta a la utilizada en Occidente. Por el contrario, en China nos encontraremos con que la narración tradicional de la historia se basa en los denominados *ciclos dinásticos*, es decir, en explicar los diferentes acontecimientos históricos y también artísticos como el resultado de sucesivas dinastías de reyes y emperadores que pasan por etapas alternas de apogeo y declive.

En la web del Metropolitan Museum of New York encontramos un recurso muy útil: el *Heilbrunn Timeline of Art History*, en el que se señalan los principales periodos, tanto del arte japonés como chino, con una breve explicación y la reseña de algunos de los principales y más destacados objetos artísticos del periodo.

¿Se utiliza la misma clasificación de las artes en Europa y Asia?

El concepto sobre qué es arte difiere, y bastante, entre las culturas de Asia Oriental y Occidente. De este modo, por ejemplo, mientras que en Occidente encontramos tradicionalmente una clara diferenciación entre las bellas artes

(arquitectura, escultura, pintura) y la artesanía o las artes aplicadas (cerámica, textiles, laca, cestería, etc.), esta distinción históricamente no existía como tal ni en China ni en Japón, y solo ha aparecido recientemente.

En Japón, esta distinción arbitraria no la encontramos hasta el siglo XIX, ya que fue introducida durante el periodo de la Restauración Meiji (1868-1912), una época caracterizada precisamente por la occidentalización del país. De este modo, para equipararse a Occidente, se crearon términos como *bijutsu* y *kogei*, 'bellas artes' y 'artesanía' respectivamente, traducidos directamente de términos occidentales, puesto que la palabra que tradicionalmente se utilizaba en Japón era *gigei* ('arte técnico' 'artes y oficios' o 'artes aplicadas'), que a pesar de que implicaba los conceptos de bellas artes y de artesanía, de hecho significaba más bien artesanía o artes aplicadas y le faltaba cualquier referencia directa a nuestro concepto de bellas artes<sup>1</sup>. Hasta aquel momento, la pintura, la caligrafía, la cerámica o la laca tenían el mismo valor.

<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.

En China sí había una jerarquización de las artes, pero no tal y como la entendemos en Occidente, y el Arte con mayúsculas era el de "las artes del pincel", es decir, la poesía, la pintura y la caligrafía (un arte reservado a las élites intelectuales). Por el contrario, la escultura no se consideraba como un arte, sino más bien un objeto al servicio de los ritos o la difusión del buddhismo, por ejemplo. Sucedió lo mismo con la arquitectura, que no podemos entender en el contexto cultural tradicional chino como una categoría artística sino como una manera de organizar el espacio social, de mostrar y visualizar el microcosmos y el macrocosmos. No podemos olvidar, sin embargo, el hecho de que algunos materiales como por ejemplo el jade, la seda, la laca, la cerámica, etc. eran considerados como materiales artísticos.

De este modo, la valoración de lo que es o no es arte varía entre Asia Oriental y Occidente. Mientras que desde la estética occidental hay actividades artísticas –como el arte del jardín o el *ikebana*– que nunca han sido consideradas como tales, en Asia Oriental la arquitectura, por ejemplo, no ha tenido la misma categoría artística que en Occidente, y era más un trabajo colaborativo y colectivo de diferentes artesanos que un trabajo intelectual y artístico. Una de las artes por excelencia de Asia Oriental, la caligrafía, no ha tenido en Occidente esta categoría artística. Otro ejemplo lo encontramos en Japón, donde hoy día un cuenco de cerámica (*chawan*) puede llegar a ser considerado un tesoro nacional, mientras que en el arte europeo (y por extensión, occidental) la cerámica todavía es considerada como un trabajo artesanal.

En el aprendizaje artístico, ¿cuál es el valor de la tradición y el pasado en China y Japón? ¿Sucede lo mismo en Europa?

En China y Japón, el aprendizaje artístico de todas las artes se basa en la imitación y repetición, mientras que en Occidente podemos decir que se concreta más en el estudio literario y no tanto en lograr una perfección técnica. En las culturas de Asia Oriental, esta perfección técnica necesaria tan solo se puede adquirir tras largos años de aprendizaje, copiando y asimilando las enseñanzas de los maestros antiguos. Por lo tanto, solo después de adquirir la perfección técnica se podrá llegar a tener un estilo propio.

En China, el aprendizaje de un pintor, por ejemplo, se basaba en el aprendizaje de la caligrafía, en la utilización de los *Cuatro tesoros del estudio* (pincel, tinta, tintero y papel) y el estudio y la copia de los grandes maestros del pasado. Estos *Cuatro tesoros del estudio* se concebían tanto como instrumentos básicos como categorías estéticas y técnicas en el arte de la caligrafía y la pintura.

Por lo tanto, en la cultura china, un artista necesitaba adquirir los denominados *Seis principios de la pintura*<sup>2</sup>:

- Habilidad con el pincel (*bi*)
- Habilidad con la tinta (*mo*)
- El movimiento para guiar el pincel (*qi*)
- Ritmo para expresar la armonía entre forma e idea (*yun*)
- Habilidad para expresar la proporción y la estructura (*si*)
- Saber captar una escena a través de los cambios que se producen en la naturaleza

El primer nivel de instrucción lo encontramos en el aprendizaje del trazo. Tanto para un pintor como para un calígrafo esto quiere decir saber colocar, levantar, mover, empujar, presionar y aligerar el pincel. La creación o construcción del trazo forma parte de la educación de un artista, así como la correcta selección y el uso de los instrumentos que lo integran y forman. Solo cuando se conoce la sintonía entre todos ellos, la obra podrá traspasar los límites de la corrección y ser considerada como una obra de creación, como un reflejo del propio artista.

Por lo tanto, las bases del aprendizaje clásico las encontraremos en la familiaridad en el uso de la tinta y el pincel, así como en la copia de los maestros del pasado y la propia experiencia en la naturaleza. Se trata de un aprendizaje en el que se priorizará la prevalencia y el mantenimiento de iconografías y las mínimas variaciones en lo que respecta a innovaciones técnicas. Resumiendo, se trata de un tipo de aprendizaje basado en el mantenimiento de una serie de convenciones formales y técnicas a lo largo del tiempo. Estos fundamentos, pese a que son característicos de China, se compartirán también con Japón y 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 sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo "La sabiduría como estética. El paisaje y el retrato como géneros".

## 2. Técnicas, materiales y formatos

¿Cuáles son los formatos pictóricos tradicionales más utilizados?

