

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Ciencias Históricas

# Las relaciones sociedad naturaleza y el Taoísmo

Seminario de Grado para Optar al Grado de Licenciado en Historia "Arte y cultura en el Asia Oriental"

Por:

**Sebastián von der Forst Ateaga**

Profesor Guía: Sergio Carrasco Alvarez

**2006**



<b>INTRODUCCIÓN .</b>	<b>1</b>
<b>OBJETIVOS . .</b>	<b>5</b>
<b>HIPÓTESIS .</b>	<b>7</b>
<b>EL TAOÍSMO: ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS . .</b>	<b>9</b>
<b>LAS RELACIONES SOCIEDAD NATURALEZA: LAO TSÉ Y CHUANG TZU .</b>	<b>15</b>
<b>LA DINASTÍA SONG: CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y EL DESARROLLO DEL TAOÍSMO . .</b>	<b>19</b>
<b>LA PINTURA PAISAJÍSTICA SONG Y LAS RELACIONES SOCIEDAD NATURALEZA . .</b>	<b>23</b>
<b>ANÁLISIS DE IMÁGENES . .</b>	<b>31</b>
<b>CONCLUSIONES . .</b>	<b>39</b>
<b>Bibliografía .</b>	<b>43</b>
Fuentes . .	44
Páginas Web . .	44
<b>ANEXO . .</b>	<b>45</b>



# INTRODUCCIÓN

Bien sabido es que en el mundo occidental y específicamente en Chile, el conocimiento sobre el mundo chino es mínimo, por no decir que es prácticamente nulo. ¿Qué es China hoy? Antes que nada debemos superar la limitada imagen que tenemos del mundo chino, ya que esta se circunscribe al presente y se sustenta en mitos contemporáneos que se pueden destruir con facilidad, como el llamado “milagro económico chino” que nos hace creer que el enorme crecimiento económico del país es un fenómeno que apareció espontáneamente en los últimos años. Al hablar de China, no podemos dejar de lado que estamos frente a una civilización que se ha caracterizado por su continuidad, la que se podría remontar según los sinólogos y expertos a 5.000 años. Los chinos son conscientes de sus orígenes, lo que ha permitido que conserven sus registros milenarios hasta la actualidad.

Una segunda característica del mundo chino se puede derivar de que los chinos denominan a su país “*Zhanguo*” (la “Tierra del Medio” o “Reino del Centro”). Esto implica la existencia en este estado milenario de un sistema centrípeto. Ellos tienen la certeza de ser el centro del mundo que atrae y regula, lo que los llevó a absorber los pueblos que los rodeaban y asimilarlos a su civilización.

Para la investigación que pretendo desarrollar y explicaré más adelante, es importante destacar las principales características del pensamiento chino. Marcel Granet reconoce tres rasgos bien claros, que nos encaminan a descubrir la existencia de una búsqueda de la “unidad absoluta”:

- 1) El pensamiento chino está orientado hacia la cultura y no hacia el puro

conocimiento: tiende a la sabiduría y no a la ciencia, tal como nosotros lo entendemos. Une al hombre con el Universo. De esto se desprende que su pensamiento no surge de las sensaciones individuales o de la observación de la naturaleza, sino de usos sociales.

2) Los chinos no sueñan en oponer el sujeto al objeto: los unen.

3) No encontramos respuesta al racionalismo occidental. “La sabiduría de los hombres y el orden de la naturaleza están en armonía: la sociedad y el universo forman un sistema de civilización”. De esta última afirmación se desprende que las categorías chinas tienen un origen social. Los marcos permanentes del pensamiento están calcados en los marcos de organización social. El mayor mérito del pensamiento chino consiste en no haber separado jamás lo humano de lo natural, y haber concebido siempre lo humano pensando en lo social<sup>1</sup>.

Regresando a lo medular de esta investigación, debemos señalar que para poder superar la limitada imagen que tenemos sobre China, para suplir el vacío tradicional que tenemos hoy sobre el mundo chino y especialmente para comprender el valor y sentido que otorgan a la historia los chinos, es de gran importancia comprender como los chinos se relacionan con su entorno, con el medio ambiente que les rodea. En este preciso punto se encuentra la investigación que pretendo desarrollar: las relaciones sociedad-naturaleza en el mundo chino a través del daoísmo o taoísmo. Si bien los orígenes de esta filosofía se remontan hasta el siglo IV a.C. consideramos como marco cronológico, (en vista de que es imposible abarcar toda la historia china), el periodo comprendido por la Dinastía Song (siglos X al XIII). ¿Por qué me incliné por estudiar este período? Durante este prospero periodo se desarrollo una pintura paisajística que da cuenta de una relación sociedad–naturaleza muy particular: la importancia que entregan al entorno natural queda patente al observar paisajes en los que encontramos diminutas figuras humanas empequeñecidas por peñascos y ríos. Los pintores Song, como agrega Grousset, “meditaban largamente la naturaleza”: Van a liberar al alma para expresarla y rendirla a su más profundo sentido (la van a recrear metafísicamente, tras purificarla de su materialidad). El análisis de este periodo histórico nos permitirá comprender que la relación sociedad-naturaleza presenta rasgos que se van a mantener a lo largo del tiempo: armonía, tendencia a la unidad sociedad-mundo natural, la tendencia a la asimilación de lo social con lo natural, la búsqueda de la sabiduría en el no-obrar y en la sencillez, etc. Esta relación de armonía y unidad indivisible con el entorno, que encuentra sus orígenes en el Periodo de los Reinos Combatientes (siglo IV a.C), fue comprendida originalmente como un retorno a la vida primitiva preurbana en la que los hombres, animales y plantas coexistían sin interferir en éste (imperaba la idea del no-obrar de manera radical). Por este motivo iniciaré mi investigación con un estudio del taoísmo en general y como fue comprendida la relación entre la sociedad china y su entorno natural por Lao Tsé y Chuang Tzu. Por supuesto que esta forma de relacionarse con el entorno en un sentido tan extremo no va a subsistir en los siglos XI y XII cuando la sociedad confuciana alcanza su mayor desarrollo, pero si va a persistir en la sociedad china la intención de mantener al entorno natural sin perturbarlo. Estas ideas no tenían aplicabilidad social y política. Pero debemos hacer notar que los taoístas nunca buscaron

---

<sup>1</sup> Granet, Marcel “El Pensamiento Chino”, U.T.E.H.A, México, 1959, 1ª Edición, Introducción p. VII.

disputarle el campo político a los confucianos. Podemos destacar que en el periodo Song, como plantea Grousset, tenemos un neoconfucianismo que se va a codificar como un verdadero sincretismo budista-taoísta-confuciano. Este sincretismo incluso define al chino contemporáneo. Con justeza ha escrito Cranmer Bying en su obra “*The Vision of Asia*”: “De todo chino culto puede decirse que es un confuciano en sus horas de trabajo, un taoísta en sus momentos de libertad y placer y un budista en sus períodos de reposo y contemplación <sup>2</sup>”.

Desde el punto de vista metodológico me limitaré al estudio de las traducciones de fuentes primarias y de fuentes secundarias (textos sobre el taoísmo, el pensamiento chino, y de la historia de China en general) que traten el tema de mi investigación, además del estudio de la pintura paisajística Song. No tomaré en consideración fuentes primarias en su lengua original debido a mi desconocimiento de la *lingua mater* de los chinos. Si bien para algunos historiadores metodológicamente conservadores, esta sería una limitante para desarrollar mi investigación con la rigurosidad necesaria, en lo absoluto impide que pueda llevar a cabo mi cometido con éxito.

Para el análisis de la pintura paisajística de los Song utilizaré la metodología histórica propuesta por el autor alemán Peter Burke, quien toma en consideración las perspectivas iconográficas, estructuralistas y post-estructuralistas para establecer una “tercera vía” intermedia. Burke considera que no debemos limitarnos a utilizar las imágenes solo como “testimonios” del pasado; ya que utilizando palabras de Francis Haskell, permiten “compartir las experiencias y conocimientos no verbales del pasado <sup>3</sup>”. Pero el historiador alemán nos advierte que debemos tener cuidado con las imágenes (son traicioneras), ya que el arte tiene sus propias convenciones, sigue una línea de desarrollo interno y al mismo tiempo reacciona frente al mundo exterior. Los autores en vez de reflejar la realidad social la distorsionan, dificultando la comprensión de los intereses de los artistas <sup>4</sup>. Las imágenes pueden comunicar o no decir nada. Aquí entra en juego la iconografía o iconología <sup>5</sup>, que corresponde a la interpretación de los mensajes que traen las obras (contenido intelectual de estas: la filosofía y la teología que llevan implícitas). Tanto para los iconógrafos como para los post-estructuralistas el significado de las imágenes está sujeto a un contexto social, el que incluye no solo el ambiente cultural y político, sino también las circunstancias concretas en las que se produjo el encargo de la imagen y su contexto material.

La perspectiva estructuralista nos entrega un aporte a la interpretación de las imágenes al dar importancia a los paralelismos y a las oposiciones formales. Muestran menos interés por descodificar los elementos específicos que por la relación existente entre ellas. Sin embargo su debilidad se encuentra en que presuponen que las imágenes

<sup>2</sup> Marín, Juan “China: Lao Tsé, Confucio, Buda”, Editorial Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944, p.21.

<sup>3</sup> Las imágenes incorporan elementos que la gente de la época daban por descontado y no habían incorporado en los textos.

<sup>4</sup> Los pintores pueden tanto representar fielmente el mundo visible como si pretende idealizarlo o incluso alegorizarlo.

<sup>5</sup> En palabras de Panofsky, el análisis iconográfico tiene que ver con la búsqueda del significado convencional de la imagen.

tienen un solo significado y que no hay ambigüedades. Por el contrario, la debilidad del enfoque post-estructuralista radica en que cualquier significado atribuido a una imagen es tan válido como otro.

La postura desde la que escribe Burke supone que las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social, ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan testimonio, a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo, o un grupo de individuos ven el mundo social, incluso el mundo de su imaginación. Aquí se encuentra la “tercera vía” propuesta por Burke, la que se encuentra entre los iconógrafos positivistas y los estructuralistas que buscan establecer distinciones precisas, evitando las alternativas demasiado simples, teniendo en cuenta las críticas más agudas a la práctica histórica tradicional y dando una nueva formulación a las normas del método histórico. La perspectiva tercerista “en vez de calificar a las imágenes de fiables o no fiables” nos lleva a interesarnos por los grados o modos de fiabilidad o por la fiabilidad con diversos propósitos. Rechazan la simple oposición entre la concepción de la imagen como “espejo” o “instantánea”, por un lado, y su interpretación como un mero sistema de signos o convenciones, por otro.

Burke finalmente concluye que el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escritos. Aunque en muchos casos las imágenes le dicen a los historiadores, familiarizados con la documentación escrita, esencialmente lo que ya sabían, estos “siempre añaden algo”. Esto se debe a que las imágenes “constituyen un testimonio del ordenamiento social del pasado y, sobre todo de las formas de pensar y de ver las cosas en tiempos pretéritos<sup>6</sup>”.

---

<sup>6</sup> Burke, Peter “Visto y No Visto: El Uso de la Imagen como Documento Histórico”, Editorial Crítica, Barcelona, 1997, p. 236.



## OBJETIVOS

1) Demostrar que para una apropiada comprensión del mundo chino contemporáneo es necesario entender la existencia de relaciones sociedad-naturaleza muy particulares y que se mantienen en el tiempo.

2) Comprender el taoísmo en sus generalidades (orígenes, características generales de la filosofía y sus primeros exponentes) y como los primeros autores taoístas (Lao Tsé y Chuang Tzu) y sus seguidores contemporáneos entendían las relaciones sociedad-naturaleza.

3) Analizar como se ha caracterizado y mantenido en el tiempo las relaciones sociedad naturaleza durante las Dinastías Song del Norte y Song del Sur (que comprenden entre los años 960 y 1269) a partir del estudio de la pintura paisajística desde una perspectiva burkiana.



# HIPÓTESIS

La hipótesis que planteo en esta investigación es la siguiente: las relaciones sociedad-naturaleza durante la dinastía china Song, las cuales están estrechamente vinculadas y determinadas por la filosofía taoísta, han presentado características (tendencia a la armonía, a la unidad del medio social y el ambiental) que se van a mantener a lo largo de todo el período. Esta relación con el entorno natural es particularmente clara al estudiar la pintura paisajística del período, que empequeñece al hombre frente a la naturaleza de la que forma parte.



# EL TAOÍSMO: ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS

Antes de adentrarnos en los orígenes del Taoísmo mismo, es necesario hacer la comparación entre el mundo oriental y el occidental. Podemos constatar que “el occidental mira al Universo estrictamente desde el punto de vista del hombre; el asiático, por el contrario, enfoca al hombre desde un ángulo universal. Aquel hace diferencia entre espíritu y materia, entre lo que vive y lo inanimado <sup>7</sup>”. Mientras que los primeros son unitarios y evolucionistas (además de creer en dioses mortales y en que todo es movimiento y cambio, creen en la continuidad de todas las cosas, todas las creencias y todos los fenómenos visibles e invisibles), los segundos son creacionistas (un ser supremo inmortal creó al hombre extrayéndolo de la nada y vela desde entonces por su destino).

La distinta forma de relacionarse con el entorno natural es precisamente uno de los contrastes más sobresalientes entre la civilización oriental y la occidental. En la occidental el hombre ha sido siempre el protagonista, y el resto de la naturaleza ha funcionado como un trasfondo neutral o bien como un adversario. Por eso la religión occidental es antropomórfica y las pinturas occidentales antropocéntricas. Por otro lado, en el mundo chino, el hecho de vivir tan estrechamente vinculados a sus vecinos y al resto de los miembros de su familia los “ha acostumbrado a una forma de vida colectiva donde por lo

---

<sup>7</sup> Marín, Juan “China: Lao Tsé...” p.15.

general el grupo domina al individuo <sup>8</sup>”.

El origen de lo que podría llamarse “religión china”, es decir el culto propio de los dioses de las montañas, ríos y mares se remonta, según Edward Schafer, a su prehistoria, cuando los pueblos chinos más antiguos buscaban respuestas a cuestiones fundamentales que confundieron a los hombres primitivos de todo el mundo (que produce el estío y el invierno, la sequía y la lluvia, etc.). Los chinos antiguos conocían la presencia de esta fuerza indefinible. Creían que todas las cosas, inclusive las que parecían ser inertes, la poseían en cierto grado y que otras las poseían en cantidades notables. Para estos y para los chinos de la Dinastía Shang (hace 3.500 años), las grandes deidades eran los espíritus de la naturaleza que habitaban las características dominantes del paisaje. Se crearon dioses de las colinas, dioses de los ríos, dioses de la tierra, dioses del firmamento, entre otros <sup>9</sup>. Solo con la llegada de los Han al poder nos enfrentaremos a una religión oficial del Estado que va a recoger la milenaria tradición de culto a los dioses de la naturaleza y los espíritus ancestrales.

