

CULTIVO DE SÍ, ARMONÍA Y VIRTUD EN EL PENSAMIENTO CHINO Y SU EXPRESIÓN EN LA PINTURA DE PAISAJE

Cultivation Of Self, Harmony And Virtue In Chinese Thought And Its Expression In Landscape Painting

Dra. Verónica Noelia Flores¹ (USAL - UBA/CONICET)
veronica.flores@conicet.gov.ar

Artículo recibido: 31 de marzo de 2023

Artículo aprobado: 31 de mayo de 2023

Resumen

En el marco de las reflexiones que recuperan el valor de las concepciones sobre el cuidado de sí y el cuidado del mundo en configuraciones socioculturales y tradiciones filosóficas que se han desarrollado más allá de Occidente, el objetivo de este trabajo es presentar una aproximación al concepto de armonía en el pensamiento neoconfuciano chino y su expresión en el arte de la pintura de paisaje durante la Dinastía Song (960-1279). Buscaremos demostrar cómo a partir del cultivo de sí y de la internalización de los principios de armonía y virtud entre los pintores letrados (*wenren* 文人), la pintura paisajística se convirtió en la expresión visual de la cultura refinada de ese tiempo, pero también, en el medio para la manifestación práctica de un posicionamiento ético en torno al lugar del ser humano en su relación dinámica con el mundo natural.

Palabras clave: cultivo de sí, armonía, virtud, pintura de paisaje, China.

¹ Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA), Magister en Investigación en Ciencias Sociales (FCS-UBA) y Profesora de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones “Gino Germani” (FSOC-UBA). Especialista en arte e historia social y cultural de Asia oriental. Se desempeña con regularidad como docente en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad Nacional de Lanús y en la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (FFLyEO) de la Universidad del Salvador. Coordina el área de investigación en Estudios Orientales del Instituto de Investigación de la FFLyEO-USAL. Es autora de diversas publicaciones en su área de especialidad. Ha realizado estudios de investigación y posgrado en la Universidad Nacional de Taiwán y en la Academia Nacional de Artes en China.

Abstract

In the framework of the reflections that recover the value of the conceptions about the care of oneself and the care of the world in sociocultural configurations and philosophical traditions that have developed beyond the West, the objective of this work is to present an approach to the concept of harmony in Chinese Neo-Confucian thought and its expression in the art of landscape painting during the Song Dynasty (960-1279). We will seek to demonstrate how from the cultivation of oneself and the internalization of the principles of harmony and virtue among literate painters (*wenren* 文人), landscape painting became the visual expression of the refined culture of that time, but also, in the means for the practical manifestation of an ethical position around the place of the human being in his dynamic relationship with the natural world.

Key words: Self-cultivation, Harmony, Virtue, Landscape Painting, China.

Introducción

El marco temporal de este trabajo se sitúa en una época de particular relevancia en la historia social y cultural de China. Abordamos, en efecto, ciertas nociones filosóficas y prácticas estéticas surgidas ya en la antigüedad, aunque desplegadas en su madurez durante la Dinastía Song (960-1279), un período de gran esplendor en el desarrollo clásico de la pintura de paisaje. Nos interesa explorar las concepciones de virtud y de armonía para observar su representación en el espacio compositivo, desde una perspectiva que articula lo histórico, lo estético y lo filosófico para comprender mejor la experiencia contemplativa y la particular mirada sobre lo visual que se consolidó en ese tiempo.

Partimos de la premisa de que cada época histórica expresa una cosmovisión, una manera propia y distintiva de ver y comprender, en donde se encuadra a su vez un modo específico de concebir el espacio (Mitchell, 2003). La percepción de lo espacial supone un proceso, en tanto se trata de una mediación que trasciende la experiencia que supone habitarlo. Siguiendo a Jiménez (2002), a primera vista, podemos señalar que el espacio es transparente, es decir que su percepción resulta intangible: vemos corporalidades, formas y objetos, pero no vemos el espacio. Por lo tanto, para percibirlo se requiere atravesar un proceso de abstracción.

La elaboración y fundamentación de la espacialidad en una obra pictórica resulta ineludible a la hora de interpretar su significado en contexto (Gray, 1992). En este sentido, podemos afirmar que cada cultura ha tenido su propio modo de construcción espacial, más o menos convencionalizado o canonizado. Aquí nos interesa la categoría de espacialidad que remite, no ya al entorno ni al encuadre como espacio físico sino, al espacio ficticio que es producto de las decisiones compositivas de los artistas. En tal sentido, el espacio no es algo dado, sino que es resultado de un proceso de abstracción, es producto de procedimientos, selecciones y operaciones puestas en juego en el desarrollo de su configuración (Maderuelo, 2005). Esta operación ofrece distintas propuestas de organización de lo visible, es decir, que abre para su interpretación diferentes miradas del mundo.

