

UNIVERSITAT DE BARCELONA

“Kuang Cao”. El estilo cursiva loca de la caligrafía China y su relación con la pintura informalista

Hsiao Lin Liu

ADVERTIMENT. La consulta d’aquesta tesi queda condicionada a l’acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d’aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d’investigació i docència. No s’autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d’un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s’autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you’re accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it’s obliged to indicate the name of the author.

“Kuang Cao”. El estilo cursiva loca de la caligrafía china y su relación con la pintura informalista.

Doctoranda: Hsiao Lin Liu

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Tesis doctoral

“Kuang Cao”. El estilo cursiva loca de la caligrafía china y su relación con la pintura informalista.

Doctoranda: **Hsiao Lin Liu**

Directores: Dr. Josep Maria Jori, Dr. Miquel Planas Rosselló.

Tutor: Dr. Miquel Planas Rosselló.

Programa de doctorat:
La Realitat Assetjada:
Posicionaments Creatius

Facultat de Belles Arts
Universitat de Barcelona

2015

UNIVERSITAT DE BARCELONA

AGRADECIMIENTOS

Los años que he pasado haciendo la tesis han sido como un largo viaje sobre el mar. Conduzco un barco hacia un destino desconocido sin saber ni cómo ni cuando llegaré. Este viaje se inició gracias a una voz interior que me animaba a ser mensajera de la cultura oriental. Viajé desde el Pacífico hasta el Mediterráneo y fui dirigida por la energía que se manifestaba a través de los calígrafos y de los pintores informalistas. Tanto los unos como los otros buscaban una forma para expresarla. Los primeros lo hacían a través de los trazos bellos de la caligrafía y los segundos a través de sus pinceladas enérgicas. Yo intento a relacionarlos con los textos.

Durante estos años de la tesis, coleccioné información, enseñé caligrafía y pintura china, practiqué caligrafía y pintura, y di numerosas conferencias. Todas estas experiencias enriquecieron la tesis… para mí no sólo es una tesis si no un descubrimiento personal, un diario para comunicar con el mundo occidental.

Mis padres han sido un apoyo grande y agradezco su comprensión. Los amigos y los alumnos también me han ayudado en la traducción y corrección: Francesc Carmona, María Cucurella Miquel, Laura Martorell, Piluka, Juni Lin, Toni, Martha, Luisa, Elena y Anna, sin su ayuda, acabarla hubiera sido más arduo. La tesis es un tema complicado, pero bajo la supervisión de mis directores Dr. Josep María Jori Gomilla y Dr. Miquel Planas Rosselló se ha visto enriquecida y más completa.

El viaje continua y la tesis sólo es un periodo de la vida, con un corazón sincero quiero dar las gracias a las personas que me han acompañado o ayudado en el camino. Deseo no olvidar nunca el corazón que me movió a emprender este viaje hacia el fututo

Esta tesis está dedicada a mis padres.

SINÓPSIS

Kuang Cao (狂草), elevó la caligrafía al nivel artístico con la simple intención de permitir la libre expresión de los sentimientos y la personalidad del artista. Los calígrafos de estilo cursiva loca expresan sus sentimientos a través de sus obras, en ellas podemos sentir una expansión de la emoción.

El manejo del pincel, la composición, el espacio y el ritmo son los elementos básicos de este arte visual. El estilo cursiva se transformó adaptándose a cada calígrafo, cada carácter normalmente debía escribirse de un sólo trazo, sin levantar del pincel, es decir, el **Qi** y su gesto no se interrumpen. Si los caracteres están unidos, su gesto puede llegar hasta la siguiente columna. El movimiento del pincel puede ser rápido o lento, el gesto del calígrafo se dirige hacia la composición ("cada fila es como una lombriz en primavera, cada carácter es como una serpiente en otoño") para llegar a un nivel artístico en el que **Qi Yun Sheng Dong** (氣韻生動) "El espíritu vivo con **Qi** fluido".

Respecto a la relación entre la caligrafía y la pintura occidental, no es justa la opinión de algunos calígrafos respecto al poco conocimiento que existe de la caligrafía por parte de los artistas occidentales. Si bien es cierto que algunos pintores como Franz Kline, afirman que sólo utilizan ciertos materiales de la caligrafía china y que su obra no está influenciada por ésta, otros artistas como Brice Marden, Miró o Tàpies han expresado y demostrado claramente su aprecio, conocimiento e influencia de la caligrafía oriental.

En el momento de la gran eclosión del intercambio cultural y artístico entre el mundo occidental y oriental, se esperaba mucho de la influencia de la caligrafía en el arte y es una idea que ha perdurado hasta hoy. Críticos reconocidos como Hebert Read y E. H. Combrich comentaron el papel que jugaba el arte oriental en la historia del arte. Read hizo referencia a un nuevo movimiento influenciado por lo menos en parte por la caligrafía china. En la teoría y la historia del arte en general, se ha hablado mucho sobre la contribución de la caligrafía al arte contemporáneo. Incluso en el estudio de la historia del arte estadounidense, algunos artistas también empezaron a usar el pincel como los calígrafos.

Esta tesis no sólo pretende buscar la trascendencia del **Qi** en los calígrafos de **Kuang Cao** o en los artistas de obras informalistas. Con esta tesis también se pretende honrar a los artistas y mostrar nuestr artistas que no se sintieron atrapados en la tradición, supieron romper esquemas y límites, absorbiendo nuevas culturas e ideas para crear su propia forma de expresarse, su propio arte o respeto.

Quizá algunos de ellos no llegaron a ser famosos en el mundo del arte, pero su audacia en utilizar la tinta y el pincel oriental, colocar el cuerpo en una nueva postura para pintar, imitar con el pincel el baile de la caligrafía oriental expresando así la energía en sus obras ha tenido mucha influencia sobre otros artistas, incluso sobre calígrafos orientales.

ÍNDICE

3

AGRADECIMIENTOS ---------- 5
SINÓPSIS ---------- 7
INTRODUCCIÓN ---------- 15

MOTIVO ---------- 21
HIPÓTESIS ---------- 29
METODOLOGÍA ---------- 32
OBJETIVO ---------- 35

Parte Primera: EL QI Y EL CUERPO ---------- 41

1. Wen Ming Chen Xi: (文明晨曦) "El amanecer de la cultura" ---------- 45

1.1. El concepto del Qi en la prehistoria: Vapor de nube o aire. ---------- 46

1.1.1. El Qi y la salud ---------- 49

1.1.2. Mitología, Qi y la visión sobre el universo ---------- 52

1.2. Xu Ri Dong Shen (旭日東昇) "El sol ha subido desde la montaña" ---------- 59

1.2.1. Hui yan shi guan: Cangjie (慧眼史官: 倉頡) "El inventor de los caracteres chinos: Cang Jie" ---------- 61

1.2.2. Los ocho trigramas ---------- 64

1.2.3. Jie Shen Er Zhi: Shen Jie (結繩而治: 繩結) "Hacer nudos para gobernar: los nudos" ---------- 66

1.2.4. Ke Gu Ming Xin: Ke hen (刻骨銘心: 刻痕) "Grabar los huesos y el corazón: los grabados" ---------- 68

1.2.5. Zi Wei Xin Hua: Tu Hua (字為心畫: 圖畫) "Los dibujos del corazón: los dibujos primitivos" ---------- 69

2. Tien Zhi Yu Yan: (天之喻言) "Los oráculos de los dioses" ---------- 75

2.1. El desarollo del Qi en la dinastía Shang y Zhou ---------- 76

2.1.1. El Qi y la salud ---------- 76

2.1.2. El Qi, el Universo y los seres humanos. ---------- 77

2.2. Shen Zhi Yu Yan: Jia Gu Wen (神之諭言: 甲骨文) "Inscripiciones sobre caparazones de tortuga" ---------- 78

2.2.1. La historia ---------- 79

2.2.2. Los sacerdotes: Zhu (祝) y Wu (巫) - primeros intelectuales chinos ---------- 83

2.2.3. El ritual de la adivinación ---------- 85

2.2.4. La caligrafía de Jia Gu Wen ---------- 86

2.2.4.1. Las herramientas ---------- 87

2.2.4.2. El estilo ---------- 88

3. Yong Hen Chen Nuo (永恆承諾) "El compromiso eterno" ---- 93

3.1. La edad de bronce ---- 94

3.2. Los rituales ---- 97

3.3. Zhong Ding Wen (鐘鼎文) "Escritura de campanas y Calderas" ---- 99

3.3.1. La caligrafía de los reinos ---- 104

Parte Segunda: EL QI Y EL PENSAMIENTO ---- 109

4. Bai Jia Zen Min (百家爭鳴) "Los pensamientos florecen" ---- 113

4.1. El desarollo del pensamiento Qi en esta época ---- 114

4.1.1. El Qi y la salud ---- 118

4.1.2. Los pensamientos sobre el Qi ---- 119

4.2. La estética de las escuelas ---- 125

5. Yan Xing Jun Fa (嚴刑峻法) "Castigos serios y normas exigentes" ---- 131

5.1. Unificacion de la escritura ---- 132

5.2. Los grabados sobre piedra ---- 134

5.3. Los materiales soporte de la escritura ---- 138

5.3.1. Jian (簡) "Tablillas de bambú" y Du (牘) "tablillas de madera" ---- 138

5.3.2. Jian (縑) "Tela de seda" ---- 140

6. Bi Ge Mo Wu (筆歌墨舞) "La canción del pincel y el baile de la tinta" ---- 143

6.1. Bi (筆) "El pincel" ---- 144

6.1.1. La evolución ---- 144

6.1.2. Los distintos tipos del pincel ---- 146

6.1.3. Las características del pincel ---- 147

6.2 Zhi (紙) "El papel" ---- 148

6.2.1. La evolución del papel ---- 148

6.2.2. Los distintos tipos ---- 149

6.2.3. Las características del papel ---- 149

6.3. Mo (墨) "La tinta" ---- 151

6.3.1. La evolución de la tinta ---- 151

6.3.2. Los distintos tipos de la tinta ---- 152
6.3.3 Las características de la tinta. ---- 153
6.4. Yan (硯) "El tintero" ---- 154
6.4.1. La evolución ---- 154
6.4.2. Los distintos tipos del tintero ---- 155
6.4.3. Las características del tintero ---- 156

Parte tecera: EL QI Y LA NATURALEZA ---- 159

7. Can Tou Yan Wei (蠶頭雁尾) "La cabeza de gusano y la cola de golodrina" ---- 163
7.1. Política y sociedad ---- 163
7.2. Han Li (漢隸) "El estilo oficial de la dinastía Han" ---- 166

8. Fei Niao Jin She (飛鳥驚蛇) "El pájaro que vuela y la serpiente asustada" ---- 173
8.1. Zhang Cao (章草) "Estilo Cursiva Zhang" ---- 176
8.2. Jin Cao (今草) "Estilo Cursiva Moderna" ---- 179
8.3. Cao Shu y la Naturaleza ---- 182

9. Miao Fa Zi Ran (妙法自然) "Los maravillosos métodos de la naturaleza" ---- 187
9.1. La enseñanza ---- 188
9.2.2. Hen (橫) "El trazo horizontal" ---- 193
9.2.3. Shu (豎) "El trazo vertical" ---- 194
9.2.4. Zhe (折) "Trazo de quebra" y Go (鉤) "Trazo de gancho" ---- 196
9.2.5. Pie (撇) "Trazo de oblicuo" ---- 198
9.2.6. Na (捺) "Trazo de cola" ---- 199

Parte Cuarta: EL QI Y EL ESPÍRITU PERSONAL---- 203

10. Luan Shi Fu Shen: Wang Xizhi (亂世浮生) "Las vidas que flotan en una época caótica" ---- 207
10.1. La sociedad ---- 208
10.1.1. El papel de las familias dirigentes ---- 208
10.1.2. Las religiones: el budismo y el taoísmo ---- 209
10.2. Qi y la caligrafía china ---- 214

10.2.1. Qi y el espíritu personal ---- 215
10.2.2. “Expresión viva del flujo de Qi ” de Xie He (謝赫) ---- 217

11. Xin Yun Liu Shi (行雲流水) "Las nubes que caminan y el agua que fluye" ---- 221

11.1. Wang Xizhi (王羲之) (321-379 o 303-361) ---- 224
11.1.1. Lan Ting Zi Xu (蘭亭集序) “Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas” ---- 229
11.2. Ji Zhi Gao Tie (祭姪文稿) "Texto de ofrenda al sobrino" ---- 235

12. Zhi Xu Jin Ran (秩序井然) "El orden y el emperador" ---- 243

12.1. El papel de los emperadores en la caligrafía china ---- 244
12.2. Los calígrafos de estilo regular ---- 249

Parte Quinta: EL QI Y EL KUANG CAO ---- 255

13. Si Ji Dian Liu (似激電流) "La velocidad del relámpago" ---- 259

13.1. La dinastía Tang ---- 261
13.1.1. El fondo de la sociedad ---- 261
13.1.2. Poesía y caligrafía ---- 263
13.1.3 Taoísmo ---- 264
13.1.3.1. He Zhizhang (賀知章, 659-744) ---- 265
13.1.3.2. Li Po (李白, 701-762) ---- 265
13.1.4. La influencia del Budismo Zen en la caligrafía ---- 267
13.1.5. Jie Fan Ling Hun: Kuang Cao Shu Jia (解放靈魂: 狂草書家) "Liberar los espíritus y las almas: los calígrafos del estilo Cursiva Loca" 268
13.2. Dinastía Song (宋) "960-1279" ---- 292
13.2.1. Los calígrafos de la dinastía Song ---- 296
13.3. Dinastías Ming (明) "1368-1644" y Qing (清)"1644-1912" ---- 301
13.3.1. Los calígrafos ---- 304

14. Qi Yun Shen Dong (氣韻生動) "Expresión viva del flujo de Qi" ----309

14.1. El Qi en la dinastía Tang ---- 311
14.2. El Qi en la dinastía Song ---- 313
14.3. El Qi en la dinastía Ming y Qing ---- 315

15. Long Fei Fong Wu (龍飛鳳舞)"El dragón volando y el fénix bailando" ---------- 325
15.1. Jin Shen Zi Lu (精神之路) "La vía del espíritu" ---------- 327
15.2. Xin Sho Xiang Lien (心手相連) "Unir la la mano y el corazón" ---------- 329
15.3. Kuang Cao De Mei (狂草的美) "La belleza del estilo cursiva loca" ---------- 337
15.3.1. El espacio ---------- 339
15.3.2. La expresión del sentimiento en el Kuang Cao ---------- 340

Parte Sexta: EL QI Y LA PINTURA INFORMALISTA ---------- 347

16. La época del gran cambio (巨變時代) "El estilo cursiva loca y el arte abstracto" ---------- 351
16.1. La pintura abstracta y la estética de estilo cursiva loca ---------- 352
16.1.1. El impresionimo y grabados japoneses ---------- 354
16.1.2. El espacio y la caligrafía vanguardista japonesa ---------- 357
16.2. Los cambios en el arte occidental ---------- 360
16.3. La parte espiritual de la pintura abstracta ---------- 362
16.3.1. El espíritu del arte de Wassily Kandinsky 1866-1944 ---------- 363
16.3.2. Piet Mondrian (1872-1944) ---------- 368
16.3.3. El Zen y el espacio ---------- 369
16.3.4. Gesto ---------- 372
16.3.5. Arte action ---------- 378
16.3.6. Poesía ---------- 381

17. El misterio de las manchas (神秘墨跡) "Los pintores informalistas" ---------- 385
17.1. El contacto entre el Informalismo y el arte oriental. ---------- 386
17.2. El Informalismo y la caligrafía oriental. ---------- 388
17.3. Los pintores ---------- 391
17.3.1. La libertad de la escritura blanca: Mark Tobey (1890-1976) ---------- 391
17.3.2. Un gesto poetico: Julius Bissier (1893-1965) ---------- 405
17.3.3. La poesía, las pinceladas y la energía: Joan Miró (1893-1983) ---------- 413
17.3.4. Un poeta de la energía y la tinta: Henri Michaux (1899-1984) ---------- 425
17.3.5. Los gestos como el relámpago: Hans Hartung (1904-1989) ---------- 437
17.3.6. La pasión de la vida: Willem de Kooning (1904-1997) ---------- 447
17.3.7. El paisaje de la ciudad: Franz Kline (1904-1997) ---------- 457

17.3.8. El Capítulo de la pasión sobre la vida- Jackson Pollock (1912-1956) ---------- 469
17.3.9. Un espacio para respirar: Robert Motherwell (1915-1991) ---------- 481
17.3.10. El atractivo del negro: Pierre Soulages (1919-) ---------- 495
17.3.11. Un calígrafo Occidental: Georges Mathieu (1921-2012) ---------- 507
17.3.12. El Espacio Zen: Sam Francis (1923-1994) ---------- 519
17.3.13. Un poeta de libertad: Antoni Tàpies (1923-2012) ---------- 531
17.3.14. Las líneas primitivas: Pierre Alechinsky (1927-) ---------- 541
17.3.15. La búsqueda del vacío: Yves Klein (1928-1962) ---------- 551
17.3.16. El viaje interminable: Cy Twombly (1928-2011) ---------- 563
17.3.17. El camino de la meditación: Brice Marden (1938-) ---------- 571

CONCLUSIÓN ---------- 581
1. Kuang Cao y los pintores informalistas ---------- 581
2. La influencia del Kuang Cao en los pintores informalistas ---------- 584
3. La futura investigación ---------- 594
4. Las obras personales ---------- 597

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA ---------- 615
Parte China ---------- 615
El arte Occidental ---------- 621

FUENTE DE LAS IMÁGENES ---------- 635

INTRODUCCIÓN

Antes del año nuevo chino, toda la familia tiene que hacer una limpieza profunda de la casa. Este trabajo dura casi una semana y toda la familia, desde los niños hasta la gente mayor, colabora. Desde que era niña, veía cómo cada año mis padres en esta época abandonaban los trabajos en el cultivo del plátano, dejaban los zapatos de campo, y regresaban a casa para realizar otros trabajos o ayudar a los vecinos y a otras familias a limpiar sus casas.

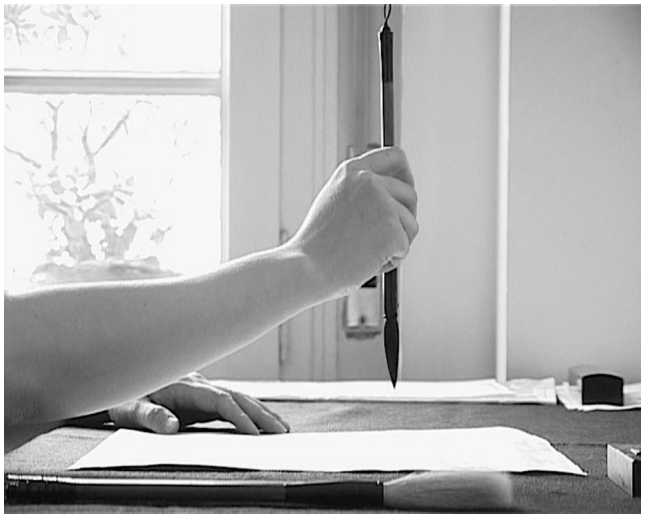
Mi madre estaba muy contenta porque en aquella época podía ganar más dinero limpiando casas, lo que le permitía pagar los estudios de sus hijos, para que pudieran conocer más caracteres y para que pudieran seguir estudiando, lo que era para ella un sueño que se remontaba muy atrás, pues cuando tenía doce años sus padres la obligaron a dejar sus estudios por ser la hija mayor de una familia pobre campesina. Ella también deseaba que sus hijos no trabajasen tan duro y que pudieran un día abandonar aquel destino de familia pobre campesina, llegando a ser funcionarios o profesores, que son las profesiones favoritas de los chinos, pues cada día deben llevar ropa limpia y con buen olor y al caminar por la calle se sienten orgullosos de sus trabajos.

Cuando era pequeña no sabía que mi destino ya estaba preparado, como el de todos los letrados de la historia china; y el sueño de mi madre era igual que el de todas las madres. La ilusión de un niño para el año nuevo chino era tener un vestido nuevo, buena comida y algo de dinero que la gente mayor nos regalaba, aunque al final se guardaba todo para los estudios. Mi emoción ante la llegada del año nuevo, comenzaba en el momento en que quitaba los papeles rojos colgados a los dos lados de la puerta principal, y en los que estaban escritos frases o caracteres como "primavera" o "suerte", que normalmente se pegaban encima de la puerta de las habitaciones, o también dibujos de dioses.

Mi padre nos decía que el día 24 de diciembre del calendario lunar los dioses volverían al Cielo a describir sus trabajos y el estado de los humanos del año anterior; para el Dios del Cielo eran casi diez días de vacaciones durante los cuales podía descansar. Como los dioses de la puerta no estaban (era una casa antigua en la que había una puerta a la izquierda y una puerta a la derecha), se podían quitar los dibujos y cambiarlos por nuevos. Al regresar el día 4 de enero al mundo de los humanos, tendrían casas nuevas y estarían contentos de trabajar protegiendo a los miembros de la casa e impidiendo a los fantasmas de la calle que atravesaran la puerta.



In.1.
La caligrafía es un baile de tinta y el pincel.



In.2.
Antes de escribir l caligrafía hay que concentrar el Qi interior.

Así como se respeta a los dioses, nos enseñaban también a respetar los caracteres. Los papeles escritos en los que se habían imprimido los textos, debían coleccionarse tradicionalmente en un horno del templo para ser quemados. Mi abuela siempre nos decía que si un niño o una niña se sentaba encima de los libros o de los papeles escritos tendría una vida muy pobre, aunque ella no podía entender su significado porque sólo sabía escribir su nombre y sabía qué significaba una flor de río.

Según los fragmentos de los papeles, dejaban de verse los caracteres originales, aunque se veían los símbolos de la luna, el sol, la montaña o las imágenes de los animales.

Rápidamente, los caracteres de tinta negra o dorada escritos en papel rojo se transformaban bajo el calor del horno hasta que solamente quedaban unas cenizas de color gris. La gente mayor decía que los deseos que se habían escrito, como riqueza, nobleza, paz o salud, llegaban a los dioses a través del humo y pensaba que en este proceso seguro que tendría que haber algun fallo. Esta duda permanece escondida en mi interior hasta ahora, ¿por qué debemos pedir los mismos deseos durante miles años y no nos cansamos de pedirlos en el momento en que volvemos a pegar los nuevos papeles rojos?

Cuando era pequeña no tenía dudas, sólo estaba entusiasmada por conocer los caracteres nuevos que mi padre iba a poner. Preparaba una cola hecha a base de arroz y, una vez puestos los papeles, nos explicaba el significado de cada carácter. Algunos caracteres como **chun** (春) "primavera", **fu** (福) "suerte", **jia** (家) "familia", **man** (滿) "llenar", siempre se repiten. Cuando era pequeña sólo conocía algunos símbolos, como **ri** (日) "sol", **yue** (月) "luna", **mu** (木) "árbol", pero tenía curiosidad por conocer la idea de fondo o la forma de ponerlos. Al hacerme mayor perdí la emoción y la esperanza depositadas en el año nuevo, aunque sigo manteniendo la curiosidad por las frases nuevas de cada año.

Antes de la llegada del año nuevo, se distribuyen por la calle tiendas pequeñas en las que se venden los poemas escritos escogidos a partir de libros antiguos que tienen miles de años de historia. En la antigüedad, en los pueblos podía estudiar poca gente; solamente los funcionarios, los profesores o la gente que tenía estudios elevados podían realizar este trabajo. Era un honor para ellos trabajar al servicio del pueblo, y la gente pobre se sentía orgullosa de conseguir la escritura de personas con estudios elevados, aunque estos papeles rojos vivos contrastaban mucho con sus casas rústicas, como una mujer muy maquillada que hubiera pintado sus dos mejillas de un rojo intenso para disimular un vestido pobre; pero estos símbolos representaban

sus deseos de aportar energía positiva a toda la familia, que algún día abandonaría la pobreza.

Mi sueño crecía poco a poco, al acompañar a mi padre cada año a aquellas tiendas, para elegir las poesías de año nuevo. Los papeles rojos que había escrito se colocaban en un bambú, las escrituras que todavía estaban mojadas se ponían sobre una mesa para secarse bajo el sol, en otra mesa se preparaban unas herramientas como un tintero de piedra, una barra de tinta, un líquido de tinta negra y de color dorado, unos pinceles elaborados con pelo blanco de cabra.

El aire frío y fresco de la mañana acompañaba el olor de la tinta, el papel, el humo de los coches, la soja, el pan chino y la empanada china para desayunar. Pasábamos de una tienda a otra, mirando las demostraciones de las bellas escrituras de los maestros. El ayudante de maestro disolvía la barra de tinta con agua en el tintero durante casi vente minutos; cuando la tinta estaba bastante negra y espesa, el maestro permanecía sentado o de pie y cogía el pincel verticalmente, olvidando los ruidos de los coches y las miradas de la gente, concentrado en su mundo. En el momento en que el pelo blanco tocaba la tinta, el color negro se expandía rápidamente por los pelos blancos suaves, la mano del maestro tenía suficiente habilidad para girar a lado y lado del pincel y lo presionaba para que todo el pincel pudiera absorber la tinta…..

Tuve esta sensación también la primera vez que hice una demostración en público, en el Mercat de les Flors de Barcelona.

Este mismo proceso se va repitiendo a lo largo de cientos de años en algunos países asiáticos, con sus diferentes pinceladas, según el estilo de cada calígrafo y de cada época.

La caligrafía está íntimamente vinculada a la persona, pues es una forma de meditación, y favorece que nos encontremos en armonía con nuestro entorno. Antes de escribir, es necesario practicar meditación para vaciar todos los pensamientos de la mente, pues cada estado interior aparecerá reflejado en los trazos del calígrafo. Tras el largo proceso de elaboración de la tinta, y con un fondo de música de **qin** (琴) "instrumento equivalente por su sonoridad al laúd", que refleja la armonía con la energía universal, nos adentramos en el camino de la escritura: será el espejo de un estado interior. Esta cualidad interior de la caligrafía, es el método y el camino del arte de la escritura. La meditación da a la caligrafía ese valor único por medio del cual se plasma la esencia del autor a través del **Qi** (氣) "energía", que se transmite al pincel.

La belleza, el equilibrio, reflejan la profundidad del pensamiento de la caligrafía china. Un calígrafo, en el mundo oriental, debe ser artista y filósofo, creativo y conocedor. No se limita sólo



In.3.
Es un camino largo para llegar un trazo fluido y libre.

Título: *Tao* (道), Hsiao Lin Liu



In.4.
La caligrafía es un arte de las líneas.
La calígafía: Hsiao Lin Liu

La caligrafía nace de un corazón en calma. En un estado de relajación y serenidad la fuerza o Qi que surge desde el campo de cinabrio se transmite hasta los brazos y los dedos. El Qi del universo penetra por la cabeza, en un punto de la coronilla, moviéndose por la columna y uniéndose con la energía del campo de cinabrio; y se convierte en una circulación natural.

a lo visual de la obra, porque su creación es un medio para encontrar y expresar su espíritu. Los rituales del té, la disposición artística de flores o plantas, la cerámica y la caligrafía son rutas para cultivar la virtud interior. El proceso de creación artística tiene como finalidad llegar al límite más alto de la personalidad. En este sentido la creación es igual a la meditación, porque purifica la mente concentrando toda la energía, ya sea en el proceso de preparar el té, de disponer las flores, de modelar el barro o de dejar deslizarse el pincel. Quienes lo hacen pretenden manifestar su propio espíritu en sus creaciones. Hay obras con más de mil años de antigüedad cuyo qi aún puede impresionarnos. Cuando observamos sus trazos, entre la energía que contiene la obra y la nuestra se produce una comunicación mutua.

Esta sensación de comunicación entre la obra y el que la observa ha sido siempre el anhelo de todo calígrafo. Expresar el **Qi** es el objetivo de toda su vida, pero antes de llegar a este nivel, el calígrafo ha de practicar sistemáticamente durante muchos años. Como en todos los tipos de arte, existen muchos métodos sobre cómo utilizar las herramientas y las técnicas. La caligrafía china requiere una enseñanza exigente y disciplinada: siempre hay que mantener una postura erguida, mover el pincel en vertical sobre el papel, recoger el pincel al terminar cada trazo, seguir las técnicas para forzar y manejar el pincel, etc. Hay muchos discursos sobre la metodología de la escritura china en la historia.

Los grandes pintores y calígrafos decían "Yo tengo mi camino". Aquí, el camino se entiende como "regla o manera de hacer", pero la frase también indica "romper con el método". En cualquier creación o actividad, un gran maestro es el que puede liberarse de la influencia de las enseñanzas de sus profesores o maestros tradicionales. Con el talento, la experiencia de la vida y la práctica diaria, el artista encuentra un modo propio de expresar la energía y las emociones. Sigue su método particular, pero no el de otro.

Es este un arte que no sólo da importancia a cuestiones técnicas y estéticas (cómo coger y manejar el pincel, la forma de los puntos y trazos, la belleza de la composición entre los trazos, el espacio entre los caracteres y las frases...), sino que pone énfasis en su fondo espiritual a través del qi que se expresa en la obra. Esto es lo que llamamos arte, método y espíritu, que va siempre unido en el mundo oriental. En palabras actuales, la caligrafía es un arte espiritual que refleja las emociones y la personalidad de quien la realiza. Es una forma de meditación y de terapia, porque para escribir caligrafía china necesitamos concentrarnos y mantener la columna recta, mientras la energía circula por nuestro cuerpo. Si un calígrafo practica cada día, puede conservar una buena salud. Muchos calígrafos también cultivan su energía interior para expresarla en sus obras, así

hasta llegar al nivel más elevado de una obra caligráfica china.

Nunca hubiera imaginado poder escribir una tesis sobre la caligrafía china y el arte contemporáneos. Pero una vez fui a una exposición que Joan Miró hizo en Taipei, cuando estudiaba en la Universidad, y al ver sus trazos me sentí muy atraída por ellos y me hicieron pensar mucho en la **Kuang Cao** (狂草) "Cursiva loca, el estilo de la caligrafía china" pero no sabía por qué; hasta que llegué a Barcelona. Fui a visitar la fundación Joan Miró. Cuando observo las obras de Miró, y veo sus pinceladas fluidas y el **Qi** relajado, enérgico y natural, es como si estuviera observando las obras de cursiva loca y disfruto de las pinceladas libres y de sus gestos.

También recuerdo que en Museo Metropolitan había visto la obra ***Autumn*** de Jackson Pollock. Era octubre, las hojas de árboles de Central Park empezaron a caer hace poco y en el suelo habían muchas hojas amarillas. Quedé fascinada enfrente de esta obra de la que me habían atraído sus líneas libres y sus colores vivos. Él había escrito un poema de otoño con líneas enérgicas que circulaban como si estuvieran bailando.

¿Esto es cursiva loca de caligrafía china, no?

- El baile de cursiva loca, la energía de cursiva loca.

Fueron algunas obras de artistas como Miró o Pollock las que me llevaron a investigar su relación con la cursiva loca: éste es un un estilo de caligrafía china que existe desde hace miles de años, y el otro es un estilo de pintura inspirada en China aparecido en el siglo XX.

Había observado en sus obras la tinta negra, las manchas, los gestos rápidos, el espacio en blanco y aquella energía. Me hacían pensar en mi infancia, en la época en que practicaba caligrafía, y me producían una nostalgia de la vida, una sensación de volver a la casa. Y todo ello me motivó a escribir esta tesis.

MOTIVO

¿Qué es lo que hay en común entre ellos, porqué me conmueven de la misma manera?

Podemos decir que los trazos en el estilo Kuang Cao y los trazos de Pollock o Miró, tienen una dinámica libre y una libertad que nos atrae.

¿Cuál es el origen de esos movimientos?

1. Situación del Kuang Cao en siglo XX

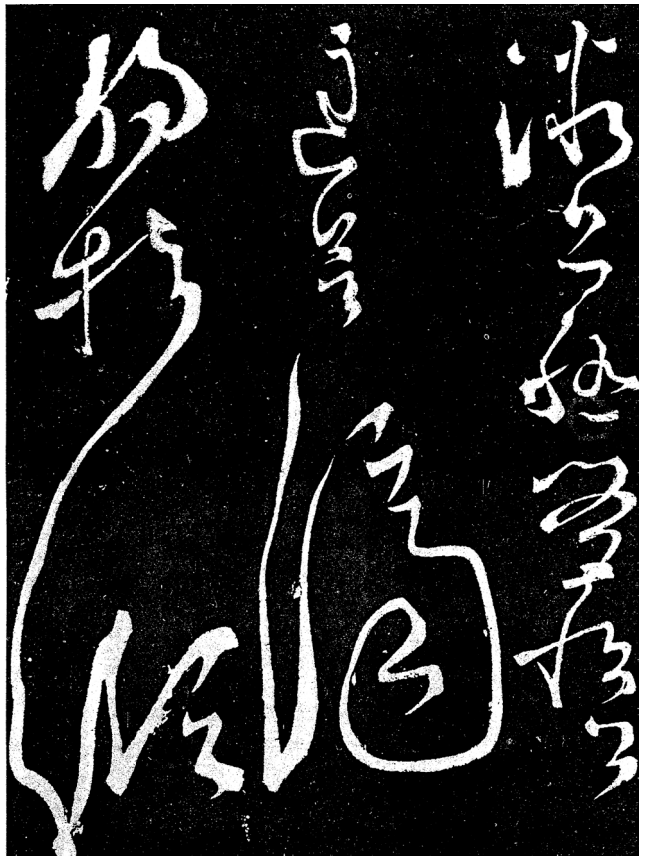
El estilo de caligrafía china, **Kuang Cao** (ver capitulo 13) o cursiva loca, permitió por primera vez al calígrafo una libertad total, en su expresión artística mental y formalmente. La cursiva loca se desprende de la rigidez tanto en la forma como en la ética que son consustanciales en la caligrafía tradicional. Podemos decir que la caligrafía Kuang Cao elevó la caligrafía al nivel artístico, al permitir la libre expresión de los sentimientos y la personalidad del artista.

Pensemos en la espectacularidad con la que realizaba sus caligrafías en el siglo VIII de **Zhang Xu** (張旭, 658-747) :

> " Cuando estaba borracho, gritaba mucho y andaba como un loco por la estancia y mojaba un mechón de su pelo en tinta para escribir. Después se despertaba y al ver sus propias obras se asombraba y pensaba que eran maravillas. Pero si se ponía otra vez a escribir, el resultado ya no era el mismo."[1]

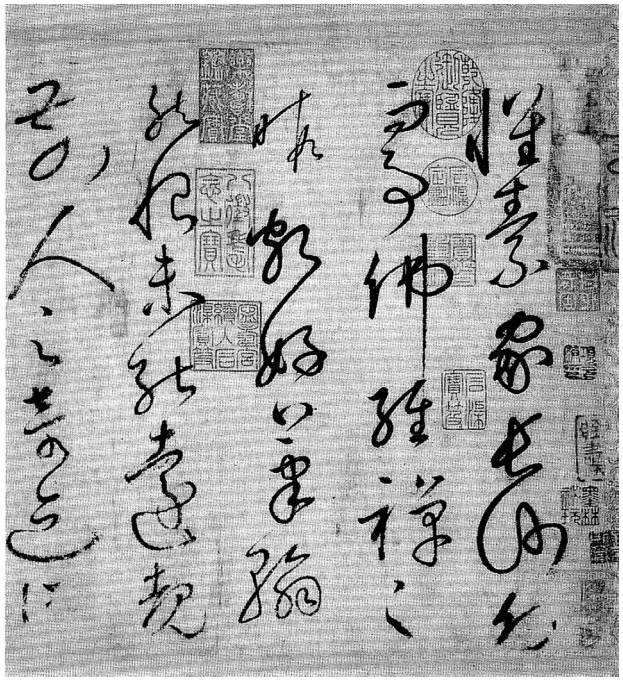
O **Huai Su** (懷素, 725-785)

> " El gesto de sus trazos es muy rico, incluye algunas formas extrañas. Alguien le preguntó una vez el método que seguía para realizar esas caligrafías y Huai Su respondió que no lo sabía…….En una sala de paredes blancas, cuando (Huai Su) necesitaba expresar su qi interior, voceaba tres o cinco palabras y empezaba a escribir miles de caracteres por toda la pared." [2]



Mo.1.
Zhang Xu (張旭, 658-747), *Qian Zi Wen* (千字文) "Mil caracteres", dinastía Tang, 25.9 x 14 cm,
Museo de Shanghai.

1. Du Fu (杜甫, 712-770), *Yin Zhong Ba Xian Ge* (飲中八仙歌), "La canción de los ocho santos de la bebida"
2. Huai Su, *Zi Xu Tie* (自敘帖) *Autobiografía*, Editorial Er Xuen (二玄社), 2006, Tokyo



Mo.2.
Huai Su (懷素, 725-785), *Zi Xu Tie* (自敘帖)
"Autobiografía", papel, 777, 28.3 x 775 cm,
Museo Palacio Nacional de Taipei.

Actualmente, el **Kuang Cao** atrae al observador por las formas simples y onduladas de sus líneas. Al primarse la libertad expresiva en este estilo se produce una dificultad en el reconocimiento de las formas de las palabras y esto provoca que se aprecie como si fuera pintura abstracta. La definición tradicional basada en la escritura se enfrenta a cuestiones cada vez más tensionales y se teme por la pérdida de su esencia.

Esta cuestión es la que ha generado el gran debate de la caligrafía entre la escritura y el arte, propiciando el estudio y la reconsideración del significado y el sentido de la caligrafía.

Este tema fue muy debatido ya en los años 50-60 en el mundo dede la caligrafía. En esos años en Taiwan aún eran dominantes las ideas tradicionales sobre la caligrafía, y en China solo a partir de los años 80 se puede percibir una apertura cultural.

Sin embargo en Japón, se vivía un ambiente cultural más abierto en el que la caligrafía japonesa pudo iniciar un cambio de dirección, que influirá en toda la caligrafía asiática, y la llevará hacia un nuevo planteamiento al considerar su valor en el ámbito exclusivamente artístico.

Se producirán innovaciones centradas en la forma y en el impacto visual. Creando obras con pocas palabras que acercarán la caligrafía al arte abstracto.

2. Conexión con el mundo occidental:

Antes de la segunda guerra mundial, en Occidente no se había prestado mucha atención a la caligrafía china y en sus museos no existían apenas obras de caligrafía oriental. La dificultad técnica y lingüística que suponía el conocimiento de la caligrafía china, hacía que se prefirieran las obras de pintura china que se podían entender mejor.

El primer libro sobre caligrafía escrito en lengua occidental fue ***Chinese Calligraphy de Driscoll & Toda's***, publicado en inglés, en Chicago, en 1935. Un año más tarde, se publica en francés, en París, el libro de **Yong Yu Shun** sobre la historia de la caligrafía. En 1938, **Chiang Yee** publica en inglés, en Londres, ***Chinese Calligraphy***. Esta obra será reeditada muchas veces, ya que se trata de un manual sencillo y práctico para adentrarse en el mundo de la caligrafía china.

El sinólogo francés André Kneib (1952-), en su tesina *Western Writings on* ***Calligraphy***, hace un inventario detallado de las publicaciones y tesis sobre caligrafía china y las clasifica en cuatro tipos:

1. Los libros de introducción general.

2. Los estudios especializados y monografías.

3. Las traducciones de libros en chino mandarín.

4. Las obras que investigan la caligrafía china fuera del territorio de la sinología.[3]

Aunque es evidente que las publicaciones han ayudado mucho a los lectores occidentales a conocer el arte de la caligrafía china, la mayoría son en inglés o francés, lo que dificulta el acceso a estas obras del público en general.

En la parte de las exposiciones:

El Museo del Palacio Nacional de Taipei ha prestado sus obras de pintura y caligrafía de dinastías pasadas a los museos de Londres, Moscú y cinco ciudades de Estados Unidos (Washington, Nueva York, Boston, Chicago y San Francisco). En 1954, se expusieron en Nueva York casi 40 piezas de caligrafía japonesa; y en 1955, estas obras se expusieron en otras ciudades de Estados Unidos y Europa.

Gracias a la exposición "El arte de la pintura y la caligrafía moderna japonesa" que se organizó circularmente en toda Europa y a la difusión de la revista ***Boku Bi*** (墨美) "La belleza de la tinta", fundada en 1951, el arte occidental empezó a familiarizarse e interesarse por los instrumentos (papel de arroz, tinta, pincel...) y los conceptos (caligrafía, Zen...) básicos del arte oriental.

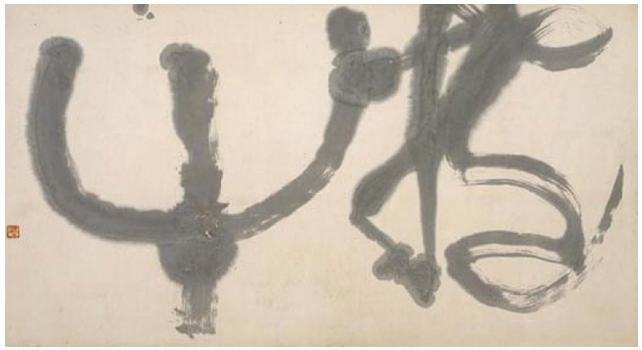
Las obras de caligrafía moderna japonesa empezaron a ganar prestigiosos premios en grandes exposiciones. En 1958, la obra ***Abrazar la vaca*** (抱牛) de **Yukei Teshima** (手島右卿, 1901-1987) ganó el premio más importante de la Exposición Universal de Bruselas.

En 1962, las obras ***Derrumbarse*** (崩壞) de **Yukei Teshima** y ***Totalmente estúpido*** (愚徹) de **Inoue Yu-ichi** (井上有一, 1916-1985) participaron en la Cuarta Biennale de Sao Paulo. A partir

3. Andre Kneib, (1992.) , *Western Writings on Calligraphy,* La conferencia de estética orienta y arte contemporaneo, Taipei



Mo.3.
Cubierta de revista *BOKU BI*. No 12/5, Tokyo1952



Mo.4.
Yukei Teshima, *Abrazar la vaca* (抱牛), 1955, Independent Administrative Institution National Museum of Art



Mo.5.
Inoue Yu-ichi, *Totalmente estúpido* (愚徹), 1956, The National Museum of Art, Osaka.

de entonces, algunos calígrafos vanguardistas participaron habitualmente en las exposiciones de arte en los países occidentales.

En 1962, la Pierpont Morgan Library de Nueva York, el Fogg Art Museum de Cambridge y la Williem Rockill Nelson Gallery of Art de Kansas City, participaron juntos en la presentación de una exposición sobre pintura y caligrafía china de la colección de John M. Crawford, Jr., para la que se publicó un catálogo sobre caligrafía china en inglés.

A partir de esta exposición, hubo casi 40 exposiciones más sobre caligrafía china o japonesa en Europa y en Estados Unidos, para las cuales se publicaron catálogos con textos y fotografías de gran calidad que atrajeron la atención del público occidental hacia la caligrafía oriental.

Como hemos visto, gracias a las publicaciones y las exposiciones, el mundo occidental pudo comenzar a disfrutar y acercarse al arte de la caligrafía oriental. En ciudades como París o Turín, los artistas orientales escribían caligrafía ante la fascinación del público occidental. Los pintores occidentales de esta época, aunque algunos no habían viajado a Oriente, se sentían atraídos por la atmósfera exótica que se creaba con los distintos tonos de la tinta, el gesto, la energía... Esta seducción por la caligrafía oriental se ha mantenido hasta la actualidad.

En el movimiento informalista de los años 50, surgió un gran interés por la cultura oriental, sobre todo por Japón, dado que algunos pintores japoneses establecidos en París como **Hisao Dômoto** (堂本尚郎, 1928-2013) y **Toshimitsu Imai** (今井俊満, 1928- 2002) mantenían una estrecha relación con los informalistas y representaban el lazo que permitía a los artistas europeos y americanos adentrarse en la estética oriental que tanto les atraía.

La caligrafía oriental inspirará a algunos pintores que estaban buscando un lenguaje nuevo hacia una nueva dirección en la expresión del arte, en la que se primará la libertad del espíritu y la experimentación artística. Se romperán barreras y se abrirán muchas puertas que permitirán enriquecerse al alimentarse con nuevas ideas y estilos de otras culturas. El contacto de Michel Tapié y otros informalistas con algunos artistas orientales es un buen ejemplo de ello.

En 1950, el crítico E. H. Combrich (1909-2001) comentó el papel que jugaba el arte oriental en la historia del arte. En su libro ***La historia del arte***, el capítulo 28 está dedicado a la caligrafía china..

"En el lejano Oriente, por ejemplo, la caligrafía es la más respetada de todas las artes."

" En China, concretamente, era donde se discutía y más las maestría de la pincelada.. Recordemos que la ambición de los maestros chinos era adquirir tanta facilidad en el manejó del pincel y la tinta que pudiera escribir su visión mientras la inspiración estaba todavía presente, de un modo parecido a como el poeta anota su verso. "

"Ciertamente, para los chinos es caligrafía; pero lo que los chinos admiran en realidad no es tanto la belleza formal de los caracteres como la matearía y la inspiración que deben informar cada trazo." [4]

Nueve años después, el crítico británico Hebert Read (1893-1968) hizo referencia a un nuevo movimiento influenciado al menos en parte por la caligrafía china. En el libro ***A concise history of modern painting***, dice:

"Fenellosa y otros expositores del arte oriental habían posteriormente llamado la atención sobre el alto valor estético atribuido a la caligrafía China y el Japón. La estima que actualmente merecen artistas como Sesshu (c. 1420-1506), con su técnica de <tinta esparcida>, es sin duda un resultado del descubrimiento de técnica similares por artistas modernos, pero la repercusión total del arte oriental fue de tal naturaleza que creó un vivo interés por la cualidades abstractas en las obras de arte en general."[5]

En este libro se citan pintores que aceptaron la influencia de la caligrafía oriental como Mark Tobey (1890-1976), Henry Michaux (1899-1984) y Morris Graves, que viaajron a Japón y pudieron contactar con la caligrafía.

Por fin, en un momento en el que el desarrollo artístico, y también otros cambios, están sucediendo a nivel global, América se ha convertido en la verdadera encrucijada geográfica en la confrontación de los problemas más graves de los principales movimientos artísticos de Oriente y Occidente, en la convergencia en la cual el renacimiento de la importancia de la caligrafía y la intensidad del drama plástico-pictórico se entremezclan con inusitada vehemencia...[6]

Al leer estas frases 50 o 60 años después, todavía me emociona, sus conocimientos sobre

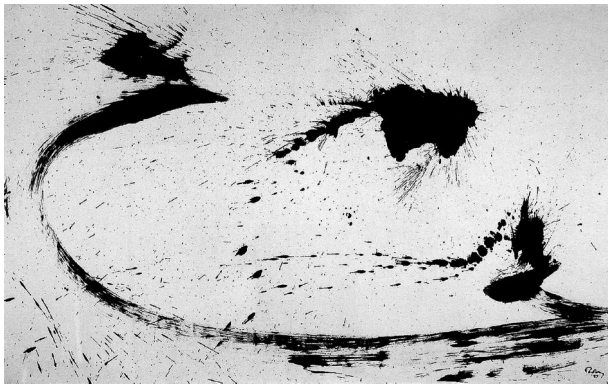


Mo.6.
Henri Micuaux, *peinture à l´encre de Chine noire et couleurs*, 1954-1955.

4. E. H. Gombrich. (1999). *La Historia del Arte*, México, Editorial Diana, p604

5. Herbert Read. (1998). *Breve Historia de la Pintura moderna*, Edición del Serbal,Barcelona, p248

6. Helen Westgeest, (2007), *Zen in the fifties* (禪與現代美術), Traducción por Zen Changshen (曾長生), Art & Collection (典藏藝術家庭), Taipei, p149



Mo.7.
Mark Tobey, *Composition Nº1 (Sumi nº1)*, 1957, Tinta sumi sobre papel, sobre lino, 61 X 96.5 cm, Achim Moeller Fine Art, Nueva York.

la influencia de la caligrafía en el mundo occidental. Tenemos mucho que pensar sobre este intercambio de culturas.

Algunos calígrafos opinan que el estilo caligráfico de los pintores abstractos es un malentendido, independientemente de la contribución de la caligrafía al arte occidental. Por otra parte, algunos pintores occidentales expresan explícitamente su aprecio por la cultura y el arte oriental, pero niegan la influencia de la caligrafía.

Desde el momento en que se considera la caligrafía como un arte abstracto, se disocia de la escritura y se convierte en un lenguaje artístico de líneas y formas en blanco y negro, que permite sentir su esencia. Para los orientales esto significa liberarse de los limites de la tradición y utilizar la caligrafía a modo de juego para expresarse libremente.

¿Hay factores que expliquen esta relación en los últimos años?

En la tesis del calígrafo **Chen Daile** (程代勒, 1957-) ***La investigación sobre el estilo Kuang Cao***[7] se analiza la diferencia entre el **Kaung Cao** y la pintura abstracta desde el "gesto de movimiento" de las obras.

> " La gestualidad occidental sirve para mostrar los sentimientos, las emociones y la espontaneidad, son los elementos con lso que se construye su arte. Este espíritu para crear se parece a Kuang Cao, pero no es igual. El gesto del pincel en la caligrafía, requiere la practica de la caligrafía."

> " Antes de escribir se necesita habilidad y método con el pincel, su gesto….después el gesto del movimiento para expresar los sentimientos y las emociones con las simples líneas." [8]

En 1992, el crítico francés Anré Kneib, también en su tesis, estudió la influencia de la caligrafía china en pintores informalistas como: Georgse Mathieu (1921-), Jean Degottex (1918-1991), Mark Tobey (1890- 1976), Jackson Pollock, Franz Kline (1910-1962), Cy Twombly (1928-2011).

En esos pintores podemos observar formas caligráficas, líneas rítmicas… que los relacionan entre ellos. Pero hay algo más profundo y espiritual en estas líneas fluidas que tanto me emocionan.

---

7. Chen Dail. (1989). *La investigación sobre el estilo de Kuan Cao* (狂草風格之研究), Taipei Fine Arts Museum, Taipei, 1989.

8. Chen Dail. (1989). p149

No podemos olvidar que Kandinsky (1866-1944) a principios del siglo XX ya habló de la importancia del espíritu.

> "El artista debe adiestrar no solamente su vista, sino también su alma, de modo que pueda superar los colores en su propia balanza y convertirse así en un determinante de la creación artística. "

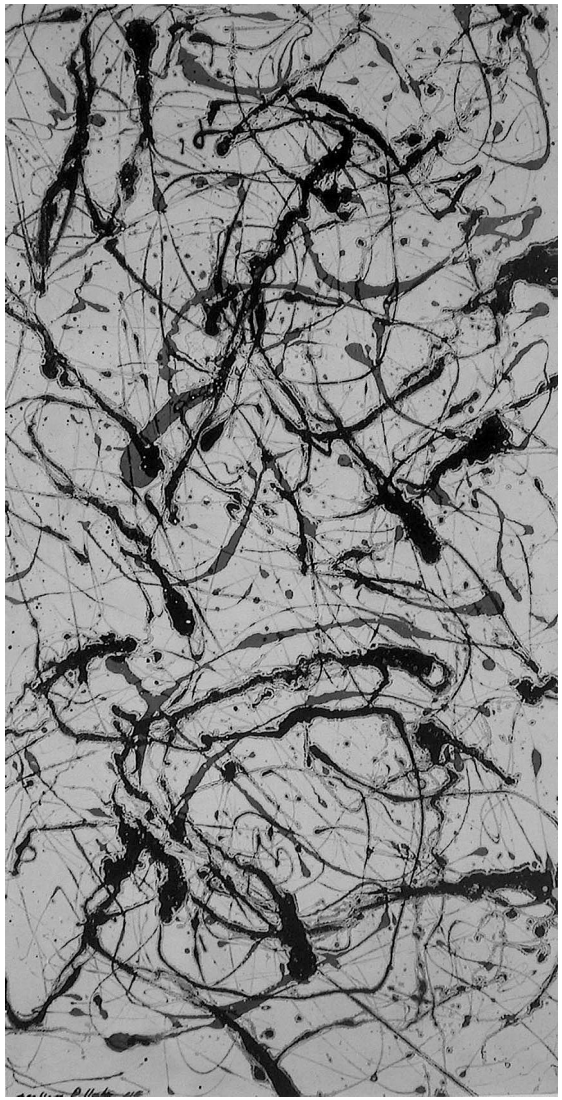
Gombrich en el libro ***La historia del arte*** habló sobre Jackson Pollock (1912-1956) ,

> "No todos los seguidores de Pollock utilizaron sus extremados métodos, pero todos ellos creían en la necesidad de rendirse al impulso espontáneo. Al igual que la caligrafía china, estos cuadros se deben realizar con gran rapidez. No deberían ser premeditados, sino que más bien deben parecerse a una explosión espontánea. No cabe duda de que, al defender este enfoque, los artistas y los críticos estaban de hecho influidos no sólo por el arte chino sino también por el misticismo del Lejano Oriente, en particular por la forma que se ha puesto de moda en Occidente con el nombre de Budismo Zen" [9]

Herbert Read cuando habla sobre Jackson Pollock:

> "Cuando estoy en mi pintura, no me doy cuenta de lo que estoy haciendo. Sólo después de una especie de periodo de ¨ familiarización ¨. Advierto en qué me he ocupado. No tengo miedo de hacer cambios, de destruir la imagen (la cursiva es mía, H. R.), etc., porque la pintura tiene una vida propia. Procuro que se manifieste. Sólo cuando pierdo contacto con la pintura el resultado es un lío. En otro caso, hay pura armonía, un fácil toma y daca, y la pintura sale bien."
>
> < La pintura sale bien>. ¿Conforme a qué pautas? Probablemente, Pollock no se hizo una pregunta tan fastidiosa, pero es una pregunta vital para la historia del arte. Expresiones como <sensaciones pictóricas concretas> y <la pintura tiene vida propia> indican que el criterio es la vitalidad; sin embargo, Pollock también habla de <pura armonía>, de un <fácil toma y daca>, …¨[10]

También en el libro ***La pintura informal en Cataluña 1951-1970***, la historiadora Lourdes Cirlot nos dice: "donde puede hallarse el sentido de la obra gestual? En el gesto. El gesto es, sin



Mo.8.
Jackson Pollock, ***Number IIA, 1948 (Black, White and Gray)***. 1948, Esmalte de aceite y pintura de aluminio sobre lienzo 167.6 x 83.8 cm, Colección Privada

9. E. H . Gombrich, (1999), p604

10. Herbert Read, (1998), p 270-71

lagara dudas; la expresión de lo vital. En tanto que expresión de lo vital entraña dinamismo. ”[11]

Cuando ellos hablan de "vitalidad", "una explosión espontánea" o lo vital

¿ Estan hablando del Qi, la energía?

¿Qué es el Qi?

El calígrafo **Zhu Hegeng** (朱和羹,1795-1850), en su artículo ***Lin Chi Xin Jie*** (臨池心解) “Explicar la caligrafía con el corazón ¨ , daba su opinión sobre el concepto del **Qi**.

"Los puntos principales (de la caligrafía) son: la esencia, el Qi y el espíritu "[12]

¿La filosofía del Qi como influenció a la caligrafía china?

¿Desde la mirada de una calígrafa y del Qi, podemos relacionar el Kuang Cao y la pintura informalista?

Después de la emoción que sentí al ver las obras de Joan Miró y Pollock, me hice estas preguntas. Como la calígrafa, mi pasión por la caligrafía me condicionaba poder separar la parte racional de la de los sentimientos. Por ello inicié este camino de investigación del **Qi,** el estilo **Kuang cao** y sus expresiones sobre los informalistas.

---

11. Lourdes Cirlot. (1983), *La pintura informal en Cataluña 1951-1970,* Anthropos, Barcelona.

12. Zhao Yi (趙壹) et al. (1997), *Li Dai Shu Fa Lun Wen Xuen* (歷代書法論文選), “Las teorías de la caligrafía china de las dinastías”. volum 1 y 2. , Editorial Huan Zhen (華正書局), Taipei, p685

HIPÓTESIS

El Qi es el elemento común entre el Kuag Cao y la pintura informalista.

Mi hipótesis sobre la relación entre **Kaung Cao** y el arte informalista, nace a partir de mis dudas internas sobre el **Qi**, lo que dicen los críticos y los sentimientos que me despertó la visión de una obra caligráfica.

A partir del **Qi**, podemos entrar en el tema más profundo de la filosofía china y el secreto de la creación artística de los chinos.

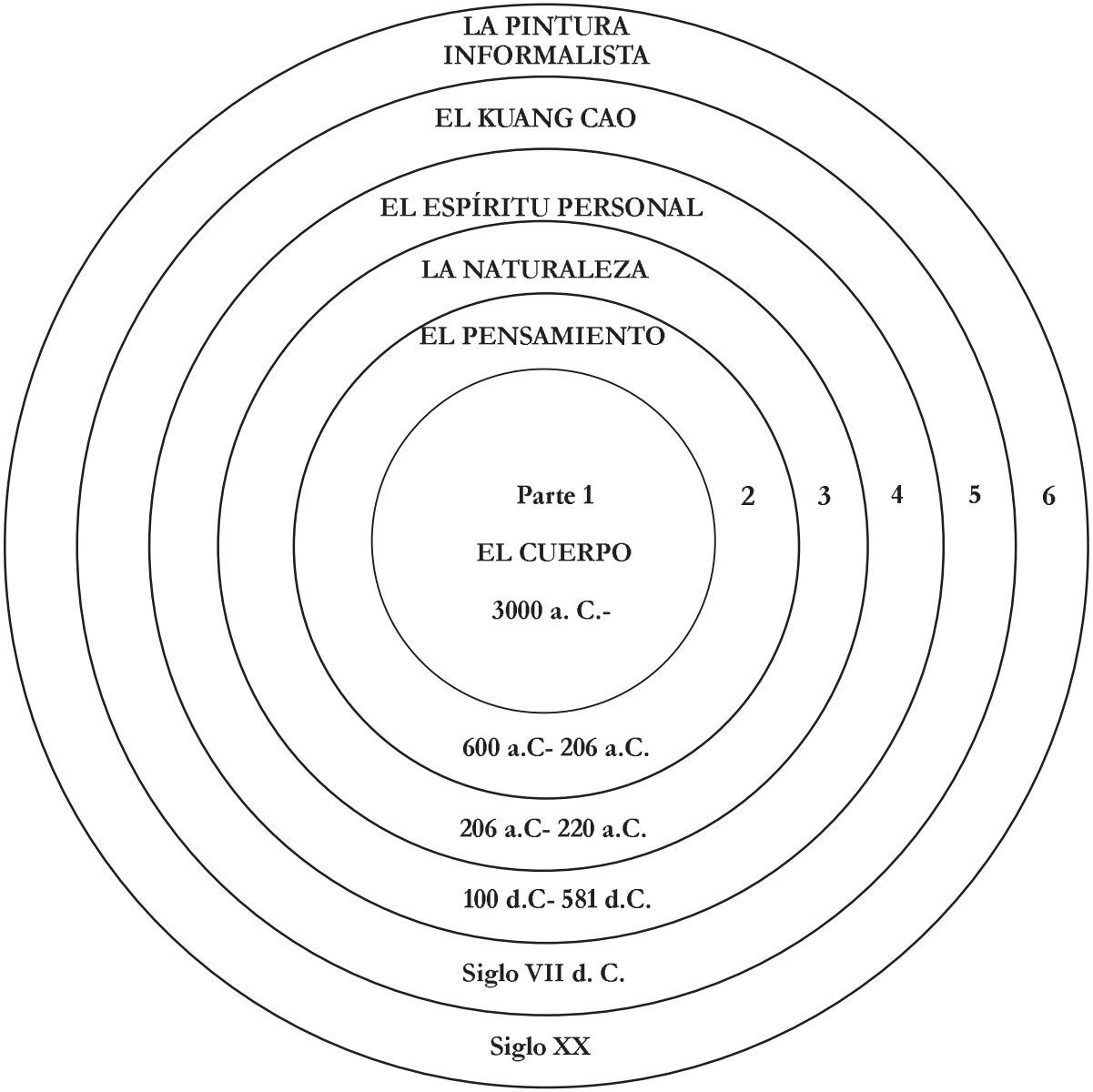
El **Qi** del calígrafo o el pintor, se ve plasmado en las líneas, las manchas, las formas, y los trazos de la obra. Son reflejos de su espíritu y de sus emociones a través de la técnica del momento.

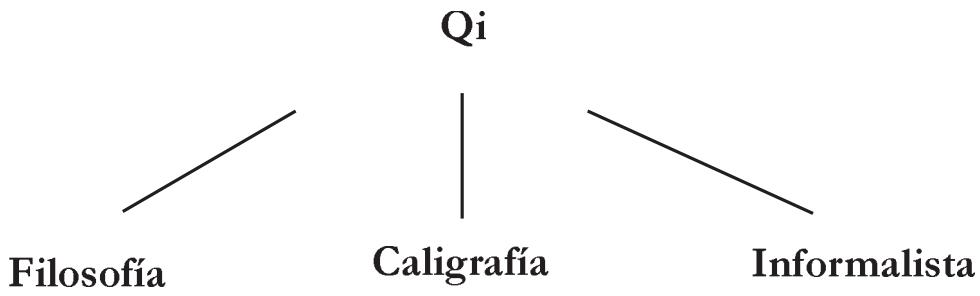
Concentrarnos en la presencia del **Qi** nos ayuda a evitar entrar en el debate de las formas, como la caligrafía o el dibujo, y volver a la esencia de la caligrafía china. También es importante para indicar un camino o servir como recordatorio para los calígrafos contemporáneos.

Desde el **Qi**, podemos ver las obras occidentales con otra mirada. Esta mirada ya existía y esta investigación ayuda a entender más que **Kuang Cao** o la pintura informalista son un arte del alma, el arte del **Qi**. Los calígrafos o los pintores muestran su **Qi** interior a partir de la forma: este es el arte del **Qi**. Esta creación proviene de la inspiración o emoción del momento.

El **Qi** nace del alma de creador, es invisible, pero un artista puede transformarlo en una forma visible, y propagarlo a través de una forma bella. Desde esta forma bella es posible excitar las emociones o el espíritu del público y elevar sus capacidades de observar o de crear.

Estrutura de la investigación- El desarollo del Qi en la história.





1. Desde la visión de un calígrafo que investiga

a. El desarrollo del **Qi**

b. El desarrollo de la caligrafía china

2. La caligrafía china Kuang Cao

a. Su desarrollo, influencia en la sociedad y filosofía de aquella época.

b. Los calígrafos más importantes del **Kuang Cao**

c. La estética del **Kuang Cao**

3. Informalistas

a. Analizamos como los artistas informalistas descubren el **Qi** y la filosofía china

b. Las obras de artistas informalistas.

METODOLOGÍA

La caligrafía china el estilo **Kuang Cao** supone una mayor libertad para la expresión del **Qi** (energía) personal y las emociones a través del pincel y la habilidad en su manejo. El estilo Kuang Cao representa los conceptos más importantes del arte chino: el flujo del **Qi**.

¿Qué es el **Qi**?

¿Desde cuando descubrió el **Qi** y cómo es su proceso llega al la filosofía y la estética china?

Esta tesis esta investigando el preoceso desde el descubrimiento del **Qi** desde su propio cuerpo, y las discusiones en la filosofía, como desarrolló el **Qi** en la estética, y los calígrafos desarrollo este pensamiento del **Qi** en su arte con conciencia.

Por último acabo centrándome en los artistas del informalismo, y ellos cómo desarrollaron esta idea del **Qi** en sus artes. que algunos de ellos utilizaron el pincel al modo de la caligrafía china e incluso se observa una fuerte influencia de la filosofía oriental. En sus obras persiguen la unidad de lo interior y lo exterior, del hombre y la naturaleza, del yo y el universo, tal y como hacían ya desde la antigüedad los calígrafos del estilo **Kuang Cao**. En el ámbito expresivo, en ellos también observamos la presencia del **Qi** al pintar, la creacion consciente.

La parte de los pintores informalistas, he elegido algunos pintores que en sus vidas habían ido a China o Japón, ha aprendido la caligrafía china o japonesa, o demostrar sus interes sobre la cultura oriental y estas interese o viaje habían dejado huellas en sus obras o no? Por ejemplo, Mark Tobey, Yves Klein, Joan Miró, Sam Francis, Antoni Tàpies.

Algunos pintores habían reconocido las influencias sobre la filosofía orienal con sus obras, como Julius Bissier, Henri Michaux, Robert Motherwell, Pierre Alechinsky, Yves Klein, Brice Marden.

También algunos pintores que los críticos de sus épocas hablaban sus obras que se habían influenciado por la caligrafía oriental, pero los pintores habían negado esta influencia, por ejemplo Franz Kline, Hans Hartung, Pierre Soulages.

Otros pintores como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Cy Towmbly que en sus obras expresan una vitalidad o energía que me atraer a investigarlas.

Estos 17 pintores es un pequeño grupo en su época, seguro que hay otros pintores también son voloroso para esta investigación. También otra razón es por los materiales como catálogo o libro que más fácil de conseguirlas aunque he estado en las bibliotecas importantes de Barcelona-Fundación Joan Miró, MNAC, MACBC, Biblioteca Nacional de Francia o la Biblioteca Nacional de Taipei.

La tesis he separado como seis partes como el dibujo anterior, total 17 capítulos sobre el desarrollo del pensamiento del **Qi**. En cada capítulo se describe la evolución del **Qi** según la situación política, social, las corrientes de pensamiento. La caligrafíía y la estética.

1. **EL QI Y EL CUERPO**
    1. neolítico
    2. dinastía Shang
    3. dinastía Zhou oriental

    Caligrafía
    1. Jia Gu Wen
    2. Zhon Din Wen

2. **EL QI Y EL PENSAMIENTO**
    1. Zhou oriental
    2. dinastía Qin

    Caligrafía
    1. estilo sello pequeño
    2. estilo Qin Li
    3. Los materiales para escribir

3. **EL QI Y LA NATURALEZA**
    1. dinastía Han

    Caligrafía
    1. estilo han li
    2. estilo cao Shu
    3. señora wei

4. **EL QI Y EL ESPÍRITU PERSONAL**
   1. dinastía Wei y Jing

   Caligrafía
   1. Wang Xizhi
   2. Estilo Xin Shu
   3. Estilo Kai Shu

5. El **QI Y EL KUSANG CAO**
   1. dinastía Tang, Song, Yuan, Ming, Qing

   Caligrafía
   1. Kuang Cao (estilo cursiva loca)

6. El **QI Y LA PINTURA INFORMALISTA**
   - Mark Tobey
   - Julius Bissier
   - Joan Miró
   - Henri Michaux
   - Hans Hartung
   - Willem de Kooning
   - Franz Kline
   - Jackson Pollock
   - Robert Motherwell
   - Pierre Soulage
   - Georges Mathieu
   - Sam Francis
   - Antoni Tápies
   - Pierre Alechinsky
   - Yves Klein
   - Cy Twombly
   - Brice Marden

OBJETIVO

En una época en la que existe una comunicación muy fluida entre el arte occidental y el arte oriental. ¿Cómo se modifica la caligrafía oriental bajo estas influencias culturales? ¿El lenguaje de la caligrafía china puede enriquecerse bajo estas influencias occidentales? ¿Cómo se mantiene la expresión del **Qi** al romperse los limites de la tradición?

Durante el proceso de elaboración de esta tesis me he hecho constantemente todas estas preguntas.

Esta tesis no sólo pretende buscar la trascendencia del **Qi** en los calígrafos de **Kuang Cao** o en los artistas de obras abstractas. Con esta tesis también se pretende honrar a los artistas y mostrar nuestro respeto. Fueron artistas que no se sintieron atrapados en la tradición, supieron romper esquemas y límites, absorbiendo nuevas culturas e ideas para crear su propia forma de expresarse, su propio arte.

Quizá algunos de ellos no llegaron a ser famosos en el mundo del arte, pero su audacia en utilizar la tinta y el pincel oriental, colocar el cuerpo en una nueva postura para pintar, imitar con el pincel el baile de la caligrafía oriental expresando así la energía en sus obras ha tenido mucha influencia sobre otros artistas, incluso sobre calígrafos orientales.

Durante el largo tiempo en el que he investigado la caligrafía **Kuang Cao** y los pintores informalistas, he aprendido muchísimo y he recibido grandes beneficios en todos los sentidos. Las obras que he estudiado me han ampliado la visión del mundo. He aprendido a ser más creativa mezclando elementos nuevos sobre la base de mi propia cultura, rompiendo las fronteras culturales y en definitiva buscando siempre un nuevo camino en la expresión del arte, tanto en su forma física como espiritual.

CRONOLÓGICA TABLA DE DINASTÍAS

XIA		ca. 2000- ca.1650 a. C.
SHANG		ca. 1650- ca. 1050
ZHOU	ZHOU OCCIDENTAL ca. 1050-771 ZHOU ORIENTAL ca. 771- 256 (Periodo de la Primavera y del Octoño) 770-476 (Periodo de Reinos Combatientes) 475-221	1050-256
QIN		221-206
HAN	HAN OCCIDENTAL 202 a. C. – 9 d. C. XIN 9-23 HAN ORIENTAL 25-220	202 a. C.- 220 d. C.
LOS TRES REINOS	Shu Han 221-263 Wei 220-265 Wu 222-280	221- 265

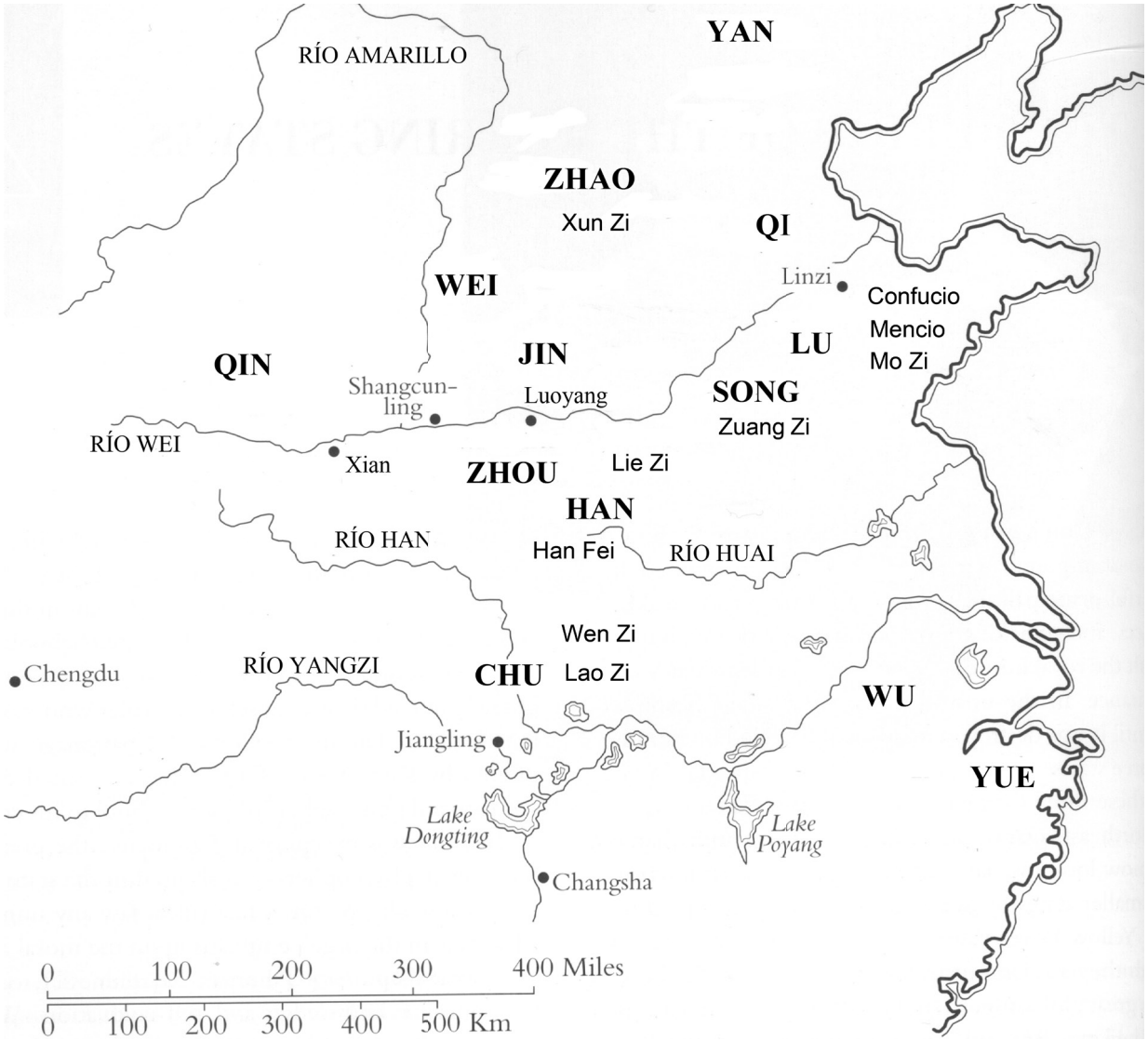
<table>
<tr><td rowspan="2">Dinastía del Sur

Y

Norte</td><td>Las Seis dinastíaS</td><td>Jin Occidental 265-316
Jin Oriental 317- 420
Liu Song 420-479
Qi de sur 479-502
Liang 502-557
Chen 557-587</td><td rowspan="2">265-581</td></tr>
<tr><td colspan="2">Wei de norte 386-535
Wei Oriental 534-543
Wei Occidental 535-554
Qi de norte 530-577
Zhou de norte 557-587</td></tr>
<tr><td>SUI</td><td colspan="2"></td><td>581-618</td></tr>
<tr><td>TANG</td><td colspan="2"></td><td>618-906</td></tr>
<tr><td>CINCO DINASTÍAS</td><td colspan="2">Liang 907-922
Tang 923-936
Jin 946-948
Han 946-950
Zhou 951-960
Liao 907-1125
Xixia 990-1227</td><td>907-960</td></tr>
<tr><td>SONG</td><td colspan="2">Song de Norte 960-1126
Song de Sur 1129-1279</td><td></td></tr>
<tr><td>Dinastía Yuan</td><td colspan="2"></td><td>1260-1368</td></tr>
<tr><td>Dinastía Ming</td><td colspan="2"></td><td>1368-1644</td></tr>
<tr><td>Dinastía Qing</td><td colspan="2"></td><td>1644-1912</td></tr>
</table>

T1.

MAPA DE CHINA EN LA DINASTÍA ZHOU ORIENTAL ca. 771- 256



T2.

Parte Primera:

EL QI Y EL CUERPO

¿Qué es el **Qi**? ¿Cómo podemos explicar esta palabra? ¿Por qué el concepto del **Qi** es tan importante en el mundo chino? El pensamiento sobre el **Qi** proviene de la curiosidad por la vida y sobre cómo vivir en esta vida. Ellos estaban buscando algo que puede mejorar la salud y prolongar la vida, poco a poco; desde la observación de la naturaleza y su cuerpo, ellos encontraron el **Qi**- la energía, vital.

Podemos afirmar que sin el **Qi** no existiría la filosofía china; pero ¿de qué forma podemos practicar el **Qi**? La filosofía del **Qi** parte de la base de intentar dominar el **Qi** interior. Estos movimientos tienen gran influencia sobre la salud, la filosofía, la naturaleza, la medicina china, las artes marciales, la pintura, la caligrafía... Casi cualquier aspecto de la vida de los chinos está relacionado con el **Qi**, la vida y espíritu.

En la medicina china, se tiene en cuenta la cantidad de **Qi** que presenta el cuerpo para describir el estado de salud. En el **Qise** (color del **Qi**), el Qi interior que se muestra a través del color de la piel se utiliza para conocer la situación actual del sujeto e incluso su futuro. En el **Feng Shui** (風水)[13], se observa el **Qi** de una casa para juzgar si en ella se puede vivir tranquilamente o para determinar su distribución de acuerdo con el **Qi**. Las artes marciales, la música, el **Qi Gong**, el **Feng Shui**, la pintura, la caligrafía nos hablan de esta transmisión de la energía del universo y de la persona.

En el territorio del arte, también nos encontramos a menudo con este concepto, por ejemplo, en la descripción de un paisaje pictórico chino, cuando se utiliza la idea de "**Qi Shi Pang Bo**" (la energía es extensa como el espacio) para expresar que la energía es tan grande como el espacio que abarca, dando cuenta del movimiento y la fuerza de sus elementos.

El primer estilo de la caligrafía china- **Jia Gu Wen** (甲骨文) "Inscripciones en caparazón de tortuga" nació de la curiosidad por la vida, es un oráculo de la vida. En la familia real se usaba caparazón de tortuga y el pueblo usaba hierbas para consultar el futuro. Es el origen de ***Yi Jing***.- el libro de los cambios.

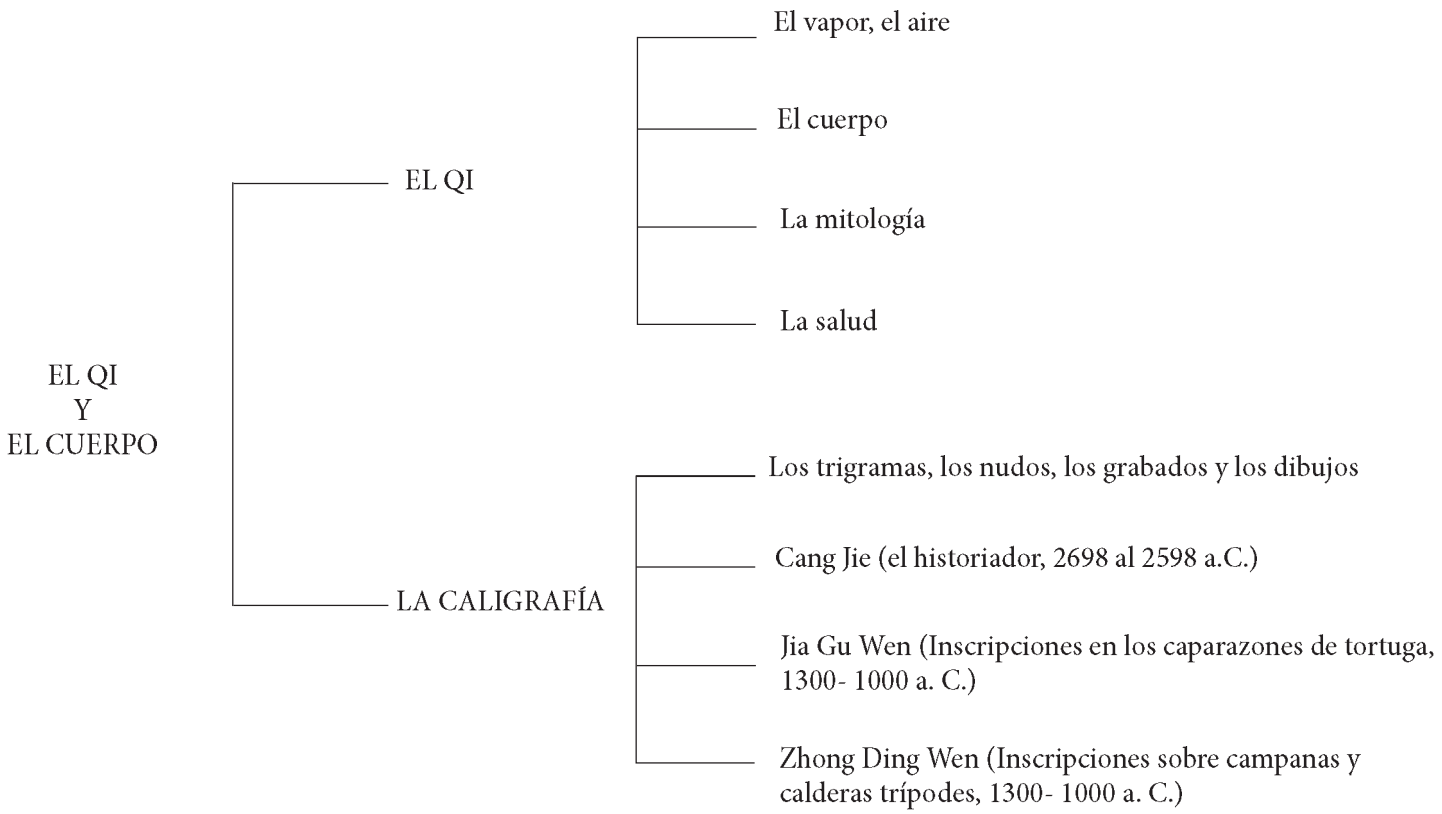
El origen y la creación de los caracteres chinos han dado mucho que hablar. Existen muchas leyendas y mitos al respecto de los que hablaremos en el próximo apartado. Todas estas leyendas

---

13. Feng Shui es una filosofía que teoriza sobre la distribución en el hogar. Examina el Qi de una casa para determinar su distribución, posicionamiento de acuerdo con el Qi.

muestran la influencia de la naturaleza en la forma de las palabras chinas.

¿Quién inventó tantos signos? Antes de que se desarrollara el lenguaje, el gesto de señalar y discutir con los ojos era el antecedente de las palabras originales. La aparición del lenguaje supuso uno de los mayores avances en la evolución del hombre y en su desarrollo. La necesidad cada vez mayor de comunicarse requería de la creación de nuevas palabras, ya que los dibujos y los signos sencillos no eran suficientes para satisfacer esa enorme necesidad descriptiva y comunicativa.



1.

Wen Ming Chen Xi: (文明晨曦)

"El amanecer de la cultura"

El **Qi** (氣)- la energía.

Al principio el concepto del **Qi** nació como una palabra concreta, pero poco a poco se le fueron añadiendo matices y nuevas acepciones, así que después de muchas discusiones y exposiciones de filósofos y eruditos en dinastías pasadas, su significado ha ido cambiando progresivamente y la palabra ha resultado ser tan ambigua y amplia que puede designar cualquier cosa ya que **Qi** rellena el espacio, es decir, que está en todas partes. Si queremos conocer su significado primitivo exacto, tenemos que remontarnos a la época antigua en que apareció esta palabra.

* En la era prehistórica, ya se hablaba del **Qi**, dándole el significado de vapor o aire.

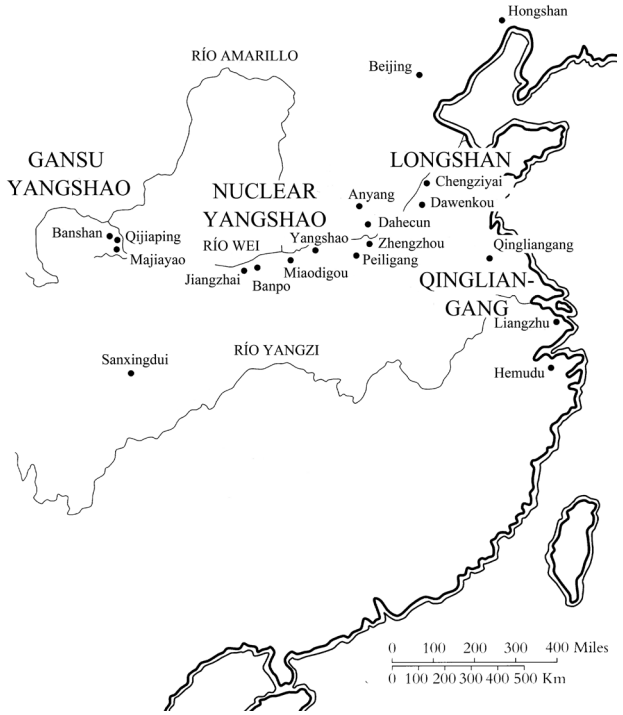
* El concepto del **Qi** se dividía en tres partes:

  - la descripción del carácter,

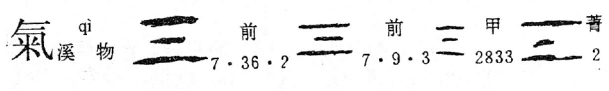
  - su significado en la mitología

  - su significado en relación con el cuerpo.

* En esa época el **Qi** ya se entendía como una manera de cuidar el salud y concebir el mundo.



1.1.
Mapa de China en la época neolítica.



1.2.
El carácter "energía" en Jia Gu Wen (Inscripción en caparazón de tortuga)

1.1. El concepto del Qi en la prehistoria: Vapor de nube o aire.

¿En qué ambiente surge una filosofía sobre algo invisible? Durante el período paleolítico, en la zona de la cuenca del **Huang He** (黄河) "Río Amarillo", el clima era más caluroso que en la actualidad y las lluvias más abundantes. **Huang Tu Gao Yuang** (黄土高原)"Tierras de la Meseta de la Tierra Amarilla" y la llanura aluvial del Rio amarillo eran tierras muy fértiles y propicias para el desarrollo de la agricultura y en el bosque había mucha fruta para alimentarse y gran variedad de fauna para cazar.

En el ambiente húmedo del bosque, la naturaleza cambiaba constantemente, como si todo tuviera su origen en una energía invisible a la que los antiguos chinos llamaron el **Qi**. En esa época ya se afirma que las nubes son el **Qi** de las montañas y los ríos. El **Qi**, en sus manifestaciones materiales (nubes, viento y respiración) aparece y desaparece y está sujeto a imprevisibles cambios, es decir, que siempre está en movimiento.

Estos cambios son tan evidentes como la aparición del sol durante el día, la lluvia, la nieve o las estrellas que brillan en la oscuridad del cielo. Pero la cultura china no solo presta atención al **Qi** de mundo exterior, sino también, al que circula en interior el cuerpo, pues el **Qi** se almacena en el interior del nuestro vientre.

Esta energía se almacena en el vientre del ser humano. Nuestros ancestros observaron que el **Qi** aparecía y desaparecía igual que una nube en el cielo, por eso se representó como (气), como el viento que mueve una nube.

Con el transcurso del tiempo se pasó de escribir (气) a (氣) donde el carácter **mi** (米) significa arroz. Parece evidente que de la misma manera que necesitamos respirar para vivir, también necesitamos alimentarnos y, en la cultura china, el arroz es el alimento básico; por eso ambas cosas representan la energía necesaria para vivir, el motor de la vida.

Con el cambio de significado de **Qi**, que en un principio se refiere a la idea de una nube hasta representar la energía vital, queda demostrado que en esta época ya se relaciona el clima exterior, con el estado de salud que es algo que pertenece al campo interior del ser humano. Siendo la salud de vital importancia se desarrollan una serie de ejercicios para cultivar el **Qi** interior y poder captar y comunicarse con el **Qi** del universo.

La filosofía del **Qi** parte de la base de intentar dominar el **Qi** interior, estos movimientos tienen



1.3.
La forma de las nubes cambia constantemente, y en el neolítico ya observaban que el Qi aparecía y desaparecía igual que una nube en el cielo, fue por ello que se representó (云), como el viento que mueve las nubes.

1.4.
Con el transcurso del tiempo se pasó de escribir (气) a （氣) donde el carácter mi (米) significa arroz. Parece evidente que de la misma manera que necesitamos respirar para vivir, también necesitamos alimentarnos y, en la cultura china, el arroz es el alimento básico; por eso ambas cosas representan la energía necesaria para vivir,



gran influencia sobre la medicina china, las artes marciales, la pintura, la caligrafía,... casi cualquier aspecto de la vida de los chinos está relacionado con esta idea. Podemos afirmar que sin **Qi** no existiría la filosofía china; pero ¿de qué forma podemos practicar el **Qi**?

1.1.1. El Qi y la salud

Con un clima tan húmedo como el que había en esta zona, la aparición de artritis era muy común. Con la práctica de los movimientos para hacer circular el Qi y la sangre, la enfermedad remitía. Según la teoría médica china: "Si el **Qi** y la sangre no están en armonía, aparecerán las cien enfermedades".[14]

En la zona **Liu wan** (柳灣) (actual provincia **Qinghai**), en un yacimiento neolítico, se halló en 1970 una vasija de cerámica para agua, sobre cuya superficie hay modelado un cuerpo humano desnudo y de pie. En casi todos los instrumentos de cerámica se modelaban solamente cabezas, ninguno mostraba cuerpos enteros.

La imagen de la que hablamos parece estar practicando **Qi gong**, su rostro es masculino pero tiene pechos y órganos reproductores femeninos, los ojos están semicerrados para evitar las distracciones del mundo exterior, para tranquilizarse y concentrase en el **Qi**; la espalda recta y las rodillas ligeramente flexionadas para favorecer el cultivo de la energía y su circulación.

Ésta es conocida como **zhan zhuang** (站樁) "la postura de la estaca". Esta figura confirma que la postura de la estaca, tal como la conocemos hoy, ya se practicaba hace unos 4.500 años de forma prácticamente idéntica. Muchos investigadores se han decantado por pensar que la persona representada está concentrada en su mundo interior; cultivando la salud, las virtudes, la armonía con la naturaleza, que también son frutos de la práctica del **Qi gong**. Curiosamente, esta figura posee cabeza de hombre y cuerpo de mujer, mixtura frecuente en las sociedades en fase de transición de la sociedad matriarcal a la patriarcal.

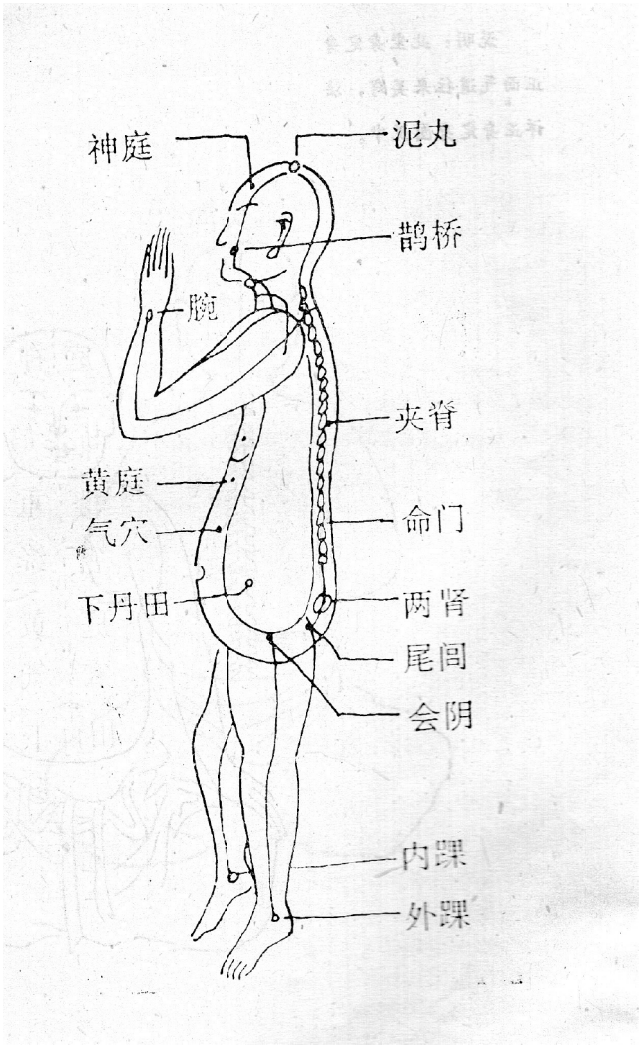
A lo largo de la historia se multiplicaron los métodos para dominar el **Qi:**

* **xing Qi** (行氣) "para la respiración embrionaria"



1.5.
La postura de Zhan Zhuang representada en una vasija de cerámica de la zona Liu Wan. Museo nacional de China

14. El capítulo Tiao Jing Lun (調經論) de *Su Wen* (素問).



1.6.
El movimiento de Qi en el interior del cuerpo.

* **tiao xi** (調息) "regular la respiración"

Todos ellos son métodos para equilibrar el **Qi** y mejorar la salud. Actualmente, la palabra **Qi gong** incluye todos estos métodos de conducción del **Qi** por el cuerpo, que ayudan a desarrollar tanto los aspectos físicos como los espirituales. Gracias a los movimientos se favorece la conducción del **Qi** y la sangre por el organismo, evitando enfermedades.

Las inundaciones constantes en la cuenca del Río Amarillo hace unos 5000 y 6000 años eran un alto factor de riesgo para sufrir artritis. Es por ello que practicaban danzas donde estiraban el cuerpo reduciendo el dolor. Gracias a estos movimientos realizados durante la danza se favorece la circulación del **Qi** y de la sangre, mejorando la salud.

A lo largo de la historia, los ejercicios del **Qi gong** han sido practicados por muchas personas, como testimonia el médico **Zhang Zhongjing** (張仲景, 150-219) en el libro ***Jin Kuei Yao Lüe*** (金匱要略) "Sinopsis de la cámara dorada" donde explica:

> "Cuando sientas que las cuatro extremidades están pesadas hay que dirigir la respiración y el Qi para que jiu Qiao (九竅) "Los nueve orificios del cuerpo-ojos, oídos, fosas nasales, boca, uretra y ano" - no se obstruyan.[15]

En las historias escritas por ***Zhuang zi***, se narra cómo el Emperador Amarillo fue a la montaña a visitar al maestro **Guang Chengzi** (廣成子) y le preguntó por los métodos de conservación de la salud y de la longevidad. El maestro **Guang Chengzi** le respondió:

> "¡Buena pregunta! Te diré el método para llegar al **Tao** (道). Sin ver y sin escuchar, el espíritu con tranquilidad y la figura recta. Es necesario tranquilidad, no cansar tu cuerpo ni tu espíritu, entonces tendrás una vida larga. Los ojos sin ver, los oídos sin escuchar, el corazón sin saber, entonces el espíritu comulgará con tu cuerpo y tu vida será larga."[16]

En el libro ***Primaveras y Otoños*** del señor **Lü Buwei**, el soberano **Yao** inventó una serie de movimientos para estirar el cuerpo y los cuatro miembros. Dice así:

15. Caítulo *Zan Fu Jin Luo Xian Hou Bin Mai Zhen* (臟腑經絡先後病脈證). Zhang Zhongjing, fue el autor del tratado "Sobre la enfermedad fría" o, El Shang Han Lun (傷寒論), este personaje representa al Hipócrates de la medicina tradicional china.

16. El capítulo Zai You (在有)

"Cuando en la época del clan **Tao Tang** (陶唐) llovió abundantemente durante muchos días, el lecho de los ríos quedó obstruido y el agua no podía fluir. [por eso] El **Qi** interior estaba bloqueado e inmóvil, los huesos contraídos y rígidos, por eso el soberano Yao inventó unas danzas para estirar el cuerpo y mover el **Qi**".[17]

El soberano **Yu** investigó y trabajó personalmente sobre el **Qi**. En algunos libros se dice que inventó los ejercicios llamados **yu bu** (禹步) "los pasos del soberano **Yu**", para estirar los miembros, porque tras muchos años de esfuerzo para solucionar las inundaciones del Río Amarillo, trabajó siempre en zonas húmedas, y acabó teniendo problemas de artritis.

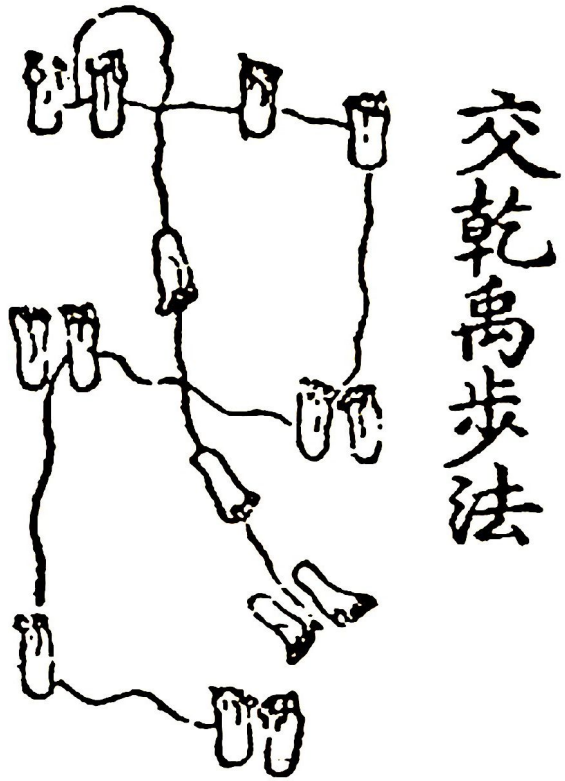
Estos "pasos" funcionaban como las danzas, es decir, servían para hacer mover el **Qi** y la sangre. Después los sacerdotes aprendieron los movimientos del soberano. El médico **Sun Simiao** (孫思邈), de la dinastía **Tang**, describió los pasos combinados con las respiraciones que debían realizarse, así como todas sus reglas. De hecho, era un tipo de **Qi gong** más complicado que las danzas de **Yao.**

La idea de "los pasos del soberano Yu", al igual que las danzas, se inspiró en movimientos de animales.[18]

El libro taoísta, ***Dong shen ba di yuan du jing*** (洞神八帝元度經) "El clásico de ocho emperadores y dios de la cueva dice":

"Los pasos del soberano **Yu**" son su método, no exento de ingredientes mágicos,… cuando llegó a la playa del mar del sur, vio un pájaro que pronunció unos conjuros, gracias a los cuales hizo rodar grandes rocas; y durante el conjuro caminaba con unos pasos especiales. Por eso el soberano Yu imitó sus movimientos que incorporó a sus prácticas mágicas. Al regresar, su magia era realmente prodigiosa."[19]

En el ***El libro histórico de Han*** también se habla del soberano **Yu** como el inventor de la

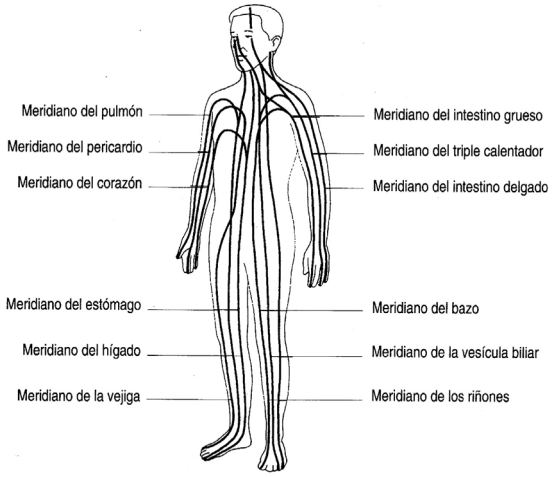


1.7.
Los pasos de Yu como los pasos de danza de los

17. *Lü Shi Chun Qiu* (呂氏春秋) "Historia del periodo Primaveras y Otoños" del señor Lü Buwei (呂不韋), capítulo *Gu Yue* (古樂)

18. *Qian Jing Yi Fang* (千金翼方), capítulo 29

19. Zhang, Rongming (張榮明). (1992), *Zhong Guo Gu Dai Yu Qi Gong Zhe Xue* (中國古代氣功與先秦哲學) "La antigua Qigong chino y la filosofía antes de la dinastía Qin", Laurel Book Company (桂冠圖書公司), Taipei, p63



1.8. Los doce meridianos principales.

"La energía vital fluye por nuestro cuerpo a través de senderos llamados meridianos, que en chino reciben el nombre de mai."

- Wang Kiew Kit

música en la dinastía **Xia**, y dice:

> "los antiguos soberanos inventaron la música para venerar las virtudes…el Emperador Amarillo creó la música **Xian chi** (咸池) y el soberano **Yu** inventó la música de la dinastía **Xia**".[20]

Aqui aparece de nuevo entre la danza sacerdotal y el **Qi Gong**.

Tras un largo tiempo de práctica de **Qi Gong** y meditación se descubrió que el **Qi Gong** no sólo ayudaba a mejorar la salud, sino que también ayudaba a calmar la mente, y con la meditación tuvieron la oportunidad de reflexionar sobre las acciones realizadas durante el día. Por eso daban gran importancia al **Qi Gong**, y justamente esta práctica es la que dio a los chinos, como etnia, un carácter más reflexivo y metafísico.

Al practicar el **Qi Gong,** no sólo movilizan la energía corporal, sino que se comunicaban con el **Qi** de Universo.

¿Cómo imaginan los chinos el universo?

1.1.2. Mitología, Qi y la visión sobre el universo

La civilización china antigua pensaba que el cielo era un techo visible con su propia forma y que estaba compuesto por materia; el mismo techo que la diosa Nüwa había reparado. Imaginaban un cielo redondo, como un sombrero de ala ancha, que cubría la tierra, que era cuadrada como el tablero de un ajedrez.

En China hay una bella historia sobre el origen del mundo. La historia, que se atribuye al dios **Pan Gu**, "el que abrió el cielo", y la diosa Nüwa queda documentada en el libro ***Shan Hai Jing*** (山海經)[21].

20. *Han Shu* (漢書) "El libro histórico de Han", capítulo *Li Yue Zi* (禮樂志)

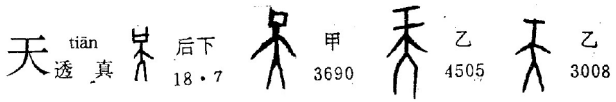
21. *Shan Hai Jing* (山海經) "Clásico de las montañas y los mares" contiene muchos mitos de la época prehistórica china, al tiempo que ofrece numerosos datos sobre geografía, religión, medicina y folklore. Algunos investigadores creen que sus contenidos se fueron propagando desde la época de los Reinos combatientes hasta el principio de la dinastía Han, en el siglo III. Más tarde fueron recopilados por el literato Liu Xiang (劉向, 77-6

El poema de **Qu Yuan**, ***Tian Wen*** (天問) "Preguntas al Cielo" contiene las mismas dudas existenciales que los hombres se han formulado desde la antigüedad hasta hoy.

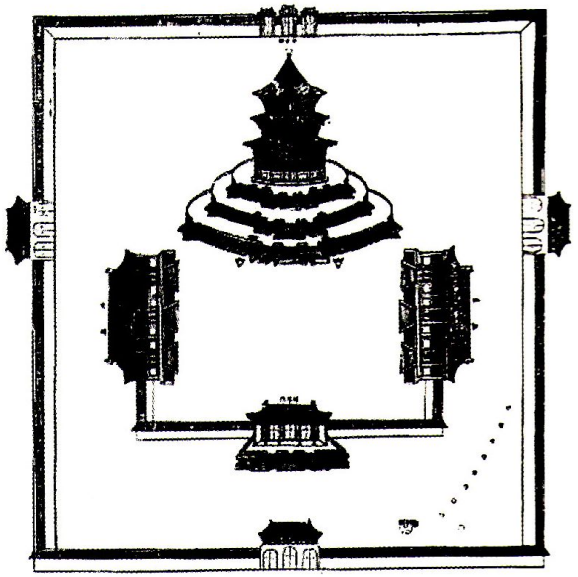
> "Yo pregunto sobre el origen del mundo, ¿quién me lo puede enseñar?
>
> Entonces el Cielo y la Tierra aún no se habían separado, ¿cómo se puede investigar?
>
> Aquella época era caótica, ¿quién la puede explicar?
>
> Hay algo en movimiento y circulando, ¿cómo se puede aclarar?
>
> Desde una oscuridad sin límite nació la luz, ¿por qué?
>
> Los Qi de Yin y Yang se combinan y se transforman, ¿de dónde vienen?
>
> El cielo consta de nueve capas, ¿quién las creó?
>
> De esta obra tan gigante e importante, ¿quién fue el artífice?" [22]

En el libro ***Huai Nan Zi*** (淮南子) describía la situación del mundo antes de que se separaran el cielo y la tierra:

> Antiguamente, no había cielo ni tierra, el mundo era como una bola grande de energía. De esta situación caótica, fueron naciendo los dos dioses gigantes yin y yang, que separaron las cosas del yin y del yang, y establecieron los cuatro puntos cardinales. Después fueron creciendo los seres del universo.[23]



1.9.
El carácter ¨ Cielo¨ en Jia Gu Wen (inscripicón en caparazón de tortuga)



1.10.
Terraza para realizar ofrendas a los dioses en Beijing

a.C.) y su hijo Liu Xin (劉歆, 50-20 a.C.), también durante la dinastía Han.

22. Poema de Qu Yuan (屈原), de la obra Tian Wen (天問) "Preguntas al Cielo". Qu Yuan (340-278 a.C.) fue un importante poeta que vivió en el reino Chu 楚, en la época de los Reinos combatientes. La mayoría de su obra se encuentra en las Elegías de Chu, donde se conservan capítulos tan famosos como *Preguntas al cielo o Li Sao*(離騷)"Despedirse con tristeza". Se suicidó tirándose al río Mi Luo (汨羅). El día de su muerte se conmemora actualmente en Duan Wu Jia (端午節) "la fiesta de la barca del dragón", cada 5 de mayo del calendario lunar. Se celebra comiendo zong zi (粽子) "un tipo de comida tradicional parecida al tamal centroamericano" y organizando el juego de la barca del dragón.

23. Capitulo *Yuan Dao Xun* (原道訓), *Huai Nan Zi* (淮南子) fue un libro editado por Liu An (劉安) (tío del emperador Wu (武), 179-122 a.C.) y sus paniaguados. Tiene 54 capítulos y la mayoría de su contenido se acerca al pensamiento taoísta.



1.11.
"....Los Qi de Yin y Yang se combinan y se transforman, ¿de dónde vienen?
El cielo consta de nueve capas, ¿quién las creó?
De esta obra tan gigante e importante, ¿quién fue el artífice?"

- Qu Yuan

Las dos leyendas sobre Pangu y Nüwa que se explican a continuación exponen algunos conceptos e ideas relevantes:

* El cielo se crea a partir de un **Qi** caótico que luego se separa como el **Ying** y el **Yang**, es la misma idea que se encuentra en la base de **Yi Jing** (易經) "***Libro de las mutaciones***" [24].

* En ellas los chinos representan a sus antepasados, **Pangu**, **Nüwa** y **Fu Xi Shi**, con cabeza humana y cuerpo de serpiente, de acuerdo con el concepto de tótem de aquella época.

* Hoy día **Pangu**, **Nüwa**, y **Fu Xi Shi** continúan siendo dioses taoístas y existen muchos templos para ofrendarles.

1.1.2.1. El dios Pangu (盤古) y la apertura del Cielo

Según una antigua leyenda, al principio no existían ni el cielo ni la tierra. El universo era como un gran huevo relleno del **Qi** caóticas que giraban en un mundo sin límites. En algún momento surgió vida en su interior: el dios Pangu. En esta situación caótica, Pangu durmió y creció durante 18.000 años en el interior del huevo.

El día que Pangu despertó, tras restregarse los ojos, quiso mirar a su alrededor pero enseguida advirtió que reinaba la más absoluta oscuridad. Ante la imposibilidad de ver nada se irritó y, sin saber cabalmente qué hacer, cogió un hacha y empezó a asestar hachazos frenéticamente, con toda su fuerza, provocando un estruendoso ruido: el gran huevo se había abierto gracias a los hachazos de **Pangu**. El **Yang Qi** (陽氣) flotó hacia lo alto y se convirtió en el cielo, el **Yin Qi** (陰氣) se precipitó hacia abajo para convertirse en la tierra. Pero el cielo no quería permanecer en las alturas y descendía lentamente tratando de reunirse otra vez con la tierra.



1.12.
Representación de Pangu en el libro *San Cai Tu Hue* (三才圖會) de l607 d. C.

24. *I Ching, Yijing* o *I King* (易經), es un libro antiguo, un tratado oracular y de sabiduría. El término Yi Jing significa "libro de las mutaciones" o libro de primeros textos se suponen escritos hacia el Fu Xi Shi (alrededor de 3300 a.C.), luego sluego fueron desarrollados con los textos del rey Wen y su hijo el duque de Zhou (hacia el 1100 a. C.) y los de Kong Zi (Confucio) y sus discípulos (500 a. C.) Es un libro para adivinar y también un libro moral, a la vez que por su estructura y simbología es un libro filosófico y cosmogónico.



1.13. El dibujo de nueva provncia de Soberano Yu del libro *Yu Kong Hue Shu* (禹貢匯疏) de la dinastía Ming

A pesar de que **Pangu** lo empujaba hacia arriba una y otra vez, el cielo volvía a descender; temía que cielo y tierra se reunieran de nuevo volviendo a la caótica situación original. Desde entonces, **Pangu** vivió entre el cielo y la tierra, y estuvo sujeto a los movimientos de ambos: cuando el cielo ascendía o la tierra descendía, su cuerpo también se dilataba. Su fuerza era tal que cada día empujaba el cielo más de tres metros, y cuanto más retrocedía el cielo, más alto se hacía **Pangu**, hasta que al fin se quedó sosteniendo el firmamento como un pilar. Transcurridos 18.000 años, el cielo y la tierra habían llegado a separarse por una colosal distancia: el cuerpo de **Pangu** llegó a alcanzar casi 90.000 kilómetros.

Pangu había soportado el cielo con sus manos mientras pisaba la tierra con sus pies: una sola persona abriendo el universo. Pero cuando supo que el cielo nunca volvería a descender murió, y en el momento de morir, su cuerpo empezó a transformarse. Del aire de su boca se originaron el viento y las nubes, su voz se convirtió en trueno y sus ojos se transfiguraron en el sol y la luna. Su tronco y extremidades dieron lugar a las montañas y los valles; su sangre a los ríos; y su sudor a la lluvia. Sus tendones y sus músculos se transformaron en caminos y campos.

De su cabello y de su barba surgieron las estrellas del cielo; del vello de su piel, las plantas. Sus dientes y sus huesos llegaron a ser metales y minerales; y la médula de sus huesos, las perlas y las piedras preciosas. Parece como si hoy estuviéramos habitando sobre su cuerpo. Los chinos veneran a **Pangu** en agradecimiento por su sacrificio y resistencia. Cuentan que su alma volvió al cielo y que, desde allí, nos cuida como un padre. En muchos pueblos se construyen templos en honor a **Pangu**, cuando alguien siente arrepentimiento por los errores de su vida o por enredos de antiguos amores, pide a **Pangu** que le dé la fuerza para morir espiritualmente al pasado, y abrir un mundo nuevo con una fuerza renovada para construir una vida nueva.

1.1.2.2. La diosa Nüwa (女媧) y Fu Xi Shi (伏羲氏)

Tras la muerte de **Pangu** el cielo empezó a descender lentamente. Sólo la montaña **Bu Zhou Shan** (不周山), situada al oeste del mundo, podía ahora sostener el cielo. Un día, el dios del agua **Gong Gong** (共工) discutió con el Soberano **Zhuan Xu** (顓頊) a causa de su poderosa posición. Pelearon y ganó el soberano **Zhuan Xu**. El dios del agua estaba tan avergonzado y furioso que golpeó la montaña **Bu Zhou**, como ésta era el único soporte del mundo, al romperse se originó una catástrofe que representó una gran crisis para la humanidad. La mitad del cielo cayó sobre la

tierra abriendo un gigantesco socavón. Debido a las enormes grietas en la tierra, se produjo una gran inundación.

La diosa **Nüwa** se propuso reparar el cielo. Recopiló 36.501 piedras de siete colores (rojo, naranja, amarillo, verde, azul, violeta, índigo) que purificó y fundió de nuevo para encastarlas en el cielo. De todas las piedras utilizadas le sobró una. Tras siete días y siete noches, consiguió restaurar el cielo. Se dice que en las nubes de colores aún brillan los reflejos de las piedras preciosas. Además, consiguió una tortuga sagrada, a la que le cortó las patas para sostener el cielo. Aunque el mundo pudo salvarse de la catástrofe, este accidente dejó inevitables secuelas: el cielo quedó perpetuamente inclinado hacia el oeste; por eso el sol, la luna y las estrellas declinan por el oeste. La tierra cayó hacia el sureste, por eso los ríos fluyen hacia el este.

La diosa **Nüwa** creó, en primer lugar, los animales y después modeló al hombre con barro. Pero el proceso era muy lento, ya que debía coger hierbas y trenzarlas para formar una cuerda que luego hundía en el barro húmedo; al sacarlas, las figuras de barro se transformaban en seres humanos que caían desde el cielo. Según otra variante del mito, cuando surgió el mundo sólo existían la diosa **Nüwa** y su hermano **Fu Xi Shi**. La famosa imagen de **Nüwa** y **Fu Xi Shi**, representados como dos serpientes entrelazadas con cabezas de mujer y hombre respectivamente, simboliza la procreación. Se casaron e instituyeron el matrimonio para asegurar que la humanidad se reprodujera. Por eso se considera a **Nüwa** y **Fu Xi Shi** como padres de la humanidad.

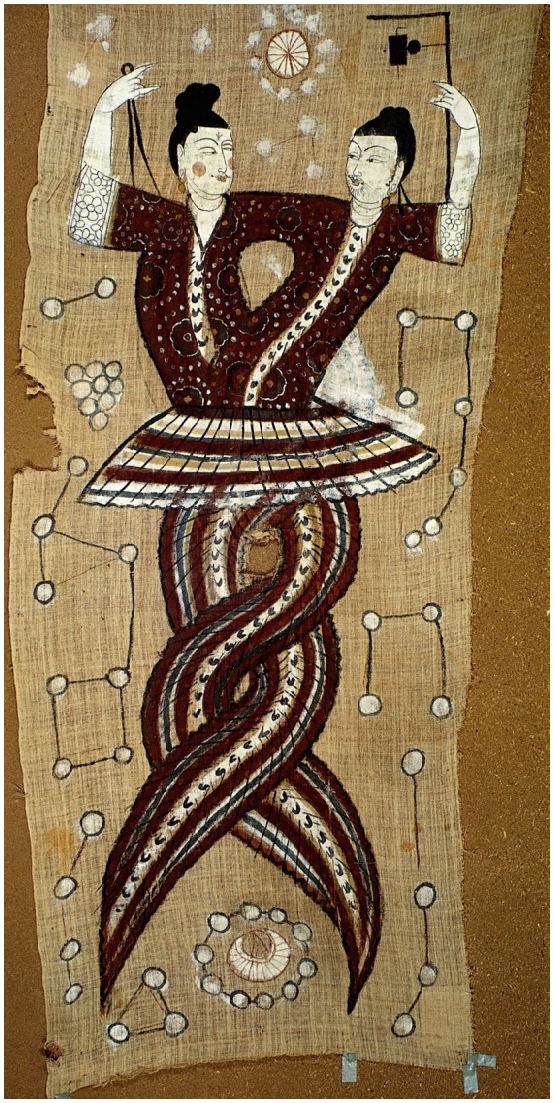
Según la mitología china, la diosa **Nüwa**, el dios **Fu Xi Shi**, **Pangu** y otros dioses de la mitología, tienen cabeza humana y cuerpo de serpiente.

La razón de esta mitificación hay que buscarla en la propia historia de la expansión: las tribus que tenían una serpiente como tótem, al ir entrando en contacto con otros grupos que veneraban otro animal, lo incorporaban a su propia cultura a través de la propia hibridación. En ese largo periodo, los hombres debían enfrentarse a la naturaleza inhóspita en durísimas condiciones. Estaban indefensos ante muchos animales salvajes y la manera que tenían de protegerse, en un plano mágico, era apropiarse de su fuerza y poder a través de la creación del tótem. El cuerpo de serpiente representa la fuerza y destreza animal, pero la cabeza humana es el símbolo de la superioridad de su inteligencia, respecto a las fieras, por su capacidad de pensar y crear.

El clima en aquella época era muy húmedo y caluroso, a diferencia del clima actual, que es muy seco. Habitaban y cazaban en el bosque, conviviendo con muchos tipos de serpientes peligrosas que les atemorizaban y por ello les tenían mucho respeto. Estaban expuestos a cambios climáticos,



1.14. La serpiente es un aminal tan poderoso y los humanos desde neolítico ya tenía mucha imaginación con ella.



1.15.
El dibujo de FuXi y Nüwa que se descubrión en la provincia Xinjiang.

terremotos, catástrofes naturales… y la necesidad de defenderse de los posibles ataques de otros clanes, les infundió el temor a todo cuanto les rodeaba ya que condicionaba su supervivencia. De esa forma aquellos pueblos desarrollaron el respeto hacia los antepasados, los dioses de la naturaleza y los animales. Y sintieron la necesidad de adorar a los tótems, como muestra de su respeto.

Todavía hoy en la cultura china se mantiene el respeto hacia los animales. Su origen está tanto en el hecho de que los dioses de la mitología china tuvieran cuerpo en forma de serpiente, en que algunos caracteres chinos tuvieran forma de animales, o en el hecho de que se grabaran tótems en los instrumentos de bronce y en las piedras dibujadas durante la dinastía Han. Vemos que la presencia de los animales, y en particular la serpiente, ha sido constante desde los orígenes hasta hoys en nuestra civilización.

Este miedo con el que convivían los hombres y mujeres durante la época antigua de China, es lo que los llevaba a invocar constantemente a los dioses, motivo por el cual encontramos tantas huellas de estas invocaciones, en la danza, las fiestas, la mitología, la escritura y los dibujos de cerámica. Aquellos actos, como muestra de respeto hacia los dioses, estaban cargados de pasión.

Los dibujos que encontramos en las cerámicas de esa época, que más adelante desembocarían en formas geométricas, como líneas rectas, onduladas, en espiral o en forma de triángulos, o de sierra; que hoy día nos parecen como meramente decorativos, para los hombres de aquella época, estaban llenos de las pasiones de quienes las realizaban.

Según la mitología china, **Pangu** es un semidiós que representa la energía de la fuerza masculina. Es como el padre que lucha con todas sus fuerzas para enfrentarse a las dificultades y mantener a salvo su hogar. **Nüwa** es una diosa-mujer que representa la fuerza femenina creadora de los humanos; es una madre que arregla la grieta del cielo y que tiene sensibilidad maternal para cuidar del hogar. Comparado con el mito de **Pangu**, a los chinos les gusta más el mito de **Nüwa**, porque contiene la suavidad y la sensibilidad femenina.

Esta piedra fue olvidada en un campo, después de pasar el viento y la lluvia, la piedra absorbió la energía del sol y de la luna; adquirió su propio espíritu y se reencarnó como el personaje principal de su famosa novela ***Hong Lou Meng*** (紅樓夢) "Sueño del pabellón rojo" donde empieza la historia de una familia de la etnia Manchu al final de la dinastía **Qing**.

1.2. Xu Ri Dong Shen (旭日東昇)

"El sol ha subido desde la montaña"

En esta época se empezaron a anotar mensajes para recordarlos.

¿Cómo se utilizaban los materiales que tenían alrededor para crear los signos o símbolos?.¿Por qué la caligrafía china se parece tanto a las imágenes de la naturaleza? ¿Quién creó estos signos?

Uno de los más bonitos de la cultura neolítica representa en la parte inferior una serie de triángulos seguidos, como si se tratara de una cordillera de montañas, y encima de ellas una segunda forma alargada y triangular sobre la que se dibuja un círculo más grande.

¿Qué significa? Es un signo que se puede descifrar por separado o como conjunto. Aún no hemos descubierto su secreto. Los arqueólogos lo interpretan como si fuera un sol que creciera desde las montañas y entre las nubes, pudiendo significar el amanecer.

Otras interpretaciones del mismo dibujo dicen que representa mucha luz. En estas vasijas de cerámica, de la misma cultura, se encuentran unos signos con forma redonda. Se piensa que eran los signos característicos de un clan que vivía en una zona donde salía el sol. Este signo, con el significado del amanecer, recuerda al momento en que se abre el telón, como si fuera el inicio del desarrollo de los caracteres chinos.

Desde aquel dibujo, en la cerámica, hasta las inscripciones en caparazón de tortuga, hay mil años de espacio en blanco, pues no se puede ver la evolución de la escritura solamente a partir de unos signos que se encuentran sobre los instrumentos de cerámica . Parece que los caracteres chinos se desarollaron muy rápidamente en estos mil años y que la mayoría de la gente los utilizaban, los podía reconocer, los podía copiar y sabía como se pronunciaban.

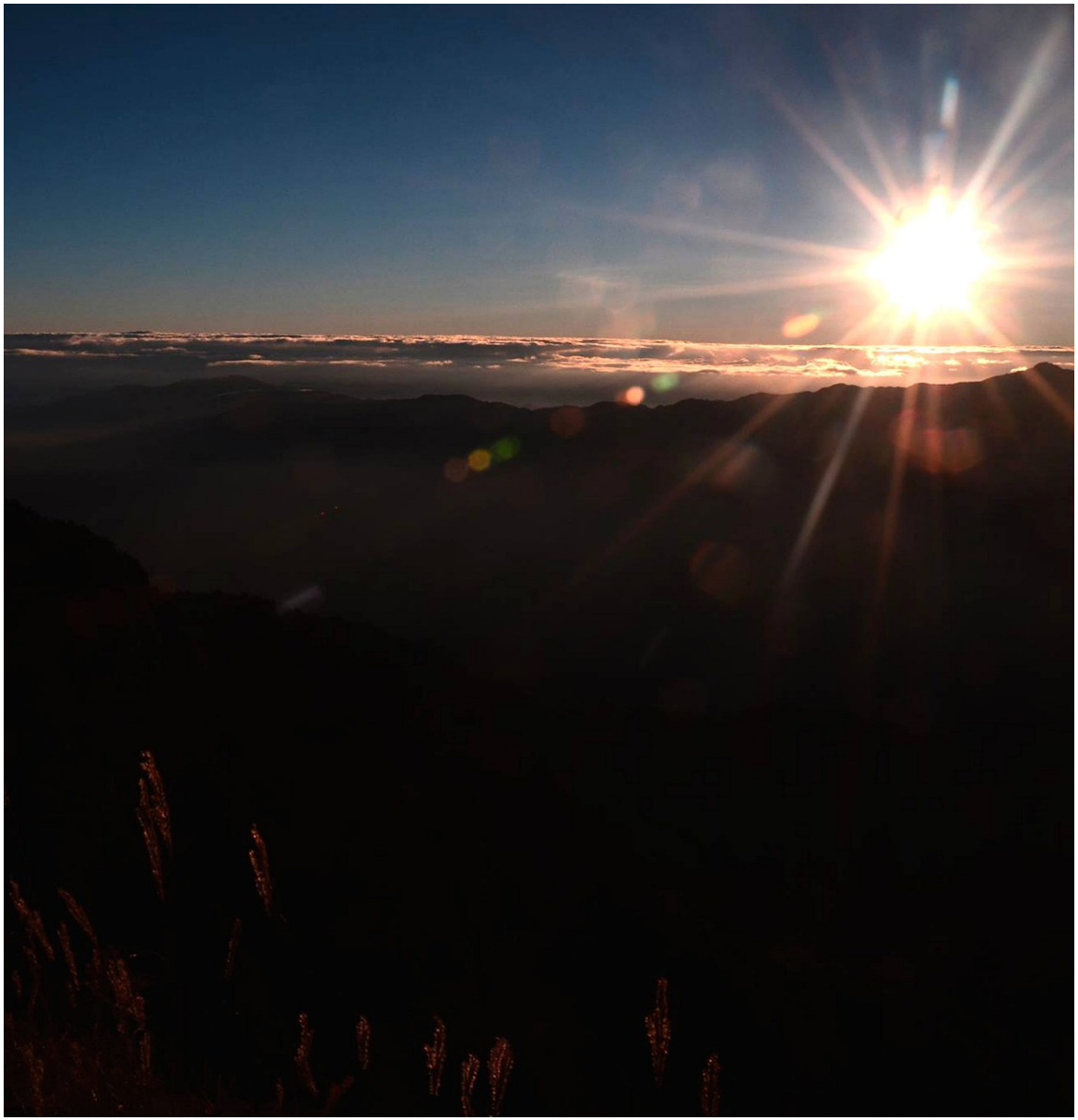
El origen y la creación de las palabras chinas han dado mucho que hablar, existen muchas teorías y mitos al respecto de los que hablaremos en el próximo apartado. También existen muchas leyendas que relacionan a los emperadores con la creación de ciertos carácteres. Se dice que el soberano **Shen Nong** (神農) creó el estilo de escritura Sui, inspirado al ver ocho ramos de paja o que el Emperador Amarillo creó **yun shu** (雲書) "el libro de nube", tras observar las



1.16.
Vasija de cerámica donde se encuentra el signo y que pertenece a la época del Neolítico.



1.17.
Este signo fue posiblemente el primer carácter chino: amanecer o mucha luz.



1.18.
Los pobladores chinos de la antigüedad se inspiraron en la naturaleza para crear signos con los que comunicarse entre ellos.

nubes, del mismo modo que el soberano Shao Hao crearía **fong shu** (鳳書) "el libro del fénix"[25] y el soberano Yao crearía **yin shu** (蠅書) "el libro de la mosca". Todas estas historias muestran la influencia de la naturaleza en la forma de las palabras chinas.

1.2.1. Hui yan shi guan: Cangjie (慧眼史官: 倉頡) "El inventor de los caracteres chinos: Cang Jie"

Tradicionalmente siempre se ha dicho que el inventor de los caracteres chinos fue el historiador del emperador amarillo, **Cang Jie**. Dicen que él se inspiró en las huellas que dejan en el barro las pisadas de animales porque sólo viendo las huellas se puede saber a qué animal pertenecen. Él desarrolló la idea de que copiando la naturaleza es posible describirla.

Un mito cuenta cómo **Cang Jie** inventó los caracteres chinos. La fábula cuenta cómo durante el día llovía mijo desde el cielo mientras se creaban los caracteres. Por este motivo, los fantasmas lloraban por la noche. Tras nacer los caracteres y multiplicarse los textos, los conocimientos sobre la labranza o cualquier otra cuestión podían ser recopilados y divulgarse. De este modo aumentó la productividad.

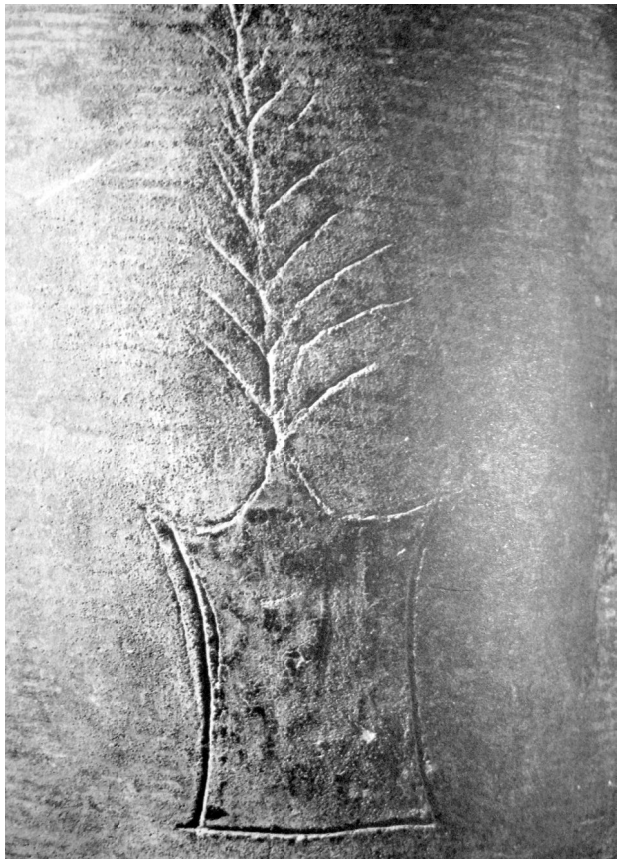
Cang Jie fue un historiador del Emperador Amarillo. Un historiador era un funcionario que trabajaba para el emperador; su trabajo consistía en registrar sus palabras, los rituales, las guerras, la caza y cualquier cosa importante que sucediera. Escribían con los signos sencillos de los que disponían entonces, por eso se supone que un historiador debió ser el primero en inventar los caracteres y en saber usarlos. Y dado que los historiadores también fueron los primeros en registrar lo que ocurría en la sociedad, se considera que con ellos, la historia, la cultura y los caracteres nacieron casi de forma simultánea.

Un día, **Cang Jie** subió a la montaña **Yang Xu** (陽虛) y vio una gran tortuga. Le sorprendió



1.19.
Representación de Cang Jie en el *MIng Hong Zhi Kan Ben* (明弘治刊本) "Libro de la Dinastía Ming".

25. El fénix macho es el rey de las aves. Es un pájaro que trae buena suerte y simboliza la paz del mundo. En las inscripciones sobre caparazón de tortuga, el signo fénix macho se refiere igualmente a "viento". La idea es que el ave fénix, como el viento, está en todas partes y expresa la naturaleza global, por lo que también significa "gigante". Además, el fénix macho representa el poder del emperador y es utilizado por las emperatrices, indicando "nobleza", "belleza", "fidelidad" y "virtuosidad". En su valor simbólico se encuentra por debajo del dragón chino, que ocupa el primer lugar.



1.20.
Objeto de cerámica perteneciente a la cultura Da Wen Ko del neolítico. Esta cerámica era un recipiente en el que se hacían ofrendas de vino, sobre él se grabó un signo que posiblemente significaba árbol alto.

que la tortuga tuviera tantas rayas en su caparazón y empezó a investigar. Descubrió que estos dibujos tenían su significado y se preguntó si del mismo modo se podría expresar el pensamiento humano a través de los signos, ayudando a todo el mundo a propagar las ideas y a registrar los eventos. **Cang Jie** empezó a analizar los movimientos de los planetas, la morfología de las montañas y los ríos, las huellas y las formas de la naturaleza.

A partir de todo lo que había observado y según su experiencia, imitó y dibujó muchos tipos de signos, definiendo su significado. Después unió los signos formando pequeñas frases que él explicaba a otras personas para que la gente pudiera entender lo que expresaban. Pero los primeros caracteres que inventó **Cang Ji**e no eran suficientes y, además, la guerra contra **Chi Yu** (蚩尤), gobernante de un pueblo, provocó que se perdieran muchos signos. Si los caracteres se querían enseñar y utilizar realmente, sería necesario desarrollarlos mucho más.

El Emperador Amarillo le trató como a un huésped de honor y le construyó una casa donde poder investigar sobre los dibujos. Cang Jie vivió en una casa que se construyó encima de una torre alta, cerca del sur del río **Wu** (洧水), para que pudiera concentrarse en sus invenciones. Estuvo mucho tiempo sin idear nada hasta que un día, mientras pensaba, vio volar a un fénix. Algo cayó de la boca del pájaro, justo frente a él, y al cogerlo, vio una huella de la pata de algún animal, pero no pudo distinguir de cuál. Entonces preguntó a un cazador que le explicó:

> "Esto es la huella de una pata del animal Pi Xiu (貔貅)[26], es distinta a la de otras especies, yo puedo distinguirlas todas".

Estas palabras inspiraron a **Cang Jie**, y pensó que si cada cosa tenía sus particularidades, él podría captarlas, sintetizarlas y dibujar su imagen para que todo el mundo pudiera entenderlas. De aquí surgirían los nuevos caracteres. A partir de este momento, **Cang Jie** se concentró en observar atentamente todas las cosas (el sol, la luna, las montañas, los ríos, los animales...) para dibujar su imagen según sus características e ideó muchos pictogramas. Así fue creando los signos día tras día, hasta que acumuló bastantes y, el Emperador Amarillo se encargó de reunirlos y difundirlos por todo el pueblo para que fueran usados habitualmente. Como homenaje al mérito de Cang Jie, se dio un nombre mítico al lugar donde creó los caracteres: **Feng Huang Xian Shu Tai** (鳳凰啣書台) "La terraza en la que el fénix llevaba un libro en la boca".

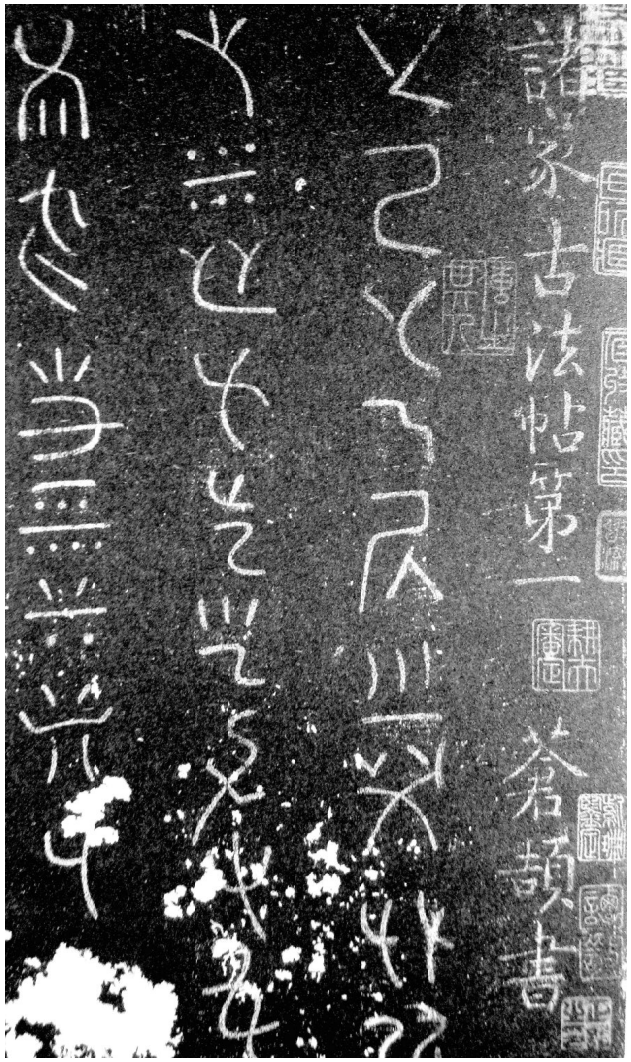
26. Pixiu es una criatura de la Mitología china. Recuerda un león alado. Pixiu es una variación anfibia influida por la riqueza. Se dice de su voraz apetito de oro y plata.