A principios de la Dinastía Zhou Oriental (771-257 a.C) y en los Períodos de Primavera y Otoño (722-481 a.C) y de los Reinos Combatientes (403-221 a.C), debido a las conmociones sociales que vivían los reinos chinos, se quebró poco a poco el monopolio que tenía la nobleza sobre su cultura. Esta situación, que ya se había iniciado durante la dinastía Zhou Occidental, se desarrolló con el correr del tiempo y la práctica de la enseñanza individual. En los últimos tiempos del Período de Primavera y Otoño se desarrolló el confucianismo. Años después apareció la filosofía de Mo Ti y en el período siguiente aparecieron numerosas escuelas de pensamiento, que van a entrar en competencia entre ellas (taoísmo, legalismo, confucianismo de Mencio, etc.). Estas nuevas escuelas son el reflejo del deseo de los chinos no-nobles de plantear nuevas ideas, y especialmente en el caso de Confucio (551-479 a.C) de intervenir en política. Los seguidores de Confucio constituían una fuerza social naciente en medio de la conmoción de la época. Posiblemente, en su mayoría eran plebeyos, lo que no excluye la posibilidad de los ex-nobles. El objetivo de las enseñanzas de Confucio era hacer de sus discípulos hombres en condiciones de intervenir en política, es decir, formar funcionarios públicos <sup>10</sup>. La novedad de la filosofía confuciana está en proponer que “todos los hombres tienen la misma naturaleza”, lo que claramente se oponía a la idea milenaria, presente en los nobles chinos, de que la jerarquía era congénita.

Más adelante Mo Ti (468-376 a.C) se pronunciaba por la doctrina del amor universal, el amor sin categorías, que todos tomen como propios a la persona, el hogar y el Estado de otros. Era la antítesis de la benevolencia practicada por Confucio. Negaba los ritos y el lujo y abogaba por practicar economías en el entierro y en la vida, lo que era una negación de la vida nobiliaria. En lo político los motistas llamaban a respetar a las

---

<sup>8</sup> Fairbank, John King “China: Una Nueva Historia”, Editorial Andrés Bello, Barcelona, 1996, pp. 39- 40.

<sup>9</sup> Schafer, Edgard H. “La China Antigua”, Libros Time Life, Ámsterdam, 1974, pp. 57-58.

<sup>10</sup> Bai Shuoyi y otros “Breve Historia de China: Desde la Antigüedad hasta 1919”, Ediciones en Lenguas Extranjeras, Beijing, 1984, p. 107.

personas más capaces y virtuosas.

Durante el Período de los Reinos Combatientes se sumó la Escuela Taoísta, la Escuela Legalista (encabezada por Han Fei), las escuelas de la lógica y la elocuencia, y las escuelas *yin-yang* (explican los fenómenos naturales por los ascensos y descensos de las fuerzas positivas y negativas). Los representantes más destacados de la Escuela Taoísta son Lao Tsé (nacido el 604 a.C) y Chuang Tzu (369-286 a.C). Si bien Lao Tsé vivió en el siglo VI a.C, su obra se hizo pública y se difundió recién dos siglos después. Lao Tsé, autor del "*Tao Te King*", rechaza la existencia de la "suprema autoridad del Cielo" reconocida desde las Dinastías Shang y Zhou, reemplazándola por el "*Dao*" o "*Tao*" del mismo universo, un espíritu absoluto que se encuentra sobre el tiempo y el espacio. El "*Dao*" llamado por el ya había existido antes de la aparición del Cielo y de la Tierra, constituyendo la fuente de todas las cosas del universo. Como afirma Ricardo Wilhelm, Lao Tsé extirpa de manera radical el antropomorfismo de la religión al considerar que ni el cielo ni la tierra tienen sentimientos humanos <sup>11</sup>. Se puede decir, en palabras de Grousset, que durante este período, "el pensamiento chino racionalizó las nociones iniciales, comunes a toda mentalidad primitiva, siguiendo dos direcciones tan opuestas como el taoísmo y el confucianismo". Aunque los confucianos y taoístas tienen en común que se relacionan con concepciones bastantes semejantes en sus orígenes muy antiguos (fórmulas mágicas y adivinatorias) es imposible, para Grousset, imaginar una diferencia más completa, ya que la sociedad confuciana al aceptar el mandarino clásico nos entrega "un ejemplo más típico de positivismo intelectual y de tradicionalismo social" <sup>12</sup>. En cambio los taoístas se sostenían en un individualismo casi anárquico e indiferente a cualquier preocupación cívica o social.

El padre del Taoísmo, de quien no existe certeza absoluta si realmente existió <sup>13</sup>, en el plano político e ideológico, rechazaba tanto la "benevolencia confuciana" como las ideas del motismo. Se pronunciaba por una denominación natural, sin intervención en la vida del pueblo y permitiendo que este pase su vida sin conocimientos y ambiciones. Estaba por retornar a la sociedad de "pequeño Estado y pocos habitantes", predicando por una sociedad sin tecnologías (utensilios, barcos y carros) y sin guerras <sup>14</sup>. Estas ideas les parecerían decadentes a los chinos contemporáneos.

Antes de continuar debemos respondernos una pregunta fundamental: ¿Qué es el Dao o Tao? Lao Tsé (Lao Zi) lo define como "camino"; su signo gráfico significa "ir" y también "cabeza", por tanto dirección y sentido <sup>15</sup>. El Tao, a pesar de ser una realidad, no tiene acción y es invisible, inaudible e inasible. El Tao es justamente "el "sentido" que presta su significación a todo lo que es, y, por tanto, despierta a la existencia todo cuanto

---

<sup>11</sup> Wilhelm, Ricardo "Lao Tsé y el Taoísmo", Revista de Occidente, Madrid, 1926, pp. 29-30.

<sup>12</sup> Grousset, René, "Historia del Arte y de la Civilización China", Editorial Noguer, Barcelona (Mex.), 1961, 1ª Edición, p.12

<sup>13</sup> Algunos proponen que el "Tao Te King" es una compilación de distintos autores taoístas.

<sup>14</sup> Bai Shuoyi "Breve Historia..." p.111.

<sup>15</sup> Confucio/ Lao Tsé "Filosofía Oriental", Ediciones Zeus, Barcelona, 1968, pp. 223-224.

es”<sup>16</sup>. El mundo sensible emana de Tao y se constituye por las acciones contrarias llamadas *yin* y *yang*, (siendo *yin* el principio activo, masculino, caliente, seco, brillante, duro, etc.) y *yang* (el principio pasivo, femenino, frío, húmedo y absorbente)<sup>17</sup>. Con el desarrollo del Neoconfucianismo, la idea de “Tao” llegó a asimilarse con la de “divinidad”. Esta transformación se inició paulatinamente cuando la noción de Tao fue derivando hacia un significado moral, pasando a expresar entonces, un orden, una eficacia, una virtud. Este orden, eficacia y virtud se conformaba tanto con el orden político terrenal como con el celestial. Por esto, había dos jerarquías de Tao, el “Tao del Cielo” y el “Tao de la Tierra”.

Grousset no está de acuerdo con que la definición corriente de “vía” o “camino” refleje de manera impropia su significado, pues como se trata de una especie de energía universal, a la vez impulso cósmico vital que constituye la unidad del yin y del yang, puesto que el Tao se transforma alternadamente en una u otra modalidad. El fin que perseguían los taoístas primigenios era el llegar por medio del éxtasis a la identificación con el Tao.

Chuang Tzu, en opinión del historiador chino Bai Shuoyi, al igual que Lao Tsé “tomaba el “Dao” como el propio universo, pero dijo que el mismo y el “Dao” eran un todo único. De este modo, transformó el idealismo objetivo predicado por Lao Zi en idealismo subjetivo”. Para Chuang Tzu, únicamente el Dao era absoluto, mientras que todo lo demás era relativo. Colocaba en el mismo plano a Ud. y Yo, objetos hombre, mente y vida, lo justo y lo erróneo, felicidad y desgracia, sin distinción alguna. Al borrar el límite de los contrarios Chuang Tzu cayó en un relativismo y un nihilismo que hacía poco viable la aplicación práctica de su filosofía. “A su juicio, lo ideal era una sociedad en que coexistieran el hombre y los animales”. Esto llevó a los filósofos taoístas a formularse preguntas a partir de las dudas. Llegó a decir que “había soñado ser una mariposa jugueteando a la luz del sol, que al despertar no podía asegurar si era aún Zhuangzi (Chuang Tzu) que había soñado ser una mariposa, o una mariposa que había soñado que era Zhuangzi”<sup>18</sup>.

El taoísmo nos dirige hacia una dimensión distinta del pensamiento chino. “Es contrario y complementario del confucianismo, casi de la misma manera como se complementan el *yin* y el *yang*. Si bien el confucianismo cubre el aspecto social y político de las inquietudes humanas, el daoísmo se dirige al individuo y toma en cuenta sus necesidades de expresión, su deseo de felicidad personal y su esfuerzo por liberarse de un orden establecido lleno de reglas y restricciones”. El daoísmo, según Flora Botton Beja, “ve al individuo como tal y no como parte de un sistema social: satisface su anhelo por lo trascendental, acepta y alienta el no conformismo, pone en duda el sistema moral y

---

<sup>16</sup> Wilhelm, “Lao Tsé y...”, p. 36

<sup>17</sup> Yin y Yang, en palabras de Samuel Wolpin, “son dos nociones, dos factores no aditivos, sino opositivamente inseparables, en constante alternancia: una unidad cíclica en la que cada parte, cualquiera sea la proporción en que intervenga, es una unidad en sí”. Granet también está de acuerdo: afirma que el Tao es la alternancia de los dos factores.

<sup>18</sup> Fairbank, John King “China: Una Nueva Historia”, Editorial Andres Bello, Barcelona, 1996, p.80.



opone la naturaleza a la sociedad <sup>19</sup> .

Las palabras de Grousset son bastante duras contra Chuang Tzu y sus seguidores: “eran pensadores entregados a la especulación pura, indiferentes a los problemas sociales, e incluso en contradicción con la sociedad; soñadores que, en sus refugios silvestres, se preocupaban de llegar mediante un plan estrictamente individual, a la unión mística con la Fuerza Universal o Tao. Más por una inesperada circunstancia (frecuente, por otra parte, en la gestación de las grandes religiones) esta mística individual, o por lo menos reservada a unos pocos círculos de iniciados, se propagó hasta el punto de convertirse en un vasto movimiento popular. La antigua religión agraria, sobre la que se alimentaba la sociedad china arcaica, no satisfacía las necesidades de los nuevos tiempos. El taoísmo, respondiendo a esta inquietud general, se presenta en adelante como una religión de salvación “que se proponía – dice Henri Maspero – conducir a los fieles a Vida Eterna, objetivo que ninguna doctrina china anterior había siquiera imaginado”.

A fines del período Han, el confucianismo al que estaba tan íntimamente ligado experimentó un notorio retroceso. A partir del siglo II d.C. el descrédito de los funcionarios confucianos (sus defensores fueron desposeídos de toda responsabilidad pública y cayeron en la corrupción) benefició a las religiones de salvación como el taoísmo, que aparece renovada como un “neotaoísmo”. Durante estos tiempos turbulentos, ejerció una influencia considerable, pero también experimentó una transformación muy curiosa: “El Principio Supremo, el Tao de los antiguos sabios, el Impulso Cósmico o Impulso Vital, concebido como puramente incognoscible, se convierte en una especie de dios personal que adquiere forma humana: el “Señor del Tao”, “*Tao Chhu*”. Lao Tzu, padre legendario del taoísmo, va a pasar a ser “considerado como una encarnación del “Señor del Tao” venido a la tierra para instruir a los hombres <sup>20</sup> ”. Esto explica que en el Período de las Seis Dinastías se presentaba el nuevo taoísmo como una religión personal de salvación <sup>21</sup> .

A partir de las definiciones y las características del Tao podemos concluir que éste es una certeza de conocimiento, una conexión con lo superior y lo divino. El Dao es la fuerza que mantiene unidas a las comunidades chinas. En el mundo chino las comunidades están por sobre los individuos y las faltas contra estas son severamente sancionadas por ley. También se puede concluir que el Dao es la “Providencia”. En el mundo chino la divinidad no se personifica: es un ente abstracto, es el destino no manifiesto que es temido. El Dao es lo espontáneo y lo no esperado. Es algo que se manifiesta una sola vez.

---

<sup>19</sup> Botton Beja, Flora “China, su Historia y Cultura hasta 1800”, El Colegio de México, México, 1984, 1ª Edición, pp. 77-78.

<sup>20</sup> Grousset “Historia del Arte...” p.112

<sup>21</sup> Tampoco el Taoísmo lo podemos equiparar a otras filosofías de salvación como el Budismo. Entre ambas religiones encontramos una oposición de principios absolutos: mientras el Taoísmo tiende a la conquista del impulso vital o cósmico que hace inmortal al sabio, los budistas no tienen otra meta que destruir el impulso vital para liberarse de la inmortalidad de los sucesivos renaceres. En palabras de Wolpin, tanto el Taoísmo como el Budismo son “quietistas”.



# LAS RELACIONES SOCIEDAD NATURALEZA: LAO TSÉ Y CHUANG TZU

Ya acercándonos más al tema central de esta investigación, las relaciones sociedad-naturaleza, es importante agregar que los chinos no concebían un universo estático: todo el mundo estaba animado y era cambiante. Estos cambios no se operaban de forma lineal, sino cíclica. La transformación constante de todas las cosas y todos los seres es la única realidad fija (a partir de esta se concibe la vida). El proceso de transformación es siempre invisible, pero su resultado es la presencia en el mundo de las formas, es decir, lo visible <sup>22</sup> .

Un análisis apresurado de los planteamientos de Lao Tsé nos podría llevar a afirmar que la naturaleza misma es el Dao, pero es más preciso afirmar que esta es una consecuencia del segundo. En el “Tao Te Ching” podemos leer que “el origen del Mundo es la Madre del Mundo” y que “quién se ha posesionado de la Madre conoce al Hijo, y, conociendo al Hijo guarde la Madre”. Más claro aún es la afirmación de que “por los seres se puede llegar a conocer el Tao. ¿Cómo conozco yo la figura del padre de todos los seres? De aquí (de los seres)” <sup>23</sup> .