Como afirma Debray (1994), mirar no es meramente una recepción de estímulos, sino ordenar lo visible y organizar la experiencia. Ese orden podrá ser construido bajo las reglas de un estricto código de composición preestablecido o explorando las más variadas estrategias compositivas. El espacio visual, en cada caso, podrá dar preeminencia a lo próximo, a lo lejano, a lo pleno, al vacío, a la mínima o la máxima profundidad, al detalle de las figuras o a su disolución. Es precisamente en este umbral amplio de posibilidades en la construcción espacial, en que la abstracción o la figuración no se conciben aquí como términos necesariamente contradictorios sino como aspectos complementarios e intrínsecos de lo espacial.

Proponemos en este artículo una reflexión en torno a los principios de armonía, virtud y cultivo de sí en el pensamiento chino y un acercamiento a su manifestación concreta en el arte de la pintura de paisaje. El desarrollo de este análisis se organiza en dos momentos. La primera parte de este trabajo ofrece una aproximación al marco filosófico que posibilitó la emergencia de estas nuevas concepciones respecto del espacio y del paisaje natural, atendiendo a la resonancia práctica de los conceptos de cultivo de sí, armonía y ejercicio de la virtud. La segunda parte indaga en la proyección de estos principios en el ámbito del arte, enfocándonos en la propuesta estética del género de la pintura de paisaje y señalando como ejemplo la obra de ciertos artistas clave en el desarrollo de esta mirada. Finalmente, se postulan algunas reflexiones, a modo de conclusiones, que ponen en valor la resonancia de

esta filosofía a la hora de pensar la relación e integración entre lo humano y lo natural, así como la revalorización del diálogo permanente con el pasado a fin de comprender mejor nuestras referencias, condiciones y posibilidades en el presente.

I. La práctica del cultivo de sí en el pensamiento neoconfuciano chino

Tras el largo proceso de asimilación del budismo en China, sobrevino en el curso de la Dinastía Song, un período de reconfiguración del sistema de ideas bajo la impronta de una restauración de las antiguas corrientes de pensamiento, dando lugar a un restablecimiento del confucianismo y de ciertas concepciones de la cosmología taoísta. En el transcurso de este tiempo, reconocido en la historiografía china como período imperial posterior o moderno anterior, es posible reconocer la gravitación tanto de elementos tradicionales como modernos (Schirokauer y Brown, 2006). En este sentido, hubo cambios profundos en la organización del Estado, la sociedad, la economía y el desarrollo técnico. Estos avances estuvieron interrelacionados, aunque se produjeron a diferentes ritmos. Emergieron importantes innovaciones prácticas que dieron lugar a una sociedad muy próspera, capaz de impulsar el desarrollo de la cultura, las artes y el pensamiento. Como consecuencia de estos cambios, resultó afectada “una realidad más profunda y [aparentemente] menos visible: el hombre, su concepción del mundo, su representación del tiempo, del espacio y de la persona” (Gernet, 2005, p. 295)

Cabe señalar que “las ceremonias, los ideales políticos y las enseñanzas morales confucianas nunca se abandonaron, pero una serie de novedosas circunstancias insufló vida nueva a la tradición” (Schirokauer y Brown, 2008, p. 190). Como expresión de este cambio de época, las élites aristocráticas tendieron a fortalecer sus raíces locales y a reafirmar la importancia de la educación clásica. La instrucción formal era el medio distintivo para acceder al sistema de exámenes y para emprender una carrera en la administración pública, en tanto que los cargos de el Imperio otorgaban a sus funcionarios posibilidades de adquirir y conservar riqueza material e influencia política (Balaz, 1974).

En efecto, el éxito en los exámenes requería, ante todo, de un dominio riguroso y exhaustivo de los textos clásicos. En consonancia con el retorno a los estudios antiguos (*gu wen* 古文), se reintegró el valor de los textos que conformaban la tradición del canon confuciano (Cheng, 2006). De acuerdo con las enseñanzas de Confucio (551- 479 a.n.e.), la familiaridad con este marco de pensamiento posibilitaba el cultivo de una serie de valores en común, entre los que se preciaba el humanitarismo y la benevolencia (*ren* 仁), la honestidad y el respeto de los principios de la piedad filial (*xiao* 孝). Se consideraba que cultivar esta tradición, permitía no sólo alcanzar refinamiento cultural, sino también capacidad de influir de forma positiva en el entorno (Schirokauer y Brown, 2008, p. 63).

Este generalizado espíritu de relectura y reconsideración de los textos antiguos condujo a lo que Jacques Gernet (2008, p. 295) describe como un “retorno a la tradición clásica” que posibilitó la emergencia de un “renacimiento” en China. Una filosofía naturalista se desarrolló en el siglo XI y alcanzó su expresión definitiva en el XII, dominando el pensamiento chino en las épocas posteriores y ejerciendo una fuerte influencia también en Corea y en Japón. Esta corriente, conocida en Occidente como neoconfucianismo debido al nombre otorgado por los jesuitas, constituía a la vez una doctrina que dotaba de sentido a la vida individual y social, una ideología que apoyaba el desarrollo del Estado y una filosofía que ofrecía un marco convincente para comprender el mundo (Schirokauer y Brown, 2008, p. 200). En suma, siguiendo la interpretación de Jacques Gernet:

El gran problema para los pensadores del siglo XI era el de la integración del hombre en el cosmos, el de la identificación de la naturaleza humana con el orden universal. Así, el neoconfucianismo proclamó la complementariedad y oposición de la noción de energía primordial (*qi* 氣) en el origen del yin y del yang (ambos también opuestos y complementarios), y de un principio de organización de las cosas y del universo (*li* 理), concebido al mismo tiempo como la fuente de una moralidad innata (Gernet, 2005, p. 308).