Entre Asia Oriental y Occidente, encontramos una manera distinta de mirar, de aproximarnos a las obras artísticas, unas diferencias que consecuentemente suponen la utilización de formatos completamente distintos. Mientras que en Occidente, por ejemplo, las pinturas suelen estar colgadas de las paredes y, por lo tanto, son visibles de un vistazo, a una cierta distancia y por varias personas al mismo tiempo, la experiencia de observar una pintura es completamente distinta en China y en Japón, una diferencia que viene dada, entre otros aspectos, por los formatos artísticos utilizados. Unos formatos que tanto en China como en Japón potencian una visión íntima e individual: una pintura en formato de rollo horizontal proporciona una visión cercana, íntima e individual, habiendo además un contacto físico directo con la obra.

Los formatos más utilizados, tanto en China como en Japón, son los siguientes.

- Rollo horizontal: los rollos de formato horizontal se utilizan para pinturas y caligrafías, siendo lo más normal una combinación de las dos. Se trata de un formato que se adapta perfectamente a un tipo de pintura narrativa, puesto que la visión de la obra no es completa sino que se va desenrollando sección por sección, obtiéndose de este modo una visión progresiva. Este tipo de obras suelen estar formadas por hojas de papel o seda montadas. Este formato de pintura, al igual que otros utilizados de manera tradicional en el arte de Asia Oriental, muestran una relación íntima entre palabra e imagen, no solo con los poemas originales que suelen acompañar las imágenes, sino también incorporando comentarios de los sucesivos propietarios.
- Rollo vertical: consiste en una composición vertical para ser colgada y expuesta en una pared, siendo, por lo tanto, lo más similar a nuestro formato de pintura. Entre China y Japón encontramos diferencias en el sistema de montaje, a pesar de que en esencia los dos coinciden en una pintura o caligrafía vertical hecha sobre papel o seda, montada sobre un soporte de papel y enmarcada por un reborde decorativo de seda. En la parte inferior encontramos una pequeña vara de madera, que es lo que le proporciona el peso necesario para ser colgada. Además, esta barra de madera es lo que permite enrollar la pintura para guardarla, o transportarla fácilmente cuando no está colgada.

- **Biombos:** este soporte pictórico se originó en China y llegó a Japón a través de Corea. Los biombos no tan solo tenían un uso como elementos decorativos, sino que tenían una clara funcionalidad práctica al ser utilizados para modular y separar espacios interiores, entre otros usos. Estos biombos podían tener tanto una estructura fija (más popular en China) como varias hojas que permitían plegarlo (algo característico de Japón). Así, estos biombos consisten en una estructura y entramado hechos de madera muy ligera, que sirve de soporte a hojas de papel sobre las cuales se ejecuta la pintura o caligrafía. En Japón, por ejemplo, durante el periodo Momoyoma (1573-1615) se produjo el momento de máximo esplendor de los biombos o *byōbu*, con el desarrollo de una nueva estética de colores brillantes y el uso de hojas de oro. En relación al uso de oro en estas estructuras, algunas teorías consideran que era una manera de reflejar la luz y, de este modo, dar más luminosidad a los interiores.
- **Abanicos:** otro formato utilizado como soporte de la pintura y la caligrafía en Asia Oriental son los abanicos, que podían ser de estructura rígida, de seda, con forma oval y montados sobre un único tallo de bambú (más típicos de China), o bien de papel plegado sobre un soporte de finas tiras de bambú (más utilizados en Japón). Sobre estas superficies se realizaba la decoración, ya fuera pintada o grabada. Posteriormente, y para preservar mejor estas obras de arte, la superficie decorada se solía separar del marco y se conservaba montada como una hoja de álbum.
- **Álbumes:** los álbumes son una compilación de obras en formatos pequeños que se montaban en hojas de papel en formato libro. Estas compilaciones podían estar hechas tanto por artistas como por coleccionistas, según sus gustos específicos sobre un artista, tema o periodo artístico.

¿Cuál es el tipo de perspectiva utilizada en la tradición china de la pintura de paisaje? ¿Es la misma que en Europa? ¿Y la perspectiva utilizada en el *ukiyo-e*?

Guo Xi (c. 1020-1090), pintor y letrado chino, en su tratado *Linqun gaozhi* definió tres tipos básicos de perspectivas en relación con la representación y visión de las montañas en la pintura de paisaje:

- **Perspectiva elevada (*gaoyuan*),** como si las mirásemos desde abajo. Se trata de un sistema de representación de la distancia en el que el ojo del espectador se sitúa en una posición o plano inferior, y obliga al ojo a un recorrido hacia arriba.
- **Perspectiva profunda (*shenyuan*),** como si las mirásemos hacia el interior. Es un sistema de representación de la distancia en el que el ojo del espec-

tador se sitúa en un plano alto, y obtiene así una visión panorámica, de arriba abajo.

- Perspectiva de nivel o plana (*pingyuan*), como si las mirásemos de cerca. Se trata de un sistema de representación de la distancia en el que el ojo del espectador se sitúa en una posición cercana, lo que permite obtener una visión completa y total, hasta la lejanía.

### Ejemplo

Podéis ver, a modo de ejemplo, la obra de Guo Xi o Kuo Shi en el National Palace Museum of Taiwan.

Este juego de perspectivas, que se combinan y utilizan juntas en una misma obra, establece una nueva manera de organizar la obra por parte del pintor y de mirarla por parte del espectador: al combinar diferentes puntos de vista, se amplía la visión y se da la sensación al espectador de estar rodeado por el paisaje.

Por lo tanto, y a diferencia de la pintura occidental, la pintura china no se rige por la perspectiva lineal (con un punto de fuga situado al fondo del cuadro, en el horizonte, donde convergen las líneas paralelas), ni por la representación de los efectos del claroscuro, sino por una gramática pictórica radicalmente distinta gracias a la combinación en una misma obra de diferentes perspectivas o distancias. Lo mismo sucede en Japón, donde sus pinturas se caracterizan en muchas ocasiones por utilizar la denominada perspectiva aérea o “de ojo de pájaro”, como si el espectador estuviera en una posición alta, mirando hacia abajo.