La propuesta fundamental de Lao Tsé es que el hombre debe vivir en medio de la

---

<sup>22</sup> Introducción de Pilar González España en “Los Capítulos Interiores de Zhuang Zi”, Editorial Trotta, Madrid, 1998, p. 16.

naturaleza sin intervención alguna. La regla que “Orejas Largas” repite hasta la saciedad es “*wu wei*”, no intervenir, no actuar, dejar a los seres seguir su curso natural imitando la inoperancia omnipotente del Tao. Asume que la naturaleza se ordenará por si misma, mejor que con cualquier intervención humana. Este ideal de vida es un regreso a lo natural que implica rechazar los conocimientos, los deseos, la posición social, las riquezas y la vida en sociedad. Agrega Chuang Tzu que “solo el que se libera del deseo puede ver las Esencias Secretas”. La felicidad no es el resultado de la virtud sino de la espontaneidad y la armonía con la naturaleza. Apunta hacia la parcialidad de todo pensamiento, hacia el reconocimiento de la relatividad de todas las cosas, hacia la inutilidad del afirmar-negar, hacia la destrucción del lenguaje enunciativo-discursivo, lineal y lógico”<sup>24</sup>. Por lo tanto, el Tao nos inclinaría a dar importancia a lo “inútil”. Chuang Tzu afirma sabiamente que “todo el mundo conoce la utilidad de ser útil, pero nadie conoce la utilidad de no ser útil para nada”.

Esta cercanía con la naturaleza requería de un alejamiento de la vida comunitaria. Chuang Tzu consideraba que “vivir cada uno su vida” y “despreocupado de los demás”, “lejos de ser egoísmo, es el ideal de la vida humana”. Aquí se hace pertinente su famoso ejemplo de los peces: “Los peces, dice, que han quedado sin agua al secárseles su pozo, para no morir se echan mutuamente al húmedo huelgo de su respiración. Mejor les iba antes en las profundas aguas de las lagunas y de los ríos olvidados unos de otros. Ahora bien, los peces viven en el agua y el hombre vive en el Tao. A un pez le basta tener un pozo de agua para vivir: allí encuentra todo cuanto necesita. El hombre que vive en el Tao, tampoco necesita nada”<sup>25</sup>. Las estructuras sociales y las virtudes que emanan de éstas, son artificiales y falsas al deformar la espontaneidad natural que recibimos desde lo Alto.

La explicación de la idea de no-obrar se encuentra en que “la única virtud eficaz es la virtud del Tao”. Ella potencializa a cada ser en la medida requerida por su naturaleza. Intervenir de manera torpe en el desenvolvimiento natural de los seres es pecar contra la naturaleza y su autor, el Tao. Intentar “restaurar en el mundo la naturaleza y querer con la sabiduría mundana volverse al estado primitivo y alcanzar la iluminación es de gentes obceadas. En la antigüedad los que trataban de ordenar su vida en el Tao cultivaron la sabiduría de la quietud”<sup>26</sup>. Esta idea derivó en una política de *laissez-faire*, en dejar actuar a la propia naturaleza interna sin racionalizar y aceptando sin rechistar la experiencia de la vida<sup>27</sup>.

Chuang Tzu nos entrega una hermosa explicación de cómo nos hemos ido alejando

<sup>23</sup> Introducción de Carmelo Elorduy en “Dos Grandes Maestros del Taoísmo: Confucio/ Lao Tsé”, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 29.

<sup>24</sup> Para Lao Tsé el lenguaje humano en nada se diferencia del piar de los pájaros.

<sup>25</sup> Elorduy, “Dos Grandes...”, p. 159.

<sup>26</sup> Poseer la sabiduría de la vida, pero no guiarse por ella, se llama “cultivar la quietud con la sabiduría”.

<sup>27</sup> Fairbank “China...” p.81.

del Tao: “Los diez mil seres no sufrían daño alguno. Todos los seres vivían su vida entera. Los hombres, aunque estaban dotados de inteligencia, no tenían para que usarla. Era la más perfecta Unidad. Eran los tiempos en que nada se construía, sino que todo seguía su perfecta naturalidad. Hasta que la virtud comenzó a decaer cuando llegaron los (emperadores) Sui Jan y Fu Hsi y comenzaron a gobernar el mundo; al ser obedecidos y seguidos, se perdió la Unidad. Decayendo aún más la Virtud, se llegó a los tiempos de Shen Nung (2737) y Huang Ti (2697) que comenzaron también, a su vez, a gobernar el Mundo. Procuraron la paz, pero no todos los secundaron y obedecieron. Decayendo todavía más la virtud, se llega a los tiempos de Tang (Yao) y de Yu (Shun), quienes comenzaron también, a su vez, a gobernar el mundo. Prosperó toda suerte de métodos de gobierno y educación que han viciado la (original) pureza y descompuesto la auténtica sencillez. Se quería mejorar (la sociedad) alejándose del Tao y conducirse bien, arruinando su Virtud. Luego se apartaron de la naturaleza para ir tras los deseos del corazón. Unos con otros, todos querían saber más y más. Pero la ciencia no fue bastante para estabilizar al mundo. Luego añadieron adornos y adicionaron multitud de conocimientos. Los adornos sofocaron la sustancia de las cosas, y la multitud de conocimiento ahogó el corazón. Con esto, las gentes comenzaron a extraviarse y confundirse, ya no hubo modo de volverse al ser natural y retornar al estado originario”<sup>28</sup>

Como conclusiones podemos establecer que el taoísmo es profundamente naturalista (en el Tao se encuentra la razón de ser de todas las leyes naturales) y profundamente anti-artificial. La bondad de la acción del Dao se debe al “quietismo” taoísta y a la condenación del activismo humano, que con su torpeza impide la libre evolución de la naturaleza.

Ahora ya podemos responder a partir del taoísmo la siguiente pregunta: ¿Cuál es mi lugar en la naturaleza? “Eres parte de ella, y debes comprender sus modos sutiles, para provecho tuyo”. De este entendimiento provenía la tecnología y la ciencia natural, un sentido de relatividad de los valores humanos en el vasto plan de las cosas, una percepción de la vanidad, de la ambición, y una visión de la eternidad en los lugares silvestres, en los jardines, en las pinturas y en la poesía”<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Elorduy pp. 320-321.

<sup>29</sup> Schafer “La China...”, p. 66.



# LA DINASTÍA SONG: CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL Y EL DESARROLLO DEL TAOÍSMO

La Dinastía Song, que se extiende entre los siglos X y XIII, por razones geográficas se divide en Song del Norte y Song del Sur. La primera etapa que estableció capital en Kaifeng se extendió entre 960 y 1127. La segunda, que estableció su capital en Hangcheu, se extendió entre 1127 y 1276. Pero esta división, no tiene solamente una importancia política. El retiro del gobierno desde Kaifeng a Hangcheu, y el abandono del norte de China a manos de los *chin*<sup>30</sup> y los *tanguts*<sup>31</sup>, tuvo también una influencia en el campo de las actividades culturales y contribuyó al cambio gradual en los ideales estéticos y espirituales. El comienzo de una nueva dinastía era relativamente brillante y promisorio, pero después de un período inicial de reunificación y expansión durante el reinado del emperador T'ai-tsu (960-976 d.C) el nuevo imperio se convirtió en el blanco

<sup>30</sup> Los chin o "churches", según Herbert Franke y Rolf Trauzettel, son un pueblo nómada de pastores y cazadores de la Manchuria Oriental, que desde el punto de vista lingüístico deben incluirse en la rama tungusa de las lenguas altaicas. Las fuentes chinas los denominan con el nombre de Ju-chen y no aparecen hasta el siglo X. Estaban sometidos a los kitanes o eran tributarios suyos.

<sup>31</sup> Los tanguts o tangutanos eran un pueblo budista fuertemente influenciado por el Tibet (desde el punto de vista lingüístico). Tenemos una cultura que combina elementos chinos y tibetanos. Habitaban junto con elementos turcos y tibetanos en el estado del noroeste de Hsu-hsia.

de peligrosos ataques en su frontera norte (la amenaza de los estados de Liao y Xia), además de levantamientos campesinos, insurrecciones de las tropas y a las rebeliones de las minorías nacionales. En general, la Dinastía Song se apoyó en el poder económico de los terratenientes, agricultores hacendados y a la burguesía urbana, entre los cuales fueron elegidos, a través del *k'e-chü*, oposiciones estatales, los elementos componentes del sistema burocrático de la dinastía. La aparición del *shih tai-fu* (mandarín funcionario culto) es un fenómeno típico de la época. A pesar de la práctica de *k'e-chü* en los períodos anteriores, esta fue en realidad víctima de la manipulación en manos de la aristocracia que monopolizaba todavía el aparato administrativo. Pero, junto con su caída definitiva, al defenderse la educación, surge esta nueva clase dirigente<sup>32</sup>. Estamos ante la formación de un complejo administrativo civil y un complejo militar que gobierna en tándem; ambos eran necesarios para dirigir el Estado. El complejo civil constaba de los poseedores de grados por exámenes y los funcionarios y eruditos de la administración pública instituidos en el neoconfucianismo, junto con la elite local de la que provenían<sup>33</sup>. La historia de esta dinastía, para Tsui Chi, produce la impresión de una debilidad imposible de remediar: el mal había arraigado demasiado profundamente para que se pudiera extirpar. En el campo intelectual, en cambio, no se aprecia ningún síntoma de decadencia. Es un período de "inventario", y también de progreso, especialmente en el terreno de la filosofía, la religión, la literatura y pintura<sup>34</sup>. Esta dinastía señala el fin de la llamada "Edad Clásica" en China. La magnífica producción pictórica correspondiente a los Song, como vamos a explicar en detalle más adelante, se caracteriza por una aguda percepción de las formas naturales, una sincera comprensión del paisaje y una representación saturada de sentimiento. Es posible que el espectáculo de tanta confusión y decadencia política los incitara a escapar de las miserias urbanas para refugiarse en el contacto con la naturaleza. En otras palabras la pintura adquiere conciencia propia, subjetiva y llena de sentimiento.

La dinastía Song del Norte, según Bai Shuoyi, comenzó con la sublevación de Zhao Kuengyin, comandante en jefe de la guardia imperial de Zhiu Posterior (960 d.C). Kuengyin y su hermano Kuangyi conquistaron el poder y establecieron capital en Kaifeng. Con el paso de los años se van a conquistar y anexar distintos territorios, no obstante no van a conquistar el Reino de Liao. Desde el punto de vista político, Song del Norte hizo cuanto pudo para fortalecer la dictadura feudal del poder imperial, en sus primeros tiempos. Se van a reemplazar funcionarios militares de alto rango por civiles y se quitó a las autoridades locales la facultad de nombrar a los funcionarios de los niveles superiores de los distritos<sup>35</sup>.

Dentro de este contexto de inestabilidad política, el emperador Zhiu Zong, optó por un cambio ideológico: además del confucianismo, propició el budismo y el taoísmo

<sup>32</sup> Kitaura, Yasunari "Historia del Arte de China", Ediciones Cátedra, Madrid, 1991, p.241.

<sup>33</sup> Fairbank p. 145.

<sup>34</sup> Sirén, Osvaldo "Chinese Painting", Hacker Art Books Inc, New York, 1973, Vol. II, p. 7.

<sup>35</sup> Bai Shuoyi pp. 256-257.



tratando de “adormecer” al pueblo. La multiplicación ideológica iba a desempeñar un papel mayor que el mantenimiento de una sola escuela de pensamiento. Esta “teoría moral” surgida a mediados del período Song del Norte, fue una nueva secta de la escuela confuciana, que combinó el confucianismo con el budismo mahayánico para desarrollar el primero teóricamente y servir mejor a la clase terrateniente. A este neoconfucianismo, Thomé Fang, lo califica de verdadero sincretismo. Este, por su definición podría considerarse como una continuación histórica del confucianismo originario de Confucio: su connaturalidad llega al extremo de que la herencia de la antigüedad clásica era heroicamente mantenida a cualquier costo<sup>36</sup>. Los hombres miraban hacia atrás con sentido de veneración al revalorizarse estas ideas antiguas<sup>37</sup>. Sin embargo, los neoconfucianos han recibido un pulido de alma que los ha encaminado hacia lo trascendental. Han sido cargados de la “herejía budista o taoísta” por exponentes de diferentes escuelas en los que encontramos trazas de su influencia. Una muestra de que los neoconfucianos no pudieron evitar la influencia taoísta, es que casi todos suscriben a la teoría de que el hombre podía encontrar su identidad de unificación con el universo como conjunto. A la escuela neoconfuciana, medio religiosa y filosófica, los chinos la llaman “Escuela del “Li”, que etimológicamente significa “vena en el jade”, pero en su acepción común quiere decir: esencia o principio vital. El líismo es un resumen, una revisión de todas las éticas, de todas las morales y todas las creencias del pasado. Sus adeptos, al igual que los poetas y pintores Song habían roto voluntariamente con el mundo para aislarse en grupos pequeños que vivían en el seno de la naturaleza<sup>38</sup>.

El neoconfucianismo no fue una mera repetición del confucianismo clásico, sino toda una reformulación con nuevos matices metafísicos que obligaron a los filósofos a usar una terminología taoísta y budista para anunciar los nuevos conceptos. Al mismo tiempo no se descuidaron los aspectos éticos y políticos tan importantes en la doctrina filosófica. Por lo demás, no hubo una única corriente neoconfuciana, sino que, cada filósofo tuvo su propia formulación. Sin embargo, se puede distinguir dos grandes escuelas que de una manera muy libre podemos llamar la formalista (li xue) y la idealista (xin xue). La primera se constituyó como una verdadera ortodoxia neoconfuciana y tuvo su mayor exponente en el filósofo Zhu Xi (1130-1200) a quien nos vamos a referir pronto que en los segundos, iniciada por Lu Xiangshan (1139-1192) tuvo su áuge recién con Wang Yangming en el siglo XV<sup>39</sup>.

El padre del neoconfucianismo fue Zhu Xi, un hombre de múltiples talentos (fue historiador, estadista, filósofo y exegeta). Sintetizó y reformuló lo aprendido para formar una nueva doctrina. Su cosmogonía era de tipo dual: los grandes principios inmutables de la forma (li) configuran el elemento material (qi), el cual, moldeado por li, crea la realidad existente. Detrás de este dualismo se encuentra el Tao, la fuerza portadora de energía

---

<sup>36</sup> Fang, Thomé H. “Chinese Philosophy: Its Spirit and its Development”, Linking Publishing Co, Taipei, 1981, p. 331.

<sup>37</sup> Comienza la era de las enciclopedias, los catálogos y las academias.