En este artículo recuperamos el valor de uno de los textos clave de este movimiento, el llamado “El gran estudio” o “La gran enseñanza” (*Da xue* 大學), atribuido originalmente a Confucio, aunque su forma actual fue alcanzada entre los siglos III y II a.n.e. Se trata del

primer capítulo del clásico “Libro de los Ritos” (*Liji* 禮記), un documento que reviste una importancia cardinal en esta doctrina pues sistematiza la integración del rito a la vida social. En efecto, a través de las enseñanzas de este libro, el ritual, las normas del ceremonial y las reglas de conducta se incorporaron a la orientación del comportamiento individual y a la práctica colectiva (Pérez Arroyo, 2002).

Aun reconocido tempranamente, el *Da xue* fue objeto de comentarios aclaratorios posteriores, especialmente durante la Dinastía Song, por parte de los filósofos neoconfucianos Cheng Yi (1033-1107) y Zhu Xi (1130-1200) quienes, mediante sucesivas intervenciones e interpretaciones, convirtieron a este capítulo introductorio en parte sustancial del canon confuciano. Las primeras líneas del texto establecen:

El Camino del Gran Estudio está en hacer brillar la ilustre virtud, en renovar al pueblo, en llegar a la bondad suprema. En cuanto se llega, uno se asienta; una vez asentado, uno puede tranquilizarse; tranquilo, puede estar en paz; en paz, uno puede reflexionar; y una vez que reflexiona, uno puede obtener algo. Las cosas tienen un fundamento y una forma de manifestarse; los asuntos un principio y un fin. Cuando conoce su orden, uno se acerca al Camino (Legge, 1960, p. 14, parr.1).

大學之道，在明明德，在親民，在止於至善。知止而后有定，

定而后能靜，靜而后能安，安而后能慮，慮而后能得。

物有本末，事有終始，知所先後，則近道矣。

Este fragmento inicial enuncia una serie de conceptos recurrentes en el pensamiento confuciano, que atañen a la práctica política, al conocimiento de los principios éticos y al ejercicio de la virtud (*de* 德). Sobre esta base se establece la enseñanza primordial cuyo eje es el Tao (*dao* 道), término ontológico que se asume como principio de todo, es decir, como principio metafísico y espiritual que rige toda existencia (Polo, 2021, p. 11). Se manifiesta como un proceso inmanente, una transición sistémica o transformación de la cual todos seres humanos participan y, por ende, son atravesados y afectados por ella (Jullien, 2010, p. 31).

La escuela de Zhu Xi fue designada bajo los nombres de “Escuela de la naturaleza humana y del principio del orden” (*xinglixue* 性理學) o del “estudio del principio del orden y

de la energía universal” (*liqixue* 理氣學) (Gernet, 2008, p. 310). Este filósofo concedía importancia a la “investigación de las cosas” (*gewu zhizhi* 格物致知), con lo que se refería al estudio de la conducta moral y especialmente a las atemporales lecciones contenidas en los clásicos. Desde esta base, se hizo hincapié en la tradicional aplicación de una estructura de correspondencias. El segundo párrafo del *Da xue* continúa con una secuencia que sigue un movimiento argumentativo en espiral al expresarse de la siguiente manera:

Quien en la antigüedad quería hacer brillar su ilustre virtud en el mundo, organizaba su territorio; quien quería organizar su territorio, ponía en orden su casa; quien quería poner en orden su casa, se dedicaba a cultivarse a sí mismo; quien quería cultivarse a sí mismo, rectificaba su espíritu; quien quería rectificar su espíritu, hacía sinceros sus pensamientos; quien quería hacer sinceros sus pensamientos, extendía su sabiduría. La extensión de la sabiduría está en la investigación de las cosas. Una vez investigadas las cosas, la sabiduría alcanza un punto máximo; una vez alcanzado el punto máximo, los pensamientos se sinceran; sincerados los pensamientos, el espíritu se rectifica; rectificado el espíritu, uno se cultiva a sí mismo; una vez cultivado, la casa puede ponerse en orden; una vez que la casa está en orden, el territorio puede organizarse; y una vez organizado el territorio, el mundo queda en paz (Legge, 1960, p. 14, párr.2).

古之欲明明德於天下者，先治其國；欲治其國者，先齊其家；欲齊其家者，先脩其身；欲脩其身者，先正其心；欲正其心者，先誠其意；欲誠其意者，先致其知，致知在格物。物格而后知至，知至而后意誠，意誠而后心正，心正而后身脩，身脩而后家齊，家齊而后國治，國治而后天下平。

Como muestra del pensamiento correlativo cultivado por el confucianismo, el texto advierte un proceso de maduración por etapas hacia el logro de la virtud, la excelencia personal y la renovación social. Cada estadio o fase de este proceso supone una disposición particular hacia el cuidado apropiado de los espacios para promover y mantener el crecimiento, a nivel personal, familiar y comunitario. En efecto, de estas sucesivas determinaciones se desprenden los conceptos cardinales que prefiguran la organización sociopolítica en el pensamiento confuciano. Podemos observar, en este sentido, cierto isomorfismo entre las estructuras del Estado y la familia. La reproducción del sistema estatal sobre el territorio controlado por el Imperio es concebida en los términos de una “gran familia”, y a su vez, el núcleo doméstico familiar se desenvuelve como un ámbito reducido del Estado.