La perspectiva empleada en los *ukiyo-e* del periodo Edo (1603-1868) en Japón también difiere de la perspectiva tradicional occidental. Aquí tampoco se utilizará la perspectiva lineal típica de Occidente, sino la perspectiva en diagonal, cuya característica definitoria es que el punto de fuga no lo encontraremos en el interior del cuadro sino en el exterior de la composición. Debemos tener presente, sin embargo, que la perspectiva occidental empezó a ser popular en Japón precisamente a mediados del periodo Edo, y empezó a utilizarse en ciertos *ukiyo-e* para mostrar interiores y, posteriormente, representar paisajes.

¿Cuál era la importancia del concepto “pincel y tinta” en la tradición de China?

La tinta, el papel, el pincel y el tintero son los denominados *Cuatro tesoros del estudio*, es decir, los instrumentos básicos con los que en China se desarrollaron las artes del pincel: la caligrafía, la pintura y la poesía. Los cuatro son con-

### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “La sabiduría como estética. El paisaje y el retrato como géneros”.

siderados tanto utensilios básicos en el desarrollo de estas artes, como categorías estéticas. Por lo tanto, no son tan solo una herramienta, sino que forman parte del gesto necesario para la creación.

La tinta está asociada al pincel, puesto que sin él no tendría vida y, al mismo tiempo, la tinta complementa y da significado al pincel al visualizar el trazo creado. En esta dinámica de creación, la tinta suele considerarse como una manifestación del *yin*, mientras que el pincel lo es del *yang*. No obstante, el pincel y la tinta necesitan el papel (o la seda) y la piedra para la tinta, puesto que los cuatro participan en el proceso creativo: la piedra para la tinta o el tintero, de modo que se consigue que la tinta tenga el tono y la textura deseados, y el papel y/o la seda haciendo de soporte por donde puedan deslizarse el pincel y la tinta.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, tal y como destaca François Cheng<sup>3</sup> en su libro *Vacío y plenitud*, con la palabra *pincel* no tan solo se denomina el utensilio, sino también la pincelada que traza. Y la pincelada tiene un doble sentido: filosófico y pictórico. Sintetizando, desde el punto de vista filosófico la pincelada es un acto de creación: los gestos del pintor/calígrafo/poeta se asimilan a los gestos de la creación. Mientras que desde el punto de vista pictórico no es tan solo una línea sino que define contornos, crea texturas, da volumen, crea formas y atmósferas, da ritmo, crea tonalidades, etc.

Shi Tao (1642-1707), pintor, calígrafo y poeta chino, en su tratado sobre las técnicas y la filosofía pictóricas *Palabras sobre la Pintura*, nos dice:

“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 cita se ha extraído de “Enseñanzas sobre pintura del monje calabaza”, *El Paseante*, 20-22 (1993), 10.

¿Cuál es el tema principal de la pintura china y japonesa en comparación con la occidental?

Mientras que en Occidente el hombre era considerado como la medida de todas las cosas, y por lo tanto podía dominar, dirigir, manipular y transformar la naturaleza, en Asia Oriental el hombre se consideraba como un elemento más de la naturaleza y, por lo tanto, tenía que integrarse y vivir en armonía en ella y con ella. Esta diferente visión de la posición del hombre frente a la naturaleza también dará lugar a destacadas diferencias en la valoración de los temas y géneros artísticos. De este modo, y generalizando, mientras que en el arte occidental el hombre siempre ha tenido el papel principal y protagonista de las obras artísticas, en el arte de Asia Oriental es justo lo contrario, y el papel protagonista siempre lo ha ejercido la naturaleza y sus múltiples representaciones. La cultura china y japonesa encontrará en la pintura de paisaje el

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

#### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “La sabiduría como estética. El paisaje y el retrato como géneros”.

medio esencial para explicar y expresar ese “todo” de la naturaleza, de la que el hombre también forma parte pero no es el protagonista; forma parte de la misma de una manera muy sutil, casi imperceptible.

### **Ejemplo**

Podéis ver, a modo de ejemplo, una de las obras características de Fa Kuan (960-1030) conservada en el National Palace Museum de Taiwan.

Otra diferencia importante que hay que tener en cuenta radica en el hecho de que la pintura de paisaje en China y Japón no se considera como una representación exacta y fidedigna. No es un paisaje realista o naturalista entendido como el intento de captar y mostrar la apariencia real de un paisaje concreto, sino una expresión de la naturaleza, una expresión simbólica de su espíritu. Puesto que la naturaleza está en constante cambio y evolución, los artistas han de poder mostrar a través de sus obras precisamente este proceso de cambio continuo (las estaciones del año, las tormentas, la neblina, la lluvia, la bruma, etc.). Y no solo esto: en realidad la representación de la naturaleza también es una manera de mostrar, por analogía, la complejidad y trascendencia del ser.

Los fundamentos del género del paisaje son los mismos en China y Japón, a pesar de que con resultados y características propios. El periodo principal por lo que respecta a la pintura de paisaje en China lo encontramos durante el periodo Song (960-1279), mientras que en Japón lo encontraremos con los paisajes del periodo Muramachi (1392-1573) de artistas como Sesshû Tôyô (1420-1506).

### **Ejemplo**

Las obras más conocidas de estos artistas se conservan en el Tokyo National Museum. Como ejemplo, podéis ver un paisaje de Sesshû Tôyô.

#### **Lectura sugerida**

Como complemento, podéis leer el apartado correspondiente del módulo “La sabiduría como estética. El paisaje y el retrato como géneros”.

### 3. Aspectos relacionados con el pensamiento en Asia Oriental

¿En qué rasgos de las diferentes manifestaciones artísticas japonesas se observa más claramente la huella del *shintô*?

El *shintôismo* o “camino de los dioses” es la religión primitiva de Japón, una creencia animista basada en la veneración de los *kami* o espíritus de la naturaleza, que se manifestaban en las montañas, árboles, ríos, piedras, etc. Estas creencias están relacionadas con la naturaleza y el ciclo de la vida, puesto que el *shintôismo* se caracteriza por no tener fundador, ni libros sagrados, ni un panteón muy definido. Y es esta sensibilidad por la naturaleza y por los cambios estacionales la que marcará profundamente la cultura y las manifestaciones artísticas japonesas.