<sup>38</sup> Tsui Chi “Historia de China y de su Civilización Milenaria”, Editorial Surco, Barcelona, 1962, 1ª Edición, pp. 195-196.

<sup>39</sup> Botton Beja pp. 228-229.

que invade el universo y todo lo que este abarca. Solo a través de un disciplinado autoaprendizaje un hombre podría llegar a entender el Camino y, en su búsqueda moldear su carácter. Los neoconfucianos song pensaban que el verdadero Camino hacia el perfeccionamiento moral del individuo y del mundo había sido establecido por Confucio y Mencio, pero que desde entonces no había sido transmitido<sup>40</sup>. Zhu Xi fue un seguidor del “idealismo subjetivista” de los hermanos Cheng Hao (1032-1085) y Cheng Yi (1033-1107)<sup>41</sup>. Este consideraba que la moral existía antes que toda cosa y dentro de ella. Toda cosa se movía y cambiaba siguiendo la moral. Para el hombre la moral constituía la naturaleza. La naturaleza innata era la bondad y toda virtud estaba imbuida de la naturaleza innata. Pero como la naturaleza era anulada por el deseo material, el hombre podía hacer cosas contrarias a la virtud política y hacerse malo. Su objetivo principal era propagar la racionalidad del orden político reinante y la necesidad de acatarla. En el otro extremo se encuentran los materialistas o “científicos” Cheng Liang (1143-1194) y Ye Shi (1150-1223), quienes no compartían sus postulados: “sostenían que las cosas eran una existencia objetiva real en el Universo y ningún principio general en el mundo podía separarse de la cosa concreta objetiva. Se pronunciaba por la necesidad del estudio científico con valor práctico, ante todo, de los conocimientos que servían para enriquecer al país y hacer poderoso al ejército para vengar la humillación”<sup>42</sup>.

Después de la muerte de Zhu Xi, su filosofía se volvió doctrina oficial. Desgraciadamente se puso énfasis en sus aspectos más rígidos y conservadores, lo que contribuyó a afianzar su escolasticismo dogmático y árido que limitó la variedad del desarrollo intelectual y contribuyó a hacer más inflexible la sociedad china.

---

<sup>40</sup> Fairbank pp. 130-131.

<sup>41</sup> Los hermanos Cheng fueron los primeros en plantear que la “moral” era la esencia del Universo al afirmar que la “moral” existía antes de toda materia.

<sup>42</sup> Bai Shuoyi p. 280.

# LA PINTURA PAISAJÍSTICA SONG Y LAS RELACIONES SOCIEDAD NATURALEZA

La pintura paisajística, influenciada por el Daoísmo aparece por primera vez en el siglo IV d.C y se va a mantener a través de los siglos con características muy particulares. Su primer exponente fue Gu Kaizhi (345-411). La pintura china fue liberada del contexto religioso y se volcó hacia la naturaleza. En este período se desarrolló lo que se denominó pintura china por excelencia: una pintura monocroma impresionista en donde la naturaleza “domina” al ser humano. Estas pinturas son consideradas casi tratados filosóficos de la concepción del Universo y del lugar del ser humano en él <sup>43</sup>. Todos los grandes pintores de la época Song, como Fan K’uan tienden a acercarse a la naturaleza más como poetas y como místicos que como simples pintores, y nos ofrecen una nueva visión del mundo exterior y una interpretación de la naturaleza, que es el reflejo de su alma. Lo que, ante todo, intentan expresar es la esencia y el espíritu que se desprenden de un motivo, más que los propios detalles, que, voluntariamente ignoran. En una pintura, los espacios vacíos están tan planos de significado como los mismos trazos de las pinceladas: “intencionalmente emplazados, sugieren al espectador advertido, al que sabe ver, centenares de leguas de extensión marina, de valles o de ilimitados espacios cubiertos de brumas” <sup>44</sup>. Kitaura deja en evidencia que una de las características más

<sup>43</sup> Botton Beja p. 232.

notables de la historia del arte chino es la tremenda escasez de las obras de arte supervivientes, al lado de copiosos documentos y textos antiguos que hablan de grandes artistas y de obras maestras que han desaparecido sin dejar siquiera su huella. Si nos guiáramos por un positivismo historicista excesivamente riguroso, la historia del arte chino empobrecería de una manera drástica y lamentable; pero por el contrario, si nos fiáramos con demasiada ingenuidad y optimismo de las informaciones y testimonios escritos, se convertía en una historia fantástica, completamente alejada de los datos y hechos existenciales. El intento de reconstruir la realidad histórica desaparecida, se debe analizar en ambos medios <sup>45</sup>.

Junto con los paisajes, nos enfrentamos al desarrollo de una pintura de flores y animales realizada con un estilo afín. Los magníficos lotos del Templo Chien-in, atribuidos al gran pintor de flores Hsü Hsi (siglo X), permiten presumir lo que debió ser. Las plantas son ejecutadas aquí de forma plana, con la más extrema posición y sencillez en el dibujo coloreado, pero no significa esto una descripción escueta del carácter botánico, sino que una expresión de todo el movimiento vital, en la que se crea percibir el correr de la savia, el rumor del agua y el viento entre las hojas. Igual sentido naturalista y objetividad ofrece la pintura que representa una garza de nieve posándose sobre una rama invernal. La agudeza y exactitud de observación momentánea se corresponde aquí con un arte de composición abreviada: que valiéndose de escasos motivos sabe despertarnos la sensación de toda la crudeza del invierno. Este arte nos conduce a la naturaleza monocroma <sup>46</sup>.

Fisher nos hace ver que durante el período Song se “observa el abandono de un modelado del cuerpo por la matización de las sombras; a favor de una pintura aparentemente plana que se concentra en el lenguaje del movimiento, en la expresión de las líneas. Esta línea dinámica, capaz de infinitas modulaciones, no solo reúne el ritmo de una extensa melodía y la limitación efectiva de los contornos, sino que viene a ser expresión de tensas y fluyentes energías en sus adelgazamientos. Durante el período Song este lenguaje de líneas alcanza un elevado refinamiento y una importancia esencial, pues guía la pintura hacia un estilo en el que se renuncia cada vez más marcadamente a los colores, los cuales son usados como un accesorio que embellece o acentúa una expresión, pero ahorrándolos todo lo más posible o dejándolos de emplear totalmente. En su lugar, aparece el tono de la capa de tinta china más o menos delgada, surgiendo así una pintura monocroma en su aspecto esencial, que se desenvuelve por completo dentro de sus juegos de líneas y de sus entonaciones de claroscuro <sup>47</sup>.

Es destacable que durante Song la pintura paisajística alcanza la plena independencia. Tenemos noticias de que entonces los poetas y pintores se lanzan como caminantes a la montaña para gozar personalmente de la vida entre rocas, nieblas y

---

<sup>44</sup> Tsui Chi “Historia de China...” p. 193.

<sup>45</sup> Kitaura “Historia del Arte...” p. 12

<sup>46</sup> Fisher, Otto “Arte de India, China y Japón”, Editorial Labor, Barcelona, 1933, 1ª Edición, p. 131.

<sup>47</sup> Fisher “Arte de India...” pp. 131-132.

saltos de agua a través de milenarios parajes vírgenes y experimentar así las emociones de las montaña y del atardecer, del verano y del invierno, de la lluvia y de la luz del sol. Entonces aquella antigua e íntima unión que sentían los chinos con el cosmos crea sus más elevados y espirituales símbolos. Las fórmulas que para reproducir montes, agua, rocas y árboles conducían a través de una práctica secular o una más sutil proximidad de la naturaleza, vienen a ser ahora los medios libres y magistrales de una pintura que propone gobernar las fuerzas naturales y que se impone por sus grandes y atrevidas creaciones. “Poco a poco el paisaje va convirtiéndose en una pura expresión de aire y agua en movimiento, o en atisbo de emociones, que a menudo son indicados con los versos del poeta escritos sobre el mismo cuadro”<sup>48</sup>.

Es importante para el autor francés Jean Roger Rivière aclarar que “una pintura china jamás será encerrada en marco, que con sus cuatro lados limita y define de modo racional un panorama del mundo. El artista chino no pinta una escena, un hecho, un acontecimiento determinado sino una concepción, un estado atento, una visión exaltada de la naturaleza; la forma de la pintura es simbólica...” “lo verdaderamente interesante para el pintor es el concepto universal de montaña o de río en cada caso. El mono, el pájaro, el búfalo representados en cuadro no son animales, productos de la naturaleza que se encuentran en los bosques y en los campos de China; sino símbolos, signos, conceptos metafísicos inmóviles y eternos en el orden inmutable de aquella, y por consecuencia, del Tao”. El autor además agrega que “toda la estética de la pintura aparece completamente modificada”; esto significa que no estamos ante “la petrificación de un movimiento, de un gesto un esfuerzo, como acontece en la pintura occidental, acentuada y contenida todavía más por el marco duro y frío que lo encierra y limita en el espacio. La pintura china se extiende en el tiempo y el espacio. Por ello, se la ha comparado a un fragmento musical, con sus líneas melódicas, sus cantos y el desarrollo de temas y tonalidades”<sup>49</sup>.

***“El paisaje debe contemplarse, según los artistas chinos, en su totalidad, con objeto de comprenderlo espiritualmente lo mejor posible, a fin de que si solamente un fragmento es interesante, una rama de árbol, una roca, un rincón del río, olvidemos y despreciemos el resto, caso de que aquel tenga una profunda significación. El artista chino no pinta un paisaje, sino un estado de alma, una experiencia espiritual, una emoción estética”***<sup>50</sup>.

El letrado consideraba que la primera cualidad de una buena pintura, como ya hemos visto, era el *k’i-yün-sheng-tung* (es decir el movimiento, la armonía y la calidad de la obra de arte). Kuo Cheng-shu (activo desde 920 a 977) ha escrito en su obra sobre la pintura que “las obras de un pintor cuya personalidad es noble y poderosa, están plenas de *k’i-yün*: cuadros y escrituras llevan la marca de las sensaciones y de los sentimientos de sus autores, y permiten reconocerlos”. Para realizar una obra realmente hermosa es necesario tener el alma noble del sabio. Más allá de los trazos, más allá de los símbolos,

<sup>48</sup> Fisher p. 136.

<sup>49</sup> Rivière, Jean Roger “El Arte de la China” en “Historia General del Arte” Vol. XX, Espasa-Calpe, Madrid 1975, 2ª Edición, p. 341.

<sup>50</sup> Rivière “El Arte de la ..” p. 342.

se impone el estilo del artista por su propia calidad, por su *k'i-yün*; y según los letrados la técnica del lavado únicamente podía permitir esta espiritualización de la pintura por la extrema reducción de los medios materiales. Tal espiritualización de la pintura la han alcanzado de manera indudable los artistas chinos, sobre todo los de la época Sung. En el lavado toda esta fuera del tiempo, vive una existencia fantástica y misteriosa”<sup>51</sup>. Esto nos podría llevar a creer que la clasificación de la pintura china es muy complicada. Para Rivière nuestros sistemas de clasificación no pueden aplicarse a la pintura china. Ya que la representación del paisaje es convencional (nunca podrá colocarse un nombre geográfico debajo de un cuadro chino que representa una montaña o un río).

En el arte chino lo trascendental no es innovar: “Los estudiantes, los futuros eruditos, han copiado durante siglos a los maestros antiguos, estudiando la manera de pintar las rocas, las aguas, los árboles, las hojas, según los distintos maestros clásicos”. “El artista chino, siempre ha encontrado natural copiar, imitar e inspirarse profundamente en los maestros que le han precedido”<sup>52</sup>. Esto explica que los grandes artistas chinos no han buscado la originalidad en los medios de expresión de sus sentimientos estéticos: sus montañas, sus árboles, sus ríos, sus horizontes seguían los grandes cánones clásicos de la tradición ya establecida; pero además en China cualquier originalidad en los medios se condenaba como grave falta de respeto”.

A fines del período Tang apareció un grupo de pintores que “exceden la norma” (*i-p'in* o *i-ke*) teniendo como principio creativo dejarse llevar por su propio sentimiento espontáneo y libre, y apoyarse en manchas y formas de tinta producidas anualmente, y no sujetar al canon tradicional, ni al principio de imitación de la imitación de la Naturaleza. Estos pintores de vanguardia de la época abandonaron así los seis principios fundamentales de Hsieh Ho exceptuando el primero, que es “la presencia viva del espíritu”. Pero este espíritu ya no es, desde luego, el del objeto representado, sino el del artista mismo. Ellos se liberaron de las exigentes normas tanto del arte tradicional, como del mundo objetivo y externo, convirtiéndose esencialmente en expresiones del mundo subjetivo e interno<sup>53</sup>. Continuando con el origen de la pintura paisajística Sung, podemos agregar que la tradición cuenta que el primer artista que creó la técnica del paisaje monocromo “montaña y agua” (*shen sui-hsün*) es King Hao (activo desde 906 a 960). Fue el primer artista que vivió en la soledad de la naturaleza en la China del Norte, en las montañas del este de Shensi, lo que explica que estas tengan una apariencia de realidad majestuosa de la que carecían las obras anteriores. “La prescripción de estudiar atentamente la naturaleza, sus cambios, sus particularidades, sus detalles, van a repetirse numerosas veces por los autores chinos, que insistirán todos ellos en la necesidad de que el artista transmita la vida, *k'i-yün*, a los objetos naturales que van a representar en sus obras”<sup>54</sup>. Más adelante Fan K'uan inauguró la técnica del sombreado

<sup>51</sup> Rivière p. 347.

<sup>52</sup> Rivière p. 350.

<sup>53</sup> Kitaura p. 247.

<sup>54</sup> Rivière pp. 352-353.

y del punteado, *ts'un*, que los chinos denominan gotas de lluvia.

Rivière señala que “Los Secretos de la Pintura” de Wang Wei “ejerció una influencia decisiva en el lavado monocromo, creando el método *p'o-mo*, de la “tinta quebrada”, es decir, con bruscas paradas del pincel, y que utiliza rasgos oscuros para reforzar el gris demasiado uniforme del lavado; y el *ts'uen*, pincelada libre y con mucha frecuencia atrevida”<sup>55</sup>. Pero la pintura Song proporciona algo más: una comprensión intuitiva de la naturaleza, una aprehensión directa del Mundo, la búsqueda del orden escondido del Universo; la pintura se convierte en una metafísica religiosa hierática. Es un arte sincero del paisaje puro, un impresionismo existencialista que exige sensibilidad a imaginación extrema.