En aquel momento sólo **Cang Jie** mantenía una mente sensible, los ojos perspicaces y las manos flexibles para dibujar las imágenes de la naturaleza, de modo que todo el mundo pudiera reconocerlas. El pensamiento de **Cang Jie** significa un paso adelante en el desarrollo de la civilización humana. Por eso el día que llovía mijo celebraban su cosecha abundante. Ese día, los fantasmas lloraban porque, cuanto más conocimientos tuvieran los humanos y cuando más elaborado fuese su pensamiento, más lejos se encontrarían de su origen puro y no podrían sentir la energía de la naturaleza.

El trabajo de **Cang jie** hacía preguntarse a los hombres qué tipo de ojos podían ver el secreto de este mundo. Los chinos no saben explicar este tipo de visión, por eso imaginaban que su inventor Cang Jie tenía cuatro ojos. **Cang Jie** necesitaba inventar los diferentes caracteres, él sabía que los cuatro ojos que le habían sido otorgados por el cielo eran para observar este mundo y captar la energía de la naturaleza. La huella en el barro era un mensaje del cielo, que le inspiró la idea de que "la energía universal se transforma como todas las cosas de la naturaleza", "la imagen de la naturaleza se puede simplificar en los signos, y los signos se pueden entender como los caracteres". El calígrafo **Cai Yong** dijo:

> La escritura proviene de la naturaleza. Cuando ésta apareció, nacieron el Yin (陰) y el Yang (陽). Cuando nacieron el yin y el yang, surgieron también la forma y el gesto. [27]

Así, **Cang Jie** inventaba un tipo de escritura que todavía se relaciona con el reflejo de la naturaleza en este mundo. Los caracteres chinos son símbolos de la naturaleza, los chinos creen que son mensajes del cielo, por ello se considera que los textos son sagrados. Llamaban a los caracteres "vestigio de santo", algunas localidades aún conservan la costumbre de venerar los textos. Existen un tipo de torres dedicadas íntegramente a la quema de papeles escritos, ya que estos papeles no se pueden tirar ni quemar en cualquier lugar, ni nadie puede sentarse sobre ellos. Profesan un gran respeto a personas o dioses relacionados con la cultura y la escritura, como el **Wen Chang Di Jun** (文昌帝君)[28] "Dios del letrado", **Cang Jie** o el **Kong Zi** (孔子) "Maestro Confucio".



1.21.
Escritura de Cang Jie con los modelos *Jian Tie* de la Dinastía Song.

27. *Jiu Shi* (九勢) "Los nueve gestos". *Jiu Shi* fue la primera obra de investigación sobre la estética de la forma de la caligrafía. Su escritor, Cai Yong (蔡邕, 132-192 d.C.), fue un maestro literario sobre *Ci Fu* (辭賦) "prosa poética derivada de los versos eruditos" que imitaban *Chu Ci* (楚辭) "Las Elegías de Chu", de las que se originó la prosa rimada china. También era calígrafo y escribió 104 obras de estilos distintos. Su caligrafía de estilo oficial ha influenciado mucho a lo largo de toda la historia.

28. Wen Chang Di Jun (文昌帝君) es un dios taoísta que puede decidir en la suerte de la carrera académica o



1.22.
Ídolo de Wen Chang Di Jun (文昌帝君) en un templo de Taiwán.

En la mitología china se dice que nació con la capacidad de crear los caracteres. Miró las montañas, el mar, y constató la diferencia entre los distintos seres de la naturaleza. Observó el movimiento de los planetas y los detalles, como las rayas de los caparazones de tortuga o las plumas de las aves, para crear los caracteres. Se dice que en el momento en que se crearon los caracteres empezó a caer una lluvia de cereales del cielo y los fantasmas lloraban por la noche.

Les expresiones "lluvia de cereales" y "fantasmas que lloran" dan mucho que pensar porque para los chinos los caracteres son signos que sirven para establecer comunicación entre los hombres y los dioses. Los hombres inventaron claves para comunicarse con los dioses, y éstos les enviaron cereales desde el cielo, así los fantasmas dejaron de controlar a los hombres y por ello, lloraban por la noche.

Él poseía una mirada extraordinaria que le permitía observar la naturaleza con gran capacidad de detalle. Tradicionalmente se le representa con cuatro ojos. Uno de los sistemas para escribir caracteres chinos con el ordenador se llama **Cang Jie**, para recordarlo, aunque es posible que en realidad **Cang Jie** no fuera únicamente una persona sino un clan. También podría tratarse de la persona que ordenaba y coleccionaba los caracteres chinos en aquella época. Desde aquel primer signo que simbolizaba los inicios de la escritura hasta la época tecnológica, los caracteres chinos no se han abandonado. Todavía hay gente que utiliza el sistema de **Cang Jie** para escribir, con él, en un minuto se pueden escribir 238 caracteres.

1.2.2. Los ocho trigramas

Cuando la gente antigua observó los movimientos de la naturaleza, se fijaron en que existían situaciones vinculadas y opuestas como cielo-tierra, sol-luna, día-noche, verano-invierno, mujer-hombre, etc., y a partir de ahí desarrollaron y resumieron la idea de **Yin** y **Yang**. Ambas fuerzas se oponen y se complementan: el calor es **Yang** y el frío es **Yin**; el cielo es **Yang** y la tierra es **Yin**.

política de los estudiantes y los funcionarios. Su apellido era Zhang (張), su nombre Fu (夫). Nació en 287 d.C. dinastía Xi Jin (西晉) en la provincia de Si Chuan (四川) de hoy. Murió en una guerra. Se construyó un templo en su memoria y le renombraron Zi Tong Di Jun (梓潼帝君) (normalmente el emperador puede exaltar a un difunto a la altura de los dioses). El emperador de Mongolia le ordenó gobernar el palacio Wen Chang en 1316. Wen Chang es el nombre genérico de seis planetas cercanos a la Osa mayor que significa literatura. Desde la dinastía Song hasta hoy, cuando llegan exámenes importantes, muchos estudiantes van a hacer sacrificios a Wen Chang Di Jun para pedirle suerte.

Las cosas del universo existen antagónicamente, pero esta relación no es absoluta, sino relativa. Por ejemplo: arriba es **Yang** y abajo es **Yin;** cuando el llano es relativo a la montaña, la montaña es **Yan** y el llano es **Ying**; pero si el llano es relativo al subsuelo, el llano es **Yang** y bajo tierra es **Yin.**

La teoría del **Yin** y **Yang** se consolidó durante las dinastías **Shang** y **Zhou**. En el capítulo ***Xi Ci*** (繫辭) del libro ***Yi Zhuan*** (易傳), encontramos:

> "Aquello que hace surgir una vez lo oscuro y una vez luminoso, es el Tao (道)".

Tao significa camino o método. Los antiguos filósofos creían que el universo estaba formado por la energía , que incluía dos partes que cambiaban y se transformaban mutuamente entre un **Yin** y un **Yang**. Ambos son interdependendientes, disminuyen y aumentan inversamente. En el interior de **Yin**, hay una parte de **Yang**; en el interior de **Yang**, hay una parte de **Yin**. Uno puede existir sin el otro, de ahí la naturaleza combinatoria de sus cambios. La relación entre **Yin** y **Yang** es proporcional: si **Yin** aumenta, **Yang** disminuye, y viceversa. **Yin** no es completamente bueno, así como Yang tampoco es completamente malo.

> **Yang** es: cielo, padre, masculino, calor, día, superficie, pasado, fuerza demoledora, número impar.
>
> **Yin** es: tierra, madre, femenino, frío, noche, interior, futuro, fuerza para soportar, número par.

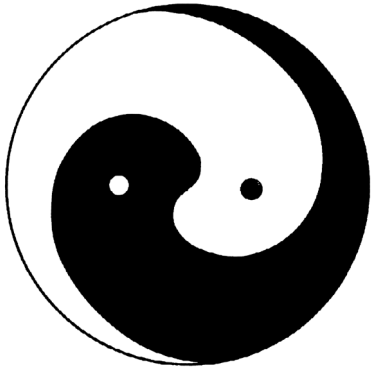
La medicina china se basa en la idea del **Yin** y **Yang**. Según la situación del **Yin** y **Yang** de la salud, se distinguen la enfermedad y el objetivo de la curación. Cada parte del cuerpo y sus órganos se pueden separar en dos partes, por ejemplo: la espalda del hombre es Yang y su vientre es Yin; la espalda de la mujer es **Yin** y su vientre es **Yang**; la fuerza y el espíritu son **Yang**, la temperatura es **Yin**. Cada uno de los canales de conducción del **Qi**, llamados meridianos, se clasifican en **Yin** y **Yang**; así mismo ocurre con las distintas enfermedades.

Los ocho trigramas provienen del método de adivinación a través de **Shu Bu Fa** (數卜法) " consultar por los números".

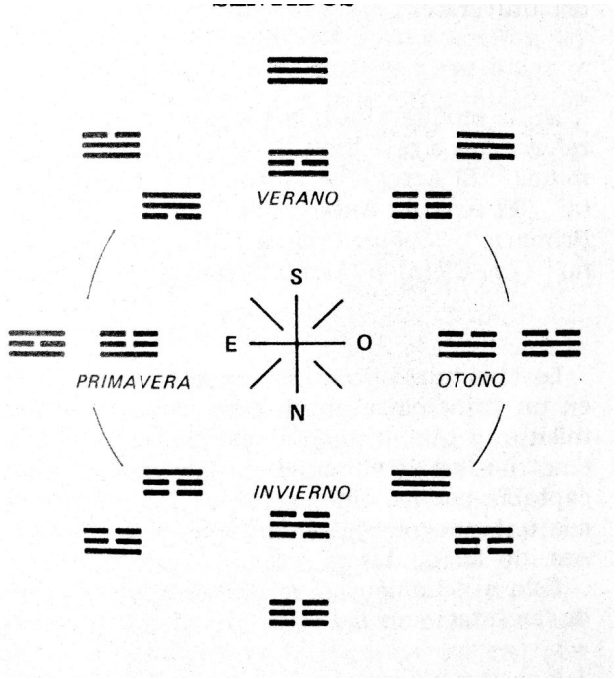
> "Fu Xi, que antiguamente gobernaba el imperio chino, se dedicó a observarlo en toda su extensión: miró hacia arriba y captó las imágenes del cielo, miró hacia abajo y captó las reglas de la tierra, observó las líneas de los animales y el resto de elementos presentes en la naturaleza, estudió de cerca la estructura del cuerpo y de lejos la forma de las cosas... Luego empezó a crear los ocho trigramas



1.23.
Fu Xi Shi inventó los ocho trigramas.



1.24.
El origen del dibujo de Tai Ji representa el movimiento de la energía Yin (parte negra) y de la energía Yang (parte blanca)



1.25. Los modelos del Universo
El diagrama muestra dos diferentes arreglos circulares de los ocho trigramas - Qian (乾) "cielo", Kun (坤) "tierra", Gen (艮) "montaña", Dui (兌) "lago", Zhen (震) "trueno", Xun(巽) "viento", Kan (坎) "agua" y Li (離)"fuego".

para representar las imágenes del mundo". [29]

Los ocho trigramas surgen a partir de los signos de **Yin** y **Yang**, siguiendo el desarrollo universal. A partir del principio de todo el universo, de un estado **Wu ji** (無極) "sin límites" [30], surgió el mundo. El mundo era **Tai Ji** (太極) "un espacio relleno de energía caótica"[31]. Desde un espacio relleno de energía caótica, emergieron el **Yin** y el **Yang** , de los que se originaron **Si xiang** (四象) "las cuatro formas". Estas 4 formas generaron los ocho trigramas, a partir de los cuales se desarrollaron los 64 hexagramas. **Lao Zi** (老子) dijo:

> "El Tao engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres. Los diez mil seres albergan en su seno el Yin y Yang, cuyas energías vitales chocan para tornarse en armónica unidad".[32]

Por la forma de sus líneas, en muchos libros antiguos se hacía referencia a la íntima relación entre los ocho trigramas, las cuerdas anudadas y el origen de los caracteres.

1.2.3. Jie Shen Er Zhi: Shen Jie (結繩而治: 繩結) "Hacer nudos para gobernar: los nudos"

Me gusta ver las paredes recubiertas de ratán. Sus sombras bajo la luz parece que representan una pintura abstracta. Sus tallos son muy resistentes y, aunque estén secos en invierno, cuando llega la primavera siempre salen hojas. Su resistencia los hace especialmente aptos para trenzarlos

29. *Prólogo de Shuo Wen Jie Zi* (說文解字序) "El diccionario de la explicación de la escritura e interpretación de los caracteres" de Xu Shen (許慎).

30. Wu Ji (無極) es la situación anterior a Tai Ji (太極). Lao Zi (老子) dijo: "...conoce lo blanco, mantente en lo negro, hazte norma del mundo, siendo norma del mundo, no habrá yerro en tu virtud permanente. No habiendo yerro en tu permanente virtud, retornarás a lo que no tiene fin". (Ver nota 16). Wu Ji (無極) es Tao (道), Tao es ilimitado.

31. Tai Ji (太極) es la situación posterior a la formación del universo. Era una situación caótica en la que aún no se habían separado las energías Yin (陰) y Yang (陽).

32. *El libro de Tao.* Lao Zi. Traducción: Iñaki Preciado Ydoeta. Ed. Santillana. Madrid, 1996.

en cuerdas. La palabra **sheng** (繩) "cuerda" se representa con un carácter en el que aparecen dos cuerdas entrelazadas. De este carácter derivan otros como **si** (絲) "seda" o **jie** (結) "nudo" , que contienen el carácter cuerda como radical.

Imaginamos que nuestros antepasados empezaron a utilizar cuerdas para construir sus herramientas o armas, o para atar a los animales. También las utilizaban para tejer ropas para cubrir el cuerpo. Además comprendieron que la flexibilidad del ratán permitía hacer nudos, que les servían para recordar cosas, como el número de animales que habían cazado, o la cantidad de cereales que habían recogido. Los disitintos nudos podían representar el equivalente a cinco kilos de arroz, diez metros de tela, diez nudos. Los nudos También podían servir para indicar acontecimientos históricos, como guerras… o climatológicos, como terremotos, incendios, estrellas fugaces.

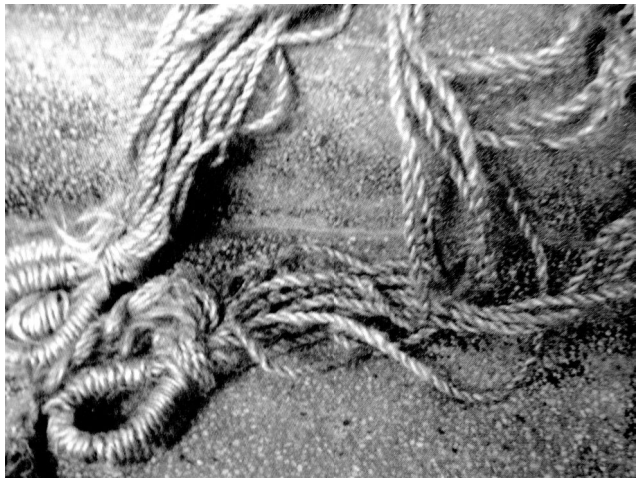
En la China antigua, ya no se utilizaron los nudos, pero podemos encontrar sus formas en cerámicas, caracteres, poesías y en el arte.

Antiguamente, para realizar dibujos o motivos decorativos sobre la cerámica, se cubrían las piezas de cerámica, con tela o ratán para que, al ser quemados dejaran impresas sus huellas en la superficie; es posible que con aquellas huellas quisieran representar símbolos familiares o las firmas de los ceramistas.

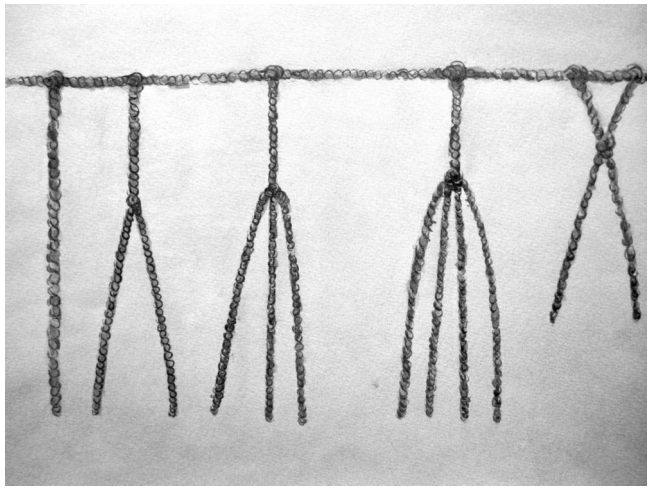
Los trazos de caligrafía sencillos pero más difíciles de escribir, y que se representan con trazos en vertical o en horizontal, provienen de los nudos de ratán. El número **shi** (十) "diez", que en chino se representa con forma de cruz, tiene su origen en un nudo de la cuerda. El número **ershi** (廿) "veinte", a su vez, proviene de dos nudos sobre la cuerda. A su vez, el número **sanshi** (卅) "treinta" deriva de tres nudos y así sucesivamente. El carácter **shi** (世), "vida" y contiene el número treinta; antiguamente la gente vivía menos, treinta era el tiempo medio de vida.

Los funcionarios que se encargaban de realizar los nudos, dejaron de hacerlo con la aparición de los caracteres. . Los nudos habían adquirido tanta precisión que se utilizaban también para unir piedras de jade y llevarlas en el bolsillo o colgadas en la ropa; para ellos el jade tenía la función de evitar la energía negativa y proporcionar suerte a quien lo llevara consigo. Al principio los nudos eran muy sencillos, pero con el tiempo se desarrollaron estilos más complejos y de variados colores. Podemos decir que a lo largo de la historia se desarrolló un arte de hacer nudos.

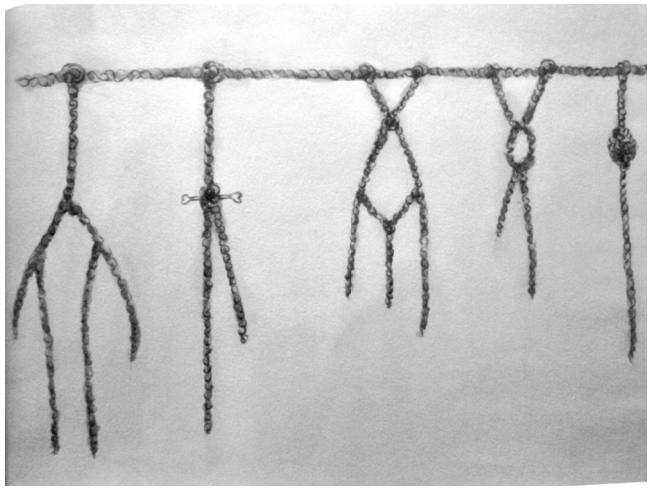
En la una novela ***Hong Lo Mon*** (紅樓夢) "El sueño del pabellón rojo", en el capítulo 35



1.26.
Nuestros antepasados empezaron a utilizar cuerdas para construir sus herramientas o armas, o para ~~a~~ atar a los animales. También las utilizaban para tejer ropas para cubrir el cuerpo. Además comprendieron que la flexibilidad del ratán permitía hacer nudos, que les servían para recordar cosas, como el número de animales que habían cazado, o la cantidad de cereales que habían recogido.



1.27.
Cuerdas con nudos que representan los números;
de izquierda a derecha:
1 (一), 2 (二), 3 (三), 4 (四), 5 (五).



1.28.
Número 6 (六), 7 (七), 8 (八), 9 (九), 10 (十). resulta evidente que algunos números provienen de la forma de los nudos (五), (六) y (十).

encontramos un diálogo entre el señor y su sirvienta. El amo, le encarga una borla de nudos como adorno para una faja y hablan sobre el color más apropiado y los diferntes dibujos que se pueden hacer: varillas de incienso, flores de ciruelo, amentos de sauces…. El hecho de que se realicen muchos tipos de nudos diferentes significa que es un arte muy antiguo.

En nuestra literatura es un tema muy habitual. El poeta **Chu Yuan** (屈原) dice en una poesía: "en su corazón hay nudos, que no se pueden deshacer."[33]

En el taoísmo hay un ritual que sirve para deshacer los nudos, para pedir a los dioses que borren las culpas de los ojos, los oídos, la nariz, la lengua, el cuerpo, la boca y el corazón. Se deshacen los nudos también a los muertos, para que al deshacer sus nudos interiores puedan superar y trascender el mundo humano.

En la antigüedad, cuando no existían los caracteres, los nudos servían para transmitir los mensajes. Hoy en día, estos nudos, simbolizan paz y suerte, y nos ayudan a pasar otros nudos de la vida.

1.2.4. Ke Gu Ming Xin: Ke hen (刻骨銘心: 刻痕) "Grabar los huesos y el corazón: los grabados"

A veces en los troncos de los árboles vemos grabados nombres de personas, o corazones junto a los nombres, que sirven para recordar.

Hay algo de salvaje en el hecho de grabar estas huellas toscas sobre el tronco vivo y bello. En la época de los aborígenes, como no conocían los caracteres, utilizaban nudos y gravaban signos o hacían dibujos para memorizar las cosas.

El pictograma **ke** (刻) "grabar" en **Jia Gu Wen** (甲骨文) "La inscripción de caparazón de tortuga" (ver Cap. 2) representa un cuchillo con el que se graban signos. También significa "detalles." Los salvajes utilizaban piedras, conchas y huesos de animales para crear muchas formas. El cuchillo de piedra se utilizaba para talar troncos de árboles y los cuchillos de concha o huesos

33. *Ai chen* (哀郢) " Tristeza"

de animales, más ligeros, se utilizaban para sacar punta y poder así hacer dibujos más detallados. Más adelante desarrollarán el cuchillo de bronce.

Hay refranes que se relacionan con el grabado. Por ejemplo, la frase **ke gu ming xin** (刻骨銘心) "grabar huesos y sellar corazón" significa aquello que queda impreso en la memoria y nunca se olvida.

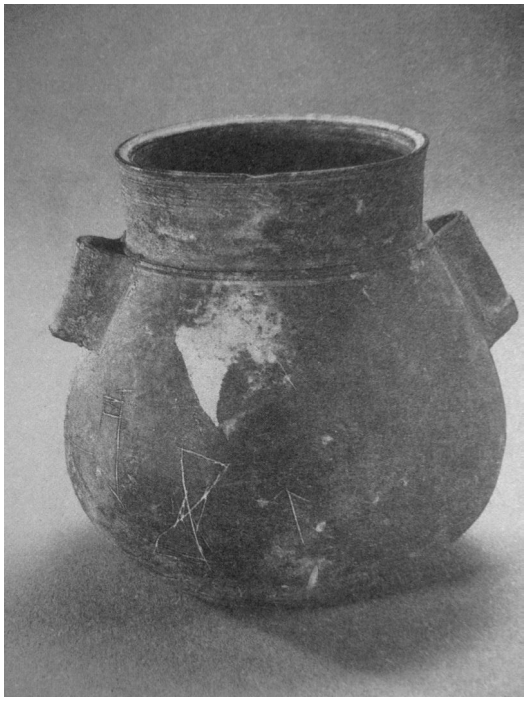
Otra frase, **ke hua ru wei** (刻畫入微) "grabar y pintar con muchos detalles" significa "perfeccionista". Los materiales sobre los que se grababa eran tablillas de madera, bambú, barro, instrumentos de cerámica, caparazón de tortuga, huesos de animales, maderas y piedras.

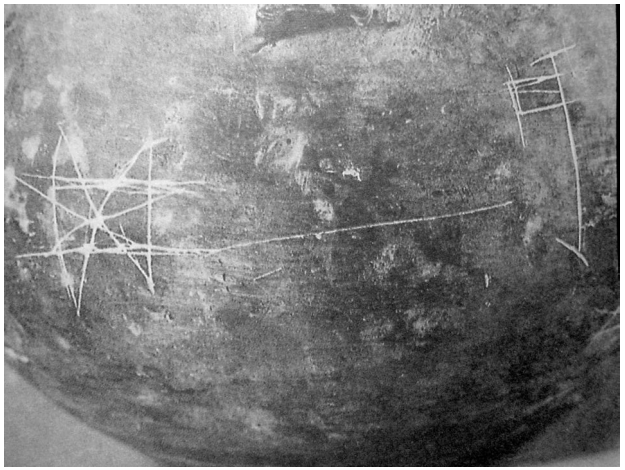
1.2.5. Zi Wei Xin Hua: Tu Hua (字為心畫: 圖畫) "Los dibujos del corazón: los dibujos primitivos"

En los instrumentos de cerámica también se han encontrado dibujos realizados en negro o en rojo, la mayoría de los cuales representan animales, con mayor frecuencia peces, pero también otros como: ciervos, perros, pájaros y ranas. Los peces representan la abundancia y felicidad. Esta idea se ha mantenido hasta nuestros días, por ello, en los salones de algunas casas chinas, se colocan unos dibujos en los que hay carpas de vivos colores. En las sociedades agrícolas esos dibujos manifiestan el deseo de tener muchos hijos y comida suficiente para subsistir.

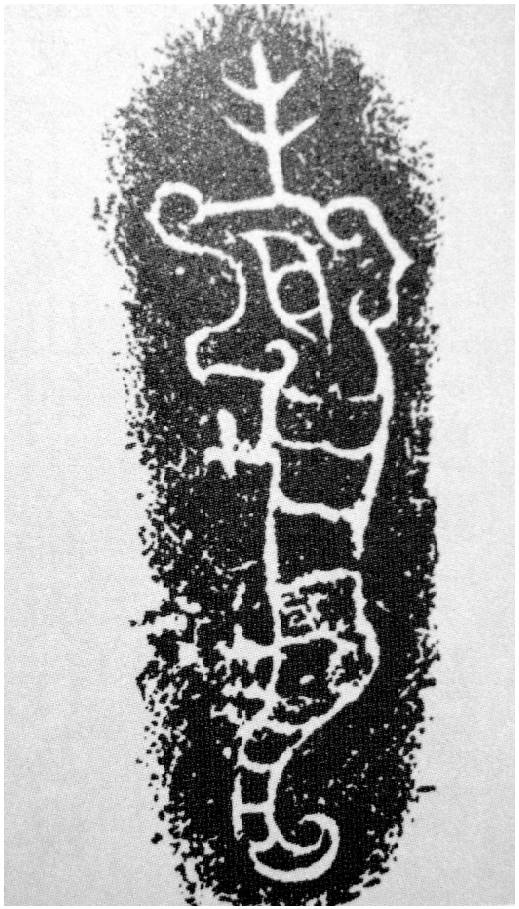
Aquellas líneas de tótems que se dibujaron con pinceles sencillos, significaron el comienzo del arte del pincel. Cuando los instrumentos de cerámica de color naranja estaban medio secos, se mojaba un pincel con polvo de minerales de colores que se introducían en la superficie de la cerámica mediante la presión del pincel con ayuda de unas piedras pequeñas; luego los quemaban.

Después, en aquellos instrumentos de cerámica aparecerán el rojo, el negro o el blanco. Aquellos dibujos decorativos podían ser realizados por los sacerdotes o por personas que conocieran su significado y tuvieran una buena técnica para dibujar aquellas líneas que debían ser gruesas, largas, cortas, finas, anchas, rectas o curvas. Aquellos pinceles eran muy primitivos y poco evolucionados. Las líneas que podían dibujarse no eran tan elegantes o fluidas como con los pinceles mas evolucionados, pero dibujaban con mucho respeto, queriendo plasmar su deseo de tener una vida pacífica.





1.29, y 1.30.
Grabados que aparecen en cerámicas neolíticas de Liang Zhu (良渚)



1.31.
Pictograma que aparece en un instrumento de bronce y cuya representación se asemeja a un "tigre".

En las inscripciones de caparazón de tortuga el carácter **hua** (畫) "dibujo" se representa con una mano que coge el pincel y realiza cuatro márgenes. El carácter **shu** (書) "escribir" se representa con una mano cogiendo el pincel y mojándolo en el tintero. En China, tanto la pintura como la escritura se asocian siempre con el pincel, que es el punto de partida tanto de la pintura como de la caligrafía. Entre aquellos dibujos de tótem en los que se desarrollan las líneas más abstractas y la escritura de los caracteres originales que eran pictogramas y que parecían dibujos, hay una larga historia en la que poco a poco se desarrolla el arte de las líneas que expresan la energía del trazo y la belleza de la vida.

1.2.5.1. Los signos del yacimiento neolítico de la cultura Banpo (半坡)

La mayoría de los restos arqueológicos del período paleolítico son instrumentos de piedra o hueso con una finalidad puramente práctica. En la cultura neolítica los objetos de hueso o piedra estaban destinados a un uso ornamental o religioso, a la vez que contenían dibujos y figuras de aquella época. Los especialistas han visto en estas primeras representaciones sobre cerámicas, los primeros vestigios de lo que luego serían los caracteres pictográficos chinos. Los restos encontrados del neolítico pueden clasificarse en tres categorías: los instrumentos destinados a un uso puramente práctico; los objetos que acompañaban al difunto en la tumba, la mayoría de los cuales se utilizaron en vida o bien eran objetos que se consideraban útiles para el muerto en la otra vida; y por último, los objetos utilizados en los rituales y las ceremonias.

A parte de los instrumentos de uso corriente utilizados en la comida y en la bebida, el pueblo de **Banpo** disponía de los instrumentos especiales para extraer agua de los ríos o pozos. Muchas cerámicas están decoradas con imágenes de cerdos, ciervos, ranas y pájaros, y estas figuras solían representarse mediante figuras geométricas, apareciendo normalmente sólo una parte del animal. Poseían gran naturalidad y originalidad. La cerámica más conocida tiene forma de escudilla con unos dibujos en los que se representa la cabeza humana y en los que aparecen peces.

El pez es frecuentemente un animal totémico entre las culturas del neolítico. El pez significa multiplicarse o reproducirse y también simboliza el deseo de pedir más recolección de peces. Las líneas decorativas de los animales más antiguas que se conocen, se encuentran en los instrumentos de jade de la cultura **Liangzhu** (5200-4000 a.C.), que luego heredaría la cultura Longshan. Los dibujos que adornan las cerámicas se pintaban con sumo cuidado con pinceles de pelo de animal.

Algunas de estas cerámicas eran ofrendas a los antepasados o a los dioses. En éstas, las líneas eran más complicadas y finas, y podemos suponer que la forma del pincel de aquella época era casi igual que la del pincel de ahora, pues tenía la punta redonda, aunque de calidad inferior. A pesar de utilizar estos pinceles, los pintores del neolítico conocían bien las características del barro y del pincel, y podían dibujar líneas muy fluidas y delicadas. Los distintos colores de las pinturas se obtenían de la tierra, de los minerales y de las plantas. Del cinabrio y la azurita se obtenían colores rojos y azules; el ocre u ocre amarillo se obtenían a partir de minerales; el color azul índigo y el amarillo, de las plantas. El color negro provenía del carbón o de huesos quemados de animales o bien de minerales. Para obtener la pintura del mineral, debían molerlo con piedras y disolverlo con agua.

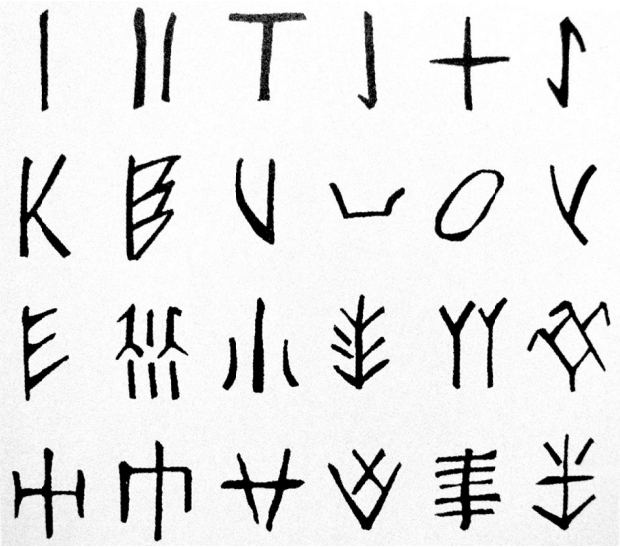
En esta época ya existía la totalidad de herramientas para pintar: la piedra para moler la preparación de la pintura, el pincel y el recipiente de piedra donde se ponía la pintura (el tintero de hoy). En el año 1980, en el yacimiento **Jiangzhai** (姜寨) de la provincia Shanxi se descubrió un conjunto completo de herramientas de pintura. Junto a un esqueleto humano había un tintero para pintura con una tapa y una pequeña maza de piedra, también aparecen unas piezas de color negro y un instrumento de cerámica para poner el agua. Estas cinco piezas son herramientas básicas para pintar.

Los signos más antiguos utilizados por humanos para comunicarse y expresar mensajes datan de hace 5.000 años. Entre otras cosas, habían observado y conocían profundamente los movimientos de la naturaleza; sabían cómo memorizar a través de trazos de líneas y haciendo nudos; habían oído las leyendas míticas; y dibujaban miles de veces lo que habían visto. Durante miles de años organizaron y corrigieron un sistema para marcar los símbolos más importantes y los sagrados. Algunos investigadores han logrado establecer la relación de algunos de estos signos y dibujos primitivos con sus posteriores caracteres lingüísticos, tales como: **wu** (五) "cinco", **qi** (七) "siete" , **shi** (示)"presentar", **shi** (十)"diez" , **yu** (玉) "jade", **mao** (矛)"flecha", **cao** (草) "hierba" y **jin** (斤) "kilo", etc.

A pesar de la falta de materiales y de la gran distancia histórica, las investigaciones han permitido llegar a algunas conclusiones. Estos signos originales se pueden clasificar en dos sistemas distintos: el de las líneas abstractas, que provienen de las cuerdas anudadas o grabados, y el de los pictogramas, que provienen de los dibujos primitivos.



1.32.
El instrumento de cerámica de la cultura *Yang Shao* (仰韶) el dibujo de color de la cara de humano con dibujo de pez. El pez simboliza multiple y riqueza.



1.33.
Signos de grabados pertenecientes a la cultura de la dinastía Xia de Er li Tou, en la provincia actual de He Nan.

1.2.5.2. La cultura Ma Jia Yao (馬家窯)

La cultura **Ma Jia Yao** (3.300-2.050 a.C.) habitó en la actual provincia de **Gansu** (甘肅). Se caracterizó por el desarrollo de la cerámica de colores. Sus técnicas de dibujo eran muy avanzadas, las piezas presentan complicadas líneas decorativas geométricas en la parte externa y, a veces, también en el interior, si eran grandes. Las cerámicas policromas representan un porcentaje bajo de la cerámica producida y la mayoría tenían como función acompañar al difunto en su tumba.

Los colores utilizados eran el naranja, amarillo y negro y las formas de los instrumentos eran de escudilla, barreño, botella y vasija. Las líneas decorativas son más gruesas y recuerdan la libertad de los trazos de la caligrafía. Sobre las cerámicas hay dibujos que representan animales como pájaros, peces, ranas o renacuajos, que a veces son representados mediante líneas abstractas.

Los objetos encontrados se adornan con líneas geométricas de formas circulares, representando las olas del mar, o triangulares. Los dibujos circulares pueden significar el sol o el remolino del agua pero lo más posible es que significaran rana, tótem de la cultura, por el deseo marcado de reproducción del pueblo. Los pintores de Majiayao manejaban bien el pincel y podían dibujar unas líneas y puntos bien definidos para construir un espacio de tres dimensiones. Sus dibujos trasmiten un ritmo musical. Podemos decir que estas líneas fueron el origen de la pincelada en el arte de la caligrafía china.

1.2.5.3. Los signos de cultura Da Wen Kou (大汶口)

La mayoría de los signos de la cultura **Dawenkou** (2500-2000 a. C) se localizan en la parte del cuello de la vasija, llamado cerámica **zun** (尊), que solía contener vino y se utilizaba para rendir sacrificio a los espíritus. Normalmente, en cada una de estas piezas había un solo dibujo, aunque de entre las piezas encontradas hay un par que contienen dos dibujos. Durante el ritual, los magos podían comunicarse con los espíritus de la naturaleza gracias a los efluvios del alcohol. Estos signos guardaban una estrecha relación con la figura que representaban, por ejemplo, (山) significa "montaña".

En comparación con los signos de la cultura **Ban Po**, los de **Da wen kou** son más esquemáticos y abstractos. Los dibujos se pintaban en color rojo e, incluso, hay algunos que están sólo pintados sin grabar. Comparado con los signos de otros yacimientos, este signo de **Da Wen Kou** tiene

una relación estrecha con el pictograma y la invención de Cang Jie. Es posible que los dibujos encontrados en las cerámicas del período **Xin Dian** (辛店) tuvieran relación con la escritura aunque es muy difícil explicar su significado. Los dibujos y las inscripciones sobre hueso y bronce también parecen indicar que los caracteres chinos provienen de los dibujos, ya que es evidente la relación de algunos pictogramas con ciertos caracteres que han conservado la forma del objeto al que se refieren, tales como **ri** (日) "sol", **yue** (月) "luna", **mu** (木) "árbol" etc.

De todos modos, las hipótesis sobre el origen de los caracteres que hemos visto hasta ahora no tienen ningún valor si no van acompañadas de claros testimonios históricos que las corroboren y es necesario descubrir e investigar aún mucho sobre su antigüedad, para dar con la respuesta del enigma. Pero las leyendas sobre la creación de la escritura, aún teniendo en cuenta su carácter mítico, son una muestra del modo en que se originaron los caracteres.

Caligrafía se da una relación íntima entre el signo y la naturaleza, siendo así la caligrafía como una prolongación del poder contenido en la espiga, en la nube… En aquella época la realidad se concebía como un todo donde el ser humano y el Cielo estaban unidos por una energía común. El uso de las imágenes de la naturaleza, que hace posible la presencia del **Qi** en la caligrafía, refleja a su vez el carácter filosófico de ésta. Por ejemplo, en el libro ***Bi Lun*** (筆論), encontramos:

> "Para escribir caligrafía, es necesario relacionarla con figuras como sentarse o andar, moverse o volar, entrar o salir, dormir o levantarse, como el agua o el fuego… escribir imaginando las formas, así se puede decir que es escritura".

En estos mitos o cuentos se ve la relación íntima que existe entre el origen de los caracteres y las imágenes de la naturaleza en el pensamiento chino, lo que estimula y abre la inteligencia humana. A partir de aquí es posible desarrollar una estética sobre el modo en que las ideas de la mente y la belleza de la naturaleza aparecen unidas por el **Qi**.



1.34.
Cerámica de cultura Ma Jia Yao. Los dibujos circulares pueden representar el sol o remolino del agua pero lo más probable es que significaran rana, tótem de la cultura, por el deseo marcado de reproducción del pueblo. Sus dibujos trasmiten un ritmo musical. Podemos decir que estas líneas fueron el origen de la pincelada en el arte de la caligrafía china.

2.

Tien Zhi Yu Yan: (天之喻言)

"Los oráculos de los dioses"

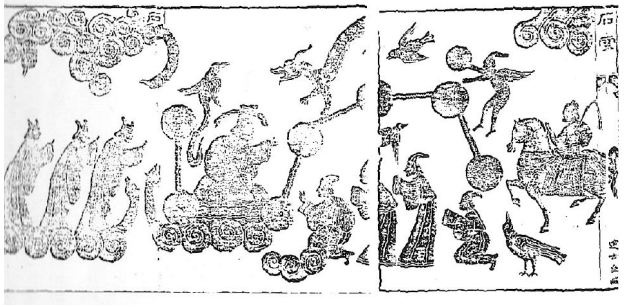
Como en todas las culturas arcaicas, durante la dinastía **Shang y Zhou**. se creía en el poder de lo sobrenatural. La sociedad de los Shang identificaba con dioses, a los seres y fenómenos de la naturaleza como el sol, la luna, el viento, las nubes o la lluvia. Del mismo modo se creía que la tierra estaba habitada por dioses, que vivían en los ríos o en las montañas. Para comunicarse con ellos, practicaban la adivinación a través de huesos de animales o caparazones de tortuga, que les ayudaban a decidir sobre cuestiones relacionadas con la caza, el combate, el cultivo, los rituales e incluso la enfermedad y el sueño.

Al ser invisibles los dioses y los espíritus, sólo unos pocos privilegiados podían comunicarse con lo divino, e interpretar los mensajes. Los sacerdotes y los soberanos, eran quienes reunían las cualidades necesarias para establecer dicha comunicación. De esta forma, sólo aquel que tuviera la capacidad de establecer una comunicación entre los dioses y los hombres, sería apto para gobernar.

Toda la naturaleza, en general, estaba regida por el Cielo, y los seres humanos tenían que copiar su estructura, imitando sus movimientos y siguiendo las leyes del universo, para no contradecir las normas naturales. Todo debía realizarse según las reglas del cielo, tanto para determinar el modo de gobernar el país, como para la realización de los ejercicios que servían para cuidar la salud, mental o física; durante más de 4.000 años la veneración y el miedo al Cielo, fomentaron una serie de prácticas adivinatorias mediante las cuales se le pedía ayuda y consejo.

Los caracteres más tempranos que se escribieron para pedir consejo al Cielo se encuentran sobre caparazones de tortuga y huesos de animales, constituyendo el lenguaje sagrado de la adivinación, y en las inscripciones de bronce que representaban el poder del rey.

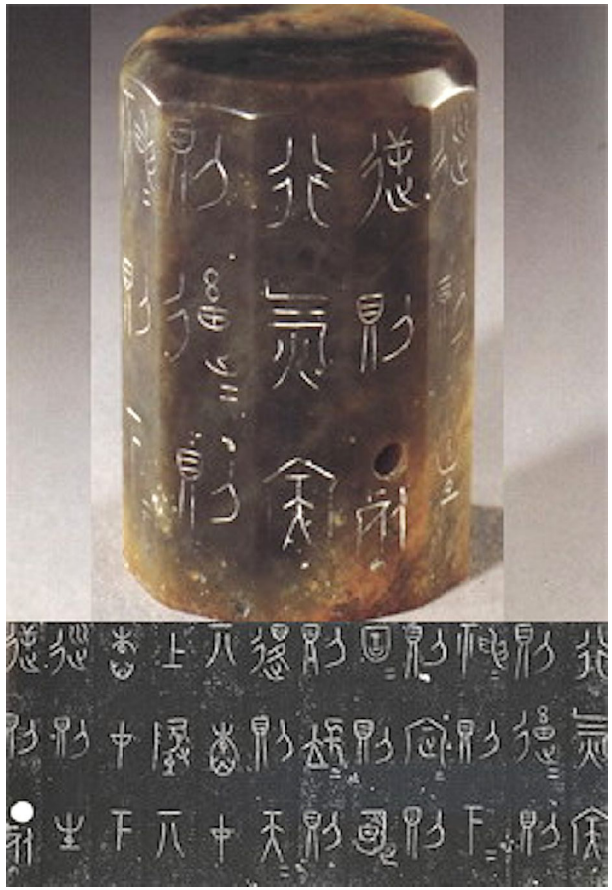
El primer estilo de la escritura china es **Jia Gu Wen**. Apareció hace más de 3000- 3500 años. Son



2.1.
Grabado de la dinastía Han "El cielo condujo un carro para visitar los planetas". El libro *Jin Shi Sho* (金石索)



2.2.
Pieza de jade Yu Cong (玉琮) cuyo interior es hueco con forma redonda y el exterior es cuadrado. Su función era de comunicación entre los humanos y los dioses.



2.3.
Xin qi yu pei ming (行氣玉佩銘) "Inscripciones sobre cómo conducir el Qi sobre ornamentos de jade"

caracteres pequeños, finos, que se grabaron con cuchillos o punzones de bronce sobre caparazón de tortuga o huesos de animales. A pesar de ser considerado como el primer estilo, se trat de una escritura muy madura.

2.1. El desarollo del Qi en la dinastía Shang y Zhou

2.1.1. El Qi y la salud

En las dinastías **Shang** y **Zhou**, la práctica del **Qi Gong** ya era muy importante, como muestra una inscripción que aparece sobre un adorno de jade. Esta pieza pertenece al periodo de finales de la dinastía **Zhou** (época de los Reinos Combatientes) y la llevaban exclusivamente los nobles. En ella hay grabados cuarenta y cinco caracteres en "estilo sello", que describen la práctica del **Qi Gong**.

Este ornamento se conoce como ***Xin Qi Yu Pei Ming*** (行氣玉佩銘) "Inscripciones sobre cómo conducir el **Qi** sobre ornamentos de jade" y eran muy populares en aquella época ya que funcionaban como recordatorio del método para practicar **Qi Gong**; el texto grabado en esta piezase consideró como el método de la alquimia interior y se puede traducir así:

> "Cuando dirijas el **Qi**, llévalo a lo profundo [del interior del vientre] para acumular el **Qi** [en el campo de cinabrio], hasta almacenar mucho **Qi**, de modo que se mantenga estable, luego ha de aumentar y hay que hacerlo ascender por el meridiano **du mai** (督脈)[34] hasta la cabeza. Entonces el cuerpo es como un pequeño mundo, el cielo está arriba y la tierra abajo. Siguiendo este método podrás vivir y si no, morirás."

Los conocimientos tradicionales heredados basado las dinastías **Shang** y **Zhou** arraigaron en la vida de sus habitantes. La concepción del mundo basada en el movimiento de la energía y en la conexión del individuo con el universo, se había llevado a la práctica con técnicas para purificar el cuerpo y la mente, integrándose así en la vida cotidiana.

34. Los dos mai (脈) "meridianos": ren (任) y du (督). El meridiano ren actúa principalmente sobre la energía yin, desde la zona entre los órganos genitales y el hui yin (會陰) "ano" hasta los labios. El meridiano du actúa básicamente sobre la energía yang y está situado en la columna vertebral, conectando con el meridiano ren en hui yin y los labios. Estos dos meridianos son los más importantes de los llamados "ocho canales maravillosos".

A pesar de que el fin fuera gozar de una salud perfecta y conseguir la vida eterna, el desarrollo de estas ideas fueron muy útiles para asentar las bases de la medicina china y mejorar la calidad de vida, gracias a la relajación, a los estiramientos, al control de la respiración, y otras técnicas.

2.1.2. El Qi, el Universo y los seres humanos.

El libro histórico ***Lengua del reino***, pone gran énfasis en la idea de que cuando se rompe la armonía entre el orden humano y el universal, se produce el caos y las consecuentes calamidades. El señor feudal **Bo Yang Fu** (伯陽父) dijo:

> "Cuando el **Qi** universal pierde su orden, sobreviene el caos, un ejemplo de ello es que cuando el **Qi** masculino y femenino no están equilibrados, se produce un terremoto."[35]

El libro ***Lengua del reino*** también afirma que la vida humana se fundamenta en el **Qi** :

> "El señor feudal **Shan Mu** (單穆) dice que la función del **Qi** en la boca es la de hablar, y cuando está en los ojos es la de mirar".

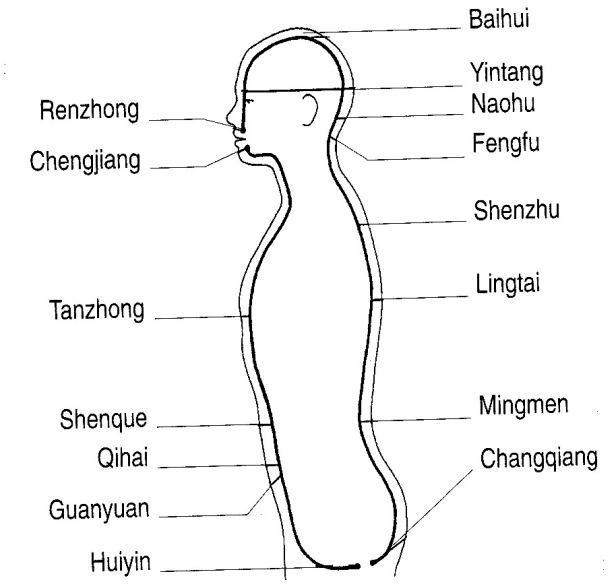
Afirmaba que funciones como "hablar" o "mirar" son el resultado de la manifestación del **Qi.** Por eso, la medicina china explica todos los fenómenos de la salud como manifestaciones del **Qi.**

Se establece la teoría de que el **Qi** no sólo es materia. Distinguían entre el **Qi** del **Yin** y el del **Yang**, y afirmaban que todos los seres de la naturaleza nacen de la unión de ambos. Por eso el concepto de **qi** es mucho más amplio y complejo que el de épocas anteriores. Recordemos el relato mitológico del origen del mundo:

> "De esta situación caótica, fueron naciendo los dos dioses gigantes **Yin** y **Yang**, que separaron las cosas del **Yin** y del **Yang**, y establecieron los cuatro puntos cardinales. Después fueron creciendo los seres del universo".

Nuestros antepasados creían que los seres de la naturaleza, al igual que los seres humanos, combinan lo femenino con lo masculino. Para ellos, el cielo y la tierra son los padres de todos los seres de la naturaleza.

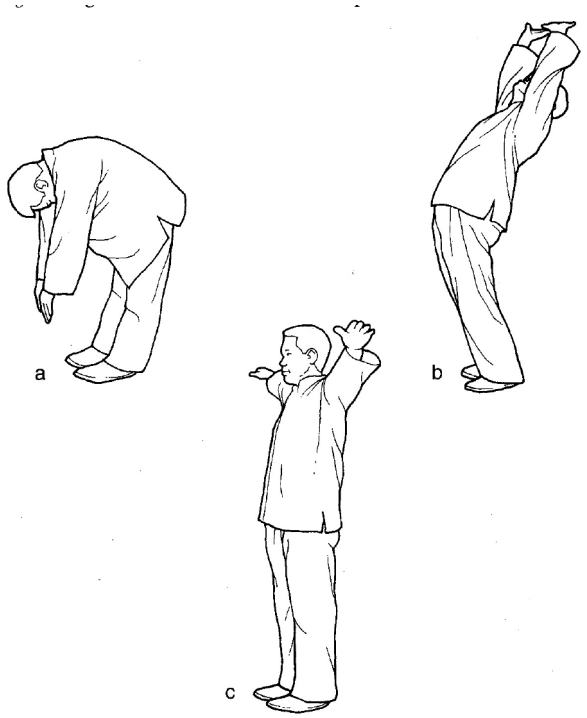
35. *Guo Yu. Zhou Yu* (國語. 周語)



2.4. Los meridianos ren y du.

"El meridiano ren recibe a veces el nombre de <el mar de la energía yin> y el meridiano du el de <el mar de la energía yang>. Un flujo de circulaci'on de energia continuo y perpetuo que recibe el nombre Pequeño Universo o flujo microcósmico, a lo largo de los meridianos ren y du."

- Wong Kiew Kit.



2.5.
Ejercicio de Qi kong "sujetar la luna". La energía fluye desde la cabeza hacia abajo en todas las direcciones purificando el interior.

Se llega a avanzar más sobre las teorías del **Qi**, atribuyéndole otros matices además del **Yin** y el **Yang**. En el libro histórico ***Crónicas de Zuo*** se habla del los **liu qi** (六氣): "Seis tipos de qi: el viento, la lluvia, la oscuridad, la luminosidad, el yin y el yang" Además se creía que los pensamientos, las emociones y la voluntad tenían su origen en los seis **Qi**. Estos seis **Qi** también representaban las bases de las leyes de la moral humana y de la naturaleza universal.

> "Las emociones que tiene el pueblo, como el amor, el odio, la paz, la ira, la tristeza o la alegría, nacieron a partir de los seis **Qi**."[36]

Los reyes creían y tenían en cuenta estas teorías. Las reglas de las acciones del pueblo se tenían que establecer según los cambios de la naturaleza, del cielo y de la tierra, los **seis Qi** y los cinco elementos. El fundamento de esta forma de pensar y vivir en comunión con la naturaleza, la relación entre los hombres y el universo, la intención de unir la humanidad y la naturaleza para que ambas vivan en armonía, es la idea de **Tien Ren He Yi** (天人合一) "perfección armónica entre (el) universo y (el) ser humano".

2.2. Shen Zhi Yu Yan: Jia Gu Wen (神之諭言: 甲骨文)

"Inscripiciones sobre caparazones de tortuga"

Los signos se grababan sobre caparazones de tortuga y huesos de animales, por eso se denominan **Jia Gu Wen** (甲骨文)"Las inscripciones de caparazón de tortuga". **Jia** (甲) "caparazón de tortuga", **Gu** (骨) "hueso", **Wen** (文)"escritura, carácter". También conocida como "textos grabados o esculpidos", fue utilizada durante las dinastías **Shang** (商)[37] (1766-1046 a. C.) y Xi Zhou (西周) "Zhou Occidental".

36. *Chun Qiu Zhuo Zhuan* (春秋左傳), *Zhao Gong Yuan Nian* (昭公元年)
37. La Dinastía Shang (1766-1046 a. C.), también conocida como Dinastía Yinshang, es la segunda dinastía en la historia de China y la primera cuya existencia histórica está documentada. Su primera capital fue Hao (亳) (Shang Qiu 商丘, en la actual provincia de Henan), pero luego cambió varias veces de ubicación, hasta que el rey Pan Geng (盤庚) trasladó la capital de An (奄) (Qufu 曲阜, en la provincia de Shandong) a Yin (Anyang 安陽, en la provincia de Henan). Yin se convirtió en la gran capital de la dinastía Shang, por la que pasaron doce reyes durante 255 años.

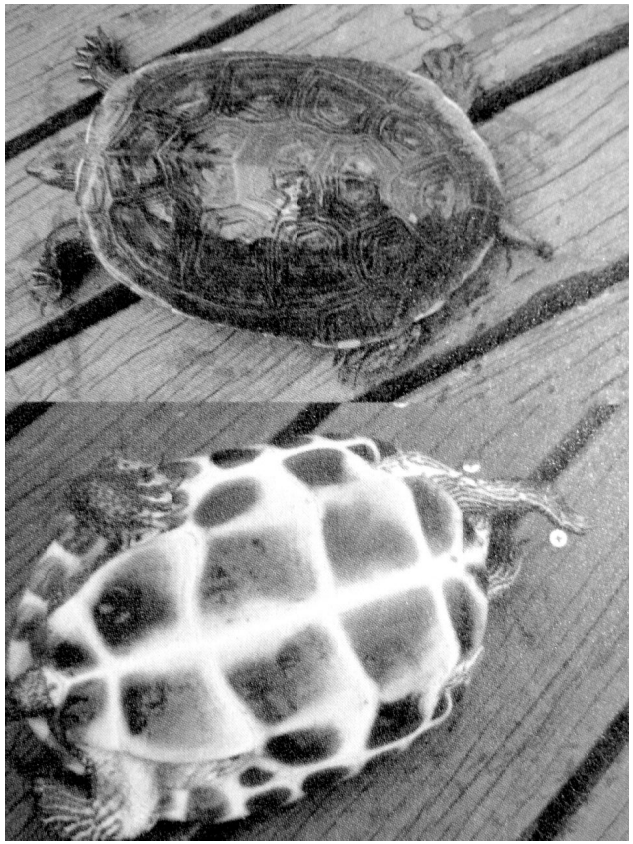
2.2.1. La historia

Como en todas las culturas arcaicas, durante la dinastía **Shang**. se creía en el poder de lo sobrenatural. La sociedad de los Shang identificaba con dioses, a los seres y fenómenos de la naturaleza como el sol, la luna, el viento, las nubes o la lluvia. Del mismo modo se creía que la tierra estaba habitada por dioses, que vivían en los ríos o en las montañas. Para comunicarse con ellos, practicaban la adivinación a través de huesos de animales o caparazones de tortuga, que les ayudaban a decidir sobre cuestiones relacionadas con la caza, el combate, el cultivo, los rituales e incluso la enfermedad y el sueño.

Los **Shang** creían que el Cielo controlaba todo lo que sucedía en el mundo, como los ciclos del sol y de la luna o el cambio de las estaciones. El carácter chino de "humano" es (人), que representa a la persona; si una persona abre sus brazos, el carácter pasa a ser (大), que significa "grande"; si se añade un círculo encima de (大),, aparece el carácter cielo (天). El signo cielo, que se encuentra en numerosas inscripciones antiguas sobre caparazones de tortuga, significa "muy alto, por encima del grande".

La civilización china antigua pensaba que el cielo era un techo visible con su propia forma y que estaba compuesto por materia; el mismo techo que la diosa Nüwa había reparado. Imaginaban un cielo redondo, como un sombrero de ala ancha, que cubría la tierra, que era cuadrada[38] como el tablero de un ajedrez.

En el centro estaban la Osa Mayor y la Estrella Polar, que era la residencia del Cielo. El centro de la tierra era **Luo Yang** (洛陽)[39], donde debía residir el emperador. Esta visión del universo se mantuvo durante mucho tiempo. Se consideraba que el centro era el punto más importante y que las cosas, a medida que se alejaban de éste, perdían su valor. Se creía que desde la tierra se establecían cuatro direcciones, correspondientes a los cuatro puntos cardinales, y que se relacionaban, a su vez, con las cuatro estaciones: la primavera con el este, el verano con el sur, el otoño con el oeste y el invierno con el norte.



2.6.
El primer estilo de la caligrafía - Las inscripciónes se grababan sobre la parte del vientre del caparazón de tortuga.

38. Ge Zhao Guang (葛兆光), (2003), *Zhong Guo Si Gu Dai She Hui Yu Wen Hua Shi Jiang* (中國古代社會與文化十講),. Shnag Wu Yin Shu Guan (商務印書館). Hong Kong, pág. 5.

39. Luo Yang (洛陽) es una famosa ciudad cultural e histórica de la provincia de He Nan (河南). Fue la capital antigua de muchas dinastías, durante casi 900 años.



2.7.
Inscripciones grabadas sobre un hueso de buey.
Institute of History and Philology, Academia Sinica, Taiwan.

Toda la naturaleza, en general, estaba regida por el Cielo, y los seres humanos tenían que copiar su estructura, imitando sus movimientos y siguiendo las leyes del universo, para no contradecir las normas naturales. Todo debía realizarse según las reglas del cielo, tanto para determinar el modo de gobernar el país, como para la realización de los ejercicios que servían para cuidar la salud, mental o física; durante más de 4.000 años la veneración y el miedo al Cielo, fomentó una serie de prácticas adivinatorias mediante las cuales se le pedía ayuda y consejo. Los caracteres más tempranos que se escribieron para pedir consejo al Cielo se encuentran sobre caparazones de tortuga y huesos de animales, constituyendo el lenguaje sagrado de la adivinación.

Al ser invisibles los dioses y los espíritus, sólo unos pocos privilegiados podían comunicarse con lo divino, e interpretar los mensajes. Los sacerdotes y los soberanos, eran quienes reunían las cualidades necesarias para establecer dicha comunicación. De esta forma, sólo aquel que tuviera la capacidad de establecer una comunicación entre los dioses y los hombres, sería apto para gobernar. Uno de los medios que los hombres utilizaban para comunicarse con los dioses era, según ya hemos visto, los instrumentos de jade.

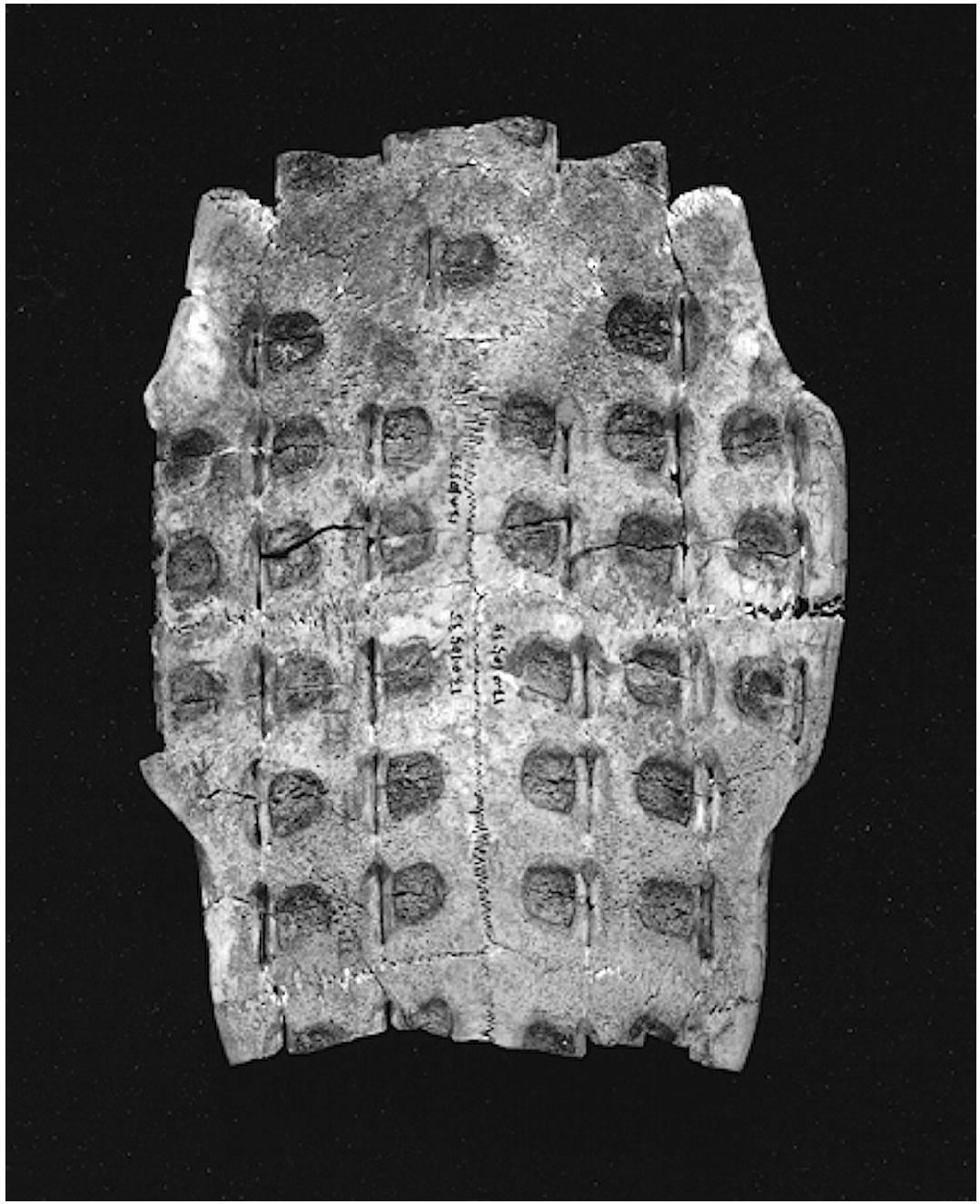
El pretexto para destruir la dinastía **Shang** fue la violencia que imperaba bajo su dominio, la ingesta de alcohol generalizada y el propio modo de actuar del disoluto rey **Shang**, por eso la derrota de esta dinastía fue interpretada como un castigo divino. Fue una época de veneración a la divinidad, con las consiguientes imposiciones morales sobre los humanos. Porque en la época anterior, los reyes que ostentaban el poder creían que su poder sería eterno.

Casi 3.000 años después, unos campesinos de la zona de **Ang Yang** (安陽) que cultivaban los campos de esta antigua capital, desenterraron muchos caparazones de tortuga y creyendo que eran un medicamento chino llamado **long gu** (龍骨)[40] "huesos de dragón" los vendieron a una herboristería de Beijing. No se dieron cuenta de que sobre los caparazones había grabadas unas líneas muy finas, delicadas y pequeñas. Estas líneas se representaban en distintas composiciones y muchas representaban dibujos.

El descubrimiento de estas inscripciones se debe a **Wang Yirong** (王懿榮)[41], por aquel

40. Huesos de dragón: normalmente se refiere a fósiles de huesos de reptiles. Aquí era de caparazón de tortuga.

41. Wang Yirong (王懿榮) (1845-1900) nació en la provincia Shandong. Le gustaba coleccionar antigüedades. En 1894, fue nombrado rector de la Universidad Nacional, pero su fama se debe al descubrimiento de inscripciones sobre caparazones y huesos.



Sobre el caparazón de tortuga, o el hueso del animal, se hacían algunos agujeros y se quemaba sobre un manojo de ramas candentes. En aquel momento, la persona que planteaba la pregunta debía concentrarse en pensar en el problema que motivaba la consulta. Cuando la temperatura ascendía a 100ºC, se originaban grietas verticales u horizontales en forma de (⊦) al lado de los agujeros; entonces, los adivinos experimentados auguraban si el resultado era positivo o negativo según la forma de las grietas, del mismo modo que todavía hoy en día se predice el futuro observando las líneas de la mano.

2.8
Parte inferior de un caparazón de tortuga con restos de quemaduras y grietas.
Institute of History and Philology, Academia Sinica, Taiwan.

Han sido halladas muchas inscripciones sobre el clima, ya que está muy relacionado con la agricultura, la caza y los viajes. En este caparazón se preveía la lluvia.



2.9.
Un ejemplo de pronostico del tiempo.
Institute of History and Philology, Academia Sinica, Taiwan.

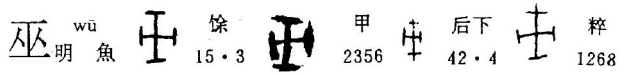
entonces rector de la **Guo Zi Jian** (國子監)[42]: Universidad Nacional, a quien apasionaba el estudio del **Zhuang Xu** (篆書) "estilo sello" y conocía también en profundidad la escritura sobre bronce. En el verano de 1899 contrajo la malaria y entre los ingredientes naturales que contenía el medicamento que tomaba para su cura, se encontraban fragmentos del conocido medicamento ¨ huesos de dragón¨. Cuando el rector Wang Yirong analizó el contenido del preparado observó que en los ¨huesos de dragón¨ estaban grabados con unos símbolos parecidos a los del "estilo sello".

Enseguida dedujo que aquellos fragmentos no eran medicamentos corrientes, sino que tenían algo muy especial. Volvió a la herboristería y compró todos los caparazones que aún no se habían pulverizado. Llegó a recopilar más de 1.500 caparazones. Después de examinarlos detenidamente, descubrió que aquellos caparazones contenían un tipo de pictogramas que recordaban a las antiguas inscripciones en caparazones utilizados para la adivinación, durante la dinastía Shang.

En 1900, la noche en que La Alianza de las Ocho Naciones entró en Peking, se suicidó tirándose a un pozo con su mujer y su nuera. Su hijo vendería los caparazones a su amigo **Liu E** (劉鶚, 1857-1909) que copió y publicó los dibujos en el primer libro de investigación sobre este tema, llamado ***Tie Yun Cang Guei*** (鐵雲藏龜) "Las colecciones de Tie Yun sobre los caparazones". Posteriores estudios han demostrado que la mayoría de las inscripciones sobre caparazones de tortuga son obra de los emperadores y sus allegados. Practicaban el arte adivinatorio y luego grababan el mensaje obtenido sobre los caparazones de tortugas. De esta práctica surgió lo que se llamaba adivinación sobre caparazón de tortuga y huesos.



2.10. El caracter Zhu que representa una persona arrodillada ante los dioses, realizando una ofrenda o pidiendo protección.



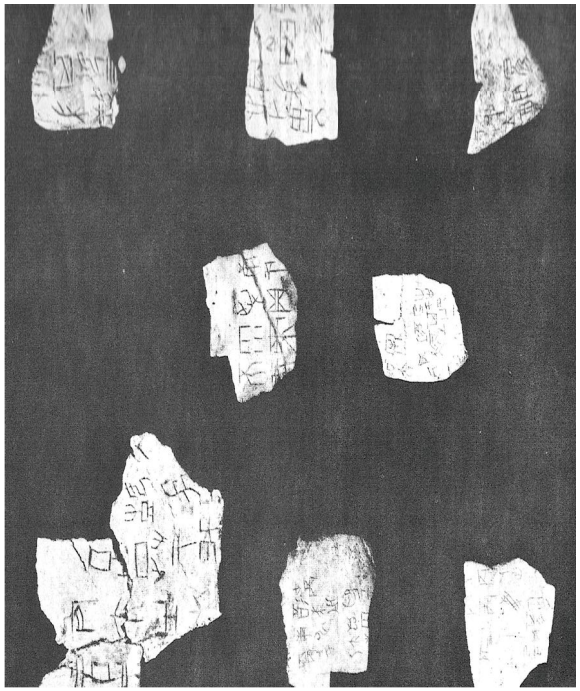
2.11.
El caracter Wu representa una persona cogiendo dos piezas de jade, para comunicarse con los dioses.

2.2.2. Los sacerdotes: Zhu (祝) y Wu (巫) - primeros intelectuales chinos

La adivinación gozaba de gran prestigio entre la corte real de la dinastía Shang; el sacrificio[43] y

42. Guo Zi Jian era la academia más prestigiosa del gobierno. Fue una institución estable desde la dinastía Jin Occidetal (276 d.C.) hasta que se suprimió en la dinastía Qing (1905). También se encargó de editar libros. Durante la época llamada Cinco Dinastías y Diez Reinos (907-960), dirigió la publicación de Jiu Jing (九經) ¨Libros del confucionismo¨ y fue la primera vez que se imprimieron libros con grabados en madera.

43. Al principio, el sacrificio sólo era un ritual para ofrecer comida a los espíritus de los muertos, pero los objetos y los destinatarios se fueron ampliando. En la dinastía Shang, ya se rendía sacrificio al Cielo, a la Tierra, a los espíritus de la naturaleza, a los Tres Augustos, a los Cinco Soberanos y a los antepasados. Las ofrendas más



2.12.
Liu E (劉鶚, 1857-1909) que copió y publicó los dibujos en el primer libro de investigación sobre este tema, llamado *Tie Yun Cang Guei* (鐵雲藏龜) "Las colecciones de Tie Yun sobre los caparazones". Reunió más de cinco mil caparazones y de entre ellos, eligió mil para editar seis libros.

la predicción a través de caparazones de tortuga eran medios privilegiados de comunicación con la naturaleza. Los emperadores, representantes del Cielo, podían comunicarse directamente con los dioses o la naturaleza a través del sacrificio o la adivinación. Pero no podían realizar los rituales por sí mismos, sino que se requería de la presencia de chamanes y sacerdotes (**Zhu** y **Wu**), que dirigían los sacrificios, así como de un escriba para registrar el proceso y los asuntos relacionados con él.

Durante la dinastía **Shang** ya existía la escuela, solamente los hijos de los nobles y sus familiares podían estudiar; allí adquirían los conocimientos necesarios para celebrar rituales, hacer música, conducir carros de caballos, tirar al arco, escribir y hacer ejercicios de aritmética. Los sacerdotes eran hijos de nobles y habían adquirido sus conocimientos en la escuela; se les consideraba como a las personas más sabias de su época, debido a sus conocimientos sobre técnicas de adivinación y por su cultura en general. Su función consistía en interpretar los designios de los dioses y sus antepasados, así como establecer una comunicación entre los emperadores y los espíritus. El pueblo o la baja nobleza no tenían la oportunidad de poder entender la escritura. En las inscripciones, **Zhu** (sacerdote) se representaba como una persona arrodillada al lado del altar , cuya función específica era la de invocar a los dioses. **Zhu** era un sacerdote que dirigía el ritual.

Wu (chamán) era un médium que participaba en el ritual para pedir la protección divina. El carácter Wu representa a una persona cogiendo dos piezas de jade, lo que significaba que dominaba el ritual. Mediante la invocación, ellos podían comunicarse con los dioses para expulsar a los espíritus que molestaban a las personas[44], o para averiguar la resolución de algún tema particular. También utilizaban amuletos o conjuros[45], que les servían para curar enfermedades.

Así pues, los sacerdotes se comunicaban con los dioses a través del ritual, para realizar las predicciones a los emperadores, y utilizaban los métodos de adivinación para saber qué decían los espíritus. Mas tarde se adquirirá la costumbre de registrar las dudas, los deseos y las acciones de

habituales eran vacas, cabras y cerdos. En los sacrificios importantes, se utilizaban vacas pequeñas y a veces, jade; algunos documentos registran la existencia de sacrificios humanos.

44. Si a una persona le ocurría una desgracia en su casa por las molestias de los malos espíritus, podía pedir a los sacerdotes que fueran a su casa para eliminar las malas energías. Las echaban atravesando el aire con una espada o con los gestos de la mano. Así la persona podía recuperar su energía y estar sana.

45. Los amuletos o conjuros eran escritos por los sacerdotes cuando estaban en contacto con el espíritu de los dioses, se trata de una escritura especial que sólo entienden ellos y los dioses.

los hombres, los mensajes de los dioses, con el fin de que perduren para la posterioridad.

2.2.3. El ritual de la adivinación

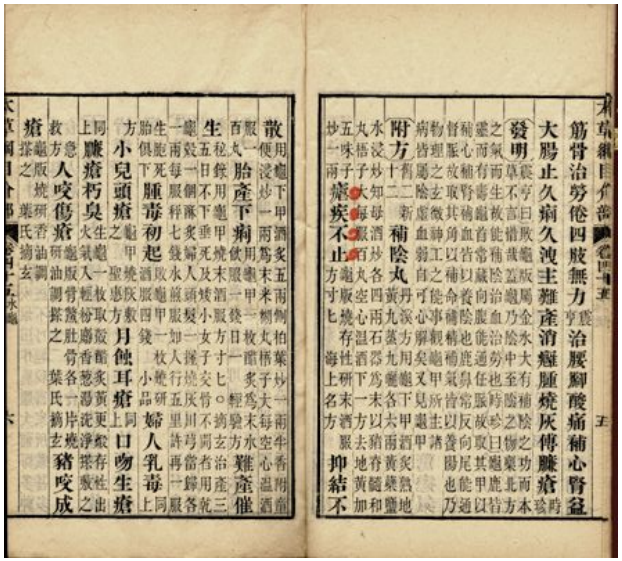
La adivinación tenía por objetivo asesorar en la toma de decisiones; era una práctica habitual, que utilizaban desde el emperador hasta las clases más bajas del pueblo. Eran dos los métodos usados para llevar a cabo las predicciones: **zhan shi** (占筮) "echar la suerte con milenrama" y **bu gu** (卜骨) "preguntar a los huesos". Echar la suerte con milenrama consistía en distribuir cuarenta y nueve tallos de milenrama en montones, al azar.

Mediante un ritual y un cálculo numérico con el que se obtenían sesenta y cuatro trigramas, se hacía un pronóstico acerca del problema consultado. Después de la dinastía Zhou, la milenrama fue más fácil de encontrar y se popularizó este método. Actualmente, se realiza con monedas. El método "Preguntar a los huesos" es más original y consiste en consultar los huesos de buey o de vaca, o al caparazón de una tortuga.

La forma original del carácter **bu** (卜) "adivinar" proviene de las grietas que se forman en el caparazón de la tortuga después de calentarlo. El ritual que consistía en consultar los huesos, se solía realizar en el templo donde se rendía sacrificio a los antepasados del emperador, cuyos nombres figuraban en tablillas dispuestas en el interior del templo. El proceso de la ceremonia empezaba mucho antes de sacrificar al animal y continuaba hasta el momento de la adivinación; la presencia de sacerdotes durante toda la ceremonia garantizaba su eficacia.

Tras el sacrificio, se limpiaba y se pulía la parte del vientre del caparazón de tortuga o el omoplato de vaca para alisar su superficie. Una vez preparado el caparazón o el hueso, se le hacían algunos agujeros en la parte inferior y se quemaba sobre un manojo de ramas candentes. En aquel momento, la persona que planteaba la pregunta debía concentrarse en pensar en el problema que motivaba la consulta. Cuando la temperatura ascendía a 100ºC, se originaban grietas verticales u horizontales en forma de (卜) al lado de los agujeros; entonces, los adivinos experimentados auguraban si el resultado era positivo o negativo según la forma de las grietas, del mismo modo que todavía hoy en día se predice el futuro observando las líneas de la mano.

El proceso completo se llama **shu qi** (書契) "grabar las preguntas". La pregunta sobre la conveniencia o no de una determinada acción, la respuesta divina y el resultado interpretado por



2.13.
Bencao Gangmu (本草綱目, siglo 16).
Academia Sinica. Taiwan.

Se considera el libro médico más completo y exhaustivo de toda la historia de la medicina china tradicional. Allí quedó registrado que el caparazón de tortuga puede curar la malaria.



2.14.
Long Gu (龍骨) "Hueso de dragón" : normalmente se refiere a fósiles de huesos de reptiles.
Academia Sinica.

Concretamente este es un hueso de vaca, y no tiene ninguna inscripción. En la antigüedad se utilizaba para curar heridas de cuchillo.

el adivino se grababan encima del hueso o caparazón con un cuchillo. De ahí que estos signos se conozcan como "escritura de caparazón o hueso".

Los grabados sobre ambos materiales seguían el orden del proceso de adivinación: primero se grababa la fecha y el nombre del adivino, **bu** (卜) significa "adivinar" y **Zheng** (貞) "adivino". En segundo lugar se escribía la pregunta del día, **Yi Mao** (乙卯) (p.ej. hoy llueve, mañana hará sol), que el sacerdote **Zheng** (爭) debía adivinar. En tercer lugar, se grababa la respuesta del adivino (p.ej.: mañana hará sol); y, por último, la verificación final del resultado (comprobar si aquel día hacía sol o no).

Al rey de los Shang le encantaba adivinar, **Wu Din** (武丁) (1250-1192 a.C. (58 años), estuvo 59 años reinando. Cualquier situación de su vida era apropiada para realizar preguntas y solicitaba adivinaciones casi para todo: desde si iba a ganar una guerra, hasta cuándo debía retirar los ejércitos o cuándo era un buen momento para emprender la lucha. También lo utilizaba para saber si el significado de los sueños era negativo o positivo.

En las inscripciones sobre caparazón de tortuga de **Wu Din** hay un nombre, **Fu Hao** (婦好) (fallecida en el año 1200 aC), que aparece frecuentemente: era su esposa que además era capitana del ejército. El rey Wu Din se preocupó por ella muchas veces y prealizó muchas consultas utilizando el caparazón de la tortuga, preguntas como: ¿va a quedar embarazada? ¿va a tener un niño? ¿el parto saldrá bien?.

2.2.4. La caligrafía de Jia Gu Wen

Los sacerdotes que grababan sobre los huesos, pueden considerarse también como cronistas o historiadores. Al principio, los sacerdotes también ejercían la función de escribas de la historia, pero con el aumento de su actividad, tuvieron que especializarse y sus funciones se limitaron. En las inscripciones de Yin, aparecen casi 120 nombres de distintos adivinos. Se puede decir que ellos fueron los primeros calígrafos de la civilización china. Fueron los artistas que imitaron los procesos para que los expertos pudieran grabar los caracteres directamente sobre los caparazones de tortuga y después repasarlos con colores.

Ellos sabian si la respuesta a la pregunta era afirmativa o negativa a través de las grietas que aparecían en los caparazones y podían escribir los caracteres y grabar sobre los caparazones de

tortuga. Mojaban un pincel con pelo de animales en agua y extraían los colores de los minerales, correspondiéndose el hierro (Fe2O3) con el rojo, el cinabrio (Hs) con el naranja y el imán (Fe3O4) con el negro.

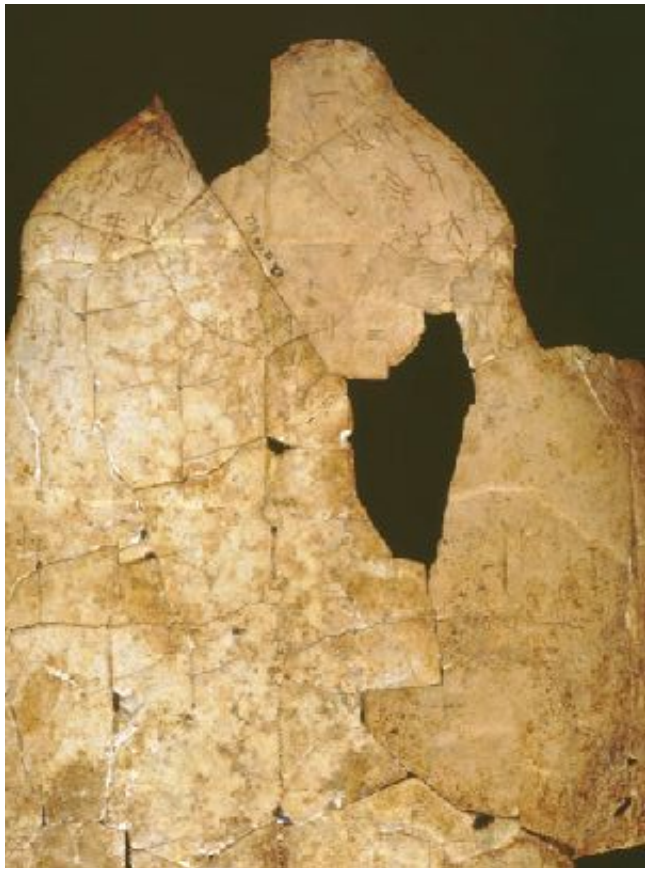
2.2.4.1. Las herramientas

Desde que en 1899 se descubrieran por primera vez las inscripciones sobre caparazones y huesos, se han encontrado casi 150.000 caparazones de tortuga y unos 4.500 caracteres de los cuales se han podido descifrar unos 2.000 hasta la actualidad. En estas inscripciones se encuentra el origen de los caracteres chinos, y es a partir de ellos como se empezaron a crear los caracteres en el curso de una historia de miles de años donde se han perdido muchas de las inscripciones en caparazones de tortuga, que daban cuenta de la evolución de la escritura china.

La herramienta para grabar los signos era una especie de cuchillo de bronce. En la dinastía **Shang**, había muchas herramientas de este material: hachas, cuchillos, cinceles, sierras, leznas, punzones, etc. La mayoría se utilizaban para trabajar la madera. Al tratarse de un material de carácter duro y afilado, los trazos de la escritura de inscripciones sobre caparazones y huesos eran rígidos, rectos y tenían una forma puntiaguda.

Se han descubierto algunos caparazones escritos en color negro o rojo con pelo de animal, en los que se ha observado que primero se grabaron los signos y, luego, se colorearon los trazos en rojo o negro. También existen vestigios de que primero se escribiera sobre el caparazón de tortuga o los huesos, y luego estos mismos signos se grabaran con piedra o herramientas de metal. Se han encontrado huesos de animales con trazos de escritura sin grabar, que son de color rojo o negro. Las pinceladas de estos trazos son bonitas y fluidas, lo que confirma que los pinceles de aquella época eran de gran calidad.

En una cerámica blanca que se encontró en la capital de la dinastía Shang, aparece escrito con tinta negra el carácter **si** (祀) ofrenda. La huella del pincel es elegante, con trazos finos. Las herramientas que se utilizaban para la escritura eran prácticamente las mismas que las de la época del neolítico. En la inscripción de huesos o caparazón de tortuga, el pincel se escribió como (聿), que representa una mano cogiendo el mango del pincel y, en la parte inferior de este mango se atan los pelos.



2.15.
En este caparazón figuran grabadas dos consultas distintas. Academia Sinica. Taiwan

El rey de Shang iba a realizar un ataque con su ejército y consultaba sobre el capitán más adecuado. Otra consulta era sobre salud, el rey preguntaba sobre un problema en una muela, y quería saber si era por causa de un antepasado



2.16.
Inscripciones de pájaro.
Academia Sinica. Taiwan

En este ejemplo tan especial queda demostrado que el origen de los caracteres chinos proviene de dibujos. En este hueso se grabaron unos pictogramas que representan un pájaro. Desde arriba hacia abajo, aparecen el pico, la cabeza y el cuerpo.

Los colores utilizados para la escritura son el rojo y el negro. Para la escritura de color rojo se utilizaba el cinabrio, y para el color negro se utilizaba tinta negra, preparada con la mezcla de una especie de cola adhesiva, extraída de huesos de animales y carbón. Se ha encontrado un recipiente de jade, como la primera herramienta utilizada para mezclar los colores en la civilización china. En la época de la dinastía Shang, debió de existir algún tipo de recipiente para poner la tinta, pero no se ha encontrado ningún resto que dé constancia de su existencia.

2.2.4.2. El estilo

El **Jia Gu Wen** se ha establecido como un estilo de caligrafía china, ya que contiene los elementos básicos de la caligrafía china como son: el uso del pincel, la composición de los caracteres en la estructura total de la obra, los cambios de los trazos de fino a grueso, el ritmo con se grababan lento o rápido, con más o menos fuerza. El conjunto de todos estos elementos, confieren a la obra un resultado más rico. Se han encontrado muchos pictogramas distintos inscritos en los caparazones de tortuga y en ellos se observan imágenes de la naturaleza.

La caligrafía de **Jia Gu Wen**, pude recordar a los dibujos hechos por los niños. La dificultad de grabar sobre un material tan duro hace que la caligrafía sea irregular y quizá torpe. Los signos no quedan ordenados ni estéticamente bonitos conforme al canon común, pero transmiten fuertes sensaciones naturales y primitivas que dan frescura y compensan los inconvenientes citados.

La forma en la que se estructuraban las frases en el caparazón era muy especial. Se tomaba como referencia la columna vertebral del caparazón de la tortuga que lo dividía en dos partes. Los signos de la parte derecha se esculpían de arriba a abajo y de derecha a izquierda. En la parte opuesta se inscribía de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Por ello las dos partes del caparazón quedaban simétricas.

Los caracteres se grababan con la punta de un cuchillo, por eso los trazos son delgados, finos y puntiagudos. En los trazos se advierte un ritmo dinámico, a pesar de los distintos tamaños según la época, de forma general podemos decir que existe una estética de equilibrio y simetría estable. Las personas que los tallaban debían tener una sensibilidad especial para encontrar la armonía en la composición y en los signos y una gran habilidad manual para controlar el cuchillo. Estos signos finos y delgados esconden sentimientos, emociones y locura ya que se relacionan con rituales y bailes, primitivos, en los que en ocasiones se sacrificaban vidas humanas.

El calígrafo requiere estar muy concentrado, como si estuviera haciendo **Tai Ji Quang** o **Qi gong**, la respiración tiene que ser tranquila y uniforme, el centro del cuerpo muy cerca de la tierra de modo que el **Qi** se transforme en el interior del cuerpo y se transmita a la caligrafía a través del brazo, de la muñeca, de los dedos hasta el pincel o el cuchillo. De este modo las pinceladas expresarán el **Qi** y la emoción envueltos en un ritmo musical. El ritmo puede contener una parte ligera y otra mas contundente; pausas, volúmenes altos y bajos, partes lentas y otras más rápidas…

Desde los tiempos en que **Cang Jie** crease los caracteres inspirándose en el **Qi** del universo, pasando por su utilización por los sacerdotes para dar testimonio de la adivinación hasta nuestros días, han transcurrido muchos años en los que los caracteres chinos han hecho un largo viaje y han sufrido una larga evolución.

Cuando dibujo los trazos, trato de imaginar los sentimientos del sacerdote cuando realizaba la inscripción sobre un caparazón de tortuga; entonces siento como si el tiempo se hubiera detenido en la antigua capital **Ying**, al final del siglo XIV a.C.

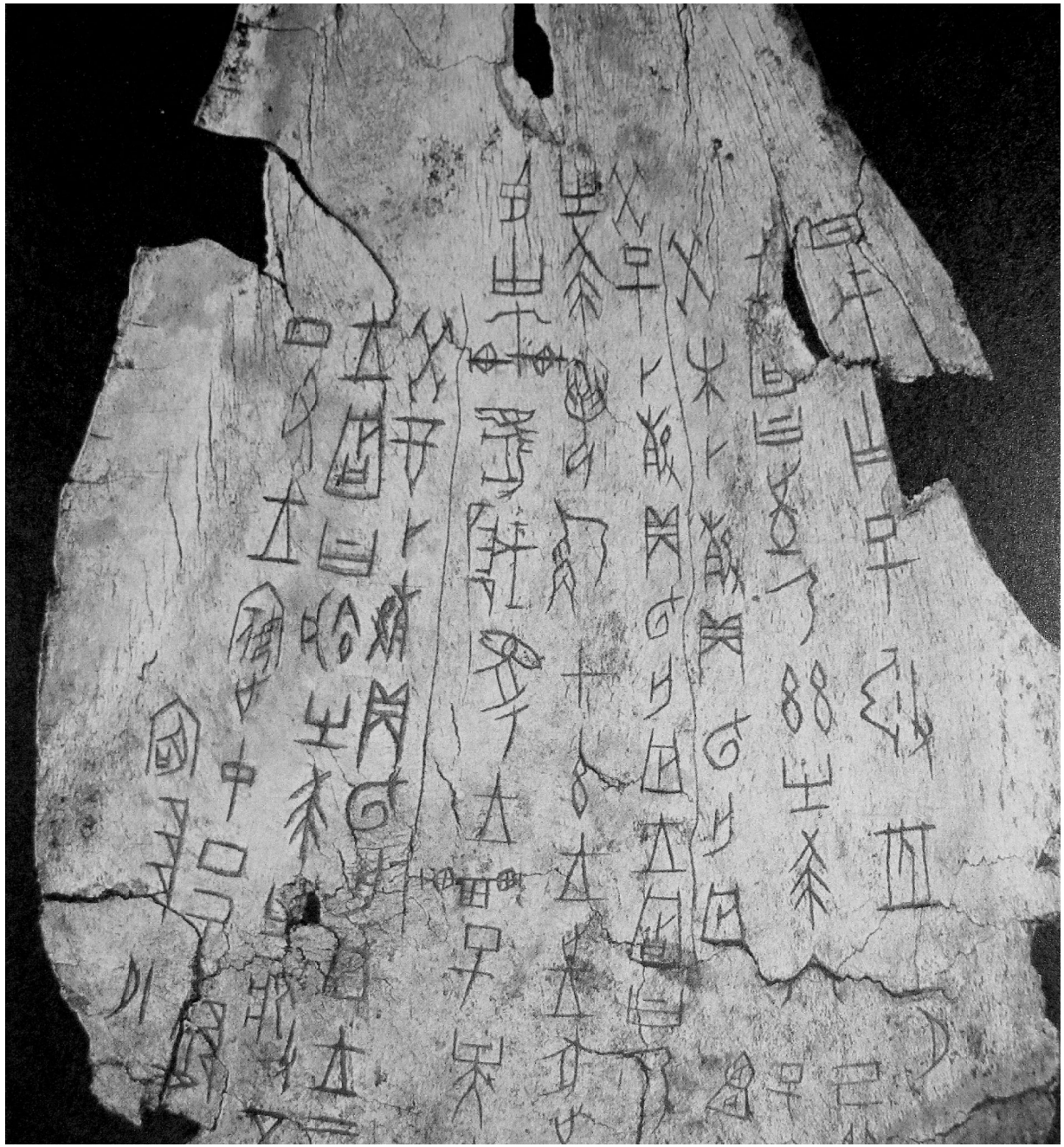


2.17.
Consulta sobre la lluvia (雨).

Los caracteres se grababan con la punta de un cuchillo, por eso los trazos son delgados, finos y puntiagudos.



2.18.
Los signos de Jia Gu Wen



2.19.
En los trazos se advierte un ritmo dinámico, a pesar de los distintos tamaños según la época, de forma general podemos decir que existe una estética de equilibrio y simetría estable. Las personas que los tallaban debían tener una sensibilidad especial para encontrar la armonía en la composición y en los signos y una gran habilidad manual para controlar el cuchillo. Estos signos finos y delgados esconden sentimientos, emociones y locura ya que se relacionan con rituales y bailes, primitivos, en los que en ocasiones se sacrificaban vidas humanas.

3.

Yong Hen Chen Nuo (永恆承諾)

"El compromiso eterno"

Los caparazones, utilizados en los rituales de adivinación, eran duros y resultaba muy difícil grabar sobre ellos. Los signos en las inscripciones de caparazones de tortuga fueron grabados por los sacerdote con finos trazos, con los que transmitían los miedos y las esperanzas que depositaban en el futuro.

También eran utilizados en los rituales los jades, que servían para realizar ofrendas; el jade era considerado como una piedra sagrada, un material que facilitaba la comunicación de los hombres con con dioses. Los reyes de la dinastía **Shang**, eran enormemente poderosos, ya que su reino era muy extenso y consideraron que el jade no era suficiente para representar su poder y ofrecer su respeto a los dioses.

¿Qué objeto podría utilizarse para demostrar de forma simultanea; el respeto hacia los dioses para implorar las bendiciones y proteger al país y a la vez expresar el poder del rey y conservarlo en futuras generaciones?

Los nobles pensaron que todas estas funciones podían ser representadas mediante los utensilios de bronce, al ser los objetos mas costosos de producir. El bronce no se extrae directamente de la naturaleza, es una aleación de cobre, plomo y estaño.

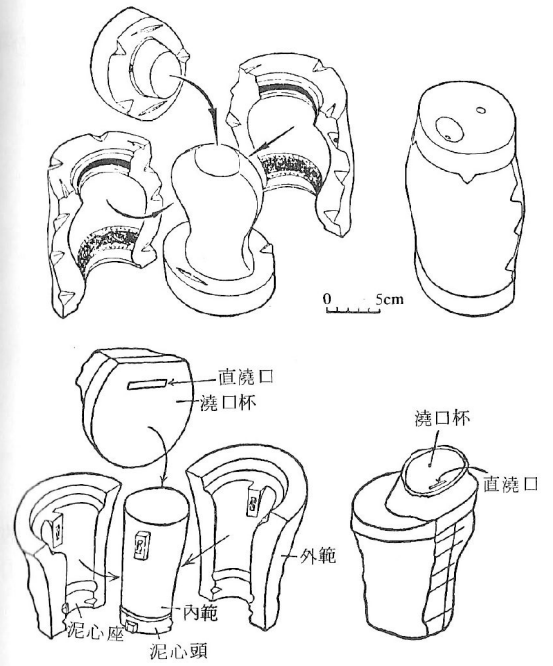
El proceso de producción es complicado, requiere una técnica avanzada y es muy peligroso.



3.1.
Liu Ding (劉鼎) (siglo 14-11 a.C.) 22X18.4 cm.
Museo de Shanghai

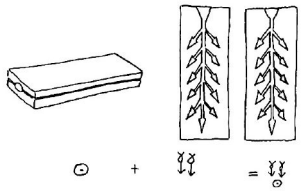


3.2.
El carácter Ding significa caldera, proviene desde la forma de calderas trípodes



(插圖7.1) 青銅鑄造的多片範合範的示意圖。(古代冶金: 38)

3.3.
El método que se utilizaba para fabricar utensilios de bronce.



(插圖7.2) 晉字的創意圖解，兩片範鑄法。

3.4.
El método que se utilizaba para inscribir sobre el bronce.

3.1. La edad de bronce

A finales de la época neolítica de la cultura china, se empezó a utilizar el bronce para elaborar utensilios. Una de las piezas más antigua se encontró en los yacimientos **Jiangzhou**, de hace unos 6.700 años. En 1977, en el yacimiento **Majiayao (馬家窯)**, se desenterraron un cuchillo y fragmentos de otras piezas de bronce de hace unos 5.000 años, este cuchillo es la herramienta de bronce más antigua encontrada hasta ahora en la cuenca del Río Amarillo. La cultura **Longshan** (龍山)[47] (2900-2100 a.C.), que floreció en la época a la que se atribuye el nacimiento del mito de los cinco soberanos, ya conocía la técnica para fundir bronce. En sus yacimientos, se han encontrado diversos objetos de este material.

La aparición del bronce supuso profundos cambios en las técnicas de caza, agrícolas y bélicas. Con la mejora de los instrumentos agrarios se obtenían mejores cosechas y la mejora de las armas facilitó la caza de animales pero también supuso un encarnizamiento de las guerras. La era de bronce representa una etapa muy significativa en la historia de la guerra para la civilización china, como se lee en ***Shi Jing*** (詩經) "El clásico de la poesía":

> "...los guerreros empuñaban las dagas e invadían el territorio enemigo. Entraban enardecidos como el fuego y sus ataques eran tan rápidos y feroces como cortar el bambú".

Conseguir la aleación idónea para obtener el bronce no fue una tarea sencilla. Al principio, se utilizaba simplemente cobre natural, de color rojo, pero debido a su blandura, sólo permitía la elaboración de pequeñas herramientas. Más tarde, al cobre se le añadió malaquita y se obtuvo otro tipo de material, de color rojo y a veces amarillo. Finalmente, se fundió el cobre con estaño y plomo, obteniéndose de esta manera el bronce, que dará su nombre a esta época. Para modelar los instrumentos se vertía el bronce fundido en el interior de moldes de cerámica, mediante la combinación simultánea de un molde interior y otro exterior, para labrar la forma externa y la cavidad interna de cada vasija. Los dos moldes se grababan con escrituras o líneas decorativas; luego se echaba el bronce fundido en el espacio comprendido entre los dos moldes, interior y exterior.

47. La cultura Longshan fue una cultura del final del neolítico. Sus vestigios se encontraron en Longshan, provincia de Shandong. En esta época, hubo un gran avance en la agricultura y en la cría de animales, desarrollándose muchos tipos de herramientas para el cultivo, también para la elaboración de la cerámica. La adivinación y la magia eran más populares. Lo más destacado de la cultura Longshan fue la aparición de la cerámica de color negro, una creación muy sofisticada. Esta cerámica era de un color negro muy intenso y brillante, como un espejo; delicada fina como el papel, que producía un gran sonido.

Más tarde se desarrollarían otras técnicas más complejas. En el ***Kao Gong Ji*** (考工記) "Libro de los artesanos" describe muchas técnicas y proporciones diversas de los materiales para la obtención del bronce. El color del bronce originalmente es el amarillo, pero con el paso del tiempo la oxidación lo vuelve de color verde, de ahí el nombre de "bronce verde".

Al final de la dinastía **Shang**, el bronce ya se utilizaba para elaborar multitud de instrumentos rituales, musicales, armas, utensilios para comer y en general para cualquier herramienta de uso cotidiano. El 90% de los instrumentos fabricados para uso cotidiano estaba destinado para contener bebidas alcohólicas. Durante la dinastía Shang, desde el rey hasta los campesinos eran muy aficionados a beber grandes cantidades de alcohol, circunstancia que contribuiría a su propia aniquilación.

La música acompañaba a los rituales y sacrificios. Los instrumentos que se utilizaban podían ser enterrados junto al cadáver de su propietario; dado el carácter sagrado de estos instrumentos no podían ser utilizadios en la vida cotidiana. La mayoría de utensilios de bronce estaban destinados al ritual, y son los que presentan los motivos decorativos más detallados. El trabajo de elaboración de estos objetos era muy duro y normalmente lo realizaban los esclavos de los emperadores y su familia.

El objeto de bronce más famoso es la caldera trípode **Si Mu Wu Ding** (司母戊鼎), su forma exterior es cuadrada y tiene un peso de 875 kg., se encontró en 1939 en las ruinas de Yin (殷), la antigua capital de la dinastía **Shang**. Se necesitaron 300 obreros para su fabricación.

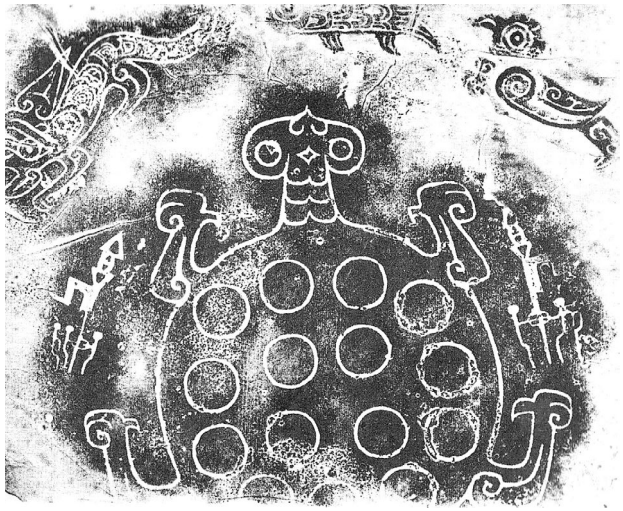
En ***Shi Ji*** (史記)[48] "Las Memorias Históricas", se cuenta la historia del soberano Yu, que fundió nueve *ding* (鼎) calderas trípodes de bronce, para que representaran las nueve regiones de su reino. Es el documento más antiguo en el que se habla de la utilización del bronce para mostrar el poder de un soberano. La caldera-trípode en su origen era un instrumento destinado al transporte de comida, pero cuando el soberano Yu fundió estas nueve enormes caldera-trípodes, pasó a representar un símbolo del poder del soberano. Es posible que la caldera-trípode pueda tener el significado de que si el pueblo se somete al rey tiene al sustento asegurado.

Estas nueve calderas no han sido encontradas, hoy en día sólo se conocen las de la cultura de **Er**



3.5.
Dibujo que representa el modo en que se fabricaban los utensilios de bronce en el *Tiangong Kaiwu* (天工開物), or La explotación de las obras de la naturaleza que se pubicó en 1637 por el autor Song Yingxing (宋應星, 1587-1666).

48. *Shi Ji* (史記) es un libro histórico de la dinastía Han occidental (206 a.C.-8 d.C.) que recoge la historia desde el Emperador Amarillo (2698 a.C.) hasta el reino de Wu (武帝) (155-87 a.C.) Su autor Sima Qian (司馬遷) (145 a.C.-90 a.C.) recopiló casi 3.000 años de historia, en una obra que contiene las frases de los emperadores y los eventos de la época. Fue un ejemplo a seguir para los libros de manuales de posteriores dinastías.



3.6.
Ejemplo de líneas totem de la dinatía Shang.

Li Tou (二里頭) (a. C 2000-1600?), en la antigua capital de la dinastía Xia (夏) (siglo XXI a. C. al siglo XVI a. C.), que fueron encontradas junto a otros fragmentos de instrumentos de bronce de 1900 a.C.

Algunas frases chinas se relacionar con las calderas trípodes:

Wen ding qing zhong (問鼎輕重) "Pregunta el peso de ding"

- que tiene intención para tener mayor territorio).

Ding shi zhong ming (鼎食鐘鳴) "Los campañas suenas y comer con los ding"

– describe la vida de las noblezas.

Los motivos decorativos mas utilizados en los utensilios de bronce son conocidos como **tao tie wen** (饕餮紋) "líneas decorativas de animales". El mas conocido es la representación las líneas de un animal muy voraz, hijo de un dragón. Las figuras mas representadas eran de animales antropomórficos, con líneas se representaban rostros, verdaderos o imaginarios, con expresión de ferocidad para causar terror. Es posible que con estas imágenes quisiera representar a las tribus enemigas.

También eran muy representadas las formas de pájaros, ya que en El clásico de la poesía se narra como un dios envió a un pájaro negro a la tierra del que surgiría la dinastía **Shang.**

En la dinastía **Zhou**, predominaron los dibujos de líneas de dragón y fénix, ambos animales que poseían cierta dualidad ya que por un lado eran animales protectores del pueblo, pero por otro eran símbolos de una irracionalidad inquietante, amenazante y terrorífica. A través de los ritos sacerdotales los instrumentos de bronce, con su líneas decorativas, representaban fuerzas y energía místicas; y tras una guerra, el pueblo vencedor se adueñaba de ellas.

Observando estas complicadas decoraciones de líneas en forma de animales, podemos descubrir la expresión de unos sentimientos y emociones profundos, tan intensos como el fuego que antaño ardía bajo las calderas trípodes.

En ocasiones, sobre los utensilios de bronce, se encastaron piedras preciosas como turquesa, jade, cobre rojo o incluso piedras meteoriticas.

En las épocas de Primaveras y Otoños y de los Reinos Combatientes, que abordaremos en el

próximo capítulo, el bronce se decorará con oro y plata, perdiendo de este modo el estilo alegre y desenfadado de las decoraciones precedentes.

Los instrumentos de bronce servían para distinguir cada categoría social. Las calderas trípodes podían ser el emblema del poder de un país. En la guerra, los vencedores podían destruir los templos de los vencidos y llevarse sus objetos más significativos para rendir sacrificio a sus antepasados. Por ejemplo las nueve calderas de la dinastía Xia, que como decíamos hasta hoy día no se han encontrado, sabemos que representaron el mayor tesoro de aquella época.

3.2. Los rituales

Las líneas decorativas, de los instrumentos de bronce, se dibujaban encima de barro y luego se esculpían con mucho cuidado. Los artesanos dejaban volar su imaginación con los pinceles, y con estas líneas transmitían su miedo a la naturaleza y su respeto hacia los dioses. A través de las líneas de tótem, sobre los instrumentos de bronce se percibe la belleza de la huella de las líneas que marcaron los pinceles.

La dinastía **Zhou** conservaba la tradición de realizar rituales a los dioses y los espíritus, y ellos fueron los que crearon una mayor variedad de caracteres para explicar las funciones de los objetos de bronce. Instauraron un sistema feudal para gobernar y organizar un reino más amplio y complicado, que aglutinaba gran cantidad de pueblos, ya que en esta época se amplió considerablemente el territorio que poseía la anterior dinastía **Shang.**

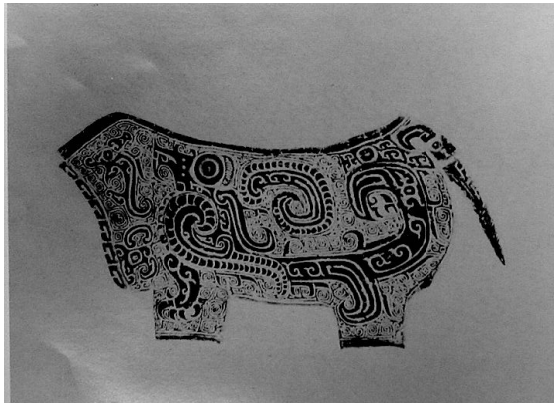
El rey elegía entre la nobleza a los funcionarios de nivel más alto, y a los funcionarios de medio y bajo nivel, los elegía entre los estudiantes de la escuela, que eran los hijos de los mismos nobles.

La categoría de funcionario se conocía como letrado o culto, **Wen Zen (**文人). (文) en chino significa cultura, literatura, escritura y esta categoría de funcionario o letrado tendrá más adelante una gran relevancia en política, cultura y caligrafía china en todas las dinastías.

Al igual que en la dinastía Shang, los funcionarios de la dinastía **Zhou** deben aprender las seis artes tradicionales: celebrar rituales, música, conducir carros de caballos, tiro con arco, escritura y arimética; de entre las cuales destacan en importancia la música y la celebración de rituales. Para los **Zhou**, la música era especialmente idónea para acompañar los ritos. El desarrollo de

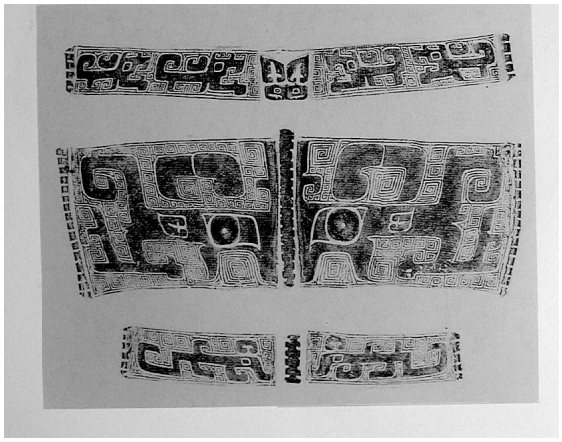


3.7.
Fong Wen Xi Guang (鳳紋犧光)
Dinastía Shang (14-11 siglo. a C.), 13.7 x 19.5 cm,
Museo de Shanghai



3.8.
Frotamiento de totem sobre *Fong Wen Xi Guang.*





3.9.
Sho Mien Wen Gue (獸面紋簋) "Gue de línea tótem", siglo 14-11 a. C, 15.1 x 19.5 x 14.2 cm, Museo de Shanghai

3.10.
Frotamiento de *Sho Mien Wen Gue*

esta dinastía se hizo notar en la sofisticación de sus ceremonias, cuyas reglas se completaron y sistematizaron.

En cuanto a los rituales hay que subrayar la importancia concedida a la indumentaria tradicional que debían vestir mientras los realizaban. En la celebración de los rituales se debía recordar la persona difunta a la cual se ofrecía el sacrificio unos días antes del mismo.

Durante el ritual que siempre tenía lugar en una sala de la casa habilitada exclusivamente para ello se imaginaba haber visto al difunto, con técnicas de visualización e incluso se pretendía oír la voz lamentosa del difunto como si estuviera todavía vivo. Para cada estrato social se establecía un canon litúrgico especial: la posición del oficiante, la indumentaria, la finalidad concreta del sacrificio, incluso la expresión de la cara. También la preparación exigía unos requisitos rituales como el ayuno y las abluciones.

Las reglas exigentes sobre los ritos provienen del fundador del sistema feudal, el duque Zhou-**Zhou Gong** (周公), que quería ser fiel a los mandatos divinos y creía que las virtudes de los reyes cambiarían el destino de su reino. El duque **Zhou** dictaminó unas reglas morales que todo el pueblo debía respetar, incluyendo tanto la observancia de las reglas de los ritos como el comportamiento responsable en la vida cotidiana.

Por eso desde la dinastía **Zhou**, las emotivas representaciones de las creencias irracionales dejan paso a una reglamentación moral y racional de la sociedad. Los caracteres habían sustituido aquellas líneas decorativas. Pero la influencia de culturas de dinastía Shang en aspectos como la adivinación, las creencias en espíritus y los sacerdotes nunca desaparecerían de las creencias populares hasta la actualidad. En el interior de los instrumentos de bronce se grabarán dibujos sencillos o pocos caracteres; dibujos como los animales, armas o carros , como símbolos de nobleza de la familia, o simplemente del dueño del instrumento.

3.3. Zhong Ding Wen (鐘鼎 文) "Escritura de campanas y Calderas"

Zhong (鐘) "campana"

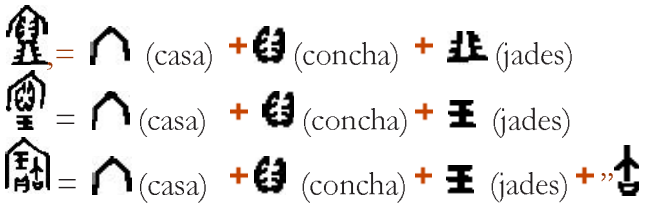
Ding (鼎) "caldera trípode"

Wen (文) "escritura"

Los caracteres grabados sobre una superficie de bronce se llaman **Jin wen** (金文) "Escritura dorada" o **Zhong ding wen** (鐘鼎 文) "Escritura de campanas y Calderas", esta escritura se utilizará de forma genérica en los instrumentos de bronce de las dinastías **Shang**, **Zhou**, Primaveras y Otoños y Los Reinos Combatientes. Esta escritura también se conoce con el nombre de estilo de **Da zhuan** (大篆) "Sello grande" .

Las inscripciones se realizaban mediante un proceso de fundición. Primero se grababan sobre un molde para poder trabajar con mayor precisión y detalle; los trazos eran gruesos y redondeados. Muy pocos signos se tallaban directamente con cuchillo. A los signos cóncavos se les llamaba **yin wen** (陰文) "escrituras negativas" y a los pocos que eran convexos, **yang wen** (陽文) "escrituras positivas". Al igual que la escritura de caparazón de tortuga, la escritura sobre campanas y calderas trípodes utiliza muchos pictogramas, cuyo significado es difícil de conocer; su forma de imitar las imágenes de la naturaleza provoca una gran curiosidad y sigue siendo un misterio su significado.

La escritura dorada es, como la de las inscripciones de caparazones de tortuga, muy creativa y variada. Se cree que los sacerdotes crearon los símbolos según unas reglas, pero estas eran muy libres. Por ejemplo, el carácter tesoro (寶) se escribía de tres formas distintas:



, significa que guardaban los tesoros como jade o concha en la vasija de casa.

En las variedades de este carácter se ven elementos comunes y una misma regla, "objetos valiosos que se guardan en casa", pero el orden y la composición son libres. Cada sacerdote tenía



3.11.
Inscripciones sobre instrumentos de bronce, en las que se visualizan los signos de pictograma.





3.12.
Si Mu Wu Ding (司母戊鼎),
siglo 13-11 a. C.
133 x 110x 79 cm, 832.84 kg,
National Museum of China

3.13.
Frotamiento de *Si Mu Wu Ding.*

una cierta libertad para crear los caracteres, esta es la época en la que se inventan los caracteres, desde siglo XVI a.C. hasta 221a. C, cuando el emperador **Qingshi Huang** (秦始皇) unificó los caracteres chinos.

Durante la Edad de Bronce, la escritura china fue adquiriendo mayor complejidad. Podemos decir que tanto el método como el diseño de los caracteres ha variado sensiblemente desde las primeras inscripciones sobre caparazones de tortuga y huesos. Del pictograma se ha pasado al ideograma sencillo y de este al complejo. En estos caracteres podemos ver reflejado el estilo y la creatividad de su autor; se puede encontrar hasta cien variedades de un mismo carácter.

Los caracteres no solo describían objetos estáticos, también podían representar acciones de movimiento. Desde los inicios de la utilización de los pictogramas, estos fueron sometidos a una evolución constante y progresiva, de manera que al tiempo en que se complicaba su forma también su significado se enriquecía y adquiría nuevos matices.

Las inscripciones de la dinastía Shang, básicamente se refieren a nombres de tribus o de antepasados. La escritura dorada describe mayoritariamente las actividades que realizaba la nobleza: ofrecer el objeto de bronce, dar fe de contratos, registrar recompensas, fijar leyes…

En la dinastía Shang o al principio de dinastía Zhou los caracteres sobre los instrumentos de bronce eran escasos, el ***Si Mu Wu Ding*** (司母戊鼎), tiene una forma exterior cuadrada y se sostiene sobre cuatro pies. Se decoró con las líneas tótem de dragón, pero la parte de las asas con tigres que aprietan entre sus dientes una cabeza humana. En su interior se fundieron tres caracteres (司母戊), se mando construir para recordar la memoria de la madre de un rey de dinastía Shang.

Er Ho gue (鄂侯簋), es un utensilio que sirve para poner arroz cocido, sabemos que lo mandó hacer el noble Er Ho, para regalárselo a su hija por su boda.

Gracias a la educación musical y a la evolución de las reglas que regían los rituales, la dinastía **Zhou** fue perdiendo miedo a las fuerzas ocultas. Se consideraba que el poder del rey de Zhou era más estable y sólido y esto contribuyó a que fueran desapareciendo gradualmente de la decoración de los bronce las representaciones místicas de tótem y tomaran mayor relevancia los caracteres, aportando contenidos mas variados y complejos como podían ser la transcripción de normas sociales y normas de respeto y culto a los antepasados. Paralelamente el número de caracteres fue aumentando de unos pocos a cientos de ellos.



3.14. (página anterior)
San Shi Pan (散氏盤) "La bandeja de la familia San".
Siglo IX, 54.6 x 20.6 cm, pesa 21.312 kg. 357 caracteres,
Museo Palacio Nacional de Taipei.

Es una bandeja de bronce fundida durante el reinado de Li (厲, 878-828 a. C.) de la dinastía Zhou. Contiene 350 caracteres fundidos con los que se transcribe un contrato en el que se certifica que, un antepasado del propietario de la bandeja, cedió unas tierras a *San Shi.*



3.15.
Frotamineto de *San Shi Pan,* Academia Sinica.

En el Museo Palacio Nacional de Taipei se conserva ***Mao Gong Ding*** (毛公鼎) "Trípode del duque Mao" , 800 a.C), el utensilio de bronce que tiene un mayor número de caracteres grabados, en total 499. El rey Xuen de la dinastía **Zhou** pidió a su tío Mao que administrara el reino y como recompensa le regaló adornos personales, vestidos, carruajes, armas y comida. El tío Mao ordenó construir este Ding para que quedara registrado este suceso y sirviera para la posteridad como tesoro familiar.

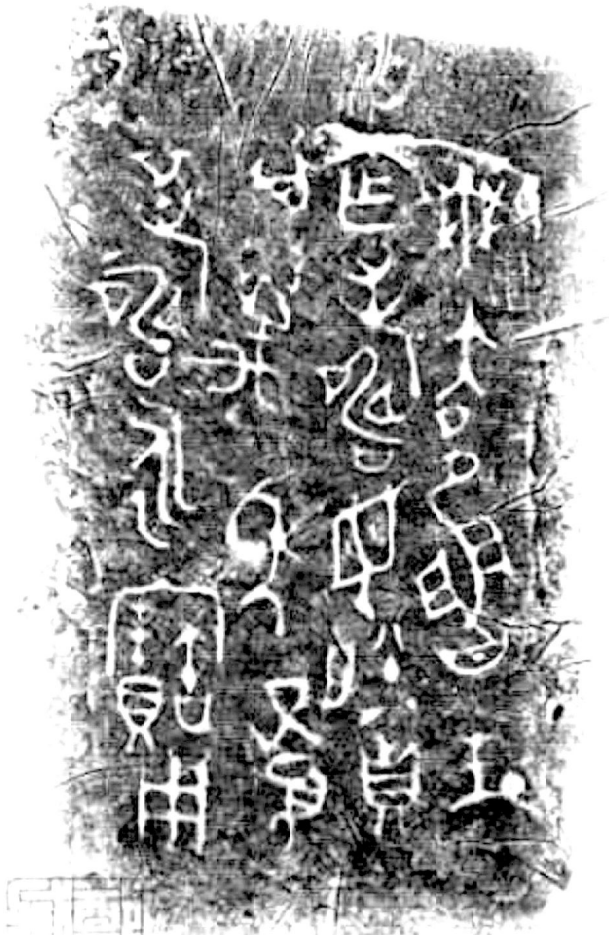
San Shi Pan (散氏盤) "La bandeja de la familia San", es una bandeja de bronce fundida durante el reinado de Li (厲) (878-828 a. C.) de la dinastía **Zhou**. Contiene 350 caracteres fundidos con los que se transcribe un contrato en el que se certifica que, un antepasado del propietario de la bandeja, cedió unas tierras a San Shi.

Otra caldera trípode, ***Yu Ding*** (于鼎) "La caldera trípode de Yu" , perteneció al rey **Kang** (康), rey de la dinastía Zhou, entre 1005 y 980 a.C.; contenía 291 caracteres distribuidos en 19 filas, que registraban la recompensa de más de mil esclavos que el rey Kang otorgó a un noble.

Tras las dinastías **Shang** y **Zhou**, la pieza con el mayor número de caracteres inscritos y la menor representación de animales totémicos es ***Qi Hou Ding*** (齊侯鼎) "La Caldera del duque Qi" , con 492 caracteres; en la parte inferior del bronce reza esta inscripción: "Toda mi descendencia lo mantendrá para siempre".

Desde la Inscripción sobre huesos hasta la Escritura Dorada, se produce una evolución evidente en la escritura china, que la acercan al arte de la caligrafía tal y como hoy la conocemos. También en el control del tamaño de los trazos y en su forma se muestra una evolución en el proceso del manejo del pincel, constatándose así, que en la época de la dinastía Zhou esta técnica era ya muy avanzada.

Al principio no era importante composición de los trazos ni el concepto estético de la obra, pero a partir de la Escritura Dorada se valora que el diseño sea equilibrado y ordenado, tanto en lo que se refiere a los trazos como a la disposición de los caracteres; muestra de ello son las obras ***Da Tu Ding*** (大盂鼎) "Caldera trípode de Da Yu" o ***Mao Gong Ding*** que contienen cientos de caracteres ordenados y alineados.



3.16.
Frotamiento del instrumento de bronce de *Xu Da Yi Lu Shen Ting* (鄦大邑魯生鼎), Dinastía Chun Qiu (春秋, 770-476 a.C.), 32 x 18.5 cm, Academía Sinica.

El instrumento de broce se encuentra en el Museo de Shanghai.



3.17.
Inscripciones en bronce de la época del reino.
Guo Chia Chan (國差蟾)

En la etapa del principio, sus trazos eran redondos y curvos, y las columnas que separaban los caracteres eran más serias y claras.

3.3.1. La caligrafía de los reinos

A pesar de que el poder de la dinastía Zhou Oriental era cada vez más débil, los trazos gruesos y pesados de la **Escritura Dorada** adoptaban nuevas formas según cada reino dando lugar a estilos muy distintos. Podemos distinguir entre tres escuelas, cada una de las cuales se correspondía con un reino: la escuela de **Qi** (齊), nacida en el reino con el mismo nombre que se situaba en la zona oriental; la escuela de Chu, del reino de **Chu** (楚) que estaba en el sur; y la escuela de **Qin** (秦), que se situaba en la zona oeste y norte.

* Escuela de **Qi** (齊)

La caligrafía de la escuela de Qi se caracterizaba por su influencia de la dinastía Zhou Occidental. En la etapa del principio, sus trazos eran redondos y curvos, y las columnas que separaban los caracteres eran más serias y claras. En la etapa media, los trazos eran más fuertes, largos y delgados; y en la última etapa, se hacían trazos puntiagudos y los caracteres tenían forma cuadrada y la composición era equilibrada y alineada.

* Escuela de **Qin** (秦)

Con el traslado de la capital de la dinastía **Zhou**, el reino de Qin pasó a ocupar el territorio original de **Zhou** y también se vio influenciado por el estilo de la Escritura dorada de la dinastía Zhou Occidental. La obra típica era la ***Shi gu wen*** (石鼓文) "escritura de tambor de piedra". En cada piedra se grabó un capítulo de la poesía, formando un conjunto de diez piezas, todas en estilo sello. Los signos que se esculpieron en objetos de cerámica y terracota, monedas, sellos y pesos, solían indicar su autor y su función. Cuando al comienzo y al final los trazos adoptaron una forma redondeada, el tamaño de los trazos no cambió, pero la forma de cada carácter se hizo más cuadrada, y la composición más alineada.

* Escuela de **Chu** (楚)

A partir de la época de Los Reinos Combatientes, la cultura de bronce empezó a decaer y cada vez se fundían menos textos. El otro estilo era la caligrafía de tablilla de **Chu**. Se escribía sobre tablillas con pincel, y se mostraba ya la flexibilidad de este instrumento. Era una escritura de

trazos reducidos y menos decorativos. Pero en la caligrafía de tablilla la fuerza se concentraba al inicio del trazo, como en el célebre texto ***Meng Shu*** (盟書) "Compromiso" del reino de **Jin** (晉), escrita sobre jade con pincel y cinabrio. En cambio, en la escritura del reino de **Chu**, la fuerza se intensifica al final del trazo. El reino **Chu** era el reino más grande del sur y su caligrafía presentaba dos estilos muy distintos.

Uno era muy decorativo, de trazos prolongados y líneas exageradas. Las líneas decorativas mostraban dibujos sobre la vida real como fiestas, bailes, conquistas, caza, etc. También fue muy famosa la escritura de pájaro de otros reinos como **Wu** (吳), **Yue** (越) o **Cai** (蔡). La escritura de pájaro se utilizó mayoritariamente en armas. Se caracterizaba por los trazos sinuosos y las ornamentaciones en forma de pájaro. Prolongar los trazos y añadir puntos redondos para decorar era propio del estilo de esta época.

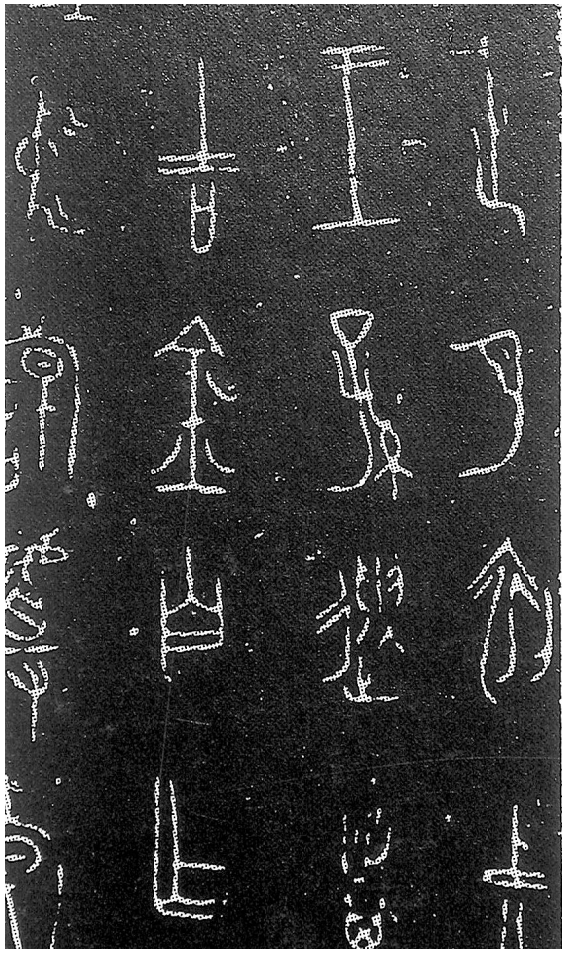
A lo largo del tiempo se van produciendo cambios en el estilo de la Escritura Dorada, desde las primeras etapas hasta el final de la dinastía hay una clara evolución; además existen diferencias regionales. Podemos decir que en general, los trazos de la Escritura Dorada eran gruesos y pesados, influenciados por el gobierno central.

En las inscripciones sobre los caparazones de tortuga y huesos, la caligrafía china inicia su camino que la llevará hasta su consideración de obra de arte. Cuando los sacerdotes, en sus rituales de adivinación, grababan los signos cuidadosamente sobre los caparazones, no eran conscientes de que estaban creando una obra estética, jamás pudieron pensar que las generaciones venideras iban a apreciar las líneas de las inscripciones por encima se su mensaje, ya que su única función era la de venerar a las divinidades y a los antepasados y proclamar el poder del gobernador.

Poco a poco el valor estético irá adquiriendo preeminencia, los grabadores pondrán mas énfasis en el carácter decorativo. Las formas se irán regularizando de dos maneras, en primer lugar los caracteres se inscribirán, cada uno de ellos en un cuadrado imaginario y en segundo lugar se distribuirán ordenadamente sobre una cuadrícula imaginaria.

Durante la dinastía Shang las líneas habían sido más rectas y los radicales más cuadrados. Con el paso del tiempo las formas se redondearán debido al uso de moldes de barro. Las obras La bandeja de la familia San y La caldera trípode de duque Mao muestran esta estética.

Como hemos visto, la familia real de la dinastía **Shang** utilizaba la adivinación con caparazón de tortuga para cualquier tipo de decisión, por ello eran muy frecuentes los rituales en los que se



3.18.
Inscripciones en bronce de la época reino Yue
Wang Sun Zhong（王孫鐘）



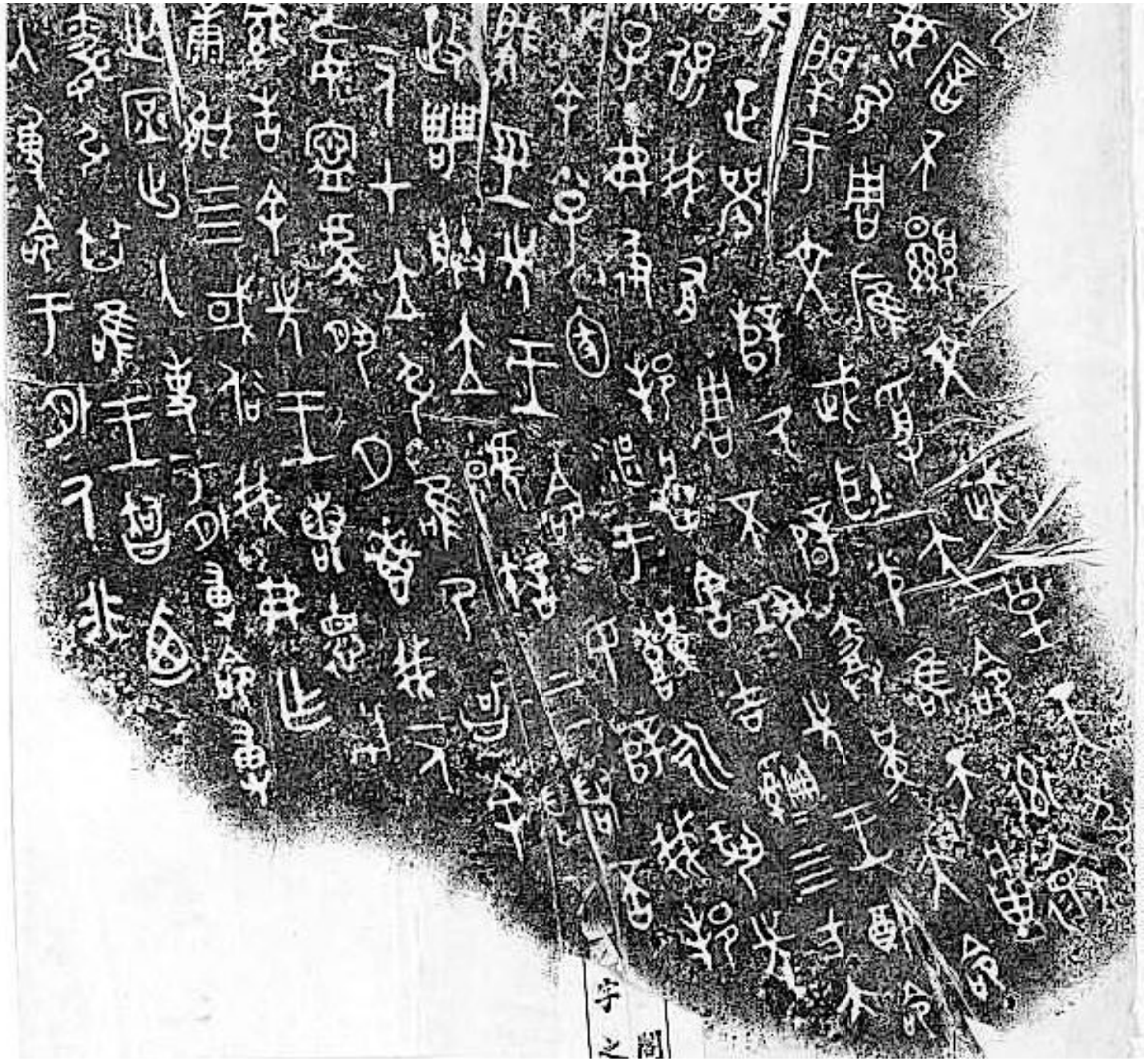
3.19.
Inscripciones en bronce de la época del reino Song-
Ma Hai Ding (馬亥鼎)

mataban tortugas para vaciar los caparazones y después quemarlos; también hemos visto como para dar testimonio de su poder, fundían voluminosos recipientes de bronce, para lo que se necesitaban la mano de obra de cientos de esclavos que trabajaban en un entorno con altas temperaturas y muy peligroso. Por ello, podemos decir que el nacimiento de los caracteres requirió el sacrificio de multitud de vidas humanas.

La caligrafía china fue adquiriendo la consideración de un tipo de arte, ya que la forma y las líneas de los caracteres permiten reproducir un gesto y un movimiento específicos de cada autor. La formación de los signos chinos, la dirección de sus líneas, la construcción de la forma contiene la esencia del arte. Por eso se comprende que a partir de la escritura china se desarrollara el arte de la caligrafía. Los trazos de la caligrafía china siempre están vivos, la energía fluye libremente para expresar la personalidad del autor. Ningún trazo, ningún carácter, se repite exactamente igual que el anterior.

Cada uno es el resultado de una serie de variables como la velocidad, el ritmo, la espesura de la tinta, la forma de girar el pincel, etc. La caligrafía china es comparable a la música, por: la alternancia de tiempos fuertes y débiles de cada compás, la altura de cada sonido, la melodía que fluye y los distintos ritmos que se manifiestan a lo largo de una obra.