La trascendencia de la naturaleza es una de las constantes del arte tradicional japonés, y una de las manifestaciones artísticas en las que la vinculación entre arte y naturaleza es más clara es la arquitectura. Una arquitectura que busca la armonía con la naturaleza, tanto en relación con los materiales utilizados como por su integración en el espacio. En la arquitectura tradicional, se buscaba que el edificio y el espacio formaran una unidad, que hubiera una continuidad, una correlación entre espacio interior y exterior. No era una arquitectura con vocación de permanencia a lo largo del tiempo y por este motivo, y al contrario de lo que sucede en la arquitectura occidental, en la que predomina la piedra como material constructivo, en el Japón tradicional las construcciones arquitectónicas se decantaron por el uso de materiales efímeros y naturales como elementos constructivos esenciales, siendo la madera el principal.

#### Ejemplo

El primer ejemplo de arte shintoísta lo encontramos en los santuarios *shintô* de estilo *shinden* como el de Ise Jinjû, una muestra perfecta de simplicidad, de sintonía con el entorno, de uso de materiales efímeros como la madera, y especialmente de no permanencia, por el hecho de que se destruye y reconstruye cada 20 años.

Con la llegada del budhismo, en especial del budhismo zen, las referencias a la naturaleza continúan teniendo una posición central en la cultura tradicional japonesa, ya que, pese a la penetración de este sistema de pensamiento mucho más complejo, el arraigo del *shintôismo* en la sociedad continuó a lo largo de la historia, y dio lugar a un verdadero sincretismo cultural. De este modo, por ejemplo, la flor del cerezo o *sakura* se asocia a los cambios de la naturaleza, a la transitoriedad de la vida, además de a valores tradicionales del budhismo zen como pureza y simplicidad, y de ser un símbolo de la apreciación japonesa de la belleza efímera. Continuó el uso de la madera como elemento constructivo esencial, o en artes como la cerámica también se busca la

conexión con la naturaleza: pese a la diversidad de técnicas y formas, la cerámica tradicional japonesa (por ejemplo de estilo *raku*, *seto*, *bizen*, etc.) tiene en común una serie de aspectos relacionados tanto con la estética zen como con la búsqueda de una integración total en la naturaleza: simplicidad de formas y colores, asimetría, rugosidad, sensación de inacabado etc., aspectos que la conectan con una naturaleza en constante cambio.

Podemos concluir que en Japón, la naturaleza misma es arte. Un ejemplo claro lo encontramos en el arte del jardín, una de sus manifestaciones artísticas más destacadas –desde el jardín seco o *karesansui* al jardín del Té o *roji*–, o en manifestaciones tan especiales como el arte del bonsái, el arte de las composiciones florales o *ikebana* o el arte de la contemplación de piedras seleccionadas o *suiseki*.

¿Cuáles son los cambios más destacados en la evolución del concepto de pagoda?

Para captar la importancia de la pagoda, esta tiene que entenderse en el contexto de la arquitectura religiosa relacionada con el buddhismo.

Su origen se sitúa en las stupas de la India, que eran edificios con un claro simbolismo: se trataba de espacios para guardar reliquias, y procedían formalmente de antiguos túmulos funerarios. El stupa como tipología constructiva relacionada con el buddhismo se difundió por todo el continente. Así, se inició en la India y a través de China y Corea llegó hasta Japón, ya transformada en pagoda según los sistemas de construcción chinos. Es decir, pasando de las formas semiesféricas o campaniformes, que caracterizaban a las primeras stupa, a construcciones que se desarrollan en altura, sobre una base cuadrangular, con un número impar de pisos y con una superficie que va disminuyendo en altura, y rematada por un alto palo, como son las pagodas. Conservando, eso sí, todo su significado simbólico. Este fue el modelo constructivo y simbólico que llegó a Japón junto con el buddhismo (siglo VI), y a pesar de que las pagodas chinas podían ser de piedra, madera o ladrillo, en Japón se construyeron en madera; siendo en este país donde se conservan las pagodas de madera más antiguas, como la pagoda de *Hōryū-ji*, construida en el siglo VII.

De este modo, pasó a ser el edificio con más contenido simbólico de los recintos budhistas: la pagoda ya no era un “contenedor” de las reliquias de Buddha, sino que toda ella era un símbolo de Buddha. Por esta razón, en sus inicios, ocupaba el lugar central de los recintos de los templos budhistas; con el tiempo, este espacio central fue ocupado por el edificio que contenía las imágenes (*kondo*), y la pagoda pasó a un segundo término.

#### Lectura sugerida

Como complemento, podéis leer el apartado correspondiente del módulo “Fundamentos del pensamiento artístico”.

La pagoda es una construcción de madera, una torre que suele tener un número impar de pisos (normalmente tres o cinco) de base cuadrada. Como edificio, la pagoda no tiene una función práctica, sino tan solo simbólica: es una representación simbólica del universo.

Es una representación simbólica del universo<sup>4</sup>, que emerge de una base cuadrada que simboliza la Tierra y, desde la base hasta el punto más alto, es atravesada por un pilar central, el *axis mundi*, el eje del mundo que une los tres niveles cósmicos (cielo, tierra y regiones infernales).

¿Cómo podemos interpretar el simbolismo de una representación escultórica budhista?

Para interpretar el simbolismo de las representaciones budhistas, tanto pictóricas como escultóricas, es necesario conocer el significado de toda una serie de elementos y objetos alegóricos que las acompañan. Unos códigos, comunes en China y Japón y que, más allá de cuestiones estilísticas, ayudan a identificar la representación y mantener la comunicación con el fiel, gracias a una serie de signos y posturas corporales, acompañadas frecuentemente de toda una serie de atributos u objetos que ayudan a identificar a las deidades.

Y entre estos signos o códigos destacan las *mudrâ*. Las *mudrâ* son las posturas y los gestos efectuados con las manos y que simbolizan el espíritu de Buddha y los *bodhissattvas*. Las hay de dos tipos<sup>5</sup>: las que sirven para identificar a la deidad o evocar un determinado episodio, y las que son una señal simbólica de aspectos metafísicos del budhismo esotérico. Por lo tanto, las *mudrâ* se utilizan para transmitir una serie de mensajes, así como para indicar la función y la naturaleza de la deidad. En la escultura budhista, el gran número de *mudrâ* existentes queda reducido a unos cuantos signos básicos. Las *mudrâ* más conocidas hacen referencia a la compasión, la misericordia, la sabiduría, la iluminación, la meditación, la protección, la enseñanza, etc.

Junto con las *mudrâ*, las esculturas presentan una serie de atributos u objetos a los que están asociados y que nos ayudan a identificar a las deidades, así como unas determinadas posturas, especialmente de las piernas, que refuerzan su lectura simbólica. Por ejemplo, asociados a la imagen de Buddha hay animales y flores que decoran su pedestal, como el león, símbolo de su clan, y la flor de loto, símbolo de la esencia de Buddha, de su pureza.