Frente a esta nueva tendencia defendida por los intelectuales y pintores no profesionales, en realidad existía otra tendencia realista y naturalista que heredaba con menor conflicto el estilo anterior y constituye el estilo básico de la Academia Imperial y de los pintores profesionales. La Academia Imperial de Pintura ha sido el órgano principal de creación pictórica desde la época del emperador Hui-an-tsung de T'ang hasta la última etapa de Ch'ing exceptuando la dinastía Yuan, pero, tuvo su auge en la dinastía Song en la que se sucedieron desde un comienzo emperadores mecenas del arte, creando inclusive el estilo oficial, *yüan-t'i*. Sobre todo, el emperador Hui-tsung (que reinó entre 1100 y 1125) que fue el mismo un gran pintor, fomentó con gran fervor la Academia, mejorando las condiciones de los pintores e interviniendo directamente en su formación<sup>56</sup>.

Al inicio del período Song todavía coexistían con igual prosperidad tres géneros de pintura: retratos y figuras humanas de personajes religiosos o legendarios; paisajes (*shen shuei*); y aves y flores (*huei-niao*). Pero, con el paso del tiempo solo los dos últimos géneros terminan siendo las dos corrientes principales de la pintura del período. Dentro del primer género, el historiador del arte Kuo Jo-hsü, destaca como los principales exponentes del primer género a Kuan T'ung, Li Ch'eng y Fan K'uan, quienes como un trípode, sostienen y fundamentan el cimiento de todo el desarrollo posterior del paisaje. Pero con el nacimiento de la pintura culta y su teoría artística, los maestros cada vez más venerados serán T'ung Yüan y su discípulo Chu Jan, que constituían los prototipos de la Escuela Meridional. Cada una de estas corrientes artísticas crea su propio estilo personal que refleja la naturaleza de la zona donde vivió cada uno<sup>57</sup>.

Li Ch'eng y Fan K'uan, que tuvieron muchos seguidores, expresaron ambos en su pintura el aspecto cósmico y majestuoso, pero a la vez desolado y austero, de la naturaleza de la parte norte de China. Pero, el primero, que vivió en Shantung, pintó el vasto paisaje que se desarrolla en la llanura del curso inferior del Río Amarillo, creando así el estilo prototípico de la perspectiva horizontal, *p'ing-yüan*, con árboles cuyas ramas sufridas de frío parecen patas de cangrejo, uno de los vocabularios pictóricos más

<sup>55</sup> Rivière, p. 340.

<sup>56</sup> Kitaura p. 253.

<sup>57</sup> Kitaura pp. 257-258.

expresivos y patéticos. No cabe duda alguna de que la gran aportación de Li Ch'eng a la pintura china consiste en su audaz representación del grandioso espacio abierto que se pierde en la infinita lejanía, donde las montañas quedan "suspendidas en el aire". Como dijo Kuo Jo-hsü con acierto, "la maravilla de los bosques medio perdidos en la niebla, vistos con perspectiva horizontal, *p'ing-yüan*, comienza en Li Ch'eng". A pesar de desarrollar estilos opuestos, tanto Li Ch'eng como Fan K'uan buscaron en su arte la verdad de la naturaleza, cada uno a su manera. Fueron realistas, puesto que intentaron captar la realidad de su entorno con la mayor fidelidad posible. Pero, al mismo tiempo, fueron idealistas, ya que no quisieron imitar simplemente la apariencia externa de la naturaleza, sino su forma ideal, su verdad interna, los "verdaderos huesos", *chen-ku* de las montañas<sup>58</sup>.

En el ámbito de la pintura de flores y aves podemos contrastar el estilo de Huang Ch'uan (900-965) con el de Hsü Hsi (siglo X). Mientras el primero tiene un estilo colorido heredado de los T'ang, el estilo de Hsü Hsi, despreciando semejante elaboración preciosista, se concentraba en expresar la vida del objeto, conformado libremente de un modo abocetado en tinta diluida y añadiendo un poco de color para concluirlo. El estilo aristocrático y tradicional del primero, constituyó el modelo de la pintura académica de este género. Mientras que el estilo libre y moderno del último, que se aproxima al estilo de los *i-p'in* fue el precursor de la pintura que cultivaron posteriormente los pintores *wen-jen*. Los trabajos realizados por los seguidores de Hsu Hsi intentaron captar la vida de las flores y aves en su ambiente artificial contribuyendo al desarrollo de la pintura de este género. Los *wen-jen* (literati), favorecidos por el sistema *k'e-chü*, crearon en la segunda mitad del siglo XI un estilo pictórico adecuado para realizar su ideal estético, que se desentendía de cualquier modalidad académica vigente entonces. Así nació un nuevo estilo de pintura llamada *wen jen hue* (pintura culta). Según Kuo Jo-hsü, entre los seis cánones de Hsi Ho, el más importante y cardinal es el primero y este es precisamente el que nunca se puede aprender ni enseñar; es la marca de su persona. Así, el valor y el significado tradicionalmente atribuidos a la formación profesional y al aprendizaje en el taller, junto con el maestro quedan invalidados desde su base<sup>59</sup>.

También en la segunda mitad del siglo XI se produjo una gran innovación en la Academia Imperial de la Pintura, Su decadencia y esterilidad creativa estaban comenzando a hacerse visibles en esta época. La drástica operación fue efectuada por el emperador Shen-tung (reinó entre 1067 y 1085), famoso por su radical reforma política. Con la Nueva Ley redactada por Wang An-shih este emperador progresista encomendó a algunos pintores la reforma de la Academia, que fue llevada a cabo en el campo del paisaje por Kuo Hsi, autor del célebre "Tratado de Paisaje" y en el campo de las flores y aves por T'sui Po Kuo Hsi. Para Kuo Hsi "junto con los elementos lineales que definen básicamente la composición y la confirmación de los objetos representados, las manchas diluidas de tinta juegan aun papel básico y primordial para crear el sentido a la vez volumétrico y atmosférico, dotando además de un carácter misterioso a la pintura. Kuo Hsi sobresalió, no solo en el terreno práctico, sino también en el teórico: pues su tratado

---

<sup>58</sup> Kitaura p. 262

<sup>59</sup> Kitaura pp. 272 y 274.



de la pintura es uno de los libros clásicos mejor escritos acerca de la pintura y su teoría estética es una auténtica síntesis de los pensamientos artísticos hasta entonces desarrollados. Defendió la misma tesis de los *wen-jen* sobre la identidad básica entre la pintura y la poesía (“la poesía es una pintura sin forma, la pintura es una poesía con forma”), por tanto la supremacía del espíritu en el arte, pero desde el punto de vista de un pintor experto. “Condenó cualquier convencionalismo al afirmar que el pintor debe estar completamente desnudo ante la Naturaleza y su propio trabajo”<sup>60</sup>.

En la primera etapa de la Dinastía Song del Sur, Li T’ang (1050-1130) fue el máximo exponente de la pintura paisajística, influyendo decisivamente en la nueva generación de Ma Yüan y Hsia Kuei. Cumplió el papel de vínculo entre el último estilo septentrional desarrollado bajo la dirección de Hui-tsung y el nuevo estilo académico del sur.

El inicio del periodo Song del Sur en el siglo XII implicó claros cambios en el desarrollo de la pintura. “El suave clima semitropical del Cekiang modificó muchas cosas. La naturaleza era bien distinta, ya que no se trataba de las rudas llanuras del Norte que las tempestades barrían, con sus montañas áridas y recortadas; el Sur ofrecía atmósfera amable, lagos de orillas brumosas, montañas de formas extrañas, vegetación frondosa”<sup>61</sup>.

Para concluir esta parte debemos agregar que muchos pintores Song fueron taoístas que encontraron en las inmensas posibilidades del pincel y la tinta china un medio maravilloso para traducir sus estados de alma, su sensibilidad, sus conceptos del vacío, de la maravillosa vacuidad taoísta<sup>62</sup>. “En los trabajos de muchos pintores de la Academia no podemos encontrar ninguna reflexión sobre la pérdida de la mitad del imperio o la permanente amenaza de las invasiones bárbaras. La angustia y miseria de la humanidad había sido consistentemente evitada como sujetos por los artistas, tal vez, debido a que aquello atentaba contra el sentido de la propiedad, la Ley Confuciana”<sup>63</sup>. En las pinturas del siglo XII especialmente encontramos que parecen estar concretamente dirigidos hacia la captura del humor (las concepciones eran más suaves y menos severas). Aquí tenemos unos nuevos experimentos en una perspectiva

<sup>60</sup> Kitaura p. 279.

<sup>61</sup> Rivière p. 367.

<sup>62</sup> Según Chen Tsai (1020-1077) existen dos conceptos cardinales: la gran armonía y la gran vacuidad. “El primero es designado como el Tao, el camino al Cielo y la Tierra, que comprende la función prevalente de la naturaleza, además de una adecuada satisfacción de la vida, constitutivo del todo por la Naturaleza Unitaria o “Vida Naturalizante” en una infinita variedad de sucesos de cambio, fluctuación, alternancia, movimientos rítmicos, actividades sincréticas y respuestas simpatéticas: todo es manifestado como el flujo de energía y nos guía a la mitografía de la Divinidad. El segundo designa a la Naturaleza, la esencia del Cielo y la Tierra constituyendo la sustancia invisible del Tao que da origen a las transformaciones concretas de la energía en dispersión y concentración. El vacío en el origen a las transformaciones concretas de la energía en dispersión. Se puede concluir que “la profundamente mentirosa naturaleza y el Tao vividamente manifiesto son complementarios e inseparables como la sustancia y la función”.

<sup>63</sup> Sickman, Laurence “The Art and Architecture of China”, Penguin Books, London, 1956, pp. 129-130.

atmosférica que caracteriza a muchas pinturas de Mi Fei y Kuo Hsi <sup>64</sup> .

---

<sup>64</sup> Sickman "The Art and Architecture..."p. 130.

# ANÁLISIS DE IMÁGENES

Como ya explicamos con detalle en la parte metodológica, la intención de esta investigación es dar cuenta de las particularidades de las relaciones sociedad-naturaleza en la china Song a través del estudio de la pintura paisajística. Para llevarlo a cabo hemos tomado en consideración los postulados de Peter Burke, que apunta a que las imágenes nos entregan información adicional de la que ya conocemos a partir de los textos escritos. Burke nos aporta una perspectiva que asume que las imágenes no son el reflejo de una determinada realidad social, ni de un sistema de signos sin sentido, sino que ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Son un testimonio de cómo se ha visto el entorno natural por los individuos y el mundo chino en general. Es evidente que las imágenes son dependientes de las circunstancias en las que se produjo el encargo de la obra y el escenario físico en el que se pretendía que fuera pintado. El autor alemán recalca que hay que tener cuidado en que los paisajes pintados son una imagen de una imagen, lo que puede llevar a pensar que los pintores pretenden ofrecer a los observadores solo un placer estético, pero como ya lo explicamos en la parte anterior, esto dista de ser aplicable a los pintores chinos Song.

¿Qué nos dan cuenta las imágenes de las relaciones sociedad-naturaleza? En primer lugar las imágenes nos dan cuenta de que el entorno natural, los árboles y animales son más relevantes que los hombres y sus obras. Tanto las montañas, como los árboles son pintados de mayor tamaño y ocupan mejores ubicaciones dentro de la obra. Las figuras humanas aparecen empequeñecidas frente a la naturaleza que las rodea e incluso son menos notorias. Como observamos en la fig. nº 1, obra de Li Ti (1100-1197) titulada *“Rebaño de Vacunos Huyendo de una Tormenta”*, observamos que gran parte del

espacio es ocupado por grandes árboles sacudidos por el viento y rodeados de vegetación. En la parte inferior observamos a dos grandes bueyes huyendo, uno de los cuales lleva sobre su lomo un hombre pequeño vestido primitivamente, que bien podría ser un niño<sup>65</sup>. La imagen nos muestra a un hombre que apenas hace acto de presencia y no interfiere en el entorno. Lo mismo podemos decir de la más antigua obra del pintor Li Chao Tao (Siglo VII), la fig. nº 2, con el colorido propio del período Tang, pero que también da cuenta de una naturaleza dominante con grandes montañas escarpadas y diminutas figuras humanas montadas en caravana. Al igual que en muchas otras pinturas de paisaje encontramos una intensa niebla que rodea las montañas. Podemos ver en la caravana una actitud pacífica, sin apuro, sin violencia y lo más importante que no interfiere sobre el entorno natural (es respetado). Las únicas intervenciones humanas distinguibles en la obra son diminutos puentes de madera que observamos en la parte inferior de la obra. Esta idea de los árboles ocupando gran parte del espacio de las obras y los hombres limitados a la parte inferior se repite en la fig. nº 5: “*El Poeta Su Tung-Po*” del Emperador Huei Tsonq. El hombre que observamos en la parte inferior, de mayor tamaño que en las imágenes anteriores, un ilustre personaje histórico (Su Tung Po) que contempla la naturaleza con tranquilidad, pasividad y respeto. Ya regresamos plenamente al período del lavado monocromo. Las obras de Huei Tsonq como estas, son claras y precisas, son obras que superan con mucho la observación minuciosa de la naturaleza para entrar en una pintura taoísta tradicional. Su pintura nos encamina a un contacto personal con el Universo, a unirnos con todo el entorno natural circundante para formar un “Uno” absoluto.