En cada espacio hay jerarquías marcadas, de manera material o simbólica, que asignan a cada cual un rol y una función en el desarrollo del sistema. En el mismo sentido, podemos notar cierta isonomía o reparto equitativo de obligaciones y responsabilidades entre el individuo, la familia y el Estado. En cada ámbito, las normas que regulan la conducta se repiten de manera análoga, destacándose como elemento común el ejercicio de la virtud, como disposición o capacidad para el correcto obrar. El individuo debe rectificar su “corazón” (*xin* 心), entendido como pensamiento, voluntad o deseo, a través de la virtud y la investigación de las cosas. En el ámbito familiar, el padre por medio de la virtud hace prosperar la casa. En el ámbito del Estado, el gobernante virtuoso eleva a sus súbditos. Vemos esta correspondencia recíproca en el fragmento conclusivo del texto:

Desde el Hijo del Cielo hasta el hombre común, el cultivo de sí mismo es el fundamento. No es posible que el fundamento esté en desorden y, en su forma de manifestarse, [el territorio] esté organizado; que lo que debería ser grueso sea fino, y lo que debería ser fino sea grueso, ¿no existe una cosa tal! A esto se llama conocer el fundamento, a esto se llama el punto supremo de sabiduría (Legge, 1960, p. 14, párr.3).

自天子以至於庶人，壹是皆以脩身為本。其本亂而未治者否矣，其所厚者薄，而其所薄者厚，未之有也！此謂知本，此謂知之至也。

En este proceso continuo, sin distinciones entre la figura del soberano y del súbdito, el cuidado de sí y su expresión en cada ámbito de incidencia e interrelación resultan primordiales. Lo que sucede en el ámbito individual y familiar ejerce influencia y resonancia en lo comunitario y en lo estatal. A su vez, el ordenamiento de la esfera estatal tiene implicancias y afecta el resto de los ámbitos. Por lo tanto, si los individuos son diligentes en la práctica de la virtud, se conformarán familias ordenadas y esto provocará que el Estado sea próspero y su gobierno se proyecte acorde a este principio. Así, lo inverso también es verdadero. Si el Estado está gobernado de acuerdo con la virtud, éste permitirá la organización de las familias y comunidades de acuerdo con ese principio y los súbditos serán asimismo virtuosos. Vemos, en consecuencia, que la influencia entre los dos extremos es mutua y global.

El foco de las enseñanzas del texto se proyecta en el cultivo de uno mismo (*xiu qi shen* 脩其身). En este sentido, el *Da xue* propone un medio para el desarrollo de la benevolencia, que en el confucianismo se manifiesta como cualidad o sentido profundo de lo propiamente humano. El camino de maduración de esta cualidad parte de lo individual, se proyecta en lo familiar y lo comunitario, y se integra finalmente en el Estado para el logro de la paz universal (*tianxia ping* 天下平). La observancia ceremonial y la conducta ejemplar por parte del gobernante le conferían cierta virtud o potencia que hacía que otros aceptaran o apoyaran su autoridad (Graham, 2012).

Desde este marco, la sabiduría (*zhi* 智) se alcanza al comprender con claridad y en actuar en correspondencia con este entendimiento. La expresión de este desarrollo se traduce en las relaciones interpersonales, en la práctica social, en el aprendizaje y la mejora continua, así como en el seguimiento de los ritos prescriptos. En este sentido, la búsqueda de autoperfección se inicia en el respeto por la piedad filial y el cuidado de los próximos en el hogar, los parientes de la familia, y desde este seno se desprende el ejercicio de las demás virtudes según el entramado de relaciones y jerarquías establecido en cada ámbito.

Los rituales se conformaban como prácticas ceremoniales dirigidas a consolidar los valores profesados, al tiempo que se interiorizaban a través de ejercicios de disciplina y de regulación de la conducta (Levi, 1991). En tal sentido, perfeccionarse en la virtud por sí solo hacía posible todo lo demás. Implicaba dedicarse al buen gobierno, al buen desempeño en el rol asumido y a la buena crianza y administración de la casa familiar. La proyección confuciana de este ideal buscaba que la virtud pudiese funcionar como herramienta que legitimase las distinciones, pero a la vez que limitase el poder en cada ámbito, según la reciprocidad en las obligaciones y derechos de cada uno (Feng, 1989). En oposición al estado de caos y al desorden (*luan* 亂), se reivindicó la armonía (*hexie* 和諧) como una construcción histórica, social y política sostenida para el logro de la contención y el equilibrio de las diferencias, la unión y el orden del sistema (Gernet, 2005).