La estética de la caligrafía china se basa en el trazo de líneas verticales y horizontales a través de las cuales el artista manifiesta su **Qi**. Precisamente, la belleza de los caracteres consiste en el equilibrio de fuerzas que convergen para crear una composición donde tan importantes son los trazos de tinta como los espacios vacíos que hay entre ellos.



3.20.
Mao Gong Ding (毛公鼎)
"Trípode del duque Mao",
800 a.C,
Museo Palacio Nacional de Taipei

Es el utensilio de bronce que tiene un mayor número de caracteres grabados, en total 499. El rey Xuen de la dinastía Zhou pidió a su tío Mao que administrara el reino y como recompensa le regaló adornos personales, vestidos, carruajes, armas y comida. El tío Mao ordenó construir este Ding para que quedara registrado este suceso y sirviera para la posteridad como tesoro familiar.

Parte Segunda:

EL QI Y EL PENSAMIENTO

El significado del **Qi** fue evolucionando desde su sentido puramente material hasta alcanzar un sentido metafísico. El carácter, las acciones, la situación económica, incluso la prosperidad o la ruina de un país, estaban influenciados por la acción del **Qi**. Después de las explicaciones de los filósofos en el periodo de Primaveras y Otoños y de los Reinos Combatientes, el tema sobre el **Qi,** será importante para la filosofía china.

Del siglo VIII al siglo II a. C., cuando el poder de la dinastía Zhou decayó, los filósofos que se habían agrupado en su entorno empezaron a dispersarse por otras partes. El propio sistema de rituales, cuya función estaba estrechamente vinculada al dominio de la población, también perdió parte de su poder ante la creciente ambición de los nobles. Cuando en la época del periodo de las Primaveras y Otoños y los Reinos Combatientes, el poder de la dinastía Zhou se había debilitado enormemente y el sistema feudal acabó por extinguirse. El rey ya no podía controlar los señores feudales.

Los sacerdotes y lo escribas, que anteriormente habían controlado todo el saber en la corte de **Zhou**, tuvieron que dispersarse en busca de reyes menos poderosos o señores feudales donde ejercer su talento en el campo intelectual, político, militar, social y de explotación agrícola. En consecuencia, surgen los interrogantes existenciales sobre el sentido de la vida. Del marco impersonal, debido a la supeditación a la divinidad, al colectivo étnico y a la categorización social de cada clase, irrumpe el individuo con sus características peculiares. Esta triple autoridad asfixiaba la personalidad del individuo.

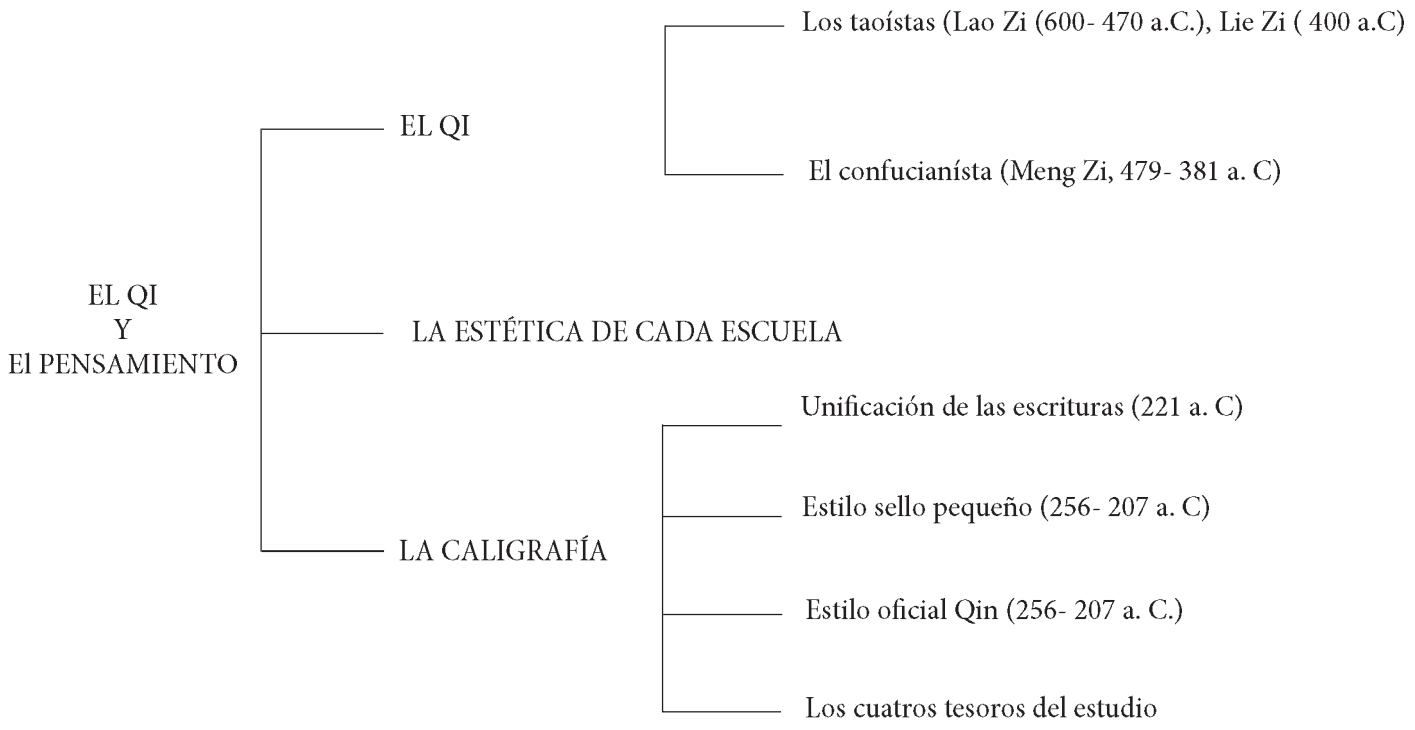
Desde la época de Primaveras y Otoños hasta el emperador **QinShi Huang**, el desarrollo de la filosofía del **Qi** estaba avanzando gracias a las prácticas del **Qi gong**. Varios filósofos expusieron sus teorías sobre el **Qi** y tuvieron una profunda influencia sobre la filosofía y la estética, en especial sobre Taoístas como **Lao Zi, Zhuang Zi, Lie Zi**; y también sobre confucianos como el **Meng Zi.**

El Emperador **Qinshi Huang** logró su objetivo de unificar todas las escrituras de **Qin**. (221 a.C.) En su época, su sueño era construir el país más poderoso del mundo, pero pensaba que promover las leyes podía llevarle complicaciones. La caligrafía más importante era en estilo sello pequeño, estilo li.

Los soportes de escritura ya no eran los caparazones de tortuga o el bronce; se utilizaban las tablillas de madera y bambú. Antes de la invención del papel, el bambú y la madera eran los soportes habituales para la escritura. Incluso después de la invención del papel, se siguieron

utilizando durante un tiempo al ser materiales muy fáciles de obtener; se utilizaron hasta el siglo IV d.C.

En la caligrafía china, el **Qi** tiene un gran papel, y en su transmisión a la caligrafía las herramientas juegan un papel muy importante. **Wen fan si bao** (文房四寶) "Los cuatro tesoros de estudio" son los elementos con los que se da vida a la caligrafía china: **bi** (筆) "pincel", **mo** (墨) "tinta", **zhi** (紙) "papel", **yan** (硯)"tintero".



4.

Bai Jia Zen Min (百家爭鳴)

"Los pensamientos florecen"

Durante la dinastía **Zhou Occidental**, los funcionarios eran los propios señores feudales y pertenecían a la familia real, por ello no era necesario buscarlos fuera de este entorno. En esta poesía se expone la necesidad que el emperador tenía de rodearse de los mejores sabios y funcionarios del reino. El gobernador ofrecía costosos convites a estos invitados para conseguir sus servicios. Por otra parte, los sabios y funcionarios debían poseer los medios y los conocimientos suficientes para asesorar al gobernador en las decisiones del estado.

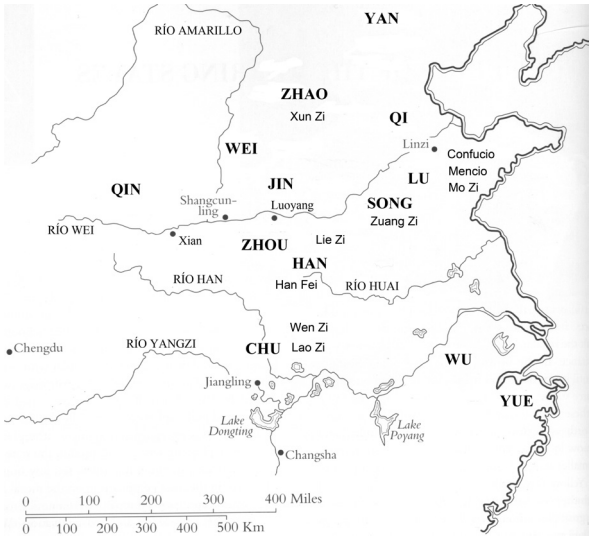
A finales de la dinastía Zhou Oriental (también **Chun Qiu Shi Qi** (春秋時期) "el periodo de Primaveras y Otoños" y **Zan Guo Shi Qi** (戰國時期) "el periodo de Los Reinos Combatientes," , aquellas personas que poseían grandes talentos siempre eran bien recibidas en las fiestas reales. Gracias a esta promoción de intelectuales y artistas nos ha quedado una riquísima producción de aquella época.

El propio sistema de rituales, cuya función estaba estrechamente vinculada al dominio de la población, también perdió parte de su poder ante la creciente ambición de los nobles. En **Chun Qiu (**春秋) y **Zan Guo** (戰國), el poder de la dinastía **Zhou Oriental** se había debilitado enormemente y el sistema feudal acabó por extinguirse ya que el rey de Zhou no podía controlar el poder de los señores feudales.

En estos momentos, los reyes de otros reinos intentaban desafiar al poder del reino de Zhou como, por ejemplo, el rey **Chu Zhuang Wang** (楚莊王) "rey Zhuan de reino Chu" al preguntar al rey **Zhou**:

> "¿Cuántos kilos pesa una caldera-trípode de tu templo de sacrificio?"

Al cuestionar el peso de la caldera-trípode, símbolo del poder de un reino, se expresa este desafío al poder, representado en aquel momento por la corte de **Zhou** que disponía de las más grandes



4.1.
El mapa de Chun Qiu Shi Qi (春秋時期) "el periodo de Primaveras y Otoños" y Zan Guo Shi Qi (戰國時期) "el periodo de Los Reinos Combatientes,"

caldera- trípodes de todos los reinos. El rey **Zhuan** ambicionaba hacerse con el dominio de todos los estados; de hecho, cada uno de estos estados, que en la época de Primaveras y Otoños llegaba a un centenar, aspiraba a dominar a los demás.

La inestabilidad política no impidió el gran florecimiento artístico que se dio en aquella época. Las nuevas herramientas agrícolas permitieron una mayor producción de cereales con el consiguiente crecimiento económico de toda la sociedad. En esta época apareció el comercio, que benefició enormemente a algunas personas, como fue el caso del duque **Lü Buwei** (呂不韋), cuyos datos biográficos han llegado gracias a los testimonios de algunos de los muchos que buscaron protección en su entorno, y que hizo editar el libro histórico ***Lü Shi Chun Qiu*** (呂氏春秋) "Historia del periodo Primaveras y Otoños" que ordenó colocar en la puerta de la ciudad, desafiando a quien pudiera encontrar algún carácter erróneo y ofreciendo la suma de 1.000 onzas chinas[49] por ello.

Los instrumentos de bronce eran mucho más ligeros y las calderas- trípode ya no representaban la grandeza del país. Contrariamente, los nuevos artesanos de la época realizaban nuevos experimentos, por ejemplo, se disminuyó el grosor de las obras de bronce para hacer obras más ligeras y asimismo se aumentó la altura de éstas. También hubo innovaciones respecto a la técnica de fundir oro y plata sobre el bronce. Reflejan una nueva idiosincrasia que se traduce en esta nueva estética.

El sentimiento de terror, estrechamente vinculado al culto totémico, que inspiraban los motivos ornamentales de líneas decorativas, dejó paso a unos motivos más amables, desenfadados y alegres. Los objetos de jade también cambiaron su función ritual por un uso cotidiano. Sobre los objetos de bronce se representan imágenes de la vida corriente: fiestas, recogida de las hojas de morera, la caza, la guerra…

4.1. El desarollo del pensamiento Qi en esta época

Tras este breve repaso del **Qi** en la filosofía china de esta época, hablaremos de sus tres características:

1. Carácter dinámico

49. La onza china Liang era de 37,301 grs de oro o de plata.



La influencia de Confucio, fundamentalmente en sus aspectos educativos, ha sido muy importante en gran parte de la cultura asiática, especialmente Corea, Japón, Vietnam y Taiwán, todas recibieron su influencia que se manifestó principalmente en el terreno educativo.

4.2.
Qiu Ying (仇英, 1494-1552), *Kong Zi Shen Ji Tu* (孔子聖蹟圖) "Dibujo de la enseñanza de Kong Zi", 1592.

Confucio modificó ligeramente los antiguos rituales, adaptando el contenido, la forma, la música... a su propio concepto de familia, sociedad y estado. El concepto, Li (禮) "ritual, rito o ceremonia" no solo incluía la normativa litúrgica que hemos enunciado más arriba, sino también la ética.



4.3.
Qiu Ying , *Kong Zi Shen Ji Tu* (孔子聖蹟圖) "Dibujo de la enseñanza de Kong Zi", (孔子聖蹟圖), 1592.

El **Qi** es material pero también abstracto. Está en todas partes, llena toda la naturaleza. Está en el interior de la materia y en el espíritu de todo, de las hierbas, las plantas, los animales, los seres humanos..., es la base para construir cualquier cosa y todos los cambios dependen de su movimiento. El **Qi** tiene carácter fluido y dinámico, en contraposición con el carácter fijo, de inercia y dificultad de transformación de otros materiales. El **Qi** es cambio y movimiento continuo.

2. Carácter holístico.

Cielo y tierra forman una unidad, del mismo modo, el cuerpo y el espíritu, el hombre y la naturaleza El **Yin** y el **Yang** son dos aspectos inseparables que forman una unidad. La medicina china asume con todas las consecuencias esta idea: el ritmo del cuerpo ha de adecuarse al ritmo del universo y el cultivo de la virtud va en concordancia con el buen estado de salud. En la visión oriental, se da gran importancia a una visión interactiva de lo físico y lo espiritual, ya que todo tiene una esencia común porque está formado por la misma energía y aunque haya dos polos opuestos, pero que se entremezclan, se complementan y reaccionan entre ellos según los movimientos del **Qi**. Las dualidades que forman el universo se acercan o se alejan según los cambios del **Qi**, que está en todas partes y lo rellena todo, de ahí su carácter entero.

3. Carácter práctico.

El movimiento del **Qi** afecta por una parte al mundo de lo material, a las condiciones del ambiente, y por otra, al mundo de lo espiritual, la moralidad o la religión. En el **Qi gong**, la medicina china y el pensamiento Taoísta, se indica que la esencia de la vida y el **Qi** tienen la capacidad y el instinto de comunicarse. El concepto **Qi**, llevado a la práctica, se utiliza en la medicina china, el **Qi gong** y otras especialidades con la finalidad de perfeccionar la salud, el carácter, la virtud o la moral. La idea central de todas ellas es poner en práctica las teorías del **Qi** en beneficio del bienestar personal.

Después de explicar el carácter de **Qi**, podemos intentar definir su significado, aunque, igual que el concepto Tao, no tiene una definición exacta y precisa distinguible de otros conceptos para ser bien entendido. Quizás lo más adecuado sea seguir utilizando la que mayoritariamente entendemos como "energía", sin olvidar que el concepto **Qi** ha de ser entendido a la vez como material y espiritual. En nuestro caso, hacemos referencia a la palabra original, aunque también utilizamos conceptos como energía vital según las necesidades del contexto.



4.4.
Representación de las diversas posturas adoptadas para dirigir el Qi de *Ma Wang Dui* (馬王堆), tal como figuraban en la tela de seda con 44 dibujos sobre dao yin (導引), "técnica para dirigir la energía interior".



4.5.
Wen Zen Ming (文徵明), *Retrato de Lao Zi* (老子像), 1537, El Museo de Arte de Tien Jin.

4.1.1. El Qi y la salud

En la época de los Reinos combatientes, había muchas técnicas para cuidar la salud o prolongar la vida. Eran prácticas como estirar el cuerpo, tomar energía o ingerir hierbas y otras sustancias especiales. Estas costumbres se fueron ampliando y especializando poco a poco al combinarse con los conocimientos y las técnicas de los Taoístas, que las denominaban **Wai dan** (外丹) "alquimia exterior" y **Nei dan** (內丹) "alquimia interior".

Wai dan (外丹) es lo que conocemos normalmente como alquimia. El significado original de medicina **dan** (丹) es cinabrio (sulfuro de mercurio). La gente creía que si tomaba una droga especial que se obtenía purificando determinados minerales con fuego, podría alargar su vida o conseguir la vida eterna. Los minerales adecuados tenían que ser duros, valiosos y difíciles de destruir, de ahí su carácter de eternidad. El oro, el cinabrio y otros minerales reunían estas condiciones y se utilizaban para elaborar otras substancias con fines terapéuticos.

La alquimia exterior china cobró mayor importancia en la dinastía Tang, pero provocó la muerte de muchos funcionarios y de seis emperadores tras tomar la medicina **dan**; por eso fue muy criticada, incluso por los propios monjes Taoístas. A partir de entonces, fue en decadencia, pero sus resultados y experiencias contribuyeron al desarrollo de los conocimientos sobre la química en la medicina.

La alquimia interior es lo que actualmente llamamos **Qi gong** (氣功). El término alquimia interior apareció más tarde.

Los Taoístas pensaban que las drogas podían transformar a las personas en genios porque la caldera trípode imitaba la forma del universo y los materiales como el oro o el cinabrio eran imperecederos. Entonces, estos tesoros que constituían el universo podrían transformarse en drogas para obtener la píldora de la inmortalidad. Si la idea del cuerpo humano era la de un universo pequeño y la energía era el origen de la vida, la acumulación y la movilidad de la energía en la transformación y la ingestión de las drogas podría ayudar a alargar la vida eternamente, por eso acuñaron el término alquimia interior.

En el monumento de las tres tumbas de **Ma Wang Dui** (馬王堆), se encontró un jade donde se habían esculpido 45 caracteres sobre el cultivo de la energía y una tela con 44 dibujos sobre **Dao Yin** (導引), "técnica para dirigir la energía interior".

4.1.2. Los pensamientos sobre el Qi

El carácter **Tao** (道) se compone de dos radicales: (辶) que simboliza un hombre caminando y (首) que expresa la noción de "cabeza", "lo primero", "origen". Ello nos permite interpretarlo globalmente como "el origen del camino" o "la dirección o sentido del camino". Según otra teoría se podría interpretar como "método", "medio", "procedimiento". El tao es un camino que nos lleva al origen de mundo.

Los confucianos añoraban el antiguo régimen con su compartimentación social, sus rituales su moralidad como elemento de cohesión social. **Mo Zi** por su parte también postulaba la necesidad de ciertas reglas de convivencia, pero su modelo se remontaba hasta el soberano **Yu**: el bienestar se consigue gracias al trabajo y esfuerzo personal.

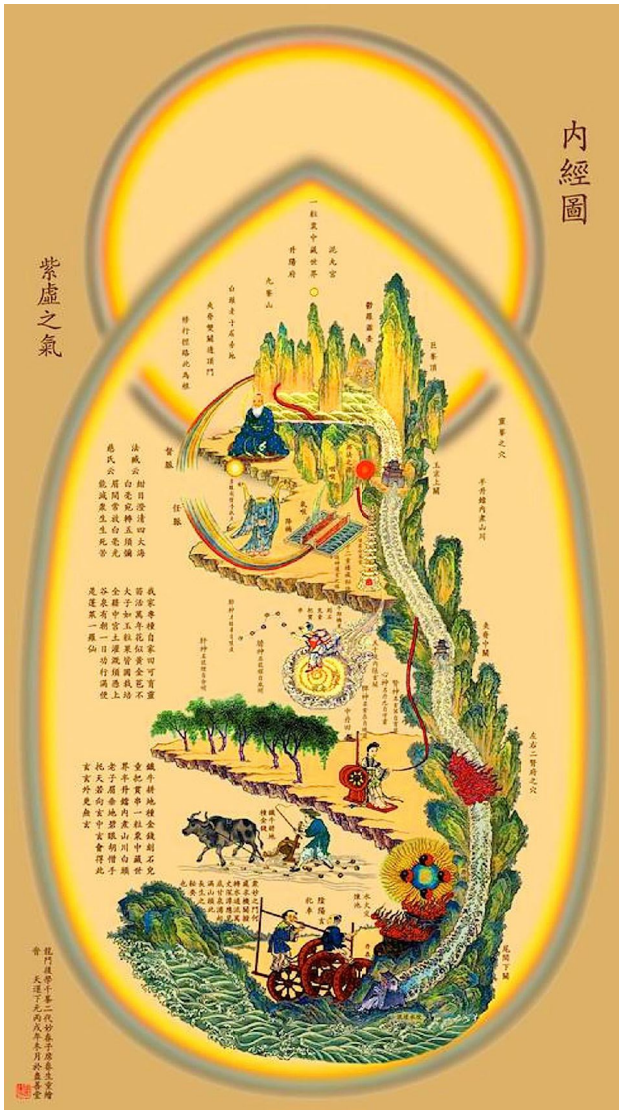
La escuela del **Tao** también pretendió formular un modelo de comportamiento para dar un sentido a la vida humana. **Lao Zi** fue más lejos en su búsqueda y se atrevió a aspirar al origen de todo, de este modo esbozó una teoría hoy conocemos como el dao. De **Lao Zi** sabemos que fue un historiador de la biblioteca del reino de **Zhou**.

Los taoístas creen que la vida humana se constituye del principio vital del padre y la sangre de la madre, y que la energía es la base de la vida. En la vida del embrión, la energía original circula por todo el cuerpo sin respirar por la boca y la nariz. Pero después de nacer, la respiración ya no circula por todo el cuerpo y la energía original se desvanece poco a poco, debilitándose aún más por las pasiones humanas. Por eso, desde la antigüedad hasta hoy, han existido muchas teorías y técnicas para cultivar la energía.

4.1.2.1. Lao Zi (老子)

En el pensamiento de **Lao Zi**, el concepto central es el **Tao**. Según él, todos los fenómenos de la naturaleza y la vida provienen del **Tao**. En su visión del universo, el **Tao** es el inicio de todas las cosas de este mundo y, por tanto, todo volverá a él.

Originalmente el **Tao** era informe e indiferenciado. Luego esta energía original se puede separar como el **Yin** y **Yang**. El interior de cada ser contiene **Yin** y **Yang**, que están en una relación armónica. La idea de "armonía o equilibrio" entre ambas energías complementarias de la que



4.6.
Ne Jin Tu (內經圖) "El dibujo de la circulación del cuerpo interior".



4.7.
Zhang Lu (張路,1464-1538), *Lie Zi - El dibujo de los dioses*, (列子-神仙圖冊之七), Museo de Shanghai

surgen los seres de mundo es el pensamiento central del libro de los cambios. El **Tao** posee la armonía, por eso la sociedad debe asimilarse a él reproduciendo en sí misma la armonía del Tao de la naturaleza.

Cuando **Lao Zi** hablaba de la relación entre **Tao** y **Qi** en su libro ***Dao De Jing***, decía:

> "El Tao engendra al uno, el uno engendra al dos, el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez mil seres. Los diez mil seres albergan en su seno el **Yin** y el **Yang**, cuyas energías vitales (**Qi**) chocan para tornarse en armónica unidad".

En su teoría, **Qi** es el elemento a partir del cual se construye el universo y a través del cual todo se transforma, ya que está en proceso de cambio constante.

¿Cómo conocer el **Tao**? El camino que indicó **Lao Zi** es el del **Qi gong**. Quizá en un momento de profunda serenidad, comprendió el secreto del **Tao.**

> El cuerpo del Tao es nebuloso y confuso. ¡Confuso y nebuloso, en él las cosas están contenidas! ¡Profundo y oscuro, en él se halla la esencia sutil! Esta esencia sutil es asaz de verdadera, en ella está la confianza. [50]

4.1.2.2. Lie Zi (列子)

Lie Zi, ha pasado por ser una figura mística. Según los materiales conservados, sabemos que vivía en el reino **Zheng** (鄭) del periodo Primaveras y Otoños, su nombre era **Yu Kou** (禦寇). Tras aprender el **Tao** con varios maestros era capaz de volar con el viento.

Según **Lie Zi**, todas las cosas están formadas por forma, esencia y **Qi**. Después del caos, el **Qi**, la forma y la esencia se mezclaron en el interior de las cosas y ya no se pueden separar. En el comienzo Original, el **Yin** y el **Yang** se dividen, y su interacción produce configuraciones y formas limitadas, pero identificables.

> "En la fase de la Sustancia Original, las cosas no solo han asumido configuraciones y formas

50. Lao Zi. (1996). *El libro de Tao*. Traducción: Iñaki Preciado Ydoeta. Ed. Santillana. Madrid, pág 139

definidas, sino que también han adquirido cualidades. Son duras o blandas, ligeras o pesadas, móviles o inmóviles." [51]

Su teoría es muy interesante, considera que en el devenir de los seres, desde el origen hasta el final no cambian substancialmente.

> Todas las cosas tienen su lugar en el universo, tanto si son activas como pasivas, si se mueven como si no. Cumplen su función en el mundo simplemente siendo lo que son. Todas las cosas desempeñan su función en el proceso de crear, nutrir, transformar y destruir. La creación de una cosa supone la creación de otra. Es de esta forma como prosigue la vida del universo. En todo momentos existe nacimiento y muerte, llegada y partida. Este proceso nunca se detiene. (*Tian Rui*,天瑞)

Para él, el **Qi** crea todos los seres de la naturaleza y el universo es grande y sin límite. En el capítulo ***Tian Rui*** (天瑞) explica la historia de una persona esta preocupa por la caída de cielo, a través del cual expresa su actitud vital:

> El maestro Chang Lu (長廬) piensa que el cielo y la tierra pueden o no ser destruidos. Yo creo que está equivocado. No tiene ningún sentido pensar sobre si el cielo y la tierra pueden o no ser destruidos. El que desaparezcan o no es algo que nosotros no podemos saber. Que el cielo y la tierra no desaparezcan es algo estupendo. Podemos vivir nuestra vida sin preocupación. No obstante, el hecho de que desaparezcan algún día es algo que ignoramos totalmente, entonces ¿por qué preocuparse de ello? Mientras vivimos, no sabemos cómo es estar muerto. Igualmente, cuando estamos muertos, no sabemos cómo es estar vivos. Aquellos que acaban de nacer ignoran cómo fue para aquellos que vivieron antes de ellos. De igual modo, aquellos que vivieron antes que nosotros no pudieron saber cómo es vivir en nuestra época. En consecuencia, ¿por qué dejar que ocupa nuestra mente la cuestión de si el cielo y la tierra desaparecerán?

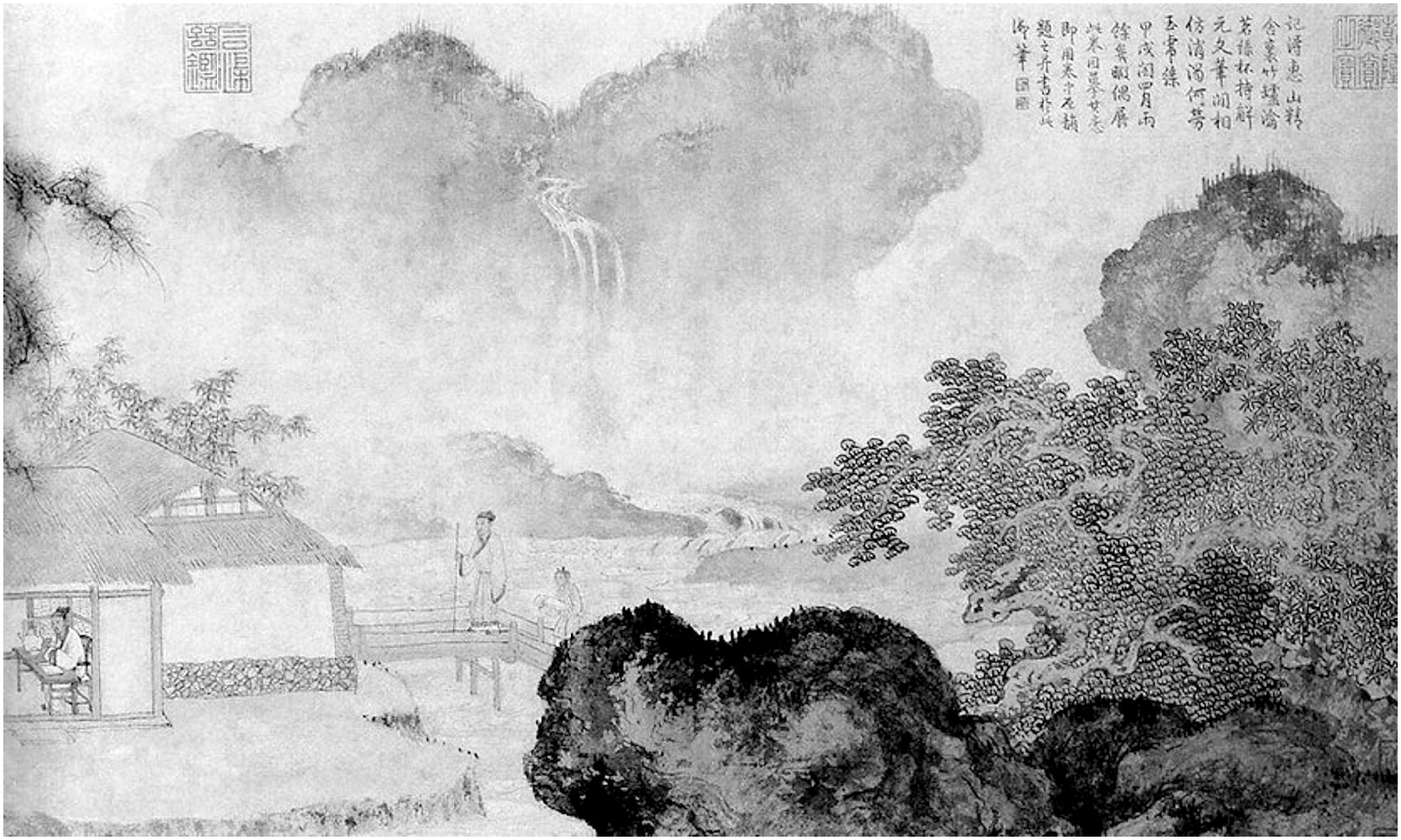
En el **Lie Zi** se citan algunos personajes que muestran el importante papel del **Qi gong** en sus vidas singulares. Sus leyendas se presentan como ejemplos a imitar. Sobre todo, los Taoístas de los periodos no sólo valoraban la importancia del **Qi gong** para la salud, sino que buscaban la purificación y apaciguamiento de la mente para contemplar la verdad interior. Su ética propone un sistema de vida más serena y no competitiva.

Lao Zi fue la primera persona en sentar los puntos clave de los Taoístas, por ejemplo el **Lao Zi** habla de "lo suave", "lo tranquilo" mientras que **Lie Zi** habla del "vacío". Sus ideas provienen de su propia experiencia de **Qi gong**. En el libro histórico ***Lü Shi Chun Qiu*** se menciona que **Lie**



4.8.
Ni Zhan (倪瓚, 1301-1374), Dibujo de bambú y agua (水竹居圖), 1343, papel, 113 x 53 cm, National Museum of China.

51. Eva Wong, (1995), *Lie Tse,* Editoria EDAF, Madrid, p55



Los pensamientos Taoístas, influirán en la filosofía y el arte de China. Mediante su rechazo a la rígida ética legalista y a la concepción de una sociedad cohesionada por el amor, como entendía la escuela confuciana. El Taoísmo introducirá el ideal de la vida tranquila, natural, sencilla y pasiva, en la que las personas han de recuperar la pureza e inocencia de la infancia, eliminando los deseos para llegar a ser felices manteniendo la paz interior.

4.9.
Tang Yin (唐寅, 1470-1524), Shi Ming Tu（事茗圖) "Ceremonia del te", 1509, papel, 31.1 x 105.8 cm.
Museo Palacio Nacional de Taipei.

Zi busca el "vacío" y el vacío se relaciona con el Tao, dice:

> Alguien preguntó a Lie Zi: ¿Por qué valoras el vacío? Lie Zi respondió: A la mayoría de las personas les gusta ser elogiadas. Se sienten bien cuando sus logros son reconocidos. Sin embargo, pienso que nos sentiríamos mejor si estuviéramos vacíos de apegos y no aprisionados por el reconocimiento, la aprobación y la desaprobación, A largo plazo, tendríamos menos cosas de las que preocuparnos. Por este motivo es por lo que valoro el vacío. (*Tian Rui*,天瑞)

No solo durante la meditación, la idea de vacío se percibe cuando está pescando:

> Cuando me siento a la orilla del río, mi mente está totalmente concentrada en pescar y en nada más. Tengo una buena sensación al soltar y recoger el sedal, de forma que los peces ni siquiera se enteran de cuándo entran en el agua, el anzuelo y el cebo. Para ellos, el cebo no es diferente de un grano de arena o de una burbuja, y se lo tragan sin sospechar nada. Este es el principio de servirse de lo blando para vencer lo fuerte y de lo ligero para sostener lo pesado. Majestad, si podéis gobernar vuestro país de esta forma, todas las cosas del mundo estarán al alcance de vuestra mano. (Capitulo *Tan Wen,* 湯問)

El poder del **Qi** sólo es operativo si estamos concentrados, en un estado de calma y vacío interior, solo entonces el **Qi** se acumula y circula correctamente. Según **Lie Zi** el que puede mantener el **Qi** puro en su interior desarrollará increíbles talentos.

Para la persona iluminada, el mundo es ilimitado. Se esconde en el reino en el que no hay principio ni fin, y vaga tranquilamente donde aparecen y desaparecen la infinidad de cosas. Purifica su naturaleza original, cultiva su energía y mantiene su virtud. Unificado con las leyes de la naturaleza, se funde con el orden natural de las cosas. De este modo. No es dañado su espíritu y las cosas externas no pueden penetrar en él ni causarle daño. (Capitulo *Huang Di,* 黃帝)

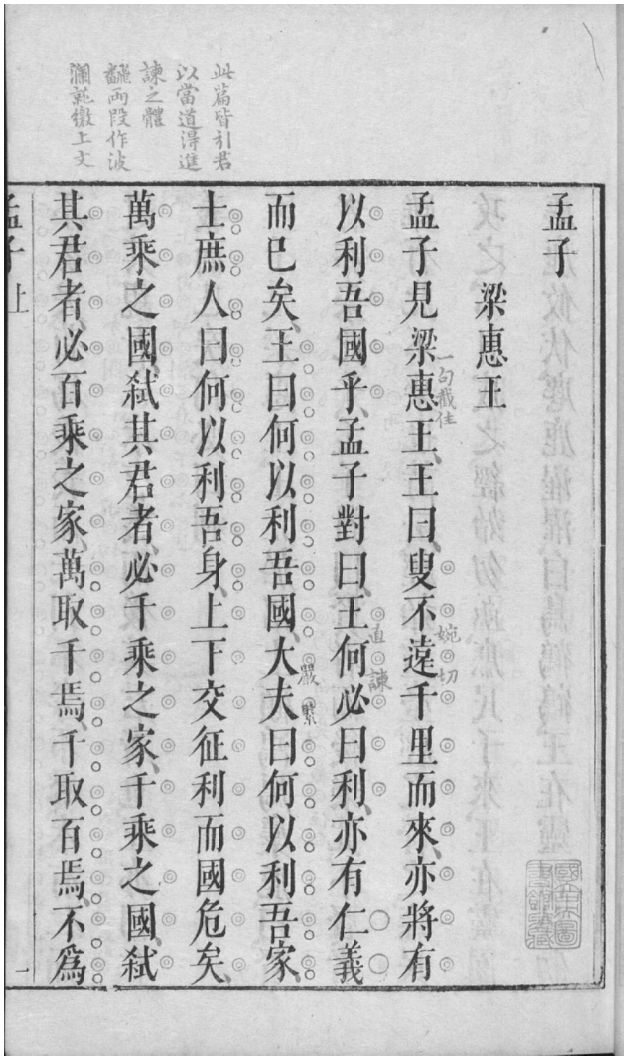
El **Lie Zi** describió el proceso de aprendizaje de un tipo de arte y una habilidad para lograr el éxito. En este proceso no sólo hay que practicar las técnicas constantemente, lo importante es saber controlar los movimientos desde el interior.



4.10.
Ni Zhan, (倪瓚, 1301-1374), *Dibujo de Yng Zhuxi* (楊竹西小像), Dinastía Yuang, papel, 277 x 86.8 cm, Museo Palacio de Beijing.

4.1.2.3. El Qi y Meng Zi (孟子)

Meng Zi en la parte donde habla del cuidado de la salud expresa su idea de esta manera: La



孟子

梁惠王

孟子見梁惠王王曰叟不遠千里而來亦將有以利吾國乎孟子對曰王何必曰利亦有仁義而已矣王曰何以利吾國大夫曰何以利吾家士庶人曰何以利吾身上下交征利而國危矣萬乘之國弑其君者必千乘之家千乘之國弑其君者必百乘之家萬取千焉千取百焉不爲

4.11.
El libro de la dinastía Ming de *Mong Zi*, 1617
20.5 x 15.3 cm, Biblioteca Nacional de Taiwán.

voluntad es la guía del **Qi**, éste a su vez llena el cuerpo humano. La voluntad es lo primero y el **Qi** viene en segundo lugar, por eso dice **Gao**:

> "Hay que mantener firme la voluntad, sin violentar por ello el **Qi**. (Capitulo *Gong Sun Chou,* 公孫丑)[52]

El **Qi** lo podemos mover voluntariamente nosotros mismos con la "intención". Para ello hay que liberar la conciencia de las emociones nocivas, como: (exceso de) alegría, preocupación, tristeza, miedo, sobresaltos, "pensamientos obsesivos" y cólera. Cualquiera de estas emociones puede alterar el curso del **Qi**, incluso violentarlo.

Meng Zi conocía bien la relación entre la voluntad y **Qi**, por eso daba gran importancia a la necesidad de desarrollarla:

> Si la voluntad obra sola, mueve el **Qi**, si el **Qi** obra solo, mueve la voluntad. Por ejemplo, si un hombre se cae o corre, esto es causado por el **Qi** y, sin embargo, el **Qi** mueve hasta su propio intelecto." (Capitulo *Gong Sun Chou,* 公孫丑)

Practicaba el **Qi gong** y procuró tener acciones y pensamientos correctos en la vida cotidiana:

> "El hombre superior usa un método de investigación profunda porque desea que el método llegue a ser connatural con su propio yo. Una vez que el yo se ha posesionado del método, persevera pacíficamente en él y, así perseverando, se adquiere una gran confianza en él mismo. Con esta confianza puede tomarse el método indiferentemente propio yo. Por esto, el hombre superior desea que el método llegue a ser connatural a su yo." (Capitulo *Li Lou,* 離婁)

Su método de **Qi gong** pretende fortalecer la salud, y almacenar el **Qi** en el campo de cinabrio hasta llenarlo y hacerlo circular a través de los canales Ren y Du por todos los canales de cuerpo. Pero su idea es un poco distinta de los Taoístas. En el diálogo con **Gong Sunchou** (公孫丑), **Meng Zi** combinada el pensamiento ético con práctica del **Qi gong**:

> **Gong Sunchou** dijo: "Osaré preguntar al maestro: ¿en qué sois vos superior?". **Meng Zi** respondió: "Yo conozco las palabras y sé cultivar muy bien mi vasto **Qi**".
>
> **Gong Sunchou** repuso: "Me atreveré a preguntar entonces qué lo que se conoce como "vasto **Qi**". **Meng Zi** respondió: "Es difícil de explicar." Esto es el **Qi**: es enormemente grande y fuerte,

52. *Meng Zi* (孟子), http://ctext.org/mengzi/zh

si se cultiva rectamente y no se la daña, llena todo el espacio entre el Cielo y la Tierra.

El **Qi** se conjuga con la rectitud moral y el Tao. En caso contrario se debilita. La acumulación de rectitud moral produce el **Qi**, pero la rectitud no debe interrumpirse para poder captarla. Si el intelecto no se complace en este proceso, inmediatamente se debilita el **Qi**.

El intelecto no debe olvidarse de ella ni un momento, pero no puede ayudarla a crecer. (Capitulo *Gong Sun Chou,* 公孫丑)

La idea de "**Qi** se conjuga con la rectitud moral y el **Tao**" expresa el espíritu de justicia de confucionismo. Según **Meng Zi**, siempre hay que cultivar la **yi** (義) "justiciay en el interior", significa que todos los pensamientos y acciones han de ser acordes a las normas sociales y no puede prescindir de una mente justa, de este modo el **Qi** será inagotable. Durante la práctica del **Qi gong**, hay tener presente la idea de cultivar el **Qi**, pero sin esforzarse excesivamente, más bien se trata de permitir que crezca naturalmente. **Meng Zi** fue el primero en combinar ética y **Qi gong**.



4.12.
Dinastía Song, *Mong Mu Jiao Zi* (孟母教子) "La madre de Mong Zi enseña a su hijo", Dinastía Song.

4.2. La estética de las escuelas

Cuando vemos una flor abierta y hermosa, disfrutamos de su belleza, pero los filósofos de aquella época empezaron a debatir sobre la belleza de esta flor. **Confuncio** compararía la belleza de una hermosa flor con las virtudes de una persona; **Mo Zi**, afirmaría que cuando no existan la guerra ni la pobreza, se podrá disfrutar de la belleza de una flor; **Xun Zi**, nos diría que la belleza de una flor puede ayudar a nuestra mente y a nuestra vida; **Lao Zi** , opinaría que no se siente demasiado atraído por la belleza de una flor; **Zhuang Zi**, no diría nada, miraría y olfatearía la flor, marchándose con una sonrisa.

Las distintas opiniones sobre la belleza influenciaron en la caligrafía y en el arte chinos, así como las actitudes ante la vida. En aquella época la escritura se grababa sobre piedra, hojas de cuchillo, telas de seda, tablillas de madera, y también en la fundición de instrumentos de bronce. La estética de la caligrafía china comienza a finales de la dinastía Han, que ya había inventado el papel y las herramientas para la escritura; el pincel y la tinta ya estaban más avanzados. Cuando las condiciones de vida mejoran, y un mayor número de población puede acceder a los estudios, los calígrafos empiezan a dar más importancia a la belleza de las formas en la escritura.



4.13.
San Ti Shi Jing (三體石經) "Lápida de tres estilos de caligrafía" , 240-248.

La "Lápida de tres estilos de caligrafía", que se enseñaba a los estudiantes en Tai Xue (Universidad): estilo Zhuan antiguo, estilo Zhuan, y estilo Li.

Podríamos debatir más de mil años sobre la belleza de la escritura de una persona, si tenemos en cuenta las diferentes percepciones que los filósofos tienen sobre lo que es la belleza. La filosofía confuciana relaciona la belleza de la escritura con la moralidad de la persona. Siguiendo esta idea, si la persona es virtuosa, el pincel estará recto, y si la persona carece de rectitud moral, el pincel se inclinará. Una escritura bonita y armoniosa, pertenece a una persona cuya moral es perfecta, y una escritura desordenada y fea delata a una persona incorrecta moralmente.

La estética confuciana se basa en un precepto: la belleza y la virtud van unidas, ya que la belleza se valora por su capacidad para reflejar la moralidad, y transmitir valores como "ejercitarse en la práctica del bien, gobernar correctamente la familia y la nación, etc." El confucianismo también valoraba la emoción del creador. Los sentimientos que se reservan en la obra ayudan a modelar el carácter y ejercitarse en la práctica del bien; la expresión del sentimiento ha de ser equilibrada. La alegría, la tristeza o la rabia que se contienen, la emoción que no se expresa, se llama **zhong** (中) medio, centro; la expresión controlada y equilibrada de los sentimientos se llama **he** (和) armonía.

Por ejemplo, los poemas de la dinastía **Tang** (唐) son más formales que los de otras dinastías y la estructura del estilo regular de su caligrafía, más austera que otras; ello hace que contenga una belleza equilibrada. Este gusto por el orden guarda una estrecha relación con el confucianismo, ya que los teóricos no sólo promovieron sus ideas sobre la moral, sino también sobre la estética.

Como ya hemos dicho, el moísmo propone una vida sencilla, natural y frugal, conformando para **Mo Zi** una filosofía más bien pragmática. Mientras el confucianismo parece estar más a favor de las clases gobernantes, el moísmo no acepta que las clases ricas dispendien sus riquezas en aquello que no sirva para mejorar la vidas de otras clases sociales más desafortunadas. También recordamos que el moísmo rechaza la música como algo útil para el ser humano. Esta opinión, se contradice con la del filósofo **Xun Zi**, que expone que ésta sí tiene una función: expresar, y por tanto satisfacer, las emociones humanas; además de tener un valor educativo.

En su labor de ayudar a las clases desfavorecidas, se deduce que a **Mo Zi** no le importaba tanto la belleza de la escritura, como el contenido que pudiese servir de ayuda; por ejemplo, una carta que pueda impedir que se desate una guerra, o la petición de ayuda a otro país. Su doctrina estaba en contra de la guerra y trató de ponerla en práctica en muchos lugares, con tal de suavizar un periodo de conflictos. En aquella época tuvo muchos seguidores, que vivían y trabajaban en comunidad, comiendo y viviendo sencillamente, de una forma muy natural.

Lao Zi opina que se deben evitar las atracciones y los deseos, no le gusta aquello que estimula

mucho los sentidos; por ejemplo, un cuadro con muchos colores, una música excesivamente emotiva, una comida muy especiada, ropas muy recargadas... Según su filosofía quien persigue estas cosas en la vida, nunca gozará de paz interior. Opinaba que debía evitarse la atracción por los colores vivos, los sabores ricos, y mantener una especial sensibilidad con la pureza y autenticidad de los alimentos, la música y las materias primas. Cómo él dice:

> Los cinco colores ciegan la vista del hombre.
>
> Los cinco sonidos ensordecen el oído del hombre.
>
> Los cinco sabores dañan el paladar del hombre.
>
> La caza vuelve feroz la mente del hombre. Las cosas difíciles de obtener lo vuelven cruel. Luego el sabio alimenta su vida interior y no sus sentidos.
>
> Excluye lo uno y persiste en lo primero.

La caligrafía y la pintura de los literatos chinos, sólo tiene como colores el blanco y el negro, y aún así se puede sentir la fuerza de una obra viva. Si esta obra tuviese color, éste perturbaría nuestra mirada y no podríamos sentir las emociones y la energía de la obra. Como la música del laúd chino, cuyo sonido es bajo y suave, y requiere de una escucha tranquila; no es un instrumento para ser tocado en una orquesta sinfónica, sino en un ambiente abierto y exterior, en la naturaleza, para los amigos; puede ser escuchado por la noche, como si el instrumento tuviese un diálogo consigo mismo.

El Taoísmo persigue la esencia de la naturaleza y, en la actualidad, esta idea es muy actual. La comida natural, con pocos condimentos y sin demasiada elaboración, rescata los sabores originales; también tomar un té sin endulzantes, o vestir con tejidos naturales y sin teñir.

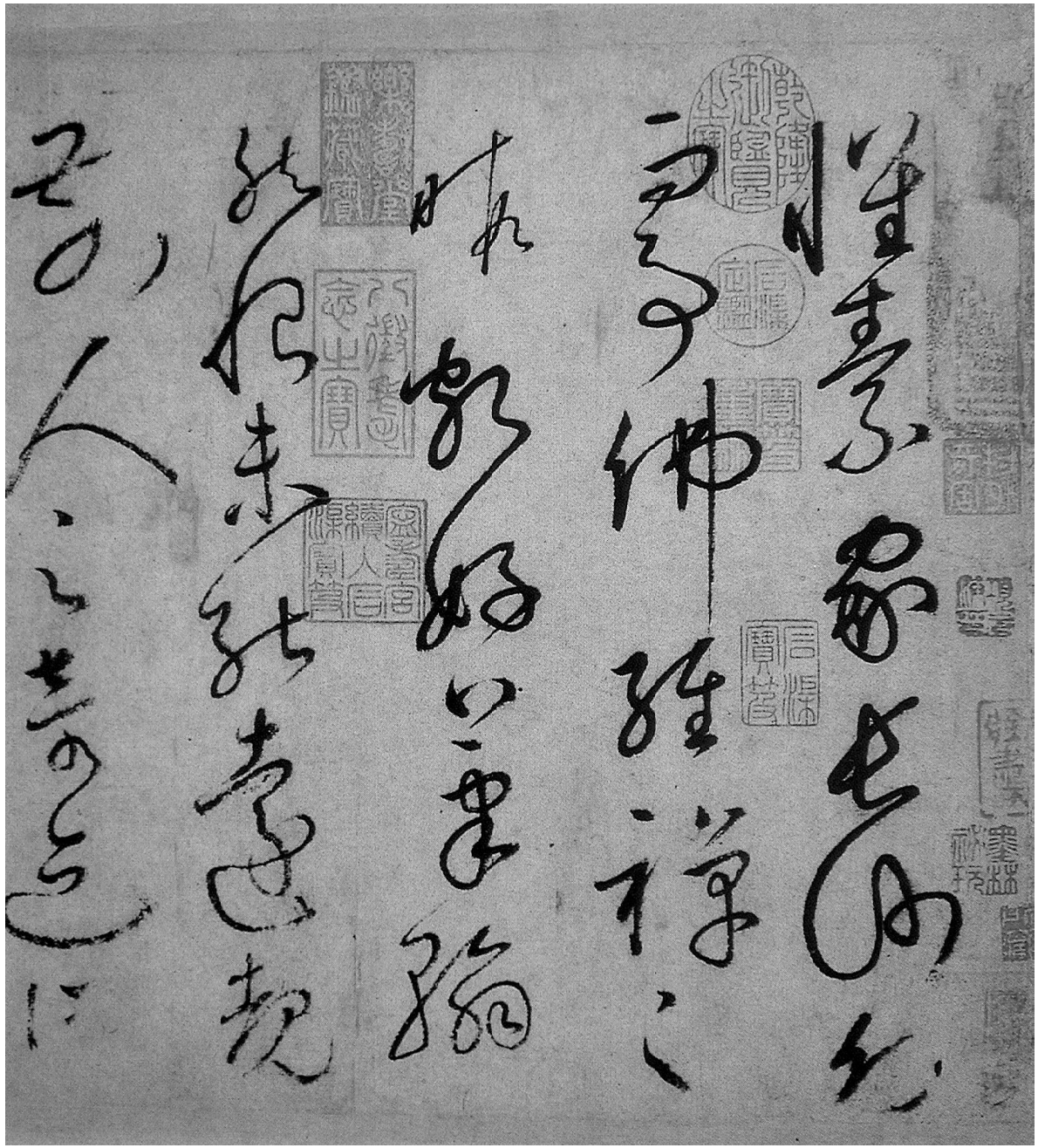
En la escritura, no les importaba que las formas fueran bonitas o no, sino que se expresaran el carácter natural y la energía de la persona. Algunos calígrafos del final de la dinastía Qing, trataron de ir en contra de la idea de perseguir la belleza en la escritura, intentando escribir caracteres antiestéticos. Para ellos el concepto de belleza no se puede aprender o imitar, ya que si alguien persigue una cosa igual a otra, ya no es bello. Lo bello reside en la expresión del mundo interior de cada persona.



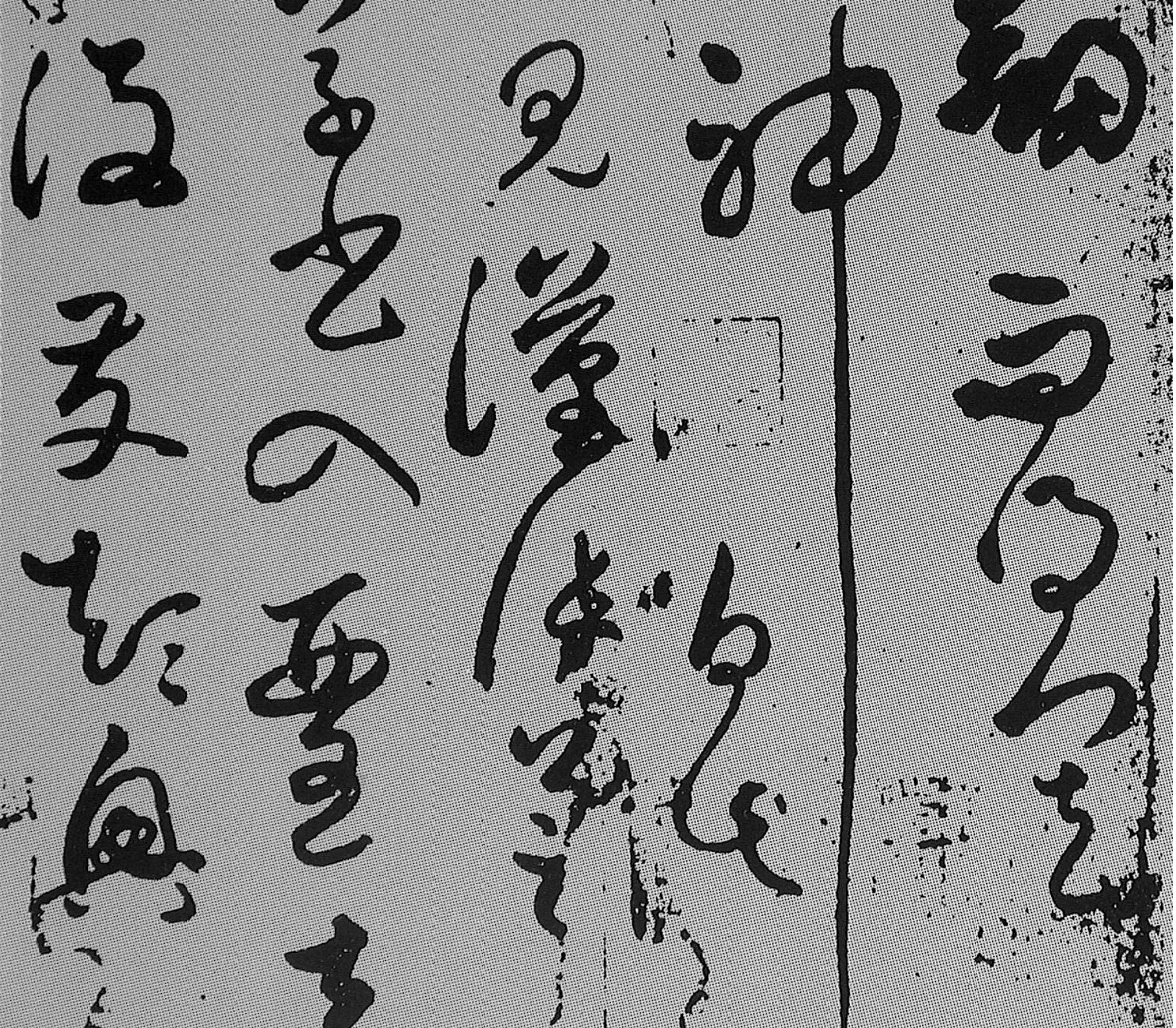
4.14.
Dong Mei Ren Zhi (董美人誌) "lápida de la belleza Dong", 597.

La caligrafía regular representa la estética de escuela confuciana: ordenada, perfecta y armónica.

En la caligrafía china la belleza y el equilibrio muestran la profundidad del pensamiento. En el mundo oriental el calígrafo tiene que ser artista y filósofo, porque la belleza de la caligrafía no es solo visual, también es un medio para expresar el espíritu. Del mismo modo que los rituales de la ceremonia del te o la disposición artística de las flores o plantas, la caligrafía es un camino para cultivar la virtud interior.



4.15.
Huai Si (懷素, 725-785), *Zi Xu Tie* (自敘帖)
"Autobiografía", 777.



4.16.
Zhang Xu (張旭, 658-747), *Gu Shi Si Tie* (古詩四帖) "Cuatro poesías antiguas",
Museo de Shanghai

5.

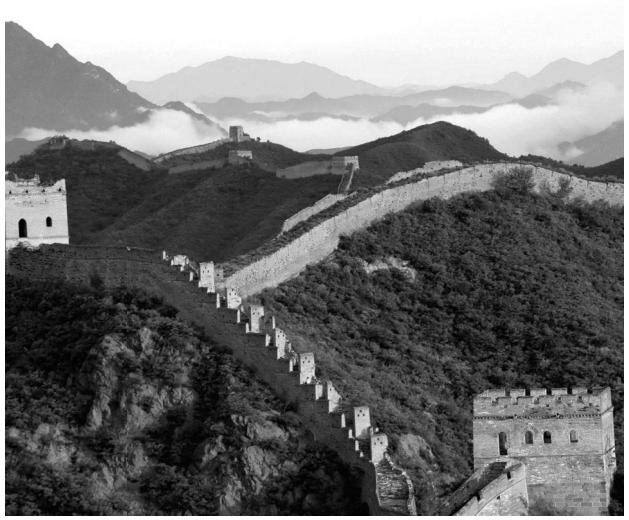
Yan Xing Jun Fa (嚴刑峻法)

"Castigos serios y normas exigentes"

Entre el año 230 a.C. y el año 221 a.C. el Emperador **Qinshi Huang** (秦始皇) anexionó los Siete Reinos, incluyendo el suyo: **Han** (韓), **Zhao** (趙), **Wei** (魏), **Chu** (楚), **Yan** (燕), y **Qi** (齊), estableciendo su capital en **Xianyang** (咸陽), alrededor de la ciudad **Xian** (西安). Durante casi 214 años, miles de personas trabajaron para unir las murallas del norte de los antiguos reinos de **Qin**, **Yan** y **Zhao**, construyéndose así la **Wang li chang chen** (萬里長城) "Gran Muralla China".

El sistema político centralista del Emperador **Qinshi Huang**, supuso el abandono del sistema feudal, el que existía durante la dinastía **Zhou**, consistente en una organización social muy simple en la que el señor feudal y los funcionarios estaban interrelacionados entre si a través de lazos sanguíneos o matrimoniales. Las grandes diferencias entre la nobleza y el pueblo, se redujeron algo durante los periodos de Primaveras y Otoños y de los Reinos Combatientes, época en la que el rey Zhou había perdido su poder y a muchos nobles les fueron arrebatados sus territorios y títulos.

Los proyectos políticos o culturales de funcionario **Li Si**(李斯, 280-208 a.C.)[53] tuvieron gran influencia sobre la historia china; sobre la caligrafía él tenía una teoría estética. En ***Yong Bi Fa*** (用筆法) "Sobre el método de dominar el pincel" decía: "Para escribir hay que dominar el pincel, hay que hacerlo girar rápidamente en la parte en que se dobla, como el águila vuela hacia abajo y da la vueta rápidamente hacia arriba. El final de un trazo, tiene que ser como los peces nadando en el agua. El pincel se mueve como las nubes entre las montañas, existiendo una presión fuerte o ligera, un trazo lento o rápido, siempre de una forma natural y conformando una composición armoniosa y equilibrada".



5.1.
Gran Muralla China
Durante casi 214 años, miles de personas trabajaron para unir las murallas del norte de los antiguos reinos de Qin, Yan y Zhao.

53. Li Si . Originario del reino Chu era alumno de Xun Zi, ayudó al emperador Qinshi Huang para unificar todos los reinos y construir un país poderoso. Fue también un famoso político, literato y calígrafo dentro de la dinastía Qin; aconsejó utilizar el estilo sello pequeño como única escritura.



5.2.
Las terracotas encontradas en la tumba del Emperador Qin Shi Huang nos muestran una época en la que imperaban leyes exigentes y ordenadas.

5.1. Unificacion de la escritura

La **Fa Jia** (法家)[54] "Escuela del Legalismo", surgida ya en épocas anteriores, tenía varias teorías sobre la manera de gobernar un reino; creían que en épocas pasadas las cosas habían sido más sencillas, ya que por aquel entonces no había tanta población que compitiera por el alimento, ni tantas luchas para sobrevivir, por ello en la sociedad en la que ellos vivían necesitaban establecer leyes para dirigir al pueblo.

Con el establecimiento de leyes, los reyes vigilaban las acciones de los habitantes de sus reinos, castigando a todo aquel que iba en contra de la ley y favoreciendo a los que la respetaban; de esta forma, conseguían imponer orden y control en todo su territorio.

Antes de la unificación de todos los reinos, el emperador **Qin** ya había formulado estas teorías, bajo severas leyes y recompensas los soldados de **Qin** llegaron a formar el más poderoso de los ejércitos logrando grandes conquistas.

Según dijo el teórico **Han Fe**i (韓非), perteneciente a esta corriente, existía una gran diferencia entre el volumen de la población y el de los alimentos disponibles, lo que desembocaba en una situación conflictiva:

Para la civilización china, el impacto más profundo fue la unificación de la escritura Dorada de los distintos reinos por orden del Emperador **Qinshi Huang**. En las épocas anteriores, cada reino tenía su propia escritura, o incluso varias formas de escribir el mismo carácter. Por ejemplo, el carácter **mei** (眉) "ceja" se puede escribir en más de 104 formas distintas en Escritura Dorada, imaginemos 104 formas distintas de dibujar una ceja. La idea de la composición de este carácter es una ceja sobre los ojos, la imaginación de cada persona puede describir una forma particular de trazar estas líneas.

Después de gobernar otros reinos, el documento oficial llegó al sur del reino, pero nadie lo entendió, cada región utilizaba una escritura distinta, las ordenes del emperador no podían llegar a los pueblos, por ello al emperador **Qinshi Huang** se le ocurrió la idea de unificar las escrituras oficiales.

Fue el poder político el motor que impulsó al Emperador **Qinshi Huang** a alcanzar el objetivo

54. *Fa* significa "reglas", "métodos" y "leyes"

de unificar todas las escrituras del Reino de **Qin**. Su deseo era construir el país más poderoso del mundo. Después de sus 15 años de gobierno, cambió profundamente la cultura china.

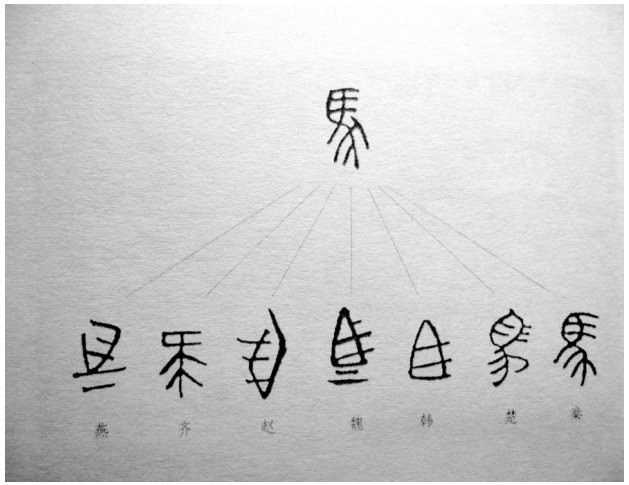
Desde la unificación de todos los reinos (221 a.C.) hasta el año de la quema de todos los libros confucianos (213 a.C.), el Emperador **Qinshi Huang** había recopilado todos los documentos de las cortes y de los diferentes reinos. Invitó a más de setenta letrados de edad avanzada para otorgarles un puesto de funcionarios, que era el equivalente al **bo shi** (博士) "doctorado" de aquella época, y convocó a 2.000 alumnos para que aspiraran a dichos puestos. Quería utilizar a los doctores y a los alumnos para prohibir los libros que no tenían utilidad para su gobierno centralista y recompensar los libros que eran de interés para el gobierno **Qin.**

Por eso tanto los doctores como los alumnos eran los letrados y funcionarios de la época anterior que creían y simpatizaban con el confucionismo, criticando las acciones y los proyectos de **Qinshi Huang**. En el año 213, el letrado **Chun Yuyue** (淳於越) propuso cambiar el sistema de provincias por el anterior sistema feudal, pero el emperador de **Qin**, junto con el funcionario **Li Si**, que a diferencia de **Chun Yuyue** no defendía el conformismo sino el legalismo, ordenó quemar los libros confucianos.

El Emperador **Qinshi Huang** aceptó el consejo de **Li Si**, otro pensador legalista, que ordenó quemar todos los libros históricos y canónicos confucianos exceptuando los libros históricos del reino **Qin**, así como los libros de medicina, agricultura y adivinación, no se podían guardar estos libros ni tampoco hablar sobre sus contenidos. En un mes, los libros y documentos fueron quemados, pero a pesar de ello, algunos seguidores del confucionismo aún estaban en el gobierno. Al segundo año, dos confucianos criticaron el carácter y la violencia del emperador, teniendo que escapar por sus ideas; el Emperador **Qinshi Huang** mató alrededor de 460 confucianos. Estos sucesos, resultaron una catástrofe para la cultura y el pensamiento del país.

Li Si, el ministro del emperador **Qinshi Huang**, fue el primer calígrafo en la caligrafía china. Era originario del pequeño reino **Cai**, nació en una familia sencilla, era un funcionario de nivel bajo. En aquella época, él observó como vivían los distintos tipos de ratas. Las ratas que vivían en los lavabos eran sucias y comían desperdicios, cuando entraban las personas o perros, se escapaban rápidamente. Pero las ratas que vivían en los almacenes de cereales tenían unas vidas mucho más cómodas, comían los cereales y vivían en una gran casa, no tenían miedo de las lluvias ni de las personas o los perros y por esos eran gordas y grandes.

Después de realizar estas observaciones, **Li Si** dedujo que las vidas buenas o malas de las



5.3.
En el año 221 a.C., Qi Shi Huang unficó los carácteres de siete reinos. Este es un ejemplo de como se unificó el carácter caballo



5.4.
Ejemplo de romana de la dinastía Qin, 220 a. C.
15.8 x 25 cm, 3 Kg. Museo de Henan.
El emperador Qin Shi Huang también unificó las medidas de peso.



5.5.
Frotamiento de la romana de Qin,
Academica Sinica.

personas humanas dependen de los ambientes en que se desarrollan.

Era discípulo del confucionista **Xun Zi**, en la época de los Reinos Combatientes, pero en ocho años cambió todo, el reino Qing conquistó **Han**, **Zhao** y **Chu**. **Li Si** decidió ayudar a **Qing Shi Huang** para conquistar otros reinos. Después de la unificación de todo el reino, **Li Si** hizo un gran papel en la política y fue el primer calígrafo importante en la historia.

Durante esta época se simplificaron los trazos de estilo sello de otros reinos y se escribieron tres obras en este estilo que sirvieron como método de enseñanza para los niños. Estas obras son: **Cang Jie** (倉頡), escrito por **Li Si**; **Yuan Li** (爰曆) escrito por el eunuco **Zhao Gao** (趙高) , y Conocimiento rico **Bo Xue** (博學) escrito por el historiador **Hu Wujing** (胡毋敬).

Qing Shi Haung, realizó 5 viajes a distintos lugares de su reino, y en ellos mandó construir unas lapidas para demostrar su poder. **Li si** fue quien escribió el contenido de las lápidas que luego fue grabado sobre piedra por un escultor.

5.2. Los grabados sobre piedra

El uso de la piedra de los chinos antiguos fue distinto al de otras civilizaciones antiguas que utilizaban piedras para sus grandes obras arquitectónicas; como la cultura maya, la civilización egipcia, y en Europa: griegos y romanos. Los chinos utilizaron como material de construcción la madera. Como explicaremos más adelante, el uso de la piedra para los antiguos chinos es muy diferente; antes de la llegada del budismo no se hacían estatuas de representaciones humanas con piedra, como se hacía en Europa. Sin embargo, sí se encuentran representaciones de animales como las esculturas de pájaros, símbolo que representaba a la dinastía Shang. En el caso de los guerreros de terracota de la dinastía **Qin**, el material no es la piedra evidentemente, sino el barro.

En las piedras pequeñas se grababan los nombres como los sellos y en las grandes se tallaron las disposiciones para ofrecer los sacrificios, las cláusulas de contratos entre países, las lápidas para recordar a los antepasados. ..

En la dinastía **Tang** se descubrieron diez piedras con forma de tambores que pertenecieron a la dinastía **Qin**. Cada una de las piedras tiene grabada una poesía de cuatro frases, en la que se describe un día de cacería de los reyes. La escritura es de estilo de sello grande, su forma era

redonda y armoniosa.

El emperador **Qin** descubrió que podía grabar sus hazañas memorables sobre las piedras de las montañas. Se grababan con herramientas de hierro, muy evolucionadas, especiales para esculpir. Estos grabados en piedra podían conservarse durante muchos años y funcionaban como instrumento muy eficaz de propaganda de las ideas del emperador.

En la ciudad Xian se recopilan lápidas famosas de todas las dinastías, bajo el nombre del **Xi An Bei Lin** (西安碑林) "Bosque de las lápidas de Xian"; es una muestra de lo extendido que está en la cultura china. el grabar palabras para: inmortalizar a una persona, dejar constancia de sacrificios, eventos históricos o sociales…

La característica común de los estilos sello pequeño y sello grande es la simetría en el trazo y el grosor de las líneas; otra característica es la forma rectangular de los caracteres. Los trazos del estilo sello son complejos y especiales, permitiendo crear diversidad de formas. Los calígrafos modernos aprecian mucho este estilo ya que guarda la esencia primera de la concepción del carácter. En la actualidad, tanto los sellos oficiales como los personales utilizan este estilo ya que resulta muy difícil de imitar, y el sello sustituye a la firma personal.

La mayoría de estos escritos de lápidas describieron los meritos de emperador **Qing Shi Huang**. La lápida de **Yi Shan** (嶧山刻石) fue la primera lápida que construyó (219 a.C.) cuando la montaña **Yi Shan**, que estaba en la actual provincia **Shang Dong** (山東). La lápida de **Tai Shan** (泰山刻石) se esculpió cuando fue a visitar la montaña **Tai** (泰). (219 a.C.) El año siguiente se construyeron tres lápidas en las montañas distintas. En aquella época los instrumentos de bronce dejaron de ser símbolo del poder imperial. El emperador **Qin** descubrió que podía grabar sus acciones meritorias sobre las piedras de las montañas.

Estas lápidas practicamente han desaparecido, en la actualidad solo quedan algunos caracteres de lápidas que pueden ser atribuidos a **Li Si**, que se grabaron en el año 219 a.C. sobre un pico de la montaña **Tai**. Dos mil años después solo se conservan dos lápidas rotas y un total de diez caracteres.

(臣斯,臣去疾, 御史大臣昧死言)

"funcionario Si, funcionario Chu Ji , funcionario De aconseja emperador con riesgo de morirse",

Los últimos tres caracteres (昧死言) (aconseja emperador con riesgo de morirse) estan rotos.



5.6.
Xi An Bei Lin (西安碑林) "Bosque de las lápidas de Xian".

Se encuentra en la ciudad Xian. En ella hay una recopilación de las lápidas más famosas de todas las dinastías. Es una muestra de lo extendida que está en la cultura china, la inmortalización de las personas mediante la grabación de leyendas en las que se deja constancia de determinados eventos históricos o sociales.



5.7.
Lápida de la montaña Tai (泰山刻石), actualmente se encuentra en el templo de Tai, ciudad Taian de la actual provincia de Shangdong.

El carácter **chen** (臣) "funcionario" que queda en esta lápida, representa a una persona que tiene los ojos muy abiertos para observar con mucho cuidado, puede ser que sea necesario vigilar también los movimientos del emperador, o que también es necesario para observar los cambios ver más allá.

Este carácter (臣) se grabó con mucha fuerza como hilo de hielo, duro, redondo y bonito. Tienen un gesto fluido y su composición es seria ordenada nos recuerda el Sistema Político del Reino **Qing**.

A pesar de que **Li Si** tuvo mucho poder en tiempos del emperador **Qing Shi Haung**, también tuvo que tener siempre mucho miedo, incluso cuando escribía para el emperador. Al final fue condenado a la pena de muerte y fue cortado en dos por la cintura a las afueras de la capital. Antes morir, él recordaba que su vida, antes de ser funcionario, fue muy libre; lamentándose dijo a su hijo:- "¿Podríamos ir a cazar conejos con el perro grande amarillo"?-. Estos carácteres (臣),que se han conservado hasta hoy en la lápida, me hacen pensar en esos grandes ojos que representa los miedos que siempre estuvieron dentro de los calígrafos de la historia.

El estilo de sello pequeño utilizado por **Li Si** se presenta ordenado en filas, con trazos finos y alargados. Comparado con los estilos anteriores, el estilo sello pequeño cuida mucho más el equilibrio de la composición y su técnica es más avanzada. Esta escritura necesita mucha práctica y requiere mucho cuidado en el detalle para conseguir trazos redondos y curvos, ya que la belleza de este estilo radica en la ordenación de los caracteres y en la forma elegante de los trazos.

La costumbre de grabar palabras para inmortalizar a una persona o dejar constancia de sacrificios, eventos históricos o sociales, se ha mantenido dentro de la cultura china. En la ciudad **Xi An** (西安) se recopilan lápidas famosas de todas las dinastías, bajo el nombre del "Bosque de las lápidas de **Xi An**".

La característica común de los estilos sello pequeño y sello grande es la simetría en el trazo y el grosor de las líneas; otra característica es la forma rectangular de los caracteres. Los trazos del estilo sello son complejos y especiales, permitiendo crear diversidad de formas . Los calígrafos modernos admiran este estilo porque guarda la esencia primera de la concepción del carácter. En la actualidad, tanto los sellos oficiales como los personales se inscriben con este estilo ya que resulta muy difícil de imitar, puesto que el sello sustituye la firma personal.

Durante la dinastía **Qin** se agruparon todos los caracteres del estilo sello pequeño como forma



(臣斯,臣去疾,御史大臣昧死言)

"funcionario Si, funcionario Chu Ji , funcionario De aconseja emperador con riesgo de morirse"

Dos mil años después solo se conservan dos lápidas rotas y un total de diez caracteres.
No se distinguen bien los caracteres, pero se puede detectar en ellos su elegancia.

5.8.
Frotamiento de la *Lápida de la montaña Tai* (泰山刻石), Li Si, 219 a.C. Museo Palacio de Beijing.



5.9.
Frotamiento de la *Lápidaz de la montaña Yi* (嶧山刻石), 219 a .C. Los trazos muestran mucha fuerza y energía. Da la sensación de estar hechos con un hilo de hierro y sin embargo la caligrafía vuela.

oficial de la escritura al unificarse políticamente todos los reinos. Como este estilo utilizaba unas formas complejas y muchos trazos, surge el estilo Li, que será el más utilizado por los funcionarios, y las personas corrientes ya que su escritura es más fácil sobre tablillas de bambú. Este estilo introduce las formas rectas en la escritura, **po yuan wei fang** (破圓為方) "transformando trazos redondeados en cuadrados"; a partir de este momento la escritura china mantendrá su composición básica de escritura en forma cuadrada. El funcionario **Cheng Miao** (程邈) ha pasado a la historia por ser quien compiló todos los caracteres del **Estilo Li** (隸). En 1957 más de un millar de tablillas de la dinastía **Qin** fueron encontradas en la provincia de **Hu Bei** (湖北), cuyo contenido versaba sobre la historia, las leyes y la política de esta dinastía; aquí los trazos ya tienen formas de ola.

5.3. Los materiales soporte de la escritura

Durante la dinastía **Qin**, al unificarse políticamente todos los reinos, se agruparon todos los caracteres del estilo sello pequeño constituyendo la forma oficial de la escritura. Como este estilo utilizaba unas formas complejas y de muchos trazos, surge el estilo Li, que será el más utilizado por los funcionarios y las personas corrientes, al resultar su escritura más fácil sobre tablillas de bambú.

5.3.1. Jian (簡) "Tablillas de bambú" y Du (牘) "tablillas de madera"

En las inscripciones sobre caparazón de tortuga, aparece el signo **ce** (冊) libro, cuya forma es como un rollo de madera atado con cinta de piel de buey. En las inscripciones sobre bronce, aparece el carácter **dian** (典) documento, que representa un documento colocado sobre una mesa. Los dos caracteres se referían a los documentos que registraban las órdenes del emperador.

Aunque no se han encontrado tablillas anteriores a la época de Los Reinos Combatientes, los libros de la dinastía **Zhou** testimonian que se utilizaban para registrar las leyes, los rituales y los documentos oficiales. En un pasaje del libro ***Shang Shu*** (尚書), se dice:

"Dos años después de que el pueblo Zhou conquistara el reino Shang, el rey Wu Wang

enfermó, y su hermano el duque Zhou Gong 周公, le pidió al Cielo que se recuperase. El historiador lo escribió en el ce."

"En la dinastía Shang, había ce (冊) "libro" y dian (典) "documento".

No se puede datar con exactitud cuándo empezaron a utilizarse tablillas ni cuándo se inició la utilización de la tela de seda y el papel. En general, se distinguen tres épocas:

1. Desde la antigüedad hasta el siglo III-IV d.C: tablillas de bambú y madera.

2. Desde el siglo VI-III a.C. hasta el V-VI d.C: tela de seda.

3. Desde el siglo I d.C. hasta ahora: papel.

Para elaborar las tablillas de bambú, primero se cortaba la caña en varias láminas en forma de tabla; luego éstas se raspaban, lijaban y se les daba forma alargada. Después se secaban con fuego, para evitar que se pudrieran, resultando así también más fácil escribir en ellas. Finalmente se encuadernaban para fabricar los libros.

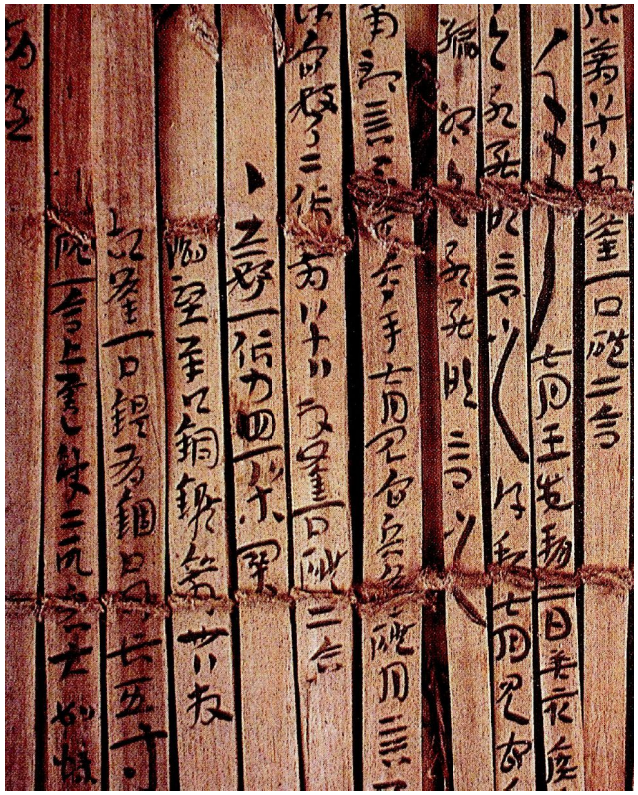
Para enlazar las tablillas se utilizaban cintas de piel de vaca, cáñamo o seda de varios colores. Se dice que a Confucio le gustaba tanto estudiar el Libro de los cambios que la cinta de piel de vaca que unía las tablillas de madera se había roto tres veces. En los documentos ***Hou Ma Mong Shu*** (侯馬盟書)[55], se copió el método de elaboración de tablillas de bambú para las de jade, sobre las que luego se escribiría con pincel, por eso estas tablillas de jade tienen la misma forma.

El uso de las tablillas influenció en el orden y la forma de la escritura, ya que en este tipo de soporte resultaba más adecuado escribir en línea recta y de arriba a abajo. El bambú era práctico y absorbía rápidamente la tinta, por eso la escritura sustituyó el grabado o el esculpido.



5.10.
Tablilla de bambú de la dinastía Qin. (睡地虎簡). Museo de auditoría de China (南通中國審計博物館).

55. *Hou Ma Mong Shu* (侯馬盟書) son documentos que registran juramentos solemnes entre los señores feudales del reino Jin (晉) entre los años 497-489 a.C. Eran juramentos sobre la unión entre las familias feudales. Fueron hallados en Hou Ma (侯馬), de la provincia de Shanxi. Se distribuyen en casi 5.000 piezas escritas realizadas en jade cuya forma alargada es parecida a la de las tablillas. Presentan escritura de bronce realizada con



5.11.
Tablilla de bambú de la dinastía Han, entre 98-24 a.C.
Instituto de Arquelología de la Provincia de Gansu
(甘肅省文物研究所), China

Comparada con el dibujo anterior, se observa que los trazos de esta tablilla son más sencillos y libres.

5.3.2. Jian (縑) "Tela de seda"

Las tablillas de bambú y madera representaron un gran avance y se convirtieron en el soporte principal de la escritura, pero tenían la desventaja de ser muy pesadas y difíciles de transportar, además de que las cintas de encuadernación se rompían con facilidad. En comparación con las tablillas, la tela de seda era más ligera y resultaba más fácil escribir sobre ella, lo que la convertía en un material más adecuado para la escritura y su posterior transporte o almacenamiento.

Los instrumentos de bronce que se depositaban en las tumbas se envolvían con tela. En las tumbas de los nobles de los vestigios de **An Yang** (安陽), se han encontrado objetos de bronce en cuya superficie aún se observan huellas de la seda con la que fueron envueltos. En la dinastía **Shang**, las técnicas de elaboración y tejido de seda estaban ya muy avanzadas.

Desde la dinastía **Zhou** Occidental hasta la época de Los Reinos Combatientes, en numerosos libros se describe la cría de gusanos de seda y cómo coser o tintar tela. En el libro Poesía Clásica, se menciona continuamente la seda y su proceso de producción. En las inscripciones sobre bronce del siglo IX-X a.C. también se registra el uso de la seda para intercambiarla por esclavos. En las tumbas de la época de Los Reinos Combatientes se han encontrado bellos y delicados tejidos de seda con bordados y estampados de flores de diversos colores.

Desde el siglo I a.C., los productos de seda viajaban por la antigua ruta de la seda, desde el sur de la provincia de Xinjiang, cruzando el próximo Oriente, para ser exportados a Europa. Los negociantes de Fenicia, Cartago y Siria buscaron otras rutas marítimas para poder ir a comprar seda. Las relaciones comerciales entre el Imperio Romano y la dinastía Han fueron muy frecuentes, obteniéndose grandes beneficios ya que el precio de una libra de seda cruda era más caro que el de una libra de oro.

Los libros de seda encontrados en la tumba de **Ma Wang Dui** (馬王堆)[56] representaron un

56. El monumento de las tres tumbas de Ma Wang Dui (馬王堆) se descubrió en 1972-74 en la provincia de Hunan. Eran las tumbas del ministro civil Li Cang (利蒼) del reino Chang Sha (長沙) (siglo 2 a-C.) y de su familia. En ellas se encontraron, además de un cadáver entero de mujer, más de 3000 objetos para acompañar a los muertos: escritura y dibujos sobre tela, instrumentos de laca, piezas de cerámica, tablillas de madera y bambú, herramientas de agricultura y medicina, etc. También se pudieron distinguir recetas de medicina china escritas sobre tela.

importante hallazgo por la cantidad y la calidad de su contenido. Se distinguen diez tipos de libros que contienen en total casi 120.000 caracteres, todos ellos escritos con tinta negra. Reflejan **Qin Li** (秦隸) "La escritura de estilo oficial de las dinastías" y **Han Li** (漢隸) "Estilo oficial de las dinastías Han" y el estilo cursiva. Algunos libros tenían muchos más caracteres de los que nos han llegado hasta hoy.

Por ejemplo, se ha calculado que incluyendo los dos libros de ***Lao Zi*** y el ***Yi Jing***, hay más de 40.000 caracteres que no figuran en las obras actuales. También se hallaron tres tipos de mapas de tela de seda: de la configuración del terreno, de las tropas acuarteladas y planos de ciudades. Los mapas se guardaron en cajas de laca y fueron dibujados con tinta de colores.

En esta tumba se descubrió un libro de tela de seda conocido como ***Chu Zeng Shu*** (楚繒書) que contiene el dibujo sobre tela de seda más antiguo conocido hasta ahora. La anchura de la tela es de 47 cm. y su longitud es de 38,7 cm. Con un total de 1.000 caracteres escritos a pincel y según el estilo de Escritura Sello pequeño, donde se mencionan personajes como el "dios de la medicina", el "dios del fuego" o del Emperador Amarillo y su familia.

Los libros de tela se guardaban en **juan** (卷) "forma de rollo" y esta fue la medida básica para calcular la extensión de los libros. Este modo de guardar las telas originó una nueva forma de colocar las obras de caligrafía, denominada **juan zhou** (卷軸). Los libros de tela eran ligeros y absorbían rápidamente la tinta, pero su proceso de elaboración resultaba costoso, por lo que su uso estaba restringido a la nobleza.

La invención del papel, poco antes de la dinastía Han Oriental, se relaciona con la seda. Los primeros papeles que se elaboraron eran de fibras de seda que se obtenían machacando los capullos de los gusanos, para formar una lámina de seda que constituiría el antecedente originario del papel. Estas láminas eran ásperas y de superficie rugosa por lo que resultaban poco adecuadas para escribir. Tras la invención del papel, la tela de seda se siguió utilizando para escribir o dibujar, como envoltorio u ornamento. Especialmente en la actualidad, es un material valorado para la encuadernación de las obras de caligrafía y dibujo.



5.12.
El libro de lao Zi que se escribió sobre la tela de las tumbas de *Ma Wang Dui* (馬王堆), la dinastía Han Occidental, 168 a.C. Museo de la Provincia de Hunan, China

6.

Bi Ge Mo Wu (筆歌墨舞)

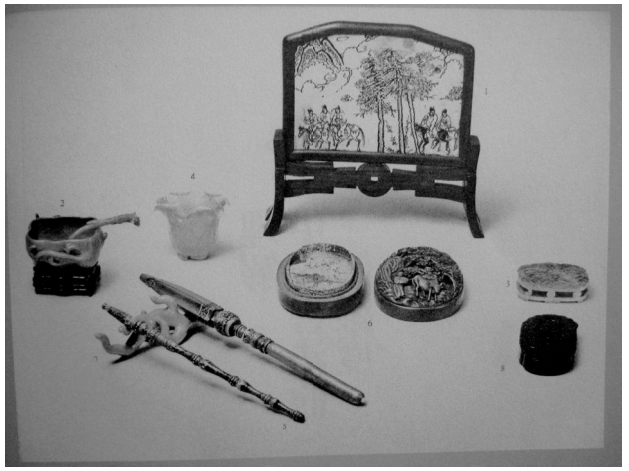
"La canción del pincel y el baile de la tinta"

Los estilos de caligrafía china de los que hemos hablando hasta ahora son: **Jia Gu Wen** que se grababa con cuchillo sobre caparazón de tortuga, **Zhong Ding Wen** que se grababa sobre metal utilizando moldes y sobre piedra esculpiendo con cuchillo. Estos estilos de caligrafía transmiten una sensación dura y afilada.

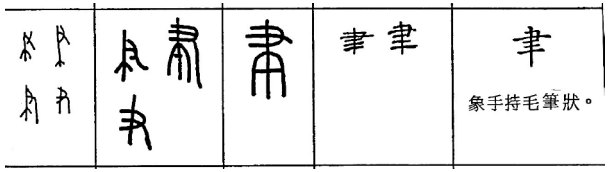
En la antigüedad utilizaron aquellos materiales de los que disponían para representar su vida cotidiana. El pincel es suave y se elabora con pelo de diversos animales. El papel es resistente, hecho con fibra de arroz y corteza de árboles. Para la tinta china se utilizaba hollín del carbón de ciertos árboles, así como gelatina de huesos. Y el tintero era una piedra finamente tallada. Los cuatro tesoros de estudio dan vida a los caracteres chinos:

Bi (筆) "el pincel", **Zhi** (紙) "el papel", **Mo** (墨) "la tinta", **Yan** (硯) "el tintero".

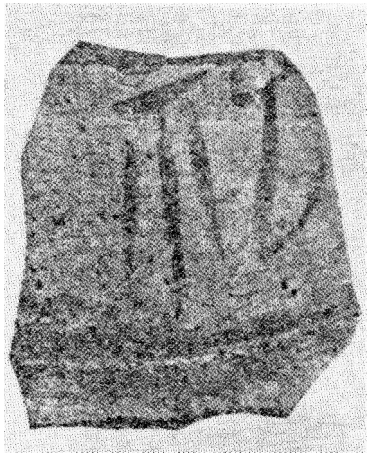
Con la utilización de estos utensilios se alcanza un grado mas elevado en el arte de la caligrafía Kuang cao puede esconder sus emociones que quedan plasmadas mediante manchas negras de tinta sobre el blanco del papel.



6.1.
Los cuatros tesoros del estudio. Zhi (紙) "papel", Mo (墨) "tinta", Bi (筆) "pincel", Yan (硯)"ti*ntero".*



6.2.
Carácter (聿) que representa una mano que está cogiendo el mango del pincel y, en la parte inferior de este mango se atan los pelos.



6.3.
Escritura de Si (祀) "ofrendar", sobre una cerámica blanca de la dinastía Shang. En estos trazos ya queda representada la estética de la caligrafía de esta época.

6.1. Bi (筆) "El pincel"

6.1.1. La evolución

El pincel, alma de la caligrafía china, había dejado su huella al pintar líneas en las cerámicas neolíticas y al escribir los trazos de la escritura en caparazones de tortuga y huesos hace miles de años. Los pensadores escribió con pincel sobre tablillas de bambú o madera, cuando cometía un error, lo borraba con un cuchillo curvo. El pincel y el cuchillo curvo eran las principales herramientas para la escritura.

En 1954, se descubrió el pincel mas antiguo de la civilización china, en la tumba del rey **Ma Wang Dui** (馬王堆). Este pincel estaba hecho con un mango de bambú y pelo de liebre de gran calidad, este pelo se enrollaba con hilo de cáñamo y se fijaba al mango con laca; la punta del pelo era dura y flexible, lo que facilitaba la escritura sobre las tablillas de bambú.

En la dinastía Han Oriental aparecieron artesanos profesionales del pincel. Los pelos de los pinceles de la dinastía Han se componían de dos partes: la parte interior llamada la columna y la parte exterior llamada la piel. Los pelos más duros componían la columna de pincel. Estos pelos podían ser, por ejemplo, de liebre. Para la parte exterior se usaban pelos de cabra, más suaves, para poder absorber más tinta. El material del mango de pincel era de bambú y se le unían los pelos al mango con una cinta de seda lacada. Este método para la elaboración del pincel será la base en la fabricación de los pinceles en todas las dinastías chinas.

Los calígrafos pidieron más avances en las técnicas de producción de pinceles. Algunos calígrafos se convirtieron en artesanos propios pinceles. Por ejemplo, el calígrafo **Zhang Zhi** (張芝) era un artesano que elaboraba pinceles y también fue famoso por su estilo cursiva. En el libro histórico Han se recoge que sus pinceladas gestuales demostraban mucha fuerza, y sus cambios de ritmo eran ricos. Dibujaba trazos de un estilo de cursiva natural y fluido gracias a que su pincel era de muy buena calidad; se decía que usó pelo de rata para fabricar sus pinceles. pinceles. Y también se cuenta que practicaba tanto la caligrafía que llegó a ennegrecer las aguas transparentes de un estanque.

En una tumba de la dinastía Han, en **Wu Wei** (武威) (provincia de Gansu), se hallaron unos pinceles sobre cuyos mangos había grabados unos caracteres **Shi Hu** (史虎) y **Bai Ma** (白馬), que pueden ser el nombre del artesano o del taller fabricante de pinceles. Con este hallazgo se

puede deducir que existía el oficio de la manufactura de pinceles, y también un mercado de venta.

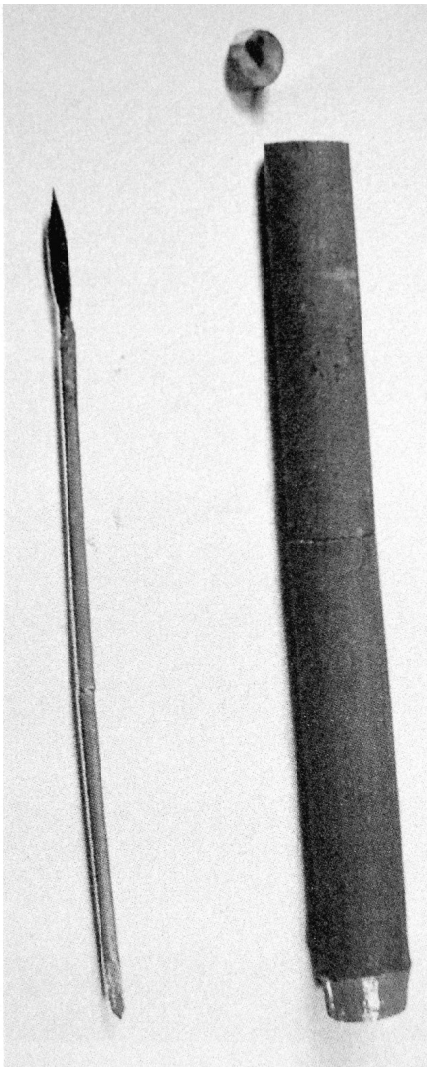
La famosa obra ***Lan Ting Ji Xu*** (蘭亭集序) "Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas" de **Wang Xizhi** se escribió con pincel de pelo de comadreja sobre papel de seda y fibra de árbol. Los pinceles de pelo de comadreja son más cortos y más duros, por los carácteres quedan más marcados. Los caracteres de Wang se conocen como trazos de hierro y gancho de plata, en los que usó pinceles de este tipo.

Los pinceles que se fabricaron para el calígrafo **Wang Xizhi** eran ligeros y prácticos, entre ellos, tenía un conjunto de pinceles de mango de bambú verde pintados con la laca y otros con decoraciones perforadas. Los materiales de los mangos pueden ser muy variados: bambú, madera, jade, hierro, vidrio o, los más lujosos destinados a las familias ilustres, de piedras preciosas y oro. Los pinceles con mango de vidrio o de marfil resultaban bonitos, pero no muy prácticos para escribir; de la misma forma que los decorados con oro o con incustraciones de piedras preciosas, que resultaban muy pesados.

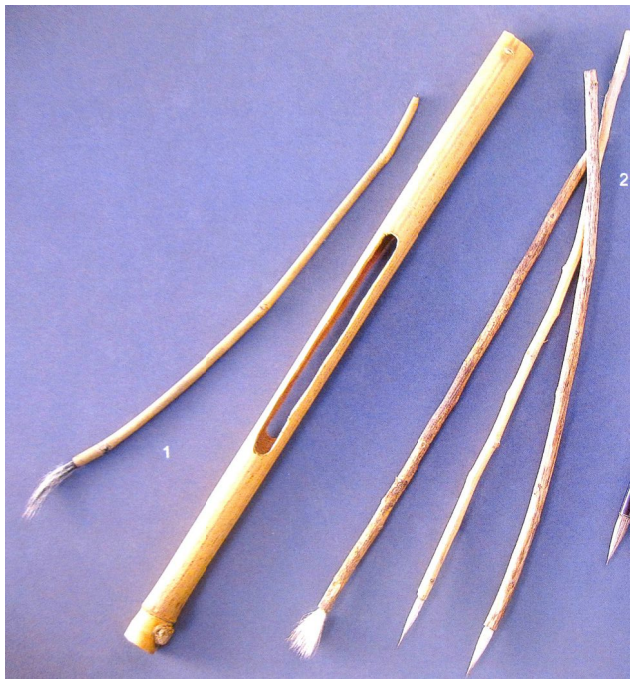
Los emperadores de la dinastía **Tang** promovieron más la educación que otras dinastías anteriores. Con ello, la caligrafía pasa a ser una asignatura en el estudio, hecho que aumentó el uso de material de escritura, entre ellos, el pincel. En la corte seguían habiendo funcionarios especiales para fabricar pinceles y también, en algunas zonas, se instalaron talleres para la fabricación de pinceles. En aquella época, el pincel que tenía la forma de garras de gallina estaban de moda. Los pelos, procedentes de conejo o de ciervo, eran más cortos y puntiagudos y los caracteres quedaban más marcados.

El calígrafo **Cheng Gong Sui** (成公綏) 231-273, de la dinastía Jing Occidental, dijo que con un pincel se podía gobernar un reino. Añadía que los pinceles podían expresar sinceramente las formas de todas las cosas de la Naturaleza y los sentimientos. En vano es que una persona tenga buenas virtudes pero no tenga un pincel para poder demostrarlas. Para él, el pincel era una herramienta muy importante para la Humanidad. La importancia del pincel era vital para todos los calígrafos y cuando conseguían un pincel bueno, lo llevaban consigo para siempre.

Los trazos de obras de caligrafía también se ven afectados por la evolución de las mejoras en los pinceles. En un principio los trazos eran muy sencillos y parecían haber sido escritos por niños. Al final de la dinastía Han oriental, los trazos de las obras ya eran más elegantes y definidos. Con un buen pincel se puede expresar más detalles y también es mas fácil de manejar.



6.4.
El pincel de *Ma Wang Dui* (馬王堆)
Un pincel hecho con pelo de liebre de gran calidad enrollado con un hilo de cáñamo fijado con laca a un mango de bambú. La punta del pelo es dura y flexible, facilitándose así la escritura sobre las tablillas de bambú.



6.5.
Pinceles hechos siguiendo las técnica antiguas por Chen Yaowen (陳耀文)

1. Copia del pinel de Shue Hu Di (睡虎地)
2. Copia de MonTien (蒙恬)

6.1.2. Los distintos tipos del pincel

Hay muchos tipos de pinceles: de pelo de cerdo, liebre, comadreja, cabra, ratón…, y de plumas de gallina u otras aves. También los hay de mezcla de pelo de varios animales e incluso de cabello humano. Las características de cada tipo de pelo determinan que el pincel sea más adecuado para generar un efecto u otro. Los más duros son los de pelo de cerdo o ratón; luego los de liebre o comaderja; y los más suaves, los de pelo de cabra o pluma de gallina.

Según la dureza del pelo, hay tres variedades de pincel: duro (de cerdo, ratón, liebre, comadreja…), suave (de cabra, gallina…) y mezclado (habitualmente de comadreja y cabra). Según la longitud del pelo, se distinguen tres variedades más: largo, mediano o corto. Y el tamaño del pincel puede ser grande, mediano o pequeño.

En la creación, en función de los gustos y las costumbres de la persona que lo utilice, el pincel puede conferir distintos efectos a las palabras. Hay multitud de posibilidades en la elección del pincel, tantas como efectos y sensaciones distintas queramos crear. Generalmente, se deben utilizar los pinceles grandes para los carácteres grandes y los pinceles pequeños para los carácteres pequeños. Los grandes pueden valer también para los pequeños, pero los pequeños no se pueden usar para los grandes.

Si se pretende causar un efecto fuerte, se utilizan los pinceles de mezcla. Para los estilos en que se buscan formas suaves y onduladas, son adecuados los pinceles de pelo suave y largo; para los estilos de formas más duras y rectas, vienen mejor los de pelo duro y corto. En los estilos acción y cursiva, se usan los pinceles grandes y largos de pelo de cabra. Y para los carácteres pequeños del estilo regular, los pinceles cortos y duros.

Además, en la elaboración de los pinceles también es muy importante la elección y la distribución del pelo. Un buen pincel ha de tener cuatro características esenciales que son grandes ventajas para la calidad de la creación: ha de tener punta, la parte del pelo ha de ser redondeada para empaparse bien de tinta, los pelos han de quedar ordenados al presionarlos, y han de sujetarse y recuperarse con facilidad al doblarlos. Si son suaves, permitirán multitud de efectos, que se multiplicarán al utilizar distintos tipos de tinta.

Para aprovechar y mantener al máximo sus cualidades, el pincel requiere ciertos cuidados. Al estrenarlo, se utiliza agua fría porque el agua caliente puede dañar el pelo. Después de dejarlos en agua, es necesario tenerlos un rato bajo el grifo para echarles agua corriente. Cuando se

abren todos los pelos del pincel, éstos podrán llevar el máximo de tinta posible y por tanto, proporcionarnos el máximo de efectos.

6.1.3. Las características del pincel

El pincel oriental se elabora con pelos de animales. La diferencia en relación a otros tipos de pincel es que cuando se moja con agua se forma una punta suave, dando así posibilidades ilimitadas en la ejecución de los trazos según se cambie la posición, la presión y la velocidad. En el papel se conjugan la suavidad del pincel y sus distintas presiones para reflejar trazos finos y gruesos junto a los gestos del calígrafo.

El dominio del pincel es fundamental. La habilidad del calígrafo se puede apreciar en un solo trazo, en detalles tan simples como donde se inicia y termina un giro. El camino de aprendizaje es largo y siempre será precisa la práctica de los trazos básicos y la imitación de las obras de los maestros clásicos para poder llegar a dominar el pincel de una forma correcta.

Solo se puede alcanzar la perfección en los momentos de máxima concentración, en los que el calígrafo transmite su qi a través del pincel. El **Qi** sube desde el dan tien, al brazo, la muñeca, los dedos hasta alcanzar la punta del pincel que lo transmitirá en los trazos al papel. En esos momentos el pincel se convierte en un cuchillo o una espada que transmite un fuerte **Qi.**

Por ello es preciso que el calígrafo se encuentre en un estado de armonía con el universo y su interior, con su obra, con lo racional y lo sensitivo, con la fuerza y la delicadeza, con el espacio y el vacío, con los puntos y los trazos… el artista debe de armonizar todos estos elementos para llegar al equilibrio total.

¿Cómo se llega a dominar el pincel?. Cada maestro tiene su propio método. En el capítulo 11 hablamos del método de escribir los trazos básicos que utilizaba la señora Wei, maestra de Wang Xizhi.



6.6.
Pincel de la dinastía Tang. Se guarda en Shōsō-in de Tōdai-ji, Nara, Japón.
Los pinceles que utilizaban los emperadores, aunque perdieran el pelo, poseían mangos que eran verdaderas obras de arte.



6.7.
Diferentes tipos de fibra extraídos de árboles asiáticos para la elaboración de papel .
Fábrica de papel Guang Xin (廣興紙寮) de Taiwán

6.2 Zhi (紙) "El papel"

6.2.1. La evolución del papel

Antes de la llegada del papel se escribía sobre tela o tablillas de bambú. Las tablillas de bambú presentaban un problema: eran demasiado pesadas. Con lo cual, si un filósofo quería desplazarse a otra zona, necesitaba varios carros para llevar sus libros-tablillas.

El primer papel que se usó provenía de la seda. En chino, papel se escribe con el caracter (紙) , la parte izquierda "糸" significa seda. En el proceso de fabricar seda y después de lavarla en el río varias veces, se descubrió que se quedaban unas fibras sueltas encima de las esterillas y, cuando éstas se secaban, se retiraban y el material resultante servía para escribir. El único inconveniente de este material es que se producía en pocas cantidades y era muy caro.

La historia dice que el eunuco **Cai Lun** (蔡倫) fue quien inventó el papel pero, en realidad, su aportación fue la mejora de las técnicas para la elaboración de papel. Él era el maestro encargado de fabricar las herramientas de escritura en el taller de palacio. Fue él quien comenzó a fabricar el papel a partir de corteza de árbol, cáñamo, tela rota y red de pescar. Bajo las enseñanzas de Cai Lun, los artesanos mojaban los materiales en agua limpia, luego los cortaban, mezclaban y prensaban, dando como resultado una masa.

Después, nuevamente, se mezclaban con agua en un recipiente de rejilla de bambú y se secaban al sol. Todo este proceso dio como resultado la aparición del papel. La calidad de este papel era mucho mejor, además de ser más fino, ligero y flexible. Este método para la producción del papel se hizo muy popular y se propagó rápidamente a todo el imperio.

Las técnicas para la elaboración de papel fueron avanzando con el tiempo, y los procesos se volvieron más elaborados. Después de mojar la corteza de los árboles o las fibras de las plantas durante varios días, era necesario golpearlas hasta conseguir una masa de fibras. Esta masa de fibras se mezclaba, de nuevo, con agua, sobre una rejilla de bambú. Sobre la rejilla, al perder el agua, quedaba una lámina, que una vez seca, se convertía en papel. Las rejillas de bambú también fueron evolucionando hasta llegar a utilizar rejillas finas y compactas, de modo que en el papel se veían marcadas las rayas de la rejilla.

En el papel que se obtenía con esta masa, la tinta no se fijaba sino que se extendía, así que se necesitaba un papel de mejor calidad. Descubrieron el uso del almidón y, más tarde, del alumbre,

obteniendo un papel de fibras suaves donde la tinta quedaba bien fijada. Otra técnica usada en esta época consistía en poner una capa de polvos blancos de minerales sobre el papel. Así se podía blanquear y suavizar el papel, reduciendo su transparencia y se obtenía uno más tenso que absorbía más tinta; era un papel, en definitiva, más adecuado para escribir.

6.2.2. Los distintos tipos

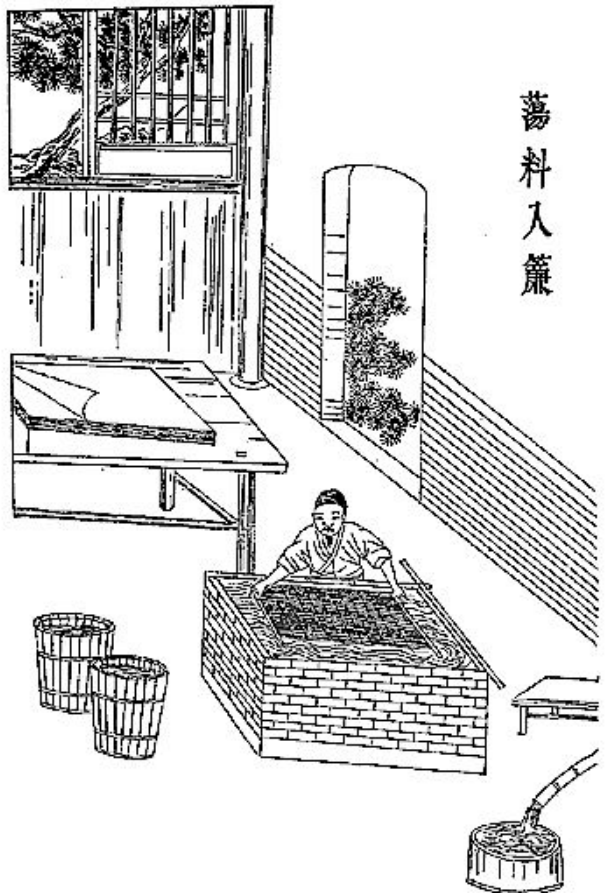
El papel que se utiliza para la caligrafía se llama papel **Xuan** (宣) en honor a su principal lugar de fabricación, Xuanzhou. Se fabrica con paja de arroz y corteza de árbol de morera a través de un complicado proceso, pero en España es conocido habitualmente como papel de arroz.

El papel de arroz tiene más de 1500 años de historia. Es suave como el algodón y blanco como la nieve, con la ventaja añadida de que no cambia de color y se conserva bien durante mucho tiempo. Gracias a su suavidad y a su adaptabilidad, que le hacen parecer sensible, absorbe bien la tinta y permite mostrar fácilmente los sutiles cambios del pincel y los matices de la tinta.

Hay tres tipos de papel de arroz según su proceso de elaboración: crudo, cocido y medio cocido. El papel crudo es el que tiene un menor proceso de elaboración. Absorbe el agua y si es bueno, mantiene el brillo de la tinta. Si se utiliza bien, permite expresar la infinidad de posibilidades de la tinta y resulta adecuado para cualquier estilo. El papel cocido es producto de un largo proceso de elaboración y se cubre con mineral de alumbre. Es más duro, no es absorbente y su superficie es más lisa. El papel medio cocido se elabora a partir del papel crudo y queda a medio camino entre el crudo y el cocido. Se trata de un papel poco adecuado para la caligrafía.

6.2.3. Las características del papel

El buen papel de arroz es suave, delicado y ligero. No solo sirve de soporte para escribir o pintar, también es un medio a través del cual los calígrafos o pintores expresan su qi. Es como el instrumento musical para un músico, con el que expresa libremente sus emociones y sentimientos más íntimos. Sin el papel de arroz el pincel pierde su magia, aunque pueda utilizarse en otros soportes, el resultado nunca podrá ser comparable.



6.8.
Uno de los estadios de elaboración del papel. "mezclar con agua en un recipiente de rejilla de bambú" en libro *Tian Gong Kai Wu* (天工開物)
"La explotación de las obras de la naturalez"



6.9.
Proceso de sacar una rejilla de bambú del agua que deja una lámina de papel.
Fábrica de papel Guang Xin de Taiwán

El papel sirve de inspiración al artista, antes de escribir o pintar, se disfruta de su calidad, de su tacto, de sus tonos…hasta que poco a poco surge la poesía o aparece la idea que se quiere plasmar.

El papel de arroz se puede fabricar con distinta fibras de árboles o plantas, dependiendo de las que se utilicen, la calidad del papel es diferente, y en el se reflejará de otra manera los tonos de la tinta al escribir o pintar. La diferente absorción de la tinta y el agua, el color mas o menos blanco o incluso de otros tonos, las fibras mas o menos visibles en el papel… todas son características que condicionan la expresión final de la obra. Hay calígrafos a los que les gusta experimentar y utilizar distintos tipos de papel y otros a los que les gusta utilizar siempre el mismo tipo de papel. Pero en ambos casos se requiere una especial sensibilidad para encontrar el papel que se adecua a la obra.

En la época en la que los mongoles ocuparon el norte de china, los literatos de etnia han al sentirse gobernados por un pueblo extranjero, no quisieron ser funcionarios y eligieron llevar una vida de ermitaños, que les permitiera dedicarse a estudiar y a escribir. Así descubrieron que podían expresar su mundo interior a través de la pintura; utilizaron las representaciones del bambú, el ciruelo, la orquídea y el crisantemo para ello. Ellos no se sentían pintores, para ellos la representación realista de los dibujos no era importante y no daban prioridad a los detalles ni utilizaban una amplia gama de colores. Normalmente utilizaban papel de color crudo, el mismo que se utilizaba para escribir. En sus obras se mezcla la poesía, la pintura y la caligrafía. Estas obras se denominan "Pintura de los letrados" y la técnica que consistía en usar tinta negra y agua para conseguir los diferentes tonos del negro, y quizá alguna pincelada de otro color, se conoce como "Pintura de agua y tinta". Al llegar está técnica al Japón se denominó "Pintura de Sumi-e" con este nombre se conoce en el mundo occidental.

Los artistas orientales apreciaron el papel y lo consideraron como un objeto de arte. Para ellos el papel era como si tuviera vida, lo tocaban y lo observaban para conocerlo antes de escribir o pintar sobre él. En algún momento, escribieron frases emotivas para los amigos o dejaron sus sentimientos impresos sobre hojas de papel elaboradas en un largo procedimiento. En las pocas obras sobre papel que actualmente vemos en los museos, la mayoría de estos papeles artesanos, debido a su fragilidad, han desaparecido, encontramos las huellas de los sentimientos de esos escritores.

El papel escrito se consideraba como una huella de santo, debía ser tratado con respeto. Uno no podía sentarse encima, ni tirarlo en cualquier lugar. Debía de ser recogido para su reutilización, o quemado en la "Torre de apreciar los caracteres" (敬字亭) del pueblo. Reflejando así, el respeto hacia el Universo y constatando una premisa de su filosofía, lo que proviene de la Naturaleza vuelve a la Naturaleza.

6.3. Mo (墨) “La tinta”

6.3.1. La evolución de la tinta

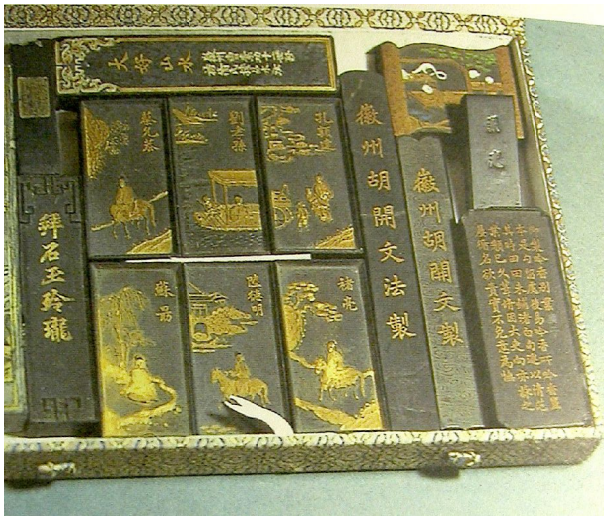
Existen vestigios de que primero se escribiera sobre el caparazón de tortuga o los huesos, y luego estos mismos signos se grabaran con piedra o herramientas de metal. Se han encontrado huesos de animales con trazos de escritura sin grabar, que son de color rojo o negro. Las pinceladas de estos trazos son bonitas y fluidas, lo que confirma que los pinceles de aquella época fueran de gran calidad.

En una cerámica blanca que se descubrió en la capital de la dinastía Shang, aparece escrito con tinta negra el carácter (祀) “ofrenda”. La huella del pincel es elegante, con trazos finos. Las herramientas que se utilizaban para la escritura eran prácticamente las mismas que las de la época del neolítico.

Los colores utilizados para la escritura son el rojo y el negro. Para la escritura de color rojo se utilizaba el cinabrio, y para el color negro se utilizaba tinta negra, preparada con la mezcla de una especie de cola adhesiva, extraída de huesos animales y carbón. Se ha encontrado un recipiente de jade, que era la primera herramienta utilizada para mezclar los colores en la civilización china. En la época de la dinastía Shang, debió de existir algún tipo de recipiente para poner la tinta, pero no se ha encontrado ningún resto que dé constancia de su existencia.

En la dinastía Han era muy típico el uso de carbón como tinta. En la actual provincia de Hubai se encontraba una montaña con un mineral tan negro como la tinta. Este mineral servía para pintar y quemar, es decir, lo que conocemos como carbón, que en esta dinastía se conocía como piedra de tinta. Además del carbón, durante la dinastía Han se descubrieron otros materiales para la preparación de tinta: petróleo, que ya se conocía en la provincia Shanxi como líquido de piedra y se usaba como combustible para lámparas, y madera de pino.

Era necesario quemar estos materiales para sacar el hollín; luego se mezclaba con colágeno que se extraía de la piel de los animales, almizcle y borneol para dar lugar a una masa indeleble y uniforme. A continuación, se calentaba la masa de tinta resultante al vapor y se golpeaba mil veces para hacerla más densa y fina. Este proceso para preparar tinta es el método básico que ha perdurado durante miles de años.



6.10.
Barras de tinta antigua de China



6.11.
Las barras de tinta al sacarlas de los moldes de madera son blandas y es preciso dejarlas secar durante una semana para que se endurezcan.
Fabrica de tinta: Da You Zhi Mo (大有製墨), Taiwan

A partir de la dinastía Wei Jin, se empezó a elaborar con ceniza y humo de pino y árbol de laca. Las tintas que se hicieron durante la dinastía Jing habían utilizado en su elaboración mezclas de cinabrio, almizcle, colágeno de ciervo, perla o polvo de cuerno de rinoceronte. Dependiendo del material con el que se hacía la tinta, resultaba más cara, por lo que, en algunos casos se llegó a convertir en un artículo de lujo.

En la dinastía Tang, ya había fabricantes de tinta famosos como **Li Chao** y sus hijos **Li Tingkui** y **Li Tingkuang**. En la dinastía Song, la tinta se fabricaba principalmente en Huizho y era conocida como tinta Hui por el nombre del lugar. Después de la dinastía Min y Qing, además de la calidad de la elaboración, también cobró importancia la decoración y la caracterización de las barritas de tinta por su forma y por las palabras que se escriben sobre ellas.

6.3.2. Los distintos tipos de la tinta

Hay dos tipos de tinta: de humo de aceite y de humo de pino. Se elabora mediante un proceso de ahumado con aceite de aleurita, colza, cáñamo o cerdo. Luego se le añade goma procedente de animales, especies o hierro para mejorar su olor, conservación y almacenaje. La de humo de aceite es la mejor; es dura y brilla. La de humo de pino se fabrica ahumando las ramas del árbol y añadiéndole goma; es negra, no brilla y es fácil de fundir.

La buena tinta ha de ser compacta y no debe tener burbujas. Si el material es bueno, al mezclar la tinta con agua, su consistencia será fina y su textura apretada. El principal objetivo es que raspando la barrita se pueda extraer una tinta lo más fina posible. Ha de tener poca goma para pesar poco y proporcionar un sonido suave al ser fundida. De la calidad de la tinta también dependerá la calidad del negro, que debe ser vivo y brillante.

Para practicar basta con tinta normal, aunque no expresa los matices y es más probable que dañe los pinceles. Para crear, es mejor utilizar tinta en barra para fundir. La tinta también requiere ciertos cuidados habituales para optimizar sus facultades. Se lava diariamente con agua limpia y no se debe dejar en el tintero. Para fundirla, se empuja con fuerza y se mueve con cuidado siempre verticalmente en la misma dirección.

6.3.3 Las características de la tinta.

Antes de escribir caligrafía debemos preparar la tinta. Echamos un poco de agua limpia en el tintero y con la mano se disuelve la barra de tinta como si se dibujara un círculo, parece que estamos haciendo **Tai Ji**, un movimiento suave y lento, pero con fuerza. Es un gesto que dirige el **Qi** interior y calma el corazón, la mente y las ideas, como un ritual que te lleva a entrar en el mundo interior. El sonido al disolver la tinta en el tintero es claro y con un ritmo ordenado. Cuando el color se va oscureciendo lentamente, en el aire flota un buen olor; mientras, los calígrafos observan las obras del maestro o buscan inspiración. Hasta que la tinta se convierte en un líquido denso, negro y lustroso con el que escribir.

Una tinta de buena calidad resulta en un líquido fino y brillante con buen olor, su color es negro oscuro con una sombra de violeta. Una buena tinta da vida al pincel, es fácil de absorber y no es densa; al escribir da sensación de fluidez y el pincel parece estar volando y la tinta bailando. Ambos colaboran cantando una bonita canción con un volumen más alto o más bajo, fuerte o débil, dulce o serio, triste o alegre; dejan esta huella de los sentimientos y el **Qi** sobre el papel.

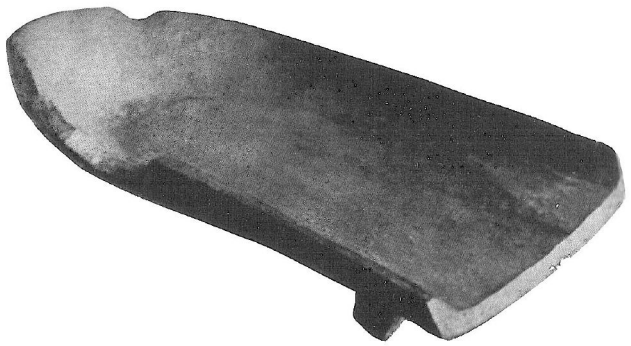
Este mundo en blanco y negro es como un espejo del alma que refleja el mundo interior de un calígrafo: no queda nada que ocultar. Blanco y negro expresaban la sensación pura del goce de los movimientos de las líneas y la música silenciosa, un arte del alma. También estos trazos negros piden al público ser observados con el alma, no con los ojos. Como cualquier arte, cuanto mayor es la sensibilidad y la concentración, más se profundiza en el mundo de un calígrafo, más se capta el **Qi** de un calígrafo.

La caligrafía atrae mucho a los artistas del mundo occidental, cuando se cansan de copiar el mundo exterior y enfrentarse a su mundo interior, cuando se cansan se rellenar toda la tela y utilizar tantos colores... Este espacio en blanco y negro de la caligrafía china supone una oportunidad para cambiar la dirección de su mirada y aprender a ver el mundo con su alma, a mirar hacia su interior.

A partir del siglo XX cada vez más se utiliza la tinta negra en la pintura abstracta, y aunque no todos los artistas han recibido la influencia de la caligrafía china, da la impresión de que los trazos negros sinuosos, horizontales o vertiles, han surgido como el gesto de expresión de un ataque a su interior. Descubren que en el mundo oriental se concentra la expresión del espíritu en las líneas, la belleza de la caligrafía y el mundo del **Qi** durante miles de años.



6.12.
Encima de las barras de tinta se graban unas caligrafías preciosas.
La fabrica de tinta: Da You Zhi Mo (大有製墨), Taiwan



6.13.
Tintero de la dinastía Tang, *Fong Zi Yang* (風字硯)

6.4. Yan (硯) "El tintero"

6.4.1. La evolución

En el año 1980, en el yacimiento Jiangzhai 姜寨de la provincia ShanXi se descubrió un conjunto completo de herramientas de pintura. Junto a un esqueleto humano había un recipiente para pintura con una tapa y una pequeña maza de piedra, también aparecen unas piezas de color negro y un instrumento de cerámica para poner el agua. Estas cinco piezas son herramientas básicas para pintar.

En la dinastía Han que el uso del tintero se extiende y se consolida, usándose diversos materiales y formas, convirtiéndose en un objeto de prestigio. Varios son los materiales con los que se podían crear los diferentes tinteros. Por ejemplo, los tinteros que se pintaban con laca eran los regalados, junto con el pincel y la tinta, al príncipe heredero. Fue en esta época cuando el emperador usó tinteros fabricados con jade. Porcelana, hierro, cerámica, teja, plata, eran materiales que se usaban también para hacer tinteros.

Los Han tenían la costumbre de sentarse en el suelo, así que los tinteros se ponían al lado de la mesa junto a ellos. Para que fuera más cómodo de usar, a los tinteros se les había imcorporado un pie para que estuvieran más altos, se llamaron tinteros de pie. A los tinteros de principio de la dinastía Han se les adjuntaba un mazo de piedra para moler la tinta. La tinta venía sólida y necesitaba de éste mazo para ser molida y después de mezclarla con agua, se podía usar. Después de la dinastía Han Oriental, se extendió el uso de la tinta fabricada con hollín de pino, ya que era más blanda, y al añadirla al agua era más fácil de disolver para convertirla en tinta líquida.

En la época de la dinastía de Los Tres Reinos (220-265) hasta las Dinastías Meridionales y Septentrionales (557-581), a medida que aumentaba el uso de papel y tinta, los tinteros cambiaban de forma. Se experimentaron cambios en la producción de tinta y papel, así como nuevos materiales, los tinteros se modificaron para adecuarse a las nuevas necesidades. Las familias ilustres y los funcionarios querían objetos lujosos y bonitos, por eso en los tinteros se tallaban figuras representando dragones, tigres, tortugas, lotos, peces, pájaros, monos o personas bailando.

En las dinastías Jing usaron más variedad de materiales para hacer tinteros: los había de hierro como el que le regaló el emperador al escritor **Zhanghui** (張華); tinteros de madera pintados con laca, como los que recibían los príncipes herederos cuando se casaban; tinteros de concha,

como el que recibió en su juventud el escritor **Yuxin** (瘐信), tinteros de porcelana, los más usados comúnmente; tinteros de plata, que se entregaban como regalo diplomático; y tinteros de piedra, que alcanzaron la consideración de obras de arte porque se tallaban figuras en ellos. En Luoyan se encontró un tintero que tiene talladas las figuras de una tortuga, un dragón y un tigre, en la parte superior, y una flor de loto, en la parte inferior. En épocas posteriores se avanzará más en la creación de tinteros, desarrollando la parte decorativa y ornamental de estos elementos de escritura.

En un artículo sobre el tintero de **Wei Fanqin** (魏繁欽) (época de Los Tres Reinos), habla sobre la importancia del Universo y de la Naturaleza. En él se dice que el tintero refleja la forma cuadrada de la Tierra, y en su parte interior, refleja la forma redonda del Cielo. Así se expresan las crencias sobre Tierra y Cielo, por lo que se deduce el importante significado que adquieren los tinteros en la sociedad.

Al final de la dinastía Tang se empezaron a utilizar la mesa y la silla, tal y como las conocemos actualmente. Esto influirá en la forma del tintero, pues a éstos se les quitó el pie que se había añadido en épocas anteriores. Los tinteros presentaban figuras talladas y éstos se seguían conservando como objetos decorativos.

6.4.2. Los distintos tipos del tintero

Los tinteros antiguos eran de piedra y tenían dos partes: la base y la piedra con la que se machacaba la tinta. En el neolítico, los dibujos en las barras que se conservan, prueban el uso de instrumentos para fundir la tinta. En los contenedores de piedra de Banpo, hay rastros de fricción que se consideran el origen del tintero. En la dinastía Han, los tinteros eran muy populares y los había de piedra, de laca, de jade o de barro. En algunas tumbas de la época Han del Este, se han descubierto tinteros de bronce. En la dinastía Wei Jin, también se elaboraban con porcelana y durante las dinastías Shi y Tang, creció la diversidad de materiales y formas. En la dinastía Tang, había tinteros famosos elaborados con piedra Duan de Kaoyou, de la provincia de Kuangdong, y con piedra procedente de Anhui.

Entre los cuatro tinteros famosos, el más conocido por su calidad fue el **Hong Si Yan** (紅絲硯) "tintero de hilo de seda roja". Este tintero debía su fama a su color rojo y a las vetas en forma de olas o espiral. La superficie era lisa, como preferían los funcionarios, pero se agotaba



6.14.
Tintero de *Cheng Ni Yan* (澄泥硯) "tintero de "barro puro".



6.15.
La piedra es un material muy muy accesible para realizar tinteros.

Dong Zuo Shi Yang (董坐石硯), Taiwan

muy pronto. La piedra era muy difícil de encontrar, y a finales de la dinastía Song dejó de hacerse.

Del **Cheng Ni Yan** (澄泥硯) "tintero de barro puro" , al no estar tan limitado por el tipo de piedra, se amplió la zona de producción, sobre todo en las cuencas del río Amarillo. Sustituyó al tintero de hilo de seda roja, al ser de gran calidad y con una superficie lisa. Se convirtió en uno de los cuatro tinteros más famosos en la dinastía Song del Sur.

El tintero **She Yan** (歙硯) ya se elaboraba en el siglo X. El emperador **Li Jing** (李璟) , de la dinastía Tang del Sur, había fundado un departamento específico para elaborar tinteros en esta zona, y la mayor producción se dio durante la dinastía Song.

El tintero **Yao Yan** (姚硯) recibe su nombre del río Yao, donde se buscaban sus piedras. Era un material difícil de conseguir y pocos maestros artesanos conocían el proceso para trabajarlo; es por ello que se han encontrado muy pocos ejemplares de este tintero.

El tintero **Duan Yan** (端硯) , es el que se produjo en mayor cantidad. Al principio, este tintero tenía un hueco donde poner agua y una parte plana para disolver la tinta. A partir de la dinastía Song, se presentaron en formas variadas y se le dio mucha importancia a la decoración. La ornamentación y gran calidad del tintero **Duan Yan** atrajo a muchos funcionarios.

6.4.3. Las características del tintero

En la cultura china, la piedra tiene un lugar especial, siempre se ha pensado que tiene una esencia propia. No es extraño que, en ocasiones, recojamos piedras de una playa o de un río para disfrutar de su forma natural, de su color, de su textura, de sus vetas y dibujos; y nos las llevemos para depositarlas en un jardín, o en un espacio donde podamos establecer un diálogo con su esencia, tocando o acariciando su superficie.

Esta sensibilidad se refleja muy claramente en el aprecio por los tinteros; éstos se fabricaban atendiendo a las características especiales de la piedra, pues tenían que transmitir un sentimiento personal a los escribas y letrados de la época, que eran los que principalmente los usaban. Para ellos era muy importante el mantenimiento de la calidad de la piedra y siempre, antes o después de su trabajo, a modo de ritual, acariciaban la piedra y cuando no los usaban los dejaban en agua para que se conservaran mejor sus cualidades.

La relación entre literato y tintero es muy íntima. Algunos literatos escribieron artículos para elogiar los tinteros. La poetisa **Xue Tao** (薛濤) llamó al tintero el "Señor de poner el color" en su poema ***Elogio a Cuatro Amigos***, esos cuatro amigos son como los cuatro tesoros.

Destaca la afición del calígrafo **Mi Fei** (米芾) por coleccionar tinteros y piedras extrañas. Se cuenta que cuando encontraba una piedra especial, la reverenciaba atribuyéndole la categoría de "hermano". Existen varias leyendas que cuentan el ingenio de **Mi Fei** para hacerse con tinteros que deseaba poseer. Una de ellas cuenta que estuvo molestando con cánticos y danzas, a un monje que poseía un tintero **Duan Yan** de gran calidad, y no cesó hasta que el monje le entregó el tintero. Cuando lo tuvo entre sus manos, lo abrazó y no lo soltó ni para dormir, durante tres días.

Los literatos de la dinastía **Qing** acostumbraron a grabar poesías sobre los tinteros que, posteriormente, se revalorizaron por las inscripciones. El literato **Gao Fonghan** (高鳳翰) que coleccionó más de mil tinteros, frecuentemente abrazaba un tintero para dormir. Los tinteros para los literatos antiguos eran considerados como amigos o amantes, ya que los pinceles, el papel, o la tinta se estropeaban después de usarlos un tiempo, pero un buen tintero se podía usar toda la vida.

Por eso, los tinteros recibieron varios nombres desde épocas pasadas como "Señor de disolver la tinta" o "Funcionario de metal". El literato **Wang Jixiang** (王繼香), en la dinastía **Qing**, llamó a su tintero "Señor de la Tranquilidad y del Buen olor".

Un buen tintero debe ser de superficie lisa y piedra dura, que ayude a disolver la tinta y no se seque fácilmente, y que no dañe al pincel. Debe ser firme y conservar la humedad. Gracias a estas características, el resultado será una tinta lo más fina posible que no dañará los pinceles. Para ellos las rayas y dibujos naturales de la piedra también eran muy importantes; poseer un color característico, y tener una forma y ornamentación adecuadas.

Se recomienda lavar los tinteros todos los días, no sólo para limpiarlos, sino también para protegerlos. Hay que lavarlos con agua fría, nunca con agua caliente. La tinta que permanece una noche en él se cambia y no se utiliza. Cuando el tintero no se usa continuadamente o se guarda, hay que conservarlo con agua dentro para que mantenga sus propiedades.



6.16.
Tintero de 12 horoscopos chinos.
Dong Zuo Shi Yang (董坐石硯), Taiwan

Parte tecera:

EL QI Y LA NATURALEZA

Los pictogramas de los caracteres chinos ya tienen un vínculo íntimo con la naturaleza, por eso el método de armonizarse con la naturaleza se aprecia claramente en la escritura. Al observar el vuelo de los pájaros, una flor o la hierba, ellos captaban la forma o las sensaciones que tenían en aquel instante y las expresaban en sus trazos.

Pero la imitación de las formas de la naturaleza no puede limitarse a copiarlas fielmente, sino que hay que sentirlas en el interior primero, y transmitir a través de la escritura las propias sensaciones.

Ellos observaron los movimientos de los animales, antes del estilo acción, hay una fuerza especial, una energía para actuar, pero es muy sutíl y está de detalles, pero con fuerza. A veces se aplica el **Qi** de los movimientos de animales a la caligrafía- por ejemplo la cola de colodrino para un trazo elegante de estilo **Li**. En la estética de la caligrafía hay muchas frases que hablan de la relación entre la naturaleza y la caligrafía, especialmente la cursiva.

Un nuevo estilo hizo su aparición, el estilo cursiva, que podía escribirse con más rapidez, donde se advierten las pinceladas de los trazos con mayor definición y se expresa el **Qi** del calígrafo más fluidamente.

Los letrados del final de la dinastía **Han** podían llegar a estar toda la noche practicando cómo escribir los más bellos trazos del estilo cursiva, ya que disfrutaban de las sensaciones que les producía escribir rápido, girar el pincel con mayor libertad, dejando fluir la energía. Con este estilo, los calígrafos descubrieron que el **Qi** que se acumulaba con la práctica diaria del arte del **Qi gong**, se reflejaba en sus escritos, al sentir este flujo de **Qi** al escribir.