Dentro de las pinturas paisajísticas Song más tradicionales podemos destacar las fig. nº 6, 7, 10, 11, 12, 27, 28 y 29. Todas ellas nos entregan un mensaje similar: se impone la naturaleza en su inmensidad con sus cerros, bosques, ríos, lagos y animales salvajes, frente a una humanidad empequeñecida que interviene lo menos posible. En la soledad de la naturaleza se puede encontrar el Tao. La fig. nº 6, titulada “*Buscando el Tao en las Montañas durante el Otoño*” de Kiu Jan, que pintó entre 960 y 975, corresponde a uno de las obras más célebres de la pintura Song, una obra en la que destaca una gran montaña rodeada de bosques de pinos y otras especies arbóreas. La única muestra de actividad humana es un angosto camino apenas notorio antes la inmensidad de las cumbres. Es interesante destacar sobre la pintura de Kiu Jan, que en ella todo es simbólico, lleno de misterio de la búsqueda espiritual, de la unión con las fuerzas de la naturaleza. La segunda, obra de Li Ti (fig. nº 7), nos muestra un paisaje nevado en la que destaca un árbol y un buey pintados de forma destacada con todos sus detalles, que contrasta con la un poco borrosa figura humana, que parece un espectro al estar carente de colorido. Estas obras nos muestran a autores totalmente alejados de ideas antropocéntricas presentes en la pintura de Occidente. El hombre de la pintura parece ejercer poca fuerza sobre el imponente animal que se desplaza con calma (el único indicio de esta fuerza es la varilla que porta). Las obras de Li Ti, que llegó a ser Vicepresidente de la Academia, se caracterizan por un academicismo un tanto artificial, pero presentan una habilidad técnica notoria. Se repite una idea similar al presentarse en la fig. nº 10, pintura de Tung Chi – Chang (1555-1636), dos grupos de casas dibujadas a base de algunas líneas, que se

---

<sup>65</sup> El niño no tiene ningún control sobre la situación y el buey asustado parece que podría transportarlo hasta donde le plazca

encuentran en medio de las montañas, la bruma y los bosques, que son representados con mayor prolijidad y detalle. En la parte inferior se observa parte de una embarcación flotando en el río. Las obras humanas siguen siendo secundarias. Kuan Tung en su compleja obra *“Esperando a Cruzar”* (fig. n° 11) encontramos una figura humana casi invisible (es borrada por la frondosa vegetación). Destacan los cerros, los bosques y un río en la parte inferior. Este pintor academicista del siglo X posee un estilo que exhibe duras y firmes rocas, densos y ricos bosques, gente que disfruta del ocio, etc. Asimismo, las casas también son opacadas frente a los bosques y montañas en la obra de Tung Yüan conocida como *“Tiempo Despejado en el Valle”* (fig. n° 12). Eso sí las casas son un poco más grandes y detalladas que los que encontramos en las obras anteriores. La fig. n° 27, titulada *“Viajando a Través de las Montañas y Arroyos”* de Fan K’uan, nos da cuenta de la inmensidad de los montes que ocupan toda la extensión de la obra, llenos de verde en sus cumbres. En la parte inferior tenemos un bosque de pinos y en la inferior igualmente observamos unos caminos rústicos. Estamos ante un pintor asceta taoísta que vivió en los paisajes del Norte de China, dibujó paisajes de invierno, de grandeza y hermosura emocionantes. Aquí se nos ofrecen unos árboles inmensos, desnudos de hojas, con gruesas raíces negras. Asimismo la figura n° 28, paisaje conocido como *“Pesca con Caña en Medio de Árboles Nevados”*, nos da cuenta de la inmensidad del relieve rocoso y nevado de añosos árboles de grandes raíces y de caídas de agua. En la parte inferior se ve una embarcación de pescadores con cañas apenas notoria sobre un río. Al observar la pintura podemos entender que sea llamado Li Ch’eng el “maestro de los planos horizontales y de las lejanías”, y que tuviera, en consecuencia, una influencia muy profunda y duradera. Se le considera el padre del lavado monocromo Song y de la pintura de amplias extensiones lisas, con grandes primeros planos formados por ríos, pinos y llanuras indefinidas. Finalmente tenemos un panorama ribereño muy interesante en la fig. n° 29: *“Paisaje a Orillas del Hoang-Ho”* de Kuo Hsi, donde encontramos casas de madera en medio de un bosque del sur de China. Atrás se observan, cerros escarpados cubiertos por la bruma. Al igual que en muchas otras imágenes las casas son pequeñas y poco detalladas frente a la naturaleza que la rodea; pero no al extremo de lo visto en pintores como Tung Chi-Cheng (siglo XVI). El academicista Kuo Hsi es probablemente el mejor representante de la tradición paisajística de Li Ch’eng, iniciado el período Song propiamente tal. Este gran pintor consideraba, como podemos inferir a partir de un análisis de su pintura, que todo vive: el agua, las montañas y las piedras. Insiste en la importancia de la bruma en el paisaje (para el las montañas sin brumas ni nubes son como una primavera sin césped ni flores). Toda el alma de los paisajes Song se manifiesta en la comunión íntima con la naturaleza, en el valor del espacio vacío, en la profundidad de los horizontes, indecisos, en las relaciones de las cosas en proporción al paisaje. Su montaña se eleva en espiral hacia el cielo y una claridad ilumina los barrancos. Estamos ante los inicios del género fantástico. Como de costumbre el entorno natural con altos árboles y vegetación frondosa se impone a las rústicas construcciones de este par de campesinos–pescadores que vemos en las imágenes.

Las obras ya citadas podemos contrastarlas con las fig. n° 15, 17, 20, 24, 25 y 26, en las que las figuras humanas y sus edificaciones crecen de tamaño, especialmente en la fig. n° 25 de Ma Kung Hsien, en donde los dos personajes humanos ocupan una posición central en la pintura. En cambio, en las otras imágenes, el entorno natural ocupa la mayor

parte de la superficie pintada. En la fig. nº 15, titulada “*Conversando con Invitados en Caseta Ribereña*” de Liu Sung-nien, tenemos una pintura que claramente corresponde a un paisaje sureño en el que encontramos una caseta ribereña en cuyo interior departen cordialmente un grupo de personas. Se observan varios detalles del techo e incluso del interior de la caseta. Pero los bosques y los cerros continúan dominando en cuanto a la superficie de la obra. El espacio donde se encuentran los seres humanos solo ocupa el tercio inferior de la pintura. Otro paisaje del sur de China tenemos en la figura nº 17: “*Colores en Otoño en Ch’iao y los Montes Hua*” de Chao Mêng-fu, donde encontramos viviendas ribereñas, árboles y una embarcación en una zona montañosa. En estas viviendas son claras las ventanas, los pilotes y las escaleras. La embarcación es un bote sin lugar a dudas. En la parte inferior se observa otra pequeña embarcación amarrada. Estas casas están rodeadas de grandes árboles que sobresalen por sus casas. También en la parte inferior sobresale un pequeño y frondoso cerro. Pasamos a un motivo claramente budista en la fig. nº 20: “*Sakyamuni como Penitente*” de Liang K’ai(año 1200) en la que observamos una figura religiosa haciendo penitencia en solitario en medio de la naturaleza. La figura humana es pintada con muchos detalles rodeada de un entorno oscuro de ramas, caminos y árboles secos. Muy particular es la fig. nº 24: “*Los Virtuosos Hermanos Po I y Shu Ch’i recogiendo Hierbas en la Selva*” de Li Tang, en donde nos encontramos con dos grandes figuras humanas religiosas que se encuentran en perfecto equilibrio con el entorno natural de árboles y ramas, lo que lo convierte en una obra claramente taoísta (se busca la unidad del hombre con la naturaleza). Sigue siendo claro el respeto por el entorno natural, ya que el único implemento que se observa es una cesta de buen tamaño, pero irrelevante. Una situación similar en cuanto al equilibrio entre lo humano y lo natural encontramos en la fig. nº 25, obra conocida como “*Colina del Tigre en Soochow*” de Hsiao Chao, donde podemos constatar una relación de equilibrio entre el espacio ocupado por la ciudad y el entorno natural que la rodea. Observamos que ni la naturaleza ni las obras arquitectónicas se imponen, hablando de una coexistencia entre el entorno natural y el mundo del hombre. Los hombres y la naturaleza forman una unidad que podemos personalizar a través del Tao. Finalmente en la fig. nº 26, denominada “*El Ermitaño Yao-shen Hablando con Li Ao en una Terraza bajo un Pino*” de Ma Kung –hsien, tenemos una obra en la que están presentes dos figuras humanas bien definidas de aspecto caricaturesco que conversan bajo un gran pino. Son dos figuras alegres que conversan tranquilamente, solo disponiendo de los implementos más fundamentales para sus necesidades, ya sea la silla de madera, el velón, un vaso, dos cajas y una especie de corona tirada en el suelo. La única intervención humana visible es una cerca de madera que limita una propiedad. Como en casi todas las imágenes en los 2/3 superiores de la pinturas son dominados absolutamente por los árboles, es decir solo tenemos naturaleza.

Las pinturas Song, en general también nos dan cuenta de que el hombre altera poco el entorno natural, se desenvuelve de manera pacífica frente a la naturaleza. Como ya lo hicimos ver en la fig. nº 2 tenemos una caravana que se desplaza calmadamente. No podemos encontrar nada de violencia en el análisis de esta pintura. También como hemos destacado en varias imágenes las únicas intervenciones a los bosques y montañas son la construcción de pequeños puentes de madera, de caminos de tierra y de enrejados. El espacio dejado para construir las casas es pequeño y se respeta

claramente a los antiguos árboles que se encuentran a su alrededor.

A partir del análisis de las imágenes de la categoría “Animales y Plantas” también podemos obtener información interesante para nuestro análisis. Estas imágenes, a pesar de que en ellas no encontramos ningún indicio de las actividades humanas de manera gráfica, si nos muestran la gran capacidad que tenían para captar el entorno natural con una precisión casi fotográfica. Sus imágenes cobran vida gracias a su colorido y calidad. Comencemos por las fig. nº 4 y fig. nº 9 tituladas “*Pájaro Descansando sobre una Rama*” de Wang Lo-shün y “*La Cotorra de los Cinco Colores*” de Hwei Tsong, las cuales nos muestran a coloridas aves sobre ramas floreadas y ramas floreadas de damasco. Los animales presentados en estas imágenes no son los mismos animales que encontramos en los bosques, montes y campos de China, sino son símbolos, signos y conceptos metafísicos. No se encuentran en un momento determinado de la línea de tiempo, sino son inmóviles y eternos. En las fig. nº 13 y 14 encontramos a animales insertos en paisajes en los que bulle la actividad: “*Liebre Regañando con Arrendajos*” y “*El Bambú y la Garza*”, ambos de Tsui Po. En la primera tenemos a una liebre formando una triada con una pareja de arrendajos, con los que está “discutiendo”. Se observa el correr del viento y que los animales asumen actitudes humanas (el conejo muestra una clara mirada de temor frente a la reacción de los arrendajos). En la fig. nº 14 se repite la idea con una garza que se pasea por un ambiente ventoso por un bosque de bambúes. La garza también parece estar grata en ese ambiente. Este pintor de la Academia Imperial que trataba de manera directa los temas que desarrollaba. Es el mejor pintor de género del período Song del Norte gracias a sus dibujos precisos y seguros. Más fría que las dos imágenes anteriores, pero igualmente precisa es la fig. nº 16: “*Ramas de un Paisaje Nevado*” de Ma Yüan, pintor en plena actividad entre los años 1190 y 1224. Es notoria la gran maestría del pincel del pintor y su técnica es segura, aunque un tanto fría en su perfección. La imagen nos da cuenta de la perfección con la que desarrolló la rama del árbol, con todos sus detalles en perfección. Esta imagen nos evoca un estado de alma triste, que quizá añora las frías tierras del Norte de China que los Song perdieron a manos de los kitanes un siglo antes. Una impresionante expresividad en el rostro de un animal podemos encontrar en la fig. nº 21: “*Tigre*” de Mu-ch’i, que estuvo activo entre 1265 y 1274. El tigre tiene en su cara una expresividad humanizada pero siniestra que le da un aspecto aterrador. Esta imagen podría evocar un sentimiento de temor de parte del pintor ante las invasiones de los mongoles, que ya controlaban gran parte del país. Esta pintura se desarrolló cuando la dinastía Song estaba llegando a su fin.

Tenemos imágenes de pinturas con una influencia claramente budista y taoísta, como las fig. nº 20, 22, 23, 24 y 25. La fig. nº 20 tiene una influencia claramente budista: pertenece a un pintor-monje del culto budista *ch’an*. Estamos ante una obra realista muy elaborada. Estas obras se caracterizan por expresar momentos vivos dentro de su pura naturalidad. Su aparente simplicidad es como los cuartetos de la poesía china, llenos de vacío y silencio, de pureza cristalina. Los pintores-monjes buscaron esta comunión mística e intentaron expresarla en sus obras, los cuales se inspiran en las mismas técnicas que sus contemporáneos. Estamos hablando, sin embargo de monjes que vivían en conventos retirados del mundo y que practicaban meditaciones muy severas del *Ch’an*. En esta escuela encontramos una sinceridad muy profunda, una búsqueda de la

verdad muy superior a la de cualquier grupo artístico. En la obra de Leang K'ai titulada "*El Sexto Patriarca Puliendo Bambú*" (fig. nº 22), nos enfrentamos a una obra taoísta por su simpleza, en la que sobresale solo un sabio chino pelando una rama de bambú y que vive con sencillez rodeado de la naturaleza. El sabio vive solitario y sin más bienes que los que permiten sobrevivir. Esta pintura expresionista es muy sencilla y no presenta grandes detalles. Igualmente taoísta es la fig. nº 23: "*Lao Tsé Montado en un Toro*" de Zheng Lu. Esta imagen, eso sí bastante posterior (Siglo XVI), presenta un gran simbolismo, ya que tenemos al entonces legendario y divino sabio del siglo V a.C. montado sobre un buey muy gordo y con un rollo en sus manos que podría ser el "Tao Te King". Al igual que en muchas otras obras podemos observar que a parte de estas figuras no tenemos ningún paisaje de fondo, al igual que muchas obras del género "Animales y Plantas" del siglo XII. Finalmente, podemos decir que esta obra posee un nivel de colorido mayor al de la pintura Song, pero inferior al de las pinturas de los Tang. Como ya lo planteamos las fig. nº 24 y 25 son claramente taoístas por el equilibrio que presentan los elementos principales de la obra (los dos sabios y la naturaleza en la primera, los edificios y la naturaleza en el segundo). Estamos ante la obra de un pintor (Li Tang) que desarrolló obras con una fuerza penetrante extraordinaria. Aunque haya practicado muchas veces estilos distintos y su conocimiento del pincel perfecto, quiso añadir a la pintura de sus predecesores un realismo lírico y grandioso, para mostrar la vida que anima profundamente a toda la naturaleza y el Universo. Esta obra nos relata lo que ocurrió con dos virtuosos hermanos Po I y Shu Ch'i en una ocasión indeterminada que salieron a recoger unas hierbas al bosque. A partir de estas y otras pinturas de paisaje podemos comprobar que se podía encontrar al Tao en medio de la naturaleza y sin intervenir.