Veremos que estos ideales éticos, a la luz del pensamiento correlativo del neoconfucianismo, proyectaron a su vez un ideal de orden cultural y estético que tuvo su

manifestación en la práctica artística. El retorno a la tradición condujo a un notable refinamiento cultural que tendría implicancias en la práctica del cultivo de sí y en la mirada que se construiría en este tiempo en relación con el espacio natural.

II. Armonía y virtud en la pintura de paisaje china

La atmósfera intelectual durante la Dinastía Song se enriqueció con la renovación técnica que trajo aparejada la difusión de la imprenta a partir del siglo X. Con ello, en principio, se promovió la publicación y circulación de libros y catálogos de obras antiguas, y luego, la difusión del coleccionismo y la teoría crítica (Gernet, 2005). El interés por el arte se propagó generando un gran desarrollo de la pintura, que fue considerada a partir de esta época como una expresión artística en sí misma, desvinculada de otro tipo de prácticas y funciones meramente decorativas, representativas, didácticas o religiosas (Clunas, 1997).

La práctica pictórica estuvo acompañada por la teoría, en la medida en que algunos principios teóricos de los medios (tinta, pincel, seda y papel) tuvieron como base una sostenida búsqueda de orden filosófico y de realización espiritual. Fue quedando atrás la exclusiva figuración centrada en retratos y escenas cortesanas para profundizar ahora en el género del paisaje, marcando una orientación predominante y dando resonancia en este arte al auge filosófico del neoconfucianismo. De modo notable, la tradición que se conformó en este tiempo fue fundamental para el desarrollo del pensamiento y la producción estética en China. En efecto, la temática, los tipos de composición y las convenciones del pincel utilizadas para representar rocas, árboles y otros objetos naturales generaron una honda influencia en todo el arte posterior (Treager, 1997).

Surgieron corrientes, escuelas y artistas reconocidos por su destreza técnica y por la sensibilidad que transmitían sus trabajos. En este sentido, la pintura de paisaje fue la expresión predilecta de los eruditos letrados, quienes encontraron en esta práctica una vía de expresión personal, así como un medio de reflexión y contemplación de la naturaleza. Los funcionarios del Imperio, además de servir en la administración pública, dedicaban tiempo al cultivo de las artes, combinando pintura, caligrafía, poesía, música y literatura. Así, la obra

resultante de estas prácticas buscó plasmar un estado anímico y de conciencia, en la medida en que el gesto creador era el fruto de un ejercicio introspectivo, de la atenta observación del mundo natural o de una larga meditación.

En consecuencia, la imagen de un paisaje provenía no de la representación fidedigna de la realidad sino del intento por captar y expresar el carácter inmanente de los procesos naturales. Vemos esta impronta en la obra del artista Fan Kuan (990-1020) (fig.1), quien pinta un paisaje idealizado que describe un estado de armonía en el que una alta montaña domina imperturbable el espacio, mientras que el curso de agua de una fina cascada alimenta el torrente caudaloso de un río, por cuyo margen aparecen transitando sobre mulas unos diminutos viajeros.



Fig. 1. Fan Kuan, *Viajeros entre montañas y torrentes*. c.1010-1020. Tinta sobre seda, 206.3 x 103.3 cm.
Fuente: Museo Nacional de Taiwán.

La filosofía neoconfuciana “concebía el mundo como un todo orgánico y constituía ella misma un sistema orgánico donde cada aspecto reforzaba al otro, tanto en la teoría como en la práctica” (Schirokauer y Brown, 2008, p. 200). La educación, el aprendizaje constante y el autoperfeccionamiento se pusieron de manifiesto también en el ámbito de las artes, integrándose la búsqueda de la virtud y la armonía tanto en el ejercicio perseverante en el dominio técnico como en la concepción del mundo social y natural que subyacía en la práctica. Así pues, se sostuvo el énfasis en el aprendizaje académico, aunque también sepreció el esfuerzo más introspectivo, como la meditación silenciosa y la reflexión contemplativa.

De acuerdo con Cahill (1994), la teoría pictórica era una parte menor de la escritura, la cual a su vez era una parte menor de un proyecto cultural más amplio cuyo propósito central era proveer de una serie de prácticas que generarían acciones moralmente responsables. En tal sentido, el arte se convirtió en un medio de reflexión moral y en una expresión del refinamiento, la disciplina y el cultivo personal. La relación entre el arte de la caligrafía, la poesía y la pintura de paisaje se volvió más estrecha en este período, adoptando cada parte un estatus equivalente y siendo la obra una síntesis estética que combinaba textos poéticos, escritos de manera estilizada e imágenes visuales que evocaban experiencias de observación, recorrido y contemplación de la naturaleza, que siempre se proyectaba como gran protagonista (Sirén, 1982).

Se trataba de una filosofía orgánica, “una ordenada armonía de voluntades sin la presencia de un ordenador” (Wolfgang, 2009). El Cielo (*tian* 天), como supremo poder cósmico, era inmanente a la naturaleza. Por lo tanto, la humanidad era concebida como parte constitutiva del orden natural. Se desarrollaron especialmente las pinturas de paisajes que representaban montañas y cursos de agua (*shanshui* 山水) subrayando la majestuosidad de la naturaleza y la presencia humilde del ser humano integrado a ella. El antiguo concepto de benevolencia cobró en este tiempo una dimensión metafísica al proponerse como un desarrollo del ser en relación con la naturaleza.