Los calígrafos de estilo **Cao Shu** expresan sus sentimientos a través de sus obras. En ellas podemos sentir una extensión de la emoción. El manejo del pincel, la composición, el espacio y el ritmo son los elementos básicos del arte visual.

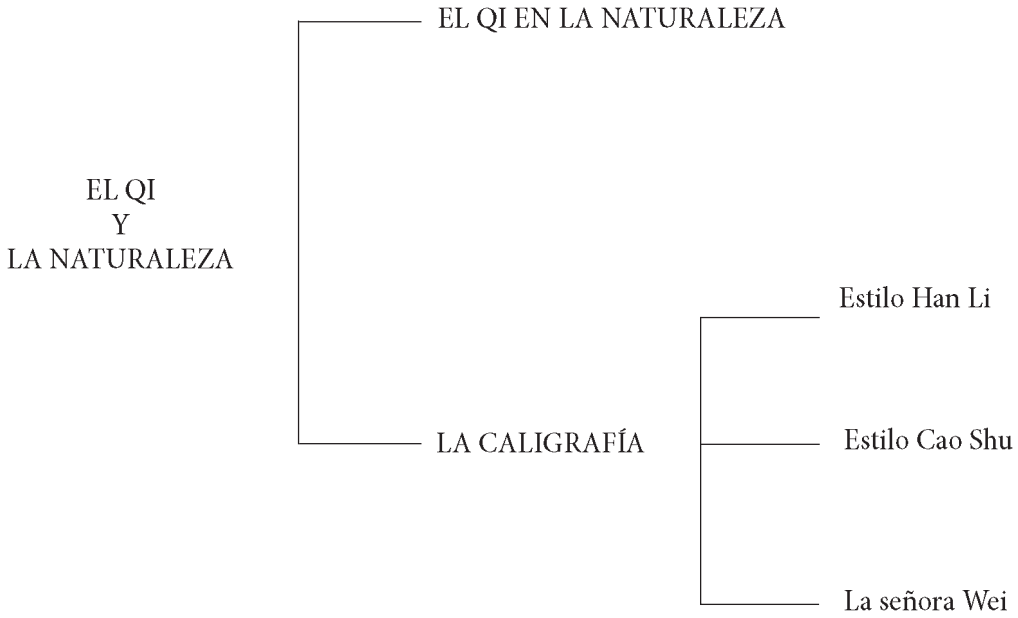
El calígrafo **Cai Yong** fue el primero que habló de la necesidad de la preparación requerida para escribir y la idea de armonizar la acción de escribir y la naturaleza.

"Para escribir caligrafía, es necesario relacionarla con figuras como sentarse o andar, moverse o volar, entrar o salir, dormir o levantarse, como el agua o el fuego… escribir imaginando las formas, así se puede decir que es la escritura".

El famoso calígrafo **Cui Yuan** (崔瑗) hablaba de su experiencia al disfrutar de la composición

del estilo cursiva y la viveza que transmitía esta caligrafía. Según cómo movemos el pincel, según si está recto o inclinado, podemos representar el mismo trazo de distinta manera; no es necesario escribir los trazos siguiendo una regla.

Cuando **Cui Yuan** habla de la viveza de este estilo, se refiere al **Qi**. En el arte oriental se valora la función del **Qi**, de la energía, y es entonces cuando la caligrafía sobrepasa la mera representación de una forma bella para llegar a un nivel más profundo, espiritual.



7.

Can Tou Yan Wei (蠶頭雁尾)

"La cabeza de gusano y la cola de golodrina"

Los principales estilos de escritura de la dinastía **Qin** fueron el **Zhong ding wen** y el estilo **Qin Li** (秦隸) "estilo oficial de la dinastía Qin", éste último simplificó los trazos, y más adelante derivó en el estilo **Han Li** (漢隸) "estilo oficial de la dinastía Han", donde se expresó la gestualidad de las pinceladas y la belleza de los trazos. Desde la sencillez del estilo **Qin Li** hasta la evolución al estilo **Han Li**, pasarán aproximadamente cuatrocientos años, durante los cuales los calígrafos observan el equilibrio de la composición y la belleza de los trazos. También durante este período de tiempo hay una evolución en las herramientas para la caligrafía. Bajo estas condiciones aparece el primer estilo de escritura que puede calificarse como arte, el estilo oficial de la dinastía Han: **Han Li**.

7.1. Política y sociedad

En el año 206 a.C. Liu Bang, líder de la revolución campesina, fundó la dinastía **Xi Han** (西漢)[57] "Han Occidental" y estableció su capital en **Changan** (長安), la actual **Xian** (西安).



7.1.
Tablilla de madera de la dinastía Han Occidental. En el último trazo de estilo Han Li la presión es mayor y el gesto forma la cola de golondrina.

57. La dinastía Han siguió a la dinastía Qin y precedió al periodo de los Tres Reinos en China el 220 d.C.; en este intervalo de 16 años se estableció una corta dinastía por Wang Mang (王莽), dinastía Xing (25-9 a.C.) Le siguió la dinastía Xing, que fue derrocada en el 25 d.C. por Liu Xiu (...), que constituyó la dinastía Han Oriental (25-220 d.C.). El nombre Han proviene del lugar donde ésta nació: el río Han, en la cuenca del río que lleva el mismo nombre. La dinastía Han, que ha dado nombre al principal grupo étnico de China, "los Han", fue notable también por su poderío militar. El imperio se expandió hacia el oeste hasta llegar a la depresión de Tarim (en la actual Región Autónoma Uigur de Xianjiang). Los ejércitos chinos también invadieron y se anexionaron partes del norte de Vietnam y Corea hacia el final del siglo II a. C.



7.2.
Trazo (cabeza de gusano) de estilo Li de caligrafía china.



7.3.
Inspirándose en la cabeza del gusano, los calígrafos crearon un precioso trazo.



7.4.
La cola de golondrina alimenta la imaginación para reflejar el trazo de estilo Li.



7.5.
Elegante trazo con la forma de cola de golondrina.



7.6.
Retrato de Dong Zhongshu.

Dong Zhongshu (董仲舒)[58] pensador de la época, había aconsejado al emperador **Wu** (吳) que abandonase cualquier visión que no fuera la de Confucio, por lo que se refiere al aspecto político; y el emperador Wu siguió su consejo. La dinastía **Han Occidental** unificó todos los reinos, y se construyó un imperio más potente que llegó a gozar de una grandeza comparable a la del Imperio Romano de aquella época. Los sucesivos pobladores se hicieron llamar etnia **Han**, en memoria de esta época, lo que implicaba también su escritura, su vestido, su lengua y su caligrafía.

En las escuelas privadas enseñaban a escribir y estudiar ***Lun Yu*** (論語) "las Analectas de Confucio" y el libro ***Xiao Jing*** (孝經) "Clásico de la Piedad Filial".

Para escribir los documentos oficiales, así como los manuales escolares, se necesitaba a muchos letrados que supieran escribir los caracteres correctamente; por eso, durante la dinastía **Han** hubo una gran evolución y expansión de la caligrafía. Había una ley que estipulaba que los documentos oficiales debían escribirse con los caracteres correctos. Otra ley otorgaba el derecho a ejercer como funcionarios aquellos que podían escribir más de nueve mil caracteres; y aquéllos que dominaban los seis estilos distintos de escritura podían ser funcionarios testimoniales de la historia.

La categoría de estos funcionarios no era muy alta, pero su condición social era mejor que la del pueblo llano. Este programa político para admitir a calígrafos como funcionarios, tuvo su influencia sobre los letrados que practicaban la caligrafía con la intención de obtener esta categoría. Finalmente y durante más de mil años, los calígrafos han tenido influencia social y política gracias a su estatus como funcionarios.

7.2. Han Li (漢隸) "El estilo oficial de la dinastía Han"

Al comienzo, el estilo **Qin Li** sólo había reducido sus trazos, y no sería hasta el final de la dinastía **Han Occidental** cuando se le añadiría la forma de cola de golondrina al último trazo, resultando su composición semejante a la forma del carácter **Ba** (八) "ocho". Por esta razón se

58. Dong Zhongshu (董仲舒) (179-104 a.C.) fue un literato y pensador de la dinastía Han Occidental. Nacido en Guang Chuan (廣川) (provincia de Hebei), todas sus ideas fueron redactadas en el libro sobre pensamiento Yin y Yang- Chun Qiu Fan Lu (春秋繁露).

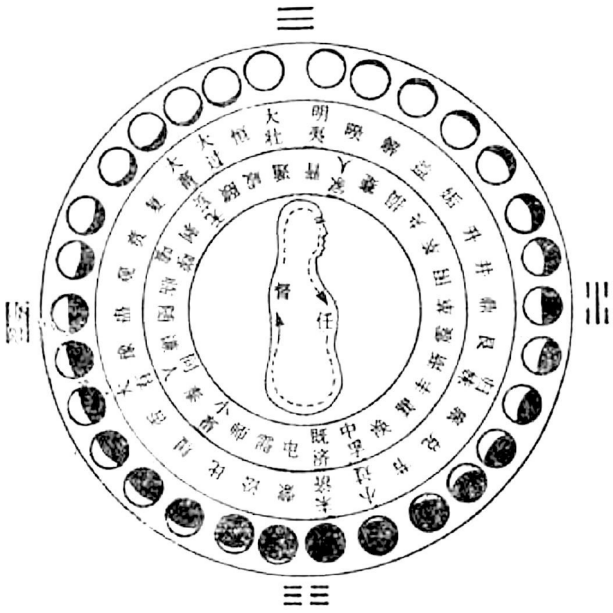
le llamaba **Ba Fen Shu** (八分書) "escritura en forma de Ocho", y se grababa sobre piedras o lápidas, como las obras ***Yi Ying Bei*** (乙瑛碑), y ***Li Qi Bei*** (禮器碑). Los trazos básicos del estilo oficial son cinco: el punto, la línea horizontal, la línea vertical, la línea oblicua y la coma. En el estilo oficial **Han Li**, los trazos tienen cuatro direcciones: hacia la izquierda, hacia la derecha, hacia la izquierda y abajo, y hacia la derecha y abajo.

El último trazo del estilo oficial siempre se observa cuando empieza el trazo como la cabeza de un gusano y hasta el final del trazo no se presiona el pincel para crear una forma ondulada y terminar con la forma de cola de golondrina. Otro cambio importante es la altura de los caracteres: son más bajos que los del estilo sello, y se amplía el grosor de su trazo, como por ejemplo en el carácter **wang** (王)"rey", que en el estilo sello es alto y delgado, y que en el estilo oficial se transforma en una especie de rey ancho y bajo.

En el trazo de cabeza de gusano y cola de golondrina, el cuerpo es grueso y bajo, lo que es característico del estilo oficial y que lo distingue de los otros estilos de caligrafía. No se sabe quién inició la práctica de estos trazos, ni en qué se inspiró, pero por aquel entonces las técnicas del pincel ya eran muy avanzadas, y ofrecían a los calígrafos gran libertad, y la posibilidad de experimentar con formas puntiagudas. La flexibilidad, el giro del pincel y su presión, servían para crear las hermosas formas de cabeza de gusano y cola de golondrina.

La práctica de las nuevas técnicas tuvo gran influencia en la apreciación estética de los calígrafos, para los que la belleza de la línea y el trazo se convierte en uno de los objetivos de su arte. Al alargar la línea horizontal y acortar la línea vertical, el centro de gravedad es más bajo, dando una sensación visual más estable y segura. Esto se puede relacionar con la postura del arte marcial **Tai Ji Quan** (太極拳), donde la postura del cuerpo debe descender ligeramente curvando las rodillas. La energía se concentra en la parte baja del ombligo (este punto es llamado la tierra de la medicina maravillosa) desplazándose el centro de gravedad a la parte baja del cuerpo, y convirtiéndose ésta en una postura perfecta para la defensa y el ataque, porque al bajar el cuerpo se reduce la posibilidad de ser atacado por el enemigo, y al bajar también el el centro de gravedad, el cuerpo obtiene más estabilidad.

En la dinastía Han, los conocimientos sobre el cuidado de la salud, la alquimia exterior y el cultivo de la energía, eran muy usuales, algo que se ve reflejado en libros taoístas como el ***Zhou Yi Can Tong Qi*** (周易參同契) de la dinastía **Han Oriental** posterior al siglo II a.C., y que es el primer libro sobre alquimia. Puede ser que a través de la práctica de los métodos del cuidado de la



7.7.
La circulación de Qi en cada hora del día, *Zhou Yi Can Tong Qi* (周易參同契)

En el trazo de cabeza de gusano y cola de golondrina, el cuerpo es grueso y bajo, lo que es característico del estilo oficial y que lo distingue de los otros estilos de caligrafía. No se sabe quién inició la práctica de estos trazos, ni en qué se inspiró, pero por aquel entonces las técnicas del pincel ya eran muy avanzadas, y ofrecían a los calígrafos gran libertad, y la posibilidad de experimentar con formas puntiagudas. La flexibilidad, el giro del pincel y su presión, servían para crear las hermosas formas de cabeza de gusano y cola de golondrina.



7.8.
Lápida de Caochuen (曹全碑),185. 253 x 123 cm ,
bosque de las lápidas de Xian.

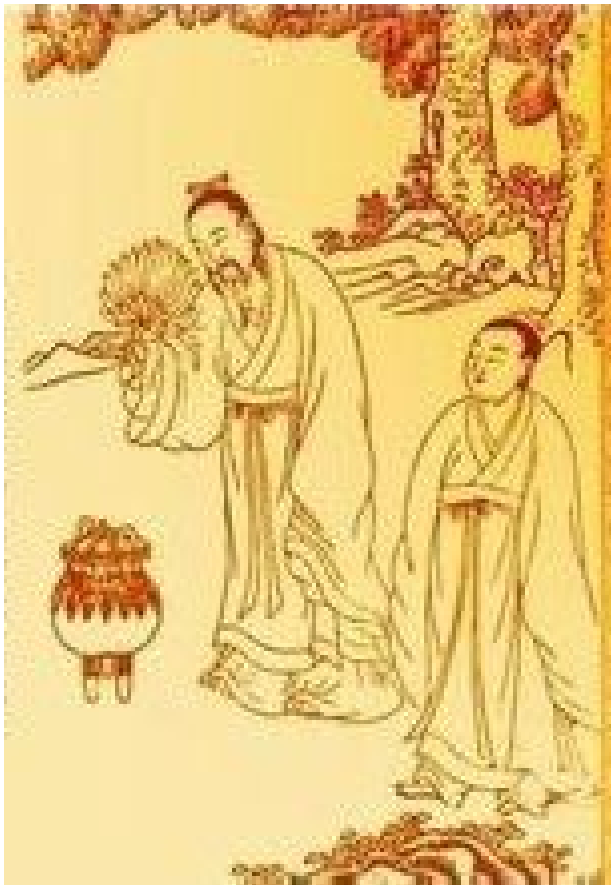
salud, los calígrafos intentaran crear una postura con un punto de gravedad bajo en sus escrituras, la forma de onda y de cola de golondrina viene a representar la energía que fluye con los gestos del brazo y sale de la mano; la cola de golondrina simula la forma de levantar un poco la mano.

Para ellos, el ritmo de la escritura de los trazos seguía las pautas de los ejercicios de estiramientos, y el fluido del **Qi**. Presionar con fuerza, girar el pincel, levantar la mano; desde que se produce el primer contacto con el papel hasta que se levanta la mano, los movimientos deben ser suaves y lentos como en el **Tai Qi quan**. Los calígrafos habían mezclado las dos actividades en su mente. La belleza del trazo del estilo oficial es un ejemplo del flujo de **Qi** que domina los movimientos de la caligrafía. Gracias a la suavidad y las particularidades del pincel, el calígrafo podía unir su mano y su mente, convirtiendo la escritura en el arte del **Qi** y en la expresión del carácter personal propio.

Tras un largo tiempo de práctica de **Qi Gong** y meditación se descubrió que el **Qi Gong** no sólo ayudaba a mejorar la salud, sino que también ayudaba a calmar la mente, y con la meditación tuvieron la oportunidad de reflexionar sobre las acciones realizadas durante el día. Por eso daban gran importancia al **Qi Gong**, y justamente esta práctica es la que dio a los chinos, como etnia, un carácter más reflexivo y metafísico. Al practicar **Qi Gong**, no sólo movilizan la energía corporal, sino que se comunicaban con el **Qi** de Universo.

A lo largo de todo el proceso se transmite el espíritu del universo en cada uno de los trazos. Antes de escribir, la meditación purifica la mente y predispone a la captación del **Qi**; se frota la barra de tinta china sobre una superficie sumergida en agua para que se disuelva hasta que adquiera un color negro brillante y espeso, y se moja suavemente el pincel en la tinta.

Siempre mantendremos una respiración pausada y la espalda recta, para que el **Qi** del universo pueda fluir por nuestro cuerpo y dirigirse hacia el brazo, y luego al mango del pincel para plasmarse en cada signo que trazamos. Los calígrafos habían probado diferentes formas para escribir los trazos, distintas formas para la composición de los caracteres; y se experimentó en un espacio cuadrado para crear el esqueleto del signo.



7.9.
En el dibujo se realiza una alquimia exterior.



7.10.
Al alargar la línea horizontal y acortar la línea vertical, el centro de gravedad es más bajo, dando una sensación visual más estable y segura. Esto se puede relacionar con la postura del arte marcial Tai Ji Quan (太極拳).

7.11.
Derecha: Parte de la *Lápida Shichen* (史晨碑), 169, 210 x 100 cm.
Templo de Confucio en la Provincia de S
hang Dong.

7.12.
Página siguiente: alero de un templo taoísta de Taiwán. La forma del alero se inspira también en la cola de golondrina.

"La cabeza de gusano y la cola de golodrina"





8.

Fei Niao Jin She (飛鳥驚蛇)

"El pájaro que vuela y la serpiente asustada"

Cao Shu (草書) "El estilo Cursiva" representó una revolución en el desarrollo del tipo de carácter en la dinastía **Han** por la facilidad de su escritura en contraposición al estilo **Li Shu**, que era demasiado lento y poco práctico. En aquella época, había muchas guerras, los señores feudales se comunicaban por carta y éstas tenían que llegar rápidamente a la región fronteriza, así que si utilizaban el Estilo **Zhuan Shu** o el Estilo **Li Shu** para escribirlas, el proceso era muy lento y se perdía mucho tiempo, pudiendo echar a perder un asunto importante por negligencia en la comunicación.

En chino mandarín, **cao** (草) significa hierba, negligencia, rústico o borrador. Este último significado proviene de la remota antigüedad. El significado más apropiado de **Cao Shu** sería "escribir rápido y descuidadamente en cualquier tipografía".

La necesidad de agilidad y sencillez provocó que se simplificaran incluso los carácteres de menos trazos de **Li Shu**. Así pues, **Cao Shu** nació por una necesidad realista y práctica, pero más tarde se fue organizando y regularizando hasta configurarse como un estilo de caligrafía china.

Aunque continuaba presente su función práctica, ésta se fue perdiendo poco a poco a través de una evolución paulatina en tres etapas que definiremos más adelante, y **Cao Shu** se fue desarrollando como un estilo propio, hasta que con **Kuang Cao** (狂草) "Estilo cursiva loca", ya era una obra de arte pura. **Kuang Cao** tiene la personalidad de cada calígrafo. La forma de las palabras se escribe en un sólo trazo de pincel, a veces no se unen, pero su **Qi** y su gesto no se corta, si los carácteres están unidos su gesto puede llegar a la siguiente fila.

El movimiento del pincel es rápido o lento, va o viene, el gesto del calígrafo dirige la composición ("cada fila es como una lombriz en primavera, cada carácter es como una serpiente en otoño")



8.1.
Zhang Xu (張旭), *Qian Zi Wen* (千字文)
"Mil Caracteres", Dinastía Tang.

El estilo cursiva refleja la vida: los trazos sinuosos y los diferentes tonos de tinta expresan flexibilidad, la danza de la hierba mecida por la brisa.



8.2.
"También observo los trazos con forma de "pájaro volando" y de "animales asustados"; los gestos "danza de grullas" y "serpiente sorprendida"; los gestos "precipicio" y "declive de un monte"; el gesto "enfrentarse a una situación peligrosa."

- Sun Guoting *(孫過庭), Shu Pu* (書譜) "Memorias sobre la caligrafía"



8.3. *"Para aprender el estilo cursiva, existe otro método que consiste en empezar con un ritmo lento y acelerarlo después. El gesto de la mano y la escritura son como el dragón y la serpiente que se conectan y entrelazan sin interrumpirse. Se escribe con movimientos ondulantes buscando siempre la simetría en los trazos. "*

- Wang Xizhi, *Dibujo de la batalla del pincel de la señora Wei.*



8.4.
Tablilla de madera inscrita con un texto que trata sobre medicina, en la región de Weiwu, 23cm. Museo de la provincia de Gansu. (甘肅省博物館).

para llegar a un nivel artístico en que "el **Qi** se expande en toda la obra y se alcanza el nivel **Qi Yun Sheng Dong** (氣韻生動)[57] "Vivo dinamismo de la energía con resonancia empática".

En el artículo ***Fei Cao Shu*** (非草書)[58] "No estilo cursiva" durante la dinastía **Han**, el autor **Zhao Yi** (趙壹)[59] habla de los jóvenes que practican cursiva día y noche y critica el hecho de que tuvieran un estilo demasiado libre, pues todavía no estaban preparados para canalizarla correctamente. Este miedo a liberarse siempre está escondido en el interior de los literatos chinos. Ellos se encuentran a medio camino entre el estilo regular, que responde a las necesidades y convenciones sociales y el estilo cursiva que los impulsa a retirarse y a apartarse de la sociedad.

Para entender profundamente el tema central de la tesis, Estilo **Kuang Cao**, es necesario conocer la revolución y el desarrollo de Estilo **Cao Shu**. En general, hay tres tipos de **Cao Shu**, que coinciden con las tres etapas de su desarrollo a lo largo de la historia:

Zhang Cao (章草) "Estilo Cursiva Zhang"

Jin Cao (今草) "Estilo Cursiva Moderna"

Kuang Cao (狂草) "Estilo Cursiva Loca"

8.1. Zhang Cao (章草) "Estilo Cursiva Zhang"

Es el estilo **Cao shu** más antiguo. Proviene del estilo **Li Cao** (隸草) "Estilo libre del estilo **Li Shu**", que es el estilo más simple de **Gu Li** (古隸) "Estilo **Li Shu** antigüo". Por la necesidad práctica de escribir rápido, se reducían mucho los trazos, pero aún se conservaban las características **bo**

57. ver pgs 217.

58. *Fei Cao Shu* es una obra escrita por el literato y funcionario Zhao Yi (?) que pertenecía a la dinastía Han Oriental. Esta obra es una crítica a los calígrafos que estaban fascinados por el estilo cursiva y lo aprendían; ya que él promovía el estilo sello en esta obra.

59. Zhao Yi (168-189 d.C.), vivió en la época de la dinastía Han Orienta, fue poeta y crítico literario.

zhe (波磔) la forma de la onda. **Li Cao** fue un estilo muy extendido en la dinastía **Han** Oriental.

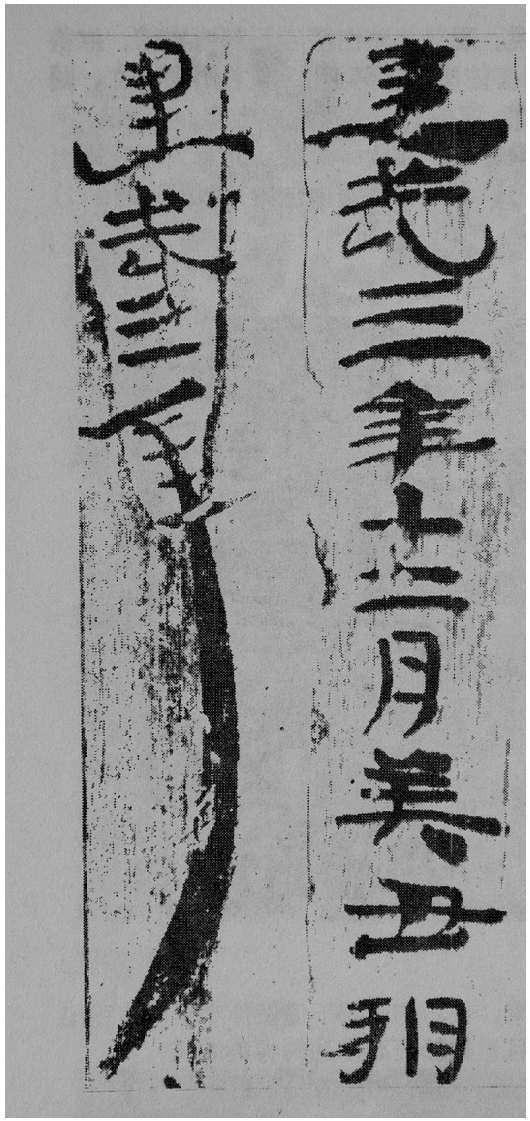
La mención más antigua sobre estilo **Cao Shu** la encontramos en ***Shuo Wen Jie Zi*** (說文解字)"Diccionario de la explicación de la escritura e interpretación de los caracteres" de **Xu Shen** (許慎)[60]:

> "Cuando la dinastía **Han** estaba floreciendo, apareció **Cao Shu**"

Pero no se convirtió en un estilo **Li Shu** de escritura hasta la segunda mitad de la dinastía Han Occidental.

No se conoce exactamente cual es el origen del nombre **Zhang Cao** (章草), pero está claro que tiene algo que ver con el nombrer del emperador **Han Zhang Di** (漢章帝), **Zhang Zou** (章奏) "presentar un memorial al emperador" o **Zhang Cheng Shu** (章程書) "memorial escrito", y se puede afirmar que este estilo de caligrafía se utilizaba mucho después de la dinastía **Han** y que en su desarrollo hasta la época del emperador **Zhang** llegó ya a configurarse como un estilo maduro e independiente.

Ping Fu Tie (平復帖)[61] "Carta de recuperar la salud" es la primera obra auténtica de caligrafía que se conserva y fue escrita por **Lu Ji** (陸機)[62] durante la dinastía **Jin** Occidental (año 261). El estilo de su escritura es entre el estilo **Zhang Cao** y el estilo **Jin Cao,** ambas cursiva. Esta obra se escribió con un pincel muy puntiagudo sobre papel de cáñamo. El estilo de su escritura es muy clásico y literal, pero muchos caracteres no se puede ver con claridad.



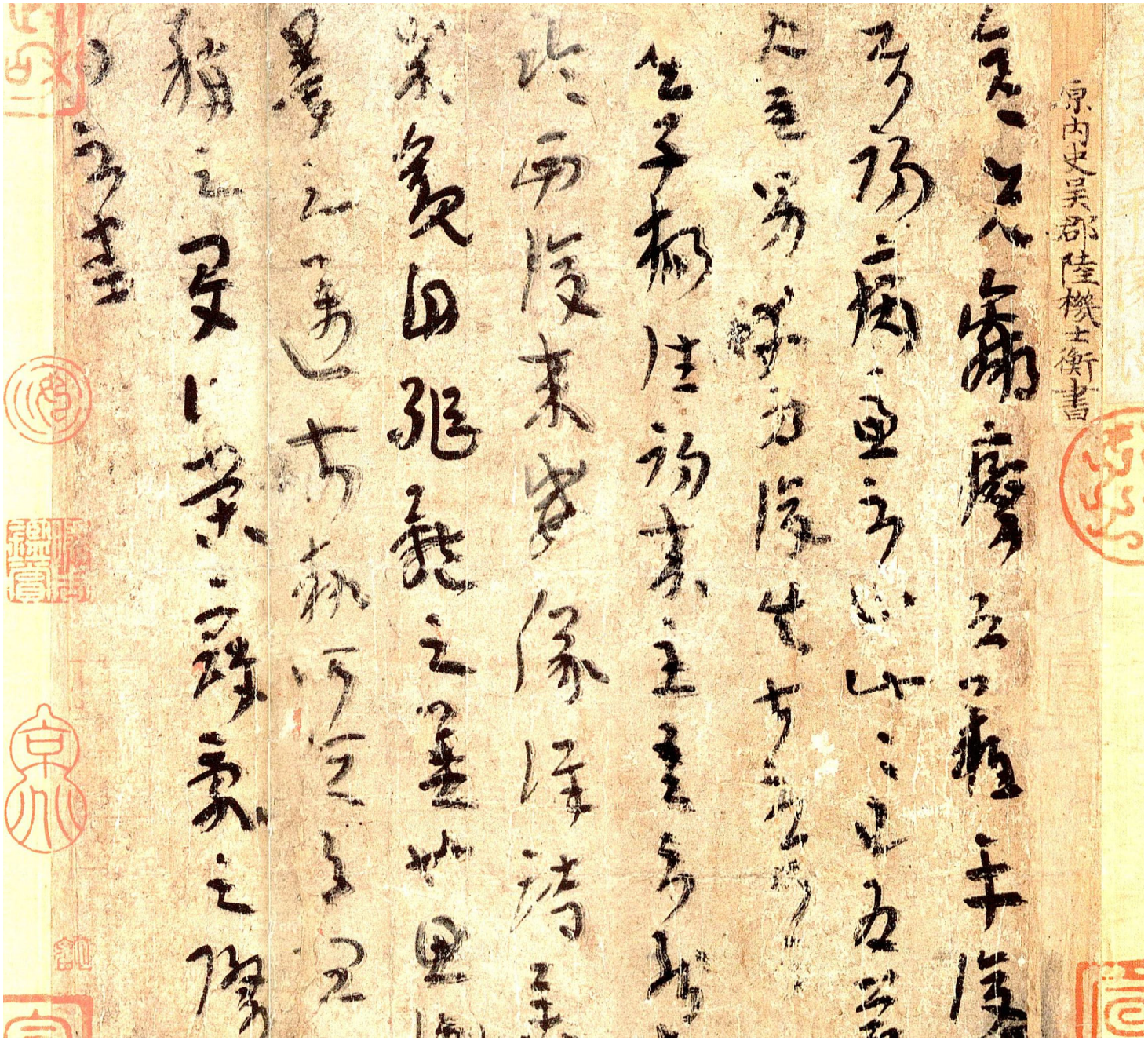
8.5.
Tablilla de bambú de la dinastía Han Oriental, 27, 22.7 x 1.2 cm.
Instituto de Arqueología de la Provincia de Gansu.
(甘肅省文物考古研究所)

60. Xu Shen (58-147):, era un genio filólogo e historiador nacido en el año 58 d.C., que publicó *Shuo Wen Jie Zi* (說文解字) El diccionario de la explicación de la escritura e interpretación de los caracteres. En esta obra se presentan unos nueve mil caracteres chinos, clasificados según su forma y su estructura en 540 radicales. El diccionario Shuo Wen Jie Zi determinó las seis categorías o métodos de formación de los caracteres chinos y estableció las bases del sistema semiótico del chino. En aquella época, el estilo oficial ya era muy popular en la sociedad y algunos literatos habían inventado palabras no conformes a las reglas. Había muchos caracteres del estilo oficial cuya evolución resultaba difícil seguir cuya idea original era difícil de entender, pero muchos les daban una explicación forzada. Por este motivo, Xu Shen, en año100 d.C. empezó a recopilar los caracteres esculpidos sobre bronce.

61. *Ping Fu Tie*, Dinastía Jin, papel, formato rollo, 23.7cm x 20.6cm. Museo de Palacio de Beijing.

62. Lu Ji (陸機) (261-303 d.C.) era de Wu Jun (吳郡). Era capitan militar y literato. Su obra *Ping Fu Tie* es la obra auténtica más antigua que conservamos hasta ahora.

Cada carácter es independiente ya que proviene de los estilos Li Shu y Zhuang Shu.
Para facilitar la agilidad en la escritura algunos trazos han quedado reducidos a puntos.
Posteriormente los estilos Jin Cao y Kuang Cao transformarán esos puntos en lineas para facilitar una escritura aún más rápida.



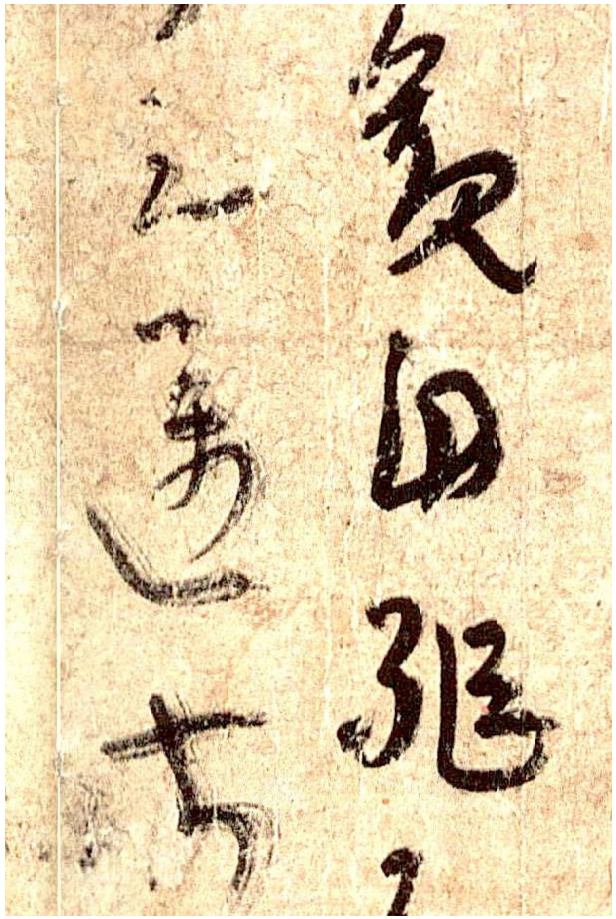
8.6.
Lu Ji (陸機), *Ping Fu Tie* (平復帖), papel, 23.8 x 20.5 cm.
Museo Palacio de Beijing

Es muy manifiesta la influencia del estilo **Li Shu**. Los caracteres están separados y aunque se han simplificado los trazos y estos tienen un estilo libre, todavía no se puede comparar con un estilo en el que los trazos de los caracteres están unidos. Después de haberme acostumbrado a leer obras en estilo cursiva loca o acción, cuando leo una obra como esta en la que el trazo es tan puro, de repente no sé cómo relacionar los caracteres entre sí. Pero luego pienso en una época más caótica en la que era más importante saber cuál era la situación de la familia y de los amigos.

彥先羸瘠，恐難平復，往屬初病，慮不止此，此已爲慶。承使唯男，幸爲複失前憂耳。吳子楊往初來主，吾不能盡。臨西複來，威儀詳跱。舉動成觀，自軀體之美也。思識□量之邁前，勢所恒有，宜□稱之。夏伯榮寇亂之際，聞問不悉。

"La salud del señor **He Yenqien** está muy débil y su enfermedad es muy grave. Por suerte tiene a su hijo que le cuida. El señor **Wu Ziyang** ha venido a visitarme pero no teníamos mucho tiempo para hablar. Esta vez, su gesto y su manera de ser eran muy distintos que como eran antes de ir a trabajar en la zona oeste; habían mejorado mucho. Y no puedo tener noticias del señor **Xia Porong** a causa de la rebelión."

En los últimos años de la dinastía Han, el estilo **Zhang Cao** era muy popular. **Zhao Yi** escribió ***Fei Cao Shu*** para criticar este interés repentino de la sociedad por aprender **Cao Shu**. Después **Zhang Cao** siguió floreciente en las dinastías **Wei**, **Jin** y en las dinastías del Sur y del Norte, impulsado por los técnicos de arte.



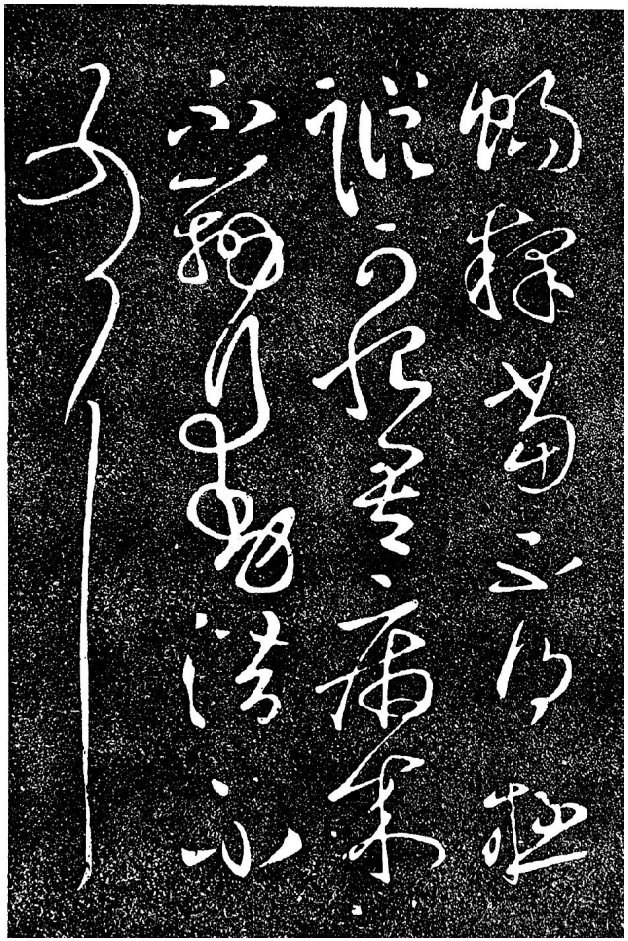
8.7.
Una parte de *Ping Fu Tie* (平復帖).

8.2. Jin Cao (今草) "Estilo Cursiva Moderna"

Durante el desarrollo de **Zhang Cao,** hasta las dinastías **Wei** y **Jin**, éste tomó la forma de **Kai Shu** (楷書)"Estilo regular" y eliminó la forma de la onda para que la escritura fuera más fácil y cómoda.

En la dinastía **Tang**, el crítico **Zhang Huaiguan**, decía:

"La forma del carácter se escribe de un sólo trazo, a veces no todo seguido, pero la vena de su



8.8.
Zhang Zhi (張芝, - 192), *Guangjuin Tie* (冠軍帖), se registró en los modelos de la dinastía Song, *Chun Hua Ge Tie* (淳化閣帖).

energía no se corta; cuando es continuo, la vena de su energía llega hasta la otra fila"[63].

Este nuevo estilo **Cao Shu** se denominó **Jin Cao**. Algunos críticos de caligrafía china afirman que el Estilo cursiva moderna se configuró en la dinastía Jin oriental. La aparición del **Jin Cao** representó un cambio en el arte del pincel; aún guardaba relación con la realidad y la finalidad práctica, pero en aquella época el **Jin Cao** no era un estilo popular en la sociedad y sólo se difundía entre los funcionarios. El nacimiento de **Jin Cao** fue fruto de la evolución de la investigación de los calígrafos de Estilo **Cao Shu**.

La principal característica de **Jin Cao** es la libertad de movimiento, ya que no requiere un orden fijo en el manejo del pincel. La forma del carácter y el gesto del pincel pueden cambiar libremente, siempre y cuando no se vea alterada la organización del carácter. En comparación con **Zhang Cao**, el **Jin Cao** no conserva la forma de onda, los trazos de arriba y abajo de los carácteres se unen frecuentemente, la reducción de los trazos es abundante y la forma y las líneas de este estilo son más largas, fluidas y vivas.

El calígrafo **Yu Shinan** (虞世南), en ***Bi Sui Lun*** (筆髓論), decía:

> "El estilo cursiva permite el movimiento rápido y dar rienda suelta a la libertad del corazón y el pensamiento... girar la muñeca, dar vueltas y recoger, el mango hueco del pincel tiene que colgar y la punta tiene que permanecer compacta, se utiliza el pelo largo para tener más libertad de expresión, más campo de acción... escribir siguiendo el ritmo de la respiración, expresar que la izquierda es exterior y la derecha es interior, levantar y bajar, esconder la punta del pincel mientras se maneja...
>
> como la bailarina que da vueltas y mueve las largas mangas que flotan al viento, como las ramas que cuelgan del precipicio y viran en círculo, escribir girando rápido y volteando la punta del pincel... como los monos saltando de árbol en árbol, como los renacuajos nadando en el agua, como los soldados persiguiendo a los desertores en la guerra, como los grandes fuegos quemando el campo...
>
> A veces la forma es tan fuerte e intensa que no se puede reprimir, como cuando el movimiento del gesto es tan rápido que no se puede parar. Expresarse con libertad y dar rienda suelta a la pasión por encima de todo, no se puede desobedecer a la idea del pincel".

Con el desarrollo del estilo **Jin Cao**, el estilo perdió su finalidad práctica y su uso pasó de ser popular a reducirse a las familias ilustres y a los terratenientes, que poseían la economía

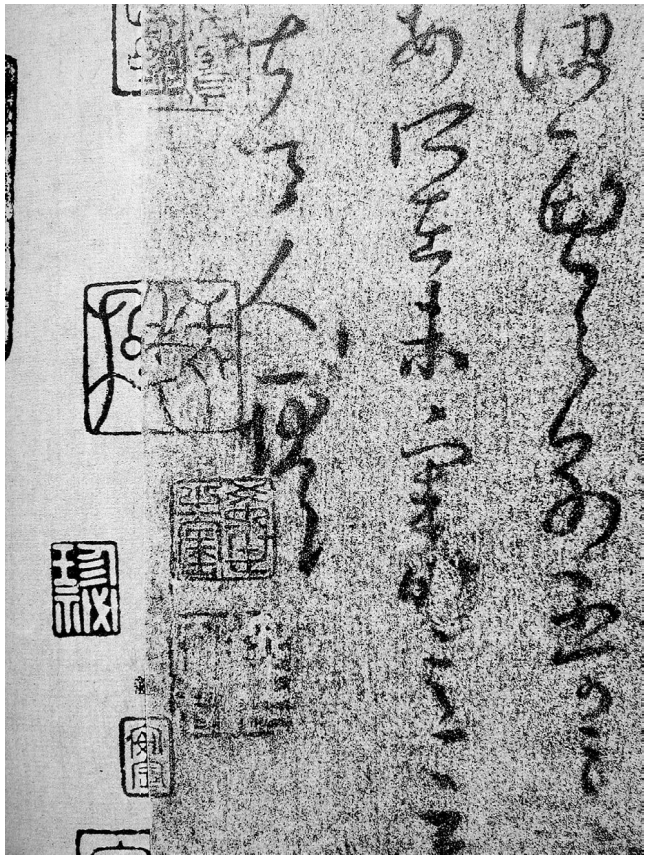
63. *Shu Duan* (書斷) "Comentarios sobre caligrafía"

autárquica de los campos y las aldeas mediante el poder político y la posición social heredada. Su gusto provocó que **Cao Shu** pasara del exterior al interior, de la sociedad a la naturaleza, del grupo al individuo, por eso la expresión personal en la caligrafía china se muestra a través de la libertad en el manejo del pincel para reflejar la emoción y el pensamiento individual, incluso sólo para sentir la sensación de euforia.

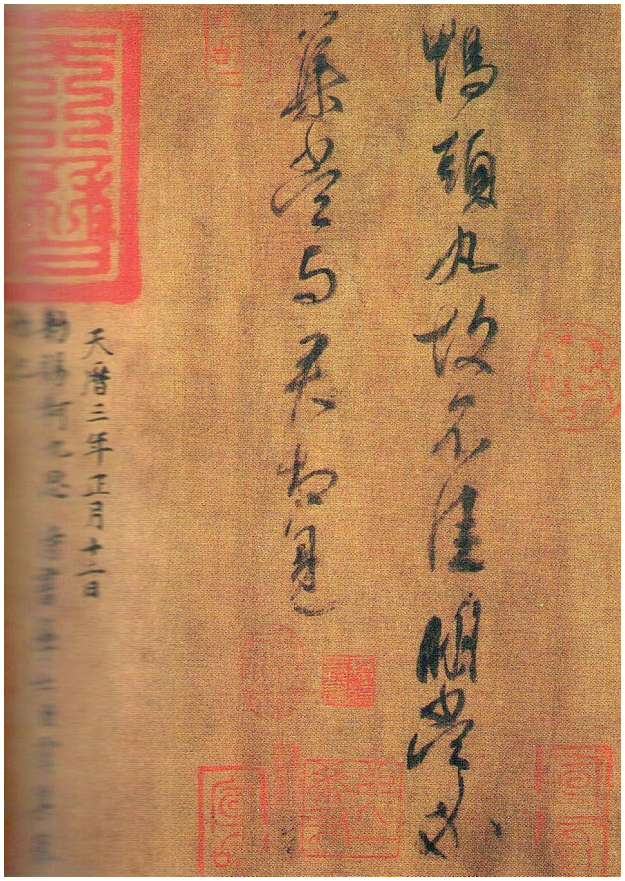
La esencia del estilo **Cao Shu** es independiente y libre, se puede desplegar en diferentes estilos según el carácter de las personas; el estilo **Jin Cao** surgió en la línea de valorar por encima de todo la libertad y la conciencia personal.

La familia **Wang** tuvo una gran influencia política en la dinastía Jin oriental y también dirigió el estilo de la caligrafía después de las dinastías **Wei** y **Jin**, los más célebres fueron **Wang Xizhi** (王羲之) y su hijo **Wang Xianzhi** (王獻之)**.** El talante de sus obras es distinto. El estilo de **Wang Xizhi** es más serio y conservador, los carácteres unidos por un sólo trazo son tres como máximo.

Su obra ***Chu Yue Tie***, aunque es una imitación de otra anterior, nos muestra los cambios de su gesto y el vigoroso arte de su pincel. La energía fluye en toda la obra y es un ejemplo de madurez del Estilo cursiva moderna. El estilo de **Wang Xianzhi** es más libre, los carácteres se unen sin límite y su obra ***Ya Tou Wan Tie*** es una obra maestra de Estilo **Jin cao** La influencia de **Wang Xianzhi** provocó que el estilo **Jin Cao** perdiera paulatinamente su función práctica y se inclinara hacia el arte.



8.9.
Wang Xizhi (王羲之), *La carta de Shanyu* (上虞帖),
23.5 x 26 cm, papel, Museo de Shanghai



8.10.
Wang Xianzhi (王獻之, 344-386), *Ya Tou Wang Tie* (鴨頭丸帖), 26.1 x 26.9 cm,
Museo de Shanghai.

"Las formas alargadas expresan el espíritu, cuando sientes la obra en el corazón es que es excelente."

- Emperador Wu.

8.3. Cao Shu y la Naturaleza

La estética de la caligrafía del estilo cursiva toma relevancia según los gestos o las técnicas utilizadas. Los calígrafos compararon la caligrafía con las imágenes de la naturaleza en los artículos sobre teoría caligráfica:

Cao Su Shi (草書勢)[64] "El gesto en el estilo cursiva"

Zhuan Shi (篆勢)[65] "El gesto en el estilo sello"

Jiu Shi (九勢)[66] "Los nueve gestos"

Según las leyendas, **Cang Jie** se inspiró en algunas imágenes de la naturaleza para crear los caracteres chinos. Un ejemplo de esto es la filosofía que desarrollaron los **Han** sobre la esfericidad del cielo y la cuadratura de la tierra, la teoría de la armonía entre hombre y naturaleza, resultando de ello una estrecha relación entre la naturaleza y los caracteres caligráficos.

* **Cai Yong** (蔡邕)

Se utilizaron muchas imágenes de la naturaleza para explicar, mediante comparaciones, la filosofía de la caligrafía. Por ejemplo, en la obra ***Bi Lun*** (筆論) "Comentario caligrafía y su escritura" dice:

> "Escribir es no controlarse a sí mismo... Para escribir, hay que expresar las propias emociones y después escribirlas; si se hace por necesidad y con prisas, aunque disponga de un pincel con pelo excelente de conejo de la región Zhong Shan (中山), no podrá escribir bien. Para escribir, lo

64. Cao Su Shi (草書勢) fue escrita por el calígrafo Cui Yuan (崔瑗) (77-142, calígrafo y letrado) de Han oriental, en este artículo, describió la belleza sobre las formas y los gestos del estilo cursiva.

65. Zhuan Shi (篆勢) fue escrita por el calígrafo Cai Yong (蔡邕). Utilizó imágenes de la naturaleza como pájaros, serpientes, insectos, para describir las formas de los estilos sello.

66. Jiu Shi (九勢) hablaba de los nueve métodos del manejo del pincel: girar el pincel, esconder el pincel, esconder la punta, recoger el trazo, gesto rápido, el trazo izquierdo, el gesto lento y forzado y el trazo horizontal.

primero que hay que hacer es sentarse y pensar, tranquilamente, escribiendo con su idea, no hablar ni respirar, la energía fuerte, el espíritu calmado, como ante la persona más venerable, sólo así se puede decir que se está preparado. En cuanto al estilo, hay que imitar las posturas de las personas o de la naturaleza, como sentarse o andar, volar o moverse, ir o venir, acostarse o levantarse, estar triste o alegre, como el gusano que come las hojas de una planta, como la espada afilada o la alabarda larga, como el arco o la flecha, como el agua o el fuego, como el sol o la luna, los puntos y los trazos que describen las formas de la naturaleza, así se puede decir, esto es la escritura."

* **Suo Jing** (索靖)

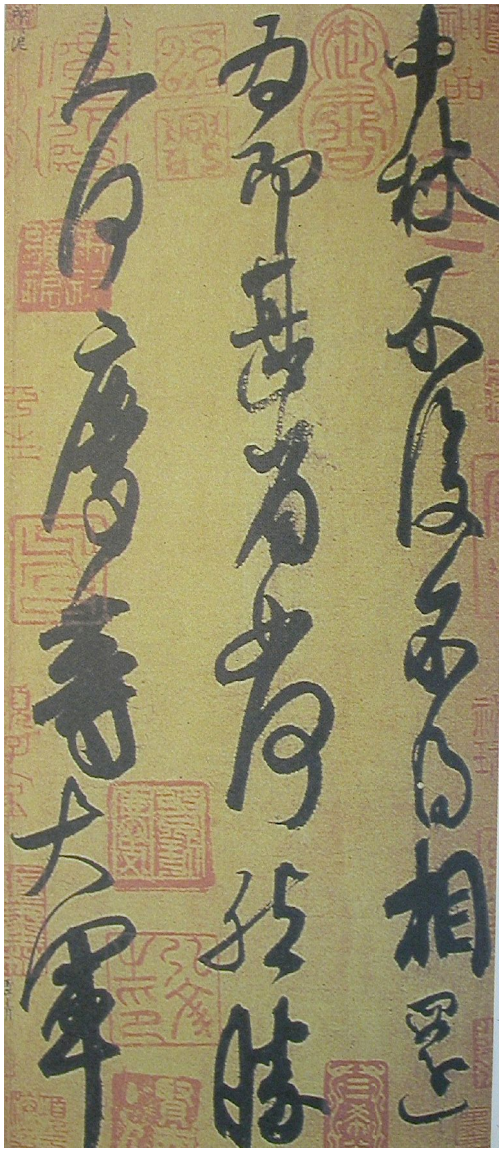
El calígrafo y teórico **Suo Jing** (索靖, 239-303 d.C.) destacó por sus obras escritas en estilo cursiva. En su obra teórica ***Cao Su Shi*** (草書勢) "El gesto del estilo cursiva" que describe el origen de este estilo a través de imágenes de la naturaleza para comparar la especialidad del estilo cursiva, como se muestra en los siguientes fragmentos:

> "Las formas de los caracteres dibujados en estilo cursiva tienen la forma curvada del gancho de plata, como la gallina que emprende el vuelo asustada y que a pesar de extender las alas no puede volar. Como el movimiento de los gusanos y las serpientes que van y vienen, las formas elegantes y delicadas se mueven con rapidez y se deslizan libremente, a veces en perpendicular y otras veces inclinadas, como un caballo desbocado que rechaza la rienda o como un mar embravecido"[67]

> "Cuando veo (los detalles del estilo cursiva), sus formas son como el viento apacible que mece las ramas de los árboles del bosque y mueve la hierba y los árboles; las ramas se entrecruzan entre ellas gracias al Qi representando bonitas figuras."[68]

67. Zhao Yi et al. (1997). 18

68. Zhao Yi et al. (1997). 18



8.11.
Wang Xianzhi (王獻之), *Zhong Qiu Tie* (中秋帖), Copia de Mi Fei de la dinastía Song, 28 x12 cm, Museo Palacio de Beijing.



8.12.
"Cuando miro con detalle una obra en estilo cursiva, sus formas me recuerdan al viento apacible que mece las hierbas y las ramas de los arboles del bosque; veo como las ramas se entrecruzan y forman bonitas figuras al moverse el Qi entre ellas."
- Sun Guoting

*** Emperador Wu**

El **emperador Wu**, que poseía dotes artísticas, destacó en literatura, música y caligrafía. En su artículo suyo ***Yu Tao Yin Ju Lun Shu*** (與陶隱居論書) "Debate sobre caligrafía con el ermitaño Tao " habla sobre los métodos de los trazos básicos:

> "Escribir con el pincel perpendicular, cuidar los trazos densos y delgados para que estén en armonía y en equilibrio con la fuerza del hueso".

Su obra más conocida es el artículo ***Cao Su Zhuang*** (草書狀) "La forma del estilo cursiva" que explica los orígenes de este estilo, comparando las formas de los trazos con las formas de la naturaleza, con expresiones como: "rápida como una serpiente asustada que ha perdido su rumbo", "en calma, como un río verde que fluye lento y sinuoso", "delicado como un sauce delgado", "largo y alto como un pino" y "el baile elegante del ave Fénix volando".

> "Cada carácter puede dibujarse más espaciado o concentrado para expresar libremente las ideas; el gesto es similar al vuelo de un ave o al cauce de un río. El Qi de un acantilado abrupto, formas calmas y tranquilas, magnífica y libre voluntad, cien tipos y mil formas, compiten para representar su delicada belleza…"[69]

El vuelo de un ave es percibido por cada persona de forma distinta: algunos se centran en la elegancia del movimiento de sus alas, otros en la velocidad, otros tienen la sensación de ser pájaro y extienden las alas en el cielo; en cada uno de ellos, la velocidad, los gestos y la energía se expresará de forma diferente en su escritura, siendo cada trazo diferente en cada persona. El calígrafo necesita pensar "yo soy el objeto", distanciarse de la forma exterior, convertirse en ella, sentirla en su interior, palparla en su piel, ser uno con ella.

69. Zhao Yi et al. (1997). 74



8.13.
"Algunos trazos son pesados como nubes negras y bajas, algunos son ligeros como las alas de la cigarra.

- Sun Guoting

"El pájaro que vuela y la serpiente asustada"

9.

Miao Fa Zi Ran (妙法自然)

"Los maravillosos métodos de la naturaleza"

Cuando éramos pequeños normalmente nos enseñaban caligrafía a los diez años. Los días que teníamos clase de caligrafía, nuestra mochila, llena de libros, además de la barra de tinta, los pinceles y el tintero, pesaba. Todos los niños se quejaban por tener que llevar tanto peso, pero los profesores siempre nos daban ejemplos de algunos de los más grandes calígrafos. Nos explicaban, por ejemplo, la historia de un calígrafo que cuando era joven necesitaba toda el agua de un estanque para practicar; cuando se hizo mayor ese calígrafo se hizo famoso por su caligrafía y además llegó a ser un gran funcionario.

Otro ejemplo es el del gran calígrafo **Wang Xizhi** quien, para aprender un trazo de caligrafía reunía a un grupo de ocas y luego, gracias su caligrafía y su carácter llegó a casarse con la hija de un funcionario de rango alto. La historia muestra cómo la caligrafía a veces trae consigo buena fortuna y prosperidad.

El maestro de la escuela me enseñaba a no coger el pincel con demasiada fuerza y a mantenerlo recto. La postura de la mano se parece a la que tendría si estuviera aguantando un huevo; hay que tener cuidado de no romper el huevo después de practicar. Así, se podía dominar mejor el pincel. Y así, la energía del brazo podía llegar mejor al papel. Como el pelo de pincel es muy blando, un cambio de presión un pequeño cambio de puede implicar muchos cambios.

Muchas personas aprenden caligrafía con la escritura del carácter **Yong** (永), que significa eternidad o siempre. El carácter Yong tiene ocho trazos básicos, que aparecen en casi todos los caracteres chinos. Este método proviene de la maestra de caligrafía **Wei Furen** (衛夫人) "La Señora **Wei**"(272-349)[70].



9.1.
Los trazos básicos de Yong (永) "eternidad", en este carácter Yong tiene ocho trazos básicos, que están en casi todos los caracteres chinos.

70. La señora Wei, cuyo nombre era Wei Shuo (衛鑠), fue una calígrafa de la dinastía Jin Orienta, que estableció las reglas del estilo regular de la caligrafía china. Su discípulo más famoso fue Wang Xizhi.



9.2.
Ren Ponien (任伯年, 1840-1895), *Cinco flores de Dangui* (丹桂五芳圖軸)

El aprendizaje de la escritura emieza a partir de los tres o cuatro años.

9.1. La enseñanza

En la historia de la caligrafía china, muy pocas veces aparecen mencionadas mujeres calígrafas. **Wei Furen** es una notable excepción por su manera especial de concebir y explicar la esencia de los trazos de la caligrafía en relación con la naturaleza. Tenía un método secreto de enseñanza que para nosotros es difícil de entender, ya que parte de algo que nos parece tan simple como la manera de escribir cada trazo básico. Sin embargo, cada persona tiene una forma distinta de escribir y a pesar de ser un trazo básico puede tener infinidad de matices y percepciones distintas.

Ella fue maestra de **Wang Xizhi,** quien partía de la misma inquietud que cualquier persona interesada en profundizar en la caligrafía: necesitaba aprender a encontrar la sensación de cada trazo. La señora **Wei** no quería que **Wang** aprendiera con los maestros más clásicos sino que le llevó a observar la naturaleza para que de ella misma aprendiera y se inspirara en la búsqueda de la esencia de los trazos.

Le llevó a una montaña en la que pudiera observar la línea del horizonte y las largas nubes. También lo llevó a otra montaña para que sintiera la fuerza de una piedra al caer. Gracias a estas experiencias, la práctica y la observación, **Wang Xizhi** aprendió a controlar su fuerza al escribir cada punto, que es el trazo más básico de la caligrafía. El resultado es evidente en su famosa obra de **Estilo Acción, *Lan Ting Ji Xu*** (蘭亭集序) "Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas"**,** donde los puntos del carácter (之) están escribiendo con diferente fuerza.

En otro momento la Señora **Wei** lo llevó a practicar tiro al arco. De esta experiencia queda rastro en el trazo gancho que es interesante porque tiene forma de arco y termina con forma de gancho. Aprendió que al escribir este trazo debía concentrarse en la fuerza que se realiza al tensar el arco, y en este trazo con forma de flecha, debía sentir la velocidad y la intensidad con la que la flecha vuela.

El siguiente trazo horizontal es difícil de aprender porque se escribe de derecha a izquierda, a diferencia del resto de trazos. Describió su forma como el colmillo de un elefante, imaginando su agudeza a la hora de escribirlo. Tampoco se puede despreciar la sencillez del trazo vertical. La Señora **Wei** le llevó a observar los bejucos viejos de la montaña, que son plantas muy fuertes y difíciles de arrancar. Si escribía el trazo vertical con el espíritu del bejuco conservaría aquella fuerza en su interior. También le enseñó a observar el movimiento del mar y a escuchar el sonido de las olas y las tormentas; quería que aprendiera a sentir su movimiento y su fuerza, incluso que

se transformara en las mismas olas.

La manera de enseñar de la Señora **Wei** nos hace pensar más en una clase sobre la esencia de la naturaleza, que en una sesión de caligrafía. Lo que ella pretendía era que **Wang Xizhi** observara y sintiera el espacio, la forma, la fuerza y el movimiento de la naturaleza para experimentar los cambios y la energía de todas las cosas en su propio cuerpo, y transmitirlos a través de su escritura. Lamentablemente, las obras que conocemos y han llegado a nuestros días, no muestran su escritura auténtica, son copias realizadas posteriormente por tres maestros de la dinastía **Tang**.

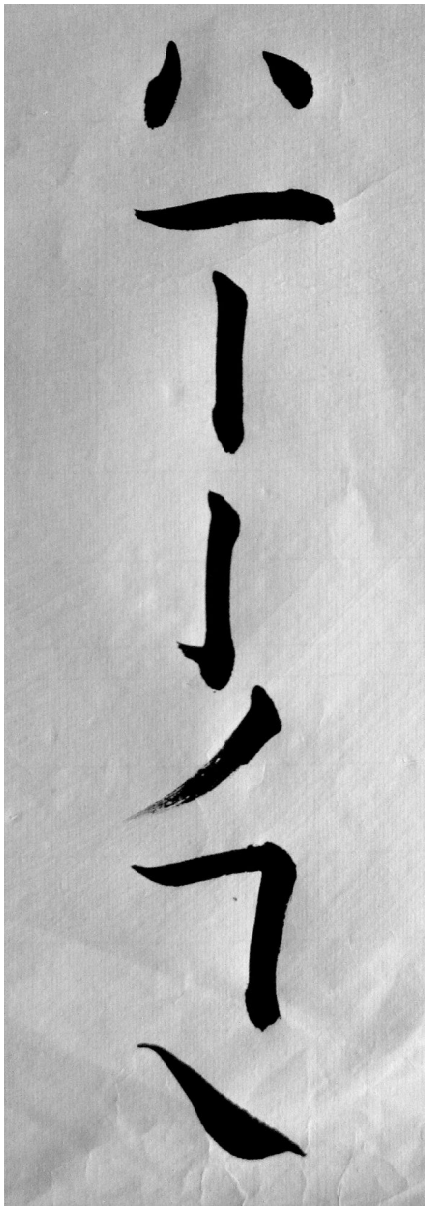
Actualmente, para el aprendizaje de la caligrafía, se utiliza una pauta cuadrada dividida en nueve espacios simétricos y dibujados con líneas rojas en las que hay que colocar cada carácter y distribuirlo bien. Es un sistema que se hace necesario para aprender a situar correctamente los trazos de cada carácter, dada la diversidad de caracteres y trazos que nos podemos encontrar. Hay caracteres que tienen treinta trazos y otros que sólo tienen uno, y sea cual sea su complejidad han de tener el mismo tamaño entre sí.

Para que cada carácter, con independencia de los trazos que tenga, quede centrado en la misma pauta, es necesario practicar con paciencia la realización de cada uno de ellos hasta llegar a asimilar las normas de equilibrio, simetría y armonía. Es muy importante calcular bien el grosor de cada trazo para que un carácter que tiene muchos trazos en un mismo espacio, aunque parezca imposible, no dé la sensación de lleno y que otro de un sólo trazo no dé la sensación de vacío. En este espacio cada carácter presenta una armonía entre el color blanco del papel y el negro de la tinta.

Aunque tenía las herramientas perfectas para aprender bien la caligrafía, necesitaba aprender a partir de un trazo pequeño. Muchas personas aprenden gracias a la escritura de un carácter que se llama **yong** (永), y que significa eternidad o siempre.



9.3.
El aprendizaje de los trazos básicos



9.4.
Trazos básicos de la caligrafía china

Decimos que el carácter (永) tiene ocho trazos básicos, que están en casi todos los caracteres chinos. Son:

Dien (點) "Punto"

Hen (橫) "Trazo horizontal"

Shu (豎) "Trazo vertical"

Go (鈎) "Trazo de gancho"

Pie (撇) "Trazo oblicuo"

Zhe (折) "Trazo quebra"

Na (捺) "Trazo de cola"

Aunque sólo es un punto pequeño, en él se concentra toda la energía del calígrafo. Al escribir un punto, se utiliza la fuerza de los dedos; el dedo corazón y el índice presionan el pincel y para levantarlo se necesita también la fuerza de los dedos meñique y el anular. Estos pequeños cambios en el modo de manejar el pincel se ven reflejados sobre el papel de arroz. Las personas que tienen mayor agilidad en los dedos pueden realizar más fácilmente trazos bellos.

El punto no sólo ha de ser una forma bella, como en la pintura, no debemos olvidar que es parte de los caracteres de la escritura. La escritura es distinta al dibujo porque representa todo un trazo. Los trazos pequeños no se pueden cambiar o corregir porque cada punto es único y simboliza el estado interior del calígrafo en aquel momento. Es un punto vivo que no se puede sustituir.

La obra de de la señora **Wei, *Bi Zhen Tu*** (筆陣圖) "El diálogo de la batalla del pincel". Allí explica cómo hay que escribir el punto.

9.2.1. Dien (點) "El punto"

、 “點” 如高峰墜石，磕磕然實如崩也。

"El punto tiene que ser como una piedra que casi cae desde una montaña alta."

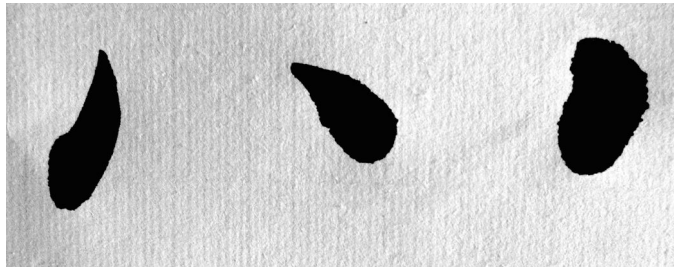
Aunque la piedra solamente golpea suavemente las laderas de la montaña, esos choques tienen mucha fuerza. Pienso que a través de la imagen de la piedra de la montaña, la señora Wei quiere decir que no podemos despreciar la fuerza de un punto pequeño y su forma de explicar esa piedra que cae desde el monte supone la unión de fuerza y de velocidad. Esta explicación no solamente implica una forma de pensar en dos dimensiones, sino que implica también el tiempo, que está contenido en la velocidad. La caligrafía no sólo es un concepto de dos dimensiones, sino de tres.

Antes de hacer la caligrafía hay que tener una buena disposición física, estar relajado y receptivo. La concentración de la energía tiene que asemejarse a la concentración de una piedra. Toda la energía del cuerpo se transmite a través de los dedos hasta llegar al papel y realizar la caligrafía.

El punto sobre el papel es como la piedra sobre la montaña que contiene la energía concentrada: “Soy piedra. La piedra soy yo.” Ese pequeño punto nos habla del secreto de la caligrafía: transmitir la energía y la concentración de la energía.



9.5.
La concentración de la energía tiene que asemejarse a la concentración de una piedra. Toda la energía del cuerpo se transmite a través de los dedos hasta llegar al papel y realizar la caligrafía.



9.6.
Distinos tipos de punto



9.7.
Imaginamos que en su interior contenía la energía tan extensa como las nubes de mil kilómetros para escribir "uno". De esta forma surge la fuerza para completar un trazo largo.

9.2.2. Hen (横) "El trazo horizontal"

一 “横”如千里陣雲，隱隱然其實有形。

“Para escribir el trazo 一 debemos poseer el vigor fuerte y abierto de las nubes de mil kilómetros de largo”.

El trazo horizontal se escribe de izquierda a derecha; empieza haciendo presión al tocar el papel desde la punta del pincel para luego, situando bien el pincel y manteniendo la presión hacia la derecha, acabar haciendo presión una vez más al final de la línea. En todo el proceso es necesario mantener la respiración en calma. También hay que dominar el pincel, saber controlar los cambios pequeños que suponen el levantar y presionar el pincel. Es una colaboración entre la mente, la respiración y la mano. Durante los años en que mi padre cogía mi mano para enseñarme me decía:

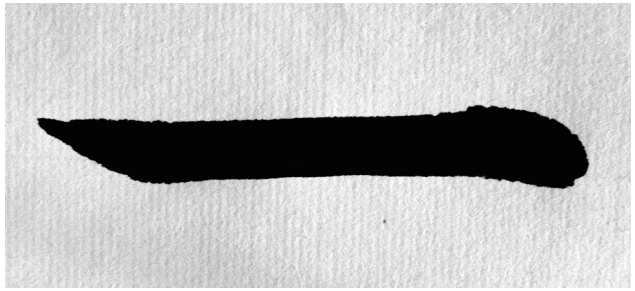
> “Uno, puede ser fino o grueso, pero cada trazo necesita contener una fuerza interior. No se puede dejar esa fuerza interior cuando se está escribiendo. “

Al principio, cuando aprendía este trazo, mi mano temblaba. El trazo me salía con forma de gusano, de hueso o de caña de bambú y siempre de un tamaño distinto; algunos me salían desviados hacia arriba, otros hacia abajo, no conseguía hacer una línea horizontal. Nuestro maestro corregía nuestros trazos con tinta roja. Al ver el papel lleno de tinta roja me deprimía, pero al ver los bonitos trazos del maestro, me animaba a avanzar más y a esforzarme por aprender a mantener el **Qi** y la fuerza del trazo. La línea horizontal o “uno” es un trazo mínimo y es más difícil.

La señora **Wei** enseñaba que hay que aprender caligrafía de la vida, en la naturaleza. Ella decía:

> “El uno es como las nubes de mil kilómetros; no se ve muy bien pero tiene una forma.”

Me imagino que en aquella época la señora **Wei** llevaba a **Wang Xizhi** a un llano desde donde se veían las nubes a lo lejos y en el momento en que veían las nubes, la señora **Wei** escribía imaginariamente con su dedo el trazo “uno” sobre la nube. Ella le enseñó que al escribir “uno” tenía que imaginar que el interior tenía que ser tan amplio como las nubes de mil kilómetros. Así, al escribir “uno” se tiene la fuerza, por el gesto, de mil kilómetros. Si se podía escribir así el “uno”, el trazo tenía ya una conexión con la naturaleza.



9.8.
El trazo horizontal



9.9.
Xu Wei (徐渭, 1521-1593), *El dibujo de cantar y sentarse encima de la espada de burro* (驢背吟詩圖), papel, 112.2 x 30 cm, Museo Palacio Nacional de Taipei.

En Taiwán hay un templo en cuya entrada encontramos un panel de madera en el que aparece grabado un solo carácter: el uno. Nadie sabe por qué en la entrada de ese templo solamente hay escrito ese carácter, cuando normalmente las entradas de los templos son presididas por frases para atraer la buena fortuna. Pero ese único trazo "uno" es muy grueso y contiene una energía muy fuerte en estilo cursiva loca, y tiene forma de nube de verano. No sé si esta inspiración proviene de las enseñanzas de la señora **Wei** o no.

9.2.3. Shu (豎) "El trazo vertical"

La línea vertical es un trazo que se escribe de arriba hacia abajo. También es un trazo que se hace gracias al mantenimiento de la energía y de la presión. Se hace presionando sobre el papel con el pincel, deslizándolo hacia abajo mientras se mantiene la presión constante y se acaba con una leve presión al final de la línea, una vez abajo. La señora **Wei** decía

> "豎"如萬歲枯藤。

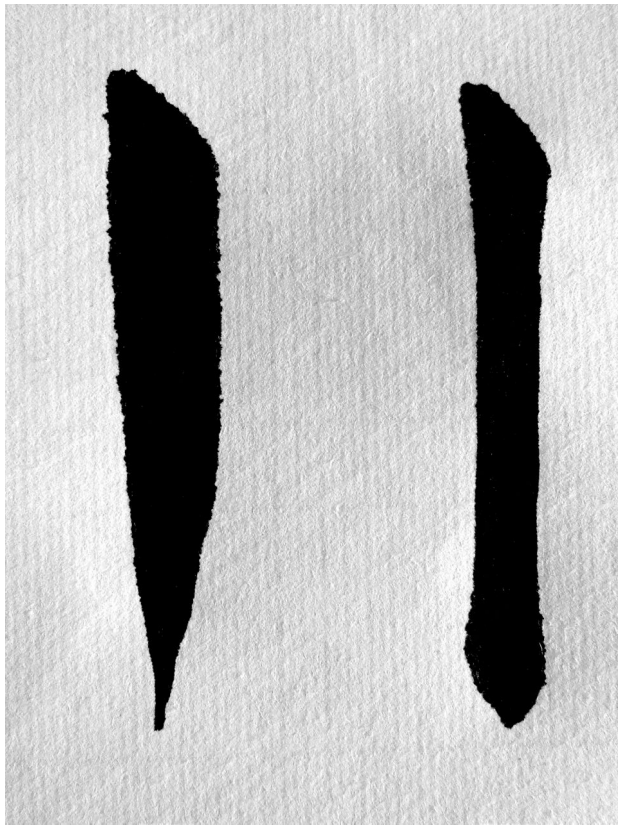
"para aprender a hacer este trazo había que imaginar lianas secas de diez mil años."

La línea vertical simboliza las lianas secas; aunque estén secas las lianas contienen una energía interior. Cuando escribimos hay que mantener esa energía interior en el trazo.

El papel absorbe toda la tinta hasta el final del trazo hasta que no queda tinta en el pincel. En el papel se representan las líneas finas dando una sensación de ligereza y volatilidad. Las zonas blancas en las que la tinta no ha tocado el papel, representan igualmente la energía del calígrafo. A través de la enseñanza de la señora **Wei**, estos trazos de caligrafía no sólo hablan de la escritura sino que hablan también de la vida.

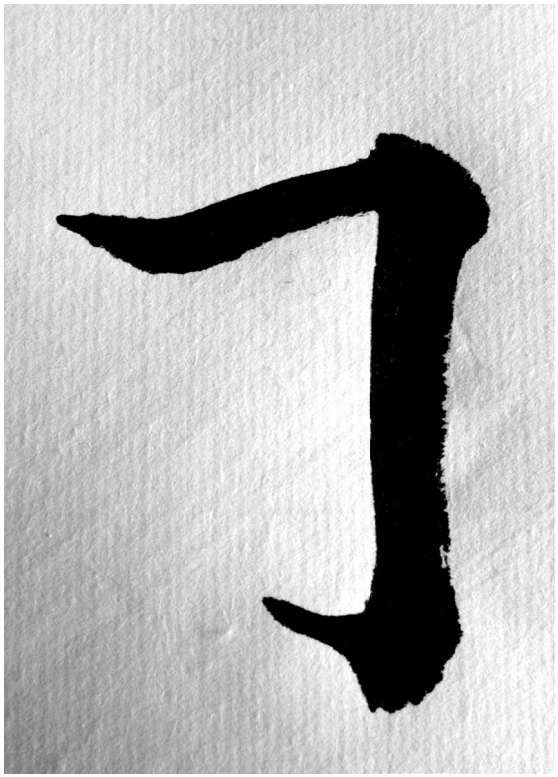
Desde un punto se siente la fuerza y el peso de la vida misma; a través del trazo horizontal se siente la amplitud de la vida. A través del trazo vertical se percibe la insistencia de la fuerza. Poco a poco, puedo entender lo que decían los antiguos; aprender caligrafía es como aprender a ser humano. A través de la observación de la piedra, la nube o la liana seca, siento que mi caligrafía está en conexión con la naturaleza; cuando practico caligrafía desde este estado de conexión, la realización de estos trazos difíciles me resulta más fácil.





9.10.
El trazo vertical

9.11.
La línea vertical simboliza las lianas secas; aunque estén secas las lianas contienen una energía interior. Cuando escribimos hay que mantener esa energía interior en el trazo.



9.12.
"Trazo de quebra" y "Trazo de gancho"

9.2.4. Zhe (折) "Trazo de quebra" y Go (鈎) "Trazo de gancho"

勹“橫折鉤”如勁弩筋節。

> “La fuerza de esos trazos tiene que ser como la tensión del arco antes de lanzar la flecha, y el último trazo, tiene que ser como el movimiento de la flecha cuando ya se dirige hacia la diana.”

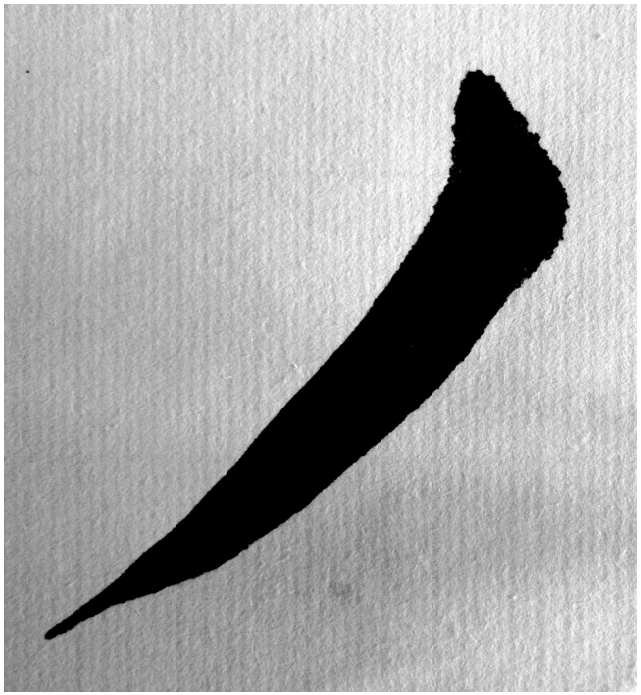
El trazo gancho tiene, como su nombre indica, forma de gancho. La dificultad de escribir este trazo está en que tienes que poder manejar el pincel con mucha precisión. Para realizarlo hay que hacer el trazo vertical con un pequeño movimiento del pincel de 45º al final, de modo que su forma parece de gancho. Cada calígrafo tiene su estilo personal que hace que la forma de cada gancho sea distinta según la persona que lo hace. Porque cada calígrafo, cuando está dominando el pincel, realiza esos pequeños cambios de fuerza, como presionar el pincel, levantarlo, de forma diferente.

La señora **Wei** enseñó a su alumno **Wang Xizhi** que para escribir el trazo gancho, no sólo importa tanto la realización del último trazo que es el que le da forma de gancho, como el conjunto de las fuerzas para realizar los trazos anteriores. La fuerza de esos trazos tiene que ser como la tensión del arco antes de lanzar la flecha, y el último trazo, tiene que ser como el movimiento de la flecha cuando ya se dirige hacia la diana. Esos tres cambios de dirección en el trazo y los matices en el modo que tiene el pincel de girar y la constancia en el mantenimiento de la energía, se aprenden a lo largo de muchos años de práctica.



La fuerza de estos trazos es como la tensión del arco antes de lanzar la flecha, y el último movimiento como la flecha que ya se dirige a la diana. Estos cambios de dirección en el trazo realizados mediante el giro del pincel manteniendo la energía, se aprenden a lo largo de muchos años de práctica.

9.13.
Liang Qide (梁啓德, 1949-), *Dibujo sobre Ho Yi, flecha a los nueve soles.* (后羿射日圖), 2001.



9.14.
"Trazo de oblicuo"

9.2.5. Pie (撇) "Trazo de oblicuo"

丿“撇”如陸斷犀象。

"Este trazo tiene que ser muy duro pero con forma afilada, como si fuera un cuerno de Rinoceronte."

Este trazo es como si fuera un cuchillo. Es el único de la caligrafía que se escribe de derecha a izquierda. La dificultad para realizarlo consiste en, primero, mantener la energía y, luego, levantar el pincel poco a poco. Otra de las dificultades es que la mayoría de las personas escribimos con la mano derecha, de modo que al realizarlo no puede verse lo que se está haciendo, por eso ese trazo resulta ser uno de los más difíciles y se necesitan muchos años de práctica para poder realizarlo correctamente.



9.15. y 9.16.
Este trazo es como si fuera un cuchillo. Es el único de la caligrafía que se escribe de derecha a izquierda. Su dificultad está en que desde un principio hay que mantener la energía y finalmente levantar el pincel muy poco a poco.

9.2.6. Na (捺) "Trazo de cola"

“捺”如崩浪雷奔。

"Al realizar ese trazo, imaginaba como una ola fuerte y trueno corriente."

Es más elegante y su forma parece de cola de golondrina. Hay que hacer poca fuerza al principio y luego presionar lentamente e ir levantando muy suavemente el pincel en dirección hacia la derecha. La señora Wei, al realizar ese trazo, imaginaba como una ola interior en tres movimientos, correspondientes a los tres cambios en la presión que la mano ejerce sobre el papel, a medida que va levantando el pincel hasta acabar el trazo. Al principio de practicarlo, nos reíamos mucho porque era muy fácil que en vez de trazar la forma correspondiente, nos saliera una forma de zapato. Pero una vez consigues que el trazo salga bien, al escribirlo se genera un estado de bienestar y se puede disfrutar de los movimientos de los trazos y sus pequeños cambios. Al observarlos se siente como una melodía musical.

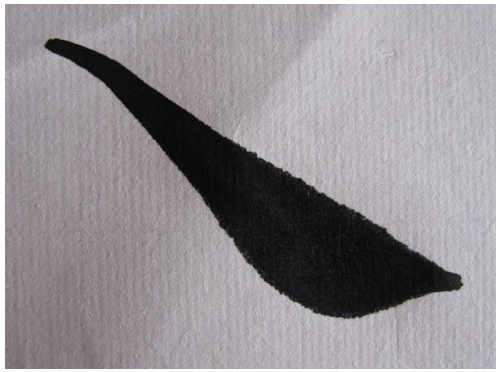
El camino como aprendiz de caligrafía empieza con la práctica de estos trazos básicos. Igual que para aprender otras técnicas, como la música, se tiene que repetir muchas veces, cada vez que practico esos trazos básicos aprendo más sobre el pincel. Cada vez que practico me conozco más a mí misma y consigo una mayor armonía entre mi espíritu y mi mano. Porque la caligrafía es un arte en el que la técnica y el espíritu colaboran.

Recuerdo que al principio de practicar, cuando era pequeña, los trazos no me salían bien. En primer lugar, porque no mantenía bien la postura. Mi padre siempre me decía que para escribir bien caligrafía tenía que aprender primero a ser una buena persona. Una vez sentada de forma correcta, los caracteres saldrían de forma correcta, y al realizar acciones correctas en la sociedad, los caracteres serían más bellos. En otras culturas la escritura no está tan relacionada con el comportamiento de la persona. Pero en la nuestra, el hecho de que la escritura sea bonita significa que tienes más herramientas para desenvolverte en el mundo y en la vida.

Después de haber leído todo tipo de bellas caligrafías, ahora me emociono más con la caligrafía que no es aparentemente tan bella. Por ejemplo, en los carteles escritos por los dueños de los chiringuitos, o en la firma de mi madre en un certificado de correos. Aunque no estén bien escritas,



9.17. Para realizar el trazo de cola la presión al inicio es muy débil y luego hay que presionar lentamente y poco a poco ir levantando muy suavemente el pincel hacia la derecha. La señora Wei, al realizar ese trazo, imaginaba como una ola interior en tres movimientos, correspondientes a los tres cambios en la presión que la mano ejerce sobre el papel, a medida que va levantando el pincel hasta acabar el trazo.



9.18. "Trazo de cola"

las letras estimulan más mi imaginación por la emoción que transmiten, que otras aparentemente más perfectas.

Detrás de estas escrituras imagino al dueño del chiringuito que ha cocinado toda la mañana preparando la comida para los clientes y su cuerpo lleno del olor a aceite o a comida. Al abrir su negocio ha escrito el menú y los nombres de los platos, pero lo importante es saber si el restaurante es bueno, no por la belleza de la escritura, sino por el olor de la comida. Lo importante no es la apariencia exterior de los caracteres, sino lo que contienen. Al ver los carteles de la calle, me he vuelto menos exigente.

A veces echo mucho de menos aquella época en la que no había ordenador; escribir todavía ocupa una parte muy importante de mi vida. Cuando escribía cartas en el diario, o frases cortas, aunque solamente fuera un carácter, todo contenía emociones. En aquella época me gustaba escribir cartas y frases para mis amigos, especialmente durante mis años de estudiante en la universidad. A veces me sumergía en un estado de melancolía para poder tener inspiración para escribir poesía. Me gustaba ver cómo mis emociones se transformaban en escritura. Prefería una escritura libre de la mano que unos trazos perfectamente diseñados pero que resultaban fríos e impersonales.



9.19.
"...Los trazos finos tan delicados como la luna nueva que brilla en el cielo y los trazos separados como las estrellas esparcidas en el firmamento"

- Sun Guoting

Parte Cuarta:

EL QI Y EL ESPÍRITU PERSONAL



10.1. Shan Guanzhou (上官周, 1665-?), Retrato del pintor Wang Xizhi (王羲之), se ha seleccionado desde *Los dibujos de Wang Xiao Tang* (晚笑堂畫傳), 1743.

Entramos en un época en la que un poeta, pintor o calígrafo no quieren crear sólo para narrar una historia o estar al servicio de los políticos, sino que se desarrolla la conciencia para poder expresar el pensamiento y las emociones en sus obras. El sentido de la vida particular del autor desplazó el centro de gravedad del interés social y del Estado al del individuo. Por eso, desde esta época, la filosofía estaría al servicio del pensamiento individual.

Tanto el taoísmo, como el budismo y el neotaoísmo dejaron huella en el arte y la literatura de esta época. La libertad de pensamiento individual impulsó la libertad artística y literaria. La caligrafía dejó de tener un uso exclusivamente funcional, y adquirió sentido por sí misma como arte muy preciado por las personas más cultas. Un nuevo estilo hizo su aparición, el estilo cursiva, que podía escribirse con más rapidez, donde se advierten las pinceladas de los trazos con mayor definición y se expresa el **Qi** del calígrafo más fluidamente.

Los letrados de final de dinastía Han podían llegar a estar toda la noche practicando cómo escribir los más bellos trazos del estilo cursiva, ya que disfrutaban de las sensaciones que les producía escribir rápido, girar el pincel con mayor libertad, dejando fluir la energía. Con este estilo, los calígrafos descubrieron que el **Qi** que se acumulaba con la práctica diaria del arte del **Qi gong**, se reflejaba en sus escritos, al sentir este flujo de **Qi** al escribir.

En el siglo IV nació el calígrafo importante- **Wang Xizhi** (王羲之) y también aparecieron nuevos estilos de caligrafía como el estilo acción, el estilo cursiva moderno y el estilo regular.

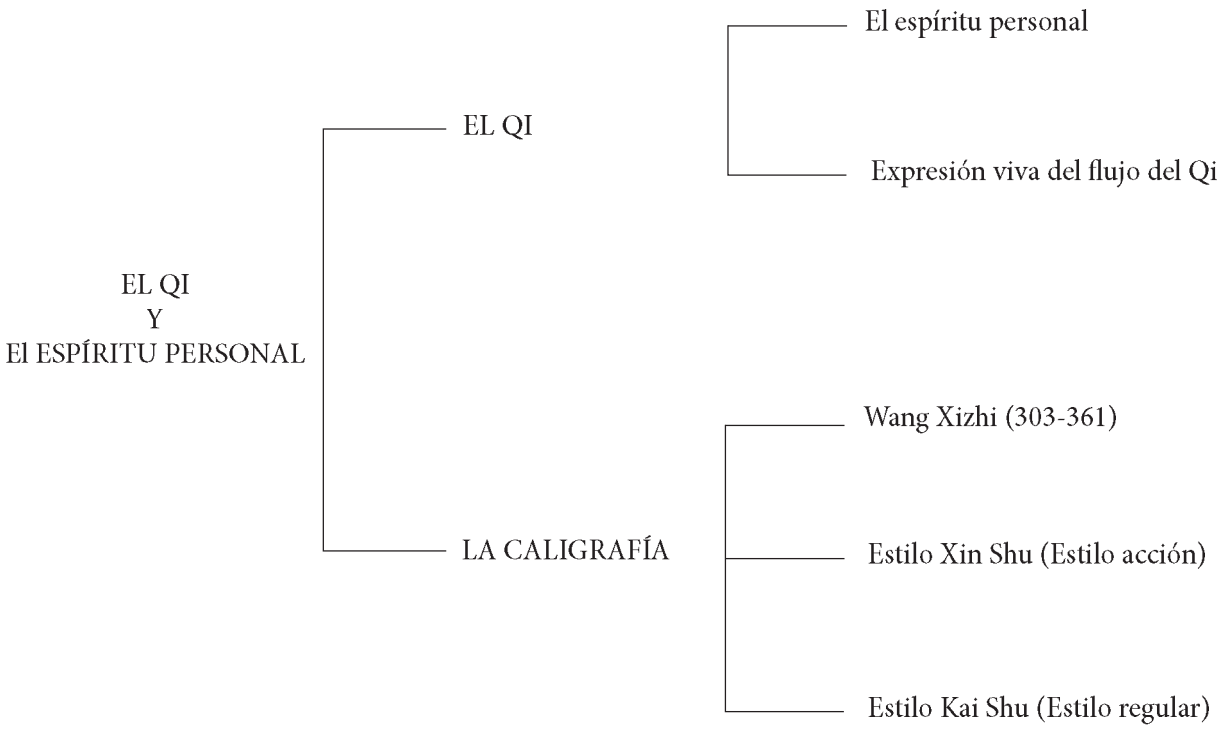
Existe una rama de estudio que se hizo popular en esta época y aún perdura en la actualidad, donde se tiene en cuenta el **Qi** de la persona, la complexión esquelética, la anatomía, los rasgos faciales, la disposición de los lunares,… todo ello para determinar cuál será el futuro de una persona, si será rico o famoso, afortunado, etc.

Lo que más información nos aporta en este caso es la estructura, forma y disposición de los huesos, ya que mantienen su forma aunque la persona varíe de peso. Aunque el **Qi** nos pueda dar una información referida al momento presente que vive la persona, esa información es temporal y transitoria, en cambio la información que nos transmiten los huesos es más precisa.

La calificación de la personalidad tuvo gran influencia sobre la caligrafía, ya que ésta es la expresión íntima de la personalidad del calígrafo. Para comentar las virtudes de la caligrafía de un autor se puede hacer desde esta perspectiva calificando según la forma de los caracteres (hueso, tendón, sangre, músculo, etc.), como si fuesen seres vivos; o desde una perspectiva más profunda

que tiene en cuenta otros valores más sublimes (espíritu, **Qi**, estilo, sentido de la obra, etc.).

El teórico de estética china **Xie He** (謝赫) habló del **Qi** por primera vez en la pintura china, y más tarde la función del **Qi** fue el tema más importante en la estética de la caligrafía china. Los teóricos y los propios calígrafos también empezaron a interpretar y valorar el **Qi** de la caligrafía.



10.

Luan Shi Fu Shen: Wang Xizhi (亂世浮生)

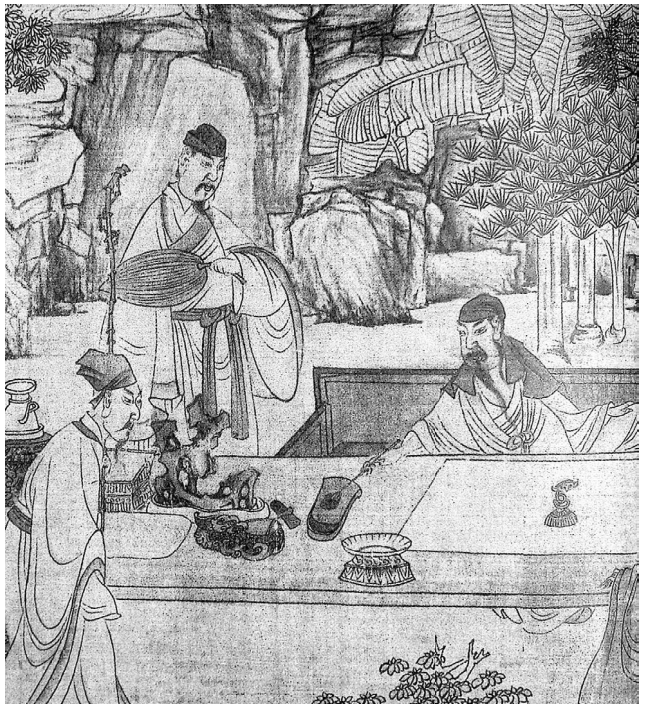
"Las vidas que flotan en una época caótica"

La época que se extiende desde la dinastía de **San Guo** (三國) "Los Tres Reinos" (220-265) hasta las **Nan Bei Chao** (南北朝) "Dinastías Meridionales y Septentrionales" (557-581) fueron las épocas más confusas y dolorosas en la política china, pero en cambio fue un periodo más libre para el espíritu, mas radical, más sabio y lleno de sentimientos religiosos.

También fue una época de gran espiritualidad para el arte. Por otro lado la economía no tuvo un gran crecimiento. Los funcionarios se sentían impotentes frente a esta situación política y mostraban una actitud indiferente y de odio hacia el poder y el estamento político, dando una imagen de intelectuales que llevaban una vida libertina.

La mayor parte de los funcionarios adoptaron los pensamientos de **Lao Zi**, **Zhuang Zi**, las religiones del Taoísmo y el Budismo, rechazando el respeto confuciano hacia los rituales, y su pensamiento en general. En general se empezó a vivir de una forma en que el pensamiento se hizo más libre, ya que el poder político no podía ejercer tanta represión.

Los calígrafos más célebres pertenecientes a esta época, fueron **Wang Xizhi** y su hijo **Wang Xianzhi**. La danza de trazos elegantes del estilo de **Wang Xizhi** transformó la caligrafía en un arte enérgico. Él expresaba todas sus emociones al escribir. En un región donde la educación confuciana era muy importante, su conducta era revolucionaria. Su familia **Wang** (王) tuvo una gran influencia política en la dinastía Jin Oriental (317-430), y también en el estilo de la caligrafía en épocas posteriores.



10.2.
Cheng Hongsho (陳洪綬, 1598-1652), una parte del Dibujo de *Xi Yuan Ya Ji Tu* (西園雅集圖) "la reunión en el jardín del oeste"

En las dinastías Wei y Jing, el desarrollo del arte y la literatura tuvo lugar en la clase alta de la sociedad. La nobleza no solo disponía del poder político, también estaba interesada en la cultura y la educación en el seno de la familia.



10.3.
Dibujos mostrando la manera en que se escribía en la dinastía Tang.

El interés por la cultura ya estaba presente durante la dinastía Han Oriental, en la que se instauraron los exámenes oficiales para elegir a los funcionarios, evaluando especialmente el conocimiento sobre los libros canónicos confucianos.

10.1. La sociedad

10.1.1. El papel de las familias dirigentes

A finales de la conflictiva época de la dinastía Han Oriental y al principio de los Tres Reinos, las grandes familias establecieron latifundios que atrajeron a una gran masa de campesinos para trabajar en ellos. Fue en aquella época cuando el reino **Wei** (魏) estableció el sistema de **Jio Pin Zhong Zen** (九品中正) "Nueve Categorías de Funcionarios" para proteger los intereses de las grandes familias. El método de selección otorgaba a los funcionarios ya designados la autoridad para nominar nuevos funcionarios; el resultado era que los designados resultaban ser parientes cercanos o amistades familiares, dando lugar a una situación de favoritismos, como se resume en una frase de la época: "en las categorías superiores no hay familias pobres, y en las categorías inferiores no hay familias ricas".

El desarrollo del arte y la literatura tuvo lugar en la clase alta de la sociedad, la nobleza no sólo ostentó el poder político sino que se interesaba por la cultura y la educación dentro del seno de la propia familia. Este interés cultural ya existía en la dinastía Han Oriental ya que los funcionarios eran seleccionados según sus conocimientos culturales, sobre todo de los libros canónicos confucianos, mediante minuciosos exámenes. Deseosas de ostentar el poder político, muchas familias obligaban a sus hijos a estudiar para poder acceder al funcionariado, así el confucianismo se extendió por la nobleza como ideología dominante. Una vez accedían al funcionariado gozaban de grandes oportunidades para relacionarse entre sí e intercambiar sus conocimientos e ideología, formando una élite cada vez más distante del pueblo.

Como ejemplos de grandes familias tenemos a los **Si Ma** (司馬), que obtuvieron gran poder gracias, entre otras cosas, a la ayuda de otras familias ilustres como los **Wang** (王) y los **Xie** (謝). Muchas de estas familias eran descendientes de los funcionarios superiores de la antigua dinastía Jin Occidental e introdujeron la **Xuan Xue** (玄學)[71] "Escuela Neotaoísta".

71. Desde finales de la dinastía Han Oriental hasta la dinastía Jin Oriental, la filosofía más seguida era el movimiento conocido con el nombre de Xuan Xue (玄學) que denomina la corriente de pensamiento "Estudio del Misterio", en oposición al confucianismo cosmológico-político de los Han. Xuan 玄 se puede traducir como profundo, negro, oculto o misterioso, y xue (學) significa doctrina, por eso el Neotaoísmo se puede definir como una filosofía que busca ante todo un sentido profundo de la vida. Detrás de todo lo existente está el principio, el "Tao". Pero el carácter de Tao se entiende como wu (無) "Nada" que era el principio básico de todas las cosas. Wu es libre, natural y no actúa; mientras que todo lo que existe está sujeto al espacio y la forma, por eso

El famoso calígrafo **Wang Xizhi** nació al sur del río Yang Zi y era descendiente de la familia **Wang**, originaria del sur de **Langya** (琅邪) "norte de China, provincia de **Shangdong** (山東)", aunque siempre mantuvo un lazo muy estrecho con la tierra de sus antepasados, como muchas de las familias que se tuvieron que desplazar a otros territorios a causa de las guerras. En la lápida de las tumbas de los antepasados sólo podía grabarse el nombre de su origen no el de su residencia; esta costumbre ha perdurado hasta nuestros días. Para poder designar con exactitud sus lugares de origen, las familias cultas revisaban y corregían continuamente sus árboles genealógicos. También en la época actual, revisar y escribir el libro genealógico sigue siendo un quehacer importante.

En la etapa de pleno desarrollo del Neotaoísmo aparecen otras figuras importantes conocidas por la historia como **Zhu lin qi xian** (竹林七賢) "Los Siete Sabios del Bosque de Bambú"[72]. Fueron un grupo de filósofos, poetas y músicos y reciben su nombre de la leyenda que cuenta que se reunían a la sombra de un bosquecillo de bambúes alejado de la corte, para recitar y componer poesía y disfrutar de la música y la bebida. La principal crítica que lanzan contra el confucianismo es la represión que éste impone a las personas a través de las innumerables reglas de conducta social, privándoles de un comportamiento natural y espontáneo. Abogan claramente por la libertad individual.

La Escuela Neotaoísta se difundió especialmente entre los hombres más cultos y de más elevado estrato social. La sociedad se había habituado a presenciar este tipo de conductas más "libres" y había aprendido a tolerarlas, al menos en comparación con la dinastía **Han** mucho más intransigente en cuanto a las reglas sociales y familiares.



10.4.
Retratos de "Los siete sabios del bosque de bambú", (榮啓期與竹林七賢) en las terracotas de la tumba de la dinastía del Sur (南朝, 420-589).
Cada uno de ellos muestra su propio carácter personal, reflejando el ideal de vida para las personas cultas de aquella época.

10.1.2. Las religiones: el budismo y el taoísmo

Durante Los Tres Reinos y la dinastía **Jin**, el budismo adquirió un notable esplendor. El monje **Hui Yuan** (慧遠) hizo construir el **Bai Lian Zong** (白蓮宗) "Monasterio del Loto Blanco" en la montaña **Lu** (廬), fue el precursor de la **Jing Tu Zong** (淨土宗) "Escuela de la Tierra Pura".

decimos que están limitados, son relativos y están sujetos al cambio permanente. Pero Wu es "sin nombre", "sin forma", y por ello es ilimitada, absoluta y eterna. Nada de lo que existe puede separarse de su origen, tampoco Wu puede separarse de lo que existe. Wu da origen a todas las cosas you (有) "existentes".

72. Los Siete Sabios del Bosque de Bambú son Ruan Ji (阮籍, 210-263) , Ji Kang (嵇康, 223-263), Shan Tao (山濤, 205-283), Xiang Xiu (向秀, ?), Ruan Xian (阮咸, ?), Liu Ling (劉伶, 221-300), Wang Rong (王戎, 234-305)

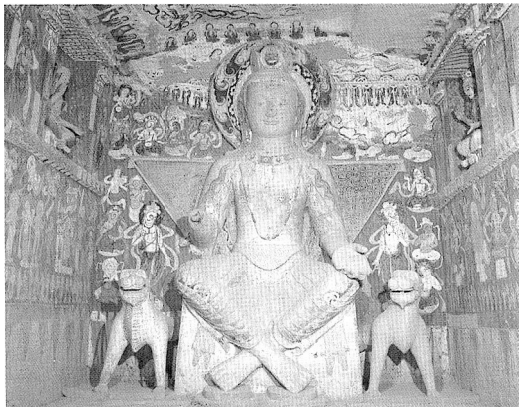


10.5.
Sun Wei (孫位, 881?), *El dibujo de los sietes sabios* (高逸圖), Dinastía tang, tela de seda, 45.2 x 168.7 cm.
Museo de Shanghai. En este dibujo se muestran cuatro de los siete sabios del bosque de bambú, a los que se les consideraba que ocupaban el lugar más culto y elevado de la sociedad.





10.6.
La famosa cueva Mo Gao Ku (莫高窟) de Dun Huang (敦煌)



10.7.
El ídolo de Buda en la cueva Mo Gao Ku.

Es la más popular de todas las escuelas budistas. El camino para liberarse de la rueda de las reencarnaciones sólo puede realizarse mediante el esfuerzo personal. El buda Amitabha había vivido en **Xi fan jin tu** (西方淨土) "la tierra pura de oeste" e hizo voto de salvar a todos los hombres.

Según las creencias, si los adeptos se concentran en su nombre y lo pronuncian antes de morir, el buda Amitabha, vendrá para recibirlos en la tierra pura. Los adeptos de esta escuela debían practicar la virtud y repetir interiormente el nombre de Buda Amitabha, o bien visualizar el rostro de este Buda durante la meditación. **Hui Yuan** predicaba que el objetivo del budismo era el mismo que el del confucianismo, de este modo se ganó el aprecio y la aprobación de los funcionarios.

Durante la dinastía **Jin**, se construyeron numerosos templos budistas. A partir del siglo IV, cuando la familia real se trasladó al sur, el budismo despertó gran interés entre los intelectuales neotaoístas, al que dedicaron largas discusiones. Por eso se difundió y halló adeptos entre todos los estratos sociales y las distintas etnias procedentes del oeste, incluso los propios funcionarios e intelectuales de la dinastía Jin oriental. El budismo también prosperó en los reinos del norte, incluso llegó a difundirse entre pueblos de otras etnias del oeste y sus emperadores.

La religión daoísta surgió en China durante la época de Los Tres Reinos y la Dinastía Jin. Su origen se remonta a las enseñanzas de la **Tian Shi Dao** (天師道) "Escuela del Dao del Maestro del Cielo" y la **Tai Ping Dao** (太平道) "Escuela del Dao de la Paz", durante los últimos años de la dinastía Han Oriental.

La base ideológica de estas escuelas se basa en el ***Tao De Jing*** de **Lao Zi** y continúa con la creencia de los poderes sobrenaturales de los sacerdotes para expulsar espíritus y curar enfermedades, aunque se añade en esta época la preocupación por educar al pueblo en la práctica de las virtudes[73], puesto que se creía que las enfermedades eran un castigo por la mala conducta y por no creer en el Tao. La fe venía a ser una protección espiritual contra la mala suerte.

El desplazamiento de la dinastía Jin hacia las tierras del sureste, hace que la religión taoísta adquiera ciertos rasgos diferentes, provocados en parte por la situación política. En esta zona del sureste, donde se instaló la dinastía Jin Oriental, las bases religiosas se centraban sobre todo en

73. Las virtudes son: piedad, magnanimidad, abnegación, bondad, sacrificio personal, plantar árboles (entregar algo a la naturaleza u otros humanos), hacer caminos (en los mismos modos que los árboles), ser introspectivo, ser analítico, contemplativo y meditativo, fomentar la honestidad y la equidad, enseñar al que no sabe.

la existencia del **Shen Xian Shi Jie** (神仙世界) "Mundo Divino" y el camino para llegar a este mundo alcanzando la vida eterna.

Esta tendencia se acentúa entre las clases cultas y la nobleza. Una de las vías más importantes para acceder al "Mundo Divino" era la ingestión de medicina alquímica. La tradición de la alquimia y las artes adivinatorias formaban parte del daoísmo ya que se utilizaban como instrumentos para llegar al nivel supremo.

La familia del calígrafo **Wang Xizhi** era adepta al "Tao del Maestro del Cielo", él fue el primero en que aparecen las discusiones sobre el **Qi** en el nivel de **Tao** y su influencia, los calígrafos y teóricos conjuntaban sus creaciones con el **Qi** de la naturaleza, y en el momento de crear las obras, no sólo les importaba los gestos de los trazos, ellos relacionaron la caligrafía como un tipo de ejercitarse en la práctica de la virtud y la importancia de cultivar el **Qi** con la practica sobre la caligrafía se mencionó por primera vez en la teoría sobre la caligrafía.

En el artículo, "Memoria del señor **Bai Yun** 白雲" de **Wang Xizhi** nos dice que el señor Bai Yun explicó al gran calígrafo que su experiencia de aprendizaje de caligrafía es como la de aprender el dao."

> "El monje daoísta de la montaña Tian Tai me dijo: "Has tenido el éxito (en caligrafía) ya, pero aún no es excelente. La energía de la caligrafía necesita llegar al Tao e igual que la cosmología de Hun Yuan (混元). Los siete tesoros (naturaleza, la vida, **Yin**, **Yang**, espíritu, **Qi** y esencia) son preciosos y desde la remota antigüedad tu nombre ya puede gozar de fama. Cuando el **Qi** de **Yang** forma la pared de la montaña Hua, cuando el **Qi** de **Yin** es fuerte crece como el viento. Cuando escribes, necesitas expresar su carácter natural."
>
> "El corazón es el que manda, por eso para aprender a escribir es necesario cultivar la energía, mantener la voluntad y avanzar. Aportar la fuerza de todo el cuerpo al brazo, luego a los dedos y al final a la punta del pincel, coger el pincel y levantar el brazo, luego mover el pincel. Después de practicar mucho tiempo el brazo es tan fuerte como el hierro, las puntas de los dedos son fuertes y mueven los pinceles como si volasen, se mueven horizontalmente y verticalmente, hacia arriba y hacia abajo, bailan; la mente no sabe que hay mano, y la mano no saber que hay pincel. Debes practicar los caracteres grandes y luego los pequeños, practicar varios años imitando a los maestros, y llegarás al nivel más alto. "

El Taoísmo es una religión que combina elementos del confucianismo, del budismo y que, con el tiempo, también ha incorporado elementos de determinadas creencias populares. Ejerció



10.8.
Instrucciones taoístas.



10.9.
Liang Kai (梁楷, -1210), P*o Mo Xian Ren* (潑墨仙人圖)
"Dibujo de hombre divino ",
Museo Palacio Nacional de Taipei.

gran influencia en la vida de la sociedad china en ámbitos tan dispares como la medicina, el arte, la música, pasando por la astronomía y otras ciencias. El Taoísmo se relaciona con materias tan importantes como **gongfu** (功夫) "las Artes Marciales", el **Qigong** (氣功) "las Artes Marciales sobre Qi" o **lian Qin shu** (煉金術) "Alquimia".

10.2. Qi y la caligrafía china

En este capítulo se trata al **Qi** como motor de la creación sin reflejar el carácter personal del artista. En esta época en la pintura o la caligrafía, la palabra "**Qi**" significa "carácter", "temperamento" o "estilo". Y otra acepción de **Qi** es "la energía vital que mantiene la vida". A lo largo de la historia, cuando los teóricos de literatura, pintura o caligrafía se refieren al **Qi** están presentes ambos significados.

El famoso calígrafo **Cui Yuan** (崔瑗, 77-142) hablaba de su experiencia al disfrutar de la composición del estilo cursiva y la viveza que transmitía esta caligrafía. Según cómo movemos el pincel, según si está recto o inclinado, podemos representar el mismo trazo de distinta manera; no es necesario escribir los trazos siguiendo una regla.

Cuando **Cui Yuan** habla de la viveza de este estilo, se refiere al **Qi**. En el arte oriental se valora la función del **Qi**, de la energía, y es entonces cuando la caligrafía sobrepasa la mera representación de una forma bella para llegar a un nivel más profundo, espiritual. No fueron los funcionarios y militares quienes murieron por el reino sino "Los Siete Sabios del Bosque de Bambú" que exponían su doctrina del Misterio y expresaban su sabiduría y su propia personalidad, con frases como "carácter tan puro que abarca en su interior el sol y la luna " o "los ojos brillantes como relámpagos", son ejemplos de este interés por el individuo.

10.2.1. Qi y el espíritu personal

En la dinastía Han se creía que el temperamento, la personalidad y el estilo provenían de la naturaleza. Como dijo el filósofo **Wang Chong** (王充, 27-97) [74] de esta dinastía, relacionando el **Qi** con la personalidad individual:

> "El **Qi** original proviene de la naturaleza y cada uno tiene su vida, larga o corta, y su talla, alta o baja..."[75]

> "El **Qi** de cada persona puede ser grande o pequeño, por eso el carácter de la persona puede ser bueno o malo... la cantidad de **Qi** de cada persona determina su sabiduría o su ignorancia"[76].

Este pensamiento llegó a la época posterior y el emperador **Cao Pi** (曹丕, 187-226) [77] lo aplicó a la literatura, y la noción del **Qi** se utilizó por primera vez en la literatura y el arte.

Escritor y poeta chino fundador de la dinastía Wei. Participó en varias guerras para anexionarse los reinos de Wu y Chu, aunque nunca tuvo éxito. Murió a los 40 años dejando un gran legado literario. Su obra más conocida es ***Dian Lun*** (典論) "Comentario sobre literatura".

Según **Cao Pi**, el **Qi** es la personalidad del autor que se refleja en el estilo literario de su obra, dando lugar a que personalidad, estilo y talento sean la misma cosa. **Cao Pi** dijo:

> "La clave de la literatura está en el **Qi**".

En la literatura y en la caligrafía el **Qi** es el motor más importante, este puede ser limpio o turbio; tiene su forma y no puede ser forzado a ningún cambio. La personalidad del autor se refleja en sus obras. En una composición musical el ritmo y las notas de la partitura, son siempre las mismas pero la energía de cada intérprete es distinta, aunque se posea una gran



10.10.
Liang Kai (梁楷), *El sexto patriarca del Zen Huineneg rasga la sutra budista* (六祖撕經圖)
69.6 x 30.3 cm,
Mitsui Memorial Museum (三井紀念美術館), Tokyo, Japón.

Chuan Shen (傳神) "transmitir el espíritu", se dice que un retrato puede captar y expresar el espíritu de la persona, alcanzando así el nivel más alto posible en el arte, el nivel divino de expresión artística.

74. Wang Chong (王充), de nombre Zhong Ren (仲任), de la actual provincia Jiang Su (江蘇), era filósofo y escribió Lun Geng 論衡 (Discusiones)

75. El capítulo Wu Xin (無形) de Lun Heng (論衡)

76. Capítulo Shuai Xin (率性) de Lun Heng (論衡)

77. Cao Pi (曹丕) fue el emperador Wen de la dinastía Wei (魏). Le gustaba la literatura y tenía el talento para la poesía y la crítica literaria.



10.11.
Liang Kai, *El sexto patriarca del Zen Huineneg corta el bambú* (六祖斫竹圖)

habilidad y técnica, la interpretación siempre será distinta. Como el talento del padre que no puede transmitirse al hijo.

Para **Cao Pi** las obras debían mostrar un **Qi** más bien fuerte y no tan relajado, este estilo caligráfico fuerte y enérgico se relaciona con el estilo principal de la época, el estilo cursiva. El estilo cursiva es el más idóneo para expresar el espíritu y el carácter libre de esta época. Cada trazo de estilo cursiva es el reflejo interior del autor, de su espíritu, de la emoción del momento. Y sólo cuando el calígrafo es hábil en el manejo del pincel, trazando los caracteres con libertad, puede llegar al nivel en que "la mano se une con la mente" y expresar este arte de la línea a la perfección. El estilo cursiva puede expresar la personalidad y las distintas formas de cada carácter.

El calígrafo **Zong Yao** en el artículo ***Bi Fa*** (筆法) "Método del pincel" afirmó:

> "los trazos de la escritura son los puntos y las líneas, y la belleza que se expresa en la escritura es la creación de una persona que deja en la obra su impronta personal"

Así como el oído, la nariz y la boca se necesitan para sobrevivir, la mente, el pensamiento y las palabras son imprescindibles para el espíritu. Cuando un escritor manifiesta su paz interior, su mente está en armonía, así puede expresar las ideas con facilidad y libertad; cuando trabaja demasiado, su espíritu se cansa y el **Qi** se debilita; estas son las correlaciones entre el temperamento y la escritura. Por eso para mantener el espíritu fuerte se necesita entender como cultivar el **Qi.** En la obra literaria el ***Wen Xin Diao Long*** (文心雕龍) "Corazón de la Literatura y la Escultura de Dragones", **Liu Xie** (劉勰) decía que el **Qi** es natural, pero que también se podía incrementar mediante el cultivo personal.

> "¿Entonces como cultivar el **Qi**? La clave para expresar el arte y literatura está en controlar y purificar la mente y armonizar el **Qi**, cuando estés molesto hay que dejarlo para que no se bloquee. Cuando estés contento, escribe para expresarte; si no tienes una idea clara deja el pincel, viaja para reparar el cansancio; conversa como si fuera una medicina, y cuando tengas tiempo libre, disfruta de los textos con su talento, al tiempo que los expreses en tus escritos para mantener vivo tu talento, como un cuchillo siempre afilado. Este método no es un tipo de alquimia interior, pero sí es una manera de cultivar el **Qi**.[78]

78. Capítulo Yang Qi (養氣), Wen Xin Diao Long (文心雕龍)

10.2.2. “Expresión viva del flujo de Qi ” de Xie He (謝赫)

Este concepto subyace en la teoría estética de **Qi yu shen dong** (氣韻生動) "El espíritu vivo con **Qi** fluido" en siglo VI. Cuando se llega al **shenpin** (神品) "nivel divino", el espíritu del artista queda plasmado en su obra para siempre.

En la descripción de un paisaje pictórico chino, cuando se utiliza el concepto de **Qi Shi Pang Bo** (氣韻滂薄) "la energía es tan extensa como todo el espacio" es para expresar que la energía es tan grande como el espacio que abarca, dando cuenta del movimiento y la fuerza de sus elementos.

El teórico sobre pintura **Xie He** (謝赫)[79] vivió durante la dinastía **Nan Qi** (479-502). Su especialidad fue el retrato femenino, aunque su mayor contribución fue la elaboración de seis métodos distintos de cómo pintar retratos, por lo que se considera uno de los primeros críticos de pintura de la historia.

En su libro ***Gu Hua Pin Lu*** (古畫品錄) "Colección de pinturas antiguas "presentó" por primera vez la idea de **Qi Yun Shen Dong** que es el concepto del **Qi** aplicado a la estética del dibujo de retrato, que más adelante tendría también influencia sobre la pintura paisajística y la caligrafía.

Estos seis métodos para el dibujo de retrato se describen como:

1. **Qi Yu Shen Dong** (氣韻生動) “Expresión viva del flujo de **Qi**.”

Yun (韻) significa el gusto refinado que representa el estilo, personalidad o temperamento del dibujo y **Sheng Dong** (生動) “vivo” expresa la armonía y la composición entre las imágenes, los movimientos, las líneas y los colores, que provocan que el observador sienta que la pintura está viva. Con esta técnica el retrato debe captar y expresar el espíritu de la persona. El talento para lograrlo es un don; el nivel más elevado de una obra es cuando contiene **Qi**.

79. Xie He vivió durante la dinastía Nan Qi (南齊) (479-502). Su especialidad fue el retrato femenino, aunque su mayor contribución fue la elaboración de seis métodos distintos de cómo pintar retratos, por lo que se considera uno de los primeros críticos de pintura de la historia. En su libro Gu Hua Pin Lu (古畫品錄) “Colección de pinturas antiguas” presentó por primera vez la idea de Qi yun shen dong (氣韻生動) “Expresión viva del flujo de Qi” que es el concepto del Qi aplicado a la estética del dibujo de retrato, que más adelante tendría también influencia sobre la pintura paisajística y la caligrafía.



10.12.
Wang Zhenpon (王振鵬, 1280?-1329?), *Bo Ya Gu Qin Tu* (伯牙鼓琴圖) “Bo Ya toca el Qin ”,
Dinastía Yuang, tela de seda, 31.4 x 92 cm.
Museo Placio de Beijing.

En la pintura china, la técnica del retrato no persigue el parecido real y físico del sujeto. Para que la obra pueda considerarse en el nivel divino, debe captar por encima de todo el espíritu de la persona.



10.13.
Shan Guanzhou (上官周, 1665-?), *Retrato del pintor Gu Kaizhi* (顧愷之, 344-405), se ha seleccionado desde *Los dibujos de Wang Xiao Tang* (晚笑堂畫傳), 1743.

2. **Gu Fa Yon Bi** (骨法用筆) "Manejo del pincel; referido al gesto y a la fuerza, para transmitir la idea de hueso. Esta técnica se usa para pintar el perfil del rostro".

3. **Ying Wu Xiang Xing** (應物象形) "Representación fiel del sujeto u objeto representado".

4. **Sui Lei Fu Cai** (隨類附彩) "Elección de colores de acuerdo al objeto dibujado, siempre manteniendo fidelidad al original".

5. **Jing Ying Wei Zhi** (經營位置) "Organización y ubicación espacial de los elementos, de acuerdo con la composición".

6. **Chuan Yi Mo Xie** (傳移模寫) "Reproducción de las obras antiguas y también practicar con modelos humanos reales".

Los ejercicios respiratorios son una práctica habitual y un elemento importante en el arte de la caligrafía. Mientras se escribe, hay que reunir la energía de todo el cuerpo y centrarlo en el pincel, escribiendo sin interrupción para dejar fluir la energía libremente. Algunos calígrafos acostumbraban a practicar artes marciales para reservar el **Qi** y poder utilizarlo con todas las fuerzas a la hora de escribir para plasmar el espíritu en la obra. El **Qi** es el núcleo central del nivel divino y si no es expresado perfectamente, el nivel artístico de la obra queda dañado y se aleja de la sublimación.

En la caligrafía, otra cuestión importante es la personalidad del autor que queda reflejada en los trazos y en la forma de los caracteres, ya que juntos otorgan un sentido de armonía y elegancia a la poesía. A través del **Qi**, se expresa el espíritu y la fuerza interior del individuo.

En caligrafía se habla de varios **Qi**:

* **De Qi** (得氣) "Cuando la energía fluye en los trazos de un carácter,

* **Hang Qi** (行氣) "Qi de la columna que fluye en una misma columna de caracteres"

* **Nei Qi** (內氣) "**Qi** interior"

* **Wai Qi** (外氣) "**Qi** exterior, que si fluye a lo largo de toda la obra se habla de flujo del **Qi** en un sólo trazo sin interrupción"

En el epílogo del artículo ***Bi Zhen Tu*** (筆陣圖) "El diálogo de la batalla del pincel", escrito

por **Wang Xizhi** decía:

> "El **Qi** se transmite con la fuerza de todo el cuerpo. Cuando escribimos, el **Qi** fluye del hombro al brazo, del brazo a la muñeca, de la muñeca al dedo y del dedo al pincel. Por eso la fuerza de todo el cuerpo se puede transmitir del pincel al papel."[80]

Más tarde apareció la teoría pictórica de "utilizar las figuras para expresar el espíritu" del pintor **Gu Kaizhi** (顧愷之, 344-405), y las teorías posteriores influenciaron profundamente en la forma de entender el arte en China.

Hay un cuento sobre **Gu Kaizhi** que cuenta que pintaba retratos de personas a las que les faltaban los ojos y los dejaba así durante años; cuando le preguntaban el porqué, respondía que la figura de la persona no es importante, que lo importante son los ojos porque a través de ellos se expresa el espíritu y por eso los dejaba para el final y no los pintaba hasta que tenía la idea bien clara y estaba seguro de haber captado el espíritu de la persona para poder plasmar su fuerza interior en la obra.

Cuando se habla de **Chuan Shen** (傳神) "transmitir el espíritu", se dice que un retrato puede captar y expresar el espíritu de la persona, alcanzando así el nivel más alto posible en el arte, el nivel divino de expresión artística. En la técnica del retrato de la pintura china, no es importante el contorno, la figura o el parecido al sujeto real, ya que no son estas cuestiones las que permiten clasificar la obra en el nivel divino, lo importante es que la obra capte y exprese el espíritu de la persona en cuestión. Los pintores chinos descuidaban con frecuencia la ropa y otros elementos ornamentales en los retratos, pero captaban el espíritu interior con todas sus fuerzas, porque para ellos lo importante no era la reproducción superficial de lo que estaban viendo, sino la plasmación de la energía que desprendía la persona en ese momento.



10.14.
Gu Kaizhi (顧愷之, 344-405), *Luo Shen Fu Tu* (洛神賦圖) "La divinidad del río Luo", copia de la dinastía Song, Tela de seda, 27.1 x 572.8 cm. Representa la leyenda del encuentro del poeta Cao Zhi (曹植, 192-232) y y la divinidad Luo.

80. Zhao Yi et al. (1997). p25

11.

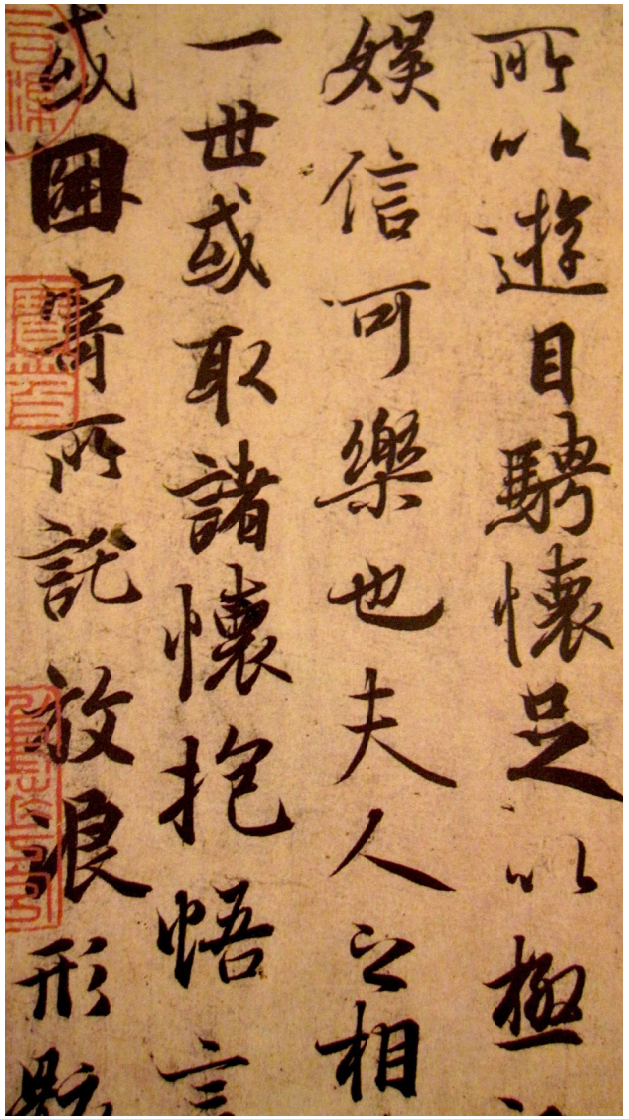
Xin Yun Liu Shi (行雲流水)

"Las nubes que caminan y el agua que fluye"

Cuando no existía el papel, los letrados escribían en tablillas de bambú y madera, un soporte tan rígido que no les permitía expresar libremente sus sentimientos. Al utilizar el papel y a medida que la técnica del pincel fue avanzando resultó cada vez más fácil que las pinceladas tuvieran más matices y pudieran expresar los sentimientos con mayor precisión. Los letrados eran funcionarios que se ocupaban normalmente de la política y ocupaban el nivel más alto en la sociedad.

Durante miles de años, en los que se produjeron muchos cambios políticos y se fueron sucediendo las distintas Dinastías, también cambiaba el destino de las personas, las que ocupaban altos cargos podían pasar a ocupar cargos inferiores y viceversa; esta fue una de las causas que provocó el florecimiento del budismo y del taoísmo, ya que ayudaban a calmar la inseguridad interior. Sabemos que los letrados utilizaban la alquimia para desarrollar técnicas que les permitieran prolongar la vida, y en los escritos que nos han dejado, descubrimos que eran muy sensibles a las relaciones personales. Las cartas que se han conservado, en las cuales se escribían entre ellos , se llaman Tie, palabra que puede traducirse por "modelo de caligrafía."

El estilo acción está considerado como una transición entre los estilos regular y cursiva. En relación a los anteriores es mas simple y fluido que el estilo regular pero no tan libre como el estilo cursiva. Este estilo lo comenzaron a utilizar los intelectuales en sus cartas personales, ya que al escribir en estilo acción podían reflejar sus estados de ánimo; y del mismo modo, debido al contenido íntimo de las cartas, el escribir en una forma más libre facilitaba la cohesión de contenido y forma.



11.1.
Prólogo a los poemas compuestos en *Lan Ting Ji Xu* (蘭亭集序) "Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas" de Wang Xizhi.



11.2.
Para poder escribir en estilo acción, es necesario encontrarse en un estado de bienestar y libertad como el de las nubes que se desplazan por el cielo.



11.3.
"Los trazos deben manejarse como el agua de la fuente corriente que fluye hacia abajo, cuando se detiene es como una montaña... "

Sun Guoting



11.4.
Retrato de Wang Xizhi

11.1. Wang Xizhi (王羲之) (321-379 o 303-361)

A **Wang Xizhi** se le conoce como el **Shu shen** (書聖) "Santo de la caligrafía"; había sido funcionario en el ejército, aunque hay distintas versiones sobre su personalidad histórica, a pesar de su indiscutible talento para la caligrafía. Se dice que cuando el famoso militar **Xi Jian** (郗鑒) fue a visitar a la familia **Wang** para elegir a su futuro yerno, al observar el ambiente de extremada educación que se respiraba dentro de la familia y la gran naturalidad con que **Wang Xizhi** se comportaba, decidió entregar a **Xizhi** a su hija en matrimonio.

Wang Xizhi sentía gran admiración por las ocas, observó con especial atención su membrana interdigital y sus movimientos, que fueron una inspiración muy importante para la evolución de su caligrafía. Un monje daoísta le rogó que copiara una de sus obras llamada ***Huang Ting Jing*** (黃庭經) "Clásico del Vacío Interior". Para compensarlo el monje le regaló un grupo de ocas blancas en señal de agradecimiento por la copia, también conocida como ***Huan E Tie*** (換鵝帖) "Canjeo por una oca", debido a esta historia entre el monje y el calígrafo.

La caligrafía de **Wang Xizhi** no había sido así de libre desde el principio. Este cambio se inició cuando dejó su puesto en el gobierno por las dificultades que le suponía su vida como funcionario, y pasó de ser una figura representativa a retirarse del mundo social. La transformación de su pensamiento y de su alma quedó plasmada en la estética de sus obras.

Sus obras más representativas en estilo acción son:

Yi Mu Tie (姨母帖) "Carta de tía"

Kuai Xue Shi Qing Tie (快雪時晴帖) "Carta de la salida del Sol, tras una fuerte nevada"

Lan Ting Ji Xu (蘭亭集序) "Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas"

La carta se llama ***Yi Mu Tie*** (姨母帖), y es una de las primeras obras del calígrafo Wang. Aunque mantiene su propio estilo, todavía mantiene el estilo oficial, que era muy distinto al de algunas de sus obras más conocidas, donde es más continuo y fluido. Pienso en por qué la muerte de su tía es tan dolorosa para el calígrafo, pues murió de muerte natural, o por accidente o a causa de la tierra. En los escritos del calígrafo Wang siempre aparece ese dolor y se siente inútil frente a la vida.

El dolor de aquel calígrafo, **Wang,** por no poder encontrar su origen. Ese dolor tan intenso no

podíamos comprenderlo en nuestra generación porque él había vivido en una época en la que había habido muchas guerras.Todas ellas eran cartas o saludos enviados a sus amigos como por ejemplo ***Kuai Xue Shi Qin Tie*** (快雪時晴帖) "Carta de la salida del sol tras una fuerte nevada", que sólo contiene veintiocho caracteres:

En su origen solamente tenía 28 caracteres pero después de que los funcionarios de alto nivel o los emperadores de todas las dinastías hubieran añadido poesías detrás de su obra, llegó a convertirse en una obra de diez metros y en esa obra muchos emperadores o funcionarios también han dejado sus sellos.

La contribución del calígrafo **Wang** a la historia se encuentra en la creación de una nueva estética, donde se daba importancia a la belleza en la composición de los caracteres y a la expresión de su contenido. En su época y en épocas posteriores trataban una frase o unos pocos escritos como si fueran tesoros; lástima que su caligrafía auténtica ya no existiera. Las obras que hemos visto del calígrafo Wang son del siglo VII, cuando los Emperadores de la dinastía Tang ordenaron a los calígrafos que imitaran sus escrituras o las calcaran, para conservar su caligrafía aunque sólo fueran copias, pero son tesoros de todas las dinastías y se guardaban en el palacio.

El emperador **Qien Long** (乾隆, 1711-1799) de la dinastía **Qing** tenía un estudio que se llamaba **san xi** (三希)[81] " Tres obras excelentes " en un rincón de su palacio. Es un rincón sólo para él resguardado del frío del invierno de la sala principal y donde escucha los temas de política y las cosas relacionadas con la competitividad de los funcionarios. Ese estudio conserva tres obras de caligrafía que él podía leer cuando quería. Una es ***Kuai Xue Shi Qin Tie***; podía ser que esta obra le trajera un poco de calor pero no sé si él realmente comprendía su importancia.

Otra obra que cuenta cómo su amigo le regaló dos tipos de verdura y dos de medicina. Después de recibir este regalo él contestó que las dos medicinas eran las favoritas de algunas personas que estaban allí. Era como medicina alquímica, que no le sentaba bien. Wang envió una carta a su amigo en la que hablaba de alquimia. Los intelectuales de la época tomaban mucha, para llegar a estados alterados de conciencia. En esta carta cuenta que no se sentía bien después de tomar estas medicinas alquímicas y le pide a su amigo que se cuide. Normalmente se regalaban cosas entre ellos y en aquella carta le dice a su amigo que espera poder tener la oportunidad de tener noticias suyas el otoño siguiente.

81. Las tres obras excelentes son *Zhong Qiu Tie* (中秋帖) de Wang Xienzhi, *BoYuan Tie* (伯遠帖) de Wang Xun, y *Kuai Xue Shi Qin Tie* (快雪時晴帖) de Wang Xizhi.



11.5.
Ma Yuang (馬遠, 1160-1225), Una parte del *Dibujo de Wang Xizhi juega con el ganso* (王羲之玩鵝圖). 115.9 x 52.4 cm.
Museo Palacio Nacional de Taipei.

Wang Xizhi sentía gran admiración por las ocas y los gansos, se dice que había observado con especial atención su membrana interdigital y sus movimientos constituyendo una fuente de inspiración para la caligrafía.