Por lo tanto, una imagen de Buddha está compuesta formalmente por las “ochenta marcas de belleza y treinta y dos perfecciones”, símbolos de la trascendencia de Buddha. Las más conocidas y utilizadas son el *ushnisha* o protuberancia del cráneo (símbolo de sabiduría y espiritualidad), *urna* o marca central en la frente (símbolo de iluminación), orejas con grandes lóbulos (símbolo del origen principesco) y unos pliegues en el cuello (símbolo de felicidad).

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

#### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “El budhismo. Filosofía, arte y comercio”.

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

#### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “El budhismo. Filosofía, arte y comercio”.

Además, en su lectura iconográfica, y para entender todo su significado, también deberemos tener en cuenta la ropa que lleva, la *mudrâ* que efectúa con las manos, la postura de las piernas, así como la aureola que a veces lo rodea, sin olvidar el tipo de pedestal donde está sentado. Toda una codificación formal que, partiendo de la India, se extenderá por toda Asia.

¿Qué es la estética del vacío? ¿Cuál es su importancia?

De manera contraria a nuestro concepto occidental del vacío como ausencia o carencia, desde la óptica del pensamiento chino el vacío es un elemento activo y lleno de significado. Y para el buddhismo zen, que toma las ideas de la filosofía taoísta, el vacío es una afirmación de la intuición y la percepción. La relación entre la forma y el vacío se tiene que sugerir, de tal modo que no nos detengamos únicamente sobre uno de los aspectos –forma o vacío–, sino que capturemos su mutua relación. Por lo tanto, vacío y forma debemos entenderlos como conceptos complementarios, no excluyentes, puesto que la forma tiene lugar en el espacio vacío; por lo tanto, sin el vacío no existen las formas.

“El vacío-lleno no es una oposición tan solo 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.

Como concepto estético y recurso técnico, encontramos el vacío en todas las artes, de la música a la poesía, de la pintura a la cerámica. Sin embargo, es en la pintura donde podemos captar toda su importancia, puesto que adquiere una dimensión visible y tiene un papel protagonista. Como recurso técnico, en pintura se utiliza el vacío para expresar la distancia o los diferentes planos de la composición. No obstante, también es un recurso lleno de significado, puesto que aquel espacio entre la montaña y el agua nos muestra que no estamos ante un paisaje real, sino de la idea de una realidad: de la realidad interior del artista.

### **Ejemplo**

Un magnífico ejemplo donde captar todo el significado de la estética del vacío lo encontramos en la pintura atribuida al chino Ma Yuan (1190-1225, dinastía Song del Sur), *Pescador solitario en un río invernal*, que podéis ver en la web del Tokyo National Museum.

De este modo, en la pintura de paisaje tanto china (especialmente la del periodo Song) como japonesa (pintura zen), el espacio vacío tiene un papel protagonista. En realidad, el concepto del vacío es esencial en todas las artes zen. Lo encontramos en la pintura, la caligrafía, la ceremonia del té, el *ikebana* ('composición floral') e incluso en el teatro *kabuki*, en el cual el vacío se refleja en el silencio y la inmovilidad. El vacío no lo dice todo, sugiere, y deja que cada espectador le pueda integrar sus propias ideas y vivencias. Con el vacío, la obra de arte consigue tener un sentido atemporal, dar sensación de infinitud y a la vez de transformación constante. Es una manera de mostrar el interior del artista y de hacer partícipe al espectador de la creación de una obra de arte.

### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo "Fundamentos del pensamiento artístico".

Una lectura muy interesante, y que puede ayudar a profundizar en este concepto, es el libro de François Cheng publicado en el año 1979: Cheng, F. Vacío y plenitud. Madrid: Editorial Siruela, 2004.

## 4. Algunas de las principales escuelas artísticas

¿Qué es el *wenrenhua* o pintura de los hombres de letras?

El concepto de *wenrenhua* o pintura de los hombres de letras fue básico en el arte chino. Surge de la creación de la Academia de la Pintura (siglo XI) durante el reinado del emperador Huizong (1082-1135), para instruir a los pintores que formaban parte del funcionariado y que así adquirirían el mismo nivel y consideración social que los poetas y calígrafos.

El movimiento de los *wenrenhua* es contrario a la idea de artista “profesional” al servicio de la corte, a quien consideran como artesano; y abogan por el artista letrado, un artista que gracias al hecho de tener una consideración y posición social como letrado puede disfrutar de libertad para hacer una obra diferente, espontánea y crítica, una obra que utiliza la naturaleza como alegoría. Se trata de una nueva concepción de la pintura de paisaje, entendida no como descripción real de la naturaleza sino como expresión individual del artista. El prototipo de los letrados u hombres de letras lo encontramos principalmente en dos figuras clave: Su Dongpo y Mi Fu.

Su Dongpo (1036-1101), también conocido como Su Shi, fue un poeta, calígrafo, pintor, crítico de arte y político. Una figura absolutamente poliédrica y un fiel reflejo del artista letrado. Nació en una familia de letrados, como él mismo acabó siendo.

### Ejemplo

Podéis ver, a modo de ejemplo, su obra conservada en el National Palace Museum de Taipeh.

Sus reflexiones sobre arte se centran en la relación entre el *dao* y el arte. Así, contrariamente a lo que se defendía hasta aquel momento sobre el hecho de que el arte tenía que servir al *dao* -es decir, debía tener una clara función didáctica-, para él tanto la poesía y la caligrafía como la pintura eran medios para identificarse con el *dao*, no solo medios de transmisión de ciertas enseñanzas.

Mi Fu (1051-1107), pintor, calígrafo, coleccionista y teórico. Estudió para conseguir un lugar en la Administración, pero al mismo tiempo se dedicó al estudio de la literatura, la poesía y el arte, unas actividades intelectuales a las que finalmente se pudo dedicar gracias a la protección del emperador Huizong. Más que su obra pictórica, de la que se conserva muy poca pintura original, de

él se conoce su faceta como historiador y crítico, con obras como *Historia de la pintura* e *Historia de la caligrafía* (Zhushi). Se considera, junto a Su Dongpo, el creador de la pintura de los hombres de letras o *wenrenhua*.

### Ejemplo

Podéis ver, a modo de ejemplo, una obra atribuida a Mi Fu que se conserva en la Smithsonian Freer Gallery of Art.