Finalmente, a modo de conclusión debemos responder a la pregunta ¿Cómo se relacionan la sociedad china y los individuos que la conforman con el entorno natural que lo rodea? A partir de las imágenes podemos intuir que el chino coexiste con el entorno natural sin intervenir más de lo necesario para desarrollar sus actividades cotidianas: construye caminos angostos en los bosques y montañas, interviniendo lo menos posible con el medio ambiente. Se puede ver que cortan la menor cantidad de árboles posibles para construir los caminos. Esta y otras obras ingenieriles humanas son claramente secundarias, ya que sólo son líneas trazadas y pintadas de manera poco vistosa (ver fig. nº 2, 6 y 12). Especialmente en la fig. nº 6 podemos apreciar estos caminos en la montaña que son poco notorios y que no opacan la majestuosidad de los bosques, los montes y la bruma. También observamos que al construir casas en bosques, montañas, zonas pantanosas y lacustres se trata de mantener en pie los árboles que las rodean. Lo mismo ocurre con algunas zonas urbanas, como la Colina del Tigre de Soochow. La pagoda y dos edificios altos son los únicos edificios que sobresalen sobre los árboles. Tenemos casas emplazadas sobre las rocas y que estamos ante una ciudad en la que predomina el verde (los árboles en una parte de la ciudad casi se "comen" a los edificios). En los caminos se observan solo unos pocos elementos de intervención, como unos diminutos puentes de madera para cruzar arroyos y hondonadas. La caravana se desplaza lentamente sin levantar polvo. En las pinturas chinas impera la actitud calma entre los hombres: sin violencia, ni agresividad, ni apuro. Se observa a los hombres charlando generalmente sentados o parados, con respeto y tranquilidad: las expresiones faciales nos da cuenta de diálogos respetuosos y gratos (con reverencia de una persona



---

joven a una de mayor edad o rango). Ninguna dureza, nada que sea áspero está aquí presente, a no ser que hagamos referencia a la violencia generada por las manifestaciones naturales, como la tormenta presente en la fig. nº 1 y 7, o la actitud amenazante de unos arrendajos hacia una liebre asustada que es bastante sutil. En la fig. nº 3 observamos una escena de un Señor, una autoridad indeterminada, junto a dos mujeres que le sirven con sumisión y suaves movimientos. En la fig. nº 5 esta situación de calma es total: está extasiado por la naturaleza, en donde encuentra respuesta a todo. En la fig. nº 19 podemos ver la violencia que ejercen unos árboles en una costa lacustre donde podemos ver a un hombre caminando con calma con una bolsa amarrada a un palo. El hombre utiliza elementos cortantes, por ejemplo, para cortar ramas de bambú (fig. nº 25). Una excepción a esta representación de escenas en la que impera una tranquilidad total podemos encontrarla en la fig. nº 8, obra de Hsia Kuei (pintó entre 1180-1234) titulada "*El descenso del Yang-tsé-kiang*", donde encontramos a una embarcación fluvial de gran tamaño para cruzar el río desplazándose a gran velocidad (son pocas las obras en las que está presente una idea de velocidad en el transporte). También observamos a un par de hombres caminando detrás de dos mulas que llevan la carga. En esta obra encontramos un paisaje poco detallado, es de una simpleza notable, pero las figuras se distinguen con claridad. La velocidad del viento ejercida sobre la naturaleza la podemos percibir en la fig. nº 19, donde encontramos un paisaje costero lacustre en el que unos árboles son sacudidos con fuerza por el viento. Sin embargo, podemos observar que el caminante observado en la imagen mantiene la calma en su desplazamiento (se ve calmado y sin tensión). Hsia Kuei es elogiado por sus contemporáneos por la inmensidad del tiempo transcurrido que evoca la naturaleza pintada por él contrastándola con el estilo riguroso y severo del paisaje más ordenado de Ma Yuan. Tenemos un paisaje que es dividido por una gran diagonal que opone los planos de bruma y de luz, es decir: es decir de vacío, con los planos de las formas naturales. Emplea frecuentemente trazos cortos, con extremos gruesos: posee una gran maestría de la superficie o de la superficie húmeda de su lavado; que traza con pudor y delicadeza extraordinaria, muchas veces con violencia estudiada.



## CONCLUSIONES

1) Al interior del mundo chino podemos encontrar relaciones sociedad-naturaleza que se caracterizan por su armonía, su tendencia a la unidad y su pasividad. Son relaciones armónicas ya que tanto los hombres, los animales y el entorno natural coexisten sin perturbarse mutuamente. Los chinos respetan la naturaleza que les rodea en su quehacer cotidiano y no intervienen para evitar perjudicarla. Son relaciones unitarias ya que tienden a la búsqueda de la unión de lo social y lo natural, del hombre y la naturaleza, para formar una unidad absoluta, el Tao, que no tiene límites y abarca todo. Finalmente debemos considerar estas relaciones como relativamente pasivas, ya que las acciones humanas terminan inevitablemente perjudicando a la naturaleza. Se impone el principio heredado de los tiempos de Lao Tsé de “*wu wei*” (no actuar, no intervenir). Pero este no intervenir, por razones obvias, no puede aplicarse en su sentido absoluto ya que entonces no tendríamos ningún registro del período. En la pintura, se refleja el máximo ideal que es retirarse a la soledad del bosque para entrar en contacto directo con la naturaleza y así conocer al Tao.

2) El Tao o Dao es la fuerza que mantiene unidas a las comunidades chinas, ya que es una certeza de conocimiento y una conexión con lo superior y lo divino. En otras palabras va a ser definido como el “impulso cósmico vital”, que constituye la unidad del *yin* y el *yang*. Finalmente la idea de “Tao” se va a asemejar a la de “divinidad”.

3) El taoísmo es una filosofía que se dirige exclusivamente hacia el individuo, tomando en cuenta sus necesidades de expresión, su deseo de felicidad personal y su esfuerzo por liberarse de un orden establecido. Es enemigo del concepto de sociedad, de

las tradiciones sociales y del positivismo intelectual.

4) Lao Tsé propuso que el hombre debe vivir en medio de la naturaleza sin intervención alguna. Su llamado ineludible es a “no intervenir”, el que se sustenta en la idea de que la única virtud eficaz es la virtud del Tao y de que toda acción humana, sin importar su naturaleza, es perjudicial. Sin embargo, esta filosofía de vida que llamaba a volver a vivir rodeado de la naturaleza (rechazando el desarrollo de la vida en sociedad) en este sentido extremo no tenía aplicabilidad práctica. Chuang Tzu agrega que la felicidad del hombre solo se alcanza viviendo en armonía con la naturaleza. Todas las cosas terminan siendo relativas para Chuang Tzu. Para el filósofo chino, el ideal de vida humana es que los hombres deben vivir cada uno su vida y despreocupado de los demás. Las estructuras sociales y las virtudes que emanan de estas son artificiales, ya que deforman la espontaneidad del Tao.

5) El taoísmo es profundamente naturalista (en el Tao se encuentra la razón de ser de todas las leyes naturales) y profundamente anti-artificial (rechazo a los bienes materiales y a las obras humanas). La bondad de la acción del Dao se debe al quietismo de los taoístas y a la condenación del activismo humano, que con su torpeza impide la libre evolución de la naturaleza.

6) En general los pintores Song, tienden a acercarse a la naturaleza más como poetas y místicos que como simples pintores, y nos ofrecen una nueva visión del mundo exterior y una interpretación de la naturaleza que refleja su estado de alma interior. Pintan experiencias espirituales y emociones estéticas. Lo que intentan explicar es la esencia y el espíritu que se desprende de un motivo. No pintan escenas, hechos o acontecimientos determinados, sino una concepción y visión exaltada de la naturaleza. Es una pintura simbólica: lo verdaderamente interesante es el concepto universal de montaña o río. Los pájaros y búfalos representados no son animales que encontramos en los bosques y montañas de china sino símbolos, signos y conceptos metafísicos inmóviles y eternos. La pintura china se extiende en el tiempo.

7) La pintura paisajística Song es una pintura en la que la naturaleza domina al ser humano. Es una pintura que alcanza su plena independencia: las pinturas se lanzan como caminantes a los bosques y montañas para gozar personalmente de la vida entre las rocas, nieblas y saltos de agua a través de parajes vírgenes.

8) La pintura Song nos proporciona una comprensión intuitiva de la naturaleza, la búsqueda del orden escondido del Universo. Se convierte así en una metafísica religiosa.

9) Wang Wei ejerció una influencia decisiva sobre la pintura monocroma Song creando dos métodos que van a caracterizar a toda la pintura de paisajes del período. Tenemos el método *p’o-mo*, de la “tinta quebrada” (corresponde a brucas paradas del pincel) y el *t’suen* (pincelada libre y con frecuencia atrevida).

10) Durante el período Song van a coexistir una pintura intelectual y libre (encabezada por Kuan T’ung, Li Ch’eng y Fan K’uan) y una pintura culta de Academia, más formal y tradicional, pero que igual crea un estilo personal que refleja la naturaleza de la zona donde vivió cada uno de los autores. Muchos de los pintores Song, como Li Ch’eng y Fan K’uan, eran simultáneamente realistas e idealistas. Si bien intentaron captar la realidad de su entorno con la mayor fidelidad posible, esto no les impidió captar

su forma ideal, su verdad interna.

11) Existe un notorio contraste entre la pintura desarrollada en el período Song del Norte y el período Song del Sur que se explica por razones geográficas. Al iniciarse el segundo período en el siglo XII, los pintores se enfrentaron al cambio de las rudas llanuras del Norte con montañas áridas y recortadas, por la atmósfera amable del Sur con lagos de orillas brumosas, montañas de formas extrañas y vegetación frondosa.

12) Respecto de las relaciones sociedad-naturaleza el estudio de la pintura paisajística nos lleva primero a afirmar que el entorno natural, los árboles y animales tienen mayor relevancia que los hombres y todas sus obras. Las figuras humanas aparecen empequeñecidas frente a la naturaleza que les rodea; igualmente sus obras ingenieriles son escasas, pequeñas e irrelevantes dentro de la pintura. En segundo lugar las figuras humanas son presentadas en actitudes pasivas (de contemplación, de lenta marcha) y pacíficas (la violencia está ausente en los hombres presentes en las obras). Finalmente podemos decir que el chino vive de manera muy simple y austera (rechazan las comodidades y lujos). La sencillez llega a ser extrema en algunos casos.

13) Muchas de las obras de los pintores del período son claramente taoístas: algunas por los motivos pintados y otras por el simbolismo que está detrás de las figuras pintadas en la obra. En dos de las obras encontramos un equilibrio entre lo humano y lo natural, que forman un Todo, es decir el Tao. En estas obras es muy claro el unitarismo taoísta.

14) Las pinturas del género animales y plantas son interesantes, ya que nos dan una muestra de la capacidad para captar el entorno natural con una precisión fotográfica. Las imágenes nos evocan sentimientos personales del artista, como el temor por el futuro y la nostalgia por un pasado que ya no volverá.



---

## Bibliografía

- Bai Shuoyi y otros "Breve Historia de China: Desde la Antigüedad hasta 1919", Ediciones en Lenguas Extranjeras, Beijing, 1984.
- Botton Beja, Flora "China, su Historia y Cultura hasta 1800", El Colegio de México, México, 1984, 1ª Edición.
- Burke, Peter "Visto y No Visto: El Uso de la Imagen como Documento Histórico", Editorial Crítica, Barcelona, 1997.
- Confucio/ Lao Tsé "Filosofía Oriental", Ediciones Zeus, Barcelona, 1968.
- . "Dos Grandes Maestros del Taoísmo: Confucio y Lao Tsé", Editora Nacional, Madrid, 1977. Introducción de Carmelo Elorduy.
- . "Los Capítulos Interiores de Zhuang Zi", Editorial Trotta, Madrid, 1998. Introducción de Pilar González España.
- Fairbank, John King "China: Una Nueva Historia", Editorial Andrés Bello, Barcelona, 1996.
- Fang, Thomé H. "Chinese Philosophy: Its Spirit and its Development", Linking Publishing Co, Taipei, 1981.
- Fisher, Otto "Arte de India, China y Japón", Editorial Labor, Barcelona, 1933, 1ª Edición
- Franke, Herbert y Trauzettel, Rolf, "El Imperio Chino", Siglo XXI Editores, México D.F, 1989, 8ª Edición.
- Granet, Marcel "El Pensamiento Chino", U.T.E.H.A, México, 1959, 1ª Edición.

Grousset, René, "Historia del Arte y de la Civilización China", Editorial Noguer, Barcelona (Mex.), 1961, 1ª Edición.

Kitaura, Yasunari "Historia del Arte de China", Ediciones Cátedra, Madrid, 1991.

Marín, Juan "China: Lao Tsé, Confucio, Buda", Editorial Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944.

Rivière, Jean Roger "El Arte de la China" en "Historia General del Arte" Vol. XX, Espasa-Calpe, Madrid 1975, 2ª Edición.

Schafer, Edgard H. "La China Antigua", Libros Time Life, Ámsterdam, 1974.

Sickman, Laurence "The Art and Architecture of China", Penguin Books, London, 1956.

Sirén, Osvaldo "Chinese Painting", Hacker Art Books Inc, New Cork, 1973, Vol. II.

Tsui Chi "Historia de China y de su Civilización Milenaria", Editorial Surco, Barcelona, 1962, 1º Edición.

Wilhelm, Ricardo "Lao Tsé y el Taoísmo", Revista de Occidente, Madrid, 1926.

## Fuentes

Crandall, Robert "Chinese Art Treasures", Gallery of Art in Washington, 1961.

Fischer, Otto "Arte de India, China y Japón", Editorial Labor, Barcelona, 1933, 1ª Edición.

Hobson, R.L "Arte Chino", Gustavo Pili Editor, Barcelona, 1928.

Lion-Goldschmidt, Daisy "Les Arts de la Chine", Libraire Plon, Paris, 1937.

Sickmann, Laurence y Soper, Alexander "The Art and Architecture of China", Penguin Books, Edinburgh, 1956, 1º Edition.

Sirén, Osvaldo "Chinese Painting", Hacker Art Books INC., New York, 1973, Vol. II.

Swann, Peter C. "La Pintura de China", Ediciones Garriga, Barcelona, 1964.

## Páginas Web

"Dao House" en [www.geocities.com/dao.house/art.html](http://www.geocities.com/dao.house/art.html)

"Chinese Painting" en [www.albany.edu/faculty/hartman](http://www.albany.edu/faculty/hartman)

"Taoism and the Arts of China" en [www.asian.art.com/exhibitions/taoism](http://www.asian.art.com/exhibitions/taoism)



# ANEXO

## IMÁGENES DE PINTURA PAISAJÍSTICA SONG (SIGLOS X-XIII)



Fig. nº 1: “Rebaño de Vacunos Huyendo de una Tormenta”. Autor: Li Ti (1100-1197).  
Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Taipei.