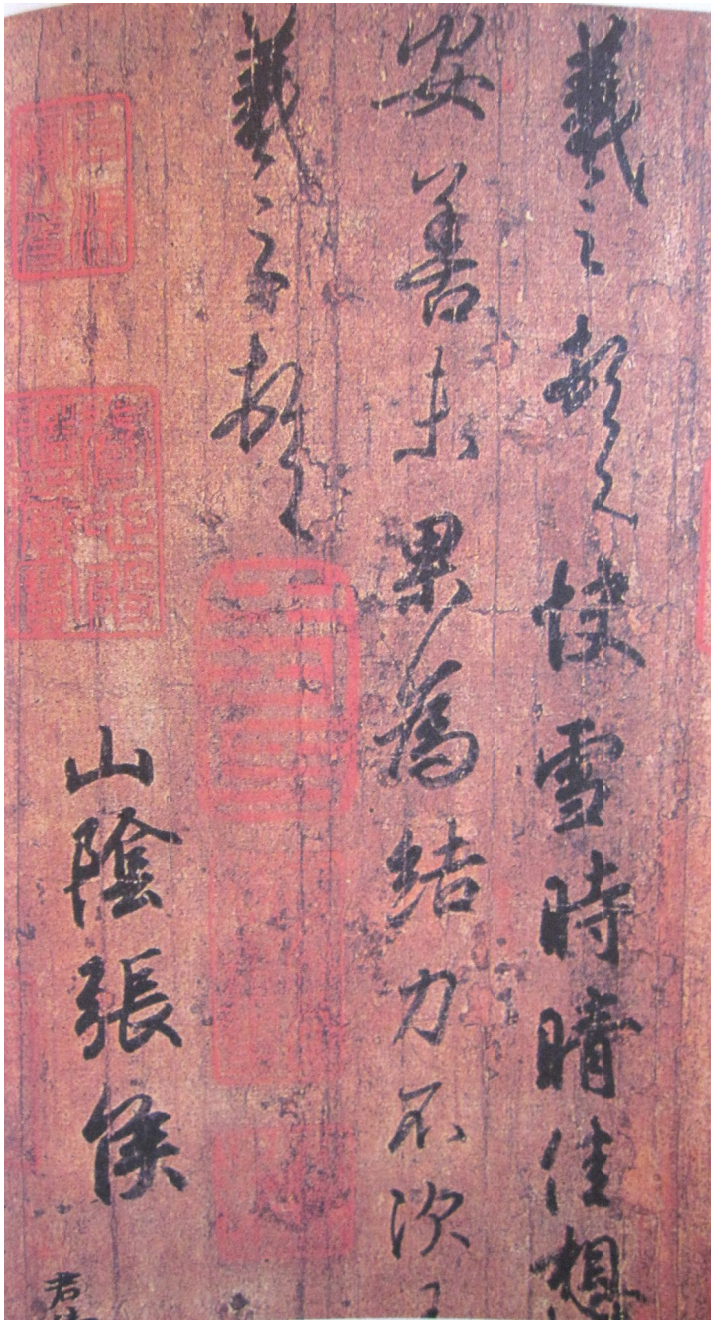
Yi Mu Tie (姨母帖) :

十一月十三日，羲之頓首、頓首。頃遘姨母哀，哀痛摧剝，情不自勝。奈何、奈何!因反慘塞，不次。王羲之頓首、頓首。

"Xi Zhi, muestra su respeto. Me duele profundamente la muerte de la tía, la emoción es muy grande y siento no poder hacer nada. Wang Xi Zhi saluda respetuosamente."



11.6.
Wang Xizhi, *Yi Mu Tie* (姨母帖) "Carta por la muerte de la tía", 26.3 x 53.8 cm.
Museo de Liao Ning (遼寧省博物館).



義之頓首。快雪時晴。佳想安善。未果為結。力不次。王義之頓首。山陰張侯。

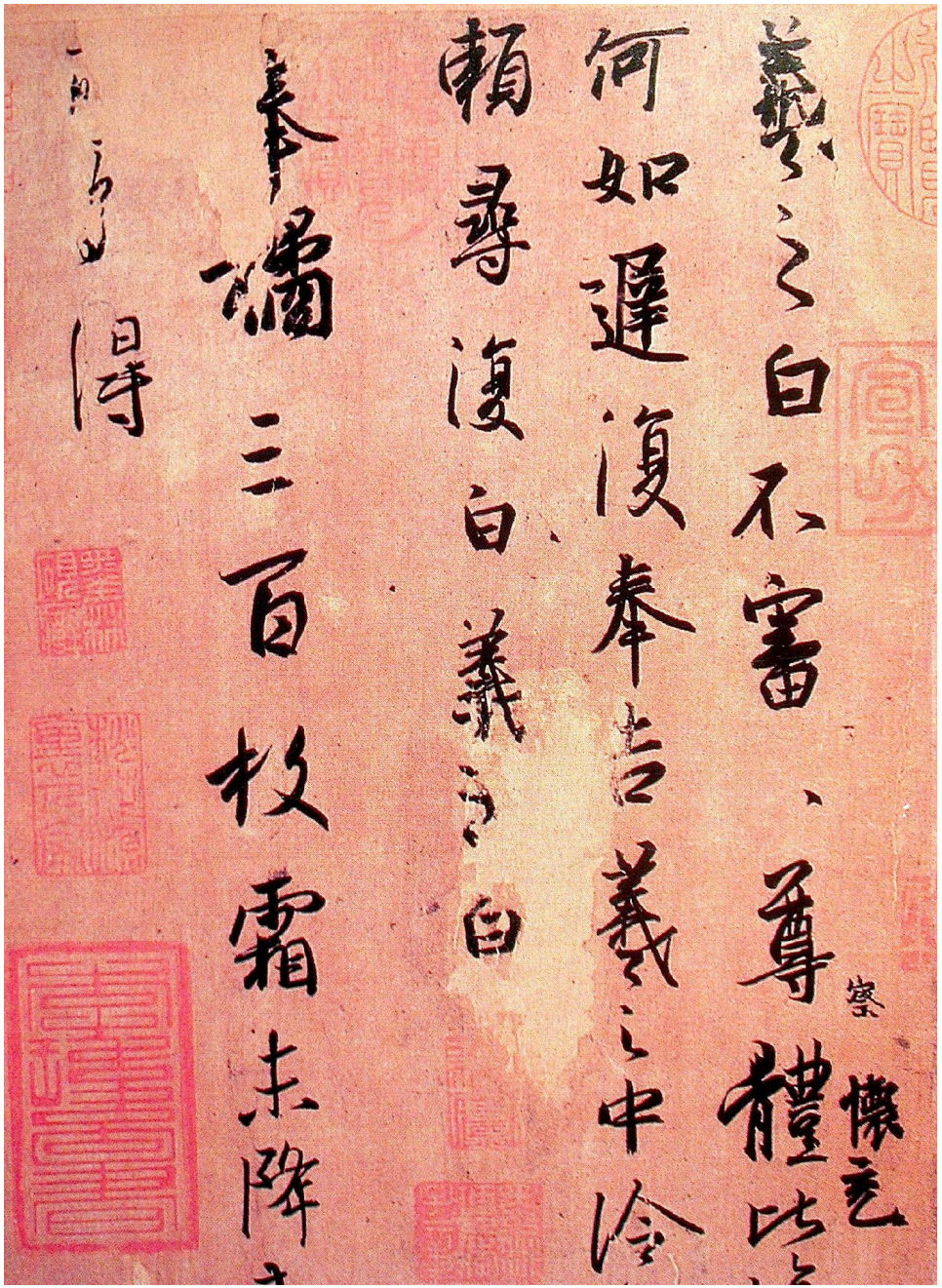
"Saludos desde Xizhi. Tras una fuerte nevada de repente ha salido el sol. Deseo que estés bien de salud. Sobre aquel asunto que te comenté, sigo preocupado. No puedo explicarte mas. saludos. Saludo de Wang Xizhi al señor Zhang de Shan Yin (山陰)".

Son frases convencionales que dirige a un amigo, pero su escritura si la comparamos con la obra de Sa luan nos da una sensación de calidez.

11.7.
Wang Xizhi, *Kuai Xue Shi Qin Tie* (快雪時晴帖) "Después de nevar sale el sol con prontitud"
Dinastía Jin Oriental, papel. 23 x 14.8 cm, copia de dinastía Tang, Museo Palacio Nacional de Taipei.

奉橘三百枚 霜未降 未可多得

"Te envío 300 mandarinas muy costosas de conseguir ya que han sido recogidas antes de la primera nevada."



11.8.
Wang Xizhi, *Fong Ju Tie* (奉橘帖), papel, formato rollo, 24.7 x 46.8 cm. Copia de la dinastía Tang, Museo Palacio Nacional de Taipei.

El gran maestro dejó sus experiencias de práctica caligráfica en su artículo ***Dibujo de la batalla del pincel de la señora Wei***, donde aparece su frase más célebre y con mayor influencia en la posteridad:

> "Antes de escribir hay que moler la tinta, concentrar el espíritu y decidir el tamaño de los caracteres, las formas, la dirección y los movimientos, para que los gestos y la energía puedan continuar, tener sentido antes de escribir."

También explicó su experiencia de aprendizaje del estilo cursiva.

> Para aprender el estilo cursiva hay otro método. Consiste en empezar con un ritmo lento para acelerarlo después, tanto el gesto de la mano como las figuras son como el dragón y la serpiente, se conectan y se entrelazan sin interrumpirse. Se escriben con movimientos ondulantes y buscando siempre la asimetría en los trazos.

11.1.1. Lan Ting Zi Xu (蘭亭集序) "Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas"

La obra más famosa del estilo acción es el ***Lan Ting Zi Xu*** *(蘭亭集序)* de **Wang Xizhi**. La escribió en el año 353, el tres de marzo del calendario lunar. Aquel día su familia, al principio de la primavera, siempre hacía una reunión en la que se hablaba de cómo restaurar las tumbas de los antepasados y otros asuntos de familia. Se reunían en un lugar llamado el pabellón de orquídeas. Se sentaban junto al río, donde flotaban tazas de vino que habían sido depositadas y cogían las tazas al pasar por delante suyo; entonces bebían el vino y componían poemas. En total se compusieron 37 poemas aquel día y todo el mundo pidió al calígrafo Wang que escribiera un prólogo para esa colección de poesía. En aquel momento el calígrafo **Wang** estaba borracho y enseguida escribió este famoso prólogo. En esta obra se habla del ambiente, se describe la belleza del paisaje y la familia reunida, pero al final se expresa la tristeza por el hecho de que todas aquellas cosas se desvanecen enseguida, y habla de lo rápido que pasa la vida y de los cambios que se suceden en el mundo. El texto tiene una caligrafía muy elegante; para realizarlo utilizó pincel de pelo de liebre y papel de cáñamo. Al principio, el texto está escrito de una forma muy correcta y elegante, pero poco a poco su estilo se va liberando e incluso encontramos correcciones.

永和九年，歲在癸丑，暮春之初，會於會稽山陰之蘭亭，脩禊事也。群賢



11.9.
Liang Kai (梁楷), *Wang Xizhi escribió sobre abaníco* (右軍題扇圖), papel, 27.9 x 66.2 cm,
Museo Palacio de Beijing.



11.10.
Copia del pincel que usaba el calígrafo Wang Xizhi. Un pincel de pelo de libre corto, que resulta muy duro y flexible.

畢至，少長咸集。此地有崇山峻領（嶺），茂林脩竹；又有清流激湍，映帶左右，引以為流觴曲水，列坐其次。雖無絲竹管弦之盛，一觴一詠，亦足以暢敘幽情。

是日也，天朗氣清，惠風和暢。仰觀宇宙之大，俯察品類之盛。所以遊目騁懷，足以極視聽之娛，信可樂也。

夫人之相與，俯仰一世，或取諸懷抱，悟言一室之內；或因寄所託，放浪形骸之外。雖趣（取/趨）舍萬殊，靜躁不同，當其欣於所遇，暫得於己，怏然自足，不知老之將至；及其所之既倦，情隨事遷，感慨係之矣。向之所欣，俛仰之間，已為陳跡，猶不能不以之興懷；況脩短隨化，終期於盡。古人云：「死生亦大矣。」豈不痛哉！

每攬（覽）昔人興感之由，若合一契，未嘗不臨文嗟悼，不能喻之於懷。固知一死生為虛誕，齊彭殤為妄作。後之視今，亦猶今之視昔，悲夫！故列敘時人，錄其所述，雖世殊事異，所以興懷，其致一也。後之攬（覽）者，亦將有感於斯文。

"A principios de la última luna de la primavera del noveno año Guichou de la era Yong He (año 353), nos reunimos en el Pabellón de las Orquídeas, cerca de Shanyin, en los montes Guiji, para el rito de purificación. Todos los hombres de talento están presentes, tanto jóvenes como ancianos. Nos rodean altas montañas y escarpados picachos, bosques umbríos y gráciles bambúes. Arroyos limpios y borboteantes, las cascadas relumbran por doquier. Traemos hacia nosotros el agua clara por la ondulada acequia, y dejamos en ella flotar nuestros vasos.

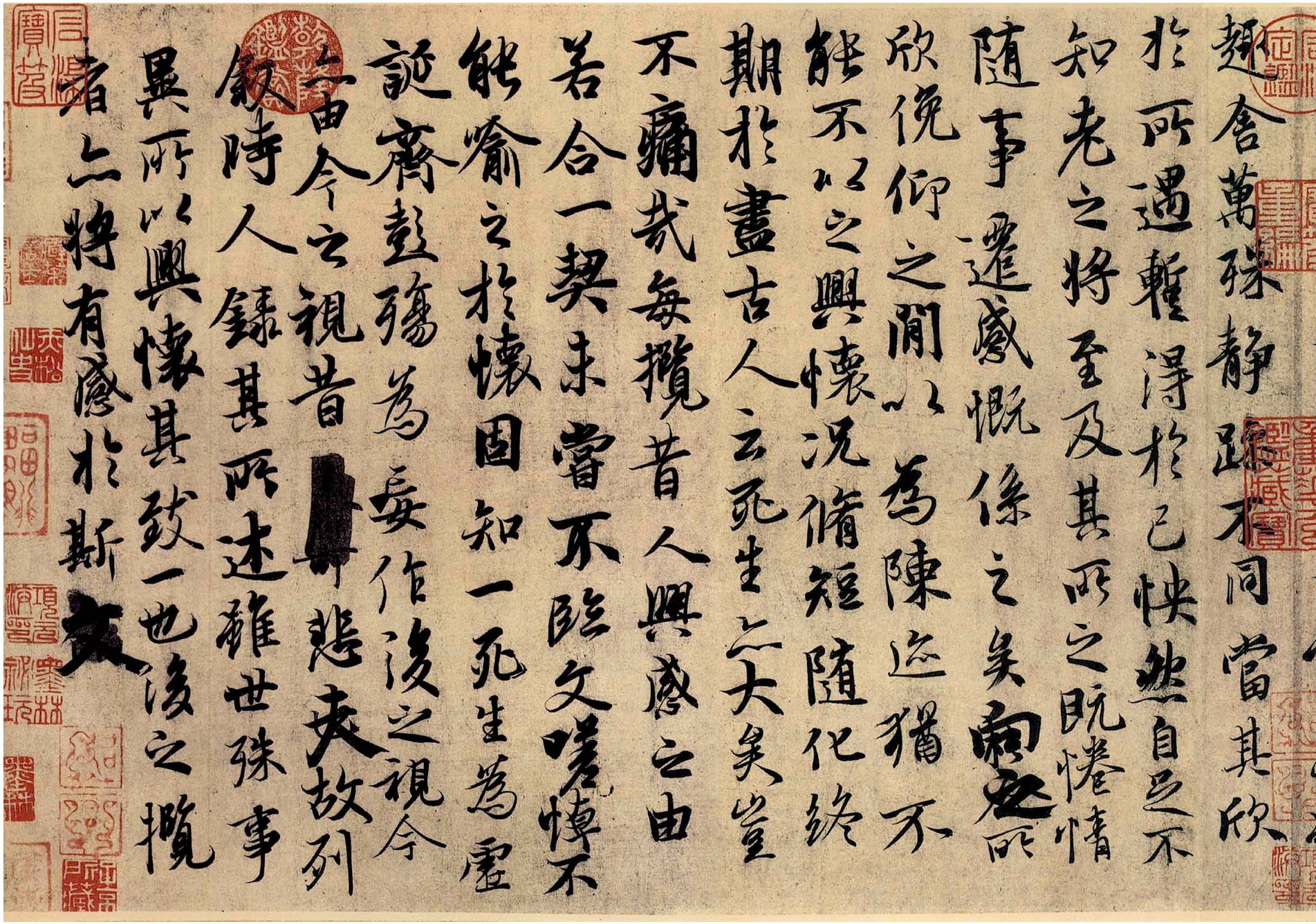
Cada cual va a sentarse en fila junto a la orilla. Aunque no disfrutamos del sonido de flautas y laúdes, la alternancia de libaciones y letanías nos anima a expresar con sinceridad nuestros sentimientos más profundos. En este día, el cielo resplandece, el aire es puro, la dulce brisa está en armonía con la alegría. Arriba, la inmensidad del cosmos. Abajo, infinidad de seres. Todo ello proporciona gran deleite a la vista y al oído, a la mirada errante y al corazón henchido de felicidad. ¡Cuánta dicha!

En los encuentros de esta vida, que pasa como un relámpago, unos gustan de conversar en sus casas, otros prefieren expresar sus sentimientos con la ayuda de lo externo y el disfrute de lo que nos rodea. Existen mil actitudes y goces distintos, tranquilos o activos.

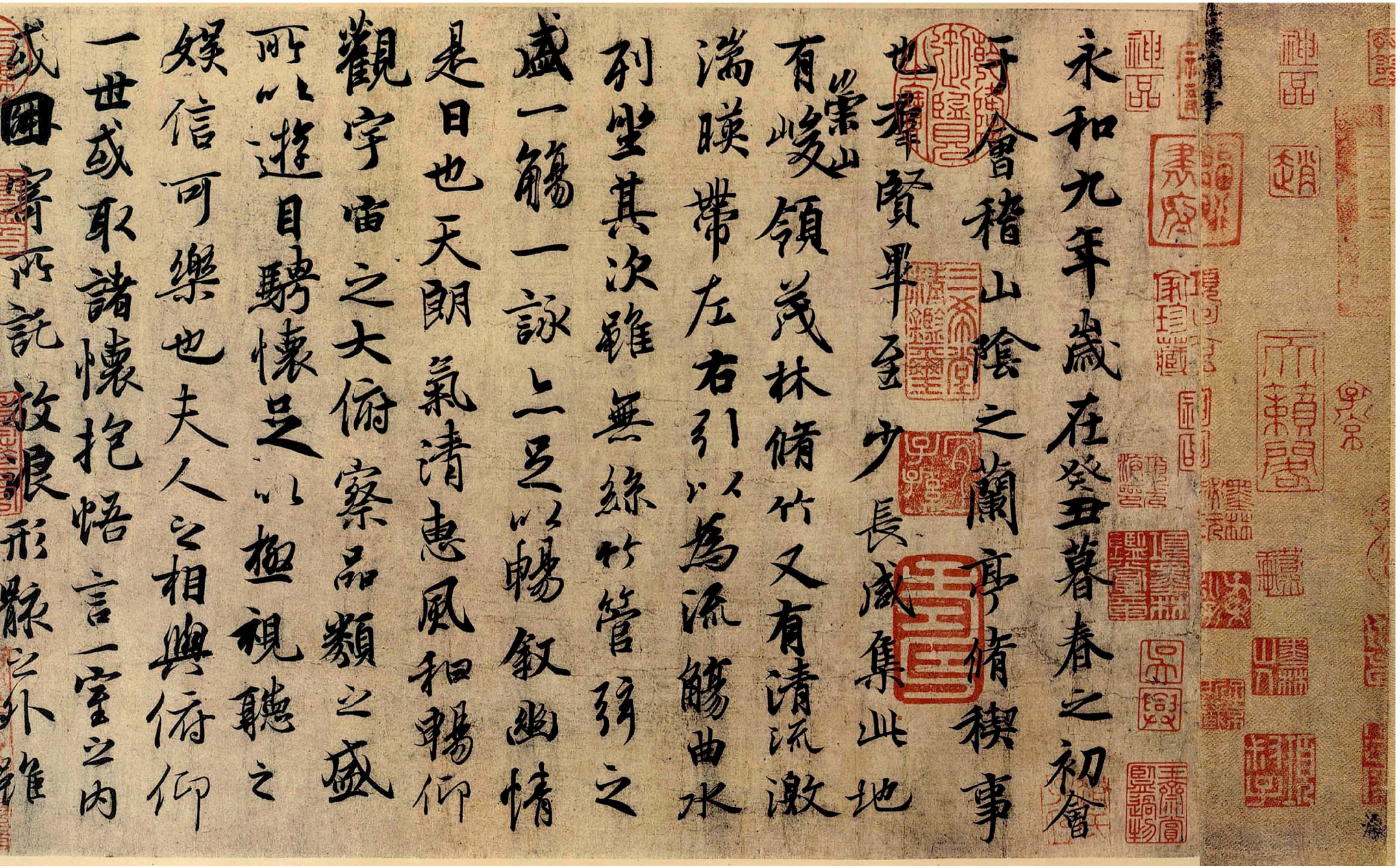
Cuando el hombre se alegra de lo que acontece, se encuentra momentáneamente ufano, alegre y satisfecho, inconsciente de la vejez venidera. Mas cuando le fallan las fuerzas en su afán, sus



11.11.
Wen Zhengming (文徵明), *El dibujo de Langtin* (蘭亭修楔圖),
1524, 24.2 x 60.1 cm, Museo Palacio de Beijing



11.12.
Lan Ting Zi Xu (蘭亭集序) "Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas".


永和九年歲在癸丑暮春之初會
于會稽山陰之蘭亭脩禊事
也羣賢畢至少長咸集此地
有崇山峻領茂林脩竹又有清流激
湍映帶左右引以為流觴曲水
列坐其次雖無絲竹管弦之
盛一觴一詠亦足以暢敘幽情
是日也天朗氣清惠風和暢仰
觀宇宙之大俯察品類之盛
所以遊目騁懷足以極視聽之
娛信可樂也夫人之相與俯仰
一世或取諸懷抱悟言一室之內
或因寄所託放浪形骸之外雖



11.13.
Distintos Zhi (之) desde *Lan Ting Ji Xu* (蘭亭集序)"Prólogo a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas."

El mismo carácter hecho por la misma persona pero bajo distintas circunstancias de emoción, presión, velocidad... puede varíar considerablemente.

sentimientos cambian a tenor de los acontecimientos, y se ve apesadumbrado. Las alegrías de antaño, en un abrir y cerrar de ojos, se tornan huellas del pasado. Es inevitable la emoción de recordarlas. Con más razón si la vida, larga o corta, sigue los caprichos del destino, y acaba indefectiblemente en la nada. Se dijo en la Antigüedad: "la vida y la muerte son de gran importancia". ¡Qué desolación!

Al ver los motivos de aflicción de las gentes de antaño, se diría que se unían como por acuerdo. No puedo dejar de suspirar ante sus textos, sin saber por qué. Por ello resulta absurdo considerar iguales la vida y la muerte. Comparar la longevidad de Pengzu con la vida truncada en la infancia es pura sinrazón. Por desgracia, los que vengan después mirarán el presente como en el presente se mira el pasado. Por esta razón anotaré los nombres de los asistentes y transcribiré sus poemas. Aunque seamos de diversas generaciones y desiguales circunstancias, nuestros sentimientos son, al fin y al cabo, los mismos. Los hombres venideros también sentirán emociones al leer este texto."

Por su elegancia, belleza, libertad y energía, es considerada como la primera obra de estilo acción de la historia. Después de despertar quiso reescribir el prólogo, pero nunca pudo superar la primera versión. Esta obra se conservó hasta el siglo VII. Cuando el emperador Tai Zong de la dinastía Tang quiso que más gente pudiera disfrutar de esta obra, ordenó a los tres calígrafos más importantes del reino que imitaran y calcaran su prólogo. El emperador fue enterrado con la obra original. Los modelos que se han copiado o calcado se han conservado en los Palacios de todas las Dinastías.

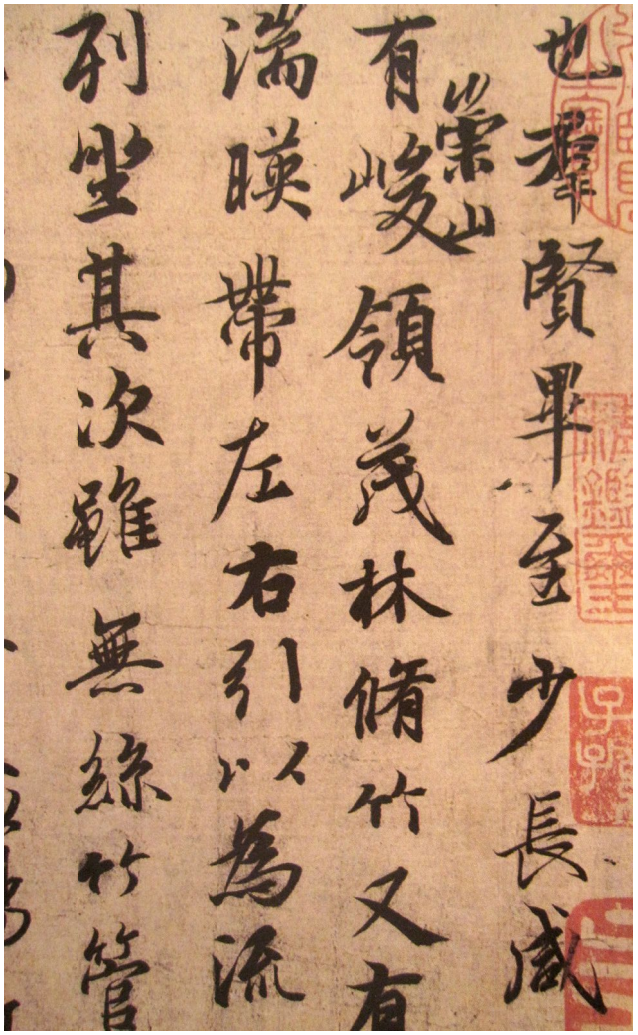
Las tres obras más importantes de estilo acción hablan o sobre las guerras, o bien sobre el exilio o sobre la fugacidad de la vida. Cada carta es el reflejo de la época y a través de ellas se puede percibir la presencia del calígrafo o del poeta. En ellas vernos reflejada la vida de aquellos calígrafos que trabajaban para el gobierno a la vez que eran artistas y llevaban una vida bohemia, bebiendo vino, tomando te, investigando en fórmulas alquímicas… Este tipo de vida se acababa con el cambio de dinastía y muchos de ellos eran expulsados del trabajo. Al principio, en el plano político, los letrados tenían el deseo de colaborar en el gobierno, pero poco a poco fueron adoptando una actitud cada vez más taoísta y se fueron distanciando de aquellos ideales políticos que no podían realizar. Aunque era una época de guerras políticas, el nivel de preocupación por el país era mucho mayor y no podían desentenderse de sus problemas; por eso expresaban sus preocupaciones a través del pincel.

11.2. Ji Zhi Gao Tie (祭姪文稿)[82] "Texto de ofrenda al sobrino"

En la historia las frases más bonitas de la caligrafía china son la expresión de aquellos sentimientos más profundos. Por ejemplo, hay una obra titulada ***Artículo como ofrenda al sobrino*** del calígrafo **Yan Zhenqing** (顏真卿) [83] donde éste expresa su dolor y su enfado por la muerte de su sobrino a causa de las invasiones de otra gente. Su escritura original refleja los sentimientos y las emociones en el momento de escribir, aunque hay bastantes partes corregidas; a pesar de haberlo reescrito, no podía sentir lo mismo en el momento de la reescritura.

> " El primer año de Chen-Wuen, el año de Wushu, el día 3 de septiembre, el décimo tercer tío, Yan Chenqing, yo estaba haciendo una ofrenda para el espíritu de mi sobrino con vino y le dije: "De pequeño ya eras muy especial y ya se veía que eras muy virtuoso; parecías un coral en nuestra familia y también parecías una orquídea por tu buen olor y un árbol de jade en nuestro jardín, siempre nos hacías sentir orgullosos. En aquel momento deseábamos que llegaras a ser un funcionario pero, ¿quién podía pensar que habría una rebelión de los militares? Y tu padre era alcalde de Chang-Shang. En aquel momento el gobierno también me había ordenado ser alcalde de Pinyuan. Mi hermano, que me quería mucho, te envió para que me dieras un mensaje, pero cuando regresaste a tu ciudad la habían invadido y cuando se abrió la puerta de la ciudad los militares te mataron; también habían cogido a tu padre y lo habían matado. No tenías ni siquiera veinte años. Cuando cayó el nido ya no había huevos enteros y los dioses no estaban arrepentidos por haber causado esta tragedia. ¿Quién causó esta desgracia?
>
> Fue una muerte muy violenta. Si tuviera cien cuerpos podría redimir el tuyo. Triste! He ido a tu ciudad a buscar el ataúd donde guardaron tu cabeza. Estaba muy triste y esto me afectó mucho y me llevó a un estado de melancolía. ¡Por favor, espera un poco más! ¡Otro día buscaré otro lugar para enterrarte! Si todavía puedes oírme, aunque estés muerto,no te resientas por tener que pasar una temporada aquí! ¡Qué tristeza! Buen provecho."

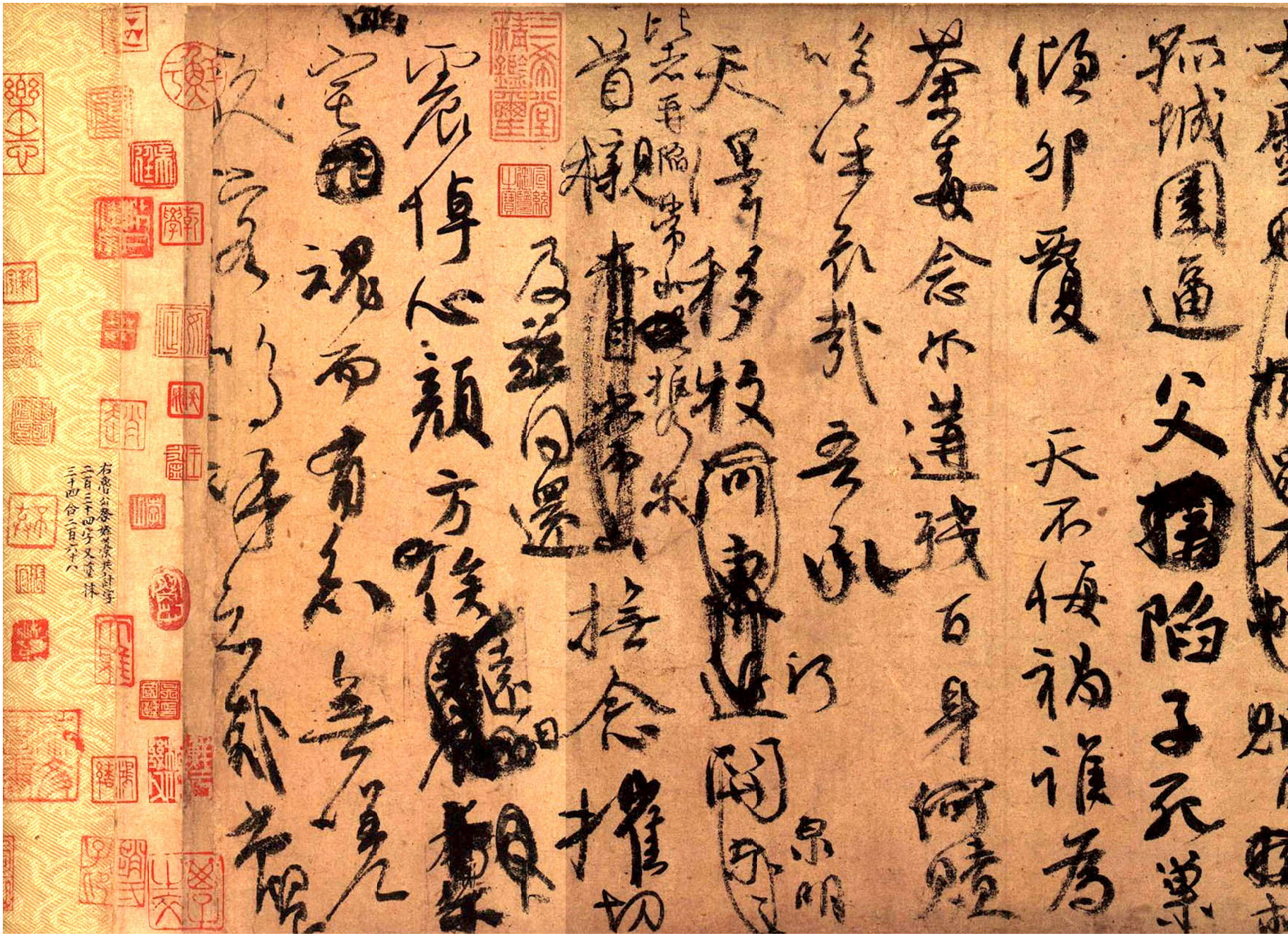
Este artículo se escribió cuando el calígrafo Yan tenía cincuenta años. Las obras que conocemos



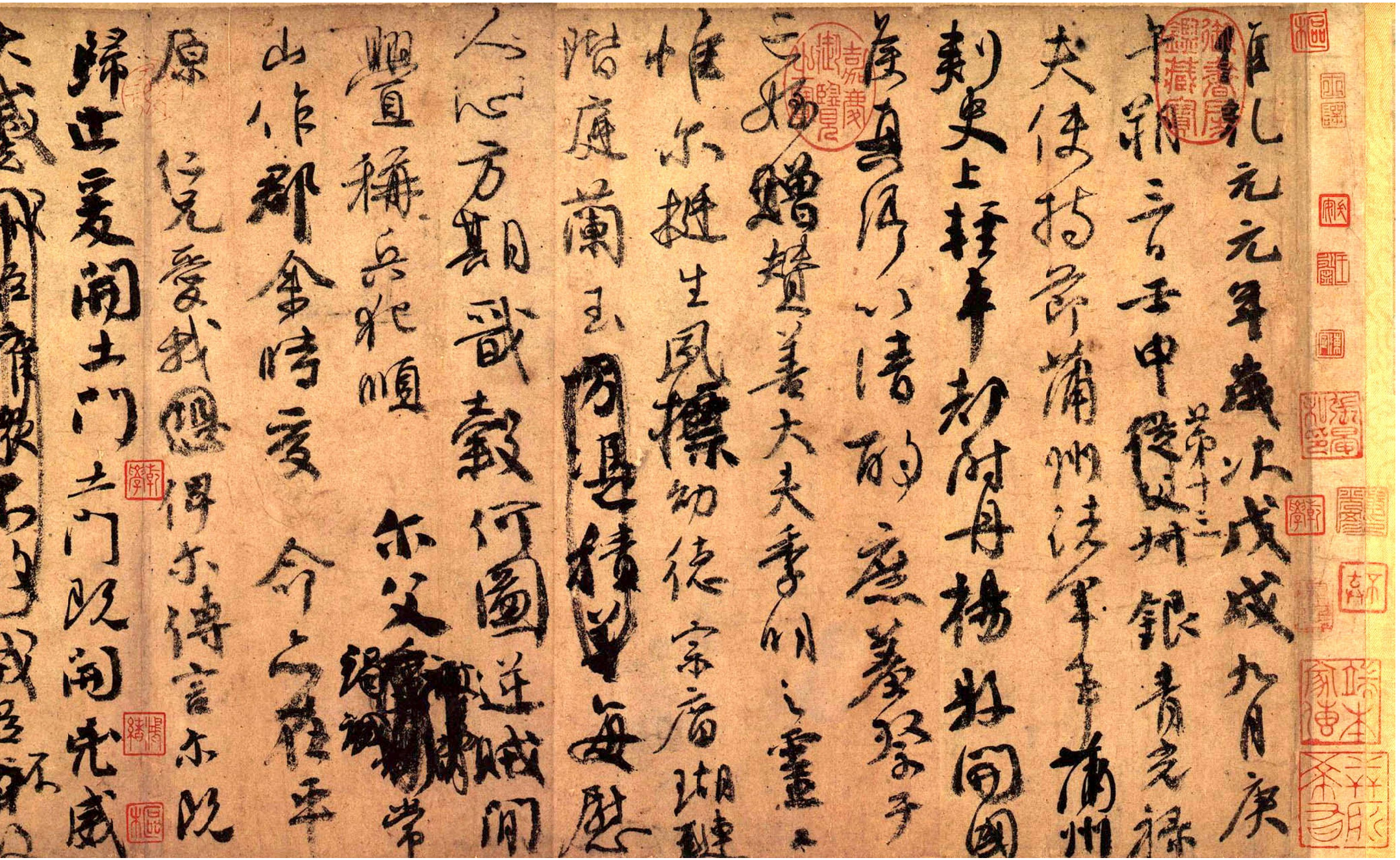
11.14.
Una parte de Lan Ting Zi Xu (蘭亭集序)

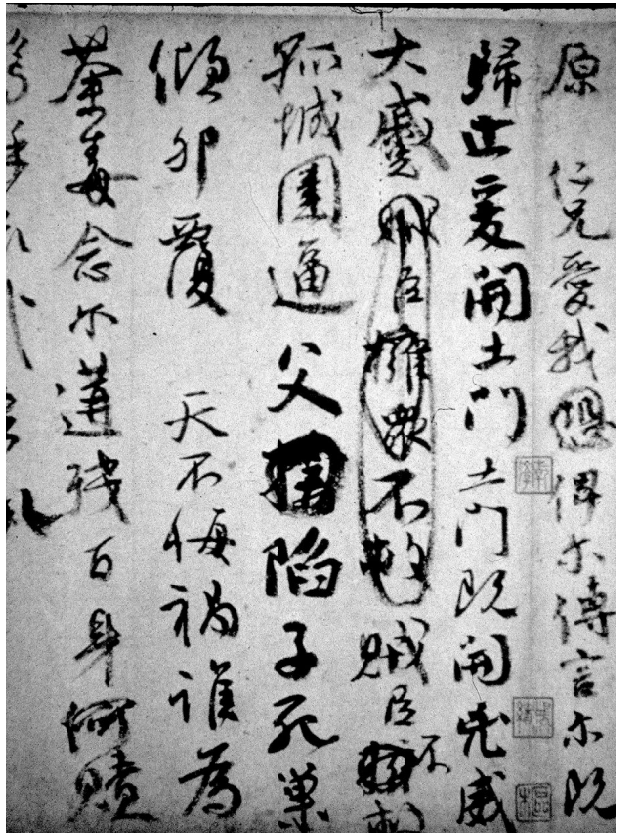
82. En el año 758, Yan Zhenqing encontró la cabeza de su sobrino en la provinvia Hebe y luego escribió estaobra. *Ji Zhi Gao Tie*, total 234 caracteres. Museo Palacio Nacional de Taipei.

83. Yan Zhenqing (709-785) proveniente de una familia de escribas y calígrafos. Aprendió su estilo caligráfico con el maestro Chu Suiliang y más adelante con Zhang Xu; cada uno le enseñó su propio estilo en el manejo del pincel. Su estilo regular es diferente al de los cuatro maestros de principios de la dinastía Tang. La influencia del estilo sello y del estilo oficial se veía en las técnicas de "esconder el pincel", la forma de cola de golondrina, la forma de pincel cuadrado y de pincel redondo, y la composición equilibrada entre izquierda y derecha.



11.15.
Yan Zhengqing, *Ji Zhi Gao Tie*, papel, 28.2 x 75.5 cm, Museo Palacio Nacional de Taipei.





11.16.
Una parte de *Ji Zhi Gao Tie* (祭姪文稿) "Texto de ofrenda al sobrino."
Museo Palacio Nacional de Taipei.

En el año 758, Yen Zhenqing encontró la cabeza cruelmente decapitada de su sobrino en la provincia Hebe y conmovido escribió esta obra.

de él son casi todas de estilo regular, pero este artículo está hecho en estilo acción. En este artículo hay muchas correcciones y diferentes tonos de tinta, según la presión que se hacía al escribir, en cada pasaje. Según el tono de cada uno de ellos, se ven reflejadas las emociones del momento y de la escritura.

En los momentos en los que habla de la muerte de su sobrino, el color es de un negro más intenso y al final se puede apreciar que queda menos tinta y no hay un esquema previo a la escritura, además hay muchos errores. Este artículo conserva todos los sentimientos y la energía del calígrafo y podemos sentir su dolor a través de su escritura. Se considera la segunda obra más bonita en estilo acción de la historia.

A través del dolor que se expresa en este texto por la muerte de un sobrino, podemos sentir el dolor y recordar la desolación de una rebelión que afecta a un país entero.

11.3. Han Shi Tie (寒食帖)[84] "Poesía de la comida fría"

Hay otro texto importante en estilo acción del calígrafo **Su Shi** (蘇軾, 1307-1101)[85], que se llama Poesías de comida fría. ***Han Shi Tie*** eran un boceto y su nombre proviene de una historia. Cuenta la historia que había una vez una persona, llamada **Zhie Zhituei** (介之推)(?-636 a. C.) que no quería ser funcionario. Para obligarlo el emperador ordenó prender fuego a la montaña donde vivía para que saliera de ella, pero al quemarla **Zhie Zhituei** se negó a ello y más tarde encontraron su cuerpo, junto al de su madre, abrazado al tronco de un árbol. Como se sentía muy culpable, el Emperador prohibió que se encendiera fuego en todo el país durante tres días, y la gente se vio obligada a comer comida fría durante esos tres días. La fiesta de la comida fría tiene

84. Tambien se llama Huangzho hanshi shi tie, se escribió en el año 1082 en Huangzho, 34.2 cm (largo)X 199.5 cm. En la historia la llamose trata de la tercera importante de estilo acción. Museo Palacio Nacional de Taipei.

85. Su Shi (1307-1101), su otro nombre era Zi Zhan (子瞻) o Dong Po Ju Shi (東坡居士) "Laico del Budismo Dong Po". Fue uno de los grandes escritores chinos y un importante pintor y calígrafo. Era letrado, político y calígrafo; aprendió los estilos de Wang Xizhi y Wang Xienzhi y copió las obras de Yan Zhenqing, Yang Ningshi (楊凝式) y Li Yong (李邕). Su estilo se basa en la combinación de trazos fuertes y gruesos como Yan ZhenQing con la elegancia de Wang Xizhi y Wang Xienzhi. Decía él que nunca levantaba el brazo para coger el pincel, de modo que su postura se parecía más a la de sujetar una pluma para escribir, pero esto definía su sello artístico personal. La obra *Han Shi Tie* fue su obra más famosa, allí expresaba sus tribulaciones.

lugar a principios de abril, en primavera, y es una época de finas lluvias.

Allí se habla de su vida personal. Esta obra se escribió en el 1082. Aquel año **Su Shi** tenía 45 años y fue encerrado en la cárcel por criticar la política del país. Luego lo destinaron como funcionario a un pueblo en el exilio. Era una época en que los funcionarios tenían gran influencia sobre los Emperadores ya que estos respetaban sus ideas. Pasó de ser un funcionario de alto nivel a serlo en un pueblo y vivió en condiciones de extrema pobreza. Tuvo que enseñar a los habitantes del pueblo a cultivar cereales para que pudieran sobrevivir.

En aquella época escribió muchas de sus obras más importantes, en las que encontramos una mayor intensidad poética y artística; antes, cuando estudiábamos sus obras, nos sorprendía su talento pero desconocíamos estos aspectos de su biografía. A **Su Shi** le gustaba expresarse libremente en la escritura:

> "Cuando escribo, mi escritura no proviene de ninguna regla, no me gusta cuidar los detalles de los trazos"[86]

> "el poeta **Du Lin** (杜陵) critica la caligrafía y le gustan los trazos delgados, opinión con la que estoy en desacuerdo, porque los trazos cortos, largos, gruesos o delgados tienen sus formas y a quién no le gustan las mujeres guapas gordas de **Yu Huan** (玉環) o las delgadas de **Fei Yan** (飛燕)"[87]

Como **Su Shi** era un gran letrado y los letrados de la dinastía **Song** eran considerados personas orgullosas, usaban la caligrafía o la pintura como diversión para expresar sus emociones, y amaban las obras que mostraban tranquilidad y profundidad, por eso Su Shi despreció las exhibiciones de caligrafía ante la nobleza y la familia real.

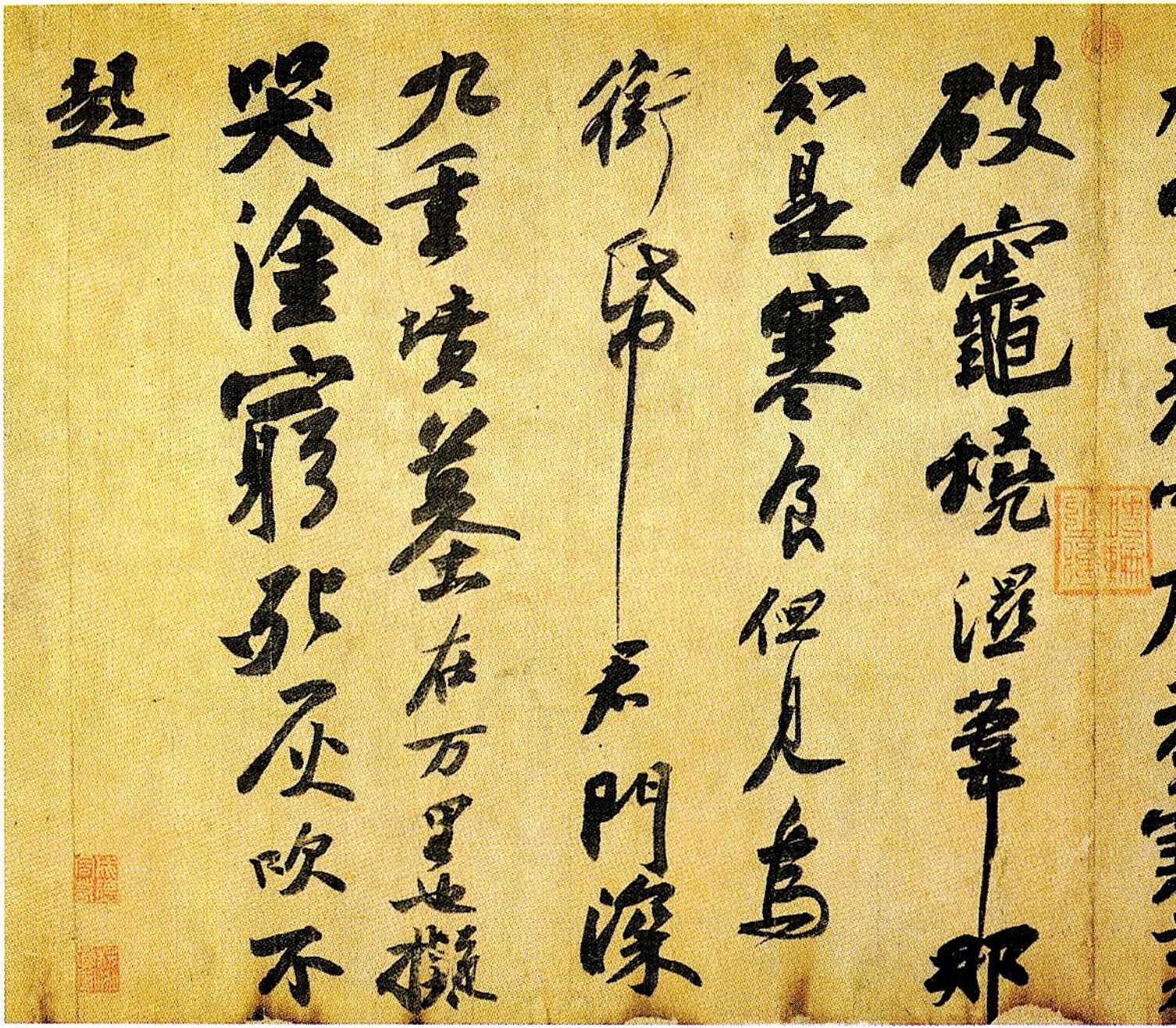


11.17.
Zhao Mengfu (趙孟頫, 1254-1322), *Retrato de Su Shi* (蘇軾),
Museo Palacio Nacional de Taipei.

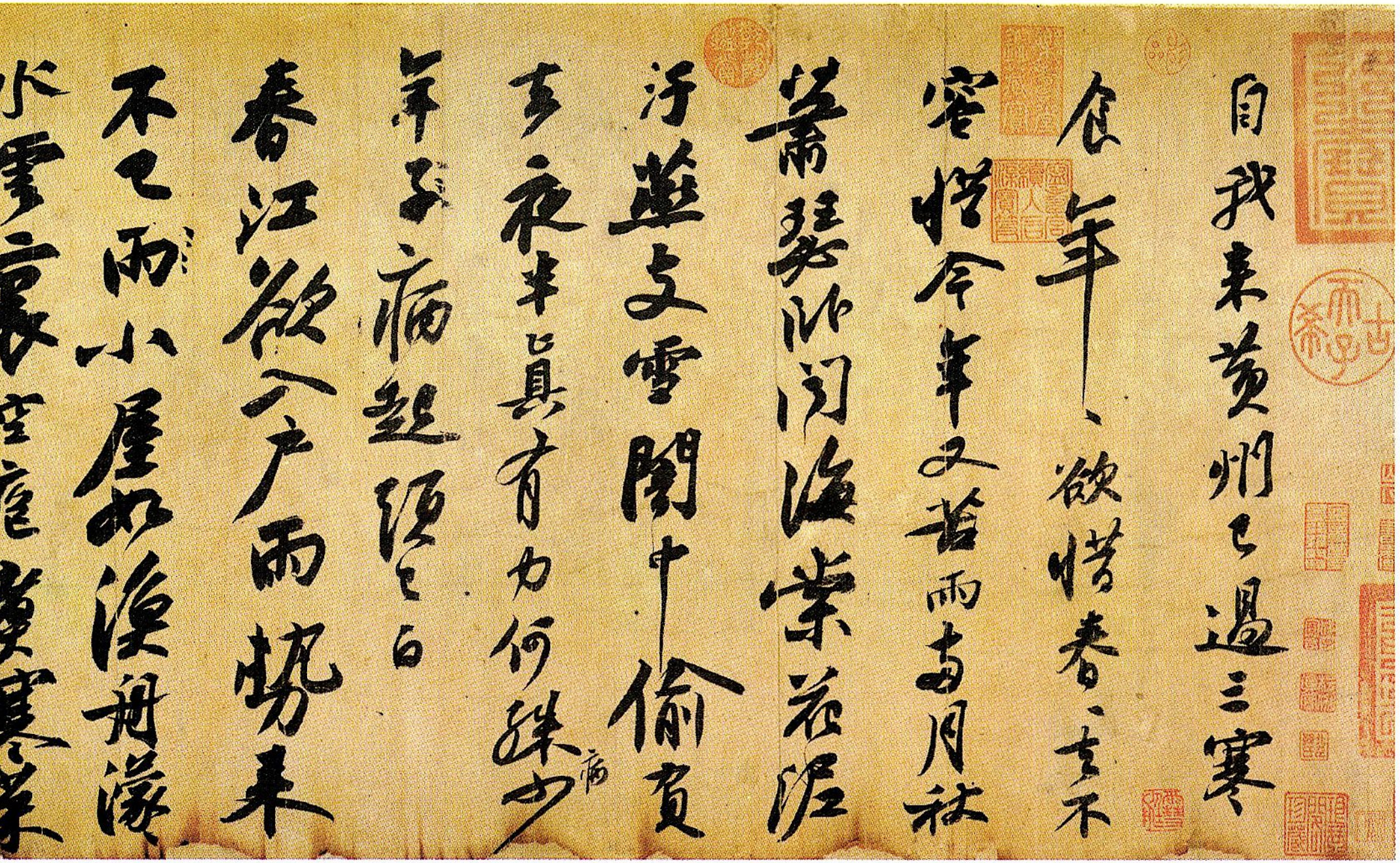
86. *Shi Cang Shu Zue Mo Tang* (石蒼舒醉墨堂)

87. *Sun Hua Lao Cho Mo Miao Ting Shi* (孫莘老求墨妙亭詩)

"Desde que llegué a Huang Zhou hace tres años, han pasado tres fiestas de la comida fría. Cada año espero que llegue la primavera y lamento cuando se va. Este año ha vuelto a llover durante dos meses seguidos. En esta primavera he tenido la misma sensación de soledad que tuve en otoño. Me siento algo enfermo y miro las flores de begonia caídas en el barro. El tiempo ha robado mi juventud. Durante la noche cuando dormimos pasa el tiempo sin darnos cuenta. Después de sufrir una grave enfermedad al recuperarme descubrí que mis cabellos se habían vuelto blancos. Parece como si después de la intensa lluvia el río de la primavera quisiera entrar en mi casa. Mi pequeña casa es como una barraca en medio de una nube de agua. Estoy preparando la comida fría en mi pobre cocina utilizando un horno inservible en el que arde la caña mojada. ¿Cómo sabré si han llegado los días de la comida fría y los pájaros se llevaron ya los billetes de papel? El palacio del Emperador está muy lejos de aquí y las tumbas de mis antepasados se encuentran a diez mil kilómetros más allá."



11.18.
Su Shi, *Han Shi Tie* (寒食帖) "Poesía de la comida fría", papel, 34.2 x 199.5 cm.
Museo Palacio Nacional de Taipei.



12.

Zhi Xu Jin Ran (秩序井然)

"El orden y el emperador"

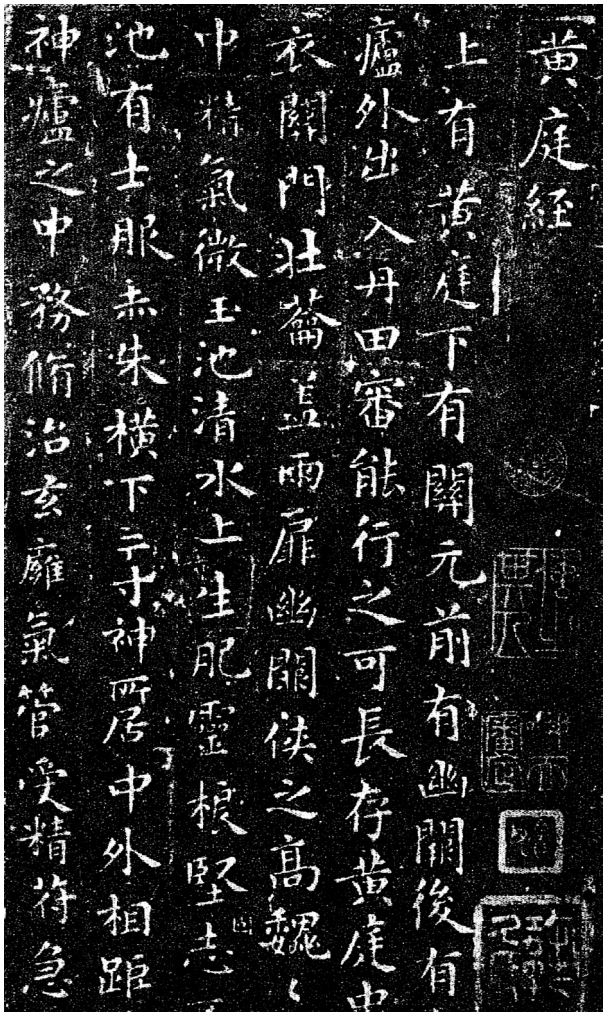
Después de la dinastía **Han**, apareció el estilo regular que simplificó y sustituyó al Estilo oficial. Se eliminó la forma de cola de golondrina y se colocó el carácter en una composición más cuadrada y regular. Así se creó el **Kai Shu** (楷書) "Estilo regular", que ha sido el más popular y el más utilizado en la sociedad desde entonces hasta hoy.

En las dinastías **Wei** y **Jin**, se utilizaba mucho el estilo regular en lugares emblemáticos como las piedras de la montaña o las estelas de las tumbas y los templos. Estas formas se conocen como **Wei Bei** (魏碑) "La estela de Wei".

La forma cuadrada y la técnica sistemática del estilo regular se identifican con la filosofía confucionista. En la dinastía **Tang** (唐)(618-907)[88] fue muy popular por el interés del emperador en enseñar al pueblo. Muchas de las obras de los maestros de la dinastía **Tang** son ejemplos didácticos para practicar caligrafía.

Fa (法), significa "ley", "regla", "método", etc. Durante la dinastía **Tang**, estos métodos prescriptivos se aplicaron a muchos ámbitos. El orden era la base para comprender el pensamiento. El confucianismo era necesario para mantener el orden político y se convirtió en un instrumento básico para consolidar el poder de los emperadores.

88. El emperador Yang Jian (楊堅) de la dinastía Sui unificó los reinos del sur y del norte, centralizando el poder político. Su hijo Yang Guang (楊廣) construyó el Gran Canal que comunicaba el norte con el sur, como sucesor de su padre. El pueblo sufrió una gran miseria como consecuencia de las grandes obras del estado y la sucesión de guerras, en las que llegaron a morir más de un millón de soldados. Gobernó hasta el año 618, cuando Yang Guang fue asesinado por un militar de su ejército. Después, su sucesor, el emperador Yang You (楊侑) abdicó a consecuencia de las presiones del militar Li Yuan (李淵), que funda la dinastía Tang, proclamándose emperador en el año 618.



12.1. Wang Xizhi, *Huang Ting Jing* (黃庭經), "Sutra de Huang Ting", 356, Huang Ting Jing (黃庭經) es un clásico daoísta muy importante. El Huang (黃) "color amarillo"; según la teoría de los cinco elementos significa centro, y Ting (庭) significa patio vacío, Huang Ting (黃庭) significa el vacío interior producido durante la meditación. La obra pone gran énfasis en el cultivo de la energía para mantenerse sano y alargar la vida.



12.2.
Lápidaz de Zhang Monglong (張猛龍碑), 522.

12.1. El papel de los emperadores en la caligrafía china

La dinastía **Tang** fue una época floreciente en el ámbito de la caligrafía. El proyecto cultural del emperador **Li Shimin** (李世民) y sus gustos sobre caligrafía tuvieron una gran influencia. Cuando **Li Shimin** entró en funciones, reestructuró la política con sus ministerios y llegó a la conclusión de que los emperadores de los últimos tiempos gobernaban peor que los antiguos, porque "daban mucha importancia a la fuerza de las armas y despreciaban el confucianismo" y por eso "el pensamiento se degradó, su esencia pura y sencilla se deterioró".

Li Shimin empezó a crear instituciones como la escuela **Hong Wen Guan** (弘文館) "Escuela de propagar la literatura", que difundía las ideas confucianas y ofrecía unas pautas al emperador para gobernar el país. La escuela que propagaba la literatura fue construida para los hijos de los ministros o de los parientes del emperador donde el estudio de la caligrafía se estableció y desarrolló en el interior de los palacios, los ministerios, etc. creándose una institución específica para la caligrafía, **Shu Xue** (書學) "estudio de caligrafía" dirigida a los hijos de los funcionarios de nivel más bajo y a los hijos del pueblo ordinario de la capital.

Hasta entonces, a los emperadores les había gustado conservar obras de caligrafía en sus palacios, pero no fue hasta la llegada del emperador **Li Shimin** cuando por primera vez en la historia se hicieron escuelas específicas para promover la caligrafía. La caligrafía se apoyaba en el confucianismo, ya que éste era la guía de pensamiento de la escuela de caligrafía y todos los alumnos de la escuela que propagaba la literatura tenían que estudiar sus libros.

En el año 635, el confucianista **Kong Yingda** (孔穎達) escribió la interpretación de ***Wu Jing Zheng Yi*** (五經正義) "Los cinco canónicos del confucianismo" que se convirtió en una lectura obligatoria, ya que el objetivo era que los alumnos no sólo aprendieran la teoría, sino también la aceptaran y practicaran en la vida diaria. Un ejemplo de ello es el del maestro Yu Shinan, que enseñaba "el método del pincel" y escribió ***Quan Xue Pian*** (勸學篇) "Capítulo para estudiosos" para plasmar y desarrollar el espíritu a través del Estilo regular.

La importancia de la caligrafía en la dinastía **Tang** se reflejaba en los exámenes oficiales, ya que saber escribir los caracteres, era un mérito para pedir plaza de funcionario:

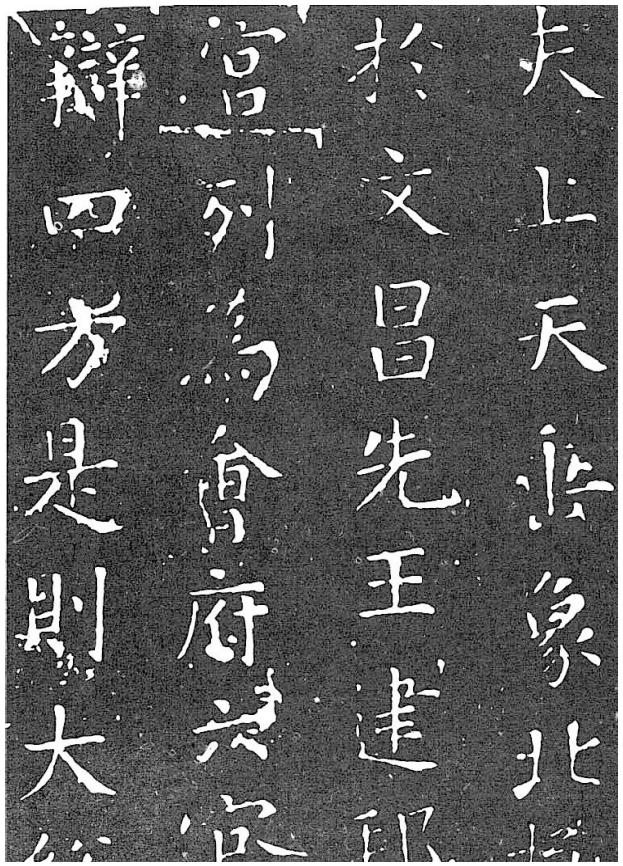
> "Hay cuatro requisitos para elegir a un funcionario... el tercero es la caligrafía, si su estilo regular es bonito".

El hecho de que escribir bellamente permitiera el acceso al funcionariado y la posibilidad de ganar dinero, provocó nuevas reacciones en la sociedad y en la forma de entender la caligrafía, ya que sólo se daba importancia a su forma, en detrimento de su contenido o su espíritu moral. Un caso extremo de ello fue **Li Yong** (李邕)[89], que llegó a utilizar su talento para escribir con bella caligrafía palabras irreales y corruptas en inscripciones en lápidas que glorificaban a los muertos, desobedeciendo las reglas de urbanidad.

Para cambiar esta situación fue necesario redirigir la caligrafía, volviendo a establecer el orden moral y evitando valorar sólo la forma y no el contenido, sólo la escritura y no la moral. Según el crítico **Zhang Yanyuan** (張彥遠)[90] la función de la pintura y de la caligrafía es didáctica, sirve para cultivar la virtud moral, ya que a través de la belleza de la caligrafía se refleja la virtud del escritor que puede educar la virtud de las personas.

El mejor y más famoso representante de la caligrafía de mediados de la dinastía **Tang** fue **Yan Zhenqing**. Su estilo transmitía grandeza y fortaleza, toda su obra tenía una energía que fluía desde el interior. El caso de **Yan Zhenqing** es el ejemplo más claro de un calígrafo comprometido, ya que el espíritu confuciano marcó su vida y obra.

Después de la rebelión de **An Lushan** (安祿山)[91], los rebeldes no tenían rival y la mayoría de jefes militares de defensa se rindieron, pero **Yan Zhenqing** resistió porque no quiso ser infiel a la dinastía Tang y fue asesinado por la causa. La doctrina confuciana se basa en **wu lun** (五倫) "las cinco relaciones". Cuando los rebeldes quisieron dividir el país, **Yan Zhenqing** prefirió morir antes que romper las normas de la moralidad. Esta defensa del confucianismo también se

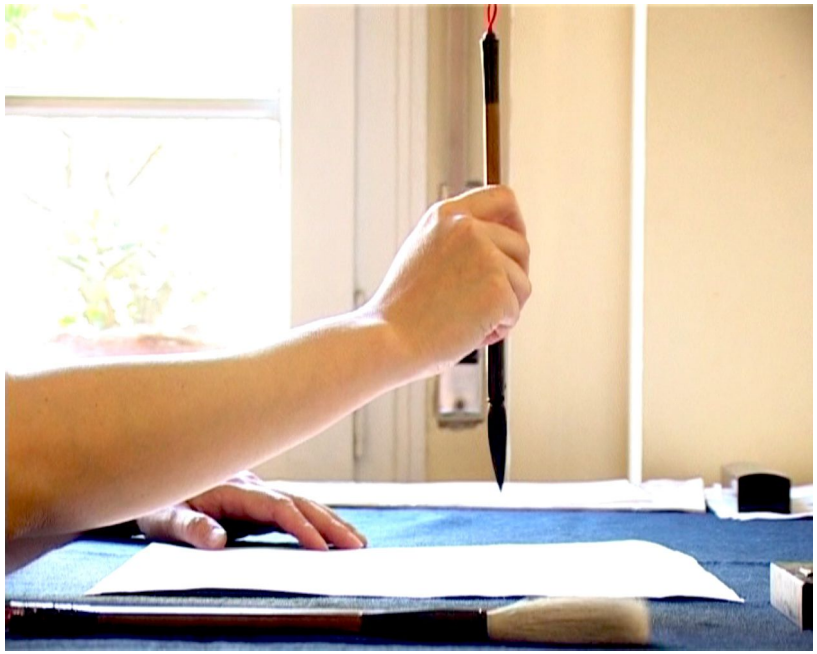


12.3.
Zhang Xu (張旭), *Lang Guan Shi Zi* (郎官石記), 741.

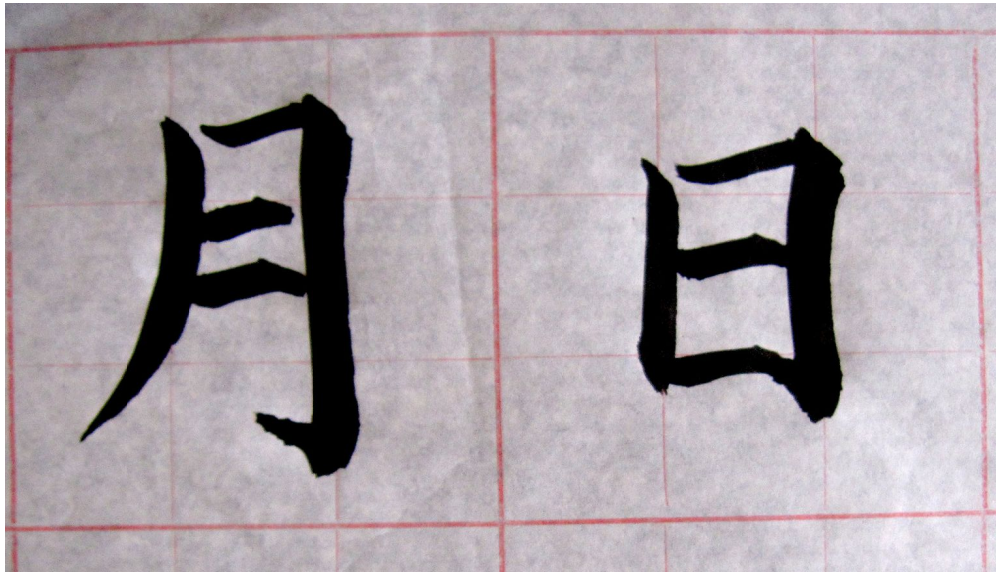
89. Li Yong (678-747) fue un calígrafo muy famoso en estilo regular. Ha dejado obras como La Lápida de templo Fa Hua Si (法華) y La Lápida del templo Lu Shan (麓山).

90. Zhang Yan Yuan (ca.815- ca.877), de Lin Yi (臨猗) (provincia de Shanxi). Tenía talento en la pintura y escritura. Escribió la obra *Li Dai Ming Hua Ji* (歷代名畫記) "Historia de las pinturas de las dinastías" en la que analiza la evolución de la pintura china. También es suya la obra *Fa Shu Ao Lu* (法書要錄) "Las teorías sobre la Caligrafía" que reúne 39 capítulos sobre teorías de la caligrafía desde la dinastía Han Oriental hasta el año 820.

91. Durante el gobierno del emperador Li Longji (李隆基) (712-756), la dinastía Tang gozó de un gran florecimiento en literatura y arte. A finales del reinado del emperador Li Longji, se produce la rebelión de los militares An Lushan y Shi Siming (史思明) entre el 755 y el 763. Tras esto, el poder de la dinastía Tang decae y los militares regionales se desplazan a la capital en el centro del país, hasta la rebelión de Huang Chao (黃巢) (?-884). El militar Zhu WTang para que abdicase, proclamándose emperador y fundando la dinastía Liang Posterior.



12.4.
La filosofía confuciana relaciona la belleza de la escritura con la moralidad de la persona. Siguiendo esta idea, si la persona es virtuosa, el pincel estará recto, y si la persona carece de rectitud moral, el pincel se inclinará. Una escritura bonita y armoniosa, pertenece a una persona cuya moral es perfecta, y una escritura desordenada y fea delata a una persona incorrecta moralmente.



12.5.
A través de la práctica se puede llegar a encontrar una composición casi perfecta. A lo largo de la historia de la caligrafía se inventó un papel especial que se llama Jo Gong Ge que significa “nueve cuadrados.” Es un papel de arroz de tamaño A3 compuesto de nueve cuadrados, cada uno de los cuales está a su vez dividido en nueve pequeños cuadrados. Hay que encontrar un equilibrio entre los trazos, los caracteres y las líneas del papel.



12.6. Yang Zihua (楊子華, siglo VI), *Bei Qi Jiao Shu Tu* (北齊校書圖)
"Dibujo que muestra el momento de corrección de unos textos", la copia de la dinastía Song, 29.3 x 122.7 cm, 556. Museum of Fine Arts, Boston.



12.7.
Yu Shinan (虞世南), *Lápida del templo de Kong Zi* (孔子廟堂碑), 626

observa en el gesto y la energía de su obra.

Se decía que su caligrafía expresaba la grandeza del alma confuciana, ya que reflejaba la unión de la belleza y la virtud, que a su vez unificaba la belleza del arte y la personalidad de la historia china.Las obras de la caligrafía que mejor representan este espíritu armónico son las de **Wang Xizhi**. El calígrafo y crítico **Sun Guoting** opinaba sobre **Wang Xizhi** en su obra ***Shu Pu*** (書譜):

> "La caligrafía de su edad avanzada era maravillosa porque su pensamiento ya era más complejo y delicado, su energía estaba más tranquila, ya no estaba tan entusiasmado ni estimulado, por eso el alcance de su energía es grande"

El emperador **Li Shimin** alabó su escritura diciendo que era "absolutamente perfecta". Otros calígrafos como **Yu Shinan** (虞世南) y **Ou Yangxun** (歐陽詢), reflejaban su carácter serio y distinguido también en su estilo regular. Otra característica fundamental de la caligrafía confuciana era la de dar un sentido moral a la composición, íntimamente relacionada con la actitud y el estado de ánimo del calígrafo. El emperador **Li Shimin** decía:

> "Cuando se va a escribir, es necesario dejar de mirar y escuchar, hay que estar en paz y concentrarse, estar tranquilo para poder alcanzar un nivel elevado y conectar con lo divino. Es como el objeto de bronce del templo de **Lu** (魯): si su interior está vacío, se inclina; si está lleno de agua, se cae; pero si el agua está equilibrada, se mantiene quieto y reposado, en estado **zheng** (正) "correcto" , que significa que su energía está tranquila y en paz".[92]

El emperador **Li Shimin** usaba una metáfora que identificaba la mente con el esqueleto de los caracteres:

> "El corazón es como los huesos de los caracteres, si el interior no está duro, los caracteres no pueden ser enérgicos".[93]

Aquí el corazón simboliza la virtud y la moral de las personas y viene a decir que sólo quien ha perfeccionado su carácter mediante el confucianismo puede hacer una caligrafía seria. Para el confucianismo, la función del arte es perfeccionar el carácter. La caligrafía del estilo regular se ha de ceñir a una serie de reglas, como por ejemplo que la composición no esté inclinada. La composición es recta si la mente es imparcial y su energía está calmada, pero si el interior no está tranquilo, los caracteres se inclinan.

92. *Bi Fa Jue* (筆法訣)
93. *Zhi Yi* (指意)

12.2. Los calígrafos de estilo regular

* **Ou Yangxun** (歐陽詢) (557-641)

Ou Yangxun era originario de **Tanzhou** (潭州) (provincia de **Hunan** 河南), funcionario y maestro de la escuela que propagaba la caligrafía. Aprendió caligrafía estudiando el estilo de **Wang Xizhi** y **Wang Xianzhi** para luego fusionarla con la de las lápidas de la dinastía **Wei**. Su composición de los caracteres es más estrecha y se deja ver la influencia del estilo regular de **Yan Zhenqing**, y **Liu Gongquan** (柳公權), así como la caligrafía de la dinastía Song del norte. Sus obras eran modelos representativos del estilo regular. Las más conocidas fueron:

Jiu Cheng Gong Li Quan Ming (九成宮醴泉銘)
"Lápida para conmemorar la Fuente del Palacio Jiu Cheng"

Hua Du Si Bei (化度寺碑) "Lápida del Templo Hua Du"

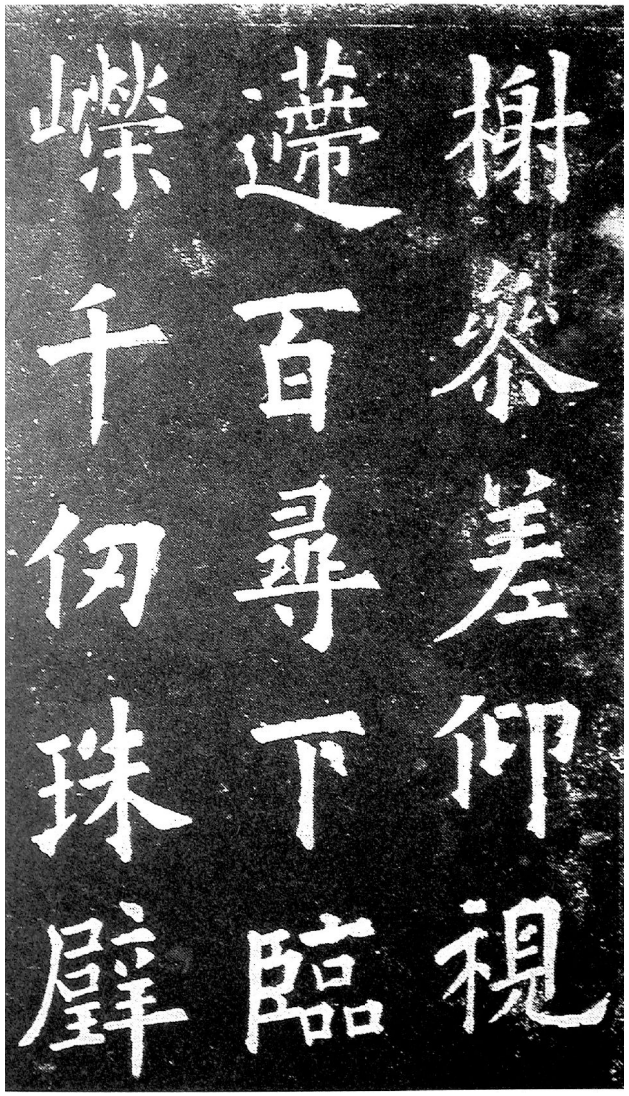
Qien Zi Wen (千字文) "Artículo de Mil caracteres"

* **Yu Shinan** (虞世南) (558-638)

Yu Shinan era originario de **Yuyao** (餘姚) (provincia de Zhejiang 浙江) y aprendió caligrafía con el monje **Zhi Yong** (智永). El emperador **Li Shimin** tenía gran estima por su obra caligráfica, que se basaba en las reglas de **Wang Xizhi** y **Wang Xianzhi**. Su obra más famosa fue ***Kong Zi Miao Tang Bei*** (孔子廟堂碑) "Lápida del Templo de Confucio".

* **Chu Suiliang** (褚遂良) (596-658)

Chu Suiliang era originario de **Qientang** (錢塘) (provincia de **Zhejiang**), y fue canciller del emperador **Li Shimin**. Cuando era joven aprendió la caligrafía con **Yu Shinan** y luego estudió las obras de **Wang Xizhi**. Su manera de manejar el pincel combinaba el **Li Shu**, que tenía forma de cola de golondrina, y el **Kai Shu,** que era más elegante.



12.8.
Ou Yangxun (歐陽詢), *Jiu Cheng Gong Li Quan Ming* (九成宮醴泉銘)"Frotamiento de lápida para conmemorar la Fuente del Palacio Jiu Cheng", 632.



12.9.
Chu Suiliang (褚遂良), *Yen Ta Shen Jiao Xu* (雁塔聖教序), "frotamiento de la lápida del "Prólogo de la Torre Yen", 653, templo Anci y torre Yen. Xian,

* **Xue Ji** (薛稷) (649-713)

Xue Ji era originario de **Fenyang** (汾陽) (provincia de **Shanxi**). Su estilo sintetizaba las formas de **Ou Yangxun**, **Yu Shinan** y especialmente el estilo de **Chu Suiliang**. Hasta ahora sólo se conocen dos obras suyas:

Sheng Xian Tai Zi Bei (升仙太子碑)
"Lápida para conmemorar la historia del Príncipe Jin de la dinastía Zhou"

Xin Xing Chan Shi Bei (信行禪師碑) "Lápida sobre el monje Chan Xinxing"

* **Yan Zhenqing** (顏真卿) (709-785)

Yan Zhenqing era originario de **Xian** (西安) proveniente de una familia de escribas y calígrafos. Aprendió su estilo caligráfico con el maestro **Chu Suiliang** y más adelante con **Zhang Xu**; cada uno le enseñó su propio estilo en el manejo del pincel. Su estilo regular es diferente al de los cuatro maestros de principios de la dinastía **Tang**. La influencia del estilo **Li Shu** se veía en las técnicas de **can fong** (藏鋒) "esconder la punta del pincel", la forma de cola de golondrina, la forma de pincel cuadrado y de pincel redondo, y la composición equilibrada entre izquierda y derecha. Sus obras más famosas en estilo **Kai Shu** son:

Duo Bao Ta Ming (多寶塔銘) "La escritura sobre la Torre Duo Bao"

Da Tang Zhong Xing Song (大唐中興頌) "Artículo sobre el renacimiento de la dinastía Tang"

Guo Jia Miao Bei (郭家廟碑) "Lápida del Templo de la Familia Guo"

Yan Shi Jia Maio Bei (顏氏家廟碑) "Lápida del Templo de la Familia Yan"

Ma Gu Xian Tan Ji (麻姑仙壇記) "Lápida del Templo de la montaña Ma"

Algunas de sus obras más importantes en el estilo **Sin Shu** y **Cao Shu**:

Ji Zhi Gao (祭姪稿) "Artículo para conmemorar a mi sobrino"

Zheng Zuo Wei Tie (爭坐位帖)"Artículo de la pugna por la plaza de funcionario"

* **Li Yangbing** (李陽冰) (?, viviá durante el año 713 y 741)

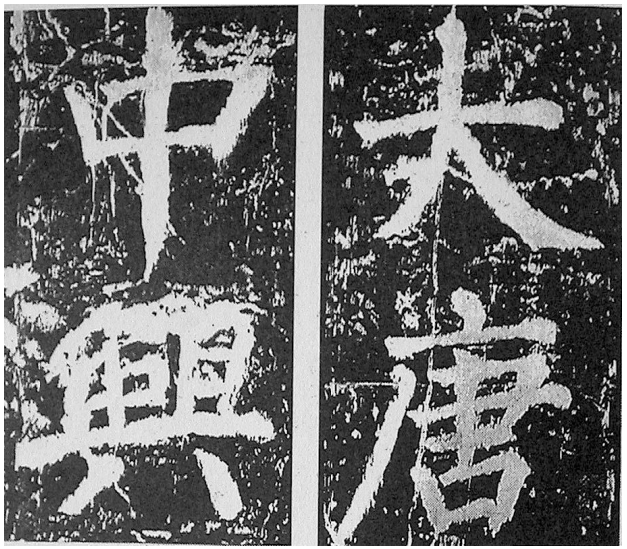
Li Yangbing era originario de **Zhaojun** (趙郡) (provincia de **Hebei**). Fue famoso por su estilo de sellos pequeños, que aprendió de la obra de **Li Si**, Lápida de **Yi Shan** (嶧山). Pero transformó el método de manejar el pincel y su trazo hacía que los caracteres parecieran líneas de hierro. También creó nuevas maneras de manejar el estilo sello pequeño, que también había investigado. Su obra más famosa es ***Bo Re Tai Ti Ji*** (般若台題記) "Artículo sobre Bo Re Tai".

* **Liu Gongquan** (柳公權) (778-865)

Liu Gongquan era de Jingzhao (京兆) (provincia de **Shanxi**). Aprendió caligrafía de las obras de **Wang Xizhi**, **Wang Xianzhi** y **Yan ZhenQing**. Su estilo se caracteriza por trazos finos y cuadrados. **Liu Gongquan** estuvo muy influenciado por el confucionismo, que valora a la persona y su caligrafía desde la moralidad y la virtud. Cuando las emociones del calígrafo son equilibradas, se mantiene centrado y no puede desviarse de su camino, trasladando su espíritu correcto y virtuoso a la escritura. Con esta actitud se puede llegar a manejar el pincel para conseguir un equilibrio armonioso. Sus obras más conocidas son:

Jīn gāng bōrě-bōluómìduō jīng o ***Jīn gāng jīng*** (金剛般若波羅蜜多經) o abreviado (金剛經), "Sutra de diamante"

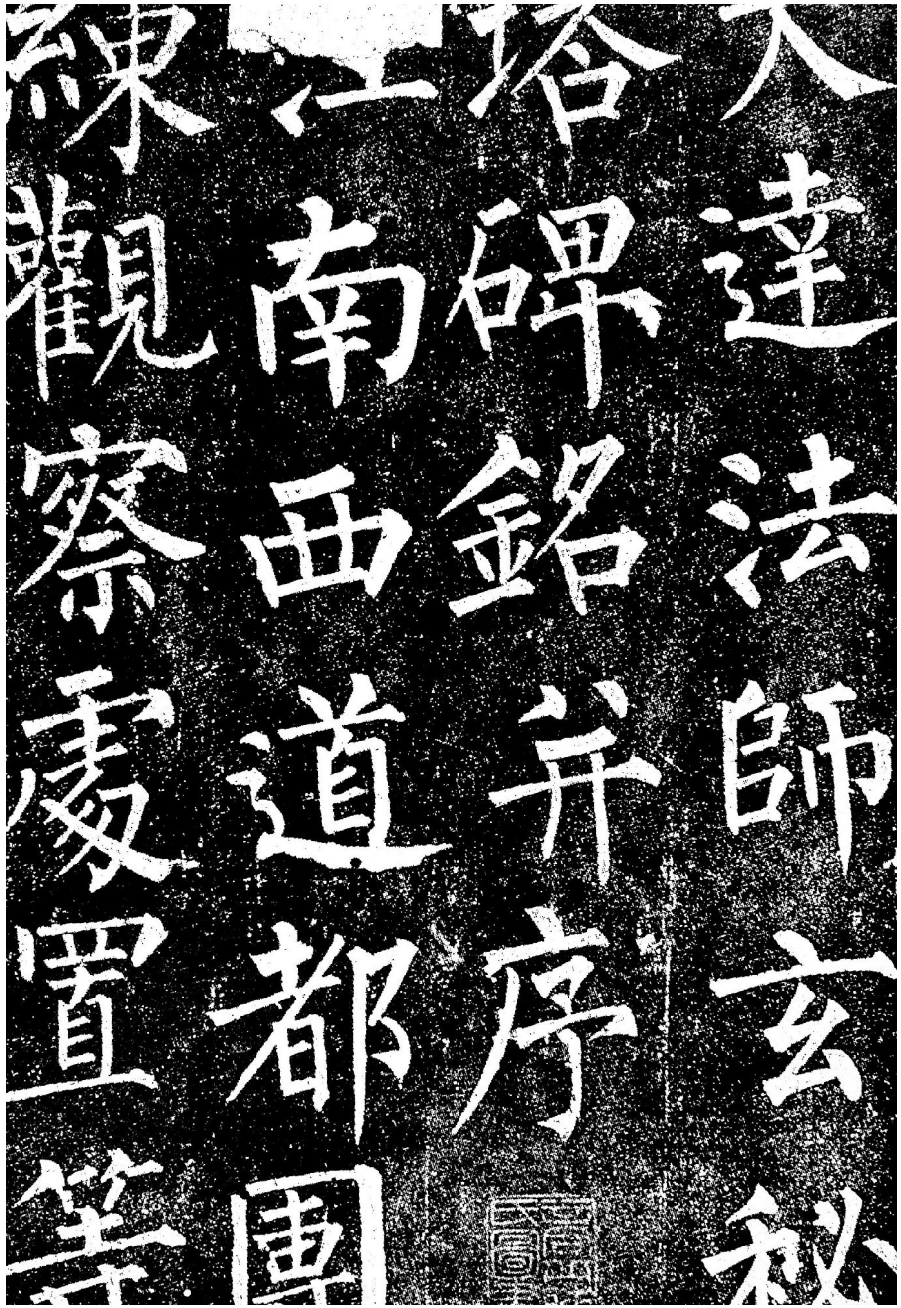
Xuenmi Ta Bei (玄秘塔碑) "Lápida de pabellón Xuemi"



12.10.
Yan Zhenqing (顏真卿), *Da Tang Zhong Xing Song* (大唐中興頌) "Frotamiento de texto sobre el nacimiento de la dinastía Tang", 771,
Provincia de Hunan



12.11.
Yan ZhenQing , *Ma Gu Xian Tan Ji* (麻姑仙壇記)
"Frotamiento de lápida del Templo de la montaña Ma", 771.



Los poemas de la dinastía Tang son son muy formales y su escritura en estilo regular muy austera, creando en conjunto una belleza equilibrada. Este gusto por el orden guarda una estrecha relación con el confucionismo que impone sus ideales tanto en el orden moral como en el estético.

12.12.
Liu Gongquan (柳公權), *Xuenmi Ta Bei* (玄秘塔碑)
"Frotamiento de lápida de pabellón Xuemi", 841

Parte Quinta:

EL QI Y EL KUANG CAO



13.1.
Emperatriz Wu Zetian (武則天, 624-705), frotamiento de lápida del *Shen Xian Tai Zi Bei* (昇仙太子碑), 699.

En la dinastía Jin oriental, el estilo **Jin Cao** es la respuesta a la necesidad de expresar la emoción. El estilo **Kuang Cao** (狂草) aparece en una época en la que había muchas exigencias de corrección en el estilo Kai Shu. El estilo **Kuang Cao** contradice el espíritu confuciano que persigue ante todo la corrección y la armonía.

En el **Kuang Cao**, Kuang significa "loco", es la variedad más loca y libre del estilo **Cao Shu** y también es un estilo de arte lírico. Se utiliza el pincel escribiendo todo seguido, la composición del carácter es libre y lo más importante es el flujo de la energía y la expresión del sentimiento en toda la obra. Al calígrafo no le importa si la gente puede distinguir o no el contenido de su obra, sólo depende de la expresión de la emoción y de la función artística. **Kuang Cao** representa el punto culminante del arte de la caligrafía china; comparado con **Kai Shu, Xing Shu** o **Zhuan Shu**, es indiscutiblemente el estilo más libre.

De todos los estilos de caligrafía, el que mejor permite expresar el flujo del **Qi** es el de cursiva, en especial, el conocido como **Kuang Cao**. Los trazos de este estilo se pueden unir sin interrupción y la fuerza de su **Qi** asombra e incluso asusta a quien la observa. El espíritu de "El espíritu vivo con **Qi** fluido" tiene diferente carácter para la pintura y la caligrafía. Un calígrafo necesita utilizar la energía para escribir su obra, pero lo más importante para él es el proceso de preparación antes de empezar a escribir para que después el flujo del **Qi** sea continuo hasta terminar la obra.

El proceso de creación artística tiene como finalidad llegar al grado más alto del desarrollo personal. En este sentido, la creación es semejante a la meditación, porque purifica la mente concentrando todo el **Qi** en el proceso de preparar el té, disponer las flores, modelar el barro o dejar fluir el pincel. Quienes lo hacen pretenden que su espíritu se manifieste en su obra. Algunas de ellas cuentan con más de mil años de antigüedad y su espíritu aún puede impresionarnos. Cuando observamos sus trazos, entre la energía que contiene la obra y la nuestra se produce una vibración mutua.

Los ejercicios respiratorios son una práctica habitual y un elemento importante en el arte de la caligrafía. Mientras se escribe, hay que reunir la energía de todo el cuerpo y centrarla en el pincel, escribiendo sin interrupción para dejar fluir la energía libremente. Algunos calígrafos acostumbraban a practicar artes marciales para reservar el **Qi** y poder utilizarlo con todas las fuerzas a la hora de escribir para plasmar el espíritu en la obra. El **Qi** es el núcleo central del nivel divino y si no es expresado perfectamente, el nivel artístico de la obra queda dañado y se aleja de la sublimación.

La influencia del baile y de la música de las etnias del oeste, fueron fuente de inspiración para expresar sus emociones. El estilo cursiva loca contenía ritmos de la música y la danza, mucho más que otros estilos. Se puede decir que los calígrafos de cursiva loca quieren expresar el **Qi** en la escritura. Las imágenes de la escritura del estilo cursiva de **Zhang Xu** perduran en la mente y sus obras alcanzaron gran éxito. El estilo cursiva se transformó adaptándose a cada calígrafo, cada carácter normalmente debía escribirse de un sólo trazo, sin levantar del pincel, es decir, el **Qi** y su gesto no se interrumpen. Si los caracteres están unidos, su gesto puede llegar hasta la siguiente columna. El movimiento del pincel puede ser rápido o lento, el gesto del calígrafo se dirige hacia la composición para llegar a un nivel artístico en el que "el **Qi** se expande en toda la obra y se alcanza el nivel de "Expresión viva del flujo de **Qi**".



13.

Si Ji Dian Liu (似激電流)

"La velocidad del relámpago"

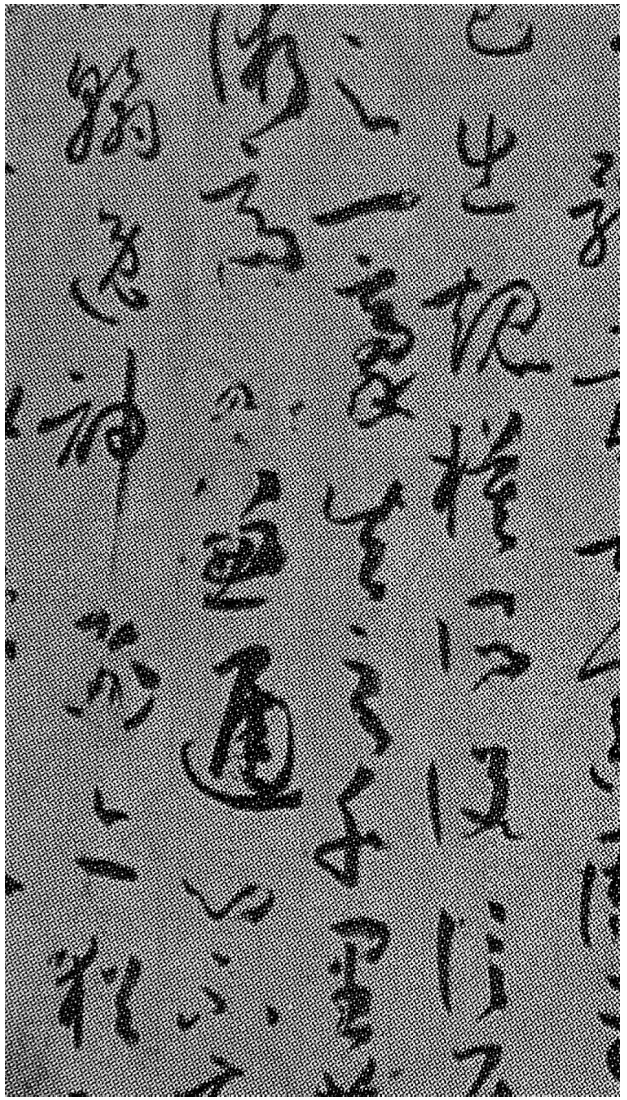
"**Zhang Xu** (張旭) era hábil escribiendo en estilo cursiva, desconocía otras técnicas. Cuando estaba contento, deprimido, enfadado, borracho o aburrido; cuando se sentía solo, preocupado, alegre, triste, airado o añorado… siempre escribía en cursiva para expresarlo. Cuando observaba las montañas, los árboles, el valle, los animales, las frutas, el sol, la luna, las estrellas, el viento, la lluvia, el agua, el fuego, la tormenta, la música, el baile, la batalla; todos los cambios de la naturaleza, todas las cosas bellas sorprendentes… siempre las expresaba a través de su caligrafía. Por eso, los cambios de su caligrafía, como los dioses y los fantasmas, no los podemos despreciar".

- **Han Yu** (韓愈), ***Prólogo a la despedida del monje Gao Xian***

La danza de trazos elegantes del estilo de **Wang Xizhi** se transformó en un arte enérgico: estilo cursiva loca. Sólo escribía después de beber alcohol. En aquellos momentos escribía como un loco y expresaba todas sus emociones. En un país donde la educación confuciana era muy importante, su conducta era revolucionaria.

La influencia del baile y de la música de las etnias del oeste, fueron fuente de inspiración para expresar sus emociones. El estilo cursiva loca contenía ritmos de la música y la danza, mucho más que otros estilos. Se puede decir que los calígrafos de cursiva loca quieren expresar el **Qi** en la escritura. Las imágenes de la escritura del estilo cursiva de **Zhang Xu** perduran en la mente y sus obras alcanzaron gran éxito.

Los calígrafos de estilo cursiva loca expresan sus sentimientos a través de sus obras, en ellas podemos sentir una expansión de la emoción. Aunque sin dejar totalmente de lado la función práctica, ésta se fue perdiendo poco a poco a través de una evolución paulatina en tres etapas, que definiremos más adelante, y el estilo cursiva se fue desarrollando como un estilo propio, hasta el estilo cursiva loca, que ya se puede considerar una obra de arte puro.



13.2.
Sun Guoting (孫過庭, 648- 703), *Su Pu* (書譜),
"Memorias sobre la caligrafía", 687



13.3. *"Los gestos del estilo cursiva son tan ligeros como el humo o la bruma, tan rápidos como la luz o una estrella fugaz. Su objetivo es expresar la fuerza de su temperamento a través de las cambiantes formas de cada carácter. Es como reunir y dispersar las nubes para formar figuras; como la majestad del tigre o el dragón que expande su fuerza al moverse."*
- Li Sizhen (李嗣真), Shu Hou Pin (書後品) "Continuo de las categorías de caligrafía"

"La velocidad del relámpago"

13.1. La dinastía Tang

13.1.1. El fondo de la sociedad

La dinastía **Tang** fue la época de mayor florecimiento de la poesía, la prosa literaria y los cuentos. La cultura de la dinastía Tang está íntimamente asociada a los letrados y a los exámenes oficiales. El sistema de **Ke Ju** (科舉) "exámenes oficiales" se había fundado en el año 605 durante la dinastía Sui, aunque perduró hasta la dinastía **Qing** (1644-1911) y no se eliminó hasta 1905.

En el 1300, este sistema de elección de funcionarios a través de exámenes oficiales, conllevaba la pérdida de privilegios heredados de las familias dominantes y el aumento del nivel social de los nuevos terratenientes. Los exámenes oficiales se clasificaban en varios niveles, según los resultados obtenidos.

A partir de la emperatriz **Wu Zetian** (武則天), los exámenes oficiales adquirieron mayor importancia. Existían muchos títulos para los exámenes oficiales dentro de los cuales **Jin Shi** (進士) "Letrado de tercer grado-doctor" era el nivel más alto. El título de **Jin Shi** era muy atractivo para los letrados de todo el país. La poesía de la dinastía Tang es una de las creaciones artísticas mas relevantes de dicha dinastía. la composición de poemas era una de las pruebas del examen para ser **Jin Shi**. Muchos emperadores fueron poetas famosos. Esta inventiva poética, que llegó a ser un ideal de vida, dio lugar a importantes poetas, como por ejemplo **Li Bo** (李白), **Du Fu** (杜甫), **Wang Wei** (王維), **Bai Juyi** (白居易).

La cultura de los letrados poseía muchos elementos relacionados con la vida, como por ejemplo el Neotaoísmo, el Budismo, el Taoísmo, el Confucianismo y el arte. Después de la dinastía **Han**, el confucionismo ejercía un papel importante en el control político, mientras que el budismo y el daoísmo eran la base de las creencias populares. Por otro lado, la cultura se enriqueció gracias al carácter estable, tolerante y abierto del período Sui y Tang.

En el interior de los letrados de todas las dinastías estaban siempre presentes las dos actitudes filosóficas opuestas, que se reflejaban en su escritura. La filosofía confuciana ofrecía a los funcionarios una seguridad para vivir, y para hallar consuelo se entregaban al taoísmo y al budismo. A principios de la dinastía **Tang** apareció el estilo regular, que tendía al orden, a una composición equilibrada, de trazos perfectos, pero cuando el orden social se desvanece, también el equilibrio de la escritura desaparece.



13.4.
Dibujo de un baile en la pared de la tumba de la dinastía Tang (舞蹈圖), Zhao Mausoleum, Shaanxi.

Los bailes de las etnias del oeste tuvieron mucha influencia en el arte de la dinastía Tang.



13.5.
Wang Wei, (王維), *Xue Xi Tu* (雪溪圖) "Dibujo de un río en la nieve ", Museo Palacio Nacional de Taipei.

Wang Wei, en su poesía hay pintura y en su pintura hay poesía, es el nivel más elevado del arte chino

Las leyes promulgadas por los emperadores **Tang** perdieron su efectividad tras la rebelión de los militares An Lushan y Shi Siming, entre los años 755 y 763. Pero no debemos olvidar que la sociedad Tang no era tradicional ni conservadora. La capital **Changan** había alcanzado casi un millón de habitantes. Las calles, en sentido vertical y horizontal, se construyeron como un tablero de ajedrez, con unos ciento nueve cuadrantes y dos grandes mercados.

En esta capital, podían verse muchos extranjeros de toda Asia: comerciantes, misioneros, nobles, y también algunos pertenecientes a etnias del norte. Los comerciantes uzbekos dejaron su huella desde el norte de Asia hasta las grandes ciudades de la dinastía **Tang**. De los dos mercados principales de **Changan**, el Mercado del Este pertenecía a comerciantes de la etnia **Han** y el Mercado del Oeste, a comerciantes de otras etnias asiáticas; éste último fue más floreciente y concurrido.

Los misioneros de distintas etnias de Asia también habían traído algunas religiones, como el **Xian Jiao** (祆教) "Zoroastrismo", el **Jing Jiao** (景教) "Nestorianismo ", el **Mo Ni Jiao** (摩尼教)"Maniqueísmo" y el **Yi Si Lan Jiao** (伊斯蘭教) "Islam". **Changan** era una ciudad donde convivían culturas de distintas etnias, de lo que daban testimonio la cocina, la indumentaria, la música, la danza, la pintura y la arquitectura. En ciudades del sur como **Guangzhou** (provincia de **Guangdong**) y **Yangzhou** (provincia de **Jiangsu**) hubo muchos comerciantes venidos desde Persia y Arabia.

En la literatura, encontramos los exquisitos poemas **Tang**; en la pintura, los tesoros de las cuevas Dun Huang; en la música y la danza, se fusionaron la esencia y el ritmo de diversas etnias; y en la caligrafía, se desarrollaron los estilos cursiva, el estilo regular y el estilo acción. Asimismo proliferaron maestros en cada estilo.

Estos aires nuevos procedentes de otras culturas y otras etnias posibilitaron la influencia extranjera. El nuevo estilo cursiva loca apareció bajo estas influencias extranjeras y gracias a la ruptura con el antiguo orden. Al no haber un orden institucionalizado que defender, los calígrafos pueden expresar sus emociones libremente. Algunos trazos de **Wang Xienzhi** son realmente sorprendentes , y su originalidad consiste en que se trazaban sin interrupción, de modo que la energía circulaba sin cesar, al tiempo que presentaban una noble elegancia.

Aunque, en general, el estilo cursiva loca era muy rápido, el tiempo de contacto del pincel con el papel era muy breve, y reflejaba el estado peculiar del artista en el momento de la expresión creativa. Las filosofías subyacentes a cada religión también están presentes en este tipo de escritura

tan loca y libre. Al calígrafo no le importa si se puede entender o no el contenido de su obra, sólo piensa en la expresión de su emoción y en su función estética.

13.1.2. Poesía y caligrafía

La relación entre la caligrafía y la literatura es muy íntima, porque ambas utilizan los caracteres gráficos. Según el orden y la distribución de los caracteres, se pueden crear distintos estilos o géneros literarios como la poesía, la prosa, la novela, etc. Para expresarse artística y emocionalmente, lo más común es cantar o escribir. Una poesía Tang puede expresar sentimientos o ser creada simplemente para disfrutar de la belleza de la caligrafía. Pero la mejor obra es la que permite sentir las emociones desde los caracteres; no es sólo lo que se dice, ni cómo se dice, sino, sobre todo, cómo se escribe. Hay dos obras consideradas como las únicas que han llegado a este espíritu de la caligrafía.

La obra ***Lan Ting Ji Xu*** (蘭亭集序) de **Wang Xizhi** habla sobre un maravilloso día de primavera en que **Wang Xizhi** y otros intelectuales del gobierno fueron a celebrar una fiesta en el campo. Después de comer y beber, **Wang Xizhi** se sintió triste al pensar en la brevedad de la vida, en lo efímero de las cosas bellas: la fugacidad del tiempo. Bajo los efectos de esta emoción y del alcohol, escribió esta hermosa obra con un estilo elegante y una acción de extrema belleza, y luego se quedó dormido. Dicen que cuando despertó, hasta él mismo se sorprendió de la calidad de su obra. Lamentablemente, no se ha conservado el original, sólo disponemos de copias realizadas posteriormente por tres maestros de la dinastía **Tang**.

La poesía **Tang** tiene sus propias reglas de estilo características, como las frases de cinco caracteres y las de siete caracteres. Un tipo de estrofa que tiene en total veinte o veintiocho caracteres, se puede dividir en cuatro frases, donde los últimos carácteres de cada segunda y cuarta frases han de rimar. Estas cuatro frases tienen que expresar ideas completas.

La mayoría de temas de las poesías de la época anterior giraban en torno a la vida de la nobleza y de los letrados y su entorno. Hasta la dinastía Tang, los autores provenían de todos los estratos sociales; esta circunstancia enriqueció el contenido general de la poesía. Ejemplos de esto son, por un lado, la obra de **Wang Xizhi**, que refleja la elegancia de la nobleza y, por otro lado, ***Ji Zhi Gao*** (祭姪稿) la del calígrafo **Yan ZhenQing**, ***Artículo para conmemorar a mi sobrino*** que habla sobre las dificultades de la vida. Ambas reflejan épocas y situaciones distintas, pero tienen



13.6.
Zhou Wenju (周文矩, 907-975), *Wen Yuan Tu Juan* (文苑圖卷)"Dibujo de literatos en el jardín", tela de seda, 31.3 x 58.5 cm, Museo Palacio de Beijing.

Trabajaban como funcionarios y mediante la caligrafía expresaban sus sentimientos y emociones. Ocupaban el más alto nivel de la sociedad.



13.7.
Ídolo de un dios taoista de la dinastía Tang, 717, 1.5.
Museo de Shangxi.

La religión taoístas es la base de la cultura china. Los pueblos expresaron sus creencias en los dioses taoístas esculpiendo sus ídolos, copiando las sutras taoístas, construyendo templos... ..exc,.

en común la extraordinaria calidad artística de su caligrafía.

El conservador del Museo Británico Soame Jenyns, dice:

> "Muchos de ellos eran funcionarios cuyas obligaciones administrativas incluían largos viajes a lugares mal comunicados y cuyos poemas hablan de las separaciones prolongadas, los peligros de la guerra y el destierro de la corte. Con frecuencia estos poetas eran desterrados y forzados a vivir en el campo, donde surgían fuertes sentimientos de añoranza de la capital. Es la poesía de una pequeña sociedad culta que protestaba por la incapacidad del estado para reconocer sus cualidades y que lamentaba la inseguridad de los días en los que les había tocado vivir. Su poesía evoca la tristeza de una gran civilización atormentada por la temporalidad de su propia existencia. Es una poesía de madurez y no de juventud, de otoño y no de primavera.'"[98]

Los calígrafos del estilo cursiva loca tenían como objetivo transmitir la emoción a sus obras. Hubo muchos poetas que eran calígrafos, como **Li Po** o **He Zhizhang** (賀知章), **Wang Wei**, **Bai Juyi.**

13.1.3 Taoísmo

Las creencias en el mundo divino taoísta atrajeron la atención de los gobernantes y de las clases altas de la dinastía Tang. Durante esta época creció el interés por la alquimia y la comprobación de sus efectos. Un ejemplo de esto es el medicamento maravilloso, que normalmente contiene sustancias tóxicas como el mercurio, el plomo o el azufre, y al ser ingerido producía la muerte por intoxicación. Seis de los veinte emperadores de la dinastía **Tang** (incluido el famoso **Li Shimin**) murieron por envenenamiento, a causa de la alquimia taoísta. Tras la dinastía **Tang**, esta práctica se redujo notablemente.

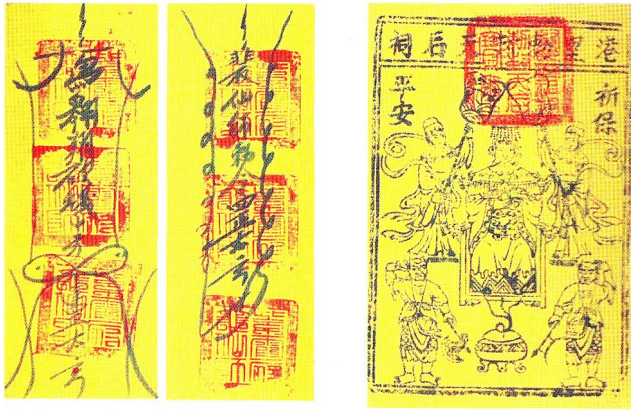
La religión taoísta del sur transformó la idea de la libertad del espíritu en la búsqueda de la divinidad y la vida eterna. En muchos textos taoístas sólo se habla sobre la naturaleza y la vida, sobre el espíritu humano y el de la naturaleza que se fusionan en uno solo para poder alcanzar el Tao, como: "La energía de las nubes es la comida, la nube es la casa, el viento la conduce, el sol y la luna son las lámparas..."

98. Brenda Richardson, Brice Marden-Cold Mountain, Houstain Fine Art Press, 1992, Texas p160

La nobleza y las clases letradas de la dinastía **Tang** fueron fuertemente influenciadas por la filosofía y la religión del Tao. Artistas como **Zhang Xu**, **Li Po** y **He Zhizhong** se impregnaron del espíritu taoísta y se veneraron mutuamente. La impresión que se tenía de ellos era la de artistas locos que

> "deambulan por las calles, escriben poesía borrachos, gritan y andan enajenados, mojan sus cabellos en tinta para escribir, pasean bajo la luna o escriben caligrafía bajo las flores".

Sus extravagancias, su forma de tomarse libertades y la originalidad de sus obras causaron un gran impacto social.



13.8.
Caligrafía taoísta. La magia de estos símbolos tiene poder sobre los espíritus, para expulsarlos y para curar enfermedades. Son conocimientos necesarios para los monjes toístas.

A pesar de que la caligrafía taoísta siempre se utilizara de forma mística para curar enfermedades o hacer magia, ocupa una posición importante en la cultura china.

13.1.3.1. He Zhizhang (賀知章, 659-744)

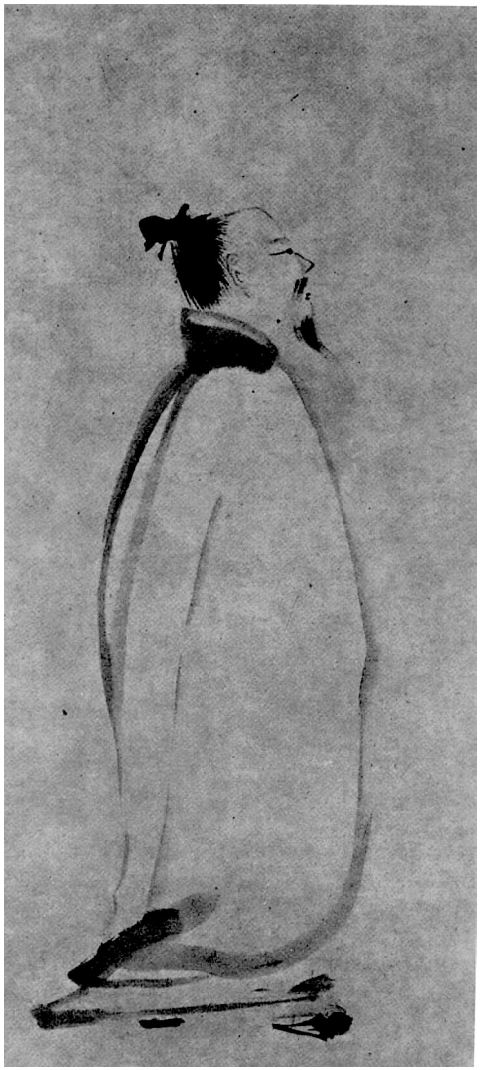
He Zhizhang fue un discípulo taoísta y perteneció a una organización cultural pública, hasta que dimitió de su cargo y regresó a su tierra para ejercer como sacerdote taoísta. De carácter bohemio y con un gran sentido del humor, fue famoso por sus artículos. Gozó de una gran habilidad para escribir en estilo cursiva, y siempre acompañaba a **Zhang Xu** para salir a divertirse y expresar sus emociones a través del pincel. **He Zhizhang** fue el precursor del estilo cursiva loca, transformando el estilo regular de la caligrafía de la época. En la obra ***Kuai Ji*** (會稽志) "Historia local de Kuai Ji Zhi" de la dinastía **Song**, se dice respecto a él:

> "**He Zhizhang** solía pasear por la calle con **Zhang Xu**, a veces, cuando veía una pared o la mampara de una casa, de repente le surgía la inspiración y el deseo de expresar su emoción, escribiendo varias filas de caracteres que por la forma recordaban los movimientos de un gusano o el vuelo de un pájaro, aunque no se puede comparar con la escritura de **Zhang Xu** o **Suo Jing**"

También era amigo de **Li Po**, con el que compartía poesía y vino. Comparando la obra más famosa de **Li Po**, Poema ***Shang Yang Tai Tie*** (上陽台帖) "Subir a la terraza", y la suya, ***Xiao Jing*** (孝經) "Canónico de piedad filial", se observa que sus estilos eran distintos, sobre todo porque la forma de su escritura era más regular que la de **Li Po.**

13.1.3.2. Li Po (李白, 701-762)

Li Po fue un poeta muy famoso de la dinastía **Tang**, conocido como **Shi Xian** (詩仙) "Divino



13.9.
Liang Kai, *El canto de poeta Li Po*
(李白行吟圖)

El talento y el carácter de poeta Li Po siempre ha constituido una imagen ideal para el mundo culto chino.

de la Poesía". Era maestro de la **Han Lin** (翰林) "Academia Nacional", que dejó pronto ya que no le gustaban las disputas que se daban dentro de ese círculo y le parecía ruin hacerse daño entre iguales, por lo cual abandonó la capital para viajar. En aquella época, su poesía, el baile de la espada de **Fei Min** 裴旻 y la caligrafía de **Zhang Xu**, se consideraban "las Tres Excelencias".

Su escritura también era muy conocida pero quedaba oculta tras la importancia de su poesía. En ***Xuan He Shu Pu*** (宣和書譜) "Las memorias de la caligrafía de la época Xuan He" [99] se decía que su caligrafía y su pintura eran de gran calidad, por eso sabemos que no sólo era bueno en poesía. Su obra sobre la naturaleza Poema ***Shang Yang Tai Tie*** (上陽台帖) "Subir a la terraza" sólo tiene veinticinco caracteres, pero en ellos se puede observar que los gestos de su pincel son fuertes, enérgicos y libres.

Después de su decepción en la política, orientó su vida hacia el taoísmo. Ejercitarse en la práctica de la virtud y la alquimia taoísta en la búsqueda de la divinidad y la vida eterna, se convirtió en el ideal de su vida. Perdió la esperanza en el mérito y en la gloria, cambiándola por la libertad espiritual absoluta. Viajó a todas las montañas y ríos famosos:

> "En primavera, dormí en un bosque hasta que el día quiso despertarme".
>
> "El lago de piedra limpió la manga de mi vestido y el aire de pino purificó mi corazón".

Sus palabras representan la belleza de la fusión del espíritu y la naturaleza. El estilo cursiva loca permite plasmar la belleza de la naturaleza en las líneas y mostrar el carácter y la vida del calígrafo libremente, siendo de gran importancia para los taoístas.

En la época próspera de la dinastía **Tang**, se rompieron las reglas existentes al principio de la dinastía y el arte de la caligrafía pasó a ser más libre; muchos artistas elogiaron el nuevo estilo y pudieron expresar su carácter libremente. ***Canónico de piedad filial***, la obra más famosa de **He Zhizhang** debía tener un estilo serio, regular, etc., lo cual ocurre al principio, donde los caracteres son suaves y están separados, pero curiosamente, a medida que avanza la obra, la escritura se va transformando, olvidando poco a poco las reglas de los trazos, expresando cada vez más la emoción, hasta que el final de la obra cambia por completo a un estilo loco de un sólo trazo.

---

99. *Xuan He Shu Pu* (宣和書譜), libro que sirvió como registro de las listas sobre las colecciones de obras de caligrafia, que se conservaban en el palacio durante el mandato del emperador Hui Zong (徽宗) de la dinastía Song del Norte.

El desarrollo de la obra es muy interesante porque representa también la evolución de la caligrafía de la época que va desde el estilo **Kai Shu** y sobrio propio del estilo **Cao Shu** de **Zhang Xu** hasta el estilo libre y emocionado del estilo **Kuang Cao**, que la transforma en una obra de arte puro.

13.1.4. La influencia del Budismo Zen en la caligrafía

El Budismo Zen, que originalmente era una escuela budista, tuvo una gran y profunda influencia en la literatura, la pintura y la caligrafía. Después de la rebelión de An Lushan, muchos de los monjes Zen se apasionaron por la caligrafía, especialmente por el estilo cursiva loca. Los más representativos fueron **Huai Su** (懷素), **Ya Qi** (亞栖), **Gao Xian** (高閑) y **Guan Xiu** (貫休).

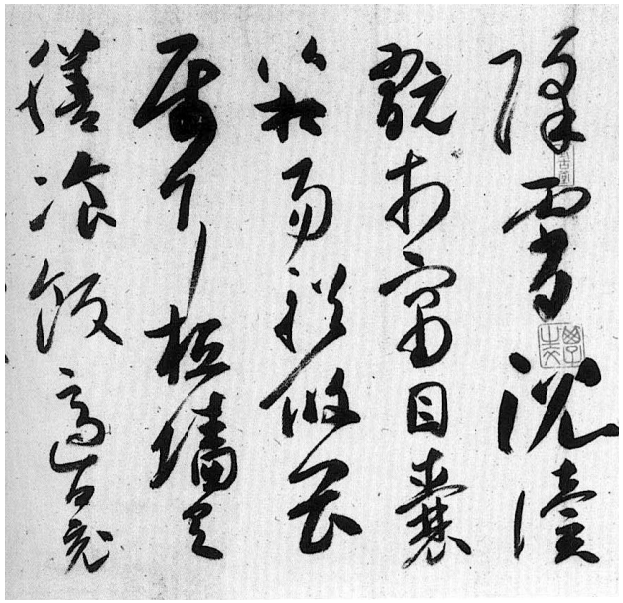
El estilo cursiva de los monjes **Zen** unificaba la opinión que letrados y funcionarios tenían sobre la belleza, pero desde la mitad de la dinastía Tang hasta el final, cambió su posición estética a raíz de las transformaciones políticas y sociales. En los últimos años, los eunucos de palacio tenían poder absoluto, los gobernadores militares de las fronteras dividieron el territorio y las guerras entre militares provocaron que los funcionarios perdieran la confianza en conseguir méritos.

En la literatura y el arte, la estética también cambió de una expresión abierta y bien iluminada a un estilo más íntimo que reflejaba la interioridad. A través del estilo regular, es muy difícil expresar el propio carácter y la emoción personal, sólo el estilo cursiva puede responder a esa necesidad. ***Jiu Tang Shu*** (舊唐書) "El Libro Histórico Antiguo sobre la dinastía Tang" decía:

> "el estilo sello es sobrio, el estilo oficial es corriente, el noble estilo cursiva no se puede controlar".

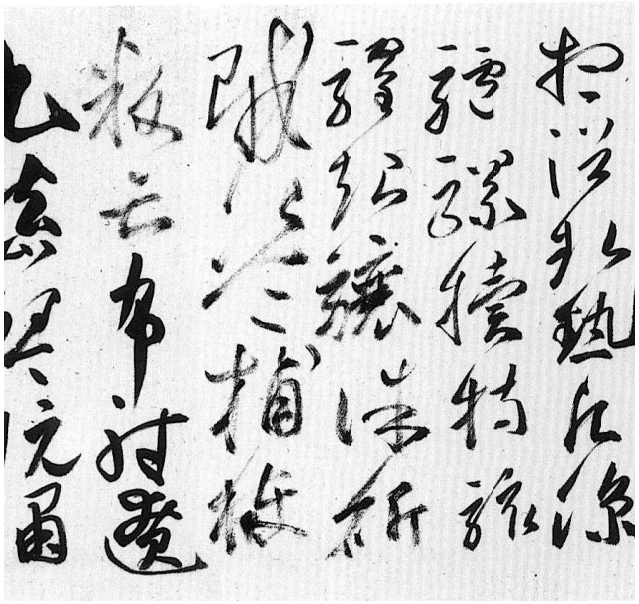
En los últimos años de la dinastía **Tang**, los monjes **Zen** consumían alcohol, comían carne, no hacían meditación e incluso alguno de ellos, como el monje el **Xuan Jian** (宣鑑), llegó a blasfemar contra **Bud**a. Esta actitud implicaba el menosprecio a las reglas, la ruptura de preceptos, el no sometimiento a las normas establecidas, el derrocamiento de los ídolos, etc., para mostrarse de acuerdo con su naturaleza personal, presentándose tal y como eran ellos mismos.

Los monjes **Zen** no tenían responsabilidades familiares y eran libres, para ellos el estilo cursiva era era el idóneo al no tener reglas fijas, el pincel podía correr libremente mostrando las emociones sin control. Les gustaba beber, porque en estado ebrio podían olvidarse de la existencia del sujeto y el objeto, para que su emoción brotara del vacío, de la nada... era una situación parecida a la de



13.10.
Gao Xiang (高閑), *El texto de los mil caracteres* (千字文), papel, 30.8 x 331.1 cm.
Museo de Shanghai.

Los monjes Zen, además de utilizar la escritura para purificarse, al no tomar parte en los exámenes nacionales, y poderse expresarse libremente,unificaron el concepto de belleza que tenían los funcionarios y letrados.



13.11.
Gao Xiang (高閑), *El texto de los mil caracteres* (草書千字文), papel, 30.8 x 331.1 cm.
Museo de Shanghai.

la meditación.

Los monjes **Zen** fusionaban el espíritu y la naturaleza, el mejor ejemplo de ello fue **Huai Su**, que observaba frecuentemente los movimientos de las nubes o escuchaba atentamente el sonido del agua del río **Jie Ling** para sentir su energía, practicando el ejercicio de comprender la caligrafía desde la naturaleza. Los cambios en sus escritos, captados directamente a partir de la naturaleza, son inagotables y representan el aspecto natural del espíritu **Zen**.

Del mismo modo en que el monje **Huai Su**, como explica en su obra, fue a la capital, **Changan**, para ver obras de distintos maestros y para tener más inspiración, así yo vine a Europa para nutrirme del arte y de la cultura. El mayor descubrimiento fue mi propia persona. Empecé a entender la cursiva loca no solo a través de la escritura, sino fundamentalmente a través del movimiento de mi cuerpo.

13.1.5. Jie Fan Ling Hun: Kuang Cao Shu Jia (解放靈魂: 狂草書家)

"Liberar los espíritus y las almas: los calígrafos del estilo Cursiva Loca"

Según la visión tradicional de la caligrafía y los calígrafos, los maestros que tenían el mismo carácter transgresor que el poeta **Li Po** y el pintor **Xu Wei** (徐渭) de la dinastía **Qing,** eran considerados como locos, bohemios o libertinos. Pero esta "locura" es inimitable. La importancia de estos calígrafos se debe a que se enfrentaron a la tradición y, gracias a su carácter y estilo personales, lograron que la caligrafía adquiriera el rango de creación artística.

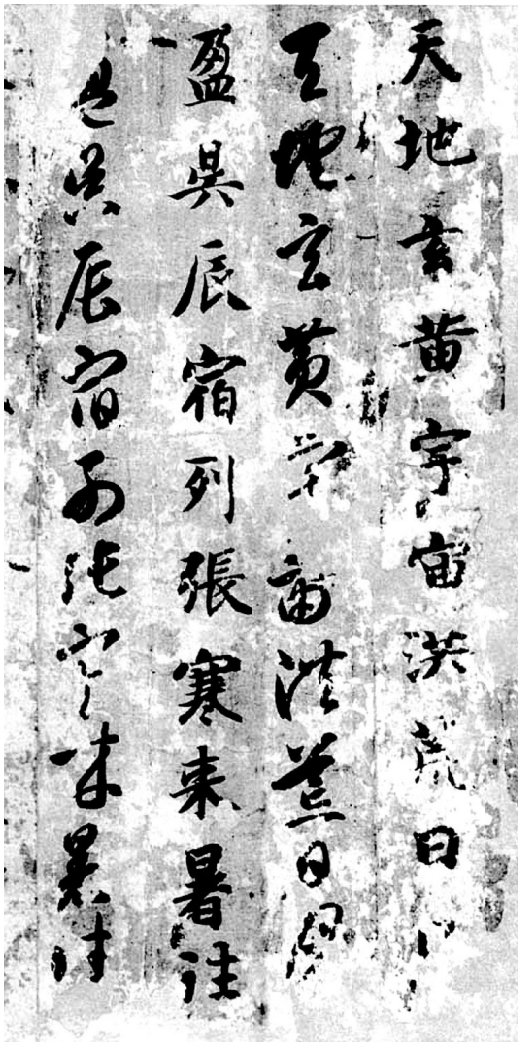
En la historia de la caligrafía china, casi nadie se ha hecho famoso imitando la cursiva loca. Quienes han pretendido la simple imitación casual y alocada creyendo que sólo se trata de garabatear y comportarse fuera de lo normal, han obtenido ridículos e irrisorios resultados. El estilo cursiva loca no tiene reglas fijas de composición y estructura, su calidad artística reside en la inspiración y la capacidad expresiva del artista en un momento determinado.

Por eso resulta difícil de copiar. En cada creación, en cada trazo, la estructura no sólo viene dada por la inspiración de aquel instante, sino que depende de otros muchos factores como la manipulación y la situación del pincel, la tinta y el papel, y la adaptación a lo escrito anteriormente para mantener el estilo y el espíritu global de la obra en cada momento.



Es la única obra original del poeta Li Po que se ha conservado hasta nuestros días. Estéticamente destaca su libertad.

13.12.
Li Po, *Shan Yang Tai Tie* (上陽台帖) "La poesía de subir a la terraza", papel, 29.3 x 39.6 cm, Museo Palacio de Beijing.



13.13.
Zhi Yong (智永), *Mil Caracteres de estilo regular y cursiva.* (真草千字文).

Un mismo tipo de pincel puede expresar el orden del estilo regular y la libertad del estilo cursiva, porque lo importante es el movimiento de la mano y el corazón del calígrafo.

Después de **Wang Xizhi** y **Wang Xianzhi**, el personaje que sintetizó los estilos de las dinastías Meridionales y Septentrionales fue el monje **Zhi Yong** (智永), nieto y séptima generación de **Wang Xizhi**. Vivió en la época del emperador **Yang** de la dinastía **Sui**. Centró todos sus esfuerzos en la caligrafía y vivió treinta años en un templo: había jurado que no saldría de allí hasta dominarla bien. Los pinceles que había utilizado y ya eran inservibles los iba depositando en el suelo del jardín formando una especie de "túmulo" de pinceles.

Como muchas personas iban a pedir sus obras, tuvo que proteger el escalón de entrada a su celda con una capa de hierro, y desde entonces se llamó "el umbral de hierro" al lugar donde vivía.

Corrigió las formas de los sutras budistas, transformándolos en algo más elegante y con formas más redondeadas. Su obra más famosa es ***Zhen Cao Qien Zi Wen*** (真草千字文) "Mil caracteres de **Kuang cao**", escribió más de 800 copias y las regaló a diversos templos.

Zhang Xu (張旭) era conocido como **Zhang Dian** (張顛) "Demente Zhang" y a **Huai Su** se le llamaba también **Kuang Xu** 狂素 "Loco Su". **Zhang Xu** se emborrachaba, gritaba y corría, después se ponía a escribir con pasión incluso utilizando su cabello mojado en tinta como pincel. **Huai Su** era capaz de beberse cien copas para luego gritar, levantarse, empezar a escribir rápido y obtener algunas frases en sólo unos minutos. Eran acciones que vistas desde fuera parecían demenciales e incomprensibles. **Kuang Su** decía en una de sus poesías:

> "**Zhang Dian** no está loco, **Huai Su** está realmente loco. Un monje que no reza Sutra budista, ni practica meditación **Zen** y sus carácteres más maravillosos son en cursiva… los locos son los santos".

13.1.5.1. Zhang Xu (張旭, 658-747)

No se saben con exactitud las fechas de su nacimiento y muerte. Era originario de **ShuZhou** (蘇州), también se le asignó el nombre de **Zhang Changshi** (張長史) Zhang Xu fue profesor del famoso calígrafo **Yan ZhenQing** y del genial pintor **Wu Daozi** (吳道子), por lo que influenció profundamente a ambos artistas. También inspiró a muchos monjes, como **Huai Su**.

Su fama como genio de la cursiva, sus curiosas anécdotas y el hecho de que aún no se pueda comprobar la autenticidad de algunas de sus obras, le confieren un misterio abierto a la

imaginación. Esta incertidumbre no sólo atañe a su vida privada. La calidad y la originalidad de su estilo cursiva requieren un manejo de los trazos y de la estructura espacial en el movimiento rápido que no es posible alcanzar sin muchos años de duro trabajo. Requiere mucho talento. En la obra ***Lan Guan Shi Ji*** (郎官石記) "Lápida sobre la memoria del funcionario **Lan Guan**" se ha demostrado que Zhang Xu realizó un trabajo duro para avanzar en caligrafía.

En la dinastía **Tang**, el estilo regular era el más utilizado e, inevitablemente, también fue practicado por él. Lo aprendió de su tío **Lu Yianyuan** (陸彥遠), que seguía el sistema de **Wang Xizhi** y **Wang Xianzhi**. Pero en su época, la sobriedad del estilo regular ya no resultaba tan atractiva y **Zhang Xu** se ganó la fama de genio del estilo cursiva precisamente por sus maneras de escribir en público como un loco en sus estados de embriaguez.

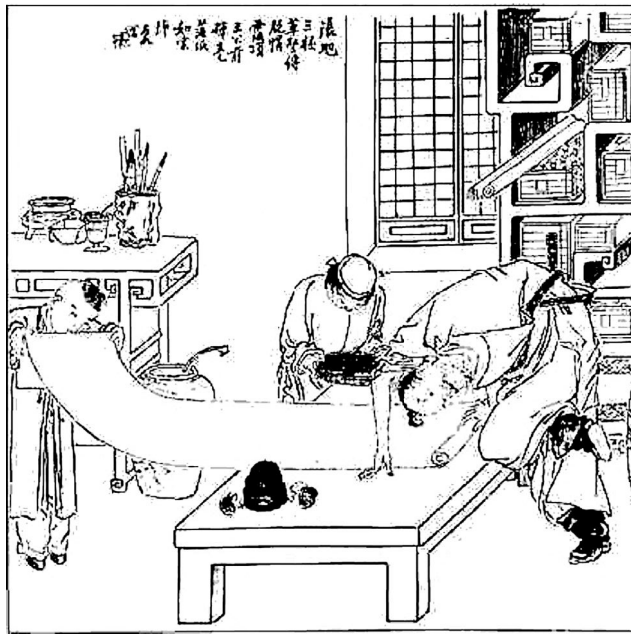
El maestro **Zhang Xu** de cursiva loca se inspiraba en la danza de los derviches giróvagos. Él inventó la cursiva loca porque sentía que necesitaba liberarse; como era un literato tenía que liberarse de las preocupaciones por la familia, la sociedad y el país. Los literatos en la historia crearon sus mejores obras después de abandonar el camino de funcionarios, se retiraban a las montañas a escribir o a pintar porque ya habían abandonado sus proyectos de futuro profesional y podían dedicarse plenamente a la caligrafía y al arte.

En aquellos momentos ellos solamente tenían un pincel y con el escribían y pintaban y era el único medio que tenían para expresarse libremente. Esa energía libre de la vida y ese gesto de la escritura que no se puede apresar por la gente es lo que intentaban captar con los movimientos improvisados por las inspiraciones divinas.

En aquella época los maestros de cursiva loca eran los invitados de los funcionarios o de las personas de alto nivel. Ellos preparaban las paredes blancas y les invitaban a escribir en cursiva loca a velocidad rápida. En aquel momento sentían la fortaleza y la gran fluidez de aquella energía y atraían una energía libre para su vida de funcionarios.

Zhang Xu, el principal maestro del estilo, nos lo muestra como algo salvaje, como un baile frenético y enérgico, en ***Xin Tang Shu*** (新唐書) "Nuevo libro histórico de la dinastía Tang ", se dice.

> "A Zhang Xu, de Shuzhou, le gustaba beber. Cuando estaba borracho, gritaba, caminaba rápido y se ponía a escribir. O mojaba su cabello en la tinta y escribía con él. Cuando despertaba, veía sus obras y pensaba que era algo divino. La gente le llamaba el loco Zhang".



13.14.
"A Zhang Xu, de Shuzhou, le gustaba beber. Cuando estaba borracho, gritaba, caminaba rápido y se ponía a escribir. O mojaba su cabello en la tinta y escribía con él. Cuando despertaba, veía sus obras y pensaba que era algo divino. La gente le llamaba el loco Zhang".
- Xin Tang Shu (新唐書) "Nuevo libro histórico de la dinastía Tang".



13.15.
El baile de espadas de la Señora Gong Sun (公孫大娘舞劍器舞) , dinastía Qing, marfil, 27.7 cm,
Museo Palacio Nacional de Taipei.

Y también:

> "Observando a la princesa [llevada en una litera] que debía esquivar a los porteadores con los que se topaba en el estrecho camino, escuchando la música de percusión y el sonido del viento… captó la manera de manejar el pincel. Presenciando el baile de las espadas de la señora **Gongsun** (公孫), consiguió captar el espíritu".[100]

La señora Gongsun era famosa por su habilidad en un baile llamado ***Jian Qi Wu*** (劍器舞) "Danza de la Espada".

En la poema ***Guan Gongsun Da Nian Wu Jian Qi Qu*** (觀公孫大娘弟子舞劍器舞) "Observando la danza de la espada de los discípulos de la Señora Gongsun" del poeta Du Fu (杜甫) describe:

> "Cuando ella baila con la espada, las cuatro direcciones del mundo se conmueven. Cuando este movimiento es como los truenos, el cielo y la tierra también se conmueven, pero cuando se detiene, es como el mar tranquilo".

Observando los movimientos y los gestos de la señora **Gongsun** al bailar con espadas, **Zhang Xu** aprendió una nueva forma de manejar el pincel. El baile inspira a los calígrafos porque traspasa los movimientos del cuerpo y representa la energía de la vida; es una simple expresión de la naturaleza de la vida. Observaba los detalles de la vida y de la naturaleza y los unía a sus pensamientos y emociones, y luego lo expresaba todo en su caligrafía.

Otro tipo de danza inspiradora fue un baile de origen turco **Hu Xuan Wu** (胡旋舞), en el que los bailarines giraban rápida, continua y ligeramente, que se conoce como danza del giro o danza derviche; el líder de la rebelión, **An Lushan**, conocía bien este baile. Puede ser que los calígrafos de estilo cursiva loca también se inspirasen en estos movimientos circulares y en el vigor de aquella danza de una etnia del oeste.

De ser así esta influencia habría inspirado una nueva forma de hacer caligrafía donde los trazos, en vez de estar separados como en el estilo regular, se unían al girar el pincel rítmicamente sin cortar los trazos entre los caracteres. Para escribir de forma rápida y continuada, la manera de girar el pincel hace que la forma cuadrada de los caracteres se vuelva redonda.

La creación de **Zhang Xu** nos presenta su forma de ver la vida a través del alcohol, lejos de la

100. Regalo a Zhang Xu.

gloria y la deshonra, desinhibido de los escrúpulos y de la razón, escribía ágilmente en las paredes o en los biombos expresando su original carácter en sus creaciones. En su obra ***Gu Shi Si Tie*** (古詩四帖) "Cuatro poesías antiguas", se expresan una fuerza y una energía increíbles, los trazos se unen y los matices de la tinta se presentan naturalmente. Expresar esta intensidad escribiendo en situaciones emocionales extremas no es fácil ni se puede hacer en cualquier momento, esta es precisamente la dificultad de escribir estilo cursiva loca.