¿Quiénes son los denominados "cuatro grandes maestros" del periodo Yuan (1271-1368)?

### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente de los módulos "Fundamentos del pensamiento artístico" y "La sabiduría como estética. El paisaje y el retrato como géneros".

Los denominados "cuatro grandes maestros" de la dinastía Yuan (1271-1368) fueron un grupo de artistas que se caracterizaron por su desvinculación de los círculos oficiales de los artistas de la época, por su oposición al gobierno mongol y especialmente por la búsqueda e innovación en la pintura de paisaje tomando como referencia las obras del pasado, especialmente las obras de Mi Fu (1051-1107) y Su Shi (1036-1101). Su obra pictórica se caracteriza por su estilo expresivo, con una pincelada caligráfica. Una pintura de paisaje que busca mostrar el espíritu, las ideas y los valores del pintor más que una representación realista y fidedigna. En realidad, este uso de formas, técnicas y composiciones arcaizantes del pasado debe entenderse como un intento de identificarse con una serie de valores asociados a los antiguos maestros, como una rebelión intelectual frente al gobierno mongol, destinada a un reducido número de eruditos. Estamos, por lo tanto, ante una pintura entendida no como la descripción del mundo que los rodeaba, sino como un medio para transmitir los valores y los sentimientos del artista.

Estos cuatro maestros destacados fueron los siguientes.

- Wu Zhen (1280-1354) destacó como poeta, pintor y calígrafo. Se distinguió por el rechazo a copiar las obras de los grandes maestros del pasado como método de aprendizaje y centró su obra en la búsqueda de la belleza interna de la naturaleza.

### Ejemplo

Se conservan obras de Wu Zhen en la Smithsonian Freer Gallery.

- Wang Meng (c. 1309-1385) procedía de una familia de pintores, lo que hizo que conociera tanto los ambientes artísticos de la época como las obras del pasado. Sus obras de paisajes se caracterizan por su grandilocuencia y grandiosidad, en contraposición al resto del grupo, que buscaba obras más intimistas.

### Ejemplo

Se conservan obras de Wang Meng en la Smithsonian Freer Gallery.

- Ni Zan (1301-1374) procedía de una familia de letrados y destacó como pintor, poeta, calígrafo y también como coleccionista. Optó por una vida errante y solitaria, hecho que se ve perfectamente reflejado en sus paisajes.

### Ejemplo

Se conservan obras de Ni Zan en la Smithsonian Freer Gallery.

- Huang Gongwang (1269-1354), un pintor que destacó por una obra absolutamente personal. Mientras que desde la dinastía Song se había establecido como norma que los pintores solo plasmaran la obra en papel después de que esta se encontrara totalmente formada y establecida en la mente del pintor, él optó por un sistema totalmente contrario, basado en la espontaneidad, en la posibilidad de retoque y rectificación. Un tipo de obra y de creación que influyó mucho en la posterior pintura de paisaje de la dinastía Ming.

### Ejemplo

Podéis ver, a modo de ejemplo, una de las obras de Huang Gongwang conservadas en el National Palace Museum de Taipéh.

¿Qué es la escuela yamato-e?

*Yamato* significa 'Japón', mientras que *kara* significa 'China'; por lo tanto, con el término *yamato-e* se denomina la escuela pictórica típicamente japonesa (o de estilo plenamente japonés) surgida a finales del periodo Heian (794-1185) y que se contraponía a la escuela *kara-e* de estilo chino. De este modo, mientras que el estilo *kara-e* se caracterizaba por seguir el estilo formal y la temática de la pintura china de la época, la escuela *yamato-e* se caracterizó por una temática vinculada a la vida japonesa, normalmente profana y con un estilo muy colorista, vivo y dinámico. Un tipo de obra que generalmente tiene como soporte biombo y rollos horizontales de papel (*emakimono*); un tipo de formato que funciona perfectamente para una pintura narrativa y decorativista como la *yamato-e*.

Se evidencia así un deseo de distinguir entre la pintura de estilo chino y la que se corresponde a un estilo propio y diferenciado del anterior, tanto en temática como en estilo, tal y como corresponde a una época de reafirmación nacional. Una de las temáticas principales está conectada con la literatura de la época: los *emakimono* con la historia del *Genji Monogatari* de Murasaki Shikibu (de los cuales solo nos han llegado algunos fragmentos, que podéis encontrar en la web del Tokugawa Arte Museum). Las otras temáticas son representaciones de la naturaleza y de las cuatro estaciones, para mostrar la belleza de la naturaleza.

### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo "La sabiduría como estética. El paisaje y el retrato como géneros".

Las características formales de estas obras las podemos resumir así: estilización formal, refinamiento, rasgos faciales reducidos a la mínima expresión, colores brillantes y planos y la técnica de mostrar la arquitectura sin el techo para poder ver lo que sucede en el interior (conocida como *fukinuki yatai*).

Este estilo pictórico y sus características, tanto a nivel formal como de los formatos utilizados, no tan solo lo encontramos en el periodo Heian (794-1185), sino que perdurará a lo largo del tiempo. De este modo, durante el periodo Kamakura (1185-1333) encontraremos nuevas temáticas, y si anteriormente trataban la vida en la corte, ahora estarán más relacionadas con la clase militar. La tradición yamato-e se mantendrá viva también durante el periodo Muromachi (1392-1573) gracias a los artistas de la escuela tosa, pintores de la corte imperial, y sus refinadas obras inspiradas en la naturaleza y llenas de referencias poéticas. Y durante el periodo Momoyama (1573-1603), recoge la tradición la escuela yamato-e la escuela kano y sus biombos o paneles móviles de gran formato. Volverá a tener un importante auge durante el periodo Edo (1603-1868) con la escuela decorativa rinpa, que tomó los temas de la literatura y poesía clásica que caracterizan a los yamato-e incorporando cambios estilísticos; así, pinturas, textiles, cerámicas y lacas fueron decorados siguiendo este estilo.

### Ejemplos

Podéis encontrar ejemplos de obras de la escuela kano en el Tokyo National Museum.

Podéis encontrar ejemplos de obras de la escuela rinpa en el Metropolitan Museum of Art.

Por lo tanto, vemos cómo la pintura yamato-e ha perdurado a lo largo del tiempo como un estilo propio y distintivo del arte japonés, que muestra el lujo y refinamiento de la corte, así como representaciones de la naturaleza, y se basa en obras de la literatura y la poesía clásicas.