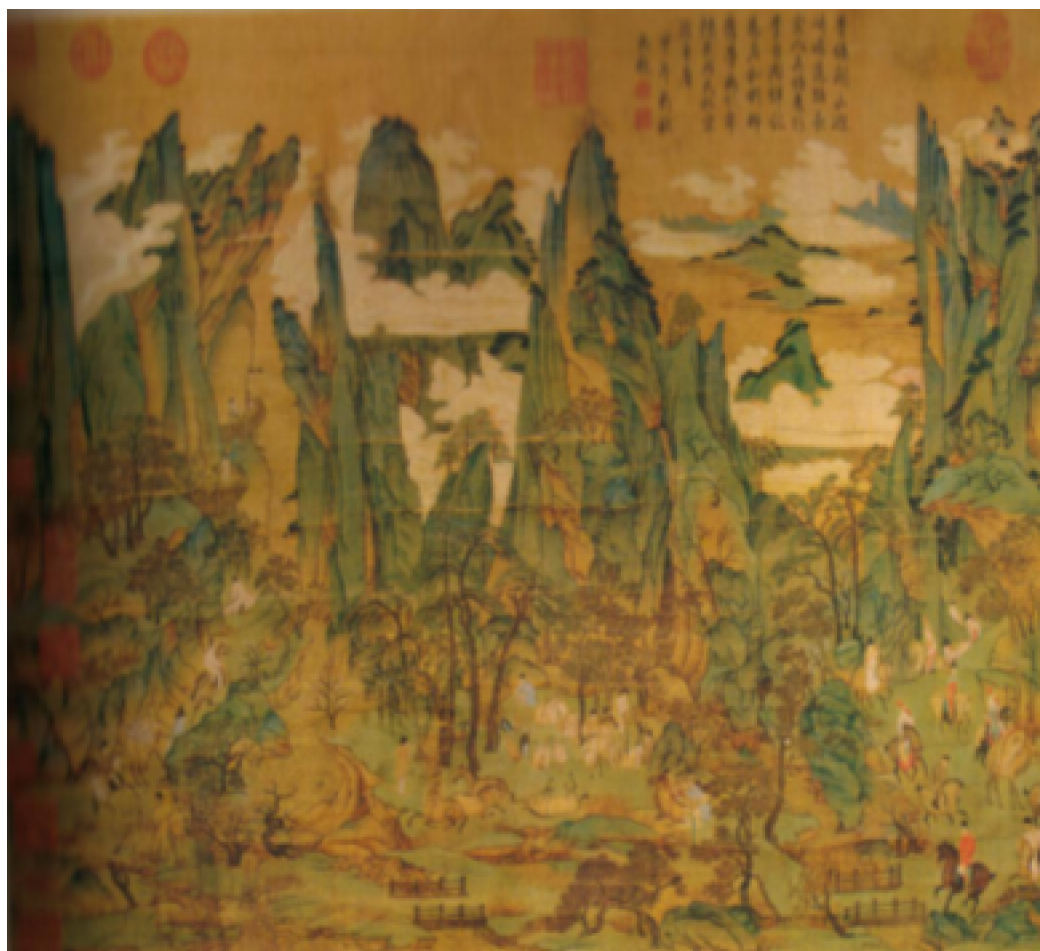


Fig. nº 2: "Viajeros en una Montaña Boscosa". Autor: Li Chao Tao (Siglo VII u VIII).  
Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Taipei.



Fig. nº 3: “Figuras en el Estilo Tang”. Autor: Tang Yin (1470-1523). Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Taipei..



Fig. nº 4: “Pájaro Descansando sobre una Rama”. Autor: Wang Lo-shün (Fecha no identificada). Ubicación: Museo Británico, Londres.



Fig. nº 5: “El Poeta Su Tung Po”. Autor: Emperador Huei Tsung (1082-1135).  
Ubicación: Monasterio Konchün, Kyoto.



Fig. nº 6: “Buscando el Tao en las Montañas, durante el Otoño”. Autor: Kiu Jan (activo entre 960 y 975). Características: Tinta sobre Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Taipei.



Fig. nº 7: “El Regreso de los Bueyes”. Autor: Li Ti (1100-1197). Características: Tinta sobre Seda. Ubicación: Colección Mesuda, Tóquio.





Fig. nº 8: “El Descenso del Yang-tse-kiang”. Autor: Hsia Kouei (pintó entre 1180 y 1234). Ubicación: Colección del Gobierno Chino, Peking



Fig. nº 9: “La Cotorra de los Cinco Colores”. Autor: Emperador Huei Tsung (1082-1135). Características: Parte de una Pintura sobre Seda. Ubicación: “Museum of Fine Arts”, Boston.



Fig. nº 10: "Después de la Lluvia Primavera". Autor: Tung Chi-Chang (1555-1636).  
Ubicación: Sin Información.



Fig. nº 11: “Esperando a Cruzar”. Autor: Kuan Tung (Siglo X). Características: Tinta y Colores Suaves sobre Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Peking

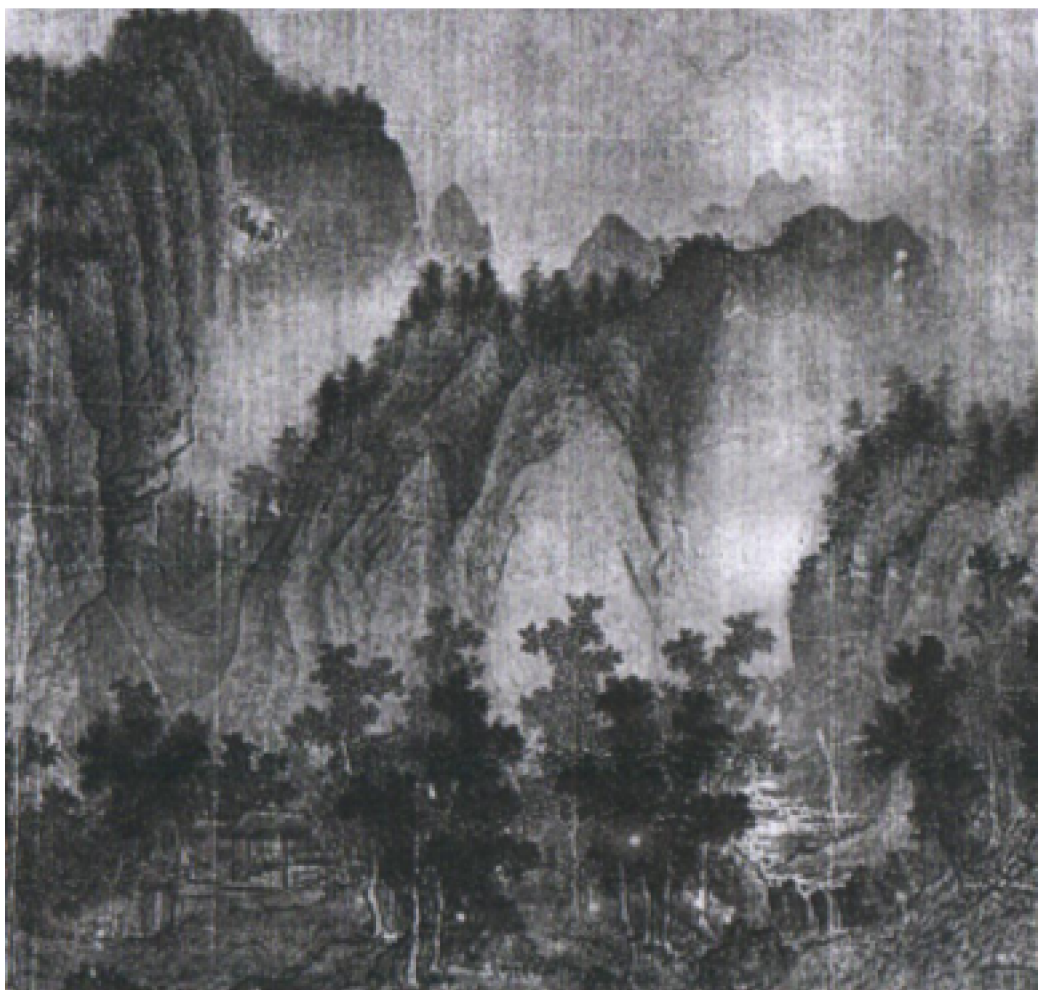


Fig. nº 12: "Tiempo Despejado en el Valle". Autor: Tung Yüan (Fines del Siglo X). Características: Tinta y Colores Suaves en Papel. Ubicación: "Museum of Fine Arts", Boston.



Fig. nº 13: “Lepus Regañando con Arrendajo”. Autor: Ts’ui Po (Siglo XI) (la obra data del 1062). Características: Tinta y Color en Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Peking.



Fig. nº 14: “El Bambú y la Garza”. Autor: Ts’ui Po (Siglo XI). Características: Tinta y Color en Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Peking.

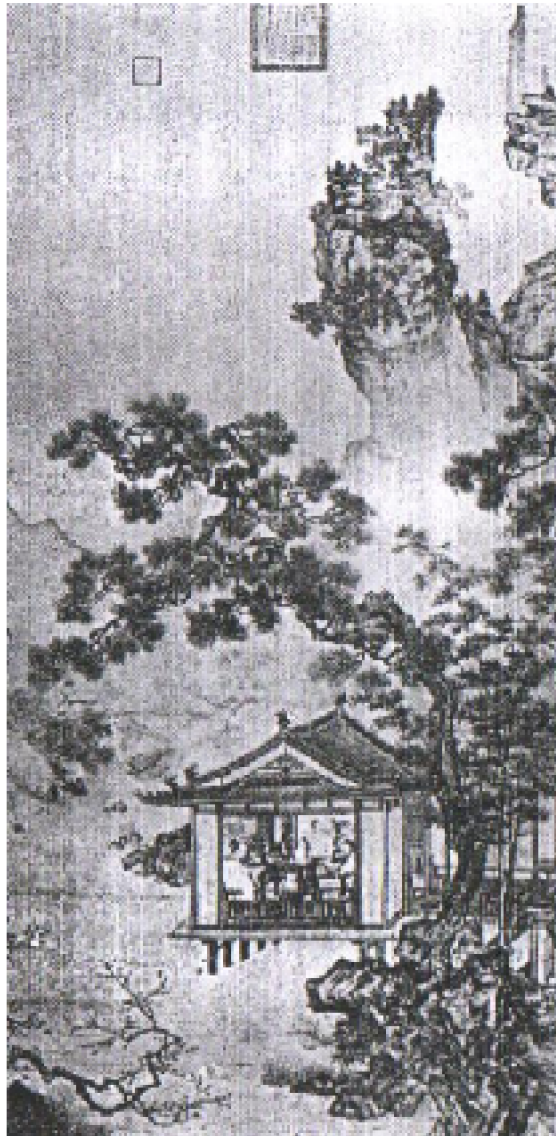


Fig. nº 15 “Conversando con Invitados en Caseta Ribereña”. Autor: Liu Sung- nien (1190-1230). Características: Color en Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Peking.





Fig. nº 16: "Ramas en un Paisaje Nevado". Autor: Ma Yüan (activo entre 1190-1224). Características: Color en Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Peking.



Fig. nº 17: “Colores en Otoño en Ch’iao y los Montes Hua”. Autor: Chao Mêng-fu (1254-1322). Características: Tinta y Colores Suaves en Papel. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Peking.



Fig. nº 18: "Paisaje". Autor: Chao Yung (Siglo XIV). Característica: Tinta y Colores en Seda. Ubicación: C. T. Loo, Nueva York



Fig. nº 19: "Paisaje Estival". Autor: Hsia Kuei (activo entre 1180 y1234). Ubicación: Colección del Barón Iwasaki, Tokio.

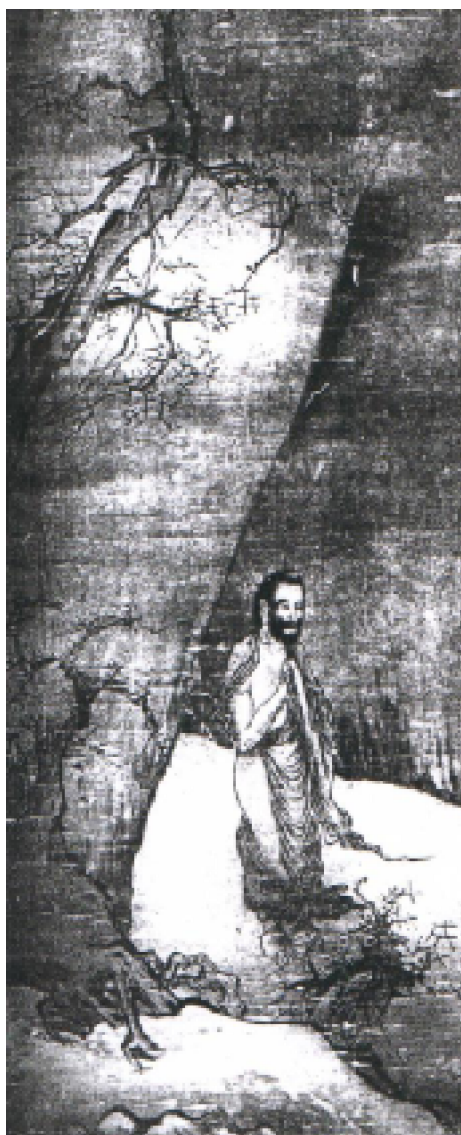


Fig. nº 20: "Sakyamuni como Penitente". Autor: Liang K'ai (Siglo XIII). Ubicación: Colección del Conde Sakai, Tokio.



Fig. nº 21: "Tigre". Autor: Mu-ch'i (pintó entre 1265 y 1274). Ubicación: Templo Daitokuyi, Kyoto.



Fig. nº 22: “El Sexto Patriarca Puliendo Bambú”. Autor: Liang K’ai (Siglo XIII).  
Ubicación: Sin Información



Fig, nº 23: “Lao Tsé en un Toro”. Autor: Zheng Lu (Siglo XVI). Características: Tinta en Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Taipei.





Fig. nº 24: “Los Virtuosos Hermanos Po I y Shu Ch’i Recogiendo Hierbas de la Selva”. Autor: Li T’ang (pintó entre 1100 y 1130). Ubicación: Ex Colección Ho Kuan, Hong Kong.



Fig. nº 25: "Colina del Tigre en Soochow". Autor: Hsiao Chao (Fecha Desconocida).  
Colección: Colección Privada China.



Fig. nº 26 “El Ermitaño Yao-shen hablando con Li Ao en una Terraza bajo un Pino”.  
Autor: Ma Kung-hsien. Ubicación: Nanzen-ji , Kyoto



Fig. nº 27: "Viajando a Través de las Montañas y Arroyos". Autor: Fan K'uan (activo entre 990 y 1030). Características: Tinta en Seda. Autor: Museo del Palacio Nacional, Peking.



Fig, nº 28: “Pesca con Caña en Medio de Árboles Nevados”. Autor: Li Ch’eng ( pinto entre 940 y 967). Característica: Tinta en Seda. Ubicación: Museo del Palacio Nacional, Peking.



Fig. nº 29: "Paisaje a Orillas del Hoang-Ho". Autor: Kuo Hsi (1020-1090). Ubicación: "Ostasiatisches Museum", Berlin.