En la historia de la caligrafía china, hubo algunos calígrafos a los que se tachaba de locos, eran los calígrafos del **Kuang Cao** "Estilo cursiva loca". En realidad no estaban locos, pero a ojos de la moralidad tradicional china su comportamiento transgresor, su extraña conducta y sus acciones disparatadas les llevaron a ser etiquetados así. Sus actos fuera de la normalidad y de la rectitud propias de las convenciones sociales, y la enajenación que mostraban al escribir, les presentaban como marginados y perturbados.

Gracias a estos "locos", el **Kuang Cao** entró en una dimensión nueva y el propio nombre del nuevo estilo cursiva "loca" indica ya algo distinto que se sale de lo establecido. Fue un estilo heterodoxo y practicado por poca gente, su locura era una reacción en contra de una sociedad tradicional de formación ética.

Cuando estuve practicando esta obra de **Zhang Xu** imaginaba que en aquella época había tres cosas excelentes: los poemas del poeta **Li Po**; el baile de espada de **Pei Min** (裴旻) y **Kuang Cao** de **Zhang Xu** de la dinastía **Tang**. El baile de espada inspiró a **Zhang Zu** en la realización de la cursiva loca.

Le inspiró y aprendió a hacer más presión en los momentos en los que el pincel tenía que girar, diferenciándose así de la caligrafía de **Huai Su** y sus caracteres presentan mucha diferencia de tamaño en el trazo, a diferencia de los trazos de Huai Su que son mucho más uniformes. Puede ser que **Zhang Xu** hubiera utilizado un pincel más grueso que el de **Huai Su** o puede ser que hubiera tomado alcohol para escribir. Al principio de la obra de los cuatro poemas la pincelada era más controlada hasta llegar a la frase en la que se habla de la fiesta de los dioses donde la pincelada empieza a liberarse.

No parece una coincidencia el hecho de que el trazo de **Zhang Xu** se libere precisamente en el momento en que el poema habla del vino; pero es difícil saber si fue el contenido de la poesía o el espíritu de la vida taoísta lo que le liberó. Es posible que antes de escribir él hubiera tomado alcohol para llegar a un estado de inconsciencia que le permitía expresarse más libremente.



13.16.
Baile de étnia exótica de la pared de Choqi de la dinastía Tang.

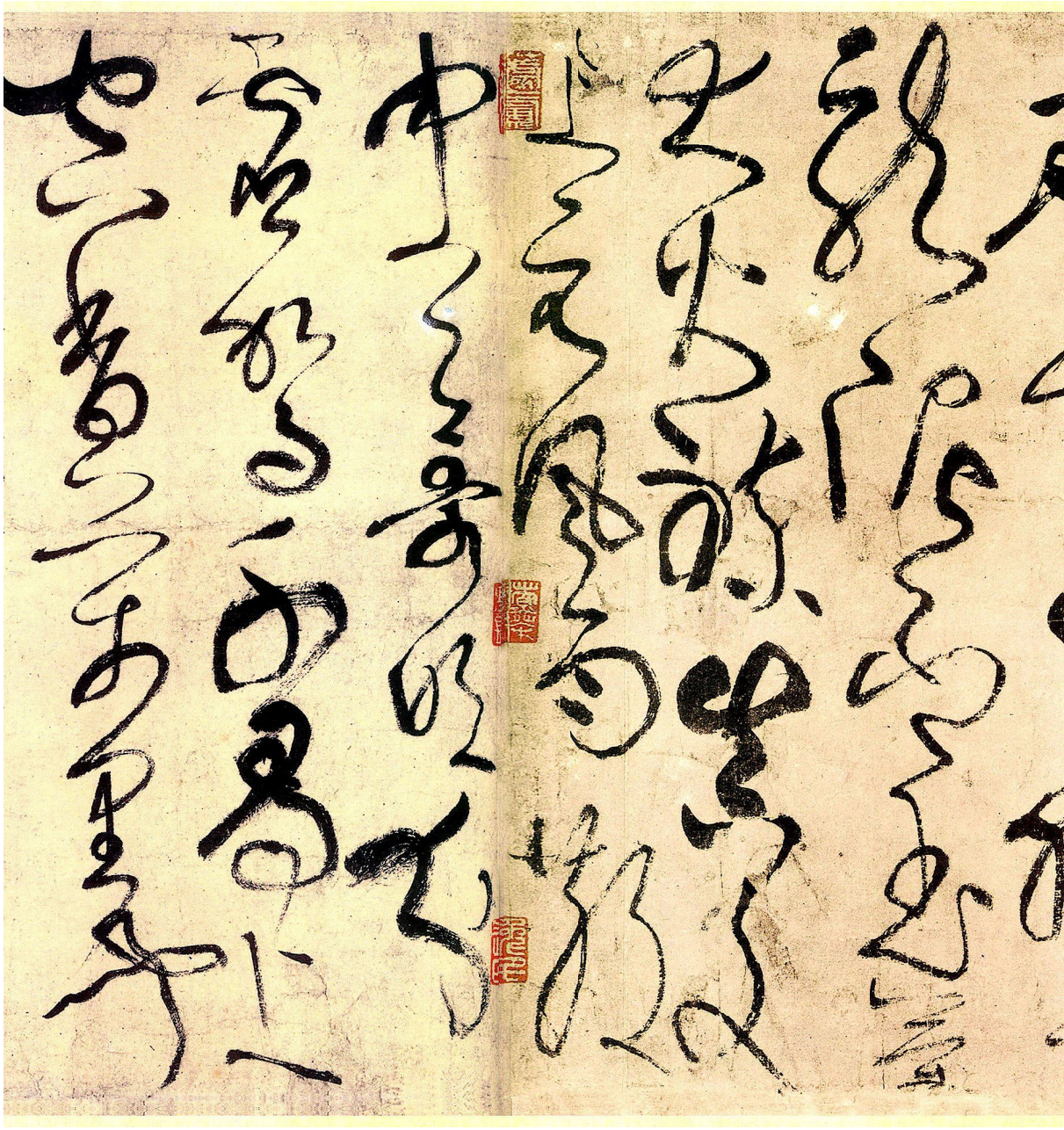
"Aprender caligrafía es como aprender artes marciales. Hay que aprender técnicas corporales, movimientos de las manos, giros de los tendones y de los huesos, la técnica de puñetazos y patadas y el modo de estirar al máximo los tendones para expulsar la energía interior hacia fuera.

- Bao Shichen (包世臣), *Yi Zhou Shuang Ji (藝舟雙楫) "dos capítulos de barco de arte"*

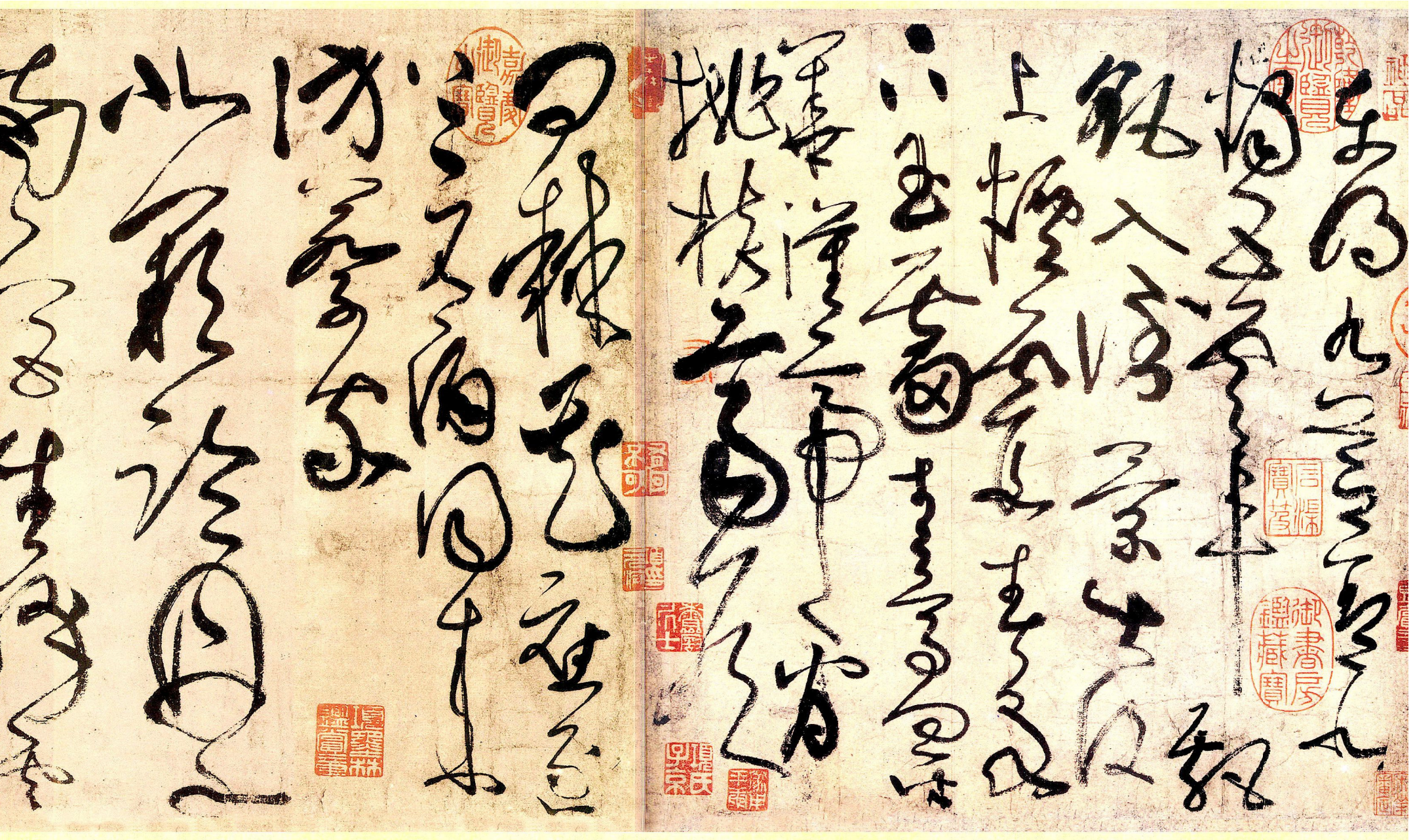
Gu Shi Si Tie (古詩四帖) "Cuatro poesías antiguas"

El primero de esos poemas es de Yu Xin y reza así:

"Tong Ming, carro de dioses.
Bei Shu, carro de flores.
Los dos vuelan entre las nubes y sus sombras se reflejan en el mar.
De la fuente divina brota el agua y un pájaro azul vuela hacia el palacio dorado.
El emperador de la dinastía Han mira la semilla del melocotón, y el noble Xi habla de su flor roja.
Fueron a beber juntos vino a la fiesta de Shang Iuan y visitaron a la familia de Cai Jin.
El palacio del norte está al otro lado del río Tang.
En el palacio del sur crecen nubes de color rojo y allí se marcan las cartas de jade con sellos de color dorado.
El gran fuego, mientras al fiesta Shang Iuan se va estinguiendo, refina la sutra taoísta.
En el cielo suena ya a lo lejos el sonido de la fiesta y los carros de los dioses ya casi no se divisan y apenas se huele ya el olor del incienso.



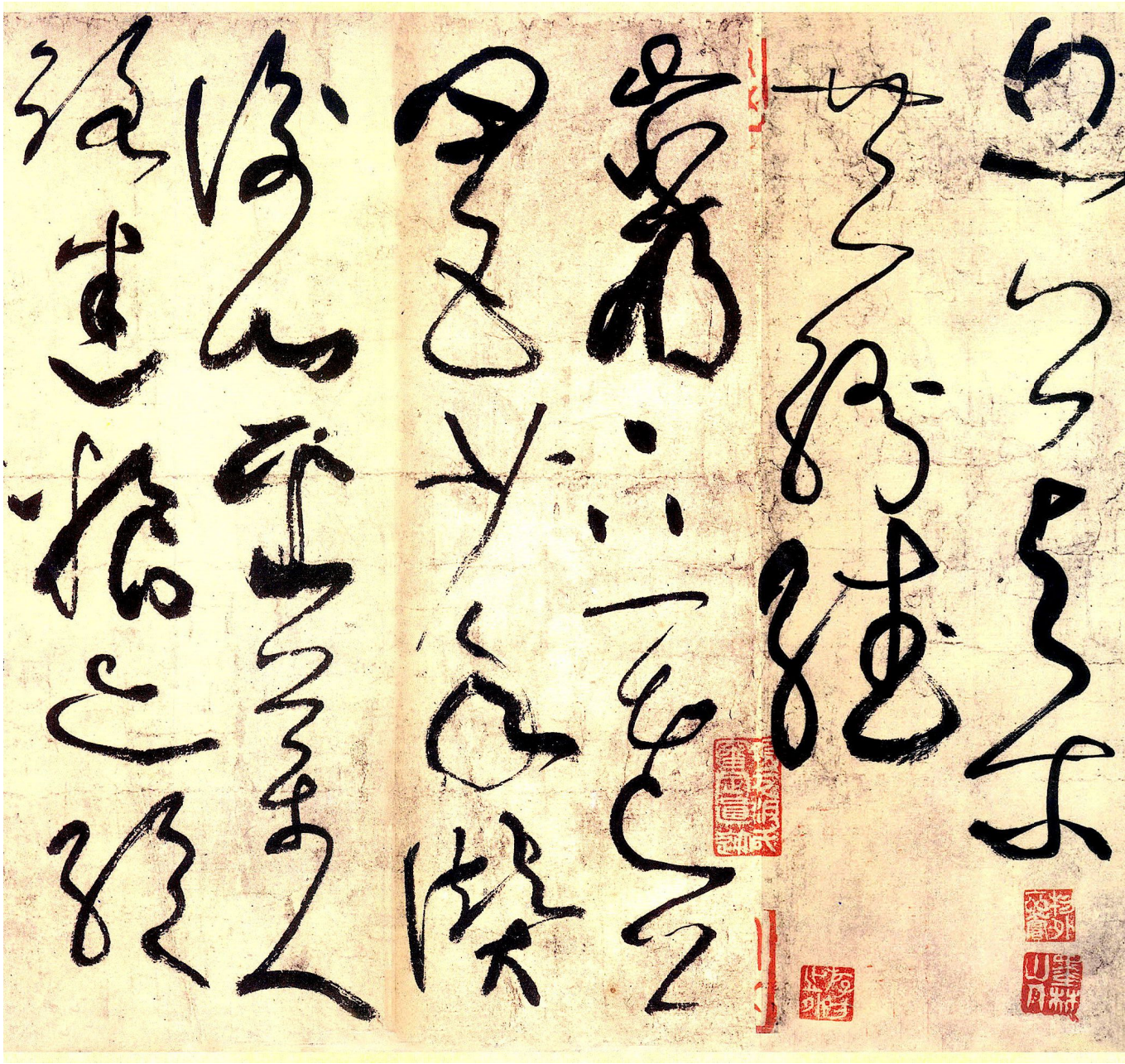
13.17.- 13.20
Zhang Xu, *Gu Shi Si Tie* (古詩四帖) "Cuatro poesías antiguas". 29.5X195.2 cm,
Museo de Provincia de Lianing



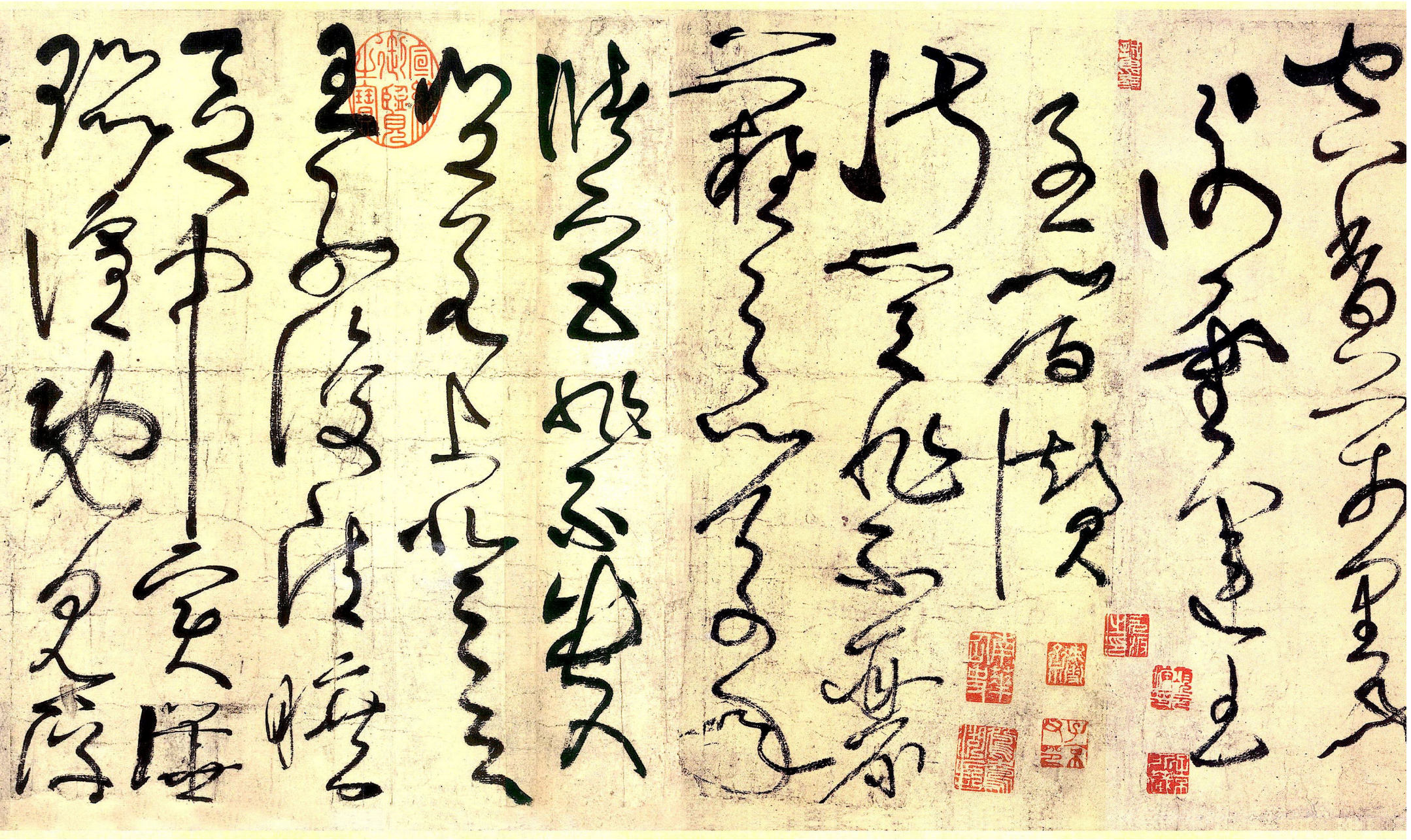
El tercer poema es de Xie Linyun y habla de un príncipe que abandona su condición y se convierte en un dios y dice así:

"A la buena calidad aún le falta llegar a ser excelente, y
pocos llegan a vivir 10.000 años.
Un príncipe debe de compararse con el cielo y ello requiere esfuerzo.
Como el príncipe quería vivir tranquilo y
el mundo estaba lleno de ruido,
cuando apareció el señor Fu Qiu,
el príncipe se fue con él en busca de la libertad."

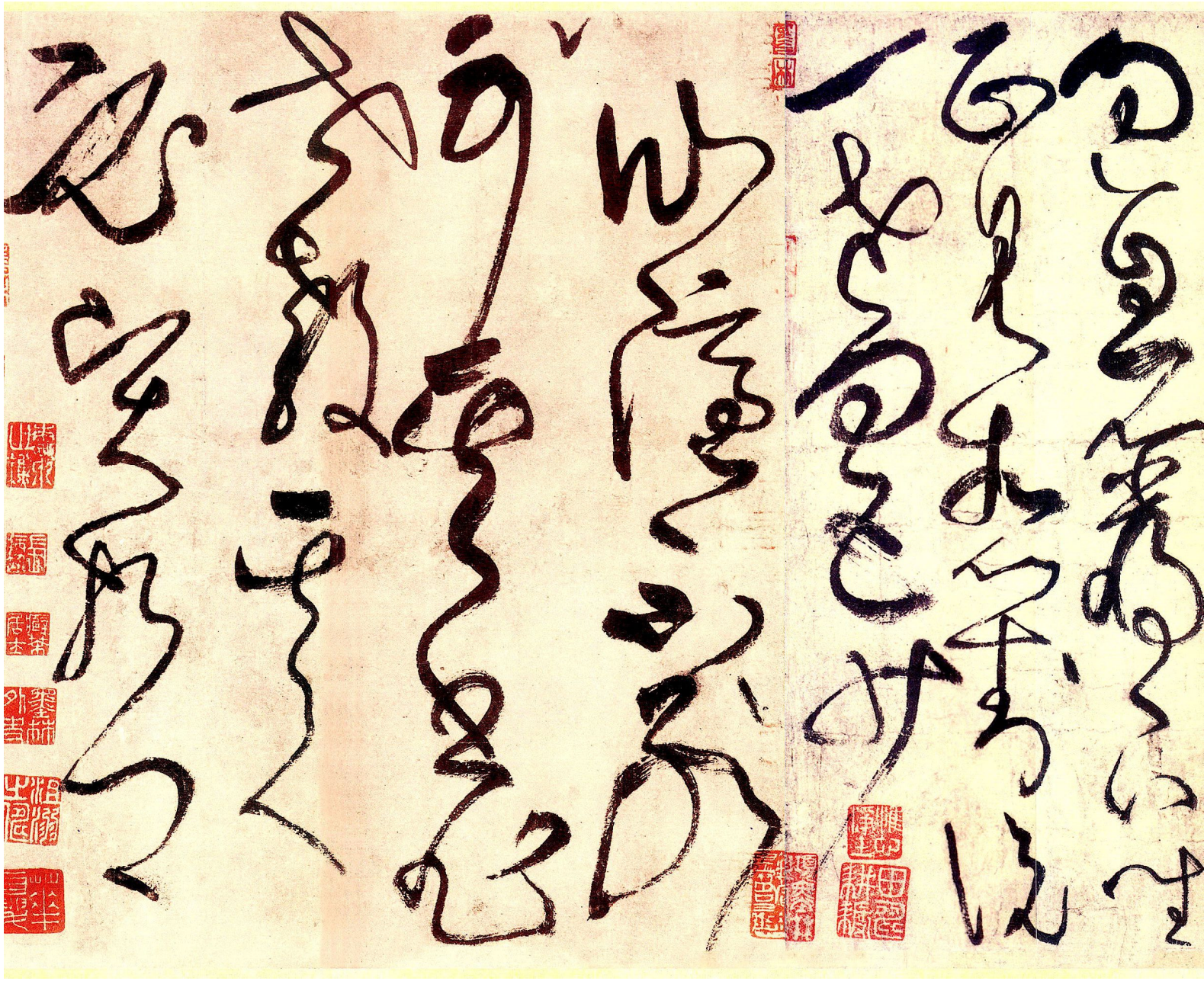
Finalmente hay otro poema de Xie Lin Iun, que reza así:
"En la montaña Hen hay una persona que busca hierbas.
Ha perdido su camino y se ha agotado su comida."



13.18.
"Zhang Xu, cuando bebía, se quitaba el sombrero ante la nobleza y escribía de una forma tan fluida como las nubes o el humo. Era considerado un genio del estilo cursiva".



"Descansando al lado de una roca,
vio pasar unas personas que iban hablando:
un viejo y cuatro o cinco jóvenes.
No pudo distinguir si eran dioses o
ermitaños."



13.19.
"Todos los cambios de la naturaleza, todas las cosas bellas sorprendentes… siempre las expresaba a través de su caligrafía. Por eso, los cambios de su caligrafía, como los dioses y los fantasmas, no los podemos despreciar".

- Han Yu (韓愈)

Hay muchos calígrafos que consiguen que sus pinceladas sean libres y fuertes gracias al consumo de alcohol. Para estos calígrafos que podían dejar su vida ordenada de funcionarios, esta libertad que querían conquistar coincide con el mundo divino de los taoístas. **Zhang Xu** también fue precursor en la costumbre de escribir ante el público; Aunque la práctica ya existiera antes de la dinastía **Tang**, las demostraciones de **Zhang Xu** eran incomparables por su excitación y su transmisión de energía.

13.1.5.2. Huai Su (懷素)

Se estima que nació hacia el año 725 en **Chansha** (長沙); más tarde se marcharía a la floreciente capital de la época, para empaparse de los grandes calígrafos. Murió sobre el año 785. Imaginemos el ambiente social de aquel momento en **Changan** (長安) que era la capital cultural de la próspera época **Kaiyuan** (開元), en el siglo VII.

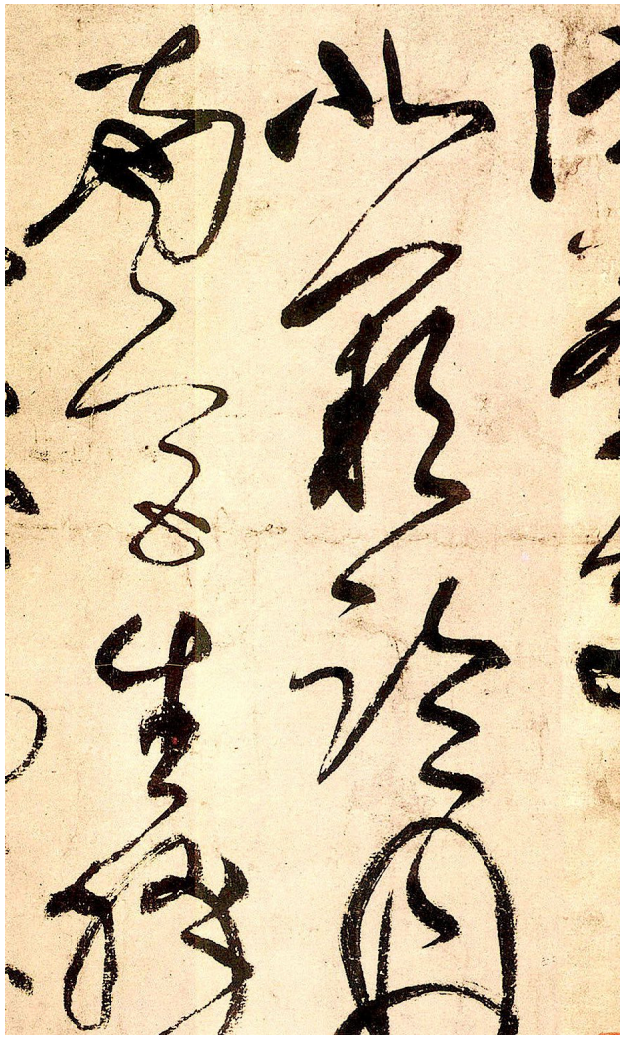
La sociedad en general era rica y las actividades artísticas ya eran muy populares. Desde el emperador hasta los campesinos, de los monjes a los caballeros, todos podían dominar y conocer bien la poesía y la escritura. Gracias a la promoción de la caligrafía por parte de los emperadores, ésta se divulgó y muchos monjes se hicieron famosos por practicarla.

A pesar de que su familia era pobre y no tenía dinero para comprar papel, a **Huai Su** le gustaba tanto la caligrafía que se las ingenió para poder practicarla. **Huai Su** se enfrentaba a las dificultades económicas y sus anécdotas se utilizaban para animar a avanzar a los que empezaban. Utilizó las hojas de los árboles de plátano que cultivaba alrededor de su templo para escribir, al que llamó **Lü Tian An** (綠天庵) "Templo del Cielo Verde" y vivió de esta forma durante varios años.

Los pinceles gastados por el uso se acumulaban como un bosque de escritura y los guardaba en forma de túmulo. También utilizaba una tabla de madera sobre la que podía escribir y borrar, hasta que el uso la deterioraba.

En una ocasión, el calígrafo **Yan ZhenQing** le preguntó: "Además de aprender el estilo cursiva con sus profesores, ¿ha tenido alguna experiencia propia?" A lo que **Huai Su** respondió así:

"Observo las nubes de verano e intento aprender de ellas. Porque las nubes de verano cambian



13.20. *"Observando a la princesa llevada en una litera por los porteadores, esquivando todos los obstáculos que se encontraban en el estrecho camino, escuchando la música de percusión y el sonido del viento... captó la manera en la que debía manejarse el pincel. Presenciando el baile de las espadas de la señora Gongsun (公孫), consiguió captar el espíritu".*



13.21.
Zhang Weiming (張衛民), Huai Su escribiendo sobre hojas de plátanos.

mucho por el viento y no tienen una forma fija general, cambian tan rápido como los pájaros al entrar al bosque o las serpientes sorprendidas al esconderse entre la hierba".

Antiguamente los calígrafos observaban la naturaleza y recogían de ella sus ideas para hablar de la caligrafía. Por ejemplo, las montañas altas se representan con los cambios de presión del pincel sobre el papel. Al observar los movimientos de las nubes en verano o las grietas en la pared podían hacerse una idea de cómo realizar la caligrafía. Algunos calígrafos escriben sobre la relación entre la caligrafía y la naturaleza y eso la hace doblemente atractiva.

Sus obras más famosa son:

Zi Xu Tie (自敘帖) "Autobiografía"

Sheng Mu Tie (聖母帖) "El modelo de Madre Santa"

Shi Yu Tie (食魚帖) "El modo de comer pescado"

Ku Sun Tie (苦筍帖) "Brotes de bambú amargo"

La obra autobiográfica de **Huai Su** se escribió en el año 777. Ahora se encuentra en el Museo Palacio Nacional de Taipei; esa obra contiene muchos sellos, tantos como emperadores la han visto, y sólo se puede exponer una vez cada diez años, y no puede estar expuesta más de un mes. Me siento afortunada porque la última vez que fui a Taiwan pude verla. El museo proyectó imágenes de una parte de la obra en las paredes. Todo el espacio se llenó con la energía de aquellas pinceladas.

En aquel espacio pude sentir como si el **Kuang Cao** fuera un tipo de música con su propio ritmo. En su momento todo el mundo se sorprendía por la gran fuerza y belleza de la pincelada. No hay mucha gente que tenga la posibilidad de estar tan cerca de la energía de la cursiva loca en su vida.

En su obra ***Zi Xu Tie*** (自敘帖) "Autobiografía" habla de su proceso de aprendizaje. Vivía en un pueblo donde no había obras de otros maestros de las que pudiera aprender, por lo que decidió partir a la capital donde pudo encontrar obras de grandes maestros. Al cabo de un tiempo había progresado tanto que la gente admiraba su caligrafía. Él coleccionaba obras de otros autores que alababan su caligrafía; en una, por ejemplo, se decía:

"su energía es fuerte y fluida, refleja un espíritu puro y amplio y las pinceladas son como serpientes veloces, como si fuera una lluvia fuerte y una corriente de viento."

En las poesías que alaban su **Kuang Cao** se utiliza el símil de la serpiente, el pino, y la montaña para hablar de ella. La caligrafía de **Huai Su** tiene mucha fluidez en el gesto.

Como vemos, su dominio de la caligrafía no sólo venía del trabajo duro, sino que también se inspiraba en la naturaleza. Aprendió a manejar el pincel observando las cosas y los movimientos de su alrededor, como estampar un sello, dibujar en la arena, las grietas de la pared o la cola de un escorpión.

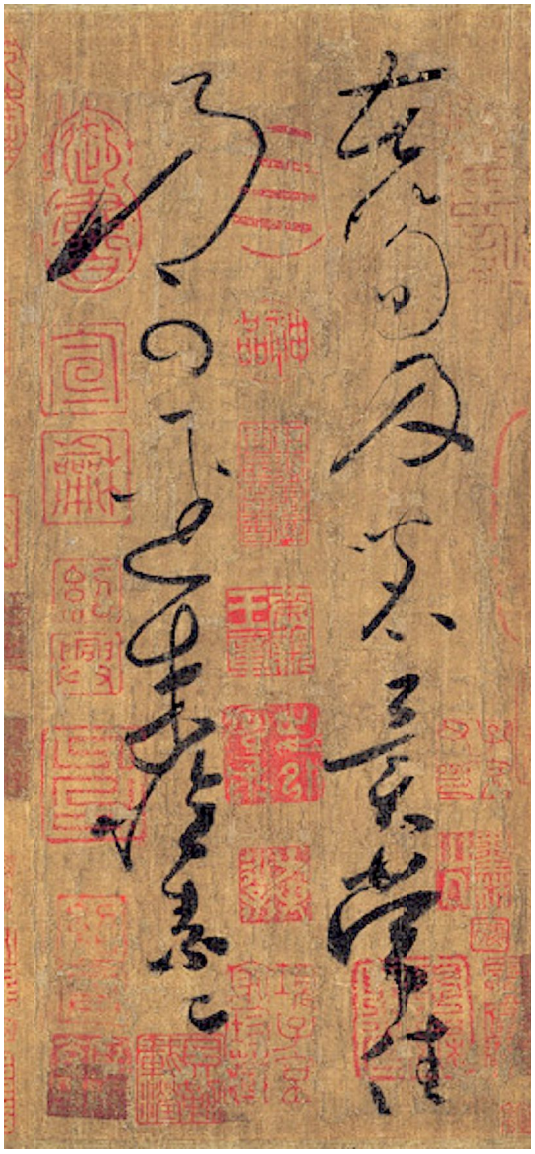
Durante la época que vivió en su pueblo natal, practicó mucho los estilos oficial, regular y cursiva, y fue criticado por seguir las reglas tradicionales. Gracias a su talento y a los contactos de su primo el poeta **Qian Qi** (錢起), conoció a muchos eruditos de su época y al calígrafo **Yan ZhenQing**, que le enseñó la manera de manejar el pincel y le ayudó a avanzar mucho en su caligrafía.

Zi Xu Tie (自敘帖) "Autobiografía"

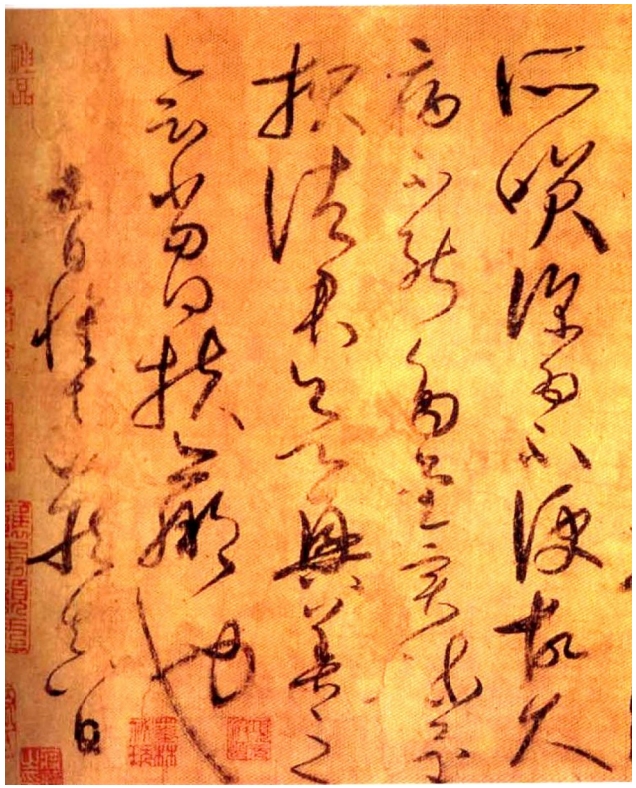
懷素家長沙，幼而事佛，經禪之暇，頗好筆翰。然恨未能遠覩見前人之奇跡，所見甚淺。遂擔笈杖錫，西遊上國，謁見當代名公，錯綜其事。遺編絕簡，往往遇之，豁然心胸，略無疑滯。魚箋絹素，多所塵點，士大夫不以為怪焉。顏刑部書家者流，精極筆法，水鏡之辯，許在末行。又以尚書司勳郎盧象、小宗伯張正言，曾為歌詩，故敘之曰：

「開士懷素，僧中之英，氣概通疎，性靈豁暢。精心草聖，積有歲時，江嶺之間，其名大著。故吏部侍郎韋公陟，睹其筆力，勗以有成。今禮部侍郎張公謂，賞其不羈，引以遊處。兼好事者同作歌以贊之，動盈卷軸。夫草稿之作，起於漢代，杜度、崔瑗，始以妙聞。迨乎伯英，尤擅其美。羲獻茲降，虞陸相　承，口訣手授。以至于吳郡張旭長史，雖姿性顛逸，超絕古今，而模楷精詳，特為真正。真卿早歲常接遊居，屢蒙激昂，教以筆法。資質劣弱，又嬰物務，不能懇　習，迄以無成。追思一言，何可復得。忽見師作，縱橫不群，迅疾駭人，若還舊觀。向使師得親承善誘，函挹規模，則入室之賓，捨子奚適。嗟歎不足，聊書此以冠 諸篇首。」

其後繼作不絕，溢乎箱篋。其述形似，則有張禮部云：「奔蛇走虺勢入座，驟雨旋風聲滿堂。」盧員外云：「初疑輕煙澹古松，又似山開萬仞峰。」王永州邕曰：「寒猿飲水撼枯藤，壯士拔山伸勁鐵。」朱處士遙云：「筆下唯看激電流，字成只畏盤龍走。」敘機格，則有李御史舟云：「昔張旭之作也，時人謂之張顛。今懷素之為也，余實謂之



13.22.
Huai Su, *Ku Sun Tie* (苦筍帖) "Brotes de bambú amargo", tela de seda, 25.1 x 12 cm, Museo de Shanghai.



13.23.
Huai Su, *Shi Yu Tie* (食魚帖) ¨El artículo de comer pescado¨. 29 x 51.5cm.
Museo de Qingdao. (青島市博物館)

狂僧。以狂繼顛，誰曰不可？」張公又云：「稽山賀老粗知名，吳郡張顛曾不面。」許御史瑤云：「志在新奇無定則，古瘦瀼驪半無墨。醉來信手兩三行，醒後卻書書不得。」戴御史叔倫　云：「心手相師勢轉奇，詭形恠狀翻合宜。人人欲問此中妙，懷素自言初不知。」語疾速，則有竇御史冀云：「粉壁長廊數十間，興來小豁胸中氣。忽然絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字。」戴公又云：「馳豪驟墨劇奔馬，滿座失聲看不及。」目愚劣。則有從父司勳員外郎吳興錢起詩云：「遠鶴無前侶，孤雲寄太虛。狂來輕世　界，醉裏得真如。」皆辭旨激切，理識玄奧，固非虛蕩之所敢當，徒增愧畏耳。時大曆丁巳冬十月廿有八日。

" Mi casa estaba en **Changsha** (長沙), cuando era pequeño, yo era budista, y a parte de leer sutras budistas y meditar, durante el tiempo libre me gustaba practicar la caligrafía. Siempre odié no poder ver las maravillosas obras de los maestros del pasado, mi visión era muy superficial, por eso cogí mi maleta para visitar a los maestros contemporáneos. Pasaron muchas cosas y pude admirar las obras completas e incompletas de épocas pasadas.

Después de esto, se aclaró mi mente y ya no tuve remordimientos. Sobre los papeles y telas blancas se dejan las manchas de la tinta y a los funcionarios no les sorprendía. El militar **Yan** (顏) (**Yan Zhenqing**) también era un calígrafo dotado de gran habilidad para la caligrafía, capaz de discernir finos detalles. Escribió apologías sobre mi obra. El ministro **Lu Xiang** (盧象) y funcionario **Zhang Zhengyen** (張正言) nos dejó unas poesías, que aquí transcribo:

"Bodhisattva Huai Su es un genio entre los monjes, goza de un carácter libre y su espíritu es magnánimo; se ha esforzado en conseguir "el santo" del estilo cursiva- Zhang Xu y después de muchos años de practicar, junto al río Yang Zi hasta el sur su caligrafía ya se ha hecho muy famosa.

En el pasado, el funcionario señor Wei Zhi quiso animarme cuando vio mi caligrafía; el funcionario señor Zhang apreció mi talento que no se limitaba a algunas técnicas concretas; mis amigos que aman la caligrafía y escriben poesías para encomiar mis obras, en poco tiempo, han acumulado gran cantidad de poesías.

El Kuang Cao comenzó con la dinastía Han. Du Du (杜度) y Cui Yuan (崔瑗) eran famosos por sus obras maravillosas, hasta Bo Ying (伯英) fue el único que había expresado su belleza. De Wang Xizhi y su hijo Xianzhi, Yu Shinan y Lu Jianzhi (陸柬之) heredaron y transmitieron las técnicas. El funcionario Zhang Xu, de carácter más libre y excéntrico que nadie, tenía una técnica muy genuina y correcta. Yan Zhenqing cuando era joven aprendió caligrafía con Zhang Xu y recibió muchos ánimos de él.

Yo no tengo talento y estoy ocupado en muchos asuntos y no puedo aprender con seriedad, por eso no he tenido muchos éxitos. Recuerdo sus enseñanzas, ¡que ya no puedo tener! De repente he visto sus caligrafías, son excelentes y la velocidad y el gesto del pincel sorprenden a todos, me han vuelto a la memoria las imágenes de su obra. Quien quiera aprender con un maestro y de forma rápida, entre todas las personas invitadas, ¡nadie es más conveniente que usted! Yo lamento que mi talento es insuficiente. Escribo esta poesía al principio del artículo."[101]

Después se han escrito tantos poemas que ensalzaban mi obra como para llenar varias cajas. En ellos describen la forma (de mi caligrafía), dice el funcionario Zhang (張):

" Con la rapidez, la fuerza y agilidad de la serpiente, la lluvia torrencial, el recio viento han resonado en toda la sala."

El señor **Lu** (盧) decía:

"Al principio es como un vapor ligero que mueve a un viejo pino y luego es como en la montaña aparecen muchas montes."

El funcionario **Wang Yong** (王永) decía:

"Los trazos son como el mono, que en invierno bebe agua y mueve el bejuco seco, o como el duro hierro que el hombre ha extraído de la montaña."

El señor **Zhu Yao** (朱遙) decía:

"Mientras escribe, bajo del pincel sólo se puede ver electricidad" y los caracteres se escriben como movimientos de dragón."

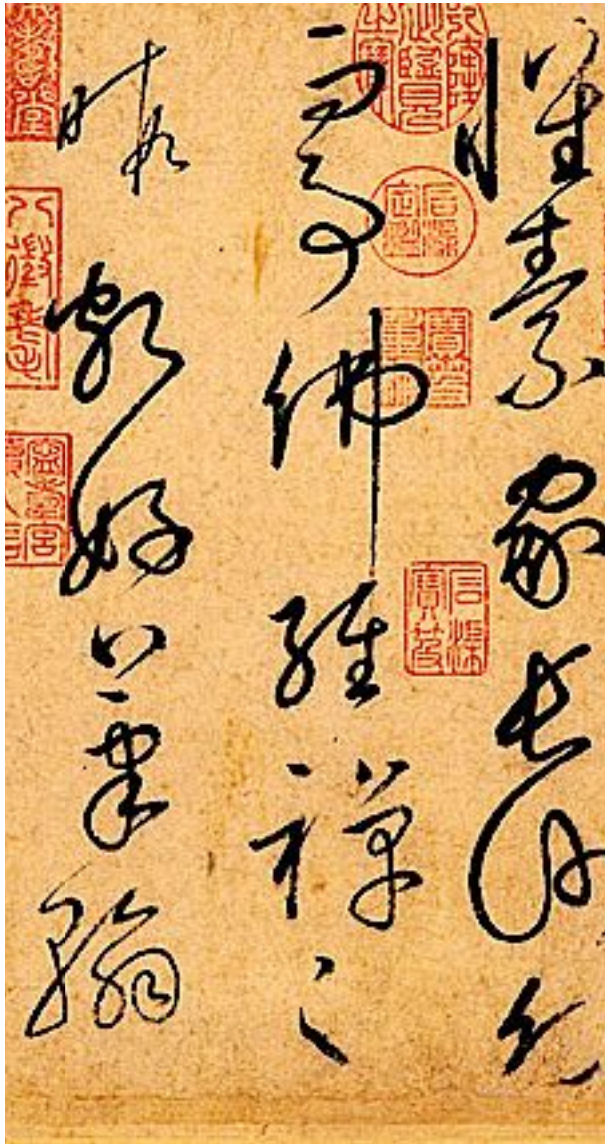
Habla sobre el estilo:

El funcionario **Li Zhou** (李舟) dijo:

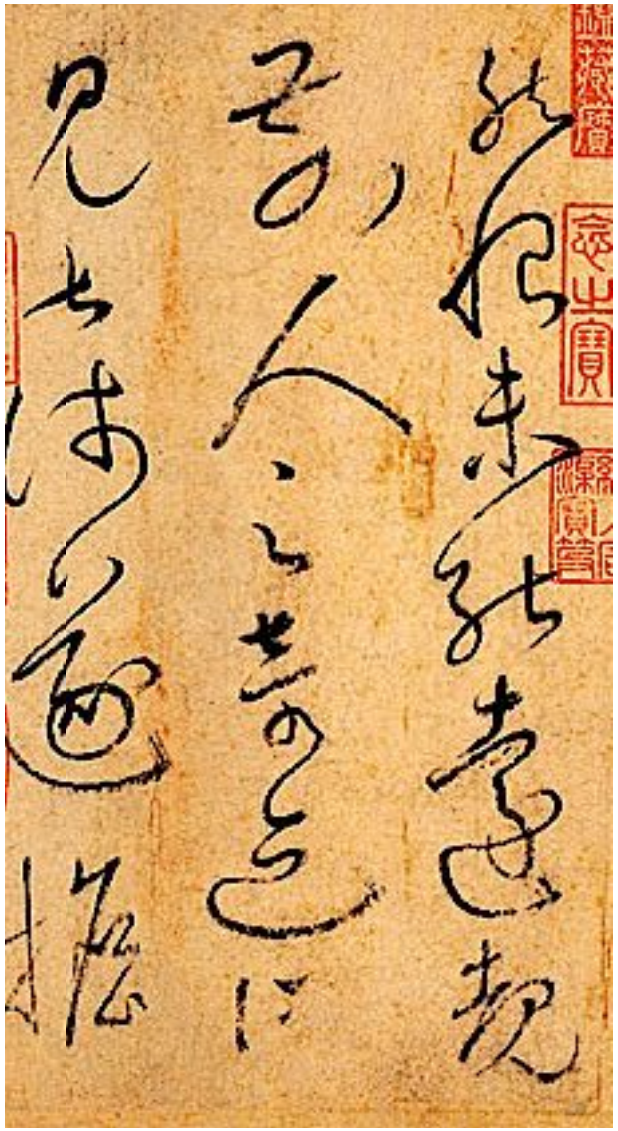
"Antes, cuando el Zhang Xu escribía, le llamaban el demente Zhang; ahora Huai Su hace la caligrafía, le llamaré loco Su, el loco que sigue el estilo demente, ¡quién puede negarlo!"

El señor Zhang decía:

101. Yan Zhenqing (顏真卿), *Huai Su Shan Ren cao Shu Xu* (懷素上人草書歌序) "Prólogo para la cursiva de monje Huai Su".



13.24.-13.28.
Huai Su, *Zi Xu Tie* (自敘帖) "Autobiografía", 28.3 x 755 cm. 777.
Museo Palacio Nacional de Taipei.



13.25.
Los pinceles de la dinastía Tang son finos y ligeros, por eso las líneas de caligrafía de Huai Su son finas y ligeras, a la vez que enérgicas.

"El letrado He Zhizhang (賀知章) no era muy famoso y el demente Zhang no podía igualarle."

El funcionario **Xu Yao** (許瑤) decía:

"Su objetivo es la originalidad y se aparta de la regularidad, sus finas escrituras son como el río que fluye, pero en la mitad de su curso se agota la tinta. Cuando está ebrio escribe dos o tres columnas y tras despertarse escribe otra vez, pero ya no tiene aquel encanto."

El funcionario **Dai Sulun** (戴叔倫) decía:

"El gesto de sus trazos es muy rico, hay muchas formas extrañas pero justas. Alguien le preguntó cómo lo hacía y Huai Su respondió que no lo sabía".

En cuanto a la velocidad: el funcionario **Dou Ji** (竇冀) decía:

"En muchas salas hay paredes blancas, cuando (Huai Su) necesitaba expresar su Qi interior, voceaba tres o cinco palabras y empezaba a escribir miles de caracteres por toda la pared."

El funcionario **Dai Sulun** (戴叔倫) decía:

"El pincel rápido y la tinta torrencial como los caballos cuando corren. Se dice que nadie puede seguir el pincel con los ojos."

Dicen que soy un necio: el tío **Qien Qi** (錢起) de **Wu Xin** (吳興) decía:

"Una grulla vuela allá lejos, sin pareja que le acompañe. Una nube flota en el cielo. Cuando está loco el mundo desaparece y tiene la conciencia de un borracho."

Estas frases expresan comentarios favorables a mi obra. Pero no puedo aceptarlos, sólo hacen crecer en mí la vergüenza y el miedo. Veintiocho de octubre en el invierno de año **Ding Si** (丁巳) "serpiente de fuego, en **Da Li** (大曆) "año 777, cuando reinaba el emperador **Dai** (代) "

Las pinceladas de **Huai Su,** aunque eran en cursiva loca, eran más controladas al principio y se iban liberando paulatinamente. Al final de su escritura encontramos algunos caracteres que son mucho más grandes que los demás, como si sus emociones pudiesen expresarse libremente en aquellos momentos.

La obra ***Autobiografía*** representa un estilo propio e innovador en su manejo del pincel. **Kuang Cao** un gran valor en la historia porque su modo de expresión es muy directo; hay muy pocas personas que puedan llegar a realizar la cursiva loca en su máxima expresión artística, manifestando toda la potencialidad del **Qi**. Esta obra autobiográfica es un buen ejemplo para aprender a hacer cursiva loca, y muchos la han utilizado como modelo para llegar a desarrollar una técnica perfecta. Después de desarrollar una técnica perfecta muchos tuvieron que trascender dicha técnica para que el trazo pudiera expresarse con total libertad.

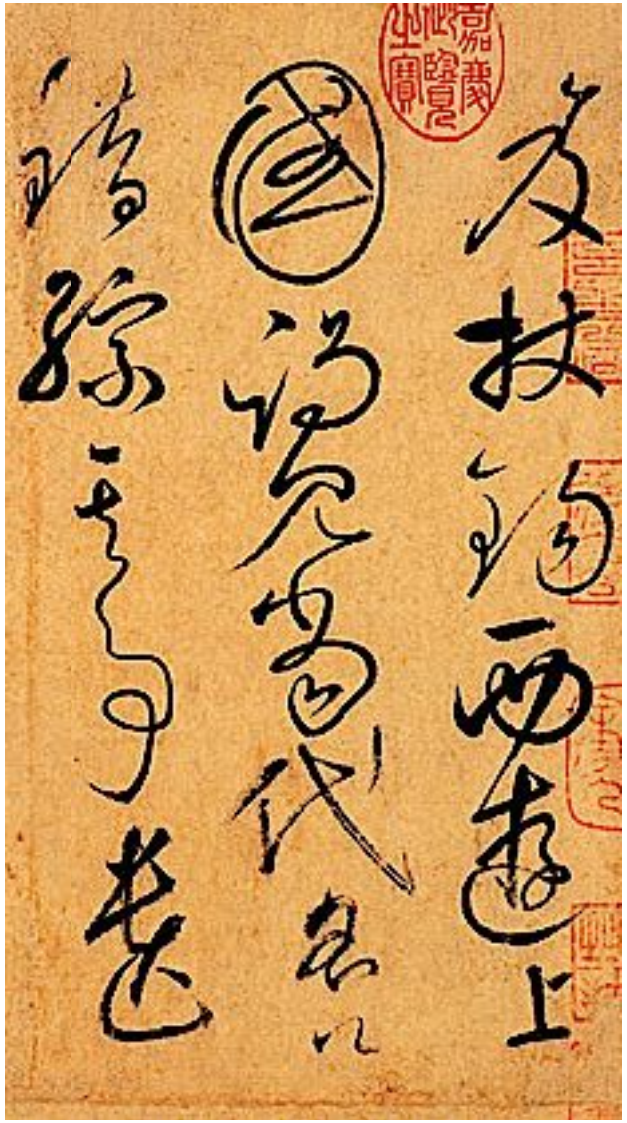
Las obras de los últimos años de su vida como ***Da Cao Qien Zi Wen Mil*** (大草千字文) "Los carácteres de estilo cursiva loca" fueron muy tranquilos. Muchos aprenderían más tarde de su maestría en el manejo del pincel. El poeta **Li Po** le describía en su poesía ***Cao Su Ge Xing*** (草書歌行) "La canción del estilo cursiva"

> "Mi maestro apoya su cuerpo en la cama después de emborracharse y en un solo momento ya ha escrito mil hojas. El ritmo de su escritura es rápido como el viento y la lluvia fuerte, y cuando no se ve clara es como las flores o la nieve que cae. Cuando empieza a escribir sin parar sus caracteres son grandes. Cuando está enajenado sólo oye gritos de fantasmas y movimientos de dragones y serpientes".

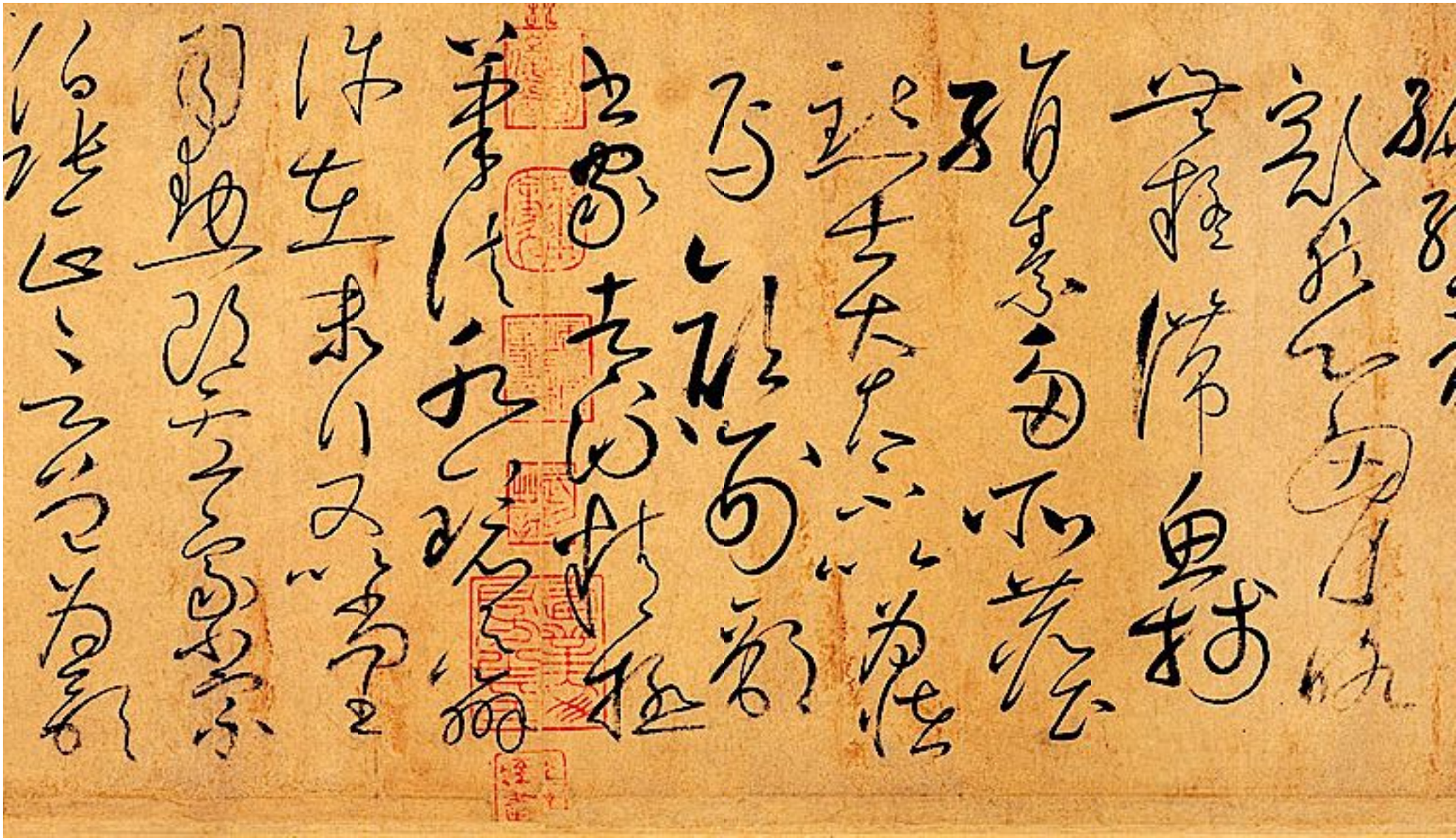
Después de la dinastía **Tang**, los calígrafos del estilo cursiva loca aprendieron y continuaron la forma de crear de **Zhang Xu** y **Huai Su**. También eran aficionados al alcohol no sólo por placer, sino también para olvidarse de sus problemas personales y de la presión oficial, ya que la mayoría de ellos eran funcionarios. En la historia de China, hasta entonces, los letrados gozaban de una vida tranquila con muchas menos preocupaciones que otras personas, y esta calma era la que habían transmitido en sus obras.

Pero cuando llegaron guerras y desgracias que les afectaron directamente como la pérdida de su casa o de su trabajo como funcionarios, sus obras mostraban esta intranquilidad y su estilo de escritura pasó a ser apasionado y violento. Para olvidar su angustia bebían y se expresaban emocionados y enajenados por la hostilidad que les rodeaba.

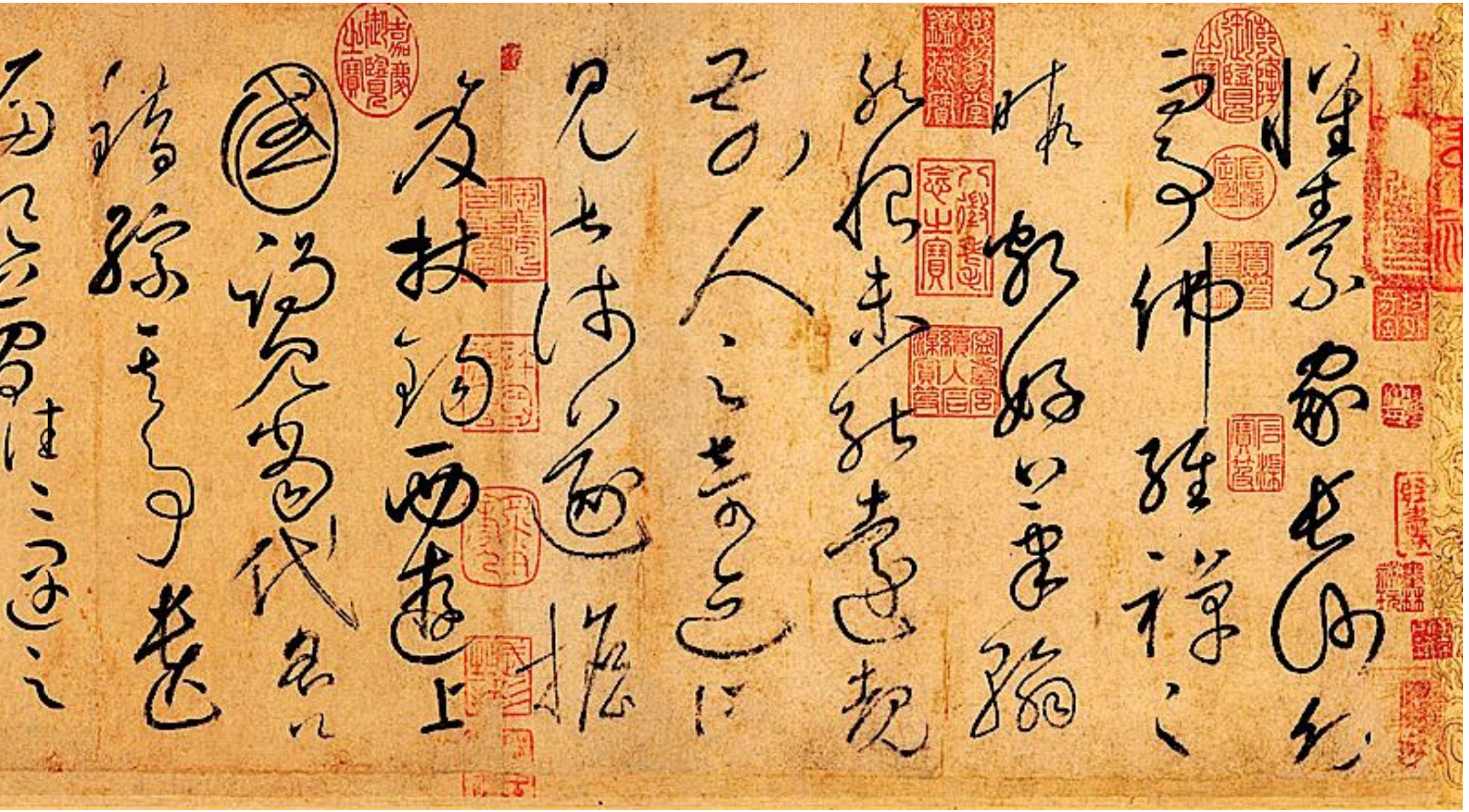
Los calígrafos del **Kuang Cao** llegaban a la cima de su creación tras haber fracasado en la vida real. Ya no tenían que preocuparse por la riqueza y el honor porque lo habían perdido prácticamente todo, a causa de las guerras, exilios forzados, cambios políticos, etc. Tampoco les importaba la opinión de los demás y transgredían las normas de todo lo establecido: se emborrachaban, gritaban y expresaban lo que sentían libremente.

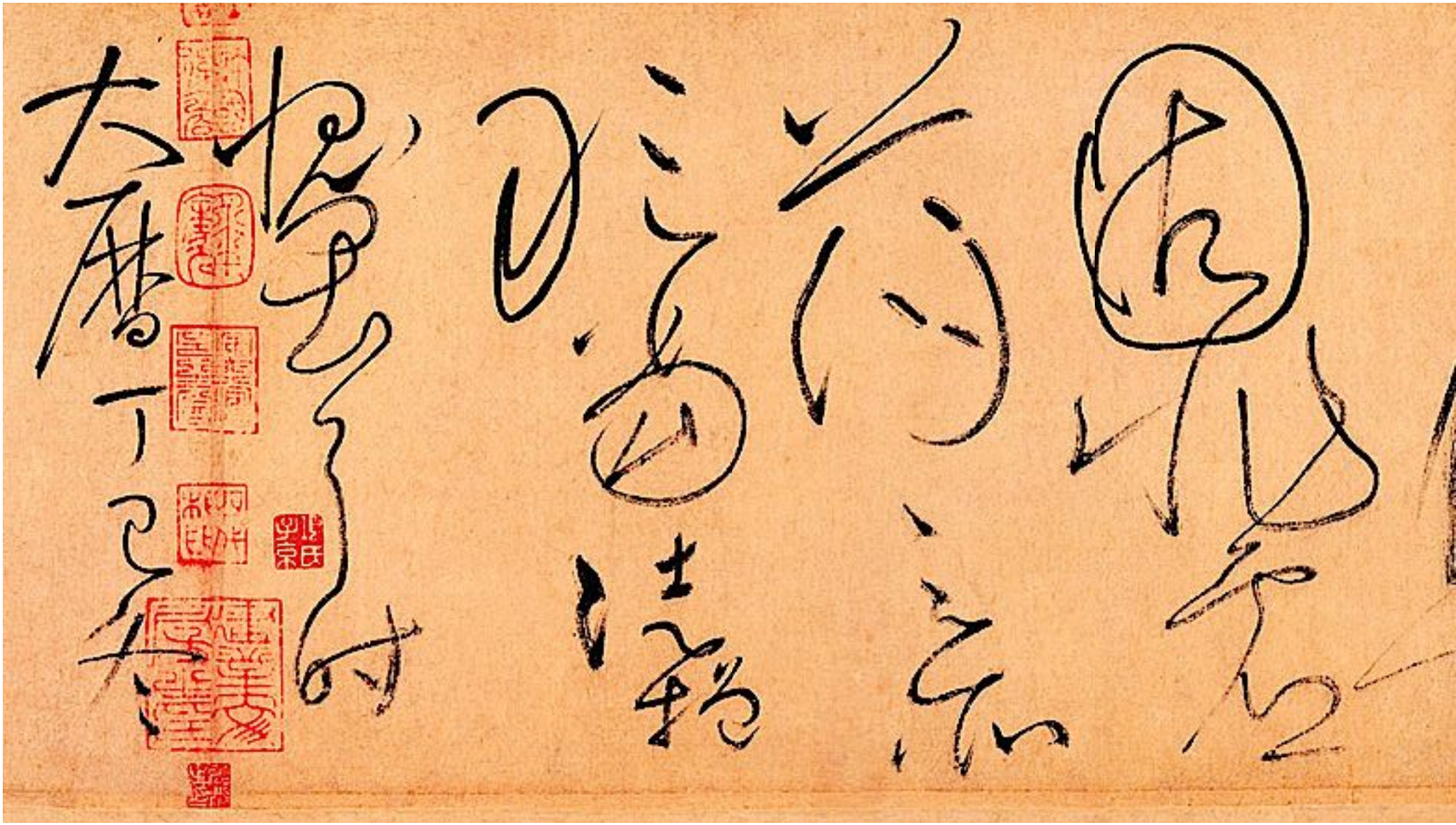


13.26.
Escribía a gran velocidad, por ello los poetas describían su escritura como la agilidad de la serpiente o la lluvia torrencial.

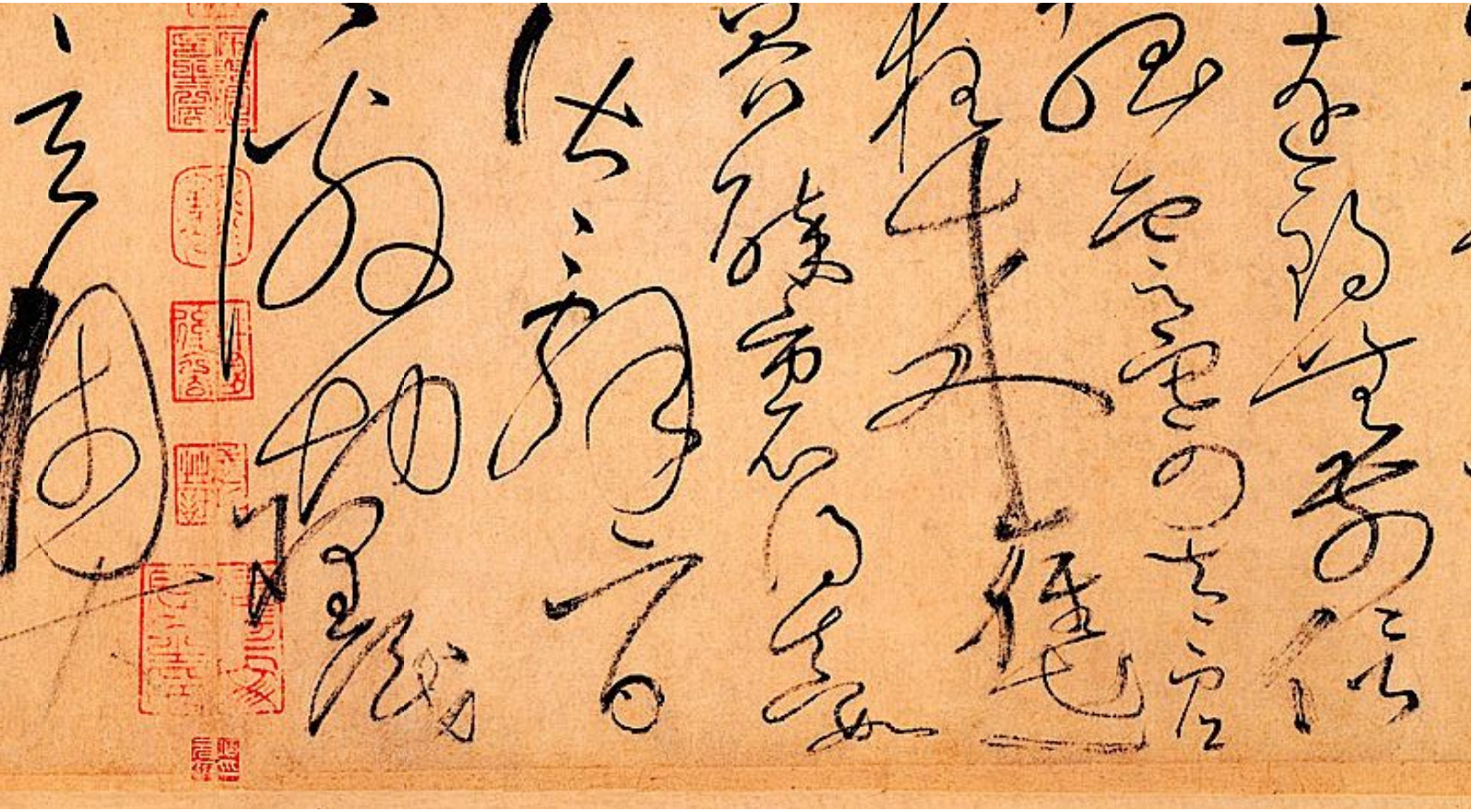


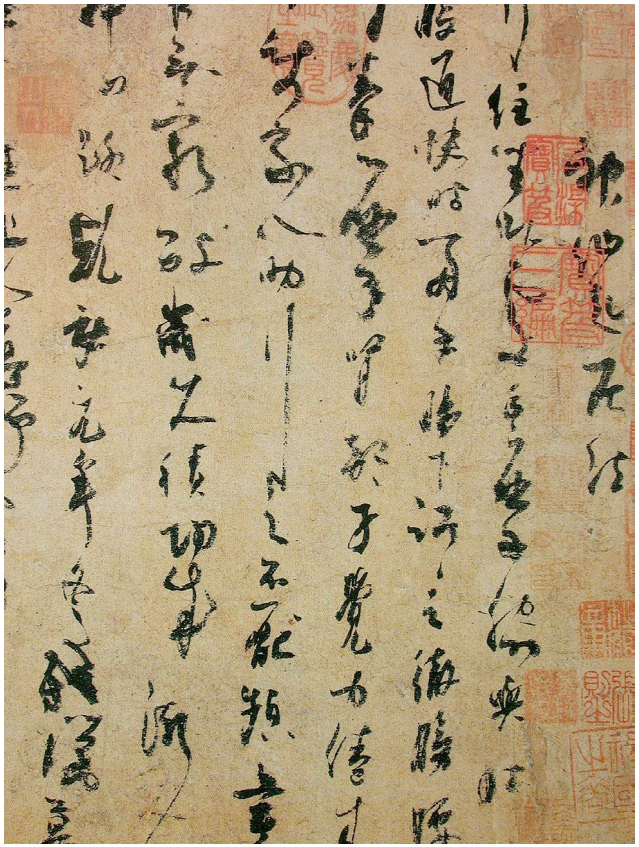
13.27. *"Al principio es como un vapor ligero que mueve a un viejo pino y luego es como en la montaña aparecen muchas montes."*





13.28. *"Una grulla vuela allá lejos, sin pareja que le acompañe. Una nube flota en el cielo. Cuando está loco el mundo desaparece y tiene la conciencia de un borracho."*





13.29.
Yang Ningshi (楊凝式), *Shen Xian Qi Ju Fa* (神仙起居法)
"Revelaciones de la vida de los dioses", papel, 27 x 21.2 cm.
Museo de Beijing.

13.1.5.3. Yang Ningshi (楊凝式)

Como hemos comentado antes, varios calígrafos a lo largo de la historia fueron tratados de locos. A **Zhang Xu** se le conoce como "**el demente Zhang** " y a **Huai Su** como "**el loco Su**". A **Yang Ningshi** también se le llamó "**el loco Yang**". Pero, ¿realmente estaban locos o sólo lo fingían?. En el caso de **Zhang Xu** o **Huai Su**, del que se puede decir que esa demencia o locura corresponde al estado enajenado de crear, de escribir caligrafía en estado ebrio.

Pero el caso de **Yang Ningshi** es distinto porque su supuesta locura es el resultado de su desilusión y su fracaso en su vida de funcionario. Para enfrentarse a las inseguridades y evitar el daño de las malas personas, fingió que estaba loco para automarginarse y pasar desapercibido el resto de su vida.

Nació a finales de la dinastía **Tang** y vivió durante las Cinco Dinastías siguientes, que fueron de brevísima duración, desde 907 a 960. La dinastía **Liang** posterior, que fue la más larga, tan sólo duró dieciséis años. Podemos imaginar que habiendo nacido en la época **Tang**, no se adaptó a los cambios de las cinco la dinastías; no se sentía a gusto con su entorno e incluso impidió que su padre fuera miembro del gobierno. Echaba de menos la dinastía **Tang** y como no podía adaptarse al ambiente caótico de las cinco dinastías, se despidió del entorno oficial con la excusa de una enfermedad del corazón. Así pues, esta es la explicación que hay detrás de su extraño comportamiento de loco.

Poseía un carácter libre y le gustaba visitar templos para inspirarse y escribir poesía. Cuando encontraba lugares en ruinas escribía algo en ellos que plasmara la impresión que le había causado. Una leyenda cuenta que le gustaba escribir poesía en las paredes de los templos. Cuando los monjes encontraban una pared en la que no había escrito nada, la limpiaban y la pintaban bien, y esperaban a que entrara.

Si él entraba y veía una pared limpia y bonita, se ponía como loco. Empezaba a beber y a cantar mientras escribía; el pincel y su alma estaban unidos. No paraba de escribir hasta que no quedaba ya espacio libre y jamás mostraba signos de cansancio.

Yang Ningshi tiene algo en común con **Wang Xizhi** y **Wang Xianzhi**: nacieron en épocas inestables, su espíritu les llevó a ser libres. **Yang Ningshi** heredó el estilo de los dos **Wang** que fueron apreciados en las cinco dinastías. Su manera de fingir estar loco y de dejarse llevar a sí mismo con la cursiva, abrió el camino a los calígrafos para que escribieran en estilo cursiva loca

con unas formas extremadamente libres.

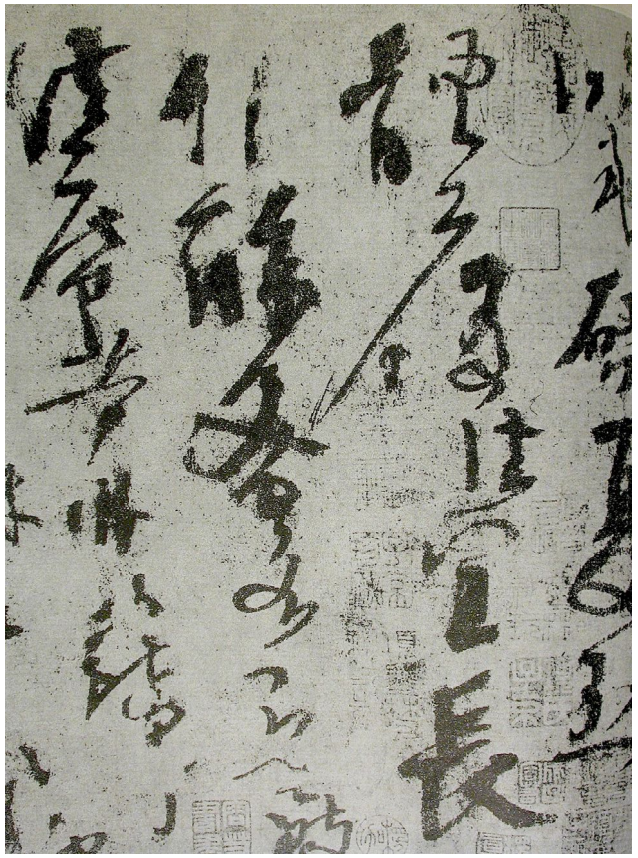
El éxito de **Yang Ningshi** se debe precisamente a que rompió con ambas limitaciones, sus obras de cursiva presentan un estilo libre y personal, ***Shen Xian Qi Ju Fa*** (神仙起居法) "El método sobre cómo viven los dioses" habla sobre cómo cuidar la salud; sus caracteres presentan la fluidez y la elegancia del estilo de la dinastía **Jin**. Allí se explica cómo viven los dioses, y también un tipo del **Qi gong** practicado por ellos:

> Cuando caminan, cuando se paran, cuando se sientan, cuando se acuestan, sus manos se hacen un masaje en el vientre. Cuando la energía está circulando, la mano se desplaza desde la zona del vientre hasta la parte trasera de la cintura y se cierra en un puño para hacer un masaje en la zona del riñón hasta que se cansan; con ayuda de la familia o de otras personas esta práctica se puede realizar de forma continua sin necesidad de descanso. Se efectúa varias veces a lo largo del día y de la noche. Con el paso de los años van acumulando mucha energía y uno se sitúa poco a poco en el camino de los dioses.

Esta obra es como un tipo de **Qi gong** y en ella las pinceladas de los caracteres no están unidas, pero sigue habiendo un qi que fluye en ella. Me hace pensar en la gente mayor del parque cuando hace **Tai Ji**. Los movimientos son lentos, suaves, y el **Qi** es más sutil. No como en la obra ***Autobiográfica*** de **Huai Su** donde el **Qi** es muy fuerte.

Xia Re Tie (夏熱帖) "Modelo de Calor de verano" son buenos ejemplos de ello. En la segunda, cuenta anécdotas de su relación con los monjes, como que les regalaba un tipo de bebida de miel y les saludaba; en sus obras se expresa la intensidad del gesto y la libertad personal de no limitarse a las reglas.

Las dos obras están escritas en estilo **Xin Shu** , pero su gesto es parecido al de la **Kuang Cao**. Hasta la dinastía **Song** se produce un gran cambio en **Kuang Cao**. Puede ser que se deba al material del pincel, en función de si está hecho con más o menos pelo de cabra, si es más largo, más suave… Los pinceles de la dinastía estaban hechos con pelo de liebre, que era más corto y flexible que el de cabra. Para escribir **Kuang Cao** con un pincel de pelo de cabra es preciso coger el pincel por el extremo superior y escribir mas lentamente, la pincelada será así más fluida.



13.30.
Yang Ningshi (楊凝式), *Xia Re Tie* (夏熱帖) "Modelo de Calor de verano", 23.8 x 33 cm, papel, Museo de Beijing.



13.31.
Sin nombre, *Song Ren Ren Wu* (宋人人物) "Personaje de la dinastía Song", Dinastía Song, tela de seda, 29 x 27.8 cm. Museo Palacio Nacional de Taipei

En este dibujo se muestra el estudio típico de de una persona culta de la dinastía Song. En el se puede ver un retrato, un biombo con un paisaje dibujado, un instrumento Qi, un pincel, papel, un tintero, un juego de té, etc.,...

13.2. Dinastía Song (宋) "960-1279"

"¿Cuándo apareció la luna? Yo alzo la copa de licor para preguntar al cielo qué año es en los palacios celestiales. Quiero regresar al cielo con el viento, pero el hermoso palacio construido con piedra y jade no soporta el frío de las alturas. Bajo la luna yo bailo y la sombra se agita por el baile. Parece como si no estuviera en el mundo.

La luna gira y brilla sobre los bellos palacios, su resplandor entra por la ventana de grabados de flores y nadie puede conciliar el sueño. Es luna llena: no se puede odiar, su redondez invita a la reconciliación. La vida de los hombres es a veces triste y a veces alegre, unas veces hay unión y otras separación, la luna también pasa de lo oscuro a lo brillante, de llena a menguante, las cosas no siempre son perfectas. Deseo que tengamos buena salud y aunque nos separan mil kilómetros podemos disfrutar de la luna hermosa juntos."

Shui Diao Ge Tou (水調歌頭) "Agua ritmo canción comienzo" de **Su Shi** (蘇軾)

En el sistema feudal de la dinastía **Zhou** las normas sociales eran muy severas, teniendo como lema: "los virtuosos trabajan con su intelecto, la gente humilde trabaja con su fuerza"[2]. Posteriormente las clases sociales en la civilización china antigua se dividieron en cuatro categorías, además de la clase gobernante: funcionarios o letrados, campesinos, obreros y comerciantes. Los funcionarios ocupaban el lugar más alto y formaban el punto de conexión entre el cuerpo gobernante y el pueblo; asesoraban a los emperadores en el gobierno del país, y eran consideradas personas virtuosas por el conjunto de la sociedad, ya que podían juzgar los pleitos que surgían entre el pueblo.

Antes de la dinastía **Song** las familias ilustres aun podían decidir quién ocuparía las plazas de funcionarios, pero con la dinastía Song, el examen oficial era una vía que aseguraba que cualquier miembro de la sociedad, incluidas las clases más bajas, tuviera acceso al puesto. Los **Shi** (士) "funcionarios " tuvieron prácticamente el mismo rango que **Wen Ren** (文人) "los letrados".

Utilizar los funcionarios letrados para gobernar el reino fue un programa político de los emperadores de la dinastía Song. Con el objetivo de emplear a las personas más virtuosas para decidir en cuestiones de Estado evitaron que los militares tuvieran tanto poder para llegar a amenazar el poder del emperador. Por eso, los emperadores de la dinastía Song trataban con gran diferencia a los funcionarios letrados. El emperador **Tai Zu** (太祖) concedió a los funcionarios

cierta impunidad: podían ser castigados pero nunca ejecutados.

Tanto en las dinastías anteriores o en las posteriores a la de Song ocurrió que algunos funcionarios fueron ejecutados por orden directa del emperador, cosa que era inimaginable durante la dinastía Song. Entre los funcionarios y el emperador se estableció una relación de amistad; los emperadores siempre invitaban a los funcionarios a sus fiestas, donde, bajo el efecto de la embriaguez, escribieron algunas de las famosas poesías que hoy conocemos.

A diferencia de los militares, que perdieron protagonismo, los letrados funcionarios gozaron de mayor influencia política y social, por eso subió el nivel y la cantidad de producción artística y literaria. El talento del emperador **Zhao Ji** (趙佶), también llamado **Song Hui Zong** (宋徽宗) creó unas condiciones muy especiales para la pintura y la caligrafía. Entre tantos letrados y calígrafos famosos, destacó el literato **Su Shi**, que fue el más importante.

"Dentro de un libro hay una casa de oro y una bella mujer", escribió en una poesía el tercer emperador de **Song**. Para los letrados de la dinastía **Song**, estudiar es una vía lucrativa y de acceso al funcionariado. Los estudiantes que aprobaban el examen oficial podían acceder a la plaza de funcionario, con el consiguiente honorario, así como la posibilidad de recibir un trato privilegiado en cualquier parte del reino.

Un funcionario vestía lujosamente para distinguirse del pueblo llano. Mientras no trabajaban como funcionarios residían en lujosas casas con jardines; organizaban suntuosas fiestas con suculentas comidas, bebían licores, té, escribían poesías, componían música y practicaban alquimia, para mejorar la salud y prolongar la vida.

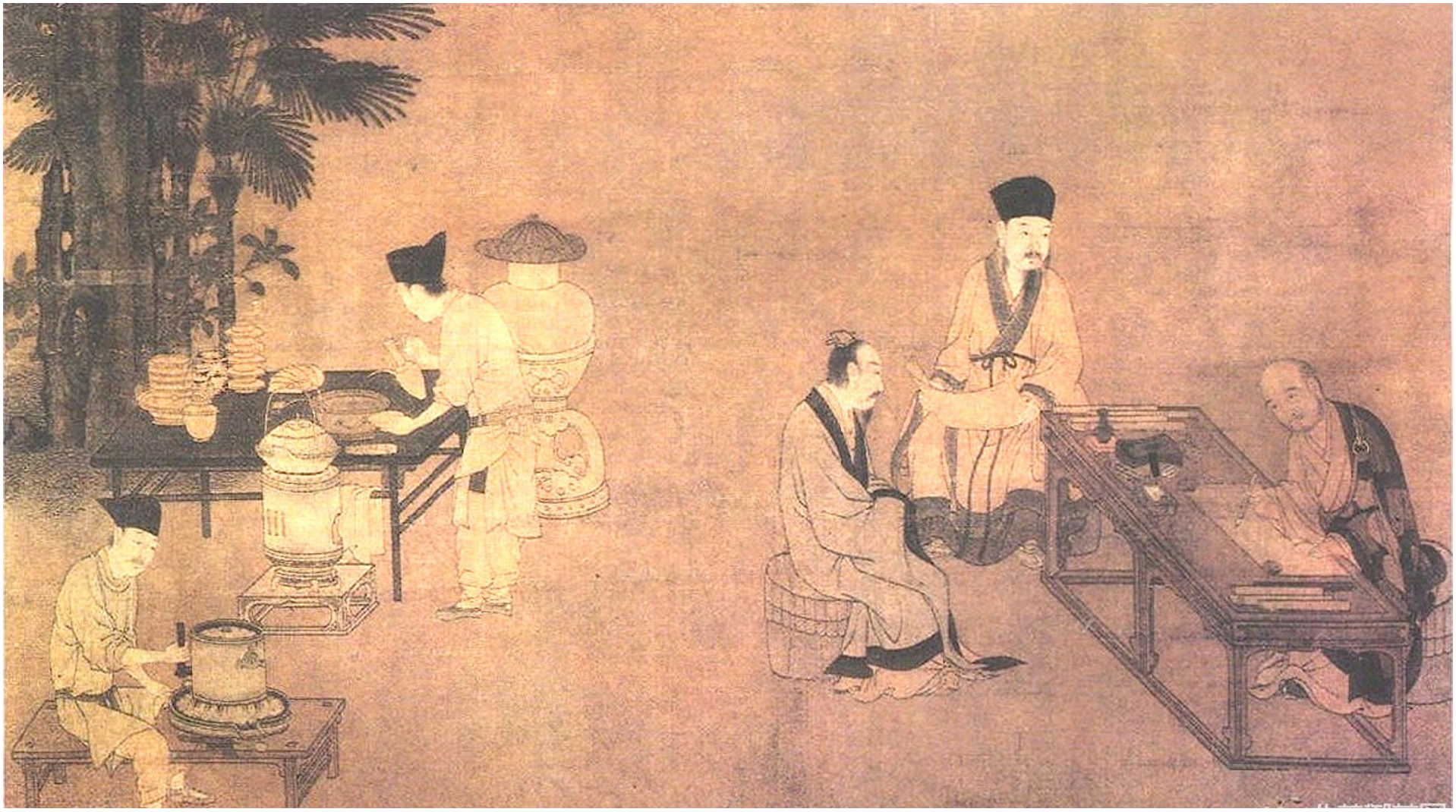
En la dinastía **Song**, los letrados ocupaban un lugar muy elevado en la escala social. Para ellos el estudio y las escrituras ocupaban una parte muy importante de sus vidas. Gracias a los exámenes oficiales, las plazas de funcionarios dejaron de ser un privilegio de las familias nobles; en la dinastía Song podemos ver funcionarios de rango social bajo. Los letrados más célebres de la época de los Tres Reinos transmiten una cierta superioridad debido a su estrato social, mientras que los de la dinastía Song nos resultan más cercanos y amables.

Aunque los funcionarios tenían asegurada su situación dentro de la sociedad, ello no les garantizaba en absoluto el bienestar, ya que la misma competencia entre ellos o los asuntos políticos era causa de inseguridad interna. Por este motivo acudían a las técnicas adivinatorias a través de la consulta al ***Yi Jing***, la quiromancia, la observación del aspecto vital del rostro o el



13.32.
Zhao Ji (趙佶, 1082-1135), *Tin Qin Tu* (聽琴圖) "Escuchando música tocada con Qin", 147.2 x 51.3 cm, tela de seda, Museo Palacio de Beijing

Tocar el Qin era una ocupación de las clases cultas. Su música calmaba el espíritu y se tocaba en las reuniones. Una persona culta en la China tradicional debía tocar el Qin, hacer caligrafía, pintar y jugar al Ko.



13.33.
Liu Songnian (劉松年, -1225), *Nian Cha Tu* (撵茶圖) "Dibujo del proceso de preparar y tomar el té", tela de seda, 66.9 x 44.2 cm, Museo Palacio Nacional de Taipei.

En este dibujo se explica la forma en la que se tomaba el te en la dinastía Song. La cultura de preparar y tomar el té ha sido muy importante desde la antigüedad hasta nuestros días. La gente culta disfrutaba de la vida bebiendo té y escribiendo caligrafía.

horóscopo. También se buscaba la protección de los antepasados, de los dioses daoístas o de los budas.

Algunos funcionarios realizaban algunas prácticas que hasta entonces eran exclusivas de los ritos budistas, como los ofrecimientos de sacrificios en un altar, en los que encontramos las tablillas de sus antepasados e imágenes de budas. Pero en caso de necesidad, debido a las dificultades de la vida, también entraron en los templos taoístas pidiendo ayuda a sus dioses. Ellos practicaban métodos alquímicos con el fin de llegar a refinar la medicina y a conseguir la mutación más buscada con esta práctica: el oro. Una poesía de Su Shi dice:

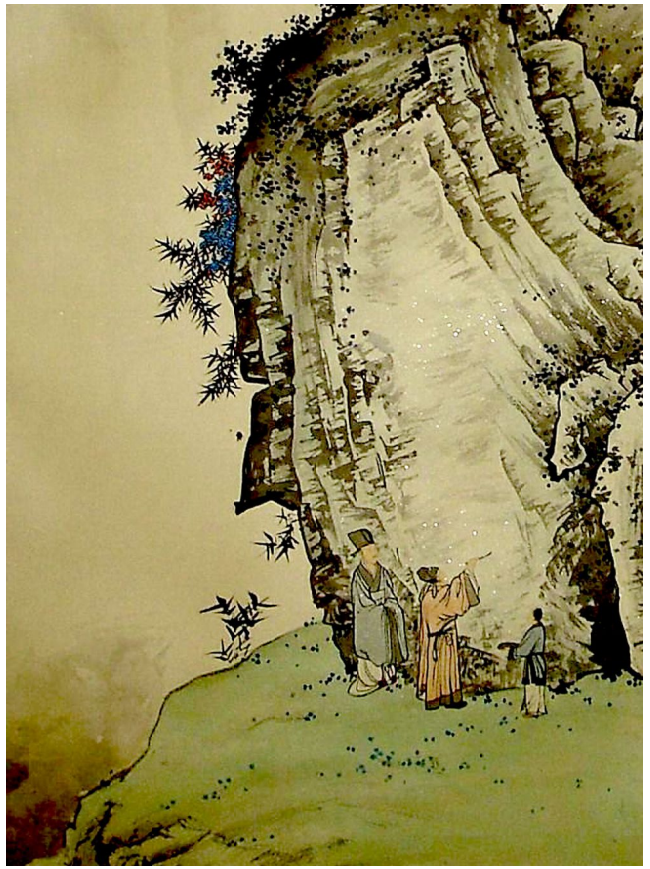
> "El señor **Dong Po** (el poeta) no tiene mucho dinero, desde hace diez años practica en su casa la alquimia; puede refinar el oro, detener el curso de los ríos, sólo la barba ha encanecido"

La práctica de la meditación pasó a ser usada por los funcionarios en su empeño por mejorar su salud física y mental. Sabemos que el poeta **Bai Juyi** de la dinastía **Tang**, que tenía una salud muy frágil y ningún medicamento podía darle la fortaleza necesaria, sólo tras practicar la meditación halló una notable mejoría. La meditación requiere un ambiente exterior e interior tranquilo, la mente se calma y la energía vital circula de forma fluida: **jing** (靜) "la tranquilidad, la calma, el silencio" son condiciones imprescindibles.

Pero los letrados de la dinastía **Song** no sólo practicaban la meditación para la salud, sino que aspiraban a entender los secretos del universo: el origen del mundo, el sentido de la vida, la existencia humana, la regularidad de los cambios de las estaciones, en definitiva, los interrogantes comunes a todas las culturas.

Durante la dinastía **Song**, la escuela **Zen** era muy popular, en todas las clases sociales, incluidos funcionarios y nobleza, todos gustaban de practicar la meditación **Zen**. Los monjes **Zen** viajaban a las montañas famosas, escribían poesía, tocaban el **Qin** (琴) "laúd chino" y pintaban. Sus vidas eran apacibles y felices. Si bien el Zen había atraído a todos los niveles sociales, las masas populares, que sobrevivían con grandes esfuerzos y penalidades, difícilmente tenían acceso a las prácticas del Zen, como los funcionarios. Sin embargo la **Jin Tu Zong** (淨土宗) "Escuela de la Tierra Pura" que ponía su empeño en memorizar, leer o copiar los sutras budistas como medio para alcanzar la Tierra Pura y eliminar el sufrimiento, era más asequible para el pueblo llano.

En los templos también se conservan muchos sutras copiados por funcionarios. Una leyenda sobre el poeta **Su Shi** cuenta que cuando llegó al templo, mucha gente, incluidos monjes, deseaban



13.34.
Chen Shaomei (陳少梅, 1909-1954), *Ti Bi Tu* (題壁圖) ""escribiendo en la pared de la montaña"", papel, 195 x 49cm.

Las personas cultas llevaban siempre consigo un pincel para poder expresar sus sentimientos en cualquier momento y lugar.



13.35.
Zhao Ji, *La Mei Shan Qin* (蠟梅山禽) "Los cereales y los pájaros". Tela de seda, 82.8 x 52.8 cm.
Museo Palacio Nacional de Taipei.

tener sus obras; él, para complacerlos, se informaba de sus domicilios. Al llegar sonreía y se las entregaba.

El pensamiento **Zen** influenció de forma importante en la caligrafía. **Su Shi** decía: "La maravilla está en la fueza de los trazos de la caligrafía." o "Mi caligrafía está compuesta por ideas, no por reglas". En general, este pensamiento estético marcó profundamente la literatura y el arte de la dinastía Song. Los literatos de esta dinastía escribieron para expresar sus sentimientos interiores, no les importaban los detalles de los puntos, trazos o líneas. El mismo Su Shi dice al respecto:

> "cuando estoy escribiendo no sigo ninguna regla entre los puntos y los trazos sin preocuparme por la composición" [98]

13.2.1. Los calígrafos de la dinastía Song

13.2.1.1. Zhao Ji (趙佶) "El emperador Song Hui Zong (宋徽宗)"

El emperador Hui Zong fue el personaje impulsor de la orientación y transformación de la pintura tradicional hacia "la pintura de los letrados". A pesar de ello, su reinado será recordado trágicamente ya que la dinastía Song sería aniquilada por la invasión de los mongoles del norte.

Al principio de la dinastía **Song**, según la tradición de reinos anteriores, se había establecido una organización nacional para regular la actividad pictórica, que buscaba y seleccionaba pintores profesionales contratados por la corte, hasta que el emperador **Song Huai Zong** modificó el método en los exámenes oficiales de pintura. Si antes los aspirantes debían realizar una obra sobre uno de los seis temas (Buda, retrato, "montañas y agua", pájaros, animales, "casas y árboles") sin más requisito, ahora se exigió que cada obra se inspirase en un poema dado: elaborar una obra pictórica a partir de una poesía requería un profundo conocimiento de la poesía para expresarla en lenguaje gráfico. Antes los pintores profesionales no necesitaban estudiar excesivamente, sólo requerían tener una buena técnica y podían copiar del original.

En una de las convocatorias se presentó el antiguo poema "Nadie cruza el río, la barca está inmóvil", que describe la imagen de un barquero que duerme en su barca junto a una flauta

98. *Shi Xiang Shu Zui Mo Tang* (石巷舒醉墨堂)

de bambú. Como el barquero no tiene trabajo, pues nadie pide su servicio, toca la flauta para escapar del tedio.

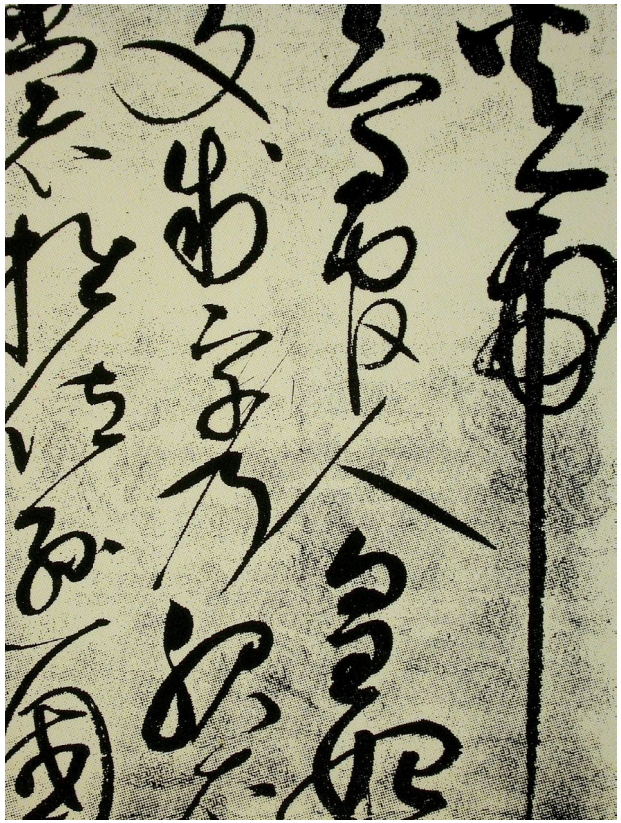
En la convocatoria del año siguiente el título era "En las montañas se esconde un antiguo templo". Se esperaba que un pintor corriente dibujara la típica imagen de un alero de templo o un templo entero entre las montañas, pero el aspirante que era seleccionado mostraría mayor creatividad dibujando por ejemplo un monje transportando agua o andando por un camino, sin necesidad de explicitar el templo, que ya se deduce de la presencia del monje. Por eso no sólo la técnica era importante, sino que también lo eran el conocimiento y la creatividad personal, más aún que la técnica.

El cuadro ***La Mei Shan Qin*** (蠟梅山禽) "Los cereales y los pájaros" del mismo emperador **Song Hui Zong** muestra su técnica y su pensamiento. La obra escenifica una pareja de pájaros con plumaje blanco en la cabeza que descansan sobre ramas de cereales. El tema de los pájaros y las flores eran los favoritos del emperador **Song Hui Zong**, hasta el punto de que llegó a criar en su corte a muchas especies de aves para disponer de modelos vivos. Las técnicas compositivas estaban muy avanzadas; en la parte superior del cuadro escribió este poema:

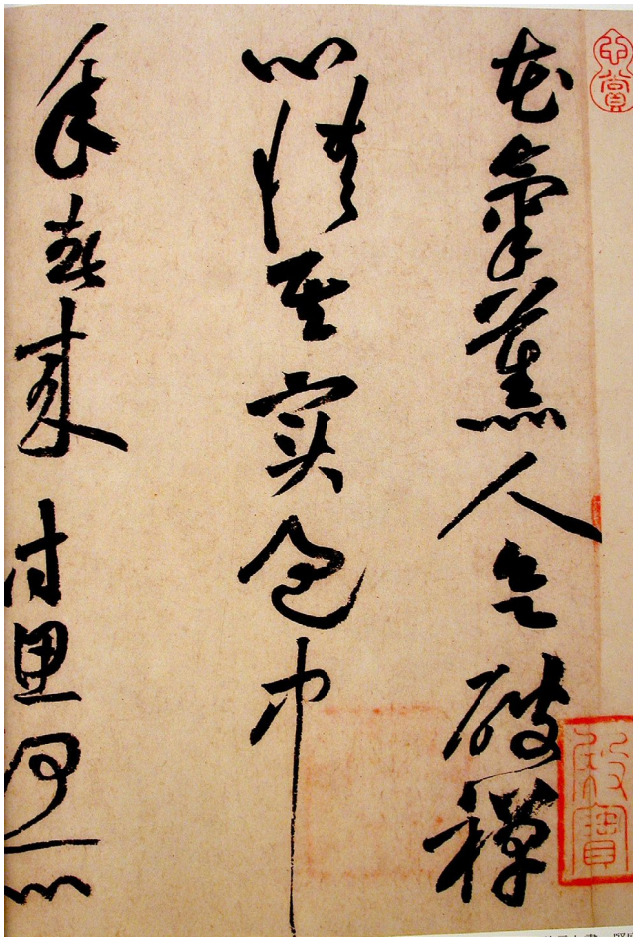
> "Los pájaros de la montaña tienen una postura relajada y libre, los cereales son suaves y blandos, yo tengo cita con el color por toda mi vida."

¿Qué son o representan estos pájaros y cereales? La pareja de pájaros simboliza él mismo y la pintura, representando el plumaje blanco las canas, símbolo de la vejez. Así, este cuadro puede interpretarse como el testimonio de los sentimientos de una persona que no podía cambiar su destino. Este es el sentido de la pintura de los letrados.

Hay que señalar un punto y es que a diferencia de la práctica habitual de la época en que los pintores tomaban poemas de otros autores, él escribió personalmente este poema tan marcadamente autobiográfico. En esta obra, es la primera vez que el artista escribe poesía y pinta en una estrecha relación de sentido para expresar el vínculo entre poesía, caligrafía y pintura. Tras su obra, el nivel del arte subió considerablemente. Tenía gran talento para la pintura, la poesía y la caligrafía, destacando su estilo personal, **Shou Jin Ti** (瘦金體) "estilo oro delgado", como un estilo elegante, con trazos extremadamente finos pero impregnados de gran energía, que dan a todo el carácter una estructura cohesionada y robusta.



13.36.
Zhao Ji, *Cao Shu Qian Zi Wen* (草書千字文) "Mil caracteres en estilo cursiva", 1122, papel, 31,5 x 1172 cm.
Los calígrafos de estilo cursiva loca expresan sus sentimientos a través de sus obras, en ellas podemos sentir una expansión de la emoción. Aunque sin dejar totalmente de lado la función práctica, ésta se fue perdiendo poco a poco a través de una evolución paulatina en tres etapas, que definiremos más adelante, y el estilo cursiva se fue desarrollando como un estilo propio, hasta convertirse en el estilo cursiva loca, que ya se puede considerar como una obra de arte puro. El manejo del pincel, la composición, el espacio y el ritmo, son los elementos básicos de este arte visual.



13.37.
Huang Tingjian (黃庭堅), *Hua Qi Xun Ren Tie* (花氣熏人帖), "El olor de flor", papel, 1087, 30.7 x 43.2 cm. Museo Palacio Nacional de Taipei.

13.2.1.2. Huang Tinjien (黃庭堅)

El calígrafo **Huang Tinjien** (黃庭堅) era uno de los calígrafos importantes que realizaban cursiva loca durante la dinastía Song. Una vez, cuando era viejo, cogió una barca para cruzar el río y el movimiento de los remos le inspiró una nueva manera de escribir cursiva loca. Al ver cómo los remos empujaban el agua sirviéndose de una fuerza muy profunda, desarrolló una nueva manera de mover el pincel y de canalizar la energía. También él hizo caligrafía a partir de poemas escritos por otros, como es el caso del poeta **Li Po** que pensaba en sus amigos viejos. Cuando practico esta obra siento un gran placer y puedo disfrutar mucho de los cambios y del movimiento de la escritura, desde un trazo hasta un carácter, y todo el conjunto de la obra.

Mientras practicaba podía escuchar el sonido del movimiento del pincel sobre el papel; donde paraba, donde presionaba, donde giraba, o los ritmos de esos sonidos, como si fuera una canción; me hace pensar en las Suites de Bach. La cursiva loca es una música sin sonido. **Kuang Cao** de **Zhang Xu** y de **Huai Su** es como si fuera un ritmo más rápido de violín, mientras que **Kuang Cao** de **Huang Tienjien** es un ritmo más suave, más lento, como el de un violonchelo.

En esa obra, el poeta **Li Po** habla de la historia entre él y su amigo; cuando eran jóvenes habían coincidido en fiestas importantes de familia y luego se separaron y al encontrarse otra vez su amigo ya era un funcionario importante y sus amigos le invitaban a vino y le trataban con mucha calidez. La última vez que se encontraron, el poeta **Li Po** fue despedido de su trabajo de funcionario y se encontró una última vez con su amigo, y se saludaron brevemente en un puente. El poeta suspiró de emoción con tantos cambios. Fue después de este encuentro cuando escribió esta poesía para su amigo.

Cuando practicaba esa obra, la tristeza del poeta se albergaba en la pincelada del calígrafo; después de mil años, me he encontrado con ellos. Al copiar aquella obra con mi pincel, repito el mismo gesto que realizaron ellos, y revivo aquella emoción. Copiar no solamente es repetir, sino rememorar, revivir; tu cuerpo, tu alma, tu espíritu, se trasladan a aquella época y el espíritu de aquellos poetas se vuelve a despertar en el gesto del calígrafo. El espíritu del calígrafo o el **qi** de su obra, se conservan hasta el día de hoy. La manera de coger el pincel o de escribir de **Huang Tinjien** influencia sobre los calígrafos posteriores y la composición de su obra. Él también daba más importancia a la composición de los caracteres.

13.2.1.3. Mi Fei (米芾) (1051-1107)

Nacido en la provincia de **Hubei** (湖北), se trasladó a la provincia de Jangxu (江蘇) donde fue destinado como funcionario. Gustaba de vestir a lo **Tang**, y coleccionar obras famosas, especialmente pintura sobre piedra.

Imitó las obras de los maestros de la dinastía **Tang**, los Tres Reinos y la dinastía Jin, y las escrituras sobre piedra del Período de Primaveras y Otoños, y Los Reinos Combatientes. Logró sintetizar estos estilos creando uno propio, según su teoría los trazos debían ser muy seguros y especiales, sin caer en la extravagancia ni la vulgaridad.

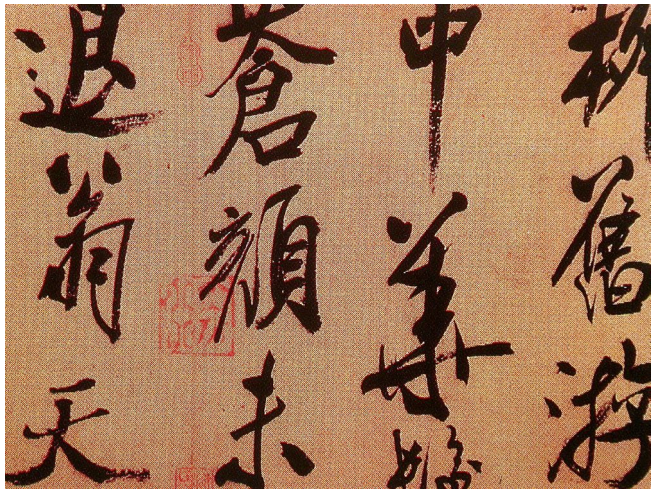
También en pintura creó el "estilo Mi Fu", que consistía en el uso de manchas de tinta húmeda aplicada con un pincel chato. Sus obras más famosas son ***Tiao Xi Shi Juan*** (苕溪詩卷) "Poesía del río Tiao", ***Shu Su Tie*** (蜀素帖) "Modelo de Shu Su", ***Hong Xian Shi Tie*** (縣詩帖) "Poesía de la provincia Hong".

En su obra ***Hai Yu Ming Yan*** (海獄名言) "Palabras famosas de Hai Yu", **Mi Fei** describe sus experiencias caligráficas; sobre el método de manejar el pincel decía que la palma de la mano debía ser ligera, así obtendría el **Qi** y el gesto:

> En la sociedad, cuando la gente escribe los caracteres grandes, siempre toma el pincel con demasiada fuerza, pero de esta forma a los caracteres les falta fuerza y energía..99

El emperador **Zhao Gou** (趙構, 1107-1187) fue un famoso calígrafo. En su artículo ***Han Mo Zhi*** (翰墨志) "La voluntad sobre la caligrafíaelogió la caligrafía" de **Mi Fei**, dijo:

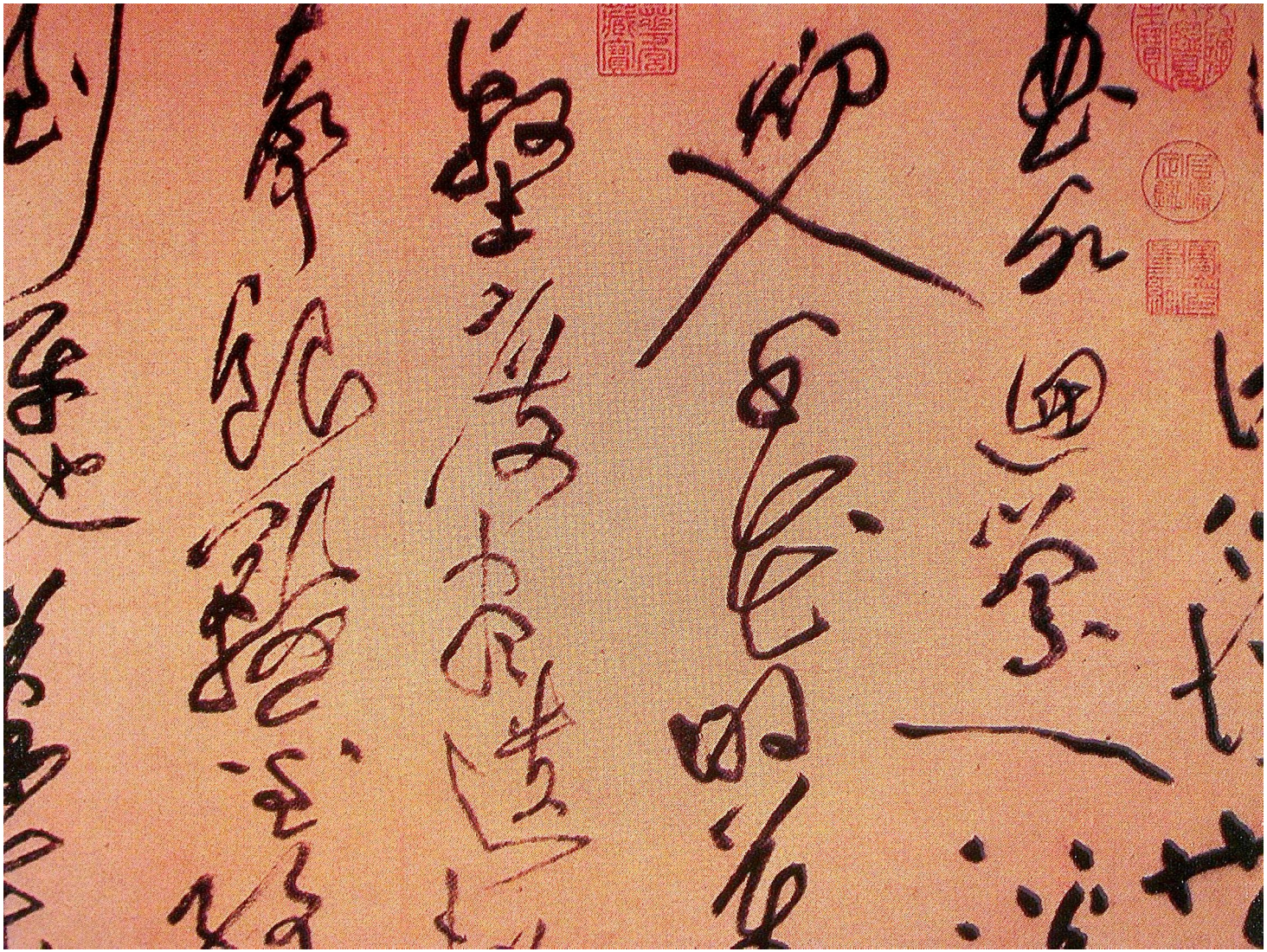
> ..la persona que gusta de su caligrafía (escritura de Mi Fei 米芾) sólo ha visto sus formas pretenciosas y su fuerte energía, ignorando que en su obra se encuentra el maravilloso estilo de las dinastías Wei y Jin, por eso su carácter es muy libre y natural.[100]



13.38.
Mi Fei (米芾, 1051-1107), *Hong Xian Shi Tie* (虹縣詩帖) "Poesía de la provincia Hong" , 31.2 x 487 cm. Museo Nacional de Tokyo.

99. Zhao Yi et al. (1997), p. 333

100. Zhao Yi et al. (1997). p. 340



13.39.
Huang Tingjian (黃庭堅, 1045-1105), *Li Tai Bai Yi Yu Shi Juan* (李太白舊遊詩卷) "Poesía sobre Li Taibai que piensa en sus antiguos amigos", 1094, papel, 37 x 392.5 cm. Fujii Saiseikai Yūrinkan, Kyoto, Japón.

13.3. Dinastías Ming (明) "1368-1644" y Qing (清)"1644-1912"

Durante la dinastía **Ming**, las ciudades del imperio gozaban de una gran actividad económica y artística. En esta época ya existía el mercado de obras de pintura y caligrafía, de modo que se convirtió en una forma de ganarse la vida para muchos de los letrados, a diferencia de las dinastías anteriores, en las que los funcionarios eran asalariados del Estado. En los mismos exámenes oficiales para el funcionariado, una persona que demostrara una caligrafía de gran belleza pasaba a ser funcionario directamente. Este cambio se debió a la simpatía por parte de los emperadores que eran apasionados de la caligrafía y la literatura.

Los emperadores de la dinastía Ming establecieron una serie de normas sobre filosofía y cultura, por ejemplo **Wen Zi Yu** (文字獄) "la escritura encarcelada" que prohíbe a los funcionarios criticar los asuntos políticos y sociales. Si en la dinastía **Song** los funcionarios tenían un alto nivel y el derecho a no ser castigados, en la dinastía **Ming** el emperador **Zhu Yuanzhang** (朱元璋) eliminó esta ley y ya podían ser condenados a muerte tanto ellos como sus familias. Para impedir la libertad de pensamiento en 1537 se ordenó destruir todas las escuelas privadas del país.

Los exámenes oficiales se limitaron a un formato llamado **Ba Gu Wen** (八股文) "Ocho formas de ensayo", que explica cómo se formulan las preguntas, su contenido y el modo de responderlas. Se debían memorizar los libros canónicos del confucianismo y las preguntas solían repetirse de un año para otro, lo que facilitaba las respuestas de los aspirantes, que se ahorraban estudiar gran parte de la materia.

Los dos calígrafos más importantes del estilo cursiva loca fueron **Zhang Xu** y **Huai Su**, quienes pertenecían a la dinastía **Tang**. En la dinastía **Song**, el estilo de los calígrafos fue moderado y más equilibrado; más tarde, en la dinastía **Ming**, las composiciones y las líneas sinuosas de los calígrafos fueron más extravagantes. Un sistema que ejercía tanto control sobre la ideología de los letrados, acabó por asfixiarlos y estos no podían dejar de expresar sus angustias en sus obras. Hay dos estilos antagónicos en la caligrafía Ming: uno era de corte clásico, moderado, elegante, bello y equilibrado; el otro era más personal, libre, pero "loco", e impulsivo.

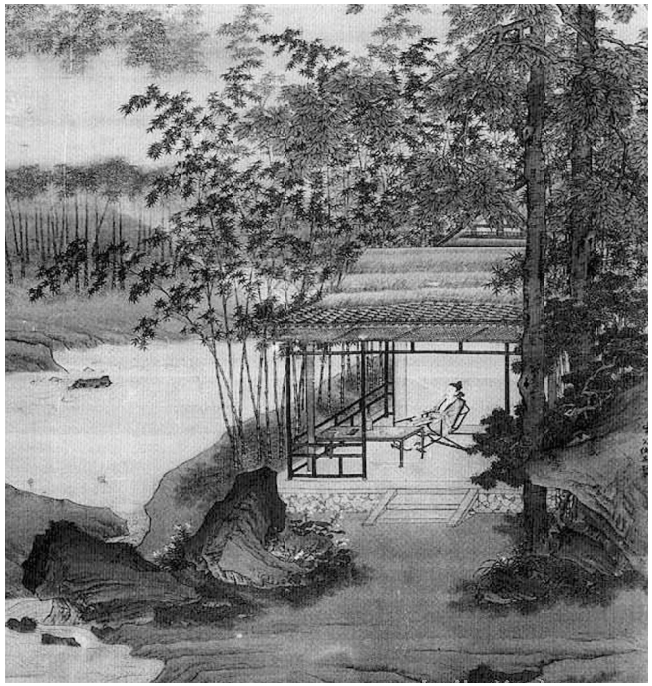
Pero no sólo en caligrafía ocurría una situación tan contradictoria. En el terreno de la filosofía pasa lo mismo: junto a concepciones morales muy rígidas, se desarrolla otro pensamiento más libre y personal: el de **Li Zhi** (李贄)[101].



13.40.
Yang Zhen Tu Jie: Li Tai Bai Pi Pei Jin Qien Ji (養正圖解：李太白匹配金錢記)

Dibujo de la dinastía Ming; refleja el ambiente de estudio típico de una persona culta de la época Ming.

101. Li Zhi (1527-1602), filósofo poco conocido en la historia oficial china, fue un personaje ilustre de finales



13.41.
Qiu Ying (仇英), *Tong Tin Zhou Jing Tu* (桐陰晝靜圖)
"Dibujo de la tranquilidad del día bajo la sombra del árbol", 147 x 64.3 cm.
Museo Palacio Nacional de Taipei

Una vida tranquila, observar la naturaleza y crear poemas, es el sueño del individuo culto chino.

Li Zhi dedicó toda su vida a desenmascarar a los falsos teóricos de esta teoría. Determinó las normas morales de los santos, pues pensaba que la sociedad se había alejado de la realidad, las costumbres rígidas y la falta de una vida libre eran los obstáculos para que la sociedad progresara. Fomentó la libertad personal y condenó el servilismo:

> "Toda persona desde que nace posee unos talentos naturales, no necesita los consejos de Confucio. Hace mil años, cuando no existía el confucianismo, seguían siendo personas, ¿no?"

También hizo observaciones sobre el egoísmo y la lógica de los deseos humanos y propuso conseguir beneficios materiales y la felicidad personal. Sus opiniones eran muy distintas a las opiniones tradicionales como "vivir contento en la pobreza" y "conducta digna en su posición social".

Sus teorías en el siglo XVII se consideran muy avanzadas y podían estimular la libertad de pensamiento, pero políticamente, en plena dinastía **Ming**, eran muy rupturistas. No nos sorprende que bajo el control férreo de un sistema absolutista no tuviera más opción que el suicidio. Su pensamiento ha sido poco conocido hasta ahora. Su muerte fue una gran pérdida para el estado y para la sociedad.

Como los calígrafos de estilo cursiva loca, fue una de las pocas personas que tuvo la voluntad y el valor de defender su libertad personal, era visto como un loco. En una sociedad que llevaba miles años sumergida en el moralismo de Confucio, que daba escasa importancia al desarrollo personal, su filosofía tenía muy poco valor. Su persona fue como una flor de loto en una tierra de lodo. En literatura promovió **tong xin** (童心)"corazón de niño", para llegar a una escritura nacida desde las emociones interiores sin prejuicios morales impuestos, y la sabiduría popular. Se oponía a las parábolas morales del confucianismo y condenaba la hipocresía. Amaba las novelas en que se usaba el lenguaje rústico para reflejar la vida de las clases bajas.

Unas novelas que defendían la libertad de elegir el amor y atacaban la moralidad y la costumbre de matrimonios concertados según la categoría social. La novela más famosa de su época es el ***Mu Dan Ting*** (牡丹亭) "Pabellón de peonía" de **Tang Xianzu** (湯顯祖).

---

del mandato de la dinastía Ming, principal representante de la "Escuela Taizhou". Participó en los exámenes oficiales para ser funcionario y fue seleccionado en su región como Ju Ren (舉人). Fue amigo de Matteo Ricci conocido en China como Lì Madòu (利瑪竇) misionero católico jesuita que introdujo el cristianismo en China. Escribió varios libros y su obra más popular fue titulada *Quemar los libros.* Acabó suicidándose en la cárcel y en la dinastía Qing sus libros fueron quemados por orden del emperador Wanli.

En Pabellón de peonía se habla de una chica de dieciséis años, **Du Liniang** (杜麗娘), una hija de un funcionario, sometida a una educación severa y moralista. Nunca había estado en el jardín de detrás de su casa. Un día de primavera, con su sirviente, fue por primera vez al jardín, cuando vio las flores y los pájaros volando, se despertó su deseo de libertad y amor. Más tarde se enamoró de un joven letrado que había aparecido en un sueño y que luego encontró en la vida real; al final había conseguido su felicidad. La lectura de esta novela de chicas indujo al suicidio a muchas jóvenes, pues no podían realizar este ideal en su vida. Sólo con el suicidio podían revindicarla y expresar su desacuerdo con las estrictas reglas morales que las regían.

Los calígrafos a su modo tenían sentimientos similares, porque por una frase, podían ser castigados, incluso con la muerte. Sólo en sus escritos expresaban su rabia o angustia, y la caligrafía era única salida para expresar libremente sus sentimientos. Por eso preferían el estilo cursiva loca y en la expresión y en la composición de sus escrituras eran mucho más exageradas y más "locas" las de la de dinastía Tang.

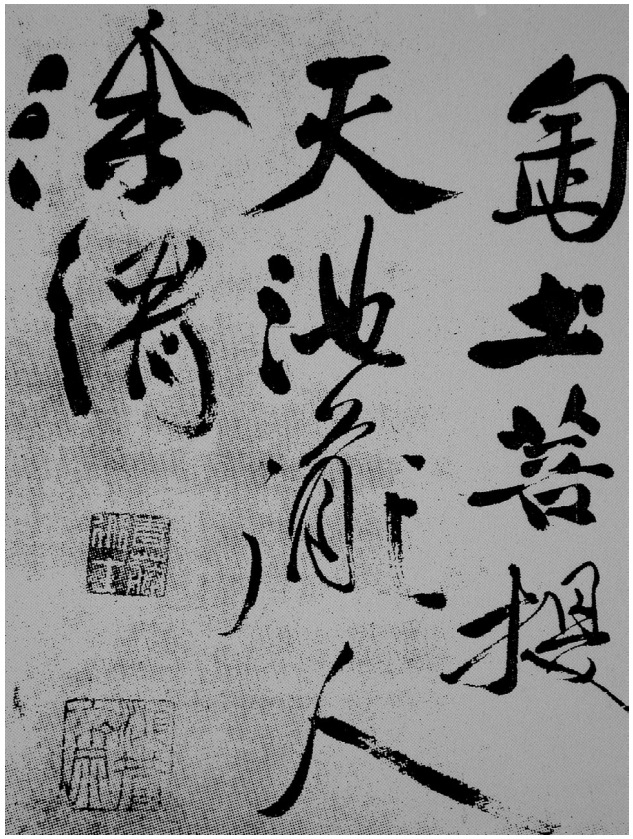
En la transición de las dinastías **Ming** y **Qing**, hubo un grupo de calígrafos que pretendía romper con la tradición para promover la individualidad creativa y la expresión de la personalidad. Esta idea fue representada ya a mediados de la dinastía Ming por **Xu Wei** (徐渭, 1521-1593) y **Zhang Ruitu** (張瑞圖, 1570-1644), **Fu han** (傅山, 1607-1684) y **Bada Shanren** (八大山人, 1626-1705) continuaron este estilo que buscaba la expresión de los sentimientos y del carácter particular de cada uno.

A ellos no les importaba el contenido de lo que escribían ni la opinión del público. Ellos intentaron escribir en un estilo "feo y raro", como reacción contra las normas tradicionales, que postulaban lo bello, equilibrado y armónico. La energía, los gestos y las formas especiales en la escritura eran más importantes y no podían sentirse controlados por reglas, sólo mantenían la base del pincel y la tinta, lo demás era dar rienda suelta a las emociones, dar libertad a la expresión del carácter y los sentimientos.



13.42.
Ren Bonian (任伯年, 1840-1896), *Tongpo Wan Yan Tu* (東坡玩硯圖) "Tongpo enjuaga el tintero"

El tintero, la piedra en la que se disuelve la barra de tinta, es un tesoro para una persona culta por eso muchas veces son objetos de colección.



13.43.
Xu Wei (徐渭, 1521-1593), *Nü Fu Guan Shi Yong* (女芙館十詠) "Diez poemas sobre las plantas y flores", papel, 29.8 x 446.8 cm.
Museo de Shanghai

13.3.1. Los calígrafos

13.3.1.1. Xu Wei (徐渭)

Xu Wei vivió la época en la que los intelectuales fueron perseguidos por la tiranía del gobierno. Cuando su superior fue condenado a la prisión, le venció el miedo y se volvió loco. **Xu Wei** tenía un verdadero trastorno mental. Intentó suicidarse en varias ocasiones sin conseguirlo y estuvo en la cárcel por asesinar a su mujer. Su situación física y psíquica tras el sufrimiento de tantos desastres le llevó a renegar del patriotismo y de la moralidad.

Él no fue el único calígrafo que llevó una vida desgraciada y triste, pero se considera que no ha habido otro en la historia que haya podido representar tan bien como él su carácter en su obra. Todo le parecía mal y despreciaba a todo el mundo. Contrariamente a los calígrafos como **Zhang Xu** y **Huai Su**, él odiaba a los miembros del gobierno y a los intelectuales: se avergonzaba de su amistad. Expresaba su malestar a través del teatro, la poesía y la pintura.

Su vida trágica y su carácter insociable se tradujeron en un estilo salvaje, radicalmente distinto al de la expresión comedida de la dinastía **Ming**. Su estilo personal influenció a los calígrafos del estilo **Kuang Cao** de esta dinastía. En el plano teórico, insistió en que el carácter personal era muy importante para la creación literaria y en que se tenían que expresar sensaciones reales. **Xu Wei** no copiaba de obras precedentes, se basaba en el principio "hazlo sin la ayuda de nadie" y lo mostraba en sus obras.

Solía representar sus obras con el punto y la línea saltando. Además, prestaba mayor atención al ritmo que a la fuerza propia del estilo cursiva loca. Es decir, que no utilizaba la fuerza para expresar sus sentimientos y su rabia, sino que representaba la estructura, el espacio y la forma de las palabras a través de ellos. Otra de sus características más destacables es el efecto visual de exageración y extrañeza que consigue mediante la velocidad del movimiento del pincel y su peculiar uso de la tinta, que juega con las texturas para producir un efecto seco, húmedo, ligero o denso.

A partir de la dinastía **Ming**, el tamaño del papel del papel fue mayor, y la técnica de elaboración del papel permitía alcanzar una longitud de cuatro o cinco metros. Al ser más grande el papel, los calígrafos podían realizar pinceladas más continuas y más libres y las emociones se expresaban mejor.

13.3.1.2 Wang Duo (王鐸)

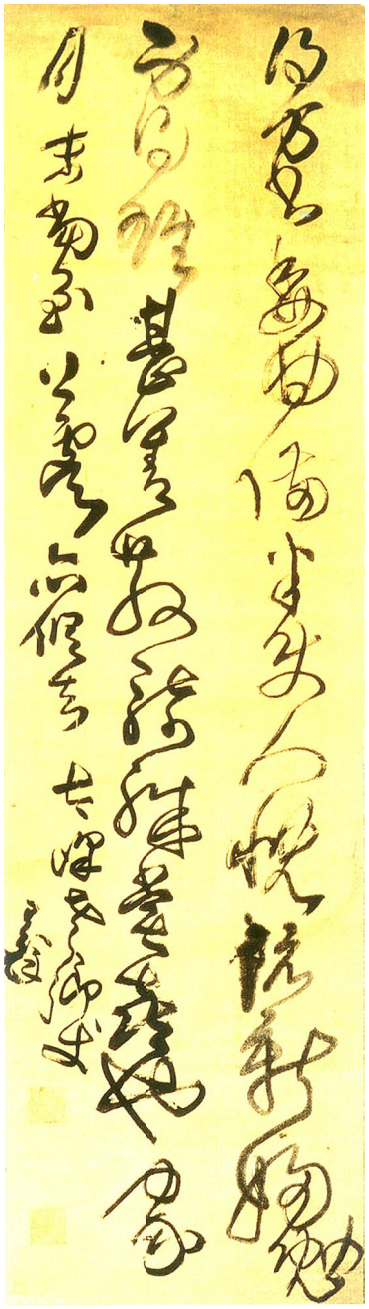
Wang Duo (王鐸), vivió entre el final de la dinastía **Ming** y el principio de la dinastía **Qing**. Cuando era joven, para mejorar su caligrafía, adoptó la costumbre de "un día imitar y el otro crear". Imitó entre otros a **Wang Xizhi**, **Yan Zhenqing**, **Liu Gongquan**. Practicó el estilo **Zhuang Shu**, estilo **Li Shu** y mezcló los estilos de todos los maestros. No sólo imitó, sino que logró combinar el estilo de todos y añadir el suyo propio, consiguiendo expresar extraordinariamente el espíritu creativo del estilo cursiva.

El estilo **Cao Shu** de **Wang Duo** se distingue por su exagerada forma de escribir y girar el pincel para crear líneas fuertes y múltiples movimientos. Respecto al espacio de sus obras, su composición es mucho más libre y abierta que la de los maestros anteriores. Las líneas de sus caracteres continúan y se entrelazan, pero de manera irregular; en toda la obra nos encontramos ante un sin fin de líneas ininterrumpidas y espacios de distintos tamaños. La fuerza de sus líneas y la audacia en el manejo del pincel permiten disfrutar de un dibujo en el que se ve reflejada la riqueza de los cambios de las líneas en el espacio.

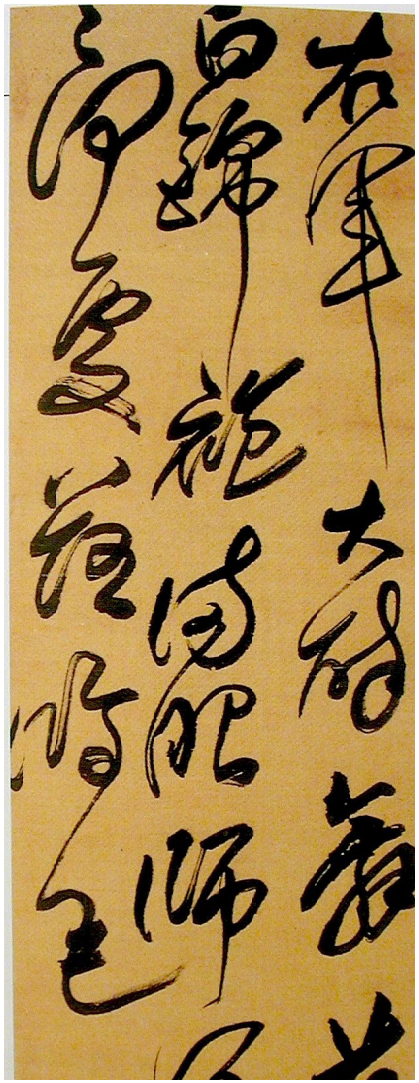
A pesar de su talento, no fue reconocido como merecía por la crítica de su época, que tenía demasiado en cuenta la vida personal del artista para poder valorar su obra. **Wang Duo** fue miembro del gobierno de las dinastías **Ming** y **Qing**, por lo que era considerado infiel a la dinastía **Ming**. Entonces se criticaba la caligrafía a partir del personaje que la escribía, así que si éste era considerado poco ético por alguna razón, la calidad de su obra se veía rebajada por la crítica. Esto es fruto de la fuerte influencia que el pensamiento ético tuvo en la filosofía confucionista.

En la dinastía **Qing** la cursiva loca del calígrafo **Wang Duo** mostraba unos caracteres unidos por una única pincelada; las columnas de caracteres no son totalmente rectas y se ve reflejado en ellas el movimiento del trazo. Los caracteres son muy distintos entre sí, y nunca se repiten. Por eso su composición es tan rica. Escribió una poesía en cursiva loca compuesta por él mismo dedicada a su amigo **Zhang Baoii.**

Sus pinceladas parecen estar bailando; hay momentos en los que parece que vuelen, aunque como en otras poesías en las que la emoción está más controlada puede verse cómo se va liberando paulatinamente la escritura. La cursiva loca siempre ha sido un estilo que ha ayudado a los funcionarios y literatos a liberarse de sus emociones.



13.44
Wang Duo
(王鐸, 1592-1652),
Lin Tie Zhou
(臨帖軸)
"Cópia de modelo",
tela de seda.
201.3 x 55.4 cm,
Museo de Ciudad
Yantai
(烟台市博物館)



13.45.
Fu Shan (傅山, 1607-1684), *Cao Shi You Jun Da Zue Shi Zjou* (草書右軍大醉詩軸) "Escribir la cursiva sobre el borracho de Youjun", 202.7 x 44.2 cm, Museo de Nanjing.