¿Cuáles son las características de la escuela escultórica de Kamakura?

A pesar de que las primeras manifestaciones escultóricas en Japón las encontramos vinculadas a las tumbas del periodo Kofun, hasta el periodo Kamakura (1185-1333) no podemos hablar del gran momento de esplendor de la escultura japonesa. Será en este periodo cuando se asienten las bases de lo que será la escultura japonesa, y posteriormente se irán repitiendo o manteniendo una serie de fórmulas preestablecidas, sin grandes innovaciones.

Estos rasgos característicos serán básicamente tres: el realismo, el predominio total de la madera y el reconocimiento de la figura del artista.

La característica esencial de la escultura del periodo Kamakura es el realismo. Los artistas de este periodo produjeron imágenes de monjes, maestros budhistas, shoguns y altos dignatarios caracterizadas por su excepcional realismo, sin ningún tipo de idealización, mostrando con toda fidelidad tanto sus ras-

gos físicos como psicológicos. A este realismo contribuyó el uso de la madera como material escultórico, completado por la policromía y la utilización de materiales incrustados en la recreación de los ojos y accesorios reales (de metal básicamente), es decir, técnicas encaminadas a potenciar el realismo y la individualización de las imágenes.

### **Ejemplo**

Uno de los ejemplos más perfectos de esta escuela es el retrato del monje Chôgen (Tôdai-ji, Nara), una obra de finales del siglo XII o principios del siglo XIII, de artista desconocido, en la que se retrata con toda la fidelidad y crudeza la imagen de un hombre anciano.

Es en este momento cuando también se reconoce la autoría de las obras, y los autores son reconocidos y considerados no como artesanos sino como verdaderos artistas. Es el momento de la escuela kei, que trabajó principalmente en Nara –en concreto, en los templos de Tôdai-ji y Kôfuku-ji– y que destaca por las diferentes generaciones de artistas que la formaron, entre los cuales sobresalen Unkei, Kôkei, Takei, Kôshô, Jôkei y Kaikei.

Este realismo no solo los encontramos en los retratos o las figuras de monjes y dignatarios, sino también en imágenes destinadas al culto. Uno de los ejemplos paradigmáticos de esta “humanización” es la obra del maestro japonés Kaikei, que representa la divinidad shintoísta Hachiman como si fuera un monje budhista. Una escultura que también encontramos en Tôdai-ji, datada en torno al año 1201, una imagen de madera policromada donde se intenta humanizar a esta divinidad mostrándola como si fuera un joven monje. Una figura serena, policromada con colores totalmente realistas, con los ojos no incrustados pero sí pintados con laca de color negro y con accesorios reales.

### *¿Qué son los ukiyo-e?*

Con el nombre de *ukiyo-e* (que podríamos traducir como “imágenes del mundo flotante” o “imágenes del mundo que fluye”) nos referimos principalmente a los grabados que durante el periodo Edo (1603-1868) reflejaron la vida cotidiana y los entretenimientos de la incipiente burguesía del momento (comerciantes y artesanos de grandes ciudades como Edo, la actual Tokio), la clase social que durante este periodo consiguió la supremacía económica y cultural.

Hablamos por lo tanto del grabado como medio de expresión, de una nueva clientela y de una temática nueva y particular, es decir, de un conjunto de novedades que caracterizan y particularizan a los *ukiyo-e*.

En primer lugar, por el hecho de que los grabados tienen la singularidad de ser una obra colectiva: el artista que produce los diseños; el grabador que corta los bloques de madera donde se reproducían fielmente estos diseños; el impresor que aplica los colores y hace la impresión; y finalmente el editor, que es quien selecciona las temáticas y distribuye y vende los grabados.

El segundo rasgo característico es la nueva clientela. Estos grabados o estampas se producían en gran número, se vendían a precios bajos y tuvieron una gran demanda entre un grupo muy concreto, y cada vez más influyente desde el punto de vista económico: los *chonin* o comerciantes.

Finalmente encontramos la temática, una temática nueva y totalmente vinculada a la vida y a los nuevos entretenimientos de la burguesía de las grandes ciudades. De este modo, vemos cómo en estos grabados se refleja la vida de los denominados “barrios de placer”, el teatro de carácter popular como era el *kabuki*, el sumo o lucha japonesa y los paisajes destacados y célebres de Japón. Unas temáticas de carácter popular, y que no aparecían en las escuelas tradicionales del momento (escuela *kanō*, *tosa*, *rinpa*).

Relacionados con las representaciones de los “barrios del placer o diversión” (barrios regulados por el gobierno donde se podía ejercer la prostitución y que se convirtieron en auténticos centros generadores de cultura), encontramos los *bijinga* o “imágenes de bellezas”, con representaciones de mujeres de gran belleza, mayoritariamente cortesanas. Uno de los grandes maestros en esta temática fue Kitagawa Utamaro (1753-1806), con sus representaciones de mujeres idealizadas y sensuales.

El otro gran tema del momento fue la representación de actores de teatro *kabuki* o *yakusha-e*. Uno de los artistas más representativos fue Sharaku, con su gran expresividad; un artista que fue capaz de mostrar en toda su intensidad uno de los aspectos característicos del *kabuki*: el hecho de que todos los actores eran hombres.

### Ejemplo

Podéis ver imágenes de este aspecto en la web del Metropolitan Museum of Art.

El paisaje como temática del *ukiyo-e* apareció más tarde, ya entrado el siglo XIX, como consecuencia de la relajación de las restricciones de movilidad que la población había sufrido durante este periodo histórico. De este modo, a partir de 1820 se empezaron a popularizar los viajes por el interior del país para contemplar paisajes, lugares y rutas de excepcional belleza. Dos fueron los maestros indiscutibles del género de paisaje de este momento: Hokusai (1760-1849) y Ando Hiroshige (1826-1858).

### Lectura sugerida

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “La sabiduría como estética. El paisaje y el retrato como géneros”.

## 5. Relaciones artísticas e influencias mutuas

¿Cuál fue la importancia de la Ruta de la Seda a escala artística?

El término Ruta de la Seda surge de los estudios del erudito alemán Ferdinand von Richthofen (1833-1905), para denominar las rutas que conectaban Oriente y Occidente (de China al Mediterráneo oriental). En realidad no existió una ruta o itinerario, sino que con este término se denomina un conjunto de rutas comerciales muy variadas y con numerosas ramificaciones, tanto terrestres como marítimas. Rutas por las cuales no solo se transportaban mercancías, sino también toda una serie de bienes culturales, tangibles e intangibles, como motivos artísticos, estilos de música, religiones, lenguas, literaturas, filosofías e ideologías políticas.