Podemos observar en la obra *Primavera temprana* de Guo Xi (c.1020–1090) (fig. 2) una representación igualmente idealizada del entorno natural, aunque remarcando la armonía del conjunto al incluir en el mismo espacio compositivo varias vistas del recorrido de un paisaje montañoso. El formato del rollo vertical permitía la disposición de estas diferentes vistas o fragmentos, entre vacío y plenitud de formas, en las que cada parte -tanto elementos naturales como humanos- se integraba en la naturaleza, asumiendo la totalidad de la escena un tono misterioso y profundo.

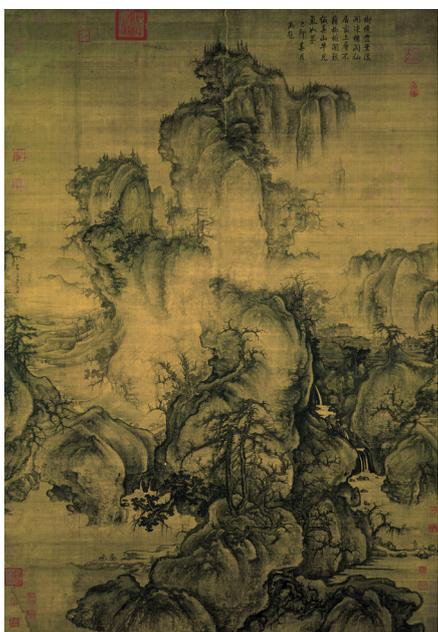


Fig. 2. Guo Xi, *Primavera temprana*. c.1072
Tinta sobre seda, 158.3 x 108.1 cm.
Fuente: Museo del Palacio Nacional, Beijing.

El título de la obra, además, nos sugiere una tendencia clave en la pintura de este género, al centrarse en la búsqueda de la representación de un proceso de transformación del paisaje, en concordancia con el cambio estacional. El concepto de cambio (*hua* 化) emerge en este marco como un proceso continuo y discreto, aunque global en su alcance silencioso. Vale destacar aquí la mirada de François Jullien (2008) acerca de este arte de “pintar la transformación” a través de la observación atenta de la variación de las estaciones:

Antes que figurar estados diferenciados, el pintor chino pinta modificaciones, aprehende el mundo más allá de sus trazos distintivos, en su esencial transición. (...) Entre el “haber” que acapara la presencia y su completa disolución en la ausencia, el pintor capta las formas y las cosas surgiendo y disolviéndose a la vez; las pinta en su curso, no ya según la categoría del ser (o de la nada) sino de acuerdo con un proceso continuo” (Jullien, 2008, p. 21).

En la obra de Guo, aunque la primavera temprana exhibe aún las marcas del invierno en su ocaso, contiene la potencialidad y el dinamismo del ciclo. En palabras del propio artista: “Las formas que dan vida a las montañas constatan el movimiento y sentido de transformación, mientras que las aguas invaden pacíficamente los valles donde el hombre disfruta de paseos en barca, formando parte de un universo en mutación” (Guo Xi citado en Li, 1962, p. 103).

Cierta austeridad en el uso de los materiales, con preferencia por la pintura monocromática y el desarrollo de las técnicas de aguada, señalaba asimismo los principios éticos que debía cultivar el artista, dando prioridad a la esencia de lo representado y a captar el dinamismo y la fluidez de los procesos naturales. La concepción de armonía en el pensamiento neoconfuciano se enriqueció así con los ideales del taoísmo. El orden natural es el fluir constante. Así pues, siguiendo a Cheng (2012), el concepto de naturaleza (*ziran* 自然) reflejaba el aprecio por la espontaneidad, al ser entendida ésta no en términos del ejercicio del libre albedrío sino como atributo de lo inevitable. En correlato con esta observación de la naturalidad de las cosas, la expresión de la virtud se hizo presente a través de la valoración de la pintura como producto de la mente cultivada.

La construcción del espacio pictórico se presentó como la búsqueda deliberada de una armonía visual de carácter experiencial. A través de la representación de paisajes grandiosos o místicos, los artistas expresaron el misterio del universo y del deseo humano, inaugurando así la gran tradición paisajista que se convertiría en la principal corriente de la pintura china (Treager, 1997). Con la maduración de este modelo, la no existencia de formas asociada a la vacuidad coexiste en armoniosa simultaneidad e interrelación con el plano de lo existente, con el mundo de lo fenoménico. El no-objeto pone en tela de juicio el estatus de la representación

e invita a pensar (a evocar) lo indiferenciante (lo in-visible) en el seno de lo diferenciado (lo visible)” (Jullien, 2008). Así, el vacío se convirtió en un signo de enorme vitalidad, que permitió sustentar un ideal de belleza asociado a la fugacidad de las formas y a la profundidad misteriosa de lo no develado.