13.3.1.3. Fu Shan (傅山)

Vivió entre finales de la dinastía **Ming** y principios de la **Qing**. Además de destacar en caligrafía, dibujo, poesía y narrativa, también tenía buenos conocimientos de medicina.

A propósito de esta voluntad de cambio, **Fu Shan** proclamaba: "Prefiero ser tonto que inteligente, prefiero lo feo a lo bonito, prefiero lo espeso a lo ligero, prefiero ser natural que planificar". Estas palabras muestran la reacción en contra del estilo decorativo y amable, propio de los calígrafos de palacio, en favor de la libertad y la naturalidad expresiva. Por eso, el estilo caligráfico de **Fu Shan** acentuó la fuerza del trazo y la energía. Dado su carácter romántico, el calígrafo con quien más se identificaba era **Yan Zhenqing** que rechazó el puesto de funcionario de la dinastía **Qing.**

Consiguió la fama muy joven y su mayor esplendor se dio hacia el final de la dinastía **Ming**, cuando tenía entre treinta y cuarenta años. Destacó en los estilos regular, acción y cursiva, aunque también dominaba los estilos sello y oficial.

El estilo cursiva y acción de **Fu Shan** suele compararse con el de **Wang Duo**. Se parecen en la técnica, la organización y la energía. El estilo cursiva de Fu Shan logró acentuar aún más la continuidad de la energía de las líneas. En cuanto a los cambios, también se parecen, pero las líneas de **Wang Duo** son más fuertes y cuadradas que las de **Fu Shan**, que son más suaves y redondas. Y sobre la actitud creativa, **Wang Duo** es más sensato y controlado, y Fu Shan se expresa con mayor libertad y naturalidad.

13.3.1.4. Bada Shanren (八大山人)

Su nombre original era **Zhu Da** (朱耷), pero también se hizo llamar **Bada Shanren** (八大山人). Descendía de la familia imperial de la dinastía **Ming**. En la dinastía **Qing** tuvo que cambiar su apellido **Zhu** (朱) y esconderse en la montaña para evitar la persecución de los gobernadores **Qing**. Durante su destierro político, fue monje budista y taoísta. Expresaba su agitación interna a través de los escritos y los dibujos. Solía dibujar pájaros con una nota cómica como la de tener una sola pata o los ojos en blanco.

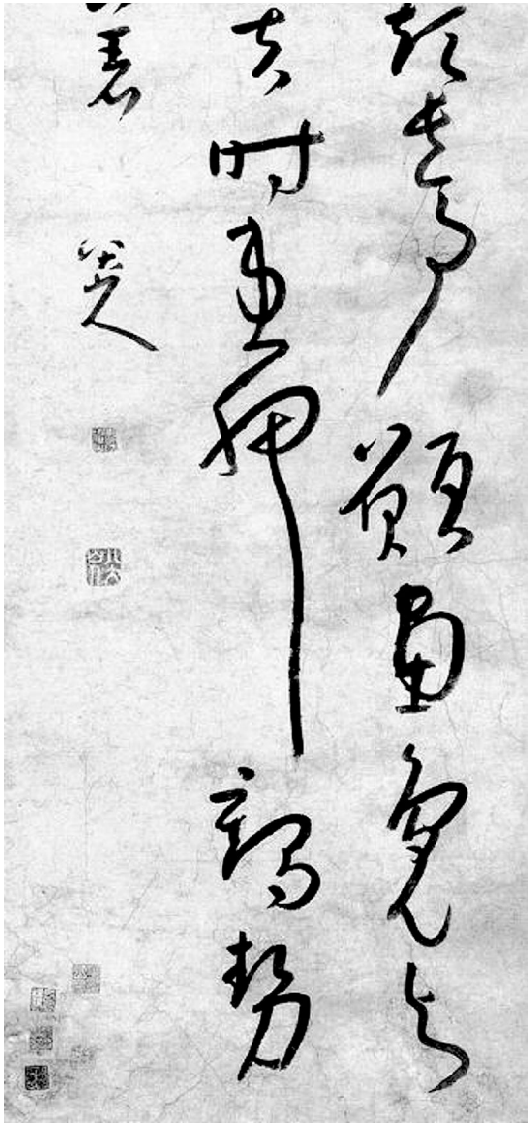
Las dificultades de su vida y su carácter insociable le llevaron a convertir la escritura y la

pintura en catalizadores de sus emociones. El arte era la única manera que tenía de expresar sus sentimientos. Esto le hacía distinto a los demás y le confería un estilo muy particular. Su firma se escribía como las formas de dos caracteres **ku** (哭) "llorar" y **xiao** (笑) "reír" para indicar sus sentimientos interiores de no poder llorar y tampoco reír.

Su estilo cursiva es totalmente distinto al del resto de calígrafos. Sus líneas son más sencillas y en ellas se mezcla la forma circular de manejar el pincel propia del estilo cursiva con la idea cuadrada de la influencia del estilo sello. También es especial por la variación de los matices de la tinta. La intensidad de la fuerza y la diversidad de las líneas se hacen notar en las líneas poco espesas.

Bada Shanren tenía talento para dibujar. Su caligrafía muestra la influencia de los dibujos y resulta más artística. Su estilo fue despreciado por los calígrafos en general. Sin embargo, desde el punto de vista moderno, su caligrafía es más creativa y se acerca más al sentido del arte. De los calígrafos de la época de transición entre las dinastías **Ming** y **Qing**, **Bada Shanren** es el que más ha inspirado a los calígrafos de hoy en día.

A lo largo de la historia de China, han aparecido muchos maestros de caligrafía, sus obras y espíritus se transmitieron durante miles de años, son obras bellísimas. Los maestros de la pintura y de la caligrafía china, cuando creaban sus obras, impregnaron los trazos de sus pinceles con la vasta energía del universo. Todos los calígrafos persiguen esta regla: un ambiente tranquilo para cultivar la energía y expresarla en las obras. En el proceso de creación, ellos han llegado al nivel del Tao, utilizan el **Qi** para expresar el carácter, para llegar al dao, para expresar los conocimientos, para crear el espíritu, para expresar la forma, para expresar las emociones, para representar las ideas. **Qi** es el espíritu de la caligrafía y también es la vida de la caligrafía.



13.46. Bada Shangren (八大山人, 1626-1705), *Cao Shu* (草書) "Estilo cursiva", Museo Memorial de Bada Shanren, Nanchang, Jianbxi.

14.

Qi Yun Shen Dong (氣韻生動)

"Expresión viva del flujo de Qi"

El **Qi** es el origen de todas las cosas y la raíz de la vida, se dice que es la casa del espíritu. A través del **Qi**, se expresa el espíritu y la fuerza interior del individuo. En caligrafía, cuando el **Qi** fluye en los trazos de un carácter, se dice que se produce **De Shi** (得氣) "que se ha captado el gesto, la energía interior"; cuando la energía fluye en una fila de carácteres, se llama **Hang Qi** (行氣) "la energía de la fila"; si la energía fluye a lo largo de toda la obra, se habla de "El flujo de la energía de un sólo trazo sin interrupción".

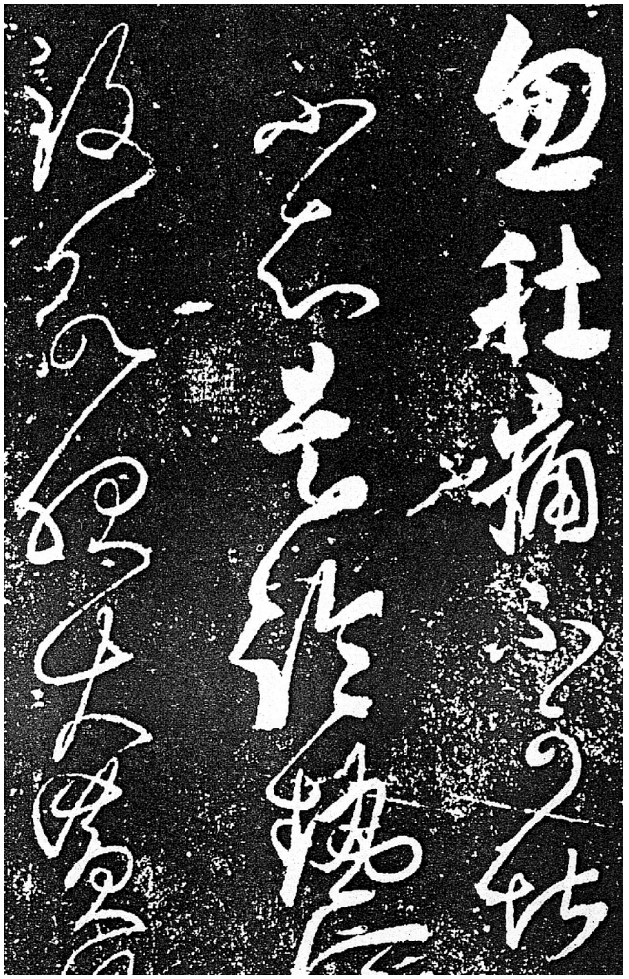
De todos los tipos de caligrafía, el que mejor permite expresar el flujo de la energía es el estilo cursiva, en especial, el conocido como **Kuang Cao** (狂草) "cursiva loca". Los trazos de este estilo se pueden unir sin interrupción y la fuerza de su energía asombra e incluso asusta a quien la observa. En la teoría sobre la enseñanza de la caligrafía se ha hablado mucho del **Qi**. El gran literato **Su Shi** dijo: "Una obra de caligrafía debe de reunir cinco requisitos: **Shen** (神) "espíritu", **Qi** (氣) "energía", **Gu** (骨) "hueso", **Rou** (肉) "carne" y **Xie** (血) "sangre". Si falta uno de los cinco, ya no se puede considerar una obra de caligrafía."

Los ejercicios respiratorios son una práctica habitual y un elemento importante en el arte de la caligrafía. Mientras se escribe, hay que reunir el **Qi** de todo el cuerpo y centrarlo en el pincel, escribiendo sin interrupción para dejar fluir el **Qi** libremente. **Wang Xizhi** (王羲之) decía:

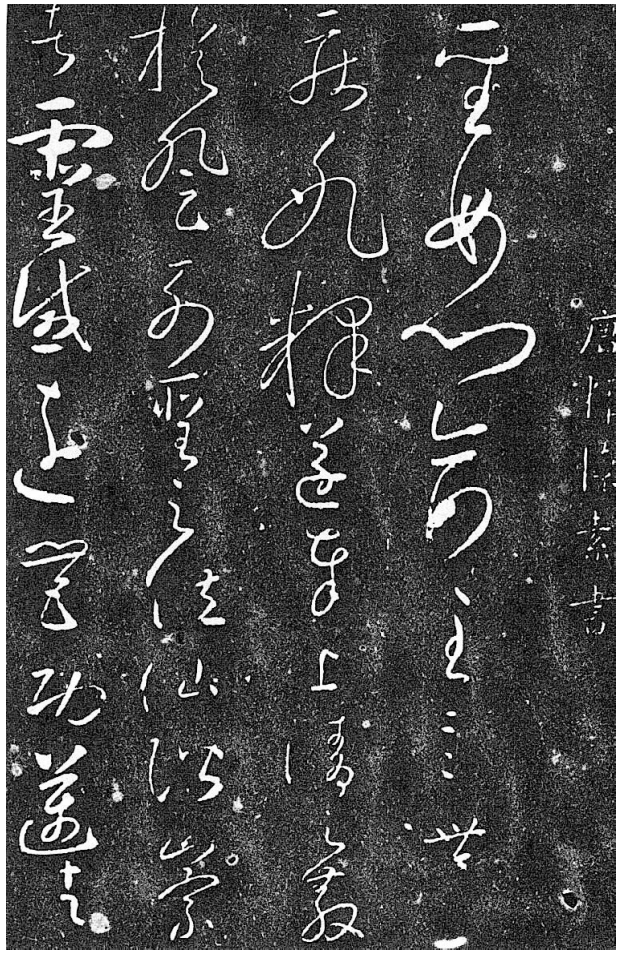
> "El **Qi** se transmite con la fuerza de todo el cuerpo. Cuando escribimos, la energía fluye del hombro al brazo, del brazo a la muñeca, de la muñeca al dedo y del dedo al pincel. Por eso la fuerza de todo el cuerpo se puede transmitir del pincel al papel."

Algunos calígrafos acostumbran a practicar **Tai Ji Quan** para preservar la energía y más tarde utilizarla para plasmar el espíritu durante la escritura.

El ritmo en la caligrafía está expresado a través de los trazos, la difusión de la tinta y la figura



14.1.
Zhang Xu (張旭) *Du Tong Tie* (肚痛帖) "Dolor de barriga" , frotamiento de lapida, 41 x 34 cm, Bosque de lápidas, Xian



14.2.
Huai Su (懷素), Shen Mu Tie (聖母帖) "Modo de santa", 793, frotamiento de grabado de dinastía Song, 70 X139 cm, Museo Palacio de Beijing

de los carácteres, que conforman una armonía y una elegancia equiparables a la del ritmo de la poesía o la música. El espíritu es el núcleo central del nivel divino **Qi Yu Shen Dong** (氣韻生動) "El espíritu vivo con **Qi** fluido" y si no es expresado perfectamente a través de **Qi** y **Yun** (韻), energía y ritmo, el nivel artístico de la obra queda dañado y se aleja de la sublimación. La obra ***Lan Ting Zi Xu*** (蘭亭集序) "Prefacio a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas" de **Wang Xizhi** es un perfecto ejemplo para observar como se alcanza el nivel artístico divino **Qi Yun Shen Dong**, su obra muestra la belleza rítmica que se perseguía en aquella época.

El espíritu de **Qi Yun Sheng Dong** tiene diferente carácter para la pintura y la caligrafía. Un calígrafo necesita utilizar la energía para escribir su obra, pero lo más importante para él es el proceso de preparación antes de empezar a escribir para que después el flujo de energía sea continuo hasta terminar la obra. Durante la escritura, la energía del pequeño universo del calígrafo se comunica y reacciona con la energía del universo. La finalidad de la preparación inicial, y de ahí su importancia, es que este proceso de conexión de la energía del individuo con la del universo sea fluido y continuo desde el inicio hasta el fin de la obra. Por todo ello, los puntos más importantes en la crítica de una obra de caligrafía son el flujo de la energía, el ritmo y la armonía.

Hemos hablado del **Qi Yun Sheng Dong**, de la vitalidad y el dinamismo de la energía de sus obras, que provoca la resonancia empática, la interacción sublime entre el artista, el observador y el universo. La posibilidad de que se produzca la situación empática perseguida por el **Qi Yun Sheng Dong** depende de muchos factores, tanto por parte del pintor o calígrafo (su época, su ambiente, su carácter, su talento para crear e imaginar, su espíritu, su intuición, etc.) como por parte del observador (su carácter, su experiencia, su punto de vista estético, su estado de ánimo, etc.). Si se dan las condiciones y el momento óptimos, se puede producir la esperada experiencia estético-mística del **Qi Yun Sheng Dong**, la resonancia empática provocada por la vitalidad y el dinamismo de la energía.

14.1. El Qi en la dinastía Tang

La fuerza del pincel y su movimiento al deslizarse sobre el papel, es como las nubes que cubren el cielo despejado; los trazos de onda, oblicuos, gancho, son como la brisa ligera que agita el mar. El Qi es tan fuerte como un caballo al galope, o ligero como una delicada flor; ya sea ligero o denso, sale de su mente y su corazón, y se transmite a través de su mano.

- Yu Shinan (虞世南, 558-638), ***Ba Jue*** (八訣) "***Las ocho claves***"

Si comparamos la fuerza de los trazos tenemos tres tipos de fuerza: primero la fuerza dede los dedos y la muñeca; segundo la presión al apoyar la punta del pincel, y tercero la fuerza del Qi armónico. La fuerza de los dedos y la muñeca es inferior a la fuerza de la punta del pincel al apoyarse. La fuerza de la punta del pincel es inferior a la fuerza del Qi armónico, por eso es el Qi armónico el que debe conformar la energía del trazo, entonces tu muñeca y dedos serán ligeros y la punta del pelo estará en calma. Por eso la mente conforma el Qi y el Qi conforma la mente; el espíritu cuando se expresa a través de la mente hace que esta esté en calma.

- Li Simin (李世民, 598-649), ***En Bi Fa Jue*** (筆法訣) "la Clave del método del pincel"

Cuando imito la caligrafía de los calígrafos antiguos, no estoy copiando sus formas, sino que estoy aprendido su fuerza y su Qi, de esta manera la escritura fluye de una forma natural.

- Li Simin (李世民), ***En Bi Fa Jue*** (筆法訣) "la Clave del método del pincel"

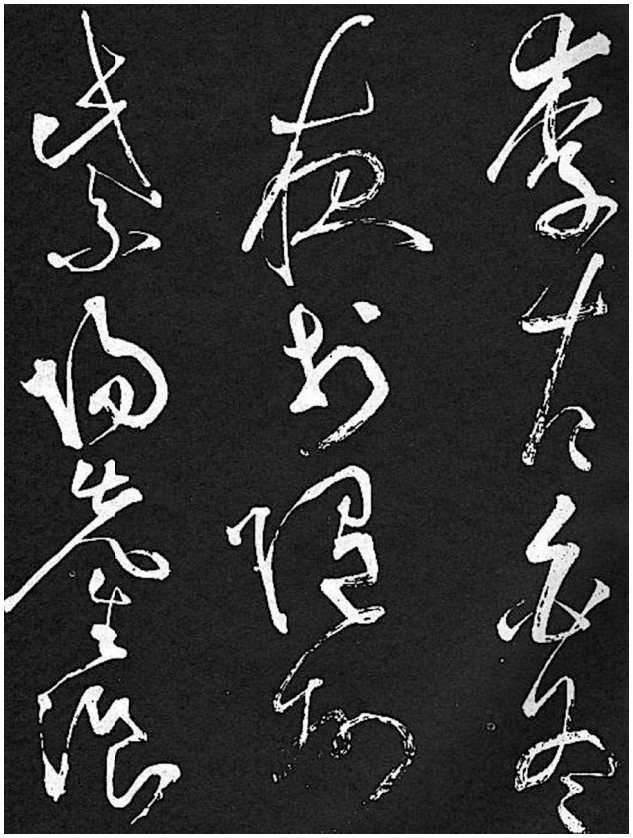
En cuanto a la caligrafía del maestro Wang Xizhi, sus obras tardías son excelentes, resultan muy profundas ya que el Qi está en equilibrio y aunque no sea muy fuerte, sus caracteres y su estilo resultan inimitables. A partir de su hijo Xienzhi, algunos calígrafos empezaron a escribir con violencia, de forma no natural; su habilidad no puede ser comparada con la de los antiguos, sus almas están muy lejos de aquellos maestros."

- Sun Guoting (孫過庭, 641-691), ***Shu Pu*** (書譜)

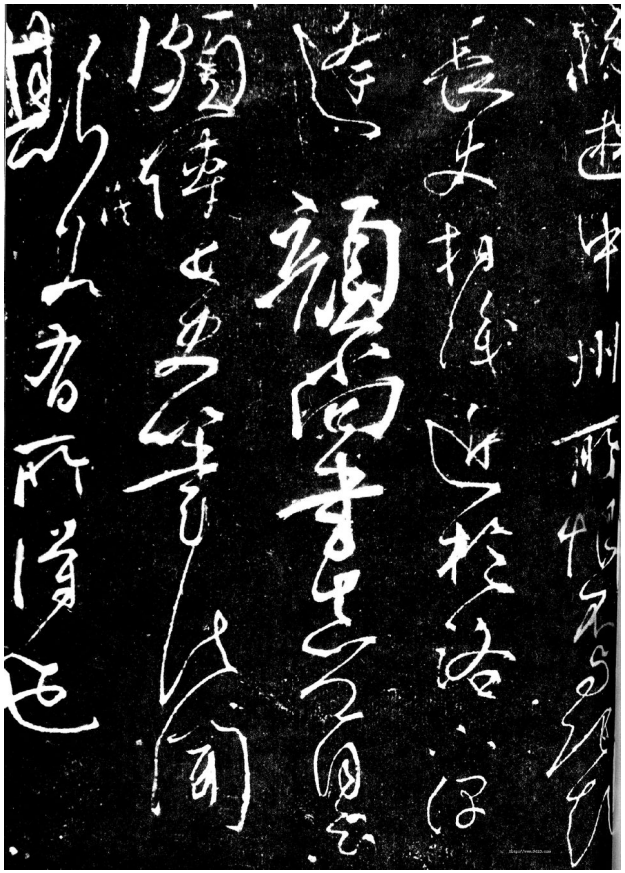
"En el estilo cursiva de **Zi Jing** 子敬 (**Wang Xianzhi**), su **Qi** es más libre y más amplio que el de su padre; como el ave fénix baila en las cuevas de la montaña; el dragón salta en la fuente limpia. Se producen muchos cambios en su escritura, no sabemos de dónde provienen sus fuerzas mágicas, algunas son como las olas o las sinuosidades de las montañas."

- Li Sizhen (李嗣真？—696), ***Shu Hou Pin*** (書後品) "Después de las categorías de caligrafía"

Al terminar, la escritura resulta brillante y la belleza de la tinta fluye bajo la punta del pincel,



14.3.
Zhang Xu, *Li Qinglian Xu* (李青蓮序) "Prólogo de poema Li Qinglian"



14.4.
Huai Su, *Cangzhen Tie* (藏真帖) "Modo de Cangzhen", frotamiento de dinastía Song, 140 x 49 cm, Bosque de lápidas, Xian

los trazos brillantes parecen estar volando; las figuras de los trazos son peculiares y sus gestos están trabados; o son como las ramas de dos árboles que se entrelazan entre sí. Los trazos están separados, pero el Qi circula por sus canales, como la alimentación de dos pozos que se comunican subterráneamente; las ramas de los árboles dependen unas de las otras ya que comparten la savia; cada trazo es como un fino hilo de seda, similar a [la forma de una] piedra de la alta montaña; representa el baile del dragón y el fénix, cuando parecen estar volando o ser sorprendidos. Los movimientos son rápidos como el rayo, el viento y la lluvia torrenciales, como una recia tormenta, o el griterío de la gente asustada.

-Zhang Huaiguan (張懷瓘, slglo VIII), ***Shu Duan*** (書斷) "Comentarios sobre caligrafía"

Las figuras de los caracteres se escriben de una sola vez, si bien algunos trazos no están conectados, las arterias de la sangre no se cortan, y lo que es continuo es el Qi que se transmite a la siguiente columna.

-Zhang Huaiguan, ***Shu Duan***

He oído decir que la representación de las cosas se llama figura, la caligrafía imita las figuras de todas las cosas. La mente no puede investigar cosas admirables, ni el pincel expresar sus sentimientos profundos; podemos planificar con ideas claras y crear mediante los trazos, armonizándolos con el Qi, ordenarlo con espíritu concentrado, ensamblar estas condiciones y dejar que fluya su evolución. La caligrafía no puede someterse a unas figuras o estilo fijos, lo importante justamente son los cambios.

-Zhang Huaiguan, ***Liu Ti Shu Lun*** (六體書論) "Comentario sobre los seis estilos"

Cuando un buen carpintero corta una madera, no deja las huellas del hacha, la obra de caligrafía puede llegar a un alto nivel por que ha contenido la energía que se mezcla con el Qi del Yin y el Yang, donde se gira está en su regla, donde es recodo sale natural.

-Zhang Huaiguan, ***Ping Shu Yao Shi Lun***(評書藥石論) "Comentario sobre la caligrafía como medicina"

14.2. El Qi en la dinastía Song

Leo los diálogos entre personas de las dinastías **Wei** y **Jin**, hay pocas palabras y muchos significados, e imagino que ellos tenían el estilo de los antiguos. Por eso el gusto refinado de la persona es muy importante y muy difícil de alcanzar.

-Huang Tingjian (黃庭堅, 1045-1105), ***Ti Jian Ben Fa Tie*** (題絳本法帖)"Escribir sobre modelo de Jian"

Dong Po (東坡) (**Su Shi**) muestra en su obra un gusto refinado y encantador; sus artículos son los mejores de todo el mundo, y su virtud es tan alta como el **qi** del sol y de la luna; en mi dinastía, de entre todos los que saben escribir bien, el primero es el letrado **Dong Po**.

-Huang Tingjian, ***Ba Tongpo Mo Ji*** (跋東坡墨跡) "Epílogo sobre la caligrafía de Tongpo"

"A mi hermano **You An** (幼安) le gusta escribir estilo cursiva y me pide consejo: Mi caligrafía no tiene reglas. Pero los vínculos personales son como los mosquitos o las moscas, que ora se juntan, ora se dispersan, no hay nada en mi interior, por eso yo no he elegido el pincel o la tinta, encuentro un papel para escribir y cuando el papel se ya está acabado lo dejo; tampoco me preocupa la buena técnica ni la crítica de los otros. Como la muñeca de madera que baila rítmicamente, cada persona elige su técnica, pero tras el baile vuelve otra vez al estado inerte"

-Huang Tingjian, ***Lun Shu*** (論書) "Crítica sobre caligrafía"

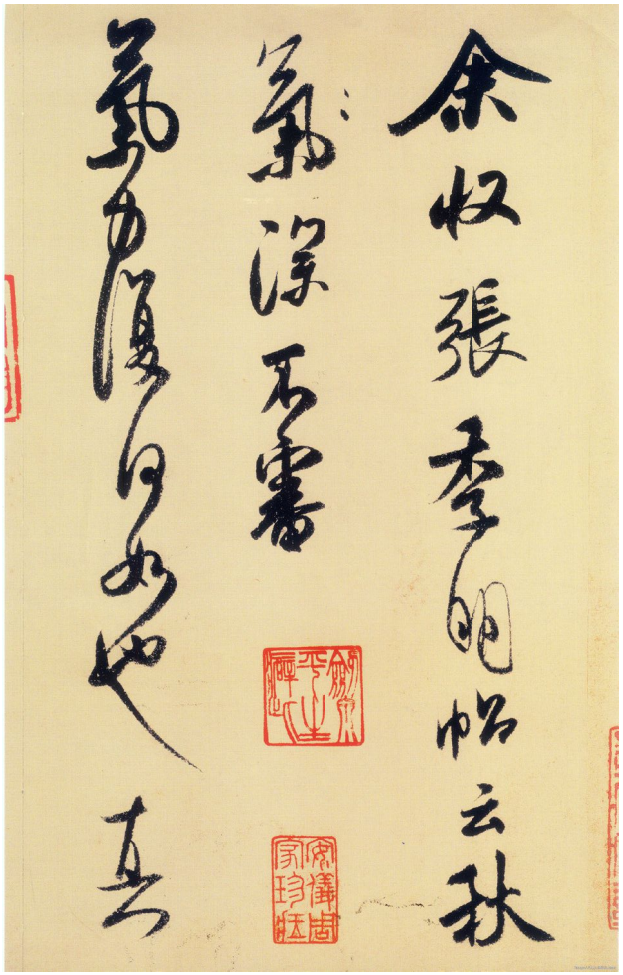
En la sociedad, cuando la gente escribe los caracteres grandes, siempre toma el pincel con demasiada fuerza, pero de esta forma a los caracteres les falta fuerza y energía..

-Mi Fei (米芾, 1051-1107), ***Hai Yu Ming Yan*** (海嶽名言) "Palabras famosas de Hai Yu"

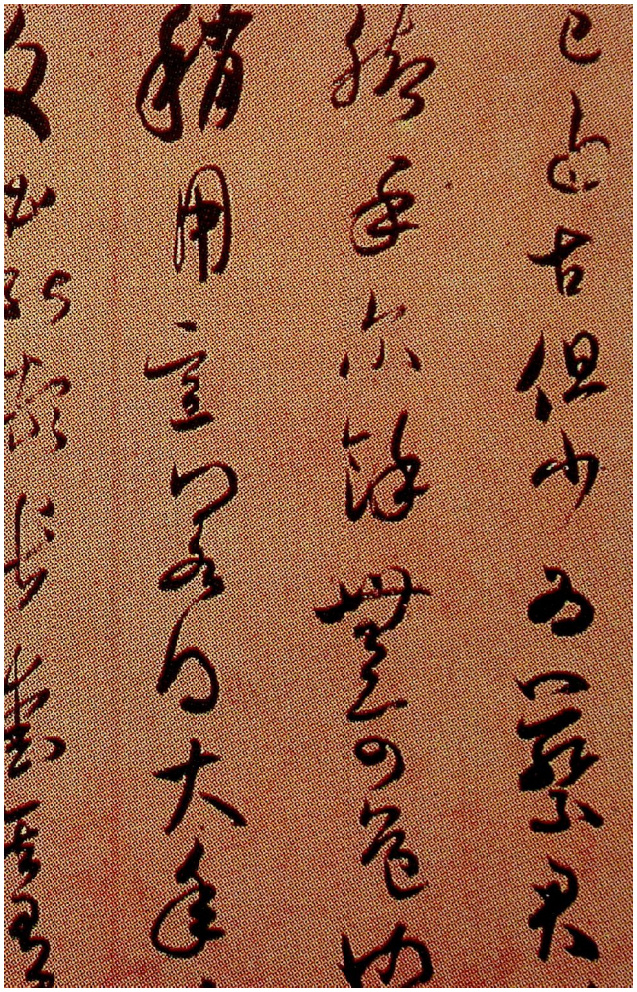
"..la persona que gusta de su caligrafía (escritura de Mi Fei) sólo ha visto sus pedantes formas y su fuerte energía, ignorando que en su obra se encuentra el maravilloso estilo de las dinastías Wei y Jin, por eso su carácter es muy libre y natural."

-Zhao Gou (趙構, 1107-1187), ***Han Mo Zhi*** (翰墨志)"La voluntad sobre la caligrafía"

"Cuando una persona está escribiendo, siempre copia de sus antecesores, si sólo le importan la velocidad y la fuerza, le faltará la energía espiritual, no eliminará la enfermedad de lo vulgar. Lo más importante es practicar hasta conseguir esta habilidad, entonces su corazón y su mano estarán en comunicación, sólo así es bello.



14.5.
Mi Fei (米芾), *Zhang Ziming* (張季明帖) "Modo de Zhang Ziming", 1086, papel, 26 x 34.5 cm, Museo Nacional de Tokyo



14.5.
Mi Fei (米芾), *Wu You Tie* (吾友帖) "Modelo de mi amigo", papel, 25.2 x 39 cm.
Osaka Municipal Museum of Fine Art

-**Jian Kuei** (姜夔,1155-1221), ***Xu Shu Pu*** (續書譜) "Continuación de las memorias sobre escritura"

En la dinastía Tang se elegían a los funcionarios por su nivel de caligrafía, y su obra mantiene el **qi** del examen oficial… porque los **Tang** escribieron según la reglas y normas, que mermaron la libertad de energía y naturalidad que se habían desarrollado en las dinastías **Wei** y **Jin**.

-**Jian Kuei**, ***Xu Shu Pu***

Escribir lento para tener hermosas formas, a gran velocidad, para tener la fuerza. Primero se necesita escribir rápido y luego lento. Si no se puede escribir rápido y solo lento, entonces faltará el **qi** espiritual; si sólo se escribe rápido, siempre faltaran las formas.

-**Jian Kuei**, ***Xu Shu Pu***

Toda técnica proviene del **Tao**, pero sólo la concentración puede transformar la esencia del espíritu, esto es el Tao. La sociedad separa el tao y la técnica, hay que relacionarlos para descubrir su maravilla... Se puede decir que en la caligrafía de **Zhang Xu** había buena técnica. Quería escribir y beber, cuando llegaba a la embriaguez, no tenía miedo de morir, y gritaba para liberarse del **Qi** desequilibrado de su interior, cuando mojaba su cabellera en la tinta para escribir, dibujaba en la pared como unas nubes, y sin darse cuenta ya había llenado la pared, su espíritu volaba y expresaba todo el **Qi**. Concentra la energía y la transforma desde allí, esto es el secreto del Cielo que no se puede conocer.

- **Dong You** (董逌, ?), ***Guang Chuan Hua Ba*** (廣川畫跋) "Los epílogos sobre caligrafía y la pintura de Guang Chuan"

Cuando veo al militar **Li Guang** (李廣) disparar con el arco contra la piedra o la gente de qin que capturó al tigre, en ese momento, la fuerza aún no se ha dispersado. Pero si la mente se desconcentra y el qi se mueve, a pesar de tener la fuerza física, no podrá dominarlo. **Huai Su**, cultivó su Qi y la habilidad en la técnica. De esta forma su éxito no tuvo rivales y su Qi pudo mantenerse durante un siglo durando toda la vida sin debilitarse.

- **Dong You**, ***Huai Su Hong Zhou Shi*** (懷素洪州詩) "Poema de Huai Shu"

14.3. El Qi en la dinastía Ming y Qing

"Cuando se está contento, la energía está en paz y la escritura es más cómoda; cuando se está enfadado, la energía es vulgar y la escritura escarpada; cuando se está triste, la energía está oprimida y el estilo resulta introvertido; cuando se está contento, la energía está en paz y la escritura es hermosa.

- Chen Yizeng (陳繹曾, ?), ***Han Lin Yao Jue*** (翰林要訣) "Clave sobre caligrafía"

Cuando la ventana y la mesa están limpias, la energía es pura; cuando el pincel y la tinta fluyen sin obstáculo, la energía esta en armonía; si la montaña y el agua están escondidas, la energía está serena; si los genios son insólitos, el **qi** es especial; si el bosque y el jardín son hermosos, su energía también es hermosa; en épocas antiguas la energía de la naturaleza era antigua; retirada y tranquila, su energía estaba en calma.

- Chen Yizeng , *Han Lin Yao Jue*

"En la escritura, los calígrafos de la dinastía **Tang** consiguieron la fuerza y un método, pero eran demasiado serios y escrupulosos; los Song, en cambio, estaban interesados en expresar el **qi** y el espíritu, eran demasiado libres; los **Yuan** querían expresar el temperamento y el porte, eran demasiado blandos."

-Xiang Mu (項穆, 1550-1600), ***Shu Fa Ya Yen*** (書法雅言) "Las palabras bonitas sobre la caligrafía"

"Antes de escribir, controlaba su energía, en el momento de escribir, conservaba la energía para disponer de la voluntad."

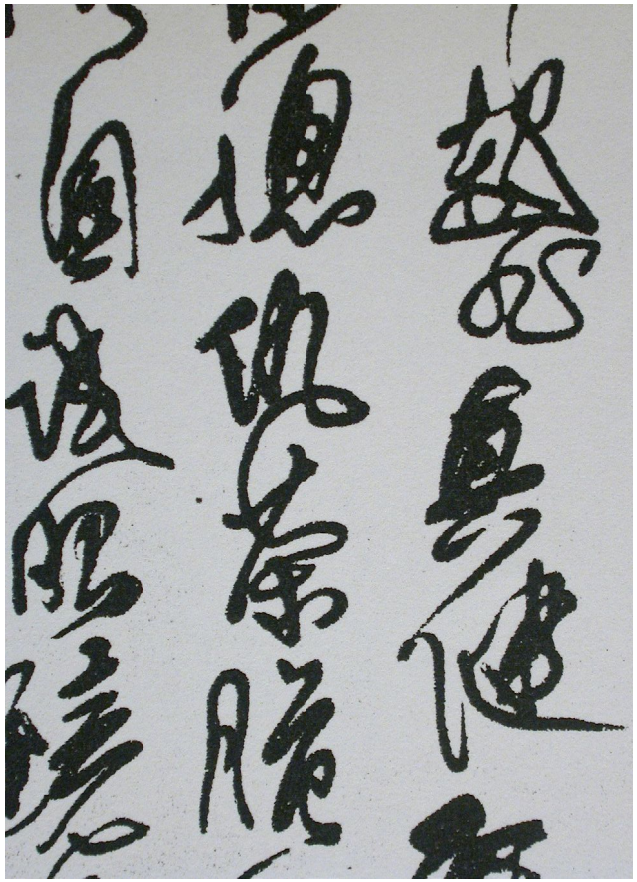
-Xiang Mu, *Shu Fa Ya Yen*

"La obra divina del universo se puede expresar en la escritura, de este modo es un genio, y los secretos del cielo se descubren, se llama vivo dinamismo de la energía con resonancia empática."

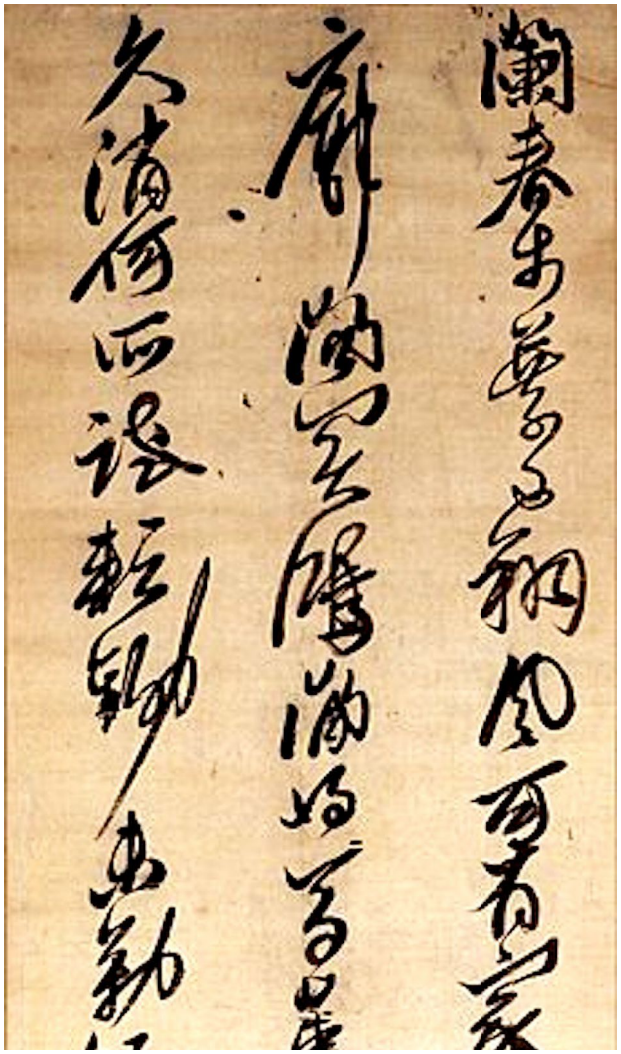
-Xiang Mu, *Shu Fa Ya Yen*

La energía y el espíritu de los calígrafos antiguos quedan representados en sus obras, la maravilla es que se expresaban de una forma muy natural y libre, así debe ser una obra caligráfica.

-Dong Qichang (董其昌,1555-1636), ***Hua Chan Shi Sui Bi*** (畫禪室隨筆) "Escritos sobre el estudio de la pintura zen"



14.6.
Fu Shan (傅山), *Zao Qi Fei Zhen Jian* (早起非真健詩)
"Poema al despertarse por la mañana", 256.7 x 56.7 cm,
Museo de Shanghai.



14.7.
Huang Daozhou (黃道周, 1607-1684), *Cao Shu Qi Yan Lu Shi Zhou* (草書七言律詩軸) "Poema en estilo cursiva", 236 x 53 cm.
Museo Nacional de Tokyo

La quietud al coger el pincel se expresa en el trazo horizontal, lo tridimensional de los caracteres se representa en el trazo vertical, la expresión de la energía está en los trazos oblicuos y su cola, la fuerza del tendón, se expresa en el giro, el canal del trazo siempre es ininterrumpido como un hilo de seda, la proporción de los huesos y de la carne están en lo saturado, lo interesante se representa en los puntos y los ganchos, el brillo de la luz se ilumina en la composición, lo denso de las filas está en sus fluidos, el orden de las formas se expresa en las reglas.

-Da Chongguang (笪重光, 1623-1692), ***Shu Fa*** (書筏) "Barca de la caligrafía"

La punta del pincel, siempre debe caer verticalmente sobre el trazo, de tal manera que se pueda controlar el lado izquierdo y el derecho, entonces la calma y la prisa estarán en equilibrio. Para aprender la escritura se debe ejercitar la práctica de la perfección, para no tener un **qi** ordinario..

-Song Cao (宋曹, 1620-1701), ***Shu Fa Yue Yan*** (書法約言) "Las palabras sencillas sobre caligrafía"

Para expresar cada trazo con fuerza, cada carácter tendrá una forma distinta, cada columna ha de ser distinta, natural y estar de acuerdo con las reglas; y la energía debe estar libre para lograr tranquilidad y naturalidad.

-Song Cao, *Shu Fa Yue Yan*

La escritura, la pintura, y la poesía crecen por el gran Qi y la voluntad de Cielo. (...) Si no tienen la energía y el espíritu, son escrituras muertas, pinturas muertas y poesías muertas.

-Fu Shan (傅山), ***Za Ji*** (雜記) "Los escritos"

En la pintura o en la caligrafía hay que dar importancia a la energía viva y al gusto refinado, hay que evitar una energía violenta o una energía paralizante.

-Kun Can (髡殘, 1612-1671), ***Ti Shan Shu Ce Ye*** (題山水冊頁)"Escrito sobre el dibujo de paisaje"

Los dedos, la muñeca y el brazo, se mueven independientemente, cuando el brazo se mueve, los dedos permanecen quietos, al moverse los dedos, brazo y muñeca se mueven continuamente, la energía se mueve en el interior... Los papeles no se agotan y el pincel parece como si volase, el papel ya tiene tinta y los ojos bien abiertos, ¿es la caligrafía, el dragón, o la serpiente?

-Chen Yixi (陳奕禧, 1648-1709), ***Lü Yin Ting Ji*** (綠陰亭記) "Pabellón de sombra verde"

Para escribir caligrafía hay que tener el **qi**. El **qi** proviene de la habilidad. Si hay **qi**, hay gesto correcto, grande y pequeño, largo y corto, alto y bajo. Inclinado y ordenado, según el lugar donde llega el pincel, se concentra la energía de forma natural y se completa una parte.

- **Liang Tongshu** (梁同書, 1723-1815), ***Pin Luo An Lun Shu*** (頻羅庵論書) "Crítica a la caligrafía en el santuario de Pin Luo"

La gente antigua dijo que la fuerza de un pincel es capaz de levantar una caldera trípode, porque la energía es fuerte y profunda. Al escribir, lo principal es la energía, cuando llegue la energía llegará la fuerza.

- **Shen Zongqien** (沈宗騫, 1736-1820), ***Bi Fa Lun*** (筆法論) "Teoría de método del pincel"

La importancia de la pintura y la caligrafía consiste en que utiliza una energía extraordinaria.

- **Fan Xun** (方薰, 1736-1799), ***Shan Jing Ju Hua Lun*** (山靜居畫論) "Comentario a la pintura de la casa tranquila en la montaña"

El principio para aprender el método de copiar de los antiguos, si hay un exceso de calma, faltará el **qi** y la fuerza de hueso; para tener energía y fuerza no se puede estar en excesiva calma, porque no tendra el "fuego fuerte".

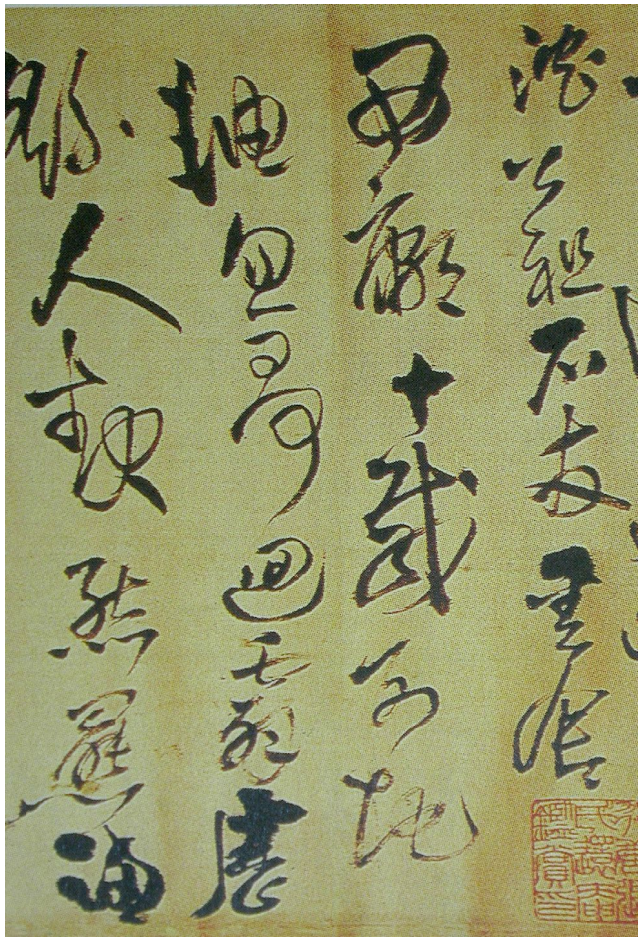
- **Liang Xian** (梁獻, 1710-1788), ***Ping Shu Tie*** (評書帖) "Crítica sobre caligrafía"

La caligrafía es como pintar encima de la arena y grabar sobre un sello, así es como se expresa la fuerza muscular, según dicen los maestros de las artes marciales. Pero para expresar la fuerza muscular hay dos caminos: la energía y la fuerza. La energía y la fuerza son distintas, pero al final llegan a lo mismo; no hay que utilizar la fuerza sin dirigir la energía y tampoco hay que dirigir la energía sin poner la fuerza. Pintar encima de la arena es como dirigir la energía; grabar sobre un sello significa poner la fuerza.

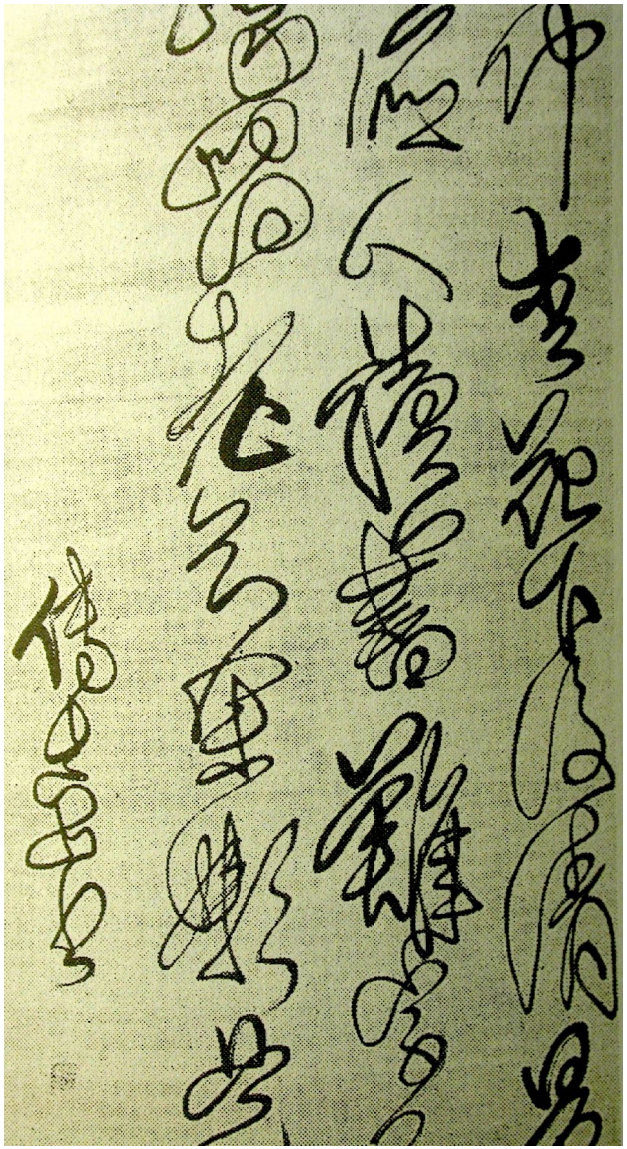
- **Cheng Yaotian** (程瑤田, 1725-1814), ***Jiu Shi Sui Shi*** (九勢碎事) "Detalles nimios de los nueve gestos"

Cuando veo la caligrafía de los antiguos, sólo veo que la energía de cada carácter es distinta. ...La fuerza de los maestros de las dinastías **Jin, Tang, Song** y **Yuan** procedía de su carácter "calmado". Hay que saber que la habilidad para llegar a la madurez no es fácil.

- **Guo Shangxian** (郭尚先, 1785-1832), ***Lao Jian Guan Ti Ba*** (勞堅館題跋) "Prólogo al estudio del Trabajo consistente"



14.8.
Wang Duo (王鐸, 1592-1652), *Shu Zen Shen Shiyou* (書贈沈石友詩) "Poema dedicado a Shen Shiyou", tela de seda, 1650, 31.4 x 673.1 x 6 cm,
The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



14.9.
Fu Shan (傅山, 1607-1684), *Tu Fu Wu Yan Lu Shi* (杜甫五言律詩) "Poema de Tu Fu", 236.0 x 49.8cm.
Museo Nacional de Tokyo

En la caligrafía, lo importante es la energía; saber dirigir la energía. Primero es la energía y luego siguen las formas. De esta forma nadie dejará de su objetivo. Este es el secreto de los antiguos. Los caracteres tienen huesos, carne, tendones y sangre, cuando se llenan de energía, se manifiesta el espíritu.

- Yao Peizhong (姚配中, 1792-1844), ***Lun Shu Shi Zi Zhu*** (論書詩自注) "Notas para las poesías sobre caligrafía"

"Un calígrafo escribe una obra en su propio estilo, el público puede apreciar dos aspectos. La composición es importante, pero hay que ver su gesto. Cuando la energía está llena, olvidamos las formas y sólo habla el espíritu. Por eso una composición puede estar equilibrada pero sin energía, y entonces no hay armonía. Para que la composición esté bien equilibrada todos los caracteres deben de estar llenos de energía."

- Bao Shichen (包世臣, 1775-1855), ***Yi Zhou Shuang Ji*** (藝舟雙楫) "Dos remos de barco en el arte"

La dispersión de la escritura se debe a la debilidad de la energía, cuando la fuerza está solo en los trazos y la composición solo en los caracteres la escritura no surge con naturalidad y aparece la dispersión. Para evitarlo el único procedimiento es practicando la fuerza del pincel. Cuando esta fuerza es suficiente los trazos se unen formando los caracteres y los caracteres se unen formando las filas y si la energía es plena se superan todos los problemas.

- Bao Shizhen, *Yi Zhou Shuang Ji*

La energía está llena porque la fuerza del pincel es fuerte, y la fuerza del pincel proviene de la fuerza de los dedos. No es sencillo llegar a este nivel y la técnica no se puede olvidar.

- Bao Shizhen, *Yi Zhou Shuang Ji*

Para que la fuerza de todo el cuerpo pueda llegar a la punta del pincel es necesario establecer su energía; para establecer su energía, es necesario colocar bien ambas piernas.

- Bao Shizhen, *Yi Zhou Shuang Ji*

La importancia de la caligrafía radica en la energía del hueso. Si la energía llena el hueso está en el centro y en los bordes, si los trazos son finos, gruesos, dispersos o densos todo irá bien, si no, la caligrafía saldrá defectuosa.

La caligrafía contiene energía yin y yang: si la escritura es pesada y tranquila, es yin; si es libre y

ligera, yang.

Debe haber encanto, profunda emoción y energía abundante, si falta alguno no podrá llamarse caligrafía.

Aprender la caligrafía es igual que aprender de los dioses, lo primero es cultivar el espíritu, lo siguiente es la energía, y la forma es lo último.

Para la caligrafía hay que tener la energía del bronce, de los libros y del viento, del cielo, de la ola del mar , de alta montaña y de los bosques.

- Liu Xizai (劉熙載, 1813-1881), ***Yi Gai*** (藝概) "Crítica al arte"

Antes de que llegue al pincel, la energía ha llegado, después de llegar al pincel, la energía no se ha agotado. Por eso la tinta no es pesada, los trazos son gruesos pero sin aparecer la "carne", delgado sin mostrar el "hueso"; de aquí provienen la fuerza, la energía, el encanto y el espíritu.

Los antiguos decían que si la mente es correcta la energía estará estable; si la muñeca es flexible, el pincel estará recto; si el pincel está recto, la tinta fluirá; si la tinta fluye, el espíritu está concentrado; si el espíritu está concentrado, las formas están vivas. Levantar el brazo para escribir, así toda la energía y la fuerza del cuerpo pueden concentrarse en la punta del pincel.

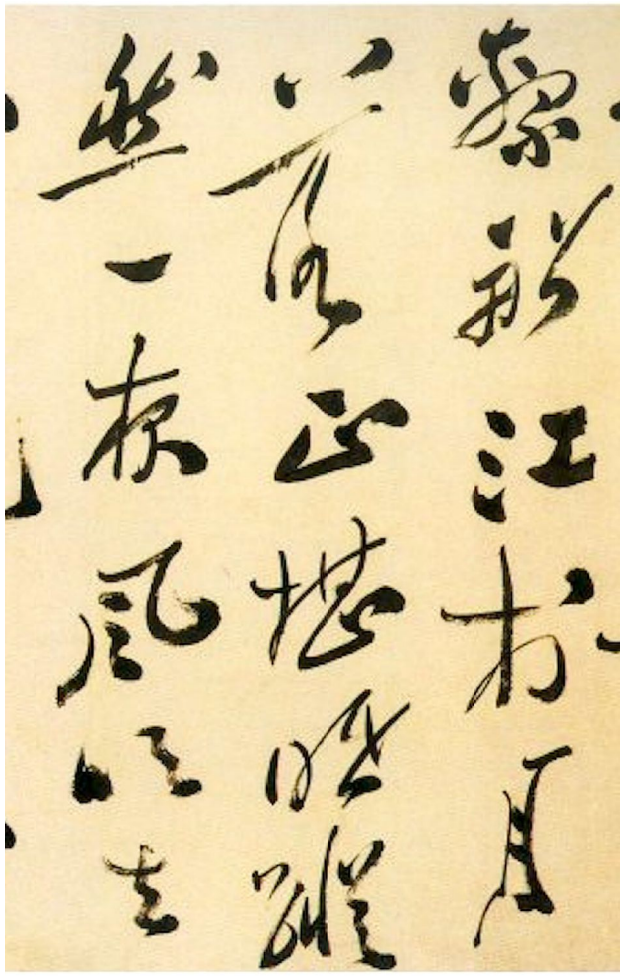
Concentrar el espíritu y mover el codo naturalmente, estas son funciones de la energía de la naturaleza, y no se pueden imitar. Hay que sentarse bien derecho, así la energía estará tranquila, la sangre circula fluidamente, el brazo está vivo y la muñeca, flexible; los dedos están concentrados y el pincel, vertical. Cada parte del brazo, del codo, de la mano, del dedo y del pincel es movido por la mente.

Escribir puede ayudar a cultivar y empujar la energía. Sentarse tranquilamente para escribir unos diez o cien caracteres del estilo regular calmará rápidamente el carácter. Escribir en el estilo acción y cursiva libremente hasta el momento de sentirse alegre, entonces sentirá brillar el espíritu.

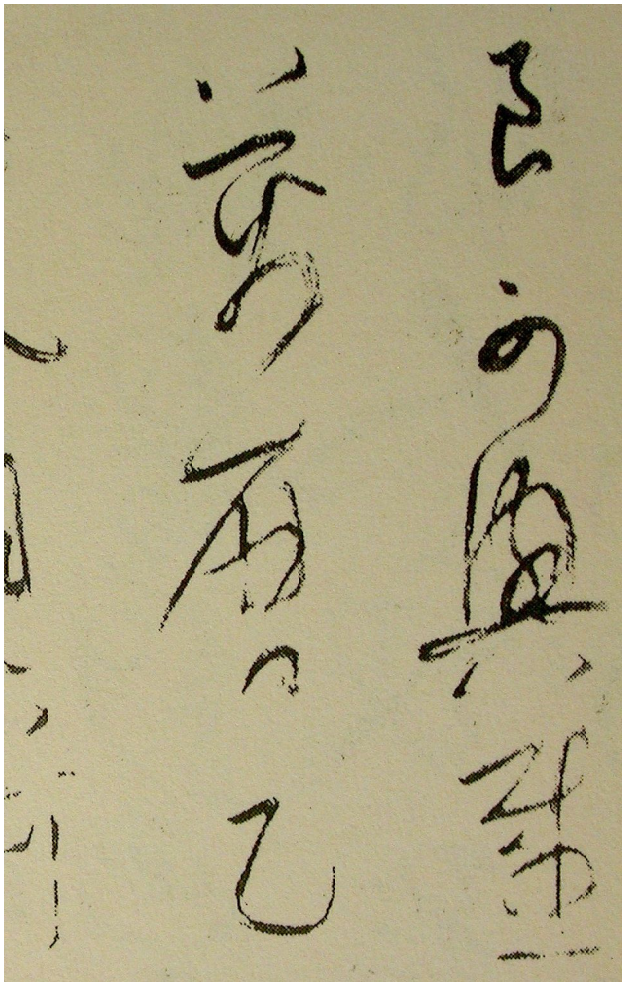
Zhou Xinglian (周星蓮), ***Lin Chi Guan Jien*** (臨池管見) "Observaciones al lado del tintero"

Yo digo que el método de coger el pincel es como el de la lanza, izquierda y derecha, delante y detrás, la punta inclinada o recta, hay que mover el pincel según el gesto, y se concentra la energía y se domina con la mente.

Para escribir, lo más importante es concentrar la energía desde el primer momento. Para escribir un carácter hay que seguir de arriba abajo, ver la relación compositiva entre izquierda y derecha, así



14.10.
Zhen Banciao (鄭板橋, 1693-1766), *Cao Shu Si Kong Shu Qi Jue* (草書司空曙七絕) "Poema de Si Kongshu", 65 x 100.8 cm,
Museo de Nanjing.



14.11.
Dong Qichan (董其昌), *Xiao Xian Tu Juan Ba* (瀟湘圖卷跋) "Epílogo de Dibujo Xiao Xian", tela de seda, 50 x 141.4 cm. Museo Palacio de Beijing.

se obtiene una relación en todas direcciones, entonces es perfecta.

La caligrafía sólo es una técnica, pero lo primero y más importante es establecer un carácter de gran calidad. Un calígrafo con moral superior, a través de un punto o un trazo, expresa la energía pura, elegante y correcta; si su moralidad es baja, aunque sus trazos dispongan de gran fuerza, y el conjunto sea bello; no habrá expresado más que violencia.

La caligrafía es una de las seis artes, es como aprender el dao. Si una persona no tiene la intención de aprender el dao, la energía del universo no puede entrar y establecerse en él. Si imita y practica mucho, no será más que un artesano que aplica los colores; si viaja mentalmente por el universo y tiene mucha práctica, entonces podrá hacer una caligrafía viva, pero limitada por unas reglas...

Cuando mueve el pincel hay que recoger; no está bien, para expresar, exagerar; si te expresas demasiado libremente, la energía no está en la paz.

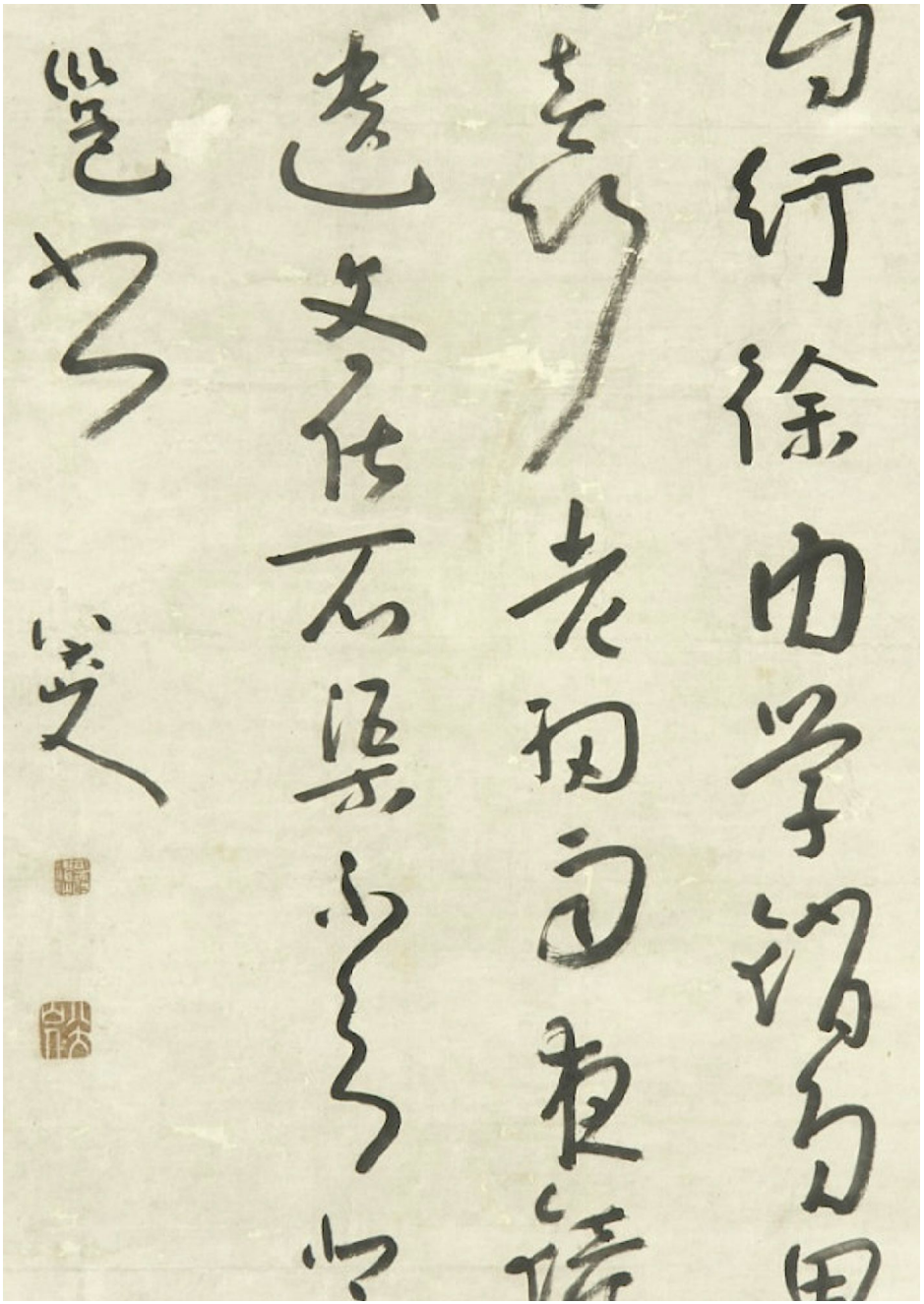
Cuando la posición del dedo pulgar está más baja, el dorso de la mano más vertical, la muñeca casi toca la mesa. Entonces los tendones de los dedos están en tensión, desde la muñeca hasta el codo, el hombro y la espalda, la muñeca se levanta naturalmente, todas las fuerzas del cuerpo se transmitirán hasta la muñeca y los dedos; entonces tendrá la fuerza del pincel, la postura para escribir será como un águila hambrienta en actitud de capturar una presa. Cuando se sostenga así el pincel para copiar las obras antiguas de inscripciones de piedra fluirá la energía y la fuerza.

- **Zhu Hegeng** (朱和羹, 1795-1850), ***Lin Chi Xin Jie*** (臨池心解) "Explicar con el corazón al lado del tintero."

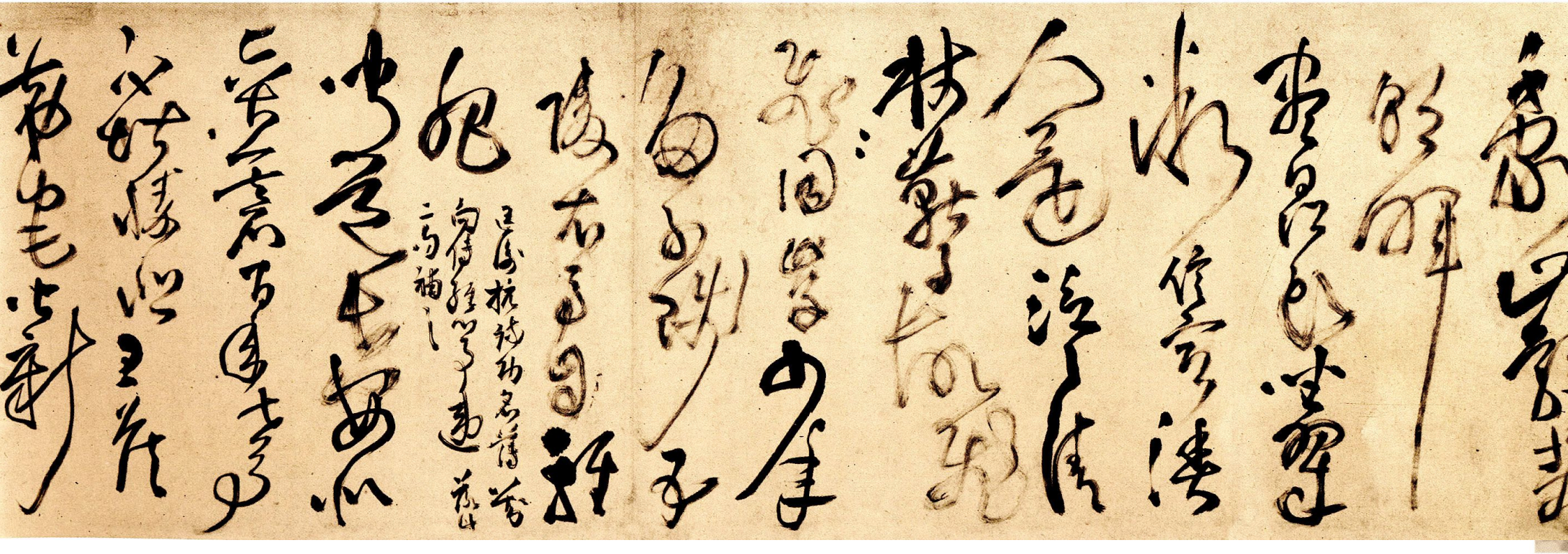
El trazo vertical del estilo oficial es lo más difícil de escribir, después, el trazo horizontal. Cuando el brazo y la muñeca se mueven, se obtiene un gesto horizontal, con este gesto, el trazo se llena de energía. Se concentra y empieza a escribir el trazo vertical, también mantendrá el gesto y los tendones en tensión, entonces escribirá con mucha fuerza.

A partir de las inscripciones sobre piedra de cada maestro y la comprensión de sus composiciones y sus teorías de espaciado, de lo lejano y lo cercano, desde la experiencia de cada maestro, a partir de todo esto se aprende la manera de levantar, en quietud, el pincel cuadrado y el redondo. Hay que aprender y practicar durante mucho tiempo. Cuando se hayan alcanzado las habilidades en el método del pincel y de los huesos, de la sangre, la energía, la carne y y cuando el espíritu esté listo podrá decirse que se ha adquirido el dominio de un estilo caligráfico

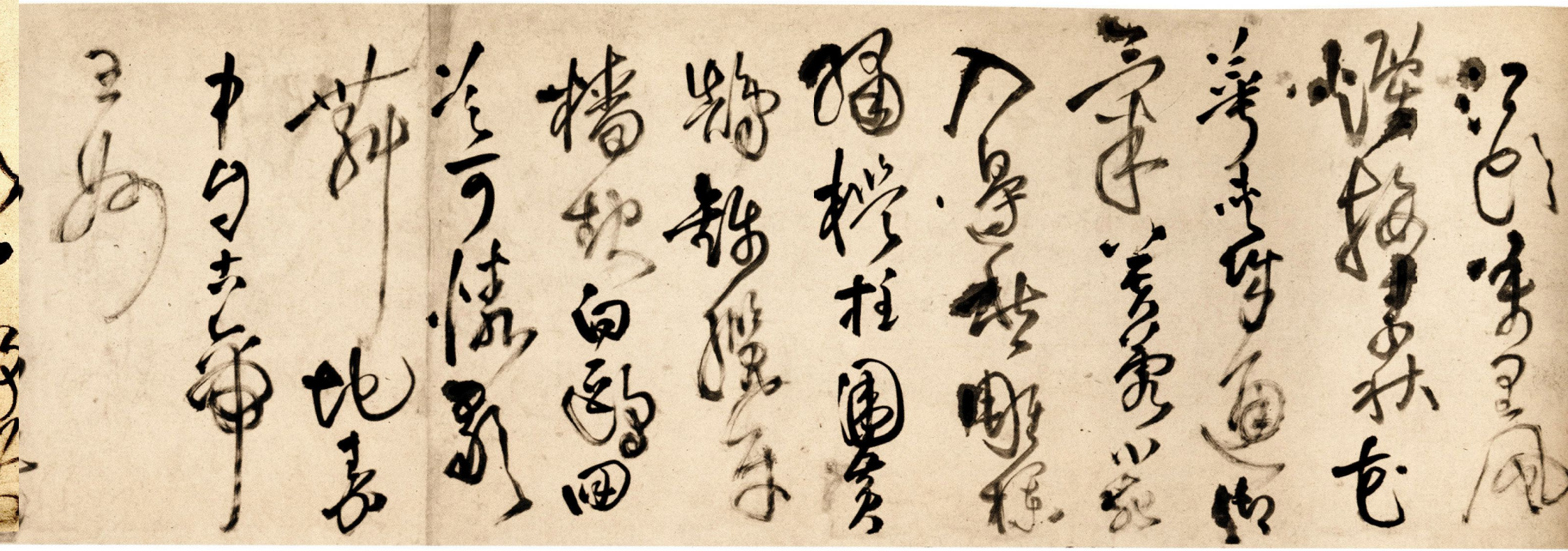
- **Kang Youwei** (康有為, 1858-1927), ***Guang Yi Zhou Shuang Ji*** (廣藝舟雙楫) "Los dos remos del barco artístico"



14.12.
Ba Da Shan Ren (八大山人), *Geng Wei Ti Qing Yuan Si Shi* (耿湋題清源寺詩) "Poema de Geng Wei", ca. 1699, papel, 154.8 x 75.1 cm.
Freer Gallery of Art, Smithsonian.



14.13.
Wang Duo (王鐸), *Du Fu Qiu Xing* (杜甫秋興) "Poema de Qiu Xing de poeta Du Fu", 1646, papel, 28 x 420 cm.
Museo de Kuang Dong.



15.

Long Fei Fong Wu (龍飛鳳舞)

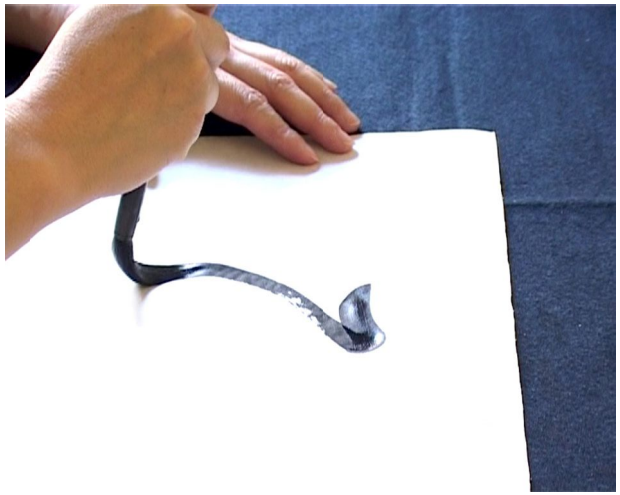
"El dragón volando y el fénix bailando"

El **Tao** (道) "camino", el **Yi** (藝) "arte", y el **Fa** (法) "método" siempre están presentes en la caligrafía. El Tao representa el espíritu y la filosofía la energía que rige el mundo. El **Yi** (el arte) impresiona por la particularidad de los pictogramas de los caracteres chinos. **Fa** (el método) describe su historia y tradición.

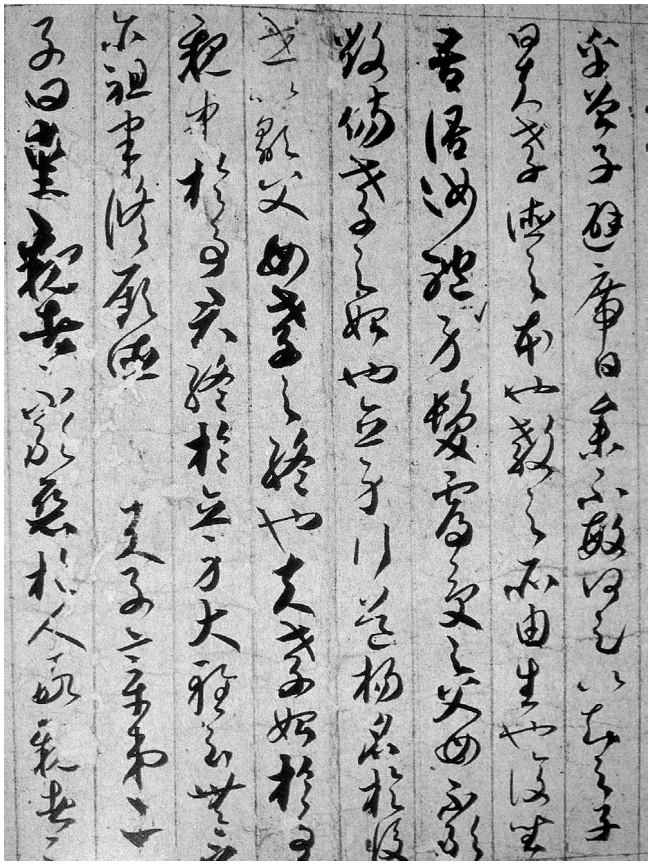
El término "**Tao**" significa, literalmente, "camino", "vía", "origen", "proceso" y por estar en constante transformación, es difícil de explicar. Un artista oriental antiguo no se centra solo en la parte visual de la obra, porque su creación es un medio para encontrar y expresar su espíritu. **Shu Dao** (書道) es el camino de la escritura. La ceremonia del té, la ikebana, la cerámica y la caligrafía son métodos que se utilizan para cultivar la virtud interior.

El proceso de creación artística tiene como finalidad llegar al grado más alto del desarrollo personal. En este sentido, la creación es semejante a la meditación, porque purifica la mente concentrando toda la energía en el proceso de preparar el té, disponer las flores, modelar el barro o dejar fluir el pincel. Quienes lo hacen pretenden que su espíritu se manifieste en su obra. Algunas obras maestras de más de mil años de antigüedad, nos transmiten hoy el espíritu de su creador, y al observar sus trazos podemos sentir como la energía del autor se encuentra con la nuestra produciendo una vibración.

El calígrafo persigue conseguir esta mutua comunicación. El **Tao** es el objetivo de toda su vida, pero antes de llegar a este nivel, el calígrafo ha de practicar sistemáticamente durante muchos años. Como en todas las artes, hay muchas reglas sobre cómo utilizar las herramientas y las técnicas. La caligrafía requiere una enseñanza exigente y disciplinada: siempre hay que mantener la postura recta, mover el pincel verticalmente sobre el papel, esconder la punta del pelo en la primera huella, recoger el pincel al terminar cada trazo, seguir las técnicas para forzar y manejar el pincel, etc.



15.1.
Artísticamente hablando, la caligrafía se encuentra en un nivel superior a la pintura. La caligrafía china conjuga la literatura y el arte plástico.



15.2.
He Zhizhang (賀知章, 655-744), *Cao Shu Xiao Jing* (草書孝經) "Clásico de la Piedad Filial",
papel, 26 x 265.1 cm.
Museo de las Colecciones Imperiales de Tokyo.

Curiosamente, el significado de **Tao** y método puede tener el mismo sentido. Los grandes pintores o calígrafos decían "Yo tengo mi camino" . Aquí, el camino se entiende como "regla o manera de hacer", pero la frase también indica "romper con el método" . En cualquier creación o actividad, un gran maestro es el que puede liberarse de la influencia de las enseñanzas de sus profesores o maestros en de la historia. Con el talento, la experiencia de la vida y la práctica diaria, el artista encuentra un modo propio de exteriorizar su energía y emociones. Sigue su método particular y no el de otro. No quiere corresponder al **Tao** pero al final se conforma al **Tao.**

El **Tao** de la caligrafía consiste en concentrarse al escribir cada trazo y olvidar el corazón, la mano y el pincel. El **Tao** está en cada movimiento de la vida. Cada paso y cada movimiento deben ser tan sencillos como caminar. En ese momento no hay ni objetivo ni preocupación, desparece el pensamiento y solamente se realiza la acción. Esta idea es igual que el pensamiento zen. Concentrarme en disolver la tinta y en escribir cada trazo y cada carácter, eso es el Tao de la caligrafía. El **Tao** significa camino o método; en oriente hay el **Tao** del té o el Tao de la caligrafía. A veces en filosofía se habla del **Tao** del cielo o el Tao humano. El Tao puede explicar cosas como un método mnemotécnico. Desde un punto de vista más estrecho se puede hablar de una técnica, pero desde un punto de vista más amplio hablamos de una filosofía de vida. Pero en Oriente relacionamos el aprendizaje de una técnica con una filosofía de vida.

Por ello, el camino, el arte y el método representan el valor filosófico y artístico de la escritura con el pincel. Un arte que no sólo da importancia a cuestiones técnicas y estéticas (cómo coger y manejar el pincel, la forma de los puntos y trazos, la belleza de la composición entre los trazos, el espacio entre los caracteres y las frases...), sino que pone énfasis en su fondo espiritual a través de la energía que se expresa en la obra. Esto es lo que llamamos arte, método y espíritu, siempre conjunto en el mundo oriental.

En palabras actuales, la caligrafía es un arte espiritual que desprende las emociones y la personalidad de quien la escribe. Es una forma de meditación y de terapia. Porque para escribir caligrafía necesitamos concentrarnos y mantener la columna recta, mientras la energía circula por nuestro cuerpo. Si un calígrafo practica cada día, puede mantener una buena salud. Muchos calígrafos también cultivan su energía interior para expresarla en sus obras. Para los artistas antiguos no se refiere sólo a los métodos sobre el cuidado de la salud, también es el camino del ejercicio hacia la práctica de la perfección, y de llegar a un nivel más elevado del arte- **Tao.** Si el hombre mantiene las reglas de la quietud vacía, de la calma, del silencio, del no-actuar, en cualquier acción de su vida, como el gobernar un país o aprender las técnicas de los artesanos,

puede llegar a un nivel de perfección, como lo dice **Zhuang Zi**: "Gozando de infinita calma, reúne en su persona la multitud de perfecciones." [102]

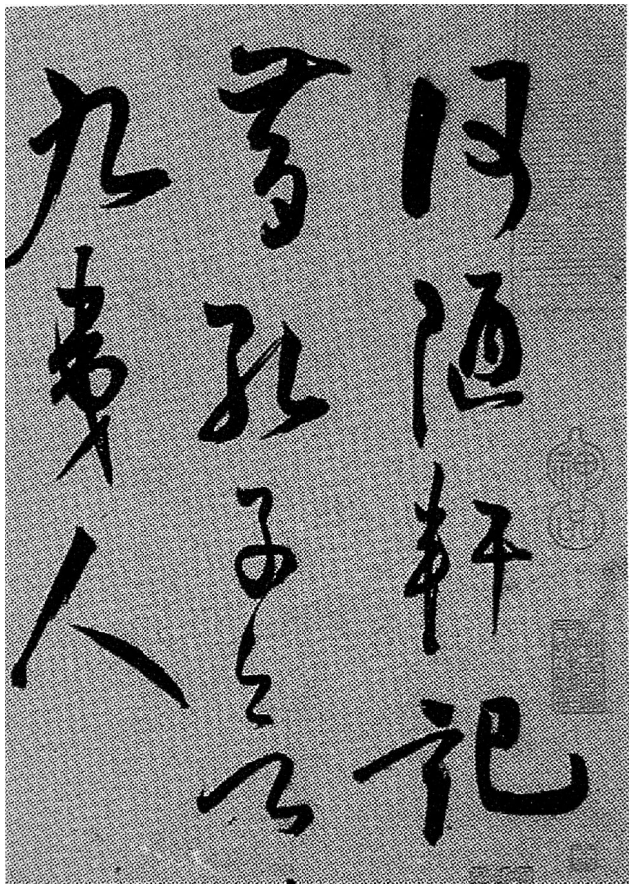
Zhuang Zi fue el primero en relacionar el tao con el arte, a través de los métodos sobre el cultivo de la energía, que puede aplicarse a cualquier tipo de arte como la pintura, la escultura. Su pensamiento influenció profundamente la estética literaria, la pictórica, caligráfica, la arquitectónica en la cultura oriental. La práctica de la caligrafía es el camino del ejercicio hacia la práctica de la perfeccion, y de llegar a un nivel más elevado del arte. Si el hombre mantiene las reglas de la "Quietud vacía", de la calma, del silencio, del no-actuar, en cualquier acción de su vida, en el aprendizaje de las técnicas de los artesanos, puede llegar a un nivel de perfección o **Tao**.

15.1. Jin Shen Zi Lu (精神之路) "La vía del espíritu"

La caligrafía no es solo escribir caracteres. El origen de la escritura es la transmisión de las ideas, sin embargo lo expresado por los trazos y la composición de los caracteres, no siempre consigue despertar la emoción del espectador. Por ejemplo , cuando por primera vez leemos la carta de un amigo, queremos saber el significado de ésta.

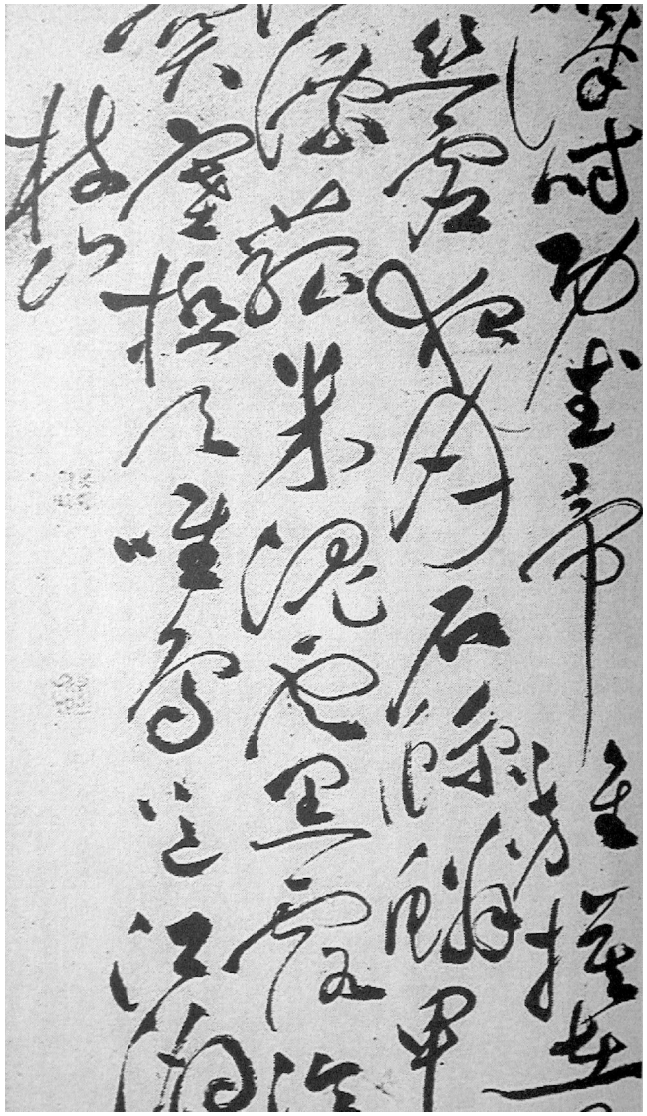
Pero luego, al leerla por segunda vez, quizá podamos percibir lo artístico de la carta, la composición de cada carácter, o las frases sueltas, y cada vez disfrutamos más de sus detalles, y decimos: "¡Qué belleza descubro en cada trazo!" Esto es caligrafía. Cuando observamos la intensidad de trazos y líneas, cuando recorremos los espacios y el vacío, en ese momento estamos entrando en el arte de la caligrafía.

La belleza, el equilibrio, reflejan la profundidad del pensamiento de la caligrafía china. Un calígrafo, en el mundo oriental, debe ser artista y filósofo, creativo y conocedor. No se limita sólo a lo visual de la obra, porque su creación es un medio para encontrar y expresar su espíritu. Los rituales del té, la disposición artística de flores o plantas, la cerámica y la caligrafía son rutas para cultivar la virtud interior. El proceso de creación artística tiene como finalidad llegar al límite más alto de la personalidad. En este sentido la creación es igual a la meditación, porque purifica la mente concentrando toda la energía, ya sea en el proceso de preparar el té, de disponer las flores,



15.3.
Wang Shoren (王守仁, 1472-1529), *He Lo Xuen Ji* (何陋軒記) "Casa sencilla", 29.8 x 679.2,
Museo Nacional de Tokyo

102.. Capítulo Ke Yi (刻意), p160



15.4.
Zhu Yunming (祝允明, 1460-1526), *Cao Shu Tu Fu Qiu Xin* (草書杜甫秋興詩軸) "Poema de Tu Fu",
106.5 x 37cm. Museo de Liao Ning

de modelar el barro o de dejar deslizarse el pincel.

Recuerdo que al principio de practicar, cuando era pequeña, los trazos no me salían bien. En primer lugar, porque no me colocaba en una buena postura. Mi padre siempre me decía que para escribir bien caligrafía tenía que aprender primero a ser una buena persona. Una vez sentada de forma correcta, los caracteres saldrían de forma correcta, y al realizar acciones correctas en la sociedad, los caracteres serían más bellos. En otras culturas la escritura no está tan relacionada con el comportamiento de la persona. Así, cuando la escritura es bonita significa que tienes más herramientas para desenvolverte en el mundo.

Hay ejemplos de calígrafos tradicionales que muestran la manera que tenían entonces de hacer caligrafía. Es el caso de **Wang Mien** (王冕) que en su biografía explica cómo aprendió a escribir correctamente sólo después de utilizar un jarro de agua entero para disolver la tinta; o el del calígrafo **Huai Su** (懷素), que nos habla de los pinceles que había utilizado y desechado, y que se amontonaban en un túmulo, como una tumba de pinceles, después de años y años copiando las obras de los maestros tradicionales, consiguiendo así la habilidad para describir libremente personajes en sus escritos.

Llamamos **zi** (字) "carácter" a cada signo de la escritura china. El hecho de representar gráficamente cada carácter a través del cual se manifiesta el espíritu de la persona que lo traza, es la base de la caligrafía oriental, una disciplina estética diferente de cualquier otro tipo de arte.

A lo largo del proceso de aprendizaje seguí los pasos de muchos maestros: primero aprendía el estilo regular, luego el estilo acción y finalmente el estilo cursiva. La práctica de cada trazo y de cada carácter me sirvió de preparación para el futuro. Cuando practico estas obras siento un gran placer y puedo disfrutar mucho de los cambios y del movimiento de la escritura, desde un trazo hasta un carácter, y de todo el conjunto de la obra.

Mientras practicaba podía escuchar el sonido del movimiento del pincel sobre el papel; donde paraba, donde presionaba, donde giraba, o los ritmos de esos sonidos, como si fuera una canción; me hace pensar en las Suites de Bach. La caligrafía es una música sin sonido.

El estilo **Kuang Cao** de **Zhang Xu** y de **Hui Su** es como si fuera un melodía más rápido de violín, mientras la cursiva loca de **Huang Tienjien** es un ritmo más suave, más lento, como el de un violonchelo.

Al copiar esas obras con mi pincel, repito el mismo gesto que que realizaron los maestros, y revivo aquella emoción. Copiar no solamente es repetir, sino rememorar, revivir; tu cuerpo, tu alma, tu espíritu, se trasladan a aquella época y el espíritu de aquellos poetas se vuelve a despertar en el gesto de los calígrafos. El espíritu del calígrafo o el qi de sus obras, se conservan hasta hoy en día.

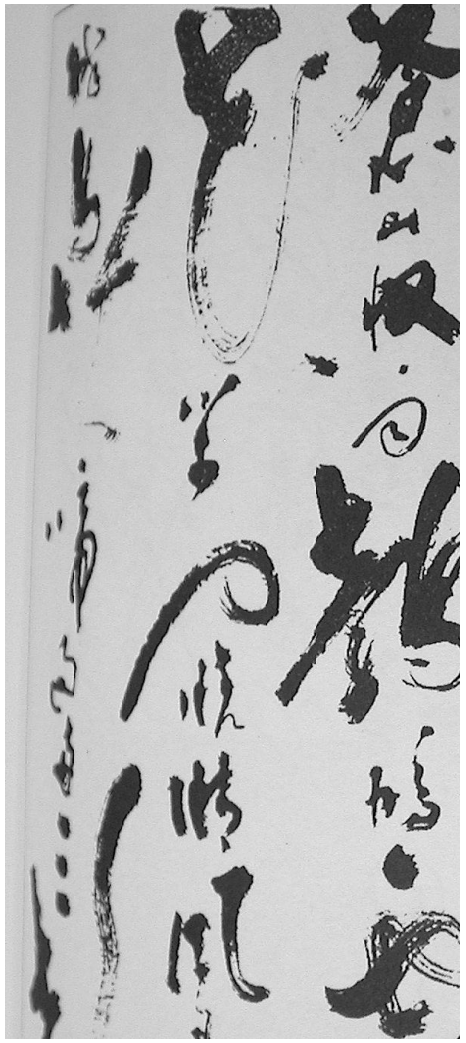
Pero después de haber leído todas aquellas caligrafías tan bellas, ahora me emociono con la caligrafía que aparentemente no lo es tanto. Por ejemplo, en los carteles escritos por los dueños de los chiringuitos, o en la firma de mi madre en un certificado de correos. Aunque no estén bien escritas, esas letras estimulan más mi imaginación por la emoción que transmiten, que otras aparentemente más perfectas.

Detrás de estas escrituras imagino al dueño del chiringuito que ha cocinado toda la mañana preparando la comida para los clientes y su cuerpo lleno del olor a aceite o a comida. En el momento de abrir la tienda ha escrito el menú y los nombres de los platos, pero lo importante para saber si el restaurante es bueno, no es la belleza de la escritura en el papel, sino el olor de la comida. Lo importante no es la apariencia exterior de los caracteres, sino lo que contienen.

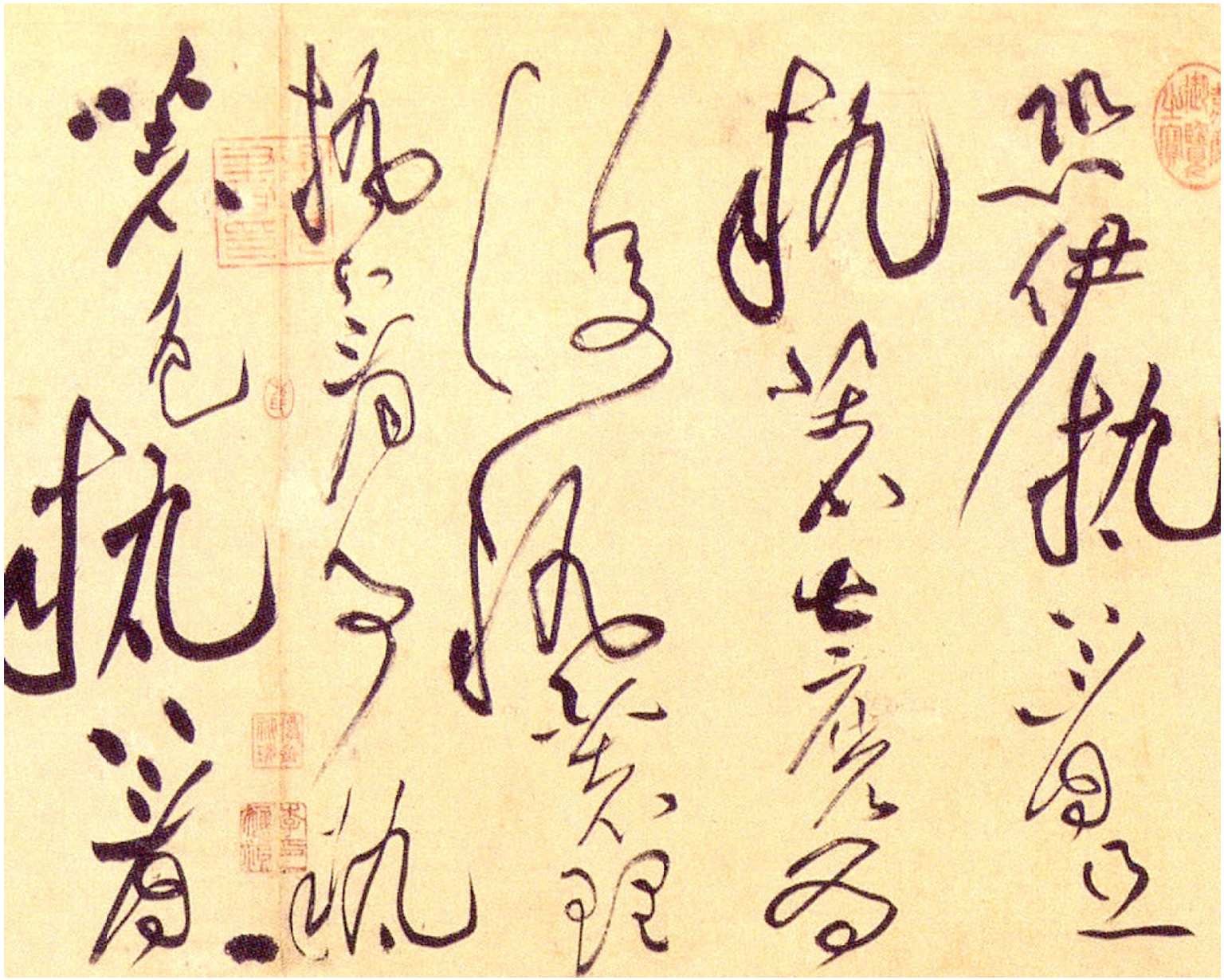
15.2. Xin Sho Xiang Lien (心手相連) "Unir la la mano y el corazón"

Por la mañana temprano me levanté preparar el tintero y dejar mi cuerpo muy relajado y muy puro. Cogí la barra de tinta, saqué poco a poco el agua limpia y empecé a disolverla. Según la fuerza con que presionase el sonido de la tinta al girar en círculo sobre el tintero era distinto. Su olor me recordó al de la medicina china, aunque no tan fuerte, y empezó a impregnar todo el espacio. Este ritual que consiste en preparar la caligrafía es la base del **Tao** de la caligrafía. **Tao** significa camino o método; en oriente hay el **Tao** del té o el **Tao** de la caligrafía.

A veces en filosofía se habla del **Tao** del cielo o el **Tao** humano. El **Tao** puede explicar cosas como un método mnemotécnico. Desde un punto de vista más estrecho se puede hablar de una técnica, pero desde un punto de vista más amplio hablamos de una filosofía de vida. Pero en Oriente relacionamos el aprendizaje de una técnica con una filosofía de vida. En la filosofía china **Zhuang Zi** hay muchos capítulos que hablan de la relación de **Tao** y del aprendizaje de una técnica artística. En el capítulo ***Da Shen*** (達生), se puede encontrar la siguiente historia:



15.5.
Chen Xienzhang (陳獻章, 1428-1500), *Yu Ya Hou Shi* (雨夜後詩) "Poema después de una noche de lluvia",
Asian Art Museum–Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture. San Francisco



15.6.
Huang Tingjian (黃庭堅), *Zhu Shan Zuo Tie* (諸上座帖), papel, 33 x 729.5 cm. Museo Palacio de Beijing.

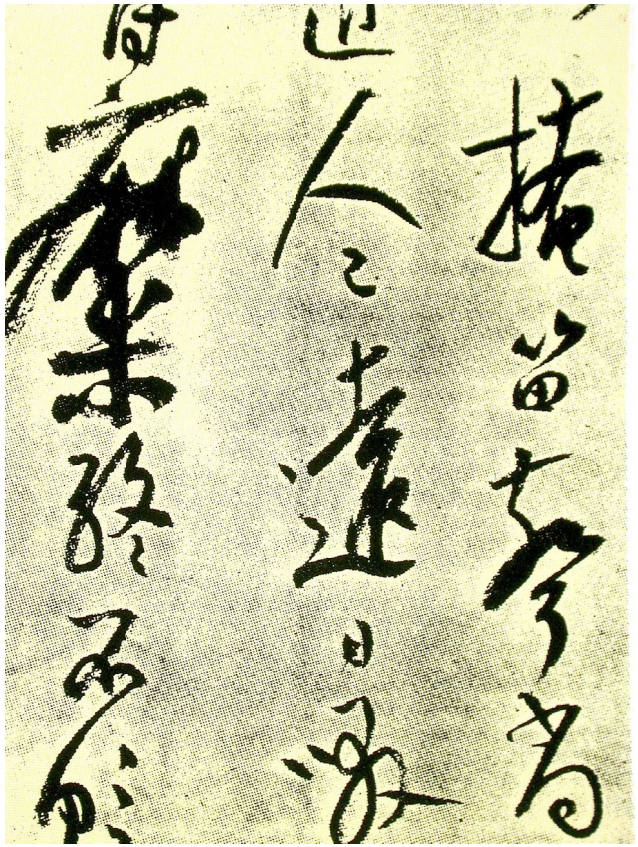
"El artesano Chui hacía girar los objetos con las manos, y su arte era tan acabado que superaba a lo trazado con escuadra y compás. Fundíanse sus dedos con las cosas, y no era menester que su mente estuviera atenta. Veníale su habilidad de un espíritu recogido y libre de todo embarazo. Cuando te olvidas de los pies, es que tu calzado es cómodo; si del talle te olvidas, es que tu cinturón es cómoda; si te olvidas del "es-no es", es que tu mente está cómoda. Cuando tu interior no cambia, ni el exterior te domina, es que te encuentras en un cómodo estado. Cuando tu naturaleza original se halla siempre en un cómodo estado, y nunca deja de estarlo, ese es el estar cómodo que ha olvidado lo que es estar cómodo."

"El carpintero Qing (慶) labró un armazón para campanas, y cuando la obra estuvo acabada, espantábanse todos cuantos la veían, que no les parecía sino hecha por un espíritu o un dios. La vio también el marqués de Lu, y le preguntó:

-¿Qué industria habéis usado para hacerlo?

-Este, su siervo, no más que un artesano- le respondió a Qing-, ¿qué industria podría tener? más con todo, algo tiene. Cuando este siervo hubo de hacer un armazón para campanas, no osó disipar su energía vital; ayunó sin falta para sosegar su mente. A los tres días de ayuno, ya no albergaba ningún pensamiento acerca de felicitaciones, recompensa, títulos o rentas. A los cinco días de ayuno, ya no albergaba ningún pensamiento sobre censuras o elogios, sobre habilidades y torpezas. A los siete días de ayuno, improvisadamente dejó de pensar que tenía cuatro miembros y un cuerpo. En ese momento se olvidó de todo el alboroto del mundo exterior. Entró en el bosque y examinó la naturaleza de los árboles, hasta que dio con el de la forma perfecta. Entonces surgió ante sus ojos el armazón para fabricar campanas, y después se puso manos a la obra. De no haber sido así, no lo hubiese hecho. De esta manera, la naturaleza de este siervo se ha unido cabalmente a la naturaleza del árbol, y por eso imaginan que lo fabricado sea obra de un dios. ¿No es así?"[103]

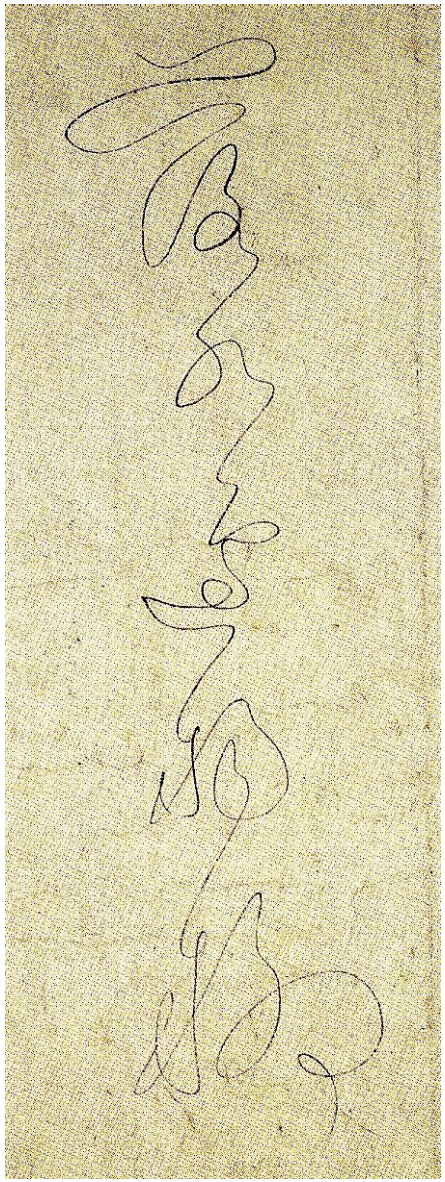
Frente a una obra, su método es la meditación y el acumulo del Qi en su interior. Después de olvidar el mérito, la fama y el "yo" entonces llega al nivel de la naturaleza del siervo que se fusiona a la naturaleza del árbol, para entonces crear una obra comparable a la de un dios. Zhuang Zi cree que la persona necesita abandonar las reglas de la sociedad y concentrase en la meditación hasta el momento en que "la naturaleza y el yo nacen juntos, los seres del universo y el yo pueden reunirse en uno."[104]



15.7.
Lu You (陸游, 1125-1210), *Zi Shu Shi Juan* (自書詩卷) "Escribir las poemas), 1204, papel, 31 x 701 cm, Museo de Liao Ning.

103. Iñaki Preciado. (1996), p194

104. Capitulo *Qi Wu* (齊物)



15.8. Wu Shuo (吳說, siglo XII), *You Si Shu* (游絲書) "caligrafía de seda", Fujii Saiseikai Yūrinkan, Kyoto, Japón.

Otra leyenda habla de la libertad de su persona. El rey **Wei** del reino **Chu**, había oído hablar del talento de **Zhuang Zi** y envió a un mensajero para invitarlo a ser el primer ministro, pero él le respondió al mensajero de **Chu**:

> "Mil onzas son mucho dinero y el nivel de primer ministro es muy alto. ¿Pero no has visto al buey gordo que se sacrifica en el ritual del reino? Estos bueyes se crían durante muchos años, pero cuando llega el día de llevar la tela colorida y de matarlo, en este momento, no haceis un animal para que viva tranquilamente. Yo prefiero ser una tortuga y vivir en el barro, no quiero un político que me dirija, no quiero ser funcionario toda la vida, esto no es la felicidad."[105]

Los bueyes criados por los hombres gozan de abundante alimento, pero no pueden escapar al destino de la muerte. Una tortuga que vive en el barro tiene problemas para buscar su comida, pero goza de libertad. La idea de **Zhuang Zi**, de conseguir la libertad, ha influenciado a muchos letrados y artistas. Muchos rechazaron las plazas de funcionarios y, algunas veces, tras abandonar la política, obtuvieron el éxito a través del arte o de la literatura.

> Yan Yuan preguntó a Confucio:- "Una vez crucé las turbulentas aguas del abismo "Copa Profunda" . El batelero manejaba la barca como un dios. Le pregunté: ¿Se puede aprender a manejar una barca? "Se puede- me respondió-. Un buen nadador aprende luego de repetidos ejercicios; pero el que sabe zambullirse, aunque nunca haya visto una barca, la sabe manejar"
>
> - El buen nadador – dijo Confucio- aprende con gran rapidez, porque acaba olvidándose del agua; y quien sabe zambullirse maneja una barca, aunque nunca la haya visto, porque ve las profundidades del agua como si fueran colinas, y el vuelco de un batel como el recular de un carro."[106]

Si se conoce el carácter del agua, la natación y la conducción de un barco, pueden resultar muy fáciles. Las técnicas para escribir caligrafía y para pintar tienen algo en común.

Si la gente que maneja el barco se deja influenciar por las imágenes que tiene frente a sí, puede perder fácilmente el control de la nave y volcarse. Para conseguir la calma se requiere cultivarla en la vida diaria. En la leyenda del carpintero **Qing**, este necesitó hacer un ayuno de siete días para eliminar sus pensamientos perturbadores y así pudo después elegir la madera adecuada.

---

105. *Zhuang Zi, Shi Ji* 史記 (Memorias históricas)

106. Capítulo *Da Shen* (達生)

En todas las acciones de la vida cotidiana se puede comprender el Tao; el acto de pintar o escribir también es un proceso meditativo.

La leyenda termina porque los hombres están apegados a las cosas del mundo terrenal y pierden su tranquilidad interior.

> "Si apuestas trocitos de teja, serás hábil en el juego; si hebillas es lo que apuestas, jugarás con miedo; y si son monedas de oro, serás presa de gran confusión. La habilidad es la misma, más hay una emoción que actúa porque se da importancia a algo exterior, y quien quiera que dé importancia a algo exterior, se tornará torpe en su interior." [107]

El valor de la teja, de la hebilla y de la moneda de oro son distintos, por eso influencian en el estado del jugador. Confucio se reía de las personas a las que les importan los aspectos materiales, pero eran necias en su interior. Si uno se enfrenta a las cosas con actitud tranquila y natural, nno variará su estado anímico en función del valor de las cosas.

Se puede transmitir la lengua y la escritura, pero no las ideas y la Verdad. En el aprendizaje de la caligrafía pasa lo mismo, se puede transmitir la técnica, pero no la esencia y el talento. Sólo con la lógica y la razón no se puede llegar a entender la "verdad", el lenguaje tampoco puede expresar la "verdad", sobre la relación entre las ideas y las palabras, las frases de **Zhuang Zi** explican la idea de El libro de los cambios:

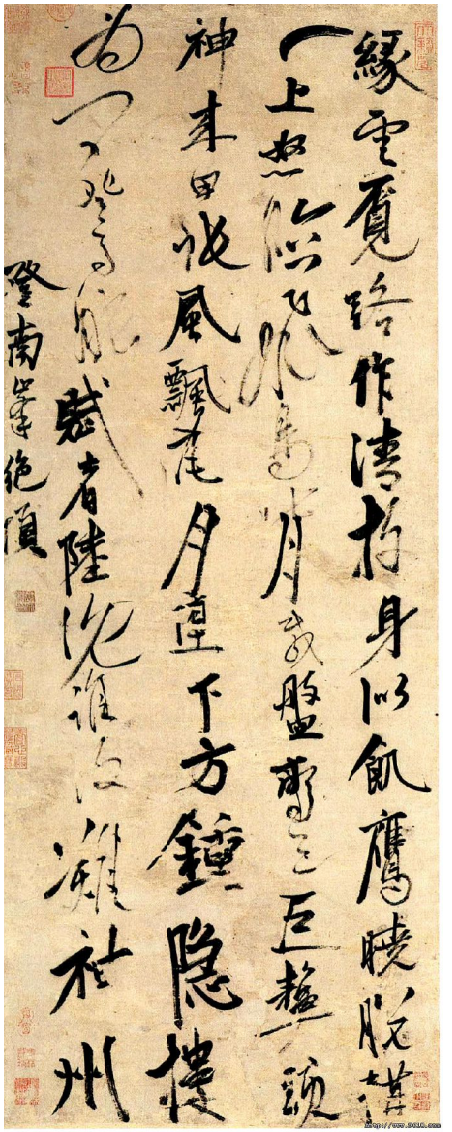
> "Confucio dijo: Las escrituras no abarcan las palabras, las palabras no abarcan por completo las ideas: ¿significa eso que es imposible captar las ideas de los santos? Confucio dijo: El santo figura las imágenes para expresar los sentidos ..." [108]

Los trazos son las formas que transmiten el espíritu del interior de la persona, cuando tiene buena técnica y la mano se une a la mente, puede alcanzar un nivel elevado. Este es el proceso del que hemos hablado, "dibujar las figuras para expresar las ideas" hasta "olvidar las figuras para buscar el sentido."

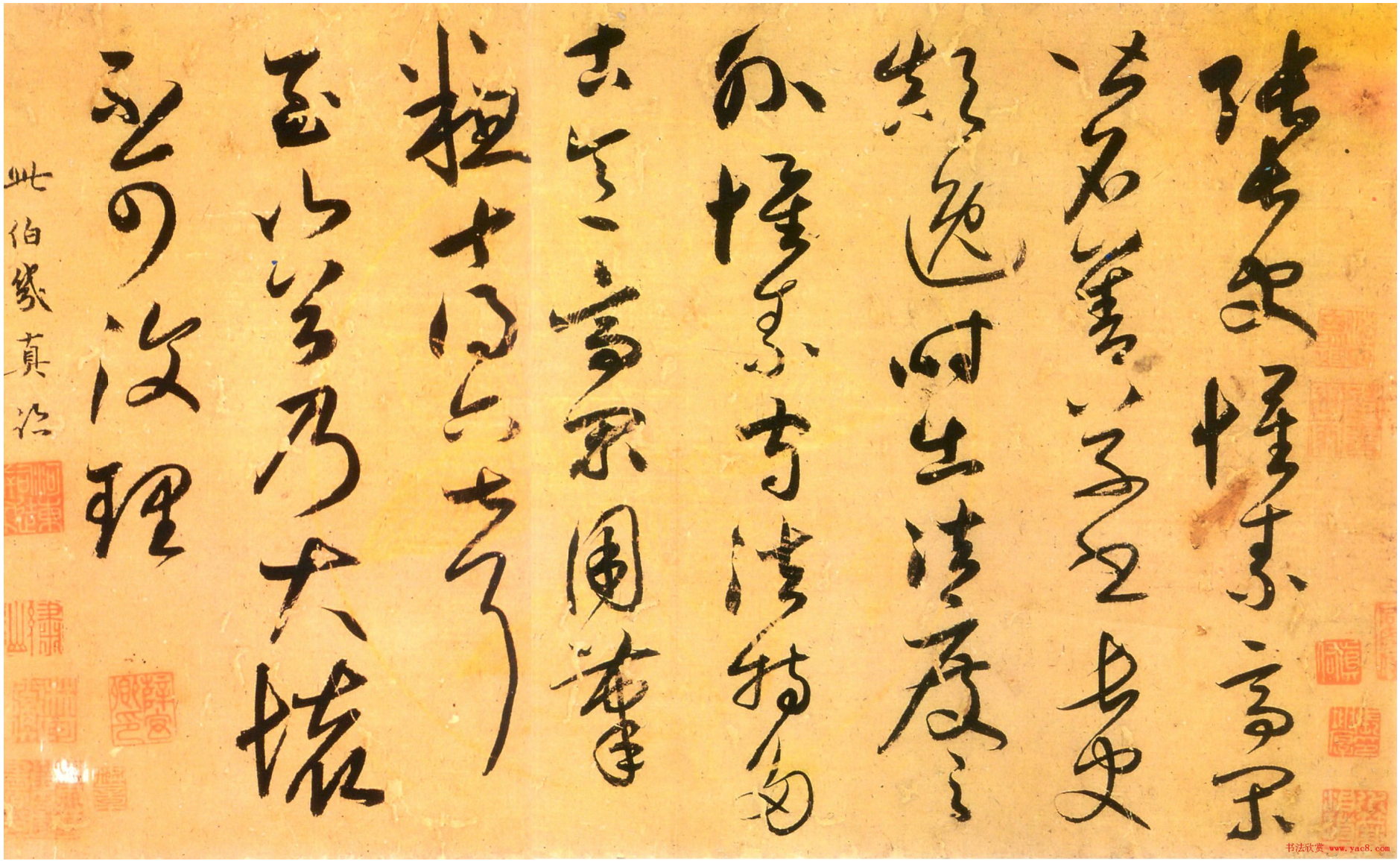
> "Quiso el príncipe Yuan del reino Song que le escribieran una carta, y convocó a multitud de dibujantes. Recibida la orden, hicieron el saludo ritual y se apartaron a un lado; allí, de pie, empezaron

107. Capítulo *Da Shen* (達生)

108. *Xi Ci* (繫辭)



15.9. Zhang Yu (張雨), *Den Nan Feng Qi Yan Lu Shi* (登南峰绝顶七言律诗轴) "Poema de subir al monte del sur", papel, 108.4 x 42.6 cm, Museo Palacio Nacional de Taipei.



15.10.
Xian Yu Shu (鮮于樞, 1246—1302), *Lun Cao Shu Tie* (論草書卷) "Comentarios sobre obras de Cao Shu", papel, 26.9 x 53.6 cm. Museo Palacio Nacional de Taipei

a humedecer los pinceles con la lengua y a preparar la tinta, y tantos eran, que la mitad tuvo que quedarse fuera. El último en llegar fue un maestro pintor, que se presentó tranquilamente, sin dar señal de tener prisa alguna. Recibió la orden, hizo el saludo ritual, pero no se quedó allí de pie, sino que se volvió a su casa. Envió el duque a varios hombres para ver qué hacía, y lo hallaron despojado de su ropa y sentado con las piernas cruzadas. Dijo el príncipe: - Ese servirá, es un verdadero pintor." [109]

Zhuang Zi puso en boca del príncipe **Yuan**, la relación íntima que se da entre el espíritu del artista y la calidad de sus obras, "despojado de su ropa y sentado con las piernas cruzadas" significa que el espíritu del artista no fue controlado por nadie y por ello, tenía la libertad para crear.

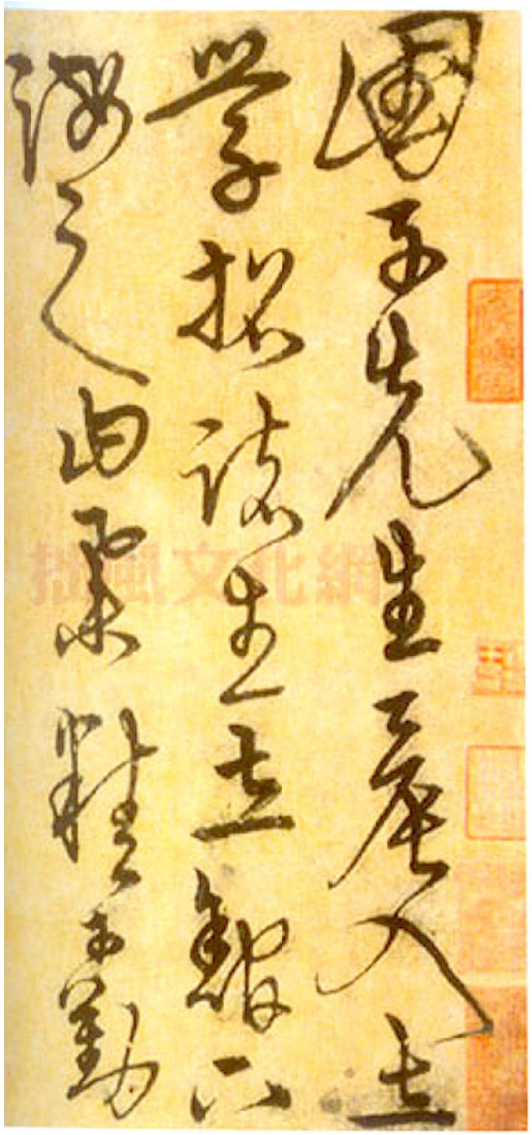
Las palabras de **Zhuang Zi** hablan de la libertad interior, a través de la cual, y logrando la tranquilidad interna, aún en los momentos de vacío y de calma, los artistas olvidan toda incomodidad externa y entran en un estado de concentración, así es como crece el poder creativo. Ellos expresan el espíritu de la naturaleza o escriben las emociones interiores.

Esta sensación de comunicación entre la obra y el que la observa, ha sido siempre la ilusión de todo calígrafo. Antes de llegar a este nivel, el calígrafo ha de practicar sistemáticamente durante muchos años. Como en todas las artes, hay muchas reglas sobre cómo utilizar las herramientas y las técnicas. La caligrafía requiere una enseñanza exigente y disciplinada: siempre hay que mantener la postura recta, mover el pincel verticalmente sobre el papel, esconder la punta del pelo en la primera huella, recoger el pincel al terminar cada trazo, seguir las técnicas para forzar y manejar el pincel, etc.

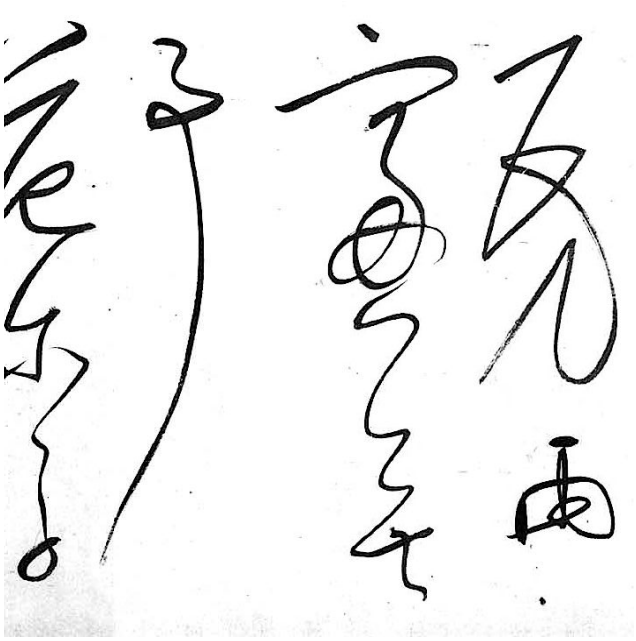
En cualquier creación o actividad, un gran maestro es el que puede liberarse de la influencia de las enseñanzas de sus profesores o maestros en la historia. Con el talento, la experiencia de la vida y la práctica diaria, el artista encuentra un modo propio de exteriorizar su energía y emociones. Sigue su método particular y no el de otro.

La caligrafía no sólo da importancia a cuestiones técnicas y estéticas (cómo coger y manejar el pincel, la forma de los puntos y trazos, la belleza de la composición entre los trazos, el espacio entre los caracteres y las frases...), sino que pone énfasis en su fondo espiritual a través de la energía que se expresa en la obra. Esto es lo que llamamos arte, método y espíritu, siempre conjunto en el mundo oriental.

109. Capítulo *Tian Zi Fang* (田子方)



15.11. Song Ke (宋克, 1327-1387), *Han Yu Jin Xue Jie* (韓愈進學解) "Interpretación de artículo de estudio de Han Yu", 1349, 31.3cm x 467cm, Museo Palacio de Beijing.



15.12.
Dong Qichan (董其昌, 1555-1636), *Shi Bi Tie* (試筆帖), 31.1 x 631.3 cm, Museo Nacional de Tokyo.

En palabras actuales, la caligrafía es un arte espiritual que desprende las emociones y la personalidad de quien la escribe. Es una forma de meditación y de terapia. Porque para escribir caligrafía necesitamos concentrarnos y mantener la columna recta, mientras la energía circula por nuestro cuerpo. Si un calígrafo practica cada día, puede mantener una buena salud. Muchos calígrafos también cultivan su energía interior para expresarla en sus obras.

El Tao de la caligrafía consiste en concentrarse al escribir cada trazo y olvidar el corazón, la mano y el pincel. El **Tao** de la caligrafía es el método de la escritura. El **Tao** está en cada movimiento de la vida. Cada paso y cada movimiento ha de ser tan sencillo como caminar. En el momento no hay ni objetivo ni preocupación, desparece el pensamiento y solamente se realiza la acción. Esta idea es igual que el pensamiento zen. Cuando te concentras en disolver la tinta y en escribir cada trazo y cada carácter, eso es el **Tao** de la caligrafía.

La caligrafía está íntimamente vinculada a la persona por cuanto es un medio de meditación, que propicia el que nos encontremos en armonía con nuestro entorno. Antes de escribir, es necesario practicar meditación para vaciar todos los pensamientos de la mente, pues cada estado interior aparecerá reflejado en los trazos de un calígrafo. Tras el largo proceso de elaboración de la tinta, y con un fondo de música de **Qin** (琴) "instrumento equivalente por su sonoridad al laúd", que refleja la armonía con la energía universal, nos adentramos en el camino de la escritura: será el espejo de un estado interior. Esta cualidad interior de la caligrafía es el método y el camino del arte de la escritura.

La meditación da a la caligrafía ese valor único por el que se plasma la esencia del autor a través del **Qi** que se transmite al pincel. Así, el acto que realiza el calígrafo, consiste tanto en plasmar a través de su trazo esa energía universal que lo supera, como las propias emociones que el desvelamiento de su interioridad le revela. Así, en el proceso de la caligrafía, hay un doble movimiento: lo Universal, el **Qi** que se plasma en los trazos a través del calígrafo, y la apertura emocional de el calígrafo que al entrar en contacto con el **Qi** que contiene en sí mismo, descubre así sus emociones.

La riqueza expresiva de las líneas de la caligrafía radica en gran parte en las características de los materiales. La suavidad de los pelos del pincel permite empezar en cualquier dirección y mostrar los cambios de los matices sutiles de las líneas provocados por los cambios de ritmo de la mano y del movimiento interno del calígrafo. Por eso es muy importante la concentración mental, el ajuste de la respiración y el control de la fuerza de la mano, es decir, el equilibrio entre la mente

y el movimiento de la mano. Además, otros factores como las variaciones del color y la espesura de la tinta, o los distintos efectos según el tipo de papel, distinguen a la caligrafía de otras formas de arte.

Para los calígrafos, lo más importante es dominar el manejo del pincel para expresarse a través de las pinceladas. Desde la antigüedad hasta hoy, los calígrafos dedican mucho tiempo a la práctica del manejo del pincel para ejercitarse y conocer en profundidad sus propiedades. La finalidad es aprender a conjugar el movimiento del brazo y los dedos en equilibrio con la mente para dominar la expresión de los trazos plasmando en ellas la personalidad y el espíritu del artista.

15.3. Kuang Cao De Mei (狂草的美) "La belleza del estilo cursiva loca"

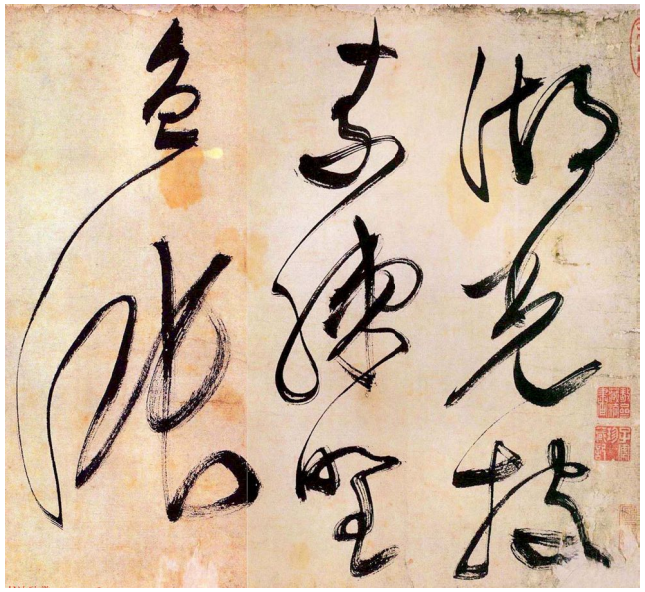
La riqueza expresiva de las líneas de la caligrafía radica en gran parte en las características de los materiales. La suavidad de los pelos del pincel permite empezar en cualquier dirección y mostrar los cambios de los matices sutiles de las líneas provocados por los cambios de ritmo de la mano y del movimiento interno del calígrafo.

Por eso es muy importante la concentración mental, el ajuste de la respiración y el control de la fuerza de la mano, es decir, el equilibrio entre la mente y el movimiento de la mano. Además, otros factores como las variaciones del color y la espesura de la tinta, o los distintos efectos según el tipo de papel, distinguen la caligrafía de otras formas de arte.

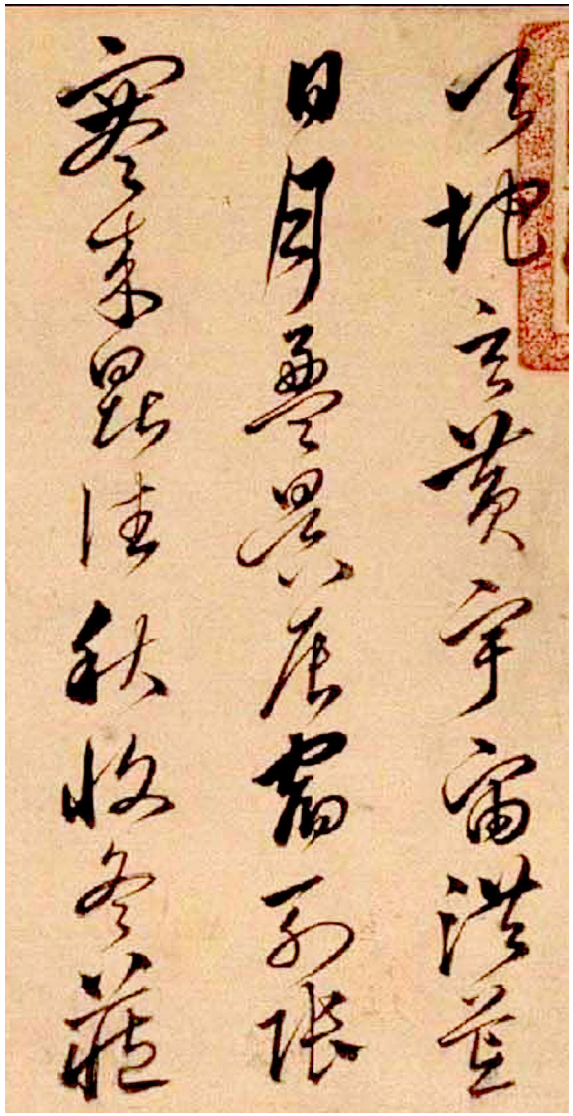
Entre todos los estilos de la caligrafía, el **Kuang Cao** es el que mejor permite expresar el mundo interno del calígrafo, dado que apenas se distingue la forma de las palabras. Aunque **Kuang Cao** es un tipo de escritura, cuando se observa no parece tener mucha relación con ella. En comparación con otros estilos como **Zhuan Shu, Li Shu, Kai Shu** o **Xing Shu**, ofrece mayor libertad en el movimiento de las líneas y la distribución del espacio.

Cuando el calígrafo del **Kuang Cao** se expresa utilizando la energía y escribe rápido, los trazos se unen en una energía continua y visualmente sólo observamos el ritmo y el movimiento de las líneas en la distribución del espacio. El ritmo de la línea de estilo cursiva loca es cercano al de la música, por eso se dice que cuando observamos una obra de estilo cursiva loca estamos disfrutando de música visual.

Desde el punto de vista de la expresividad de las líneas, por la continuidad y el ritmo de éstas, el



15.13.
Wen Zhenming (文徵明, 1585-1646), *Hu Guan Pi Su Shi* (湖光披素诗), 1529, 20.9 cm x 11 m.



15.14.
Shen Can (沈粲, 1357-1434), *Qian Zi Wen* (千字文) "Mil caracteres", papel, 25.2 x 576 cm, Museo Palacio de Beijing.

Kuang Cao puede considerarse como un tipo de pintura abstracta. Fue precisamente la riqueza en la variación de las líneas lo que provocó que la caligrafía japonesa incidiera con fuerza en la pintura abstracta transmitiendo la esencia del **Kuang Cao**. Al principio del desarrollo de la pintura abstracta, algunos artistas como Kandinsky también querían expresar el ritmo musical en sus creaciones. La expresión musical en la pintura o la caligrafía se presenta al profundizar en el color y en la forma del arte visual. Los pintores abstractos aprendieron a ser más sensibles al color y a la forma en relación con sus sentimientos internos, del mismo modo que los calígrafos de estilo cursiva loca expresaban su sensibilidad a través de la conjunción del espacio, la línea y la fuerza.

Aunque las líneas de la caligrafía están unidas a las palabras y no se pueden tratar como líneas simples, mucho antes de que apareciera **Kuang Cao** ya se buscaba la belleza en la forma de las palabras y se daba mucha importancia a la expresividad y la vitalidad de las líneas. El calígrafo **Su Shi** dijo que la caligrafía consistía en espíritu, energía, hueso, carne y sangre, y que no era caligrafía si faltaba uno de ellos. El crítico **Bao Shichen** dijo que cualquier estilo de caligrafía debía tener trazo, hueso, sangre y carne; el trazo era el resultado del hueso del pincel, la sangre del agua y la carne de la tinta. En estas afirmaciones se hace referencia a la caligrafía como a un ente con vida, tanto en el plano material y concreto (hueso, carne, sangre, tinta y agua) como en el plano inmaterial y abstracto (el espíritu y la energía). La asignación de vida a las palabras da cuenta de la importancia de la expresividad de las líneas y de la atracción que éstas provocan en la caligrafía oriental. No hay otro lugar en el mundo en el que se haya desarrollado semejante necesidad de expresar la emotividad y la vitalidad en las líneas como ocurre en el ámbito oriental.

Una consecuencia de esa necesidad expresiva es el hecho de que la mayoría de los calígrafos del **Kuang Cao** beban alcohol para expresar sus sentimientos con libertad. De este modo, transmiten con mayor potencia y vitalidad sus sentimientos en las líneas. Los calígrafos escriben con sentimiento y buscan la exageración formal. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la libertad y el ritmo de las líneas de las obras de **Xu Wei**. A diferencia del resto de calígrafos que expresaban sus sentimientos con naturalidad según su estado de ánimo, él provocaba la exageración para plasmar con mayor intensidad los sentimientos que quería expresar. Los cambios de las líneas en sus obras desprenden una gran potencia emotiva y expresiva. En ellas nos transmite su época y sus experiencias. La personalidad que refleja en sus obras nos muestra la pasión que buscaba y lo que más conmueve de su producción es la ansiedad que podemos observar en las líneas desordenadas de sus obras.

15.3.1. El espacio

Desde la Dinastía **Ming**, los calígrafos de **Kuang Cao** variaron su interés de las palabras al espacio. Tradicionalmente, el espacio siempre quedaba limitado por el énfasis dirigido a las palabras, ya que todos los factores (los trazos, la estructura, la manipulación del material) dependían del interés centrado en las palabras negras. Pero si se cambia la atención hacia el fondo blanco, se observa un todo compuesto por muchos espacios cortados por muchas líneas que nos transmiten el mismo ritmo e intenso movimiento en consonancia con los sentimientos.

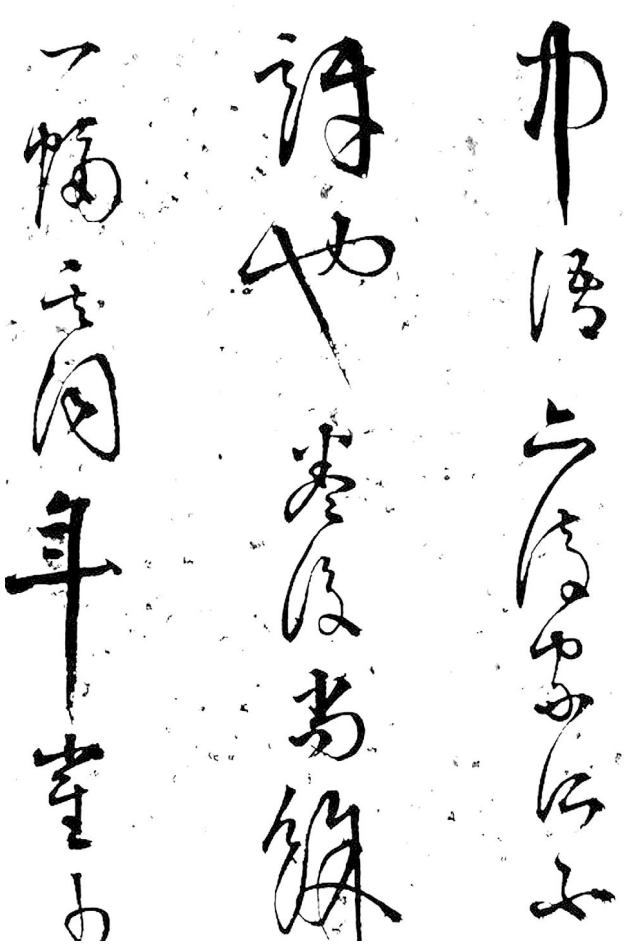
El espacio de la caligrafía tradicional es siempre fijo. Un buen ejemplo de ello es el espacio de los estilos **Zhuang Shu, Li Shu** o **Kai Shu**, que viene dado por el marco cuadrado de las palabras.

En la Dinastía **Jin** del Este, los calígrafos **Wang Xizhi** y **Wang Xianzhi**, padre e hijo, influenciaron en la variación del espacio de la caligrafía con el estilo **Xing Shu**. Las líneas eran más libres y su presentación producía un espacio ondulado de formas curvas que variaba el espacio marcado por las formas rectas que venía siendo habitual hasta entonces.