Por lo que respecta al continente asiático, esta ruta comercial sirvió para difundir y consolidar toda una nueva realidad a partir del buddhismo. Una realidad que no se limitó al ámbito del pensamiento, sino que se extendió también al ámbito cultural y político, dando una nueva imagen y función al arte.

Además de la pintura y la escultura, también circularon por la Ruta de la Seda textiles, cerámica, vidrio, objetos de metal y una gran variedad de nuevas técnicas. Sin embargo, lo más conocido son las manifestaciones artísticas budhistas que encontramos en las grutas de Mogao, uno de los puntos neurálgicos de la Ruta de la Seda y un importante centro artístico y religioso durante siglos. Un santuario rupestre donde destacan las pinturas murales y esculturas que crean una unidad narrativa para la difusión del buddhismo. Hay que tener en cuenta que con el buddhismo llegan a China toda una serie de nuevos conceptos, entre los cuales destacaremos la idea de espacio sagrado (en forma de pagoda, templo, monasterio o las grutas) y de divinidad con imagen antropomorfa. Se trata de nuevas ideas conceptuales y filosóficas que encontrarán traducción en nuevas formas y lenguajes artísticos producto del sincretismo cultural. En las grutas de Mogao vemos reflejado este proceso de síntesis y asimilación, cómo se crearon nuevas formas de representación pictórica y escultórica a partir de un canon establecido; nuevos códigos, variaciones formales, que no conceptuales, pero que sirvieron para adaptar algunas de las narraciones y los textos más significativos del buddhismo y hacerlos más didácticos y accesibles a las nuevas realidades culturales.

### Lecturas sugeridas

Podéis visitar la web de The International Dunhuang Project: The Silk Road Online y la exposición virtual Arte de la Ruta de la Seda.

Para más información, podéis consultar el apartado correspondiente del módulo “El buddhismo”.

¿Cómo ha influido a lo largo de la historia la tradición artística china en Japón?

El buddhismo ha sido uno de los factores fundamentales en la transmisión de la influencia artística y cultural de China en Japón. Con la llegada en el siglo VI del buddhismo a Japón, no solo llegó un nuevo código filosófico y de pensamiento sino también un nuevo modelo político, se introduce la escritura como elemento clave para el desarrollo cultural y también una cultura plástica y visual nueva. Llegan de China, normalmente vía Corea, nuevas formas, técnicas, iconografías, modelos, etc. que serán asimilados y reinterpretados, y que además, al mezclarse con la tradición shintoísta japonesa, darán lugar a un nuevo y singular lenguaje artístico.

A través de China y Corea llegan a Japón nuevos sistemas y modelos arquitectónicos como son los templos, las pagodas y los palacios. Se introduce la escultura antropomorfa y toda una serie de códigos y signos para descifrar el conocimiento que aportan. Artesanos, pintores, ceramistas y músicos llegan con nuevas técnicas y formas artísticas desde el continente.

Durante el periodo Nara (710-794), y también posteriormente, los japoneses fueron a China a buscar las fuentes del conocimiento, no tan solo del pensamiento sino también de la filosofía, las instituciones y las artes. Fue un periodo de gran riqueza cultural y artística, con una masiva importación de conocimientos y técnicas, con un gran número de embajadas y viajes tanto de Japón hacia el continente como del continente hacia el país nipón. Objetos de lujo como laca, cerámica y textiles se importaron desde el continente, y se desarrollaron nuevas técnicas y sistemas de decoración como el *maki-e*, nuevas formas de cerámica y nuevos sistemas decorativos que emulaban los chinos, etc.

Posteriormente, con la introducción del buddhismo chan (zen en japonés) durante el periodo Kamakura (1185-1333), también llegan a Japón toda una serie de prácticas relacionadas como son el *chado* (té), *shodo* (caligrafía), jardín zen o de meditación, *zenga* (pintura zen), etc.

¿En qué consistieron los fenómenos de las *chinoiseries* y del japonismo?  
¿Tienen las mismas características y relevancia a escala artística?

La recepción del arte de Asia Oriental en Occidente la podemos estudiar a partir de dos grandes fenómenos, los conocidos como *chinoiserie* y *japonismo*. El primero tuvo lugar en la Europa de los siglos XVII y XVIII, mientras que el segundo surgió de París y se extendió por todo Occidente a partir de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX. Los dos fenómenos no solo se diferencian por el momento histórico en el que tuvieron lugar, sino también a escala conceptual.

Así, con la *chinoiserie*, podemos decir que Europa encontró en China una imagen de lujo, refinamiento y poder. Una tendencia decorativista y exótica, una imagen que se veía reflejada en objetos de porcelana, biombos, muebles laca-

dos, marfiles y sedas elaboradas en China especialmente para la exportación. Obras auténticas, o chinerías de imitación, que sirvieron para decorar interiores de lujosos palacios.

En cambio, con el fenómeno del japonismo la valoración del arte que proviene de Japón no recae únicamente en su consideración como objeto exótico, sino que fue utilizado como referencia en la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos contrapuestos al arte academicista. Esta segunda etapa de la recepción del arte de Asia Oriental, en este caso concreto del arte japonés, tuvo dos grandes vertientes o lecturas:

- Como género, es decir, en la utilización de objetos y temas japoneses como elementos centrales de pinturas (como por ejemplo quimonos y abanicos) o de decoración de interiores (biombos y tibores) que daban un punto exótico y a la moda.
- Como influencia estilística, que aportó toda una nueva manera de mirar y de mostrar la realidad -especialmente de los impresionistas, postimpresionistas, modernistas y simbolistas-, y que significó un importante revulsivo en relación con el arte académico que en aquel momento predominaba. De este modo, encontramos el uso de colores planos, el predominio de la línea, los fondos neutros, encuadres cortados y contornos marcados y definidos en negro, características definitorias de los *ukiyo-e*.

Por lo tanto, a escala artística, mientras que la *chinoiserie* se limitó a ser una decoración lujosa de ambientes cortesanos, el japonismo supuso una importante y radical transformación del lenguaje pictórico y artístico de las vanguardias históricas.

## Bibliografía

**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 (edición original: 1997).

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

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