Podemos ejemplificar el equilibrio entre la figuración y la abstracción que logra el recurso al concepto de vacío, a partir de una obra de Mi Fu (1051-1107) (fig. 3), quien traslada la atención a la atmósfera de un paisaje de pequeño formato en el que la relación de armonía e integración entre el ser humano y la naturaleza aparece sugerida de manera sobria y sutil. Se trata de un conjunto intervenido con un poema en caligrafía con pinceladas rápidas y suaves, que se completa con escenas vaporosas, de carácter intimista, luz difusa y niebla que disuelve las montañas y los árboles. Predomina el espacio vacío que sugiere, lo vago, lo tenue, lo indistinto del *Dao*. Se nos presenta aquí una visión contemplativa de la naturaleza en la que el paisaje de primavera “entre montañas y pinos” emerge como expresión visual de la personalidad, la mente y el corazón del artista (Lin, 1968).

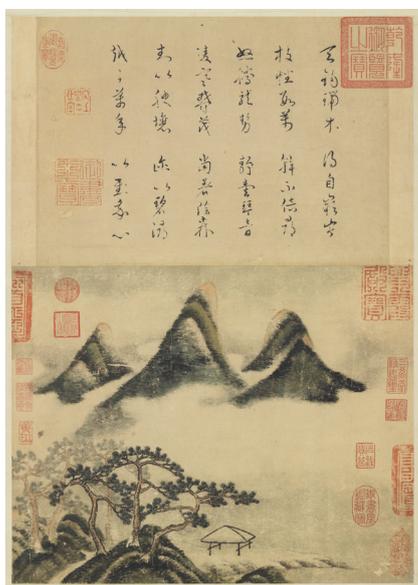


Fig. 3. Mi Fu, *Montañas y pinos en primavera*
Rollo, tinta sobre papel, 35 x 44.1 cm,
Fuente: Museo del Palacio, Taiwán.

La creación de un espacio casi onírico, a través del cual el vacío se muestra al espectador, refleja una sensibilidad marcada por una visión interior y un espíritu que tiende a evocar más que a revelar las formas del mundo natural (Cheng, 2012). La belleza es así el retrato de lo misterioso y sutil, atributos que se perciben sólo en conexión con la espiritualidad interior, así como mediante el conocimiento de las formas del pasado.

Vale señalar que, a través de la contemplación atenta de una obra, el observador buscaba conectarse con esa expresión visual del espíritu del artista. Del mismo modo, el pintor buscaba conectarse con la actitud mental de los maestros del pasado, que se mantenían como figuras de autoridad y referencia en una comunicación constantemente actualizada. A este respecto, Hearn (2008) afirma que

leer una pintura china es entrar en un diálogo con el pasado; el acto de desenrollar un rollo o de hojear un álbum provee una conexión física y profunda con el trabajo. Es a través de estas lecturas, disfrutadas en soledad o en compañía de amigos, en que el significado gradualmente es revelado (p. 74).

Si bien la historia de la pintura china nos muestra una notable persistencia en esta búsqueda de alcanzar la virtud en la práctica y de dar presencia a la armonía y al lenguaje sugerente del vacío, las manifestaciones individuales fueron muy heterogéneas. En el desarrollo de esta concepción, a la luz de la filosofía neoconfuciana, se destacaron grandes maestros como Wang Wei, Jing Hao, Li Cheng, Fan Kuan, Guo Xi, Dong Yuan, Mi Fu, Xia Gui y Ma Yuan. La continuidad de este recorrido diverso y su resonancia en la pintura china contemporánea pone de relieve una actitud y una forma de pensamiento que se negó a considerar al arte como evasión de la realidad o como el fruto de una indagación meramente estética, prefiriendo ver en el gesto del artista una vía concreta para la realización humana en el orden social, así como un medio para cultivar la relación y el cuidado del mundo natural.

III. Conclusiones

Planteamos en este trabajo un ejercicio de exploración y reconocimiento de conceptos, así como de articulación y contextualización de textos e imágenes. Organizamos este recorrido, en principio, buscando identificar de qué modo los conceptos de armonía, virtud y

cultivo de sí fueron formulados en el pensamiento neoconfuciano chino durante la Dinastía Song y, posteriormente, cómo encontraron expresión en el arte de la pintura de paisaje que alcanzó un gran esplendor en este tiempo. Vimos que dichos conceptos fueron presentados en esta tradición como una propuesta filosófica en su singular entendimiento de la relación integral del ser humano con la naturaleza, pero también como expresión ética de la construcción y funcionamiento de un entramado social colectivo en permanente cambio y transformación.

El interés por la comprensión del clima histórico de retorno a las fuentes vivas de la tradición china y a los clásicos, nos condujo a examinar los fragmentos iniciales del *Libro de los ritos*, prestando atención a los principios y a la secuencia ofrecida en “el Gran Estudio”. Pudimos advertir que, en consonancia con el pensamiento neoconfuciano, el carácter de las enseñanzas que se desprenden de este texto resulta de un enfoque a la vez racionalista, moralizante y metafísico. Dando testimonio del clima de época, contiene instrucciones sobre el propósito y el orden que debía seguirse en el proceso de estudio y sobre las relaciones entre las diferentes estructuras e individuos que componen la sociedad.

Pudimos advertir que las jerarquías establecidas, el sistema de exámenes para el acceso a la administración pública, sumado al énfasis en la comprensión de los ritos y la tradición como guías para el buen desempeño en la política y para la práctica social en vida cotidiana, entrañaban un compromiso notable con la educación. En este sentido, el cultivo de sí, la mejora constante y el autoperfeccionamiento se viabilizaron y tomaron forma práctica, tanto en el seno del hogar familiar como en el ámbito educativo formal.

A su vez, procuramos articular el entramado conceptual de esta filosofía con su expresión en el arte del paisaje, a fin de aproximarnos a la concepción que allí se conserva del mundo natural y de la relación del ser humano con su entorno. En esta dirección, observamos que la pintura de paisaje durante la Dinastía Song puso de manifiesto en su práctica la internalización de los principios cardinales de la filosofía neoconfuciana. La virtud se hizo presente a través de los ideales que cimentaron la práctica de los pintores eruditos, al tiempo que sus ejercicios contemplativos abonaban a un contacto y a una mirada integrada de lo

humano en lo natural. En efecto, la estética de los paisajes de montañas y agua, como notamos a partir de las obras de Fan Kuan, Guo Xi y Mi Fu, encontró una narrativa visual propia para transmitir tanto el estudio y conocimiento de las fuentes del pasado, como para proyectar una mirada sugerente sobre la búsqueda de armonía entre lo humano y lo natural.

En tal sentido, el deseo de perfección en la conducta moral, el buen manejo de los asuntos sociales y el interés por la observación de los ciclos naturales tuvieron su expresión en el pensamiento estético chino. En tanto que la figuración realista no determinaba los límites de lo legítimo ni de lo verdadero en la representación, procuramos mostrar los principios que sostuvieron en el arte de este tiempo el predominio de la sugerencia y del vacío en la representación del espacio, antes que el gusto por la revelación plena. La pintura de paisajes se mostró así como vehículo del pensamiento filosófico, en tanto suscitaba sentimientos de unidad, de concordia y de armonía en el espectador, evocando más que revelando la no-separación (o indistinción) de la presencia y de la ausencia a través de líneas abiertas y espacios vacíos.

Mirar el pasado es un ejercicio permanente para pensar el presente y el futuro. Acaso al reparar en estas formas del “cultivo de sí” y del “cultivo del mundo” asistimos a una invitación para volver nuestra mirada a las experiencias estéticas que nos proponen. A través del acercamiento atento al paisaje natural y a la sutil captura del instante en cada ciclo de transformación, se abre ante nosotros la posibilidad del ejercicio introspectivo, atendiendo a la inmediatez del goce contemplativo, pero también al posicionamiento ético y a la toma de conciencia acerca de nuestro lugar en el mundo que habitamos.

Referencias bibliográficas

Balazs, E. (1974). *La burocracia celeste. Historia de la China imperial*. Barcelona: Seix Barral.

Cahill, J. (1994). *The painter's practice: How artists lived and worked in traditional China*. New York: Columbia University Press.

Cheng, A. (2006). *Historia del pensamiento chino*. Barcelona: Bellaterra.

Cheng, F. (2012). *Vacío y plenitud: el lenguaje de la pintura china*. Madrid: Siruela.

Clunas, C. (1997). *Pictures and Visuality in Early Modern China*. London: Reaktion Books.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

Gray, J. (1992). *Ideas de espacio*. Madrid: Mondadori.

Jiménez, J. (2002). *Teoría del arte*. Madrid: Tecnos/Alianza.

Feng, Y. (1989). *Breve Historia de la Filosofía China*. Beijing: Ediciones en Lenguas Extranjeras.

Gernet, J. (2008). *El mundo chino*. Barcelona: Crítica.

Graham, A. (2012). *El Dao en disputa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gray, J. (1992). *Ideas de espacio*. Madrid: Mondadori.

Hearn, M. (2008). *How to read Chinese painting*. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Jullien, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.

Jullien, F. (2010). *Las transformaciones silenciosas*. Barcelona: Bellaterra.

Legge, J. (1960) *The Chinese Classics*. Hong Kong: Hong Kong University Press. Vol.1.

Levi, J. (1991). *Los funcionarios divinos. Política, despotismo y mística en la China antigua*. Madrid: Alianza.

Lin, Y (1968). *Teoría china del arte*. Buenos Aires: Sudamericana.

Maderuelo, J. (2005) *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Mitchell, W. (2003) Mostrando el ver. Una crítica a la cultura visual. En Estudios visuales. I, pp. 1-40.

Pérez Arroyo, J. (2002). *Los cuatro libros*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Polo, M. A. (2021). Tres concepciones asiáticas de la virtud y del término medio. *Veritas*, 49, 9-30.

Schirokauer, C. y Brown, M. (2006). *Breve historia de la civilización china*. Barcelona: Bellaterra.

Siren, O. (1982) *Chinese Painting: Lead Masters and Principles*. New York: Hacker Art Books. Chinese Centre for Contemporary Art.

Treager, M. (1997). *Chinese art*. London: Thames & Hudson.

Wolfgang, B. (2009). *Historia de la Filosofía China*. Barcelona: Herder.