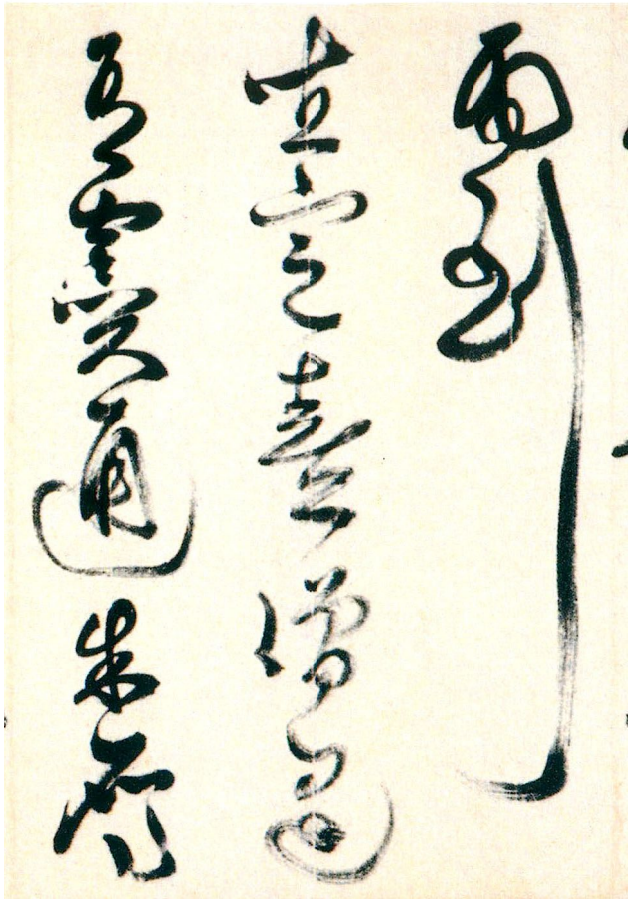
Sin embargo, el espacio nunca fue lo más importante para los calígrafos, incluso después de la aparición de **Kuang Cao**. Los calígrafos de **Kuang Cao** se concentraban en las líneas; la manipulación del espacio ocupaba un lugar secundario. En toda la historia de la caligrafía, la estructura cuadrada de las palabras chinas limitó las variaciones en el espacio y estancó las posibilidades de cambio en su forma general.

No obstante, en la transición entre la dinastía **Ming** y la **Qing**, en la caligrafía de **Wang Duo** se hizo notar el cambio en el espacio dentro de las palabras y entre ellas. Conectaba palabras que no tenían por qué estarlo para formar distintos conjuntos de espacios. La forma de las palabras empezó a reclinarse a ambos lados. El cambio del ángulo y de la dirección de las líneas provocaba una sensación de corte en el espacio total.

Las líneas cuadradas fueron sustituidas por las curvas, que eran al mismo tiempo firmes y maleables como el alambre. A partir de **Wang Duo**, el espacio de **Kuang Cao** superó la limitación de la forma vertical y horizontal de la caligrafía estándar.



15.15.
Li Dongyang (李東陽, 1447-1516), *Zi Shu Shi Tie* (自書詩帖)"Escribir la poesía", 1513, 32.4 x 435.4 cm. Museo Palacio Nacional de Taipei.



15.16.
Zhan Jingfeng (詹景鳳, 1520-1602), *Cao Shu Bei Yan Si Shi Juan* (草書北岩寺詩卷) "Poema del templo Bei Yan en Cursiva", 1597, papel, 30 x 208.5 cm,
Museo Palacio de Beijing.

15.3.2. La expresión del sentimiento en el Kuang Cao

El estilo cursiva loca se caracteriza por la resistencia a acatar las normas tradicionales de la caligrafía que perduraban en la dinastía **Tang** en virtud de la libre expresión de la personalidad y los sentimientos del artista. Los calígrafos de **Kuang Cao** se esforzaban en cuerpo y alma para excitar sus emociones al máximo con el objetivo de plasmar en sus obras la liberación expresiva. Este empeño en perder el control racional para mostrar libremente el mundo interior del calígrafo les llevó a venerar el alcohol y la locura, que les permitían desinhibirse y enajenarse para perder el control y llevar las emociones al límite transgrediendo las normas.

15.3.2.1. El alcohol

Desde la antigüedad hasta hoy, tanto para artistas orientales como occidentales, el alcohol siempre ha sido una especie de catalizador que les ayuda a desinhibirse para crear sus obras. En la dinastía Tang, encontramos muchas poesías con el alcohol como tema principal. El famoso poeta **Li Po**, conocido como "el santo de la poesía", escribió poemas como "Bebo sólo bajo la luna" o "Bebo con un ermitaño". Y del poeta **Du Fu**, tenemos poesías como "Bebo en **Qu Jiang**" o "Los ocho santos de la bebida". Precisamente en ***Jiu Zhong Ba Xian*** (酒中八仙) "Los ocho santos de la bebida", se describe a **Zhang Xu** escribiendo caligrafía tras haber bebido:

> "La gente le llama Zhang Xu, el santo de Cao Su (estilo cursiva). Después de beberse tres copas de alcohol, cuando ya estaba borracho, se quitó el sombrero delante de los nobles y empezó a escribir caligrafía rápidamente, al ritmo de los cambios de las nubes".

En ***Xing Tang Shu*** (新唐書) "El nuevo libro de la dinastía **Tang**", se dice sobre **Zhang Xu:**

> "Cuando estaba borracho, siempre gritaba y andaba como un loco o mojaba su pelo en tinta para escribir, después se despertaba y al ver sus propias obras pensaba que eran maravillosas. Pero si se ponía otra vez a escribir lo mismo, ya no tenía el mismo efecto y el resultado no era como el de antes".

La creación de **Zhang Xu** nos presenta su forma de ver la vida a través del alcohol, lejos de la gloria y la deshonra, desinhibido de los escrúpulos y de la razón, escribía ágilmente en las paredes o en los biombos expresando su original carácter en sus creaciones.

En su obra ***Gu Shi Si Tie*** (古詩四帖) "Cuatro poesías antiguas", se expresan una fuerza y una

energía increíbles, los trazos se unen y los matices de la tinta se presentan naturalmente. Expresar esta intensidad escribiendo en situaciones emocionales extremas no es fácil ni se puede hacer en cualquier momento, esta es precisamente la dificultad de escribir **Kuang Cao.**

Zhang Xu también instauró la costumbre de escribir ante el público; aunque era una práctica que ya existía antes de la Dinastía Tang, las demostraciones de **Zhang Xu** eran incomparables por su excitación y su transmisión de energía.

Otro famoso calígrafo del estilo cursiva loca, **Huai Su**, era un monje que comía carne y pescado y bebía alcohol a pesar de estar prohibido por su religión. Decía:

> "Bebo para cultivar mi carácter y escribo cursiva para expresar mi inspiración".

Qien Qi lo describía así:

> Cuando estaba loco, despreciaba este mundo; cuando estaba borracho, podía saber la verdad absoluta. Escribía más libre e irrefrenablemente que **Zhang Xu** en las paredes del templo, en la ropa y en cualquier lugar. Podía escribirlo todo cuando estaba al límite de olvidar el yo y todas las cosas".

En su biografía encontramos muchas referencias a sus experiencias de escribir caligrafía ebrio:

> "Cuando estoy borracho puedo escribir frases fácilmente, pero cuando estoy sobrio ya no puedo escribir lo mismo".

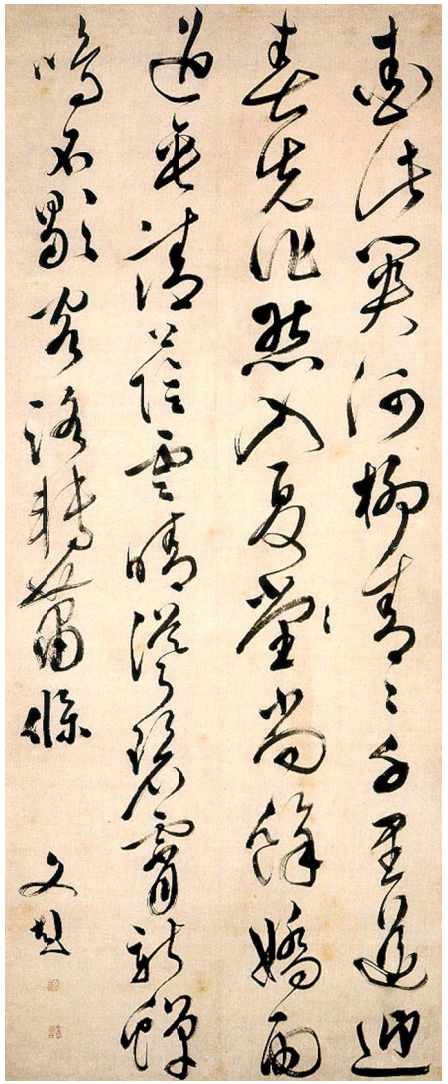
> "La gente me pregunta por lo maravilloso de mi obra, pero yo no recuerdo nada".

El poeta **Li Po** lo describía en su poesía ***Cao Su Ge Xing*** (草書歌行):

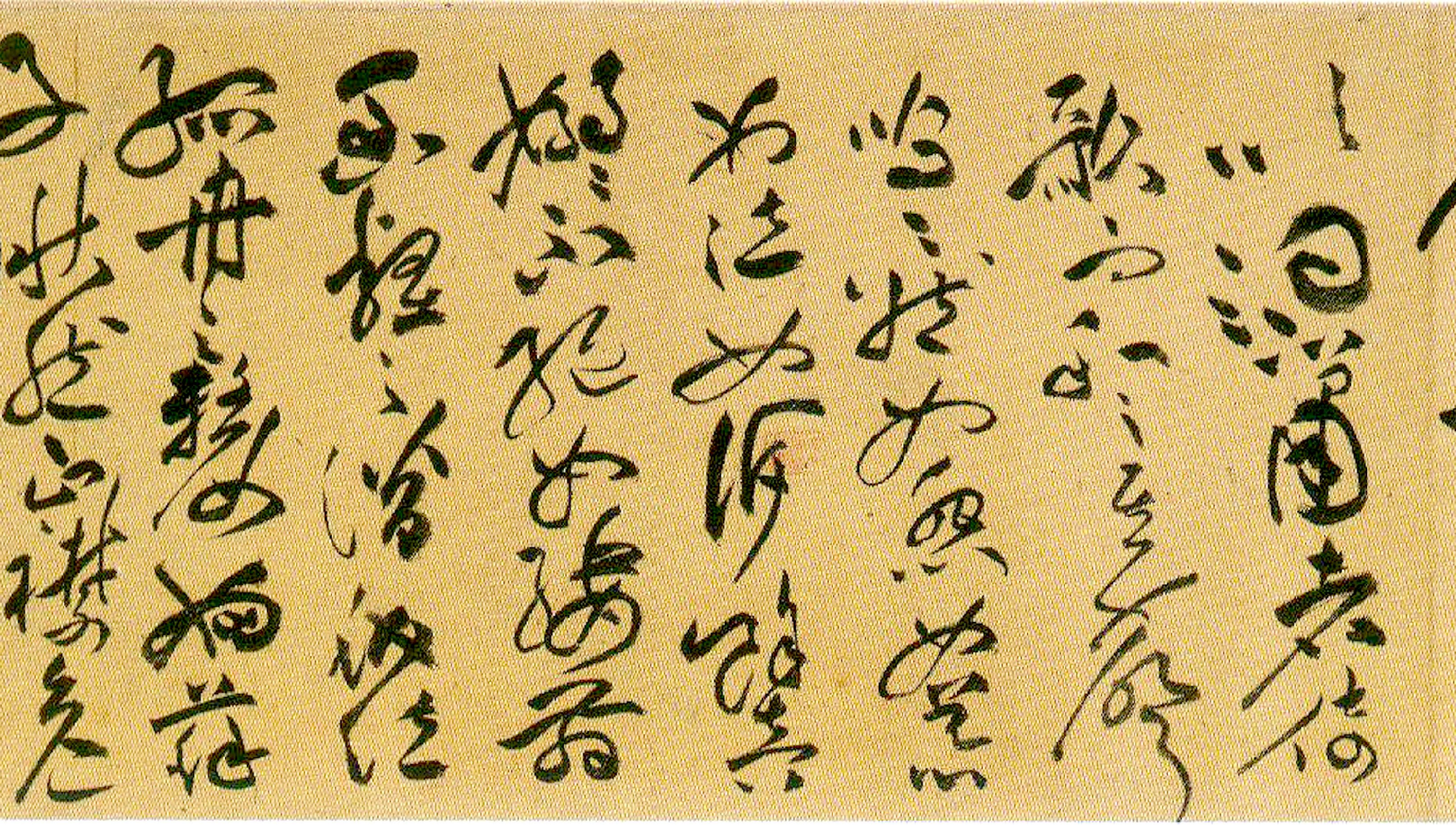
> "Mi maestro apoya su cuerpo en la cama después de emborracharse y en un solo momento ya ha escrito mil hojas. La velocidad de su escritura es rápida como el viento y la lluvia torrencial, y cuando no se ve clara es como las flores o la nieve que caen. Cuando empieza a escribir sin parar sus carácteres son grandes. Cuando está enajenado sólo oye gritos de fantasmas y movimientos de dragones y serpientes".

En la dinastía **Tang**, el budismo **Zen** erradicó los preceptos (no beber alcohol, no tener relaciones sexuales ilícitas, no hablar falsedades, no matar, no robar, etc.). Por eso después de **Huai Su**, hubo muchos monjes que bebían alcohol y aprendían de sus demostraciones.

Después de la dinastía **Tang**, los calígrafos del **Kuang Cao** aprendieron y continuaron la



15.17.
Wen Pen (文彭, 1498-1573), *Wu Lü Shi Zou* (五律詩軸), 148.4 x 66 cm, Museo de Shanghai.



15.18.
Zhu Yunming (祝允明, 1460-1526), *Chi Bi Fu* (赤壁賦), 31.1 x 1001.7 cm,
Museo de Shanghai.

"El dragón volando y el fénix bailando"

forma de crear de **Zhang Xu** o **Huai Su**. También eran aficionados al alcohol no sólo por placer, sino también para olvidarse de sus problemas personales y de la presión oficial, ya que la mayoría de ellos eran funcionarios.

En la historia de China hasta entonces, los letrados gozaban de una vida tranquila con muchas menos preocupaciones que otras personas, y esta calma era la que habían transmitido en sus obras. Pero cuando llegaron guerras y desgracias que les afectaron directamente como la pérdida de su casa o de su trabajo como funcionarios, sus obras mostraban esta intranquilidad y su estilo de escritura pasó a ser excitante y violento. Para olvidar su angustia bebían y se expresaban emocionados y enajenados de la hostilidad que les rodeaba.

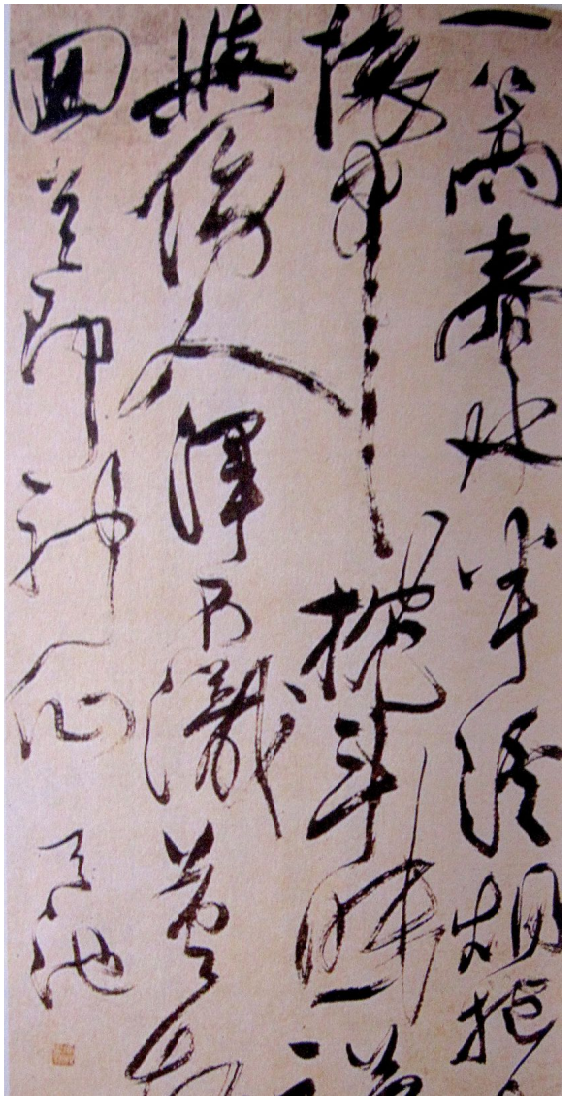
Los calígrafos del estilo cursiva loca llegaban a su vida de creación tras haber fracasado en la vida real. Ya no tenían que preocuparse por la riqueza y el honor porque habían perdido. Tampoco les importaba la opinión de los demás y transgredían las normas de todo lo establecido: se emborrachaban, gritaban y expresaban lo que sentían libremente.

Era una situación muy difícil para una sociedad en la que la educación basada en los ritos era tan importante. Y ellos bebían y se expresaban a través de la caligrafía no sólo para romper con aquella tradición, sino también para conseguir una obra artística "pura", libre de las ataduras y de las normas que impone la razón. Esta es la mayor dificultad del estilo cursiva loca, llegar a la creación desinhibida en estados emocionales extremos, por eso existen pocas obras originales en toda su historia.

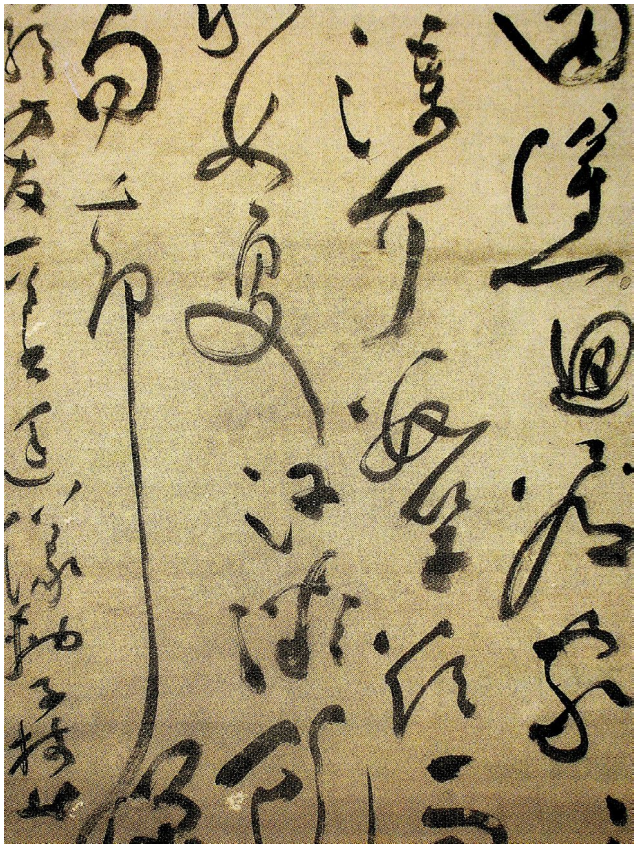
15.3.2.2. La locura

En la historia de la caligrafía china, hubo algunos calígrafos a los que la gente llamaba locos, eran los calígrafos del **Kuang Cao**. En realidad no estaban locos, pero a la vista de la moralidad tradicional china su comportamiento transgresor, su extraña conducta y sus acciones disparatadas les llevaron a ser etiquetados con este calificativo. Sus actos fuera de la normalidad y de la rectitud de la sociedad y de la enajenación que mostraban al escribir les presentaban como marginados y perturbados.

Gracias a estos "locos", el **Kuang cao** entró en una dimensión nueva y el propio nombre del nuevo estilo cursiva "loca" indica ya algo distinto que se sale de lo establecido. Fue un estilo heterodoxo y practicado por poca gente, su locura era una reacción en contra de una sociedad



15.19.
Xu Wei (徐渭, 1521-1593), *Poema en cursiva* , papel. 123.4X59 cm, Museo de Shanghai



15.20.
Zhu Yunming (祝允明, 1460-1526), Bei Guo Fan You (北郭訪友軸), papel, 149 x 51 cm, Museo de Nan Jing

tradicional de formación ética.

Zhang Xu era conocido como **Zhang Dian** "Demente Zhang" y a **Huai Su** se le llamaba también **Xu Kuang** "Loco Shu". **Zhang Xu** se emborrachaba, gritaba y corría, después se ponía a escribir con pasión incluso utilizando su cabeza mojada en tinta como pincel. Huai Su era capaz de beberse cien copas para luego gritar, levantarse, empezar a escribir rápido y obtener algunas frases en sólo unos minutos.

Eran acciones que vistas desde fuera parecían demenciales e incomprensibles. El poeta **Guan Xiu** (貫休) decía en una de sus poesías:

> "**Zhang Dian** no está loco, Huai Su está realmente loco. Un monje que no reza Sutra budista, ni practica meditación Zen y sus caracteres más maravillosos son en cursiva… los locos son los santos".

En Las cinco dinastías, nos encontramos con **Yang Ningshi**, conocido como "el loco Yang". Nació al final de la dinastía **Tang** y combatió en la política de las cinco dinastías, después fingió estar loco para escapar de la persecución política. En el libro sobre las antiguas cinco dinastías se dice:

> "**Ning Shi** tenía una gran habilidad para la poesía y para escribir, las paredes de los templos de la ciudad Luo Yang estaban llenas de sus capítulos o poemas. La gente de su época, viendo su comportamiento libre y raro, le puso el nombre de loco".

En la dinastía **Song**, **Mi Fu** era doctor en caligrafía y también tenía talento para la literatura y el dibujo. Le gustaba llevar vestidos de la dinastía **Tang** y era un maniático de la higiene. Le encantaban las piedras. En una provincia había una piedra gigante y su forma era muy fea, pero **Mi Fu** se alegró mucho cuando la vio y dijo que tuvo que hacer una reverencia al observarla. Luego se puso su traje oficial y la llamó "hermano mayor". Por este tipo de conductas que iban en contra de las convenciones sociales, era conocido como **Mi Dian** "el loco Mi".

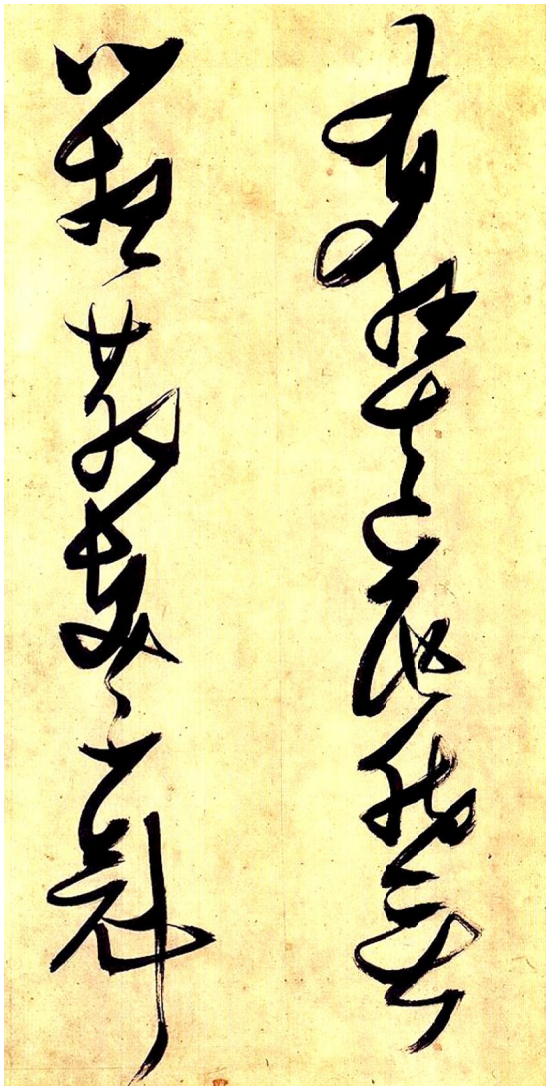
Xu Wei fue un calígrafo de la dinastía **Ming** que realmente tenía una enfermedad mental. Intentó suicidarse nueve veces sin conseguirlo y a los cuarenta y seis años mató a su esposa y estuvo en la cárcel durante siete años. Su derrota en la vida política, sus varios intentos de suicidio y su vida en prisión acusaron su trastorno mental y su mala salud.

Su sufrimiento interno le llevó a crear ópera, poesía, dibujo y caligrafía para poder seguir

viviendo. A través del arte liberaba su angustia, melancolía, misantropía y todo aquello que resultaba incomprensible al mundo que le rodeaba para soportar su perturbación. Su vida trágica y su carácter generoso influyeron en el éxito de sus obras.

Ba Da Shan Ren fue un calígrafo loco de la dinastía **Qing**. Se hizo monje taoísta y budista para escapar de la opresión política. Le gustaba dibujar pájaros con una sola pata, con los ojos blancos o con expresión asustada. Quienes han investigado sobre él dicen que en su propia firma siempre había algo más que su nombre escrito, matices que se escapaban de la forma de los carácteres en los que expresaba su estado de ánimo jugando con los posibles cambios de significado de las palabras de su nombre.

A veces su firma parecía una cara que lloraba y reía a la vez; él no lo dijo nunca, pero se ha descubierto al estudiarlo. Cuando ya era mayor, un día rasgó y quemó su traje de monje, escribió el carácter **Ya** (哑) "mudo" y nunca más volvió a hablar con nadie.



15.21.
Zhang Reitu (張瑞圖, 1570- 1644), *Cao Shu Ou Ran Shu* (草書偶然作) "Hacer la poesía en Cursiva", 1626, 30.3 x 17.2cm, Colección Privada

Parte Sexta:

EL QI Y LA PINTURA INFORMALISTA

En el pensamiento occidental, desde la revolución científica del Renacimiento hasta el siglo XX, se da una progresiva valoración del mundo material: desde el Racionalismo de Descartes, que eleva el cuerpo al nivel del espíritu y materializa el alma; el Empirismo, que considera la realidad física como única fuente de conocimiento; la Ilustración, que empieza a cuestionarse la religión y la metafísica; el Positivismo de Comte, que propone una sociedad y una filosofía al servicio de la ciencia, renunciando a la trascendencia.

En esta evolución filosófica, el progreso social y científico va en detrimento del interés metafísico o espiritual. La influencia de estas corrientes ideológicas en el ámbito artístico queda reflejada en que el arte occidental anterior al siglo XX está basado en la descripción del mundo de los sentidos, de lo visible; movimientos como el Impresionismo, el Realismo o el Naturalismo dan buena cuenta de ello, sus obras muestran paisajes, naturaleza muerta, cuerpos o ciudades. A partir del siglo XX, al empezar a cobrar relevancia el concepto de espíritu en el territorio del arte, se equilibra esta inclinación por lo material.

La estética del estilo cursiva loca se basa en un concepto muy importante para la filosofía china: el **Qi**. Como ya se ha expuesto en el capítulo de la introducción dedicado a este concepto, el **Qi** representa la base de todo lo existente, es el motor vital y la esencia espiritual de todas las cosas, el **Qi** está en todas partes y se refiere tanto a lo material como a lo metafísico, de ahí que su traducción más acertada sea "energía-espíritu". Para los chinos, el mundo se construye y se transforma a través del **Qi**; para los extranjeros, este concepto es difícil de entender.

Sin embargo, en el mundo occidental también ha existido esta idea, concretamente en la Grecia clásica. Palabras como pneuma, ánemos o psyché significaban soplo, viento, aliento o respiración, con el sentido de fuerza o principio vital; y aunque actualmente las traducimos como alma o espíritu, en el mundo griego, como en muchas culturas primitivas, el alma se entendía como el principio de vida de todo ser viviente. El concepto de espíritu como algo distinto del cuerpo, inmaterial e inmortal vendría después con Platón y más tarde con la religión.

Desde el punto de vista artístico, el **Qi** es la energía del espíritu que se puede transmitir a través del pintor o el calígrafo manteniendo la armonía con la energía universal; esta es la idea de la teoría estética "El espíritu vivo con **Qi** fluido". Cuando se llega a este "nivel divino", el espíritu del artista queda plasmado en su obra para siempre, por eso nos emocionamos cuando vemos grandes obras de arte aunque estén muy alejadas temporalmente, porque el espíritu artístico nos

llega a través de la obra. Mueren el cuerpo y la mente, pero la energía del espíritu permanece.

Cuando miramos las obras de Vincent Van Gogh, se nos despiertan muchas emociones, a través de ellas sentimos su pasión y su espíritu. El proceso de crear es una concentración "sin estar", "sin persona" y "sin pensar", en el que quedan vacíos el interior y la mente para que la energía traspase fluidamente y se exprese en un gesto o en un trazo.

EL QI
Y
LA PINTURA INFORMALISTA

EL QI, EL ESPÍRITU, EL ESPACIO, EL GESTO Y LA ACCIÓN

LOS PINTORES INFORMALISTAS

Mark Tobey
Julius Bissier
Joan Miró
Henri Michaux
Hans Hartung
Willem de Kooning
Franz Kline
Jackson Pollock
Robert Motherwell
Pierre Soulages
Georges Mathieu
Sam Francis
Antoni Tápies
Pierre Alechinsky
Yves Klein
Cy Twombly
Brice Marden

"El estilo cursiva loca y el arte abstracto"

16.

La época del gran cambio (巨變時代)

"El estilo cursiva loca y el arte abstracto"

En los años 50 y 60 del siglo XX, en el ambiente de la caligrafía taiwanesa aún dominaban las ideas tradicionales y en China se seguía manteniendo una política cerrada que no cambiaría su tratamiento hacia la cultura hasta los años 80. En cambio, en Japón se vivía un ambiente cultural ya más abierto y fue precisamente en el ambiente de la caligrafía japonesa donde se inició el cambio de dirección de la caligrafía asiática hacia un nuevo planteamiento de su valor meramente artístico. Innovaciones que se centraban en la forma y en el impacto visual de las obras como los trazos de agua tinta y el uso de pocas palabras acercaban la caligrafía al arte abstracto.

El estilo cursiva loca de la caligrafía china, es el antecedente de este tipo de caligrafía. Estilo cursiva loca se desprendió por primera vez de la rigidez de las normas y la ética que imperaban en la caligrafía tradicional para permitir la libertad formal y mental al calígrafo en virtud de la expresión artística. El estilo cursiva loca elevó la caligrafía al nivel artístico con la simple intención de permitir la libre expresión de los sentimientos y la personalidad del artista.

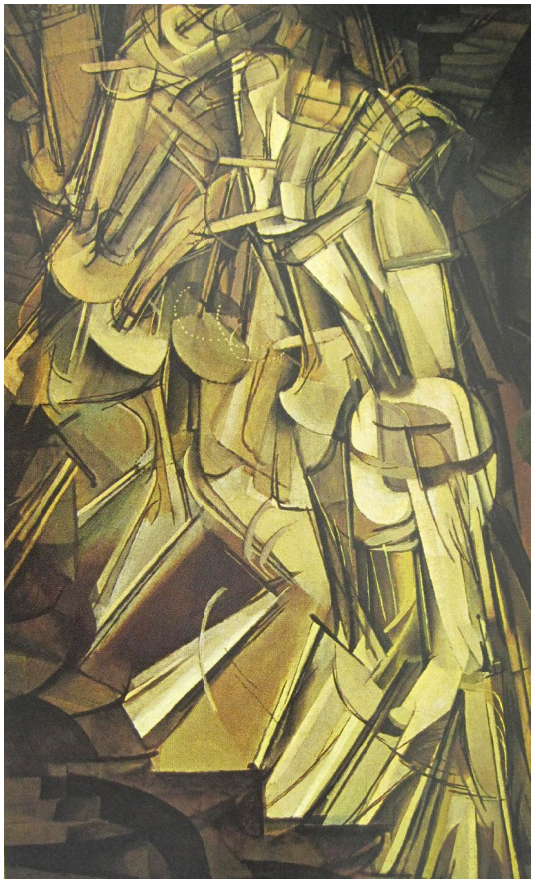
En los museos y en algunas colecciones privadas se conservaron muchos dibujos orientales entre los siglos XVII y XIX, el arte oriental apenas había influenciado al arte occidental, y no sería hasta finales del siglo XIX cuando se produciría la eclosión del interés de los artistas occidentales por el arte oriental.

A finales del siglo XIX, los impresionistas se apasionaron por los grabados japoneses, los colores de Oriente Próximo influenciaron a Henri Matisse y Paul Klee, y los pintores informalistas se entusiasmaron por la caligrafía oriental, el **Zen**, etc.

El músico John Cage, que como los artistas abstractos también revolucionó las formas y los conceptos pero en el terreno musical, se interesó mucho por la filosofía oriental y la utilizó tanto



16.1.
Paul Cézanne, *Mont Sainte- Victoire.*
1904-1906, Óleo sobre tela, 65 x 81 cm,
Sammlung C. S. Tyson Philadelphia.



16.2.
Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera nº2*, 1912, Óleo sobre tela,
147 x 89.2 cm,
Philadelphia Museum of Art

para la creación de sus composiciones como para la interpretación del sentido de la música. Influenciado por el pensamiento **Zen**, introdujo una revolucionaria concepción del silencio en la música y de los contrarios incidental-no incidental o continuidad-no continuidad. Su conocimiento y su pasión por ***Yi Jing***, le llevó a utilizar procesos de azar a la hora de componer hasta el punto de que en algunas de sus obras más importantes, como 4.33, el ritmo de la duración o de los silencios estaba marcado a partir del azar de ***Yi Jing***. Cage consideraba que la función de la música era estimular la mente para hacerla susceptible a las influencias divinas, la música como un camino a la iluminación.

Los artistas occidentales se alimentaron y se enriquecieron del arte oriental. Desde entonces Occidente empezó a disfrutar de la belleza de la línea y las formas sencillas. El arte oriental expresa la vida y la libertad del artista, su principio más alto es perseguir la libre expresión personal. En el momento de la gran eclosión del intercambio cultural y artístico entre el mundo occidental y oriental, se esperaba mucho de la influencia de la caligrafía en el arte y es una idea que ha perdurado hasta hoy.

16.1. La pintura abstracta y la estética de estilo cursiva loca

La estética de **Kuang Cao** está formada por tres elementos básicos- la parte espiritual como la energía, la parte artística- línea y espacio y las técnicas de dominar el pincel. Aunque el estilo cursiva loca es un estilo de escritura, por su forma y por la elegancia de sus líneas también se puede considerar como un tipo de arte visual con independencia de su significado lingüístico.

Las técnicas del manejo del pincel, radica en la habilidad del control de los trazos, desde los movimientos de **An** (按) "presionar", de **Ti** (提) "levantar", de **Tuo** (拖) "arrastrar", con **Qi Fu** (起伏) "un movimiento ondulado", con **Dun Cuo** (頓挫) "una cadencia sincopada" para expresar el grosor de los trazos. Los materiales para la escritura y la pintura son los mismos y sus orígenes tienen raíces comunes.

Entre todos los estilos de la caligrafía, el **Kuang Cao** es el que mejor permite expresar el mundo interno del calígrafo, dado que apenas se distingue la forma de los caracteres. Cuando el calígrafo de estilo cursiva loca se expresa utilizando la energía y escribe rápido, los trazos se unen en una energía continua y visualmente sólo observamos el ritmo y el movimiento de las líneas en

la distribución del espacio. El ritmo de la línea de estilo cursiva loca es cercano al de la música, por eso se dice que cuando observamos una obra de este estilo estamos disfrutando de música visual.

La riqueza expresiva de las líneas de la caligrafía radica en gran parte en las características de los materiales. La suavidad de los pelos del pincel permite empezar en cualquier dirección y mostrar los cambios de los matices sutiles de las líneas provocados por los cambios de ritmo de la mano y del movimientos interno del calígrafo. Por eso es muy importante la concentración mental, el ajuste de la respiración y el control de la fuerza de la mano, es decir, el equilibrio entre la mente y el movimiento de la mano.

La base del estilo cursiva loca es la línea que conecta los caracteres. Si dejamos el significado de los caracteres en un segundo nivel y damos énfasis a su función visual, el espacio visual de estilo cursiva loca se nos presenta como una pintura abstracta. Desde el punto de vista de la expresividad de las líneas, por la continuidad y el ritmo de éstas. **Kuang Cao** puede considerarse como un tipo de pintura abstracta.

La caligrafía **Kuang Cao** ha desarrollado la necesidad de expresar la emotividad y la vitalidad del qi en los trazos. Los ricos cambios de los trazos en las obras de maestros de **Kuang Cao** desprenden una gran potencia emotiva y expresiva. En ellas nos transmite su época y sus experiencias. En sus obras se reflejan sus energías, las pasiones y las libertades.

Al principio del desarrollo de la pintura abstracta, algunos artistas como Kandinsky o Paul Klee también querían expresar el ritmo musical en sus creaciones. La expresión musical en la pintura o la caligrafía se presenta al profundizar en el color y en la forma del arte visual. Los pintores abstractos aprendieron a ser más sensibles al color y a la forma en relación con sus sentimientos internos, del mismo modo que los calígrafos de estilo cursiva loca expresaban su sensibilidad a través de la conjunción del espacio, la línea y la fuerza.

En la pintura abstracta, se utilizan formas básicas como el punto, la línea y el plano para expresar un mundo no figurativo. El **Kuang Cao** y la pintura abstracta no sólo tienen en común aspectos formales, si no también su estética que está conectada con la idea de que la obra gira en torno al espíritu y al mundo interior del artista.

En el momento de la gran eclosión del intercambio cultural y artístico entre occidente y oriente, hubo una gran influencia de la caligrafía en el arte que todavía perdura.



16.3.
Henry Matisse, *The dance*,
Óleo sobre tela, 259.7 x 390.1 cm
Gift of Nelson A. Rockefeller in honor of Alfred H. Barr, Jr., MoMA.



16.4.
Katsushika Hokusai, *La gran ola de Kanagawa, Treinta y seis vistas del monte Fuji*, 1831-1833, grabado.
Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

16.1.1. El impresionimo y grabados japoneses

El nombre original de la estampa japonesa es **Uykio-e** "pinturas del mundo flotante". Es un tipo de grabado realizado mediante xilografía, o técnica de grabado en madera. Posiblemente fuera originaria de la antigua China como un método de impresión textil y, posteriormente, en papel, tal y como se produjo en el Uyko-e japonés entre los siglos XVII y XX. Los temas de la estampa japonesa los paisajes, el teatro, la figura femenina, los espacios conocidos como "los cuartos del placer" y la vida.

Desde mediados de siglo XIX, Europa importó té desde Japón, y el papel que lo envolvía tenía impreso estampas japonesas. En el año 1856, el pintor francés Felix Bracquemond vio un libro en el estudio de la imprenta de su amigo Delàtre, que despertó su interés[110]. Este libro es la obra Manga de Hokusa", del grabador japonés **Katsushika Hokusai** (葛飾北齋)[111]. Posteriormente, Bracquemond presentó este libro a sus amigos Manet, Degas, Henri Fantain-Latour y Whistler. Este fue el primer contacto entre las estampas japonesas y los pintores franceses. Más tarde la estampa japonesa se popularizó en Europa: estas estampas se pusieron de moda entre los artistas franceses. Degas, Monet y los impresionistas de la época, coleccionaron muchas obras de **Hokusai, Utagawa Hiroshige** (歌川廣重)[112] y **Kitagawa Utamaro** (喜多川歌麿)[113].

Georges Ferdinand Bigot, después de visitar la exposición de arte japonés en 1890, mantuvo su pasión por este tipo de arte durante toda su vida. El músico Claude-Achille Debussy descubrió las maravillas de la música del lejano oriente y ello dio lugar a su obra ***La Mer***.

Van Gogh dijo:

---

110. Michael Sullivan, (1997), *The Meeting of Eastern and West Art*, The Regents of University of California p209

111. Katsushika Hokusai (1760-1849) , conocido simplemente como Hokusai fue un pintor y grabador japonés del periodo Edo. Es uno de los principales artistas de la escuela Ukiyo-e, "pinturas del mundo flotante".

112. Utagawa Hiroshige (1797-1858), también conocido como "Andô Hiroshige". Fue uno de los más grandes paisajistas japoneses, llevando esta disciplina a un nivel artístico y estilístico inigualado. Se distinguió por series de grabados dedicados al monte Fuji y al Edo (actual Tokyo).

113. Kitagawa Utamaro (1753-1806), fue uno de los mejores artistas de los grabados ukio-e y también hizo estudios sobre la naturaleza, en particular, libros ilustrados de insectos.

"el arte japonés decadente en su propia patria, retoma sus raíces en los artistas franceses impresionistas". [114]

Henri Matisse también comenta:

"Los orientales, concretamente los japoneses en sus láminas, se sirvieron del negro como un color."[115]

En la obra ***Retrato de Émile Zola*** de Edouard Manet de 1868 en el fondo pintó un pájaro, estampa de la imagen de un hombre fuerte.

Claude Monet en su obra ***La Japonaise*** (1876) pintó una chica occidental que lleva un kimono y un abanico con la figura exagera para representar un espacio bidimensional.

Vincent Van Gogh parece que fue el pintor más influenciado por los grabados japoneses y pintó muchas obras de clara inspiración japonesa.

* ***Puente bajo la lluvia*** (1887) es una copia de la obra Puente grande de Utagawa Hiroshige.

* ***Le Père Tanguy*** (1887), en el fondo de la obra hay seis estampas japonesas distintas.

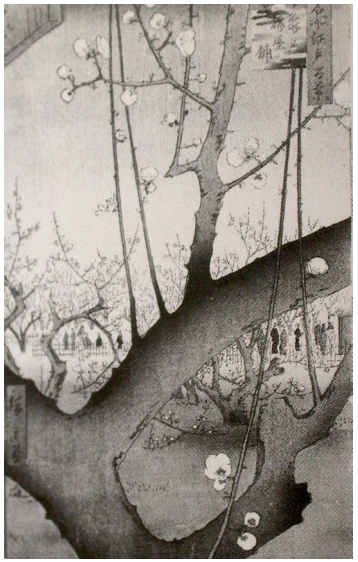
* ***El ciruelo en flor*** (1887) es una copia de la obra ***El jardín del ciruelo en Kameido*** de Utagawa Hiroshige.

* ***La courtisane*** (1887) se ha inspirado en la obra de Kesai Eisen. El retrato del propietario de una tienda de material artístico, muestra seis diferentes ukiyo-e en la escena del fondo.

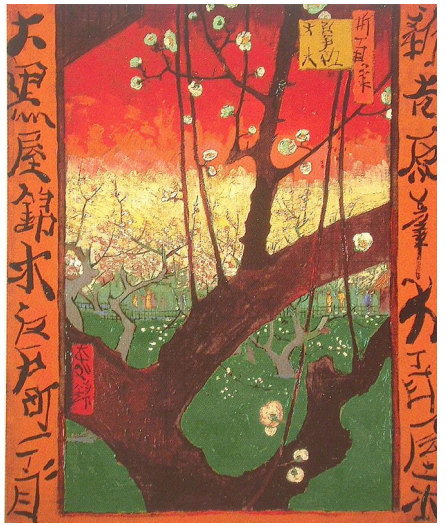
Paul Gauguin en su obra ***Jeunes Lutteurs- Bretagne*** (1888) los dos chicos están inspirados por los dibujos de Katsushika Hokusai.

Las características que atrajeron a los pintores impresionistas a estudiar las estampas japonesas son:

1) El contenido y las imágenes se representan con audacia.



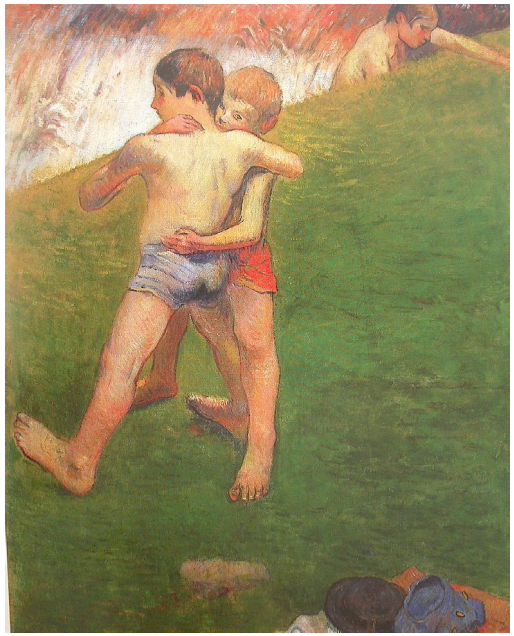
16.5.
Utagawa Hiroshige,
El jardín del ciruelo en Kameido, 1857



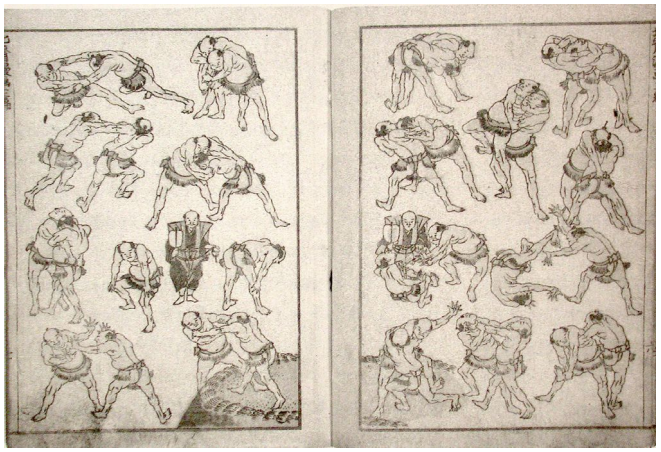
16.6.
Vincent Van Gogh, *El ciruelo en flor (1887)*
Oleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.
Museo Nacional de Van Gogh.

114. Vincent Van Gogh. (2008). *Cartas a Theo*, Barcelona, ALIANZA EDITORIAL

115. Henri Matisse (1978), *Sobre arte,* Barral Editores, S.A. Barcelona, p133



16.7.
Paul Gauguin, *Jeunes Lutteurs- Bretagne*, 1888
Óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm, Colección privada



16.8. Katsushika Hokusai, *Wrestlers from the sketches of Hokusai*, 1816, The Art Institute of Chicago, Martin Ryerson Collection

2) La audacia del contenido y de las imágenes.

3) La viva policromía y la elegancia de las imágenes.

4) La exageración y dramatización en las expresiones de los rostros.

5) Los temas relativos a la vida en los pueblos.

6) Las líneas libres y naturales de las figuras humanas.

Los pintores impresionistas representaron la influencia de la estampa japonesa en sus obras. Michael Sullivan distingue estas influencias con tres nombres diferentes:

> "En relación a la influencia japonesa en los impresionistas, yo he usado tres términos que, pese a parecer semejantes, no obstante, son cosas muy diferentes. Japonaiserie se refiere a la creación del efecto japonés en la pintura mediante la suma de abanicos, kimonos, jarrones, biombos y otros tipos de parafernalia oriental. "La Japonaise" de Monet es un buen ejemplo. El Japonismo implica una seria implicación con la técnica pictórica japonesa, pudiendo haber o no haber presencia de accesorios japoneses. "Zola" de Manet es un ejemplo primitivo, mientras que "La habitación de Arles" de Van Gogh sería un ejemplo muy avanzado del Japonismo. Como Japonerie se entiende una palabra aplicada principalmente en la preferencia de objetos frívolos al modo japonés." (Michael Sullivan, 209)

En esta época, la caligrafía oriental empezó a difundirse por Europa. En 1878, en la Exposición Universal de París, se presentaron obras de arte japonés. En 1879, El crítico Phillippe Burty organizó una exposición de caligrafía japonesa e invitó al pintor Watanobe Sei a dibujar un cuadro japonés, explicando las técnicas de la pintura japonesa.

Bajo la influencia de la estampa japonesa, a los impresionistas no les importaba ya la representación de la perspectiva en sus cuadros, ni la sombra del objeto, y tampoco insistían en la expresión tridimensional. Ellos usaban la técnica de pintura plana, con colores claros y sinuosidad en las figuras. No les interesaba ya pintar sobre temas religiosos, mitológicos o sobre la familia real. Daban importancia a la vida, al pueblo y a naturaleza. La estampa japonesa ha influido ostensiblemente en la evolución del arte europeo. La posterior evolución de la caligrafía oriental hacia el informalismo también tiene su origen en Japón.

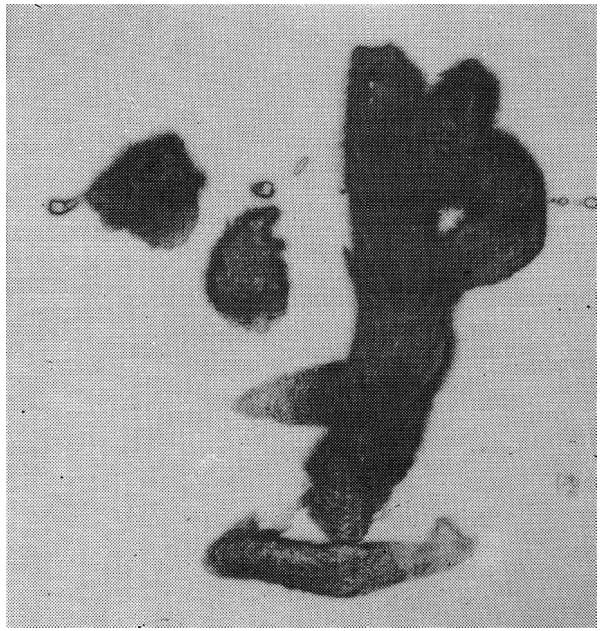
16.1.2. El espacio y la caligrafía vanguardista japonesa

La caligrafía vanguardista japonesa en el siglo XX supuso otro cambio sustancial en la concepción del espacio que marcaría el inicio de una nueva etapa de la caligrafía oriental. La caligrafía vanguardista japonesa restaba importancia a las reglas y a la ética que tradicionalmente imperaban en la caligrafía para prestar mayor atención a la forma y considerar su belleza artística autónoma.

El objetivo era centrarse en la caligrafía como obra de pintura y no tanto en la persona o en las normas estilísticas de la escritura. Buscaban la perfección en la estructura del espacio y de la palabra, en la ejecución de los trazos y en el uso de la tinta para crear una obra de arte que unificara el espíritu y la forma. Para que la obra conmoviera al observador no era suficiente con poner énfasis en el manejo del pincel y el uso de la tinta, también era necesario trabajar el espacio, la estructura, el marco y la sensación global.

Este cambio fue fruto de la influencia de la pintura abstracta occidental que recibió Japón tras su apertura. La caligrafía ya no era sólo algo para leer, sino también algo para apreciar. En la caligrafía de vanguardia japonesa, el estilo de pocas palabras es el que produjo mayor impacto en el arte, ya que su apariencia era muy cercana a la de un cuadro abstracto. Se utilizaban pocas palabras y se dejaba más espacio libre, adaptándose a la estructura de la pintura.

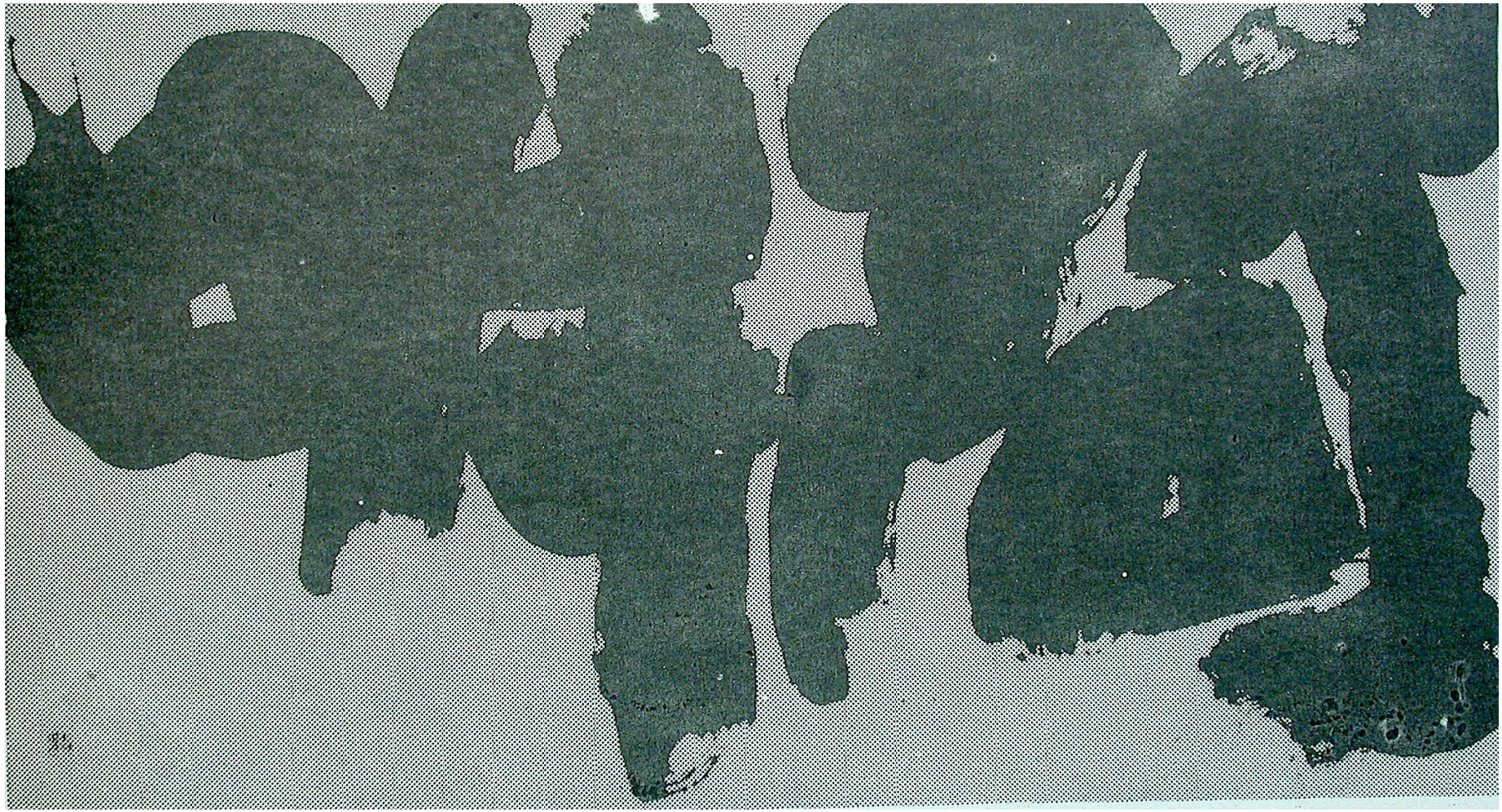
La caligrafía vanguardista japonesa no sólo representó un cambio en el desarrollo de la caligrafía oriental, sino que también causó el debate del conflicto entre la caligrafía tradicional y la moderna. Por otra parte, se convirtió en el punto de partida del intercambio y el afecto entre la caligrafía oriental y la pintura occidental, que a partir de entonces se enriquecerían mutuamente.



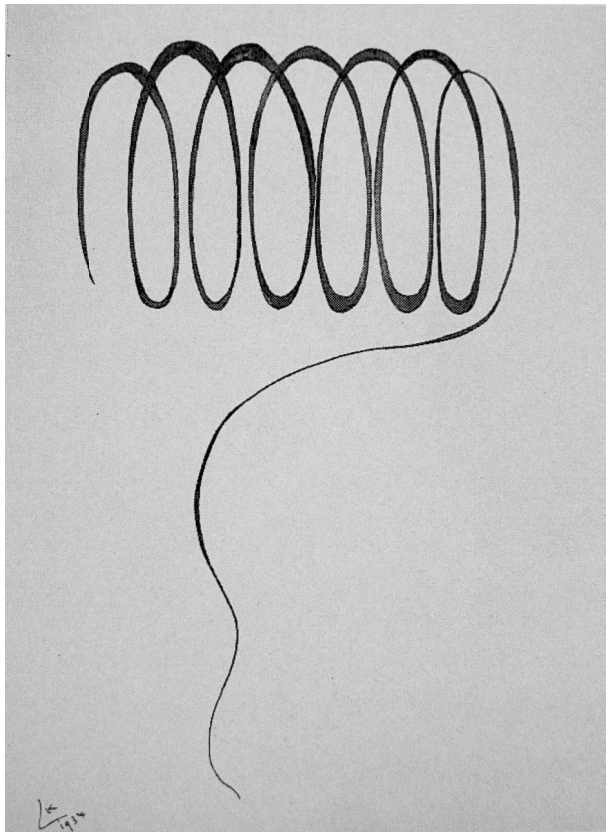
16.9.
Yūkei Teshima, *Zuo* (坐) "sentarse"



16.10.
Kamijo Shinyama (1907-1997), *Ji Gu* (汲古)"Aprender de la tradición"



16.11.
Yuzuguchi Seihyou (柚口青萍), Ya Gyu (阿牛) "Vaca"



16.12.
Wassily Kandinsky, *Sin título*, 1934,
aguarela.

16.2. Los cambios en el arte occidental

El concepto abstracto del arte significa que el arte ya no representa escenas reconocibles u objetos, sino que está compuesto por formas y colores que existen por su propia fuerza expresiva. Después de la aparición de la fotografía, la idea de "pintar lo que has visto" ya no satisfacía a los artistas; la revolución en la ciencia, la filosofía y en general los grandes cambios que se produjeron en todos los niveles de la vida de la época, propiciaron también la aparición de un nuevo arte que rompiera con la tradición. Fernand Léger dijo que "si la expresión del arte ha cambiado, es que la vida moderna así lo ha provocado". El ritmo de los cambios y la velocidad del desarrollo que se produjo en todos los ámbitos de la sociedad a principios del siglo XX sorprendería enormemente a los hombres del renacimiento.

Tras la invención de la fotografía en 1840, la necesidad de copiar la naturaleza y plasmar el mundo real a través del arte perdía importancia y los artistas empezaron a motivarse por otras formas de expresión artística y se abrieron al descubrimiento y la experimentación.

Paul Cézanne analizaba la forma y el color de los objetos y luego los reconstruía en sus cuadros. Después de él, la creación de un lenguaje especial para expresar la imaginación, las ideas y los sentimientos se convirtió en algo básico para la pintura occidental. Vincent Van Gogh expresaba sus emociones a través de los colores fuertes.

Wassily Kandinsky explicaba la idea de expresarse a través de la pintura diciendo: "La obra de arte consta de dos elementos: el interno y el externo. El elemento interno, tomado individualmente, es la emoción que siente el alma del artista. Esta emoción tiene la capacidad de provocar una emoción paralela en el alma del espectador. Generalmente, mientras que el alma permanezca unida al cuerpo, sólo se podrán captar las vibraciones por intermedio de la sensación. Por tanto, la sensación es un puente que va de lo inmaterial a lo material (artista) y de lo material a lo inmaterial (espectador). Emoción-sensación-obra-sensación-emoción."

Los fauvistas persiguieron la libertad expresiva a través de la simplificación de los objetos y del uso de colores intensos y antinaturalistas. Utilizaban colores extremos de forma libre y arbitraria para crear un efecto emocional y decorativo, pero a veces también para sugerir el espacio como Paul Cézanne.

En artistas como Cézanne, Georges Seurat y Henri Matisse se puede observar el camino hacia la abstracción, ya que comparten una primera época en la que conviven el arte figurativo y

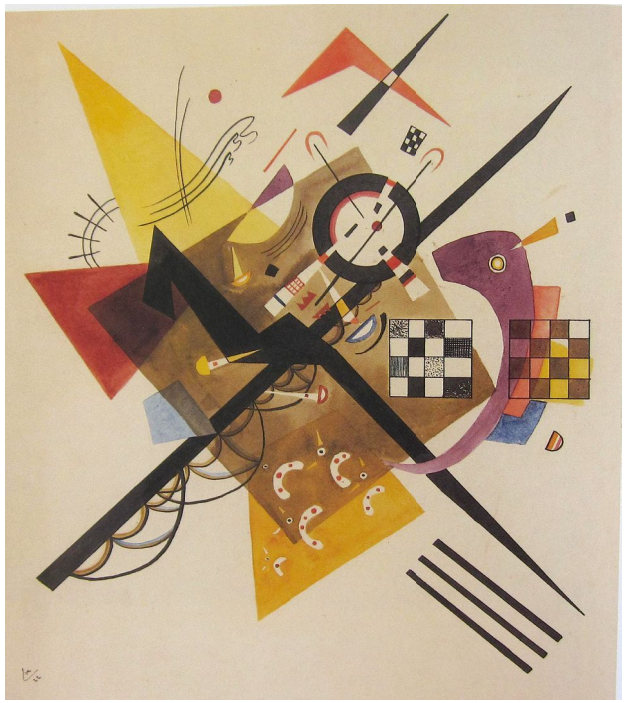
el abstracto hasta que se alejan del mundo exterior para centrarse en su mundo interior y la abstracción pasa a ser su estilo principal.

Como hemos visto, en el mundo occidental del siglo XX, se produce un cambio epistemológico a todos los niveles. La teoría de la relatividad revolucionó la física y transformó la visión clásica del universo; la teoría del subconsciente, el sueño y la sexualidad de Freud representó un nuevo planteamiento de la psicología y abrió nuevas perspectivas como el Surrealismo. Al mismo tiempo, la evolución tecnológica, con inventos como la cámara o el cine, cambió la forma de ver el mundo.

Esta revolución científica y cultural influencia radicalmente en la visión y la función del arte, que evoluciona desde la tradicional imitación de la realidad al interés por el interior del individuo. Los artistas empiezan a poner más atención en el descubrimiento de su mundo interno que en la representación del mundo externo, con lo que también se produce una revolución en la técnica y la metodología artística.

El arte abstracto se inicia con la definición del espíritu del arte de Kandinsky y las obras experimentales sobre las formas y los colores. La pintura clásica siempre había estado unida a la imitación de la naturaleza, con técnicas como la perspectiva para representar la realidad con la mayor fidelidad posible; el arte abstracto permitió romper con este compromiso y abrir un nuevo horizonte a la experimentación y la interiorización del arte, elevándolo de lo visual a lo espiritual. La importancia de este progreso radica en que a partir de entonces la conciencia humana quedaría reflejada en sus obras.

Este cambio de mentalidad amplió la visión del mundo y estimuló el espíritu experimental de los artistas, que empezaron a interesarse por el arte y la filosofía de otras culturas, absorbiendo nuevas ideas para amalgamarlas en un mestizaje cultural que les permitía crear nuevos descubrimientos personales. Por ejemplo, ya al final del siglo XIX, los grabados japoneses influenciaron a los pintores impresionistas, y la Teosofía a las creencias de Mondrian y Kandinsky, y los cubistas eran muy aficionados a la escultura africana.



16.13.
Wassily Kandinsky, E*studio sobre Auf weiss II (sobre blancoII)*, 1922. Acuarela y tinta china sobre papel 45.4 x 40.4 cm,
Donación de Nina Kandinsky (1981) Centre Georges Pompidou.



16.14.
Carl Gustav Jung, Richard Wilhelm,, *EL SECRETO DE LA FLOR DE ORO,* (primera etapa)- Un libro de la vida chino

16.3. La parte espiritual de la pintura abstracta

En función del intercambio cultural entre China y Europa, los europeos tradujeron el Dao De Jing a diferentes lenguas europeas. El pensamiento de **Lao Zi** se popularizó, inicialmente, con el misionero Richard Wilhelm, siendo el investigador más conocido de la filosofía daoista y el Yi Jing durante el siglo XX. Antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, Wilhelm tradujo al alemán las obras de **Lao Zi, Zhuang Zi** y **Lie Zi**. Posteriormente también tradujo el Yi Jing – Libro de las mutaciones- y el libro sobre yoga taoísta ***Tai Yi Jing Hua Zong Zhi*** (太乙金華宗旨) "***El secreto de la flor de oro***".

El psicólogo Carl Gustav Jung era muy amigo de Richard Wilhelm, y se encargó de escribir el prólogo a la edición del ***Yi Jing*** (en la edición española: I Ching. El Libro de las Mutaciones) de Wilhelm. Ambos estaban interesados en el pensamiento daoísta.

Jung, en su libro Recuerdos, sueños y pensamientos, hace mención de la pasión de Wilhelm por la cultura china, diciendo:

> "Cuando era joven, Wilhelm se trasladó en misión cristiana a China y allí se inició en el mundo del oriente espiritual. Wilhelm tenía una auténtica personalidad religiosa de visión amplia y clara. Poseía la capacidad de adaptarse incondicionalmente a la postura de la manifestación de un espíritu extranjero y transmitir todo el milagro de la intuición, lo que le capacitaba para hacer accesible a Europa los valores espirituales de China." (Jung, Recuerdos, sueños, y pensamientos, p 441)

También comenta:

> "Wilhelm tuvo la rara suerte de conocer en China uno de los sabios de la vieja escuela expulsado del continente por la revolución. Este viejo maestro, llamado Lau Nai Süan, le inició en el conocimiento de la filosofía china yoga y de la psicología del "Yi Jing". A la colaboración de ambos hombres debemos la edición del "Yi Jing", con su notable comentario. Introdujo esta excelente obra del oriente en occidente de un modo vivo y plástico. Me parece que la edición de esta obra es uno de los hechos más importantes de Wilhelm. Junto a la claridad y comprensión de su actitud espiritual occidental mostrada en el comentario al "Yi Jing", también hay una adaptación a la psicología china que no tiene parangón." (Jung, Recuerdos, sueños, y pensamientos, p 441/442)

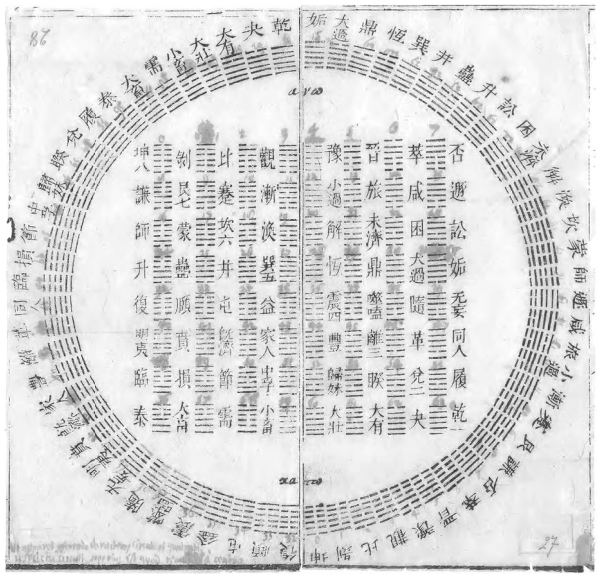
Gracias a las publicaciones de Richard Wilhelm, el pensamiento sobre la meditación, el dao y el **Qi** pudo ser entendido por los intelectuales occidentales. A partir de entonces, los artistas occidentales aceptaron y entendieron conceptos de la filosofía oriental como **Qi** o **Zen**, y a través

de ellos se sentían más humanos y unidos. Mondrian quería representar el espíritu universal en sus cuadros, algunos artistas llevaron la idea del vacío del pensamiento **Zen** a sus pinturas, otros consiguieron crear la sensación de fuerza o ritmo para expresar sus emociones.

En este ambiente intercultural fue cuando la filosofía y el arte oriental empezaron a propagarse en Occidente. Se publicaron libros en inglés sobre el pensamiento Chan - ***Essays in Zen Buddhism*** de **Suzuki T. D.**, los libros de referencia ***Yi Jing*** (易經) y ***Dao De Jing*** (道德經), ediciones inglesas sobre arte chino de **Lin Yu Tang** (林語堂) y la obra de Ernst Groess sobre la pintura en tinta china de Asia Oriental. Además, los artistas occidentales se encontraron con nuevos materiales del arte oriental como la variedad de pinceles, tinta o papel, para experimentar con la expresión de su mundo interior. A partir de entonces, las ideas orientales fueron penetrando poco a poco en el ámbito occidental influenciando en el arte, la filosofía y la vida.

Kandinsky publicó ***De lo espiritual en el arte*** en 1912, el primer escrito exhaustivo sobre arte no figurativo. Fue un cambio muy importante para la historia del arte, ya que a partir de entonces los artistas pudieron renunciar a la figuración y empezaron a seguir el dictado de su espíritu conscientemente. El artista abstracto está dispuesto a dejar que sean la forma, el color y la luz quienes tomen la iniciativa, sin partir de un objeto determinado con anterioridad. El arte abstracto elevó el nivel del arte desde la descripción de la realidad externa a la posibilidad de describir el propio espíritu.

La base común entre el estilo cursiva loca y el arte abstracto es el deseo de representar el propio mundo interno, de plasmar el alma del artista en la obra. La idea de la caligrafía china de expresar las emociones y las inquietudes del calígrafo a través de la creación es muy parecida a la que defendía Kandinsky en De lo espiritual en el arte cuando decía que los artistas tenían que conseguir la libertad expresiva.



16.15.
Los 64 hexagramas de Yi Jing, que dibujaba por Joachim Bouvet a Wilhelm Leibniz.
(Perkins, Franklin. Leibniz and China: A Commerce of Light. Cambridge: Cambridge UP, 2004. 117. Print.)

16.3.1. El espíritu del arte de Wassily Kandinsky 1866-1944

Su inclinación hacia el espíritu de la obra de arte parte de su fondo religioso en la iglesia ortodoxa y de su interés por las religiones, el ocultismo, el espiritismo, y sobre todo, por la Teosofía.

Kandinsky fue el primero que expresó la importancia del espíritu en la obra de arte en el siglo



16.16.
Wassily Kandinsky, *Sin título*,
1913, Lapiz, tinta china y aguarela sobre papel,
49,6 x 64,8 cm
Donación de Nina Kandinky (1981) Centre Georges Pompidou.

XX. En 1912, publicó el libro de referencia sobre el tema ***De lo espiritual en el arte***, donde decía que la forma exterior y el mundo exterior en la obra del artista no eran importantes. Lo importante era el contenido, expresión de una necesidad interior. El arte puro en cualquier época se guiaba por una esencia: el espíritu (la voz interior); esto es lo que daba vida a las obras antiguas. El arte muerto, falto de esa esencia, desaparecía con el paso del tiempo porque le faltaba un espíritu original.

> "Aunque la tendencia de los teósofos a crear una teoría y su alegría un tanto precipitada por dar respuesta rápida a la eterna e inmensa pregunta, pueden inspirar un cierto escepticismo en el observador, el amplio movimiento espiritual es real. En el ambiente espiritual funciona como un poderoso agente que, también de esta forma, conseguirá una promesa de salvación para los corazones desesperados y envueltos en tinieblas y noche. Con él aparece una mano que indica el camino y ofrece ayuda.[116]

> "Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracia a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo.

> La literatura, la música y el arte son los primeros y más sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real.[117]

Gombrich dice: "Su convicción de que era posible y necesario provocar de este modo una comunión de mente a mente le dio el valor para exhibir estos primeros intentos de música-color, los cuales inauguraron realmente lo que acabó llamándose 'arte abstracto".[118]

Kandinsky tiene su explicación sobre esta experiencia:

> "El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes de cuadro. El período materialista ha producido en la vida, y por lo tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro (muy especialmente el llamado <experto en arte>), en el que lo busca todo (imitación de la naturaleza, naturaleza a través del temperamento del artista, es decir, su temperamento, ambiente, <pintura>, anatomía, perspectiva, ambiente externo, exc.), todo menos la vida interior del cuadro y su efecto sobre la sensibilidad. Cegado por

116. Wassily Kandinsky (1996), *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós. P38

117. Wassily Kandinsky (1996), P38

118. E. H . Gombrich. (1999). *La Historia del Arte*, México, Editorial Diana, p452

los medios externos, el ojo espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de esos medios. .....Con el tiempo será posible hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para el hablar interno; hoy estas formas nos permiten reducir o acentuar el valor interno del color y la forma que empleamos. (Kandinsky,1996, p93)

Su contacto con la pintura oriental empezó en una exposición "Japan und Ostasien in der Kunst" en la que se presentaban las pinturas de varios pintores japoneses del siglo XVI. Sorprendido por estas obras escribió un artículo en la revista de arte《Apollon》de Moscú. Allí comenta lo siguiente:

Aquí (…) es posible hallar paisajes de una gran variedad y abstracción en el uso de la forma y el color, sometido a la sensación de ritmo que es la pura expresión de un temperamento único y totalmente artístico. Una y otra vez, gran parte de lo que pertenece al arte occidental se vuelve evidente cuando uno contempla la infinita variedad de las obras orientales, las cuales se hallan sin embargo subordinadas y unidas por el mismo ´matiz´ fundamental. Es precisamente este ´matiz interno´ general lo que falta en Occidente. De hecho, no se puede evitar: nos hemos desviado, por razones oscuras para nosotros, de lo interior a lo exterior. Y no obstante, es posible que nosotros los occidentales no tengamos, después de todo, que esperar mucho hasta que ese mismo sonido interior, silenciado de forma tan extraña, vuelva a despertarse en nuestro interior y, resonando desde las profundidades más recónditas, revele de forma involuntaria su afinidad con Oriente- tal y como existe en el corazón de todas las personas- en las ahora oscuras profundidades del espíritu, allí resonará un sonido universal, aunque inaudible en la actualidad para nosotros- el sonido del espíritu del hombre. [119]

Desde Kandinsky se produce una conexión entre el mundo occidental y el oriental. A partir de entonces, el mundo occidental empezó a tener conciencia de la idea de energía que ya tenía en sus obras pero de la cual no había sido consciente por no formar parte de su concepción estética hasta el momento.

"La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada del él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual. Únicamente



16.17.
Wassily Kandinsky, *Sin título*,
1916, Tinta china aplicada con pincel sobre papel,
54.2 x 36 cm
Museo Estatal Tretiakov. Moscú.

119. Helen Westgeest, 1996, p34



16.18.
Wassily Kandinsky, *Cosacos*,
1910-11, Óleo sobre lienzo 94,6 x 130,2 cm
Tate, Londres.

desde este punto de vista interior, puede discutirse si la obra es buena o mala. Cuando su forma es <mala> o demasiado débil, es que la forma es <mala> o débil para producir vibración anímica puras. (Kandinsky,1996, p101)

La expresión de Kandinsky "producir vibraciones anímicas puras", significa que el **Qi** fluye en la obra del artista en el sentido oriental. Una obra excelente de caligrafía no lo es por su contenido, sino por el acto creativo que representa y que a través de los trazos transmite un ritmo vital y una energía viva. Las energías fluyen entre los trazos, en el espacio del papel y se unen con la energía de la naturaleza.

Estas ideas enlazan con las de la estética de la energía de la filosofía china. Lo que ha dicho para reflejar lo divino es el objetivo del arte oriental, representar el espíritu de lo personal sin importar las formas.

Los artistas tienen que expresar el espíritu personal y su voz interior. Kandinsky repitió esta idea en sus escritos. Para sentir el mundo interior, los artistas se inclinan por no dibujar las pinturas figurativas y sólo expresar libremente la vida y las emociones en sus obras.

> "La vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin" (Kandinsky,1996, p25)

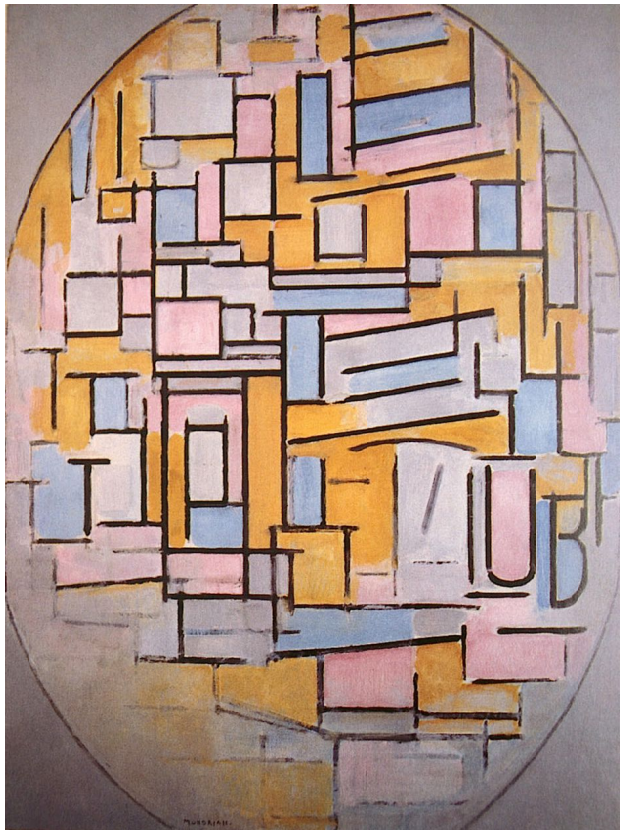
> "El artista debe ser ciego a las formas <reconocidas> o <no reconocidas>, sordo a las enseñanzas y a los deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y los prohibidos. Éste es el único camino para expresar la necesidad mística. Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios." (Kandinsky,1996, p68)

> "La pintura es un arte, y el arte, en su aspecto global, no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío, sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana- que apoya el movimiento del triángulo-. El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el pan cotidiano, que sólo puede recibir en esta forma." (Kandinsky,1996, p102)

Kandinsky tenía la inspiración de pintar desde la música. La música de Richard Wagner y Arnold Schoenberg llevó a Kandinsky a expresar el ritmo de la música en su pintura. Ésta última puede expresar la fuerza de la música; la música de los colores.



16.19.
Wassily Kandinsky, *Aves exóticas*,
1915, Acuarela, tinta china aplicada con pincel y plima sobre papel, 33.4 x 25.2 cm,
Museo Estatal Tretiakov. Moscú.



16.20.
Piet Mondrian, *Composition in Oval with Colour Planes 2*, 1914, Óleo sobre lienzo, 113 x 84,5 cm
Haags Gemeentemuseum, The Hague.

> "El artista, cuya meta no es la limitación de la naturaleza, aunque sea artística, y que quiere y tiene que expresar su mundo interior, ve con envidia cómo hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de éste, etc." (Kandinsky,1996, p46)

> "El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a ésta, base principio de la necesidad interior." (Kandinsky,1996, p54)

El ritmo que se expresa por los puntos, las líneas y los colores de lo que dice Kandinsky es lo mismo que el ritmo que se representa en la pintura china. La caligrafía china, estilo **Kuang Cao** expresa un ritmo muy emotivo y fuerte, representando sus sentimientos en los trazos con muchos cambios. Para los calígrafos de la dinastía **Ming**, sus obras reflejaban el caos de la época y de la guerra.

16.3.2. Piet Mondrian (1872-1944)

Mondrian creó su lenguaje artístico influenciado también por la Teosofía. Participó en la corriente teosófica y opinaba que a través de ésta el arte podía experimentar un cambio para sublimarse al territorio del espíritu.

Su obra se desarrolló desde un comienzo figurativo hacia una abstracción total en la que el objeto era casi indistinguible como en su serie "Árbol". En 1914, la serie "Pier and ocean" presentaba formas sencillas en las que líneas horizontales y verticales llenaban un espacio ovalado. Influenciado por las ideas teosóficas de Madamme Blavatsky, consideraba que la línea vertical era la esencia del hombre y la horizontal la de la mujer, y ambas se encontraban en una cruz que representaba la vida pura y mística.

Mondrian desarrolló su visión sobre los tres colores fundamentales (rojos, amarillos y azules) influenciado por la teoría universal del rectángulo y los tres colores fundamentales de Schoemakers. La obra de Mondrian muestra la necesidad de expresar una idea universal, el

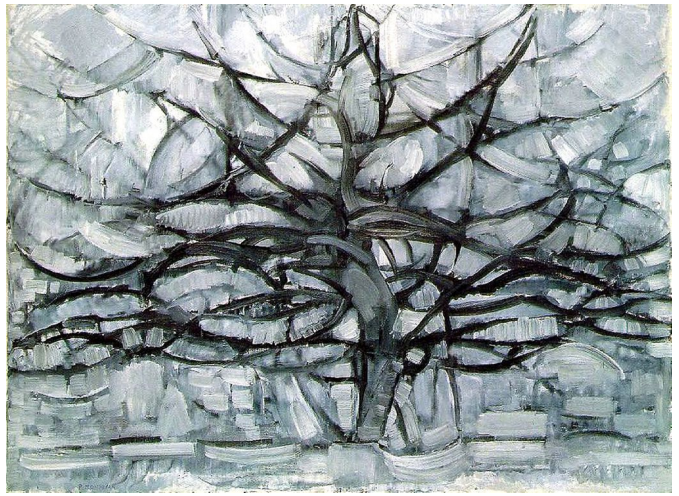
rectángulo representaba para él la armonía perfecta y la belleza pura que quería transmitir a sus espectadores. Su objetivo era rendir homenaje a las leyes universales y creía que la regla universal existía en la profundidad de la conciencia humana. Como Kandinsky, su propósito era producir una armonía que emocionara a otra persona y se valía de las ideas sobre el rectángulo y los tres colores fundamentales para lograr este objetivo.

En el caso de la filosofía y el arte chinos, conceptos como **Yin** y **Yang**, **Ba Gua** (los ocho trigramas) y los cinco elementos también son reglas universales, pero los pintores chinos no las representaban en sus obras como Mondrian, sino que las fusionaban con su conciencia personal.

> "El arte nos hace comprender que hay leyes fijas que gobiernan y señalan el uso de elementos constructivos, de la composición y de las relaciones inherentes entre sí. Estas leyes pueden considerarse subsidiarias a la ley fundamental de equivalencia que crea el equilibrio dinámico y revela el verdadero contenido de la realidad."[120]

> "Los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la Tierra alrededor del sol, y el movimiento vertical y profundamente especial de los rayos que tiene su origen en el centro del sol (…). Los tres colores principales son el amarillo, el azul, y el rojo. No existen más colores que ellos."[121]

> "Comenzando con formas naturales y terminando con formas más abstractas, su expresión se torna más profunda. Gradualmente, la forma y la línea ganan en tensión. Por esta razón la línea recta es una expresión más fuerte y más profunda que la curva."[122]



16.21.
Piet Mondrian, *Árbol gris*,
1912, Óleo sobre tela, 78.5 x 108.5 cm
La Haya, Haags Germeentemuseum.

16.3.3. El Zen y el espacio

En el siglo XX, llegaba con fuerza al mundo occidental gracias sobre todo a la contribución del

120. Piet Mondrian. (1982), *PIET MONDRIAN : ÓLEOS, ACUARELAS Y DIBUJOS : ENERO MARZO 1982*, Madrid: Fundación Juan March.

121. Vários. *Grandes Pintores do Século XX: Mondrian 1872-1944.* Madrid: Globus Comunicación, 1995. vol. 19.

122. Piet Mondrian. (1982).



16.22.
Mark Rothko, *Untitled*,
1952, Óleo sobre tela, 261.6 x 158.8 cm.
Mr. and Mrs Michael Klebanoff,

maestro **Zen** D. Suzuki. El dibujo chino y la pintura **Zen** se introducían en el mundo occidental. En 1909, se organizó una exposición sobre arte oriental en Munich donde se presentaba la obra de *, un artista sumie del siglo XVI, y otras obras de algunos pintores **Zen**. Eran obras que destacaban por su sencillez; el artista utilizaba la tinta china para expresarse a través de líneas y dibujos sencillos sobre un fondo grande y blanco. Esta combinación de elementos creaba un espacio poético en el que se expresaba el espíritu del objeto. El uso del color negro denota el gusto por la sencillez y la naturalidad.

El pensamiento **Zen** compartía esta intención de comprender la existencia desde la vida cotidiana; de no ser sólo una filosofía, sino también una forma de vida. La filosofía oriental es una filosofía de vida; conecta los conceptos sublimes con la vida cotidiana, va desde lo terrenal hasta lo divino sin separar lo interior de lo exterior, lo personal de lo universal, ni las "pequeñas" cosas de las "grandes". Esta actitud "desde la vida" de la filosofía oriental respondía perfectamente a la necesidad de cambio del mundo occidental de principios del siglo XX.

Los artistas querían abandonar los antiguos temas que siempre estaban relacionados con el exterior (como los paisajes y las imágenes religiosas o políticas) pero no con ellos mismos. Era una actitud de protesta contra el poder y contra todo lo establecido provocada por la confusión y la inseguridad del mundo en que vivían. Los artistas volvieron su mirada hacia la vida cotidiana para buscar materiales sencillos que hasta entonces habían sido despreciados por creerse que no formaban parte del arte, un arte de cuya definición dudaban e incluso se reían hasta llegar a derrocarla proponiendo un nuevo significado para la palabra arte de acuerdo con su nueva concepción.

Matisse dice:

> "Ya había notado en las obras de los Orientales que el dibujo de los vacíos que dejaba alrededor de las hojas, contaba tanto como el dibujo mismo de las hojas. Que entre dos ramas cercanas de las hojas, guardaban mayor proporción con las de la otra rama." [123]

André Masson:

> "Para un pintor de Asia el espacio no está ni dentro ni fuera, es un juego de fuerza- puro devenir"[124]

123. Mark Tobey. (1997). *Mark Tobey.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p70

124. Mark Tobey. (1997). p70

16.3.3.1. Mark Rothko1903-1970

Se le relacionaba con el estilo "Colour Field Painting", que se caracterizaba por el uso de amplios planos de color para evocar determinados estados espirituales. Eran obras de gran tamaño donde los colores cubrían todo el espacio. Para estos "pintores de campos de color" o "pintores del silencio", el mensaje era consecuencia de una actividad meditativa de un intenso lirismo y espiritualidad.

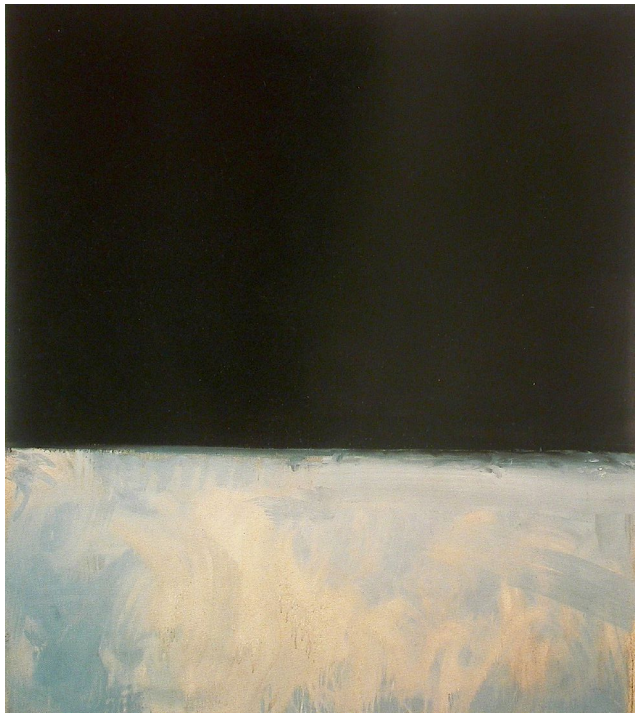
Rothko decía que lo importante para el avance de la creación del pintor era la necesidad de hacer desaparecer todos los obstáculos entre el pintor y la idea, y entre la idea y los espectadores. Estos obstáculos eran los recuerdos, la historia, etc. Su máxima era la expresión de la idea en un estado lo más puro posible, aunque daba mucha importancia a la moralidad.

Rothko deseaba crear un arte universal y fuerte que desprendiera una intensidad expresiva comparable a la de la tragedia teatral o la música.

> "No soy un pintor abstracto... No me interesan las relaciones del color, ni de la forma, ni nada; me interesa únicamente expresar las emociones humanas básicas (tragedia, éxtasis, muerte, etc.). Y el hecho de que mucha gente se venga abajo y llore cuando está frente a mis pinturas demuestra que puedo comunicar esas emociones humanas básicas. La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que yo cuando lo pinté."[125]

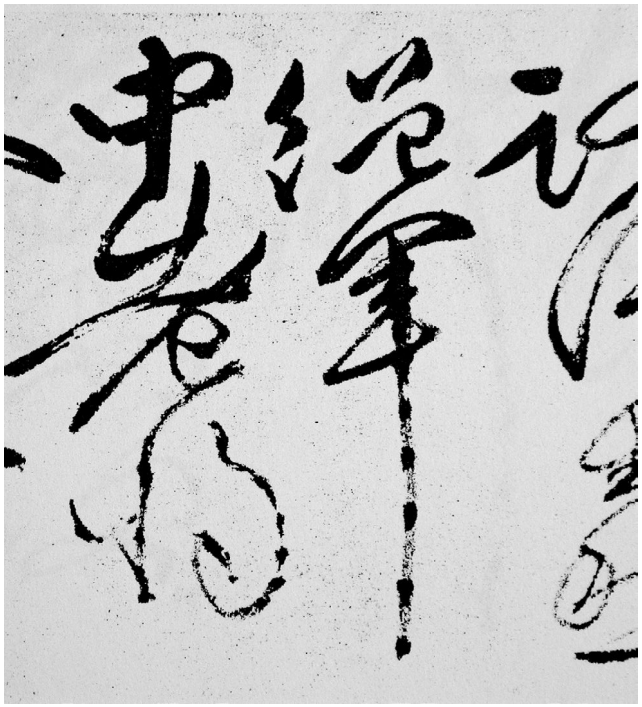
Si el público se colocaba delante de sus cuadros concentrándose en la observación del espacio y los colores, podía experimentar una sensación extrasensorial; por eso mucha gente iba a verlos en búsqueda de la comunicación espiritual. En la evolución de sus obras, las de edad más avanzada como la serie "Seagram" (1958-1959) hasta que se suicidó presentaban tonalidades más oscuras y tristes.

Pero los colores pesados que rellenaban el espacio de Rothko se contraponían al fondo blanco de la pintura **Zen**. Las obras de Rothko incidían en los sentimientos dolorosos y amargos de la vida y ofrecía la posibilidad de sentirlos intensamente como un ejercicio de purificación y sublimación, del mismo modo que se comprende y llora el sufrimiento de Jesucristo. En cambio, el **Zen** parte de la base de que la vida es una ilusión y si se acepta y se comprende esta realidad, es posible escapar a los sufrimientos inevitables que la vida conlleva. Son dos formas de entender el mundo muy distintas que tradicionalmente han diferenciado al mundo oriental del occidental.



16.23.
Mark Rothko, *Untitled (black and gray*,
1969, Acrílico sobre la tela, 172.7 x 152.7 cm.
Colección privada.

125. Aa.Vv., *Diccionarios arte del siglo XX, Ediciones Oxford-Complutense,* Madrid: Editorial Complutense, S.A.



16.24.
Xu Wei (徐渭, 1521-1593), *Poema de cursiva loca.*

Como hemos observado desde Kandinsky a Mark Rothko, a pesar de las grandes diferencias entre unos y otros, todos los artistas han puesto el énfasis en el "espíritu" y lo han presentado de una forma u otra en sus obras. La filosofía oriental les ha influenciado porque les ha ofrecido la posibilidad de girar desde el exterior al interior y de perseguir un sentido más profundo sobre el arte y la vida. Acabamos de comentar la influencia del espacio **Zen** en algunos artistas abstractos, pero más adelante veremos cómo en los pintores informalistas influiría no sólo el espacio de la pintura **Zen**, sino también su forma de expresarse a través del pincel y su espíritu original.

16.3.4. Gesto

La riqueza expresiva de las líneas de la caligrafía radica en gran parte en las características de los materiales. La suavidad de los pelos del pincel permite empezar en cualquier dirección y mostrar los cambios de los matices sutiles de las líneas provocados por los cambios de ritmo de la mano y del movimiento interno del cb1alígrafo. Por eso es muy importante la concentración mental, el ajuste de la respiración y el control de la fuerza de la mano, es decir, el equilibrio entre la mente y el movimiento de la mano. Además, otros factores como las variaciones del color y la espesura de la tinta, o los distintos efectos según el tipo de papel, distinguen a la caligrafía de otras formas de arte.

Para los calígrafos, lo más importante es dominar el manejo del pincel para expresarse a través de las líneas. Desde la antigüedad hasta hoy, los calígrafos dedican mucho tiempo a la práctica del manejo del pincel para ejercitarse y conocer en profundidad sus propiedades. Entre todos los estilos de la caligrafía, el estilo cursiva loca es el que mejor permite expresar el mundo interno del calígrafo, dado que apenas se distingue la forma de las palabras. Aunque el estilo cursiva loca es un tipo de escritura, cuando se observa no parece tener mucha relación con ella.

En comparación con otros estilos como el Estilo sello, el Estilo oficial, el Estilo regular o el Estilo acción, ofrece mayor libertad en el movimiento de las líneas y la distribución del espacio. Desde el punto de vista de la expresividad de las líneas, por la continuidad y el ritmo de éstas, el Estilo cursiva loca puede considerarse como un tipo de pintura abstracta. Fue precisamente la riqueza de la variación en las líneas lo que provocó que la caligrafía japonesa incidiera con fuerza en la pintura abstracta transmitiendo la esencia del Estilo cursiva loca.

Aunque las líneas de la caligrafía están unidas a las palabras y no se pueden tratar como líneas

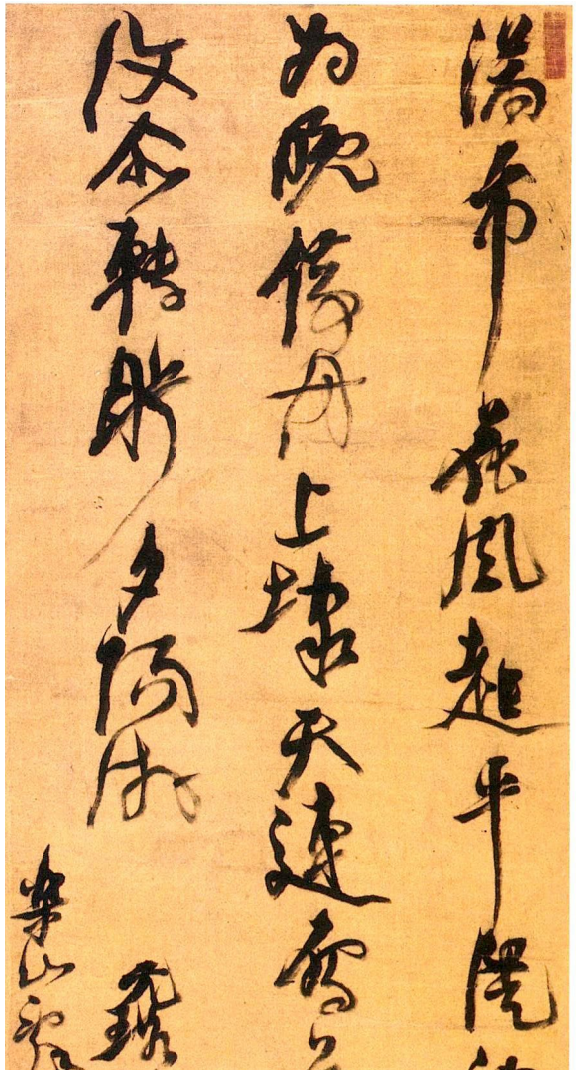
simples, mucho antes de que apareciera el Estilo cursiva loca ya se buscaba la belleza en la forma de las palabras y se daba mucha importancia a la expresividad y a la vitalidad de las líneas. El calígrafo Su Shi dijo que la caligrafía consistía en espíritu, energía, hueso, carne y sangre, y que no era caligrafía si faltaba uno de ellos.

El calígrafo **Bao Shichen** dijo que cualquier estilo de caligrafía debía tener trazo, hueso, sangre y carne; el trazo era el resultado del hueso del pincel, la sangre del agua y la carne de la tinta. En estas afirmaciones se hace referencia a la caligrafía como a un ente con vida, tanto en el plano material y concreto (hueso, carne y sangre como pincel, tinta y agua) como en el plano inmaterial y abstracto (el espíritu y la energía). La asignación de vida a las palabras da cuenta de la importancia de la expresividad de las líneas y de la atracción que éstas provocan en la caligrafía oriental. No hay otro lugar en el mundo en el que se haya desarrollado semejante necesidad de expresar la emotividad y la vitalidad en las líneas como ocurre en el ámbito oriental.

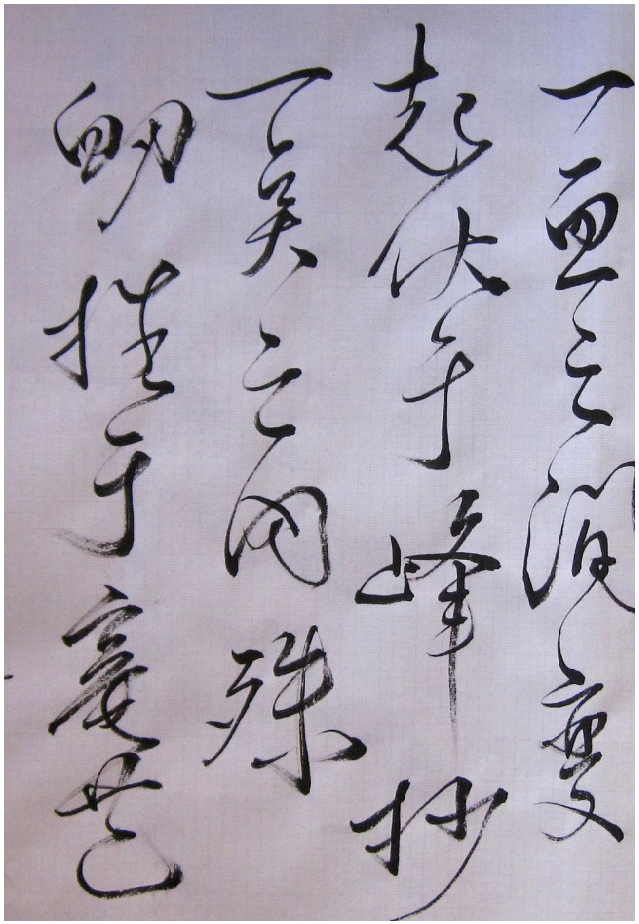
Una consecuencia de esta necesidad expresiva es el hecho de que la mayoría de los calígrafos de Estilo cursiva loca beban alcohol para expresar sus sentimientos con libertad. De este modo, transmiten con mayor potencia y vitalidad sus sentimientos en las líneas. En el arte occidental, las líneas llenas de vida de Van Gogh son las que más se parecen a las del Estilo cursiva loca. Sin embargo, no contienen tanta riqueza expresiva como las de las obras de Estilo cursiva loca en lo que concierne a los cambios de ritmo y a la plasmación del movimiento interno y espiritual del artista.

Los calígrafos escriben con sentimiento y buscan la exageración formal. Un buen ejemplo de ello lo encontramos en la libertad y el ritmo de las líneas de las obras de Xu Wei. A diferencia del resto de calígrafos que expresaban sus sentimientos con naturalidad según su estado de ánimo, él provocaba la exageración para plasmar con mayor intensidad los sentimientos que quería expresar. Los cambios de las líneas en sus obras desprenden una gran potencia emotiva y expresiva. En ellas nos transmite su época y sus experiencias. La personalidad que refleja en sus obras nos muestra la pasión que buscaba y lo que más conmueve de su producción es la ansiedad que podemos observar en las líneas desordenadas de sus obras.

El estilo cursiva loca es un estilo caligráfico. El pincel se coge con la mano y en su movimiento participan desde el hombro, los brazos y la muñeca hasta los dedos en un constante ritmo de girar y presionar que recuerda al de la música o el baile. La mano ha de mantenerse muy ligera y relajada como cuando se practica Tai-Chi , buscando un punto de equilibrio entre el yin y el yang,



16.25.
Ni Yuanlu (倪元璐, 1593-1644), *Zen Le Shan Wu Yang Lu Shi Zhou* (贈樂山五言律詩軸) "Poema para regalar Le Shan", parte, tela de seda, 165.0×47.3cm, Museo Nacional de Tokyo.



16.26.
Caligrafía de Hsiao Lin Liu, frase de Shu Pu.

La finalidad es aprender a conjugar el movimiento del brazo y los dedos en equilibrio con la mente para dominar la expresión de las líneas plasmando en ellas la personalidad y el espíritu del artista.

entre el movimiento y la pausa, expresando la energía en cada trazo, en cada carácter y en cada fila para que fluya globalmente en toda la obra.

Cada trazo se escribe sólo una vez y no se puede rectificar, por eso es una técnica difícil que requiere una gran concentración y mucha práctica para ejecutar cada carácter libremente sin posibilidad de cambiarlo. El pincel chino puede girar 360 grados, la libertad del pincel permite distinguir claramente los movimientos de los caracteres que se han escrito. Es necesaria una práctica de más de diez años para controlar bien el pincel y dar formas bonitas a los caracteres.

En el estilo cursiva loca se puede observar con transparencia el gesto del pincel y el movimiento interno del calígrafo. El gesto es la dinámica expresiva del artista; es el movimiento, la velocidad y la fuerza con la que se expresa. El estilo cursiva loca requiere esa sensación de velocidad y libertad en el momento de escribir, por eso sus líneas y sus formas son visualmente más hermosas y fluidas que las de otros estilos.

Al situarse frente a una obra de estilo cursiva loca, el espectador, aunque no pueda distinguir el significado de los caracteres, puede disfrutar igualmente de la forma de los trazos, que es lo más importante desde el punto de vista artístico. Disfrutar del movimiento de las líneas es lo atractivo de una obra de arte; cuando la observamos, nuestra vista distingue directamente la estática y el movimiento porque la forma dinámica es más visual y por eso los artistas intentan expresar la dinámica a través de su fuerza. Los calígrafos del estilo cursiva loca persiguieron la expresión del gesto observando la naturaleza, practicando **Tai Ji** o bailando. El objetivo era expresar un gesto propio a través del ritmo del movimiento de su cuerpo; desde el hombro, el brazo, la mano y los dedos hasta el pincel, como una sinfonía visual.

El gesto no sólo existe en caligrafía. Según ha estudiado la Paleoantropología, las manos de los hombres prehistóricos dibujaban animales en las cuevas oscuras con gestos naturales, y también ellos dejaban las huellas de sus manos impresas en las paredes y a veces dejaban signos y trazos libres. En la historia del arte europeo, Velázquez ya empezó a expresar el gesto de la mano en sus obras. Velázquez no dibujaba los detalles del cuadro, sino que le gustaba dibujar a gran velocidad, representando un gesto y dejando las huellas del pincel.

Después el Futurismo persiguió la expresión de la dinámica y el Surrealismo utilizó la escritura automática para expresar el gesto. Este interés por el movimiento del gesto permite al público occidental disfrutar de las obras del estilo cursiva loca. A pesar de la dificultad para entender el significado de la obra, el gesto de las líneas ofrece una satisfacción visual que puede atraer a

cualquier observador. Luego Twombly utilizó y desarrolló esta idea de jugar con la escritura y la pintura con la "poesía-pintura" en sus cuadros. El uso de los palillos, el arte del pincel, el arte marcial o el Tai Ji Quan son algunos ejemplos de la importancia del gesto de la mano para la cultura oriental.

16.3.4.1. Vincent Van Gogh

Van Gogh utilizó el color brillante, el gesto del pincel y la energía para expresar sus emociones; todas sus obras presentan una dinámica increíble. Su manera de manejar el pincel representó una revolución para la superficie lisa y perfecta de la tradicional pintura occidental.

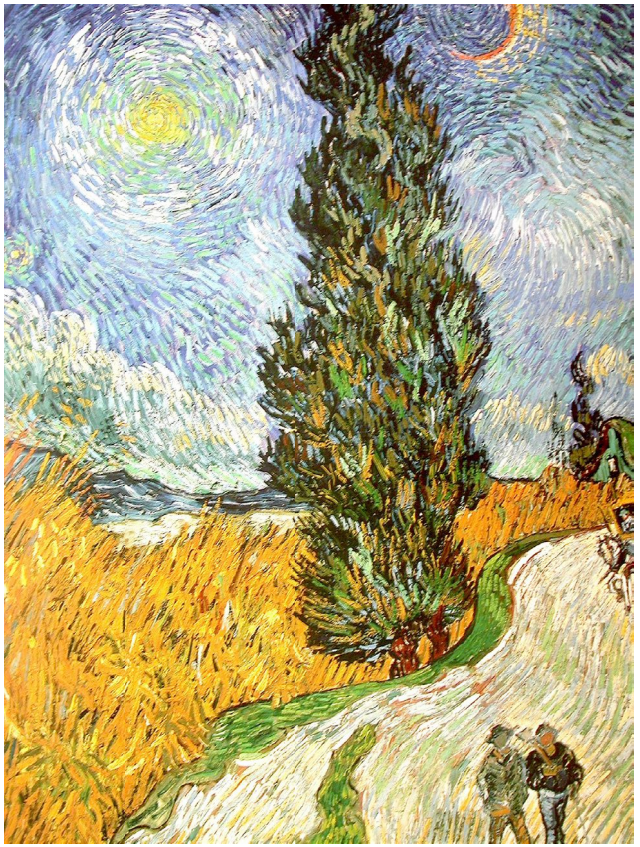
Estuvo influenciado una temporada por el grabado japonés. Él y su hermano coleccionaron muchas obras de artistas japoneses como Tokoyuni, Sharaku, Kiyonaga, Shunsho, Hokusay o Hiroshine. En algunas de sus obras, se puede observar la huella de esta influencia, como en una decoración de fondo con grabados japoneses o en la imitación directa de un grabado japonés. "Envidio de los japoneses la extremada nitidez que tienen todas sus cosas. Eso nunca resulta aburrido ni nunca parece hecho demasiado a prisa. Su trabajo es tan sencillo como respirar y trazan una figura en unos pocos rasgos seguros con la misma soltura y como si fuese tan sencillo como abrocharse el chaleco".

Pero esta influencia fue corta porque para Van Gogh la expresión de sus emociones era lo más importante de todo: "Y a veces esta emoción es tan fuerte que uno trabaja sin darse cuenta: las pinceladas se suceden rápidamente una tras otra como palabras en una conversación o en una carta. Sin embargo, uno no debería olvidar que no siempre es así, y que en el futuro llegarán días desmoralizados y sin inspiración alguna".

> Envidio de los japoneses la extremada nitidez que tienen todas sus cosas. Eso nunca resulta aburrido ni nunca parece hecho demasiado aprisa. Su trabajo es tan sencillo como respirar, y trazan una figura en unos pocos rasgos seguros con la misma soltura como si fuese tan sencillo como abrocharse el chaleco. [126]

Van Gogh influenció en la expresión de los colores del fauvismo y su manera de manejar el pincel también empujó a Pollock a utilizar "goteos" para expresar sus emociones.

126. Pascal Bonafoux. (1990). *VAN GOGH*, Barcelona, PERFILES DEL ARTE PLANETA, p.54



16.27.
Vincent Van Gogh, *A Cypress against a Starry Sky,* 1890,
Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm,
Kröller-Müller Museum, Otterlo, The Netherlands



16.28. Vincent Van Gogh, *The Starry Night*,
1889, Óleo sobre lienzo, 73.7 x 92.1 cm,
The Museum of Modern Art, Nueva York.

16.3.4.2. Futurismo

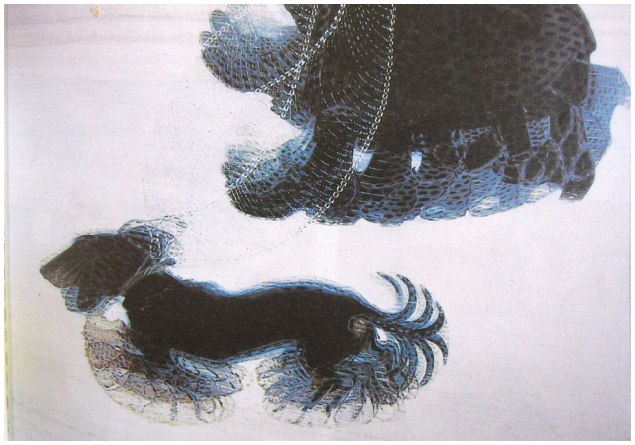
Los avances de la luz, los rayos X, la combustión interna o la fuerza industrial moderna, así como los veloces cambios en la vida social, impulsaron la aparición del Futurismo en 1909. El Futurismo exaltaba el dinamismo de la vida moderna y su mayor innovación fue la experimentación con el movimiento dinámico. Las dos grandes inquietudes futuristas fueron la expresión de las emociones a través de las obras y la representación del tiempo y del movimiento, transgrediendo la tradición y los valores establecidos.

La fascinación de los futuristas por la tecnología y la expresión de la velocidad tenía una estrecha relación con el avance de la fotografía. Un buen ejemplo de ello es la obra "Dinamismo de un perro con correa" de una de las figuras más relevantes del Futurismo, Giacomo Balla. Era una pintura que se concentraba en la dinámica de la ruta y el movimiento, en la que las borrosas y múltiples impresiones de las piernas y el rabo del perro transmiten el movimiento a la manera que más tarde lo harían los dibujos animados. La temática de sus obras era la expresión de la luz, la velocidad, el ritmo y el sonido.

Umberto Boccioni, otro de los pioneros del Futurismo, decía: "Quiero pintar lo nuevo, el futuro de nuestra era industrial". Expresó sus ideas con mayor intensidad que los neoimpresionistas en obras como "Dinamismo del cuerpo humano" o "Dinamismo de un jugador", en las que utilizaba colores fuertes y transparentes para expresar el tiempo y las cuatro dimensiones. Boccioni mezcló la influencia del Cubismo y el Neoimpresionismo con su interés por representar la velocidad, consiguiendo crear una sensación de inquietud e inseguridad en sus obras. Este estilo que buscaba la expresión de la velocidad también se manifestaría más tarde en la escultura.

La expresión del movimiento del Futurismo está directamente relacionada con la expresión del gesto. Sus ideas influenciaron en el desarrollo posterior del arte en Europa y Estados Unidos. La pasión por el gesto impulsaría la escritura automática del Surrealismo y llevaría a los informalistas a disfrutar del gesto de la caligrafía oriental; más tarde, desencadenaría el "action painting" y los experimentos sobre la luz y la velocidad.

Desde que Kandinsky y sus seguidores propagaron el arte abstracto, los artistas fueron adaptando y aceptando gradualmente las ideas del nuevo arte; pero el arte figurativo tradicional continuaba en artistas como Picasso o Matisse, que eran la referencia de la época. La cuna del arte en la segunda guerra mundial era París y el núcleo era Picasso, entonces los artistas abstractos no eran importantes pero poco a poco fueron cobrando relevancia.



16.29.
Giacomo Balla, *Dinanismo de un perro con correa (Correa en movimiento)*,
1912, Óleo sobre tela, 90.8 x110 cm
Buffalo (NY), Albright-Knox Art Gallery, Legado de A. Conger Goodyer.



16.30.
Luigi Russlo, *Dinamismo de un coche*,
1912-1913, Óleo sobre tela, 106 x 140 cm,
Centre Georges Pompidou, París.

El arte abstracto se inició como un estilo de estrictas formas geométricas y al principio fue el arte abstracto geométrico el que ocupó una posición importante en el arte de la época con estilos como De Sijl y Bauhaus. En 1945, Nelly van Doesburg organizó la exposición "Art Concret" en la Galería Dennise René, en la que participaron artistas del estilo abstracto geométrico como Kandinsky, Mondrian, Jean Arp, Sophie Taeuber-Arp, César Domela, Auguste Herbin, etc. El año siguiente, en el Salon des Réalités Nouvelles se presentaron cuatrocientas obras de pintura y escultura de ochenta y nueve artistas. En 1956, esta exposición pasó a denominarse "Réalités Nouvelles-Nouvelles Réalités" y las obras participantes sólo podían ser abstractas.

El arte abstracto geométrico fue evolucionando hacia un estilo cada vez más serio y académico que parecía alejarse de la idea original de arte abstracto. En 1950, Charles Estienne escribió un libro donde criticaba esta situación: "L´art abstrait, est-il un académisme?". Fue entonces cuando algunos artistas empezaron a desarrollar otros estilos más intuitivos y libres como el Informalismo.

16.3.5. Arte action

El estilo cursiva loca se caracteriza por la resistencia a acatar las normas tradicionales de la caligrafía que perduraban en la dinastía Tang en virtud de la libre expresión de la personalidad y los sentimientos del artista. Los calígrafos de estilo cursiva loca se esforzaban en cuerpo y alma para excitar sus emociones al máximo con el objetivo de plasmar en sus obras la liberación expresiva. Este empeño en perder el control racional para mostrar libremente el mundo interior del calígrafo les llevó a venerar el alcohol y la locura, que les permitían desinhibirse y enajenarse para perder el control y llevar las emociones al límite transgrediendo las normas.

16.3.5.1. DADA

En 1703, el filósofo Wilhelm Leibniz fue el primer investigador sobre El libro de los cambios del mundo occidental. En 1835, era publicado en latín por el sacerdote jesuita P. Regis. A principios del siglo XX, el sinólogo Joseph Needham contribuyó al conocimiento sobre El libro de los cambios y el psicólogo William James escribió algunas críticas sobre el tema. El libro de los cambios, conocido en el mundo occidental como El libro de los cambios, interesaba mucho a los intelectuales de la época y a partir de entonces, se empezaron a publicar muchos libros sobre el tema.



16.31.
Carlo Carrà
Manifestación intervencionista (Celebración patriótica),
1914, Tempera y colage sobre cartón, 38.5 x 30 cm
Colección Mattioli, Milán.



16.32.
Hans Arp,
Configuración (ombligo, camisa y cabeza),
1927-1928, Relieve de madera pintado, 145.5 x 115.5 cm
Öffentliche Kunstmuseum, Fundación Emanuel-Hoffmann, Basilea.

Yi Jing se basa en la adivinación para pedir consejo sobre dudas y dilemas de la vida, es un modo de conectar lo personal y lo universal. A partir de las dos energías **Yin** y **Yang,** se pueden desarrollar hasta 64 hexagramas distintos. Desde la antigua dinastía Shan hasta la actualidad, desde los emperadores hasta los campesinos, siempre se ha pedido consejo a ***Yi Jing*** como orientación vital.

Dada fue uno de los movimientos más libres y transgresores del arte europeo de principios de siglo. Igual que los orientales, "desde la vida" ellos buscaban la inspiración para sus creaciones; pero al contrario que los orientales, que lo hacían con calma y seriedad, la actitud de los dadaístas era revolucionaria y divertida. Sus creaciones eran fruto del azar.

Uno de sus representantes del grupo alemán, John Heartfield, fue uno de los inventores del fotomontaje, a partir de la técnica basada en el azar de recortar fotografías y combinarlas de manera asombrosa en una nueva imagen. Tristan Tzara, uno de los mayores representantes del Dadaísmo, recortaba palabras sueltas de los periódicos y luego las mezclaba para pegarlas libremente creando "poesía del azar". Marcel Janco también jugaba con el azar en la construcción de sus obras de yeso y alambre. Y Arp, que también creaba poesía azarosa recortando palabras del periódico, decía: "Me entregué a una ejecución automática. Lo llamé 'trabajar sometido a la ley del azar', la ley que contiene a todas las demás y que es insondable, como la causa primera de la que brota toda la vida y que sólo puede ser experimentada dejándose totalmente a merced del inconsciente". Experimentar con el azar ofrecía muchas posibilidades sobre los temas y los materiales, de ahí la originalidad y la innovación de los dadaístas.

Más tarde, el Dadaísmo desembocaría en el Surrealismo, donde la técnica del automatismo también estaba relacionada con el concepto de azar. Los artistas creaban bajo un estado de descontrol e inconsciencia que les permitía dar rienda suelta a la imaginación y a la libertad expresiva. André Breton destacó la importancia de la psicología y el inconsciente en la creación artística, y creía en el automatismo como técnica para llegar a la "verdad". André Masson utilizaba la técnica del dibujo automático para que las líneas de sus dibujos escaparan a su voluntad y pudieran moverse libremente. Arp lanzaba papeles y cables al suelo para crear funciones impensadas. En definitiva, todos ellos pusieron énfasis al proceso creativo, al momento de crear; una idea que más tarde impulsaría el "arte acción".

El músico John Cage, que como los artistas abstractos también revolucionó las formas y los conceptos pero en el terreno musical, se interesó mucho por la filosofía oriental y la utilizó

tanto para la creación de sus composiciones como para la interpretación del sentido de la música. Influenciado por el pensamiento **Zen**, introdujo una revolucionaria concepción del silencio en la música y de los contrarios incidental-no incidental o continuidad-no continuidad. Su conocimiento y su pasión por El libro de los cambios, le llevó a utilizar procesos de azar a la hora de componer hasta el punto de que en algunas de sus obras más importantes, como 4.33, el ritmo de la duración o de los silencios estaba marcado a partir del azar de El libro de los cambios. Cage consideraba que la función de la música era estimular la mente para hacerla susceptible a las influencias divinas, la música como un camino a la iluminación.

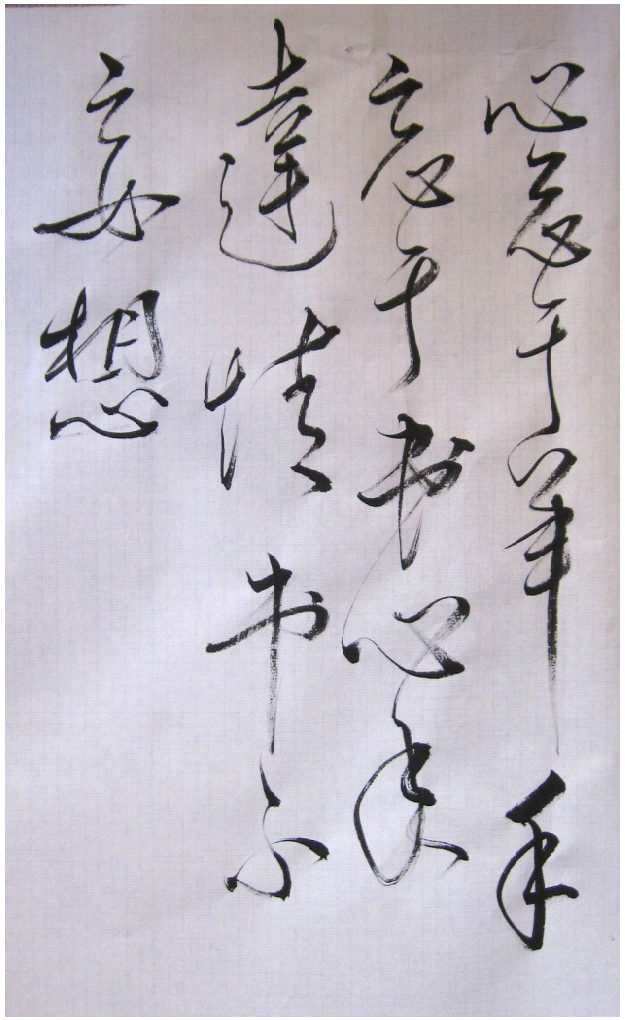
16.3.6. Poesía

La relación entre la caligrafía y la literatura es muy íntima, porque la base de los dos artes son los caracteres. Según el orden y la distribución de los caracteres, se pueden crear distintos estilos o géneros literarios como la poesía, la prosa, la novela, etc. Para expresarse artística y emocionalmente, lo más popular es cantar o escribir. Una poesía china puede expresar sentimientos o ser sólo para disfrutar de la belleza de la caligrafía. Pero la mejor obra es la que permite sentir las emociones desde los caracteres; no es sólo lo que se dice, ni cómo se dice, sino, sobre todo, cómo se escribe. Hay dos obras consideradas como las únicas que han llegado a este espíritu de la caligrafía.

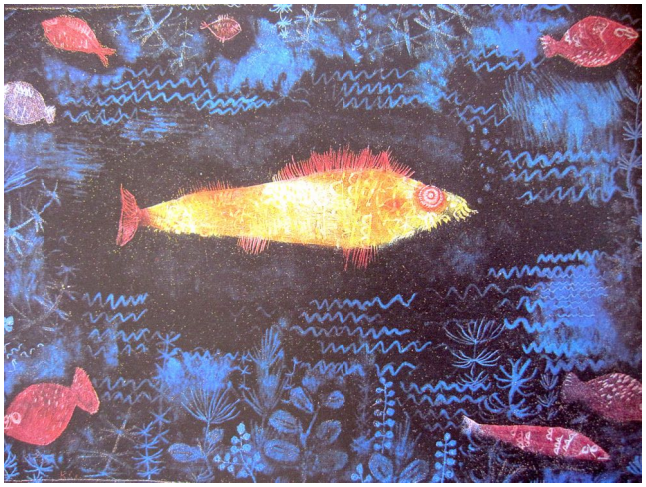
La otra obra es ***Ji Zhi Gao*** (祭姪稿) "Artículo para conmemorar a mi sobrino" de **Yan Zhenqing** de la dinastía Tang. Fue una obra escrita como oración fúnebre en memoria de su sobrino. **Yan Zhenqing** fue general del gobierno y en la rebelión de **An Shi** de la dinastía **Tang**, los rebeldes mataron a su hermano y a su sobrino. Su escritura era desordenada, repasada y corregida en muchos sitios.

La obra de **Wang Xizhi**, que expresa la elegancia de la nobleza, está totalmente opuesta a la obra de **Yan Zhenqing**, que habla sobre las dificultades de la vida. Las dos reflejan épocas y situaciones distintas, pero ambas tienen en común ser consideradas como las mejores obras de la historia de la caligrafía.

Los calígrafos del estilo cursiva loca perseguían el objetivo de transmitir la emoción en sus obras. Había muchos poetas que eran calígrafos, como **Li Po** o **He Zhizang**. En principio, los literatos escribían poesía para expresar sus sentimientos y su genialidad, pero al mismo tiempo se expresaban a través de su caligrafía. Y los espectadores no sólo se fijaban en el significado de



16.33.
Hsiao Lin Liu, frase de Wang Senxian.



16.34.
Paul Klee, El pez dorado,
1925, Óleo y acuarelas sobre papel montado sobre cartón,
49.6 x 69.2 cm
Hamburger Kunsthalle, Donación de los amigos de Carl Georg Heise, Hamburgo.

la obra, incluso a veces disfrutaban más de la caligrafía que del contenido. En las obras del estilo cursiva loca, los caracteres son difíciles de distinguir y gran parte del público disfruta únicamente del ritmo y el gesto de la caligrafía.

16.5.6.1. Paul Klee

Los cuadros de Klee presentaban signos de dirección que según su composición y su ubicación creaban una u otra función de movimiento. A través de la relación entre las líneas y los signos, Klee construía su relación con el universo.

Muchas de sus obras contienen escritura, posiblemente por la influencia de su interés por la poesía china entre 1917 y 1923. Su escritura simbólica se llegó a comparar con el chino mandarín. Este estilo influenciaría más tarde a Joan Miró, que también se caracteriza por el uso del lenguaje simbólico en sus obras.

En algunos de sus diarios, Klee expresa sus ideas sobre el sentido y la simbología de su obra:

"El arte es un símbolo de la creación. Dios no se inquietó por las contingencias actuales." (Diario 1008, 1916).

"Todo lo perecedero no es sino un símbolo. Lo que percibimos es una proposición, una posibilidad, un hecho auxiliar. La verdad reside, invisible, en el fondo de todas las cosas. El mundo es el objeto de mi arte, aunque no sea este mundo, el mundo visible." (Diario 1081, 1917).

Muchos signos de Klee se desarrollaron a partir de materiales de la naturaleza como árboles o flores. Algunos son indicaciones en forma de flecha, otros alfabetos o puntos; entre ellos se crea una dinámica y una fuerza parecida a la del gesto entre los caracteres del estilo cursiva loca.



16.35.
Paul Klee, *Insula dulcamara*,
1998, Pasta coloreada y óleo sobre periódico, montado sobre arpillera sobre un bastidor; marco original, 88 x 176 cm
Kunstmuesum Bern, Fundación Paul Klee, Berna.

17.

El misterio de las manchas (神秘墨跡)

"Los pintores informalistas"

En 1945, el crítico francés Michel Tapié creó un termino para definir un tipo de pintura espontánea abstracta, muy popular entre los artistas europeos durante los años 40 y 50. Se trataba del Informalismo, corriente paralela al Expresionismo Abstracto de Estados Unidos. El Informalismo también se denomina Arte Otro, término que da título al libro de Tapié ***Un Art Autre*** (1952) que popularizó la nueva denominación, pero tienen distintos matices y no hay un acuerdo terminológico preciso entre los críticos, aunque se usan habitualmente como sinónimos. El Informalismo se caracterizaba por el rechazo de la abstracción geométrica, la ausencia de voluntad formal en la estructuración compositiva de la obra y su tratamiento plástico, la exploración de nuevos caminos expresivos siguiendo la intuición y lo aleatorio, la creación de ritmos espontáneos a base de marañas envolventes de líneas y manchas de color, la búsqueda de lo gestual y lo matérico, etc. Este movimiento generó una gran variedad de estilos como el Tachismo, el "Action Painting", la pintura matérica, el Espacialismo, etc.

La crítica e historiadora de arte Lourdes Cirlot comentó el significado de la aparición de este estilo diciendo: "Para Tapié, resulta imprescindible, aparte de la creación de una estética, señalar la aparición de aquello que indica el comienzo de una nueva era en la historia del arte y luchar por conseguir la independencia frente al movimiento de tradición académica". "Informal quiere decir negación de las formas clásicas de dirección unívoca, no abandono de la forma como condición base de la comunicación".[127]

El Informalismo abarcaba un amplio campo de ideas y estilos, aunque con el denominador común del rechazo del academicismo y de la búsqueda de la libertad expresiva; por eso su definición es amplia y ha recibido varias denominaciones como "arte informal", "un art autre", "abstracción lírica", "Tachismo", etc. También se puede considerar dentro de las diversas



17.1.
Mark Tobey, *Pacific Circle*
1956. Témpera sobre cartón, 111.8 x 88.3 cm
Colección privada, Nueva York

127. Cirlot Lourdes. (1983), p31



17.2.
Georges Mathieu, *Mathieu de Alsacia se desplaza al convento de Ramsay*,
1956.Óleo sobre lienzo, 198 x 147 cm
Museo de arte moderno de Toulouse

formas de expresión del nuevo arte el expresionismo abstracto de Estados Unidos, un estilo lírico e intuitivo que se desarrolló también como reacción a la racionalidad y la frialdad del arte abstracto geométrico que imperaba en la época. Ante la gran variedad de estilos, nuevas técnicas y experimentos, se han propuesto clasificaciones como por ejemplo la de Lourdes Cirlot que propone cuatro grupos de pintores informalistas[128]:

Pintores de la materia. Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri, etc.

Pintores del signo y el gesto. Jackson Pollock, Wols, Georges Mathieu, Hans Hartung,etc.

Pintores espacialistas. Lucio Fontana, Mark Rothko, etc.

Pero esta clasificación sólo es una visión general y una pauta divisoria, ya que un mismo artista puede desarrollar varias facetas experimentales, como en el caso de Pollock, que experimentó con las tres facetas, con el gesto, materia y el espacio. El Informalismo revolucionó y dominó el arte de los años 50 y 60 en su búsqueda de una nueva dirección en la expresión del arte centrada en la libertad del espíritu y de la experimentación artística. Representó sobre todo una actitud abierta y un pensamiento libre que permitió romper barreras y abrir muchas puertas, como por ejemplo la de conectar con otras culturas para alimentarse de otras ideas y estilos para enriquecer la creación; el contacto entre Michel Tapié y otros informalistas con algunos artistas orientales es un buen ejemplo de ello.

17.1. El contacto entre el Informalismo y el arte oriental.

En el movimiento informalista de los años 50, surgió un gran interés por la cultura oriental, sobre todo por Japón, dado que algunos pintores japoneses establecidos en París como Hisao Dômoto y Toshimitsu Imai mantenían una estrecha relación con los informalistas y representaban el lazo que permitía a los artistas occidentales adentrarse en esa noción de estética oriental que tanto les atraía de la caligrafía, la gestualidad o el **Zen**. Mientras tanto, un grupo de pintores abstractos de la vanguardia japonesa llamado "Grupo Gutai" empezó a publicar boletines de sus exposiciones y a enviarlos a artistas de Europa y Estados Unidos para darse a conocer e intercambiar ideas sin moverse de Japón, entre los destinatarios figuraban Pollock y en París, Dômoto e Imai. Cuando éstos mostraron a Tapié el boletín Gutai, se entusiasmó tanto al ver que en Japón existía un

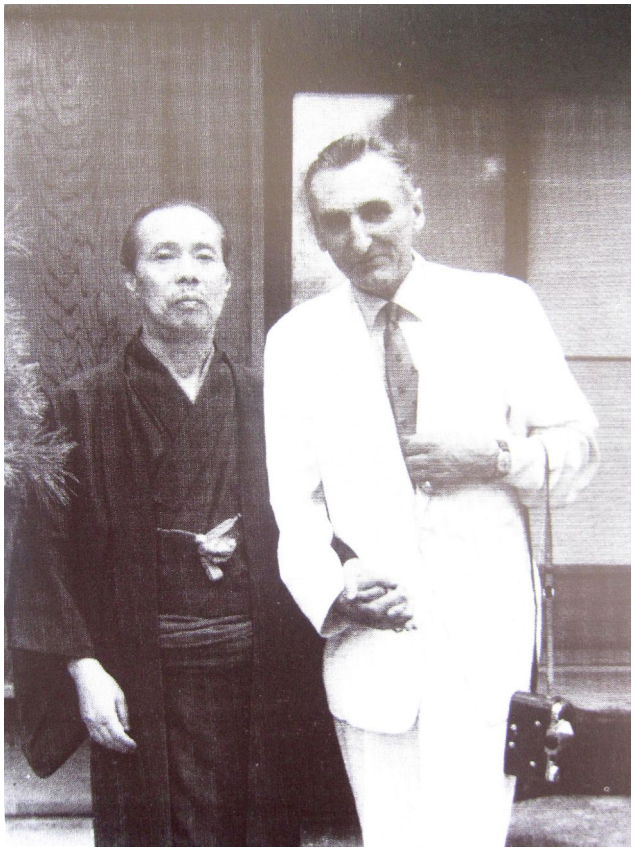
128. Cirlot Lourdes. (1983), p38

arte poético tan actual y tan cercano a su "art autre" que decidió viajar a Japón para conocerlo de cerca y ver si en el lejano Oriente podría encontrar nuevas ideas y campos de acción para enriquecerse e integrarlos en el movimiento informal.

En septiembre de 1957, Tapié viajó a Japón por primera vez acompañado por Mathieu y unos días más tarde por Sam Francis. Conoció al máximo representante del grupo Gutai, Jirô Yoshihara, con quien a partir de entonces mantendría una fructífera relación, repleta de eventos, exposiciones y publicaciones conjuntas. En este primer viaje, Tapié dio una conferencia titulada "Sobre el nuevo arte" y Mathieu hizo una demostración de "Action Painting" en kimono a petición del grupo Gutai. El siguiente boletín del grupo Gutai (nº8, 29 de septiembre) se tituló "La aventura informal", con un texto de Tapié acompañado de imágenes de obras de artistas occidentales como Mathieu, Sam Francis, Pollock o de Kooning, y de artistas japoneses como Dômoto e Imai, mezcladas indistintamente también con las de artistas del grupo Gutai. La siguiente exposición del grupo Gutai, inaugurada el 8 de octubre en Tokyo, se abría con una presentación de Tapié titulada "Genèse d´une ère autre". El 11 de octubre se inauguraba también en Tokyo la "Exposition d´art contemporain dans le monde", organizada por Tapié antes de partir.

Unos meses más tarde, en abril de 1958, Tapié volvió a Japón con motivo de la "Segunda velada de arte Gutai en escena" y del "Festival Internacional de Osaka". Este festival comprendía una exposición instalada en los grandes almacenes Takashimaya titulada "The International Art of a New Era. Informel and Gutai", organizada por el grupo Gutai, con 120 obras de artistas europeos, americanos y japoneses seleccionadas por Tapié. Las siguientes exposiciones del grupo Gutai ya no se celebraron en Japón, sino que por iniciativa de Tapié se instalaron primero en Nueva York, en octubre de 1958, en la galería "Martha Jackson", y después en Turín, en octubre de 1959, en la galería "Notizie-Arti Figurative". A partir de entonces, la presencia del grupo Gutai en Turín fue constante gracias al "International Center of Aesthetic Research" creado por Tapié y Ada Minola en 1960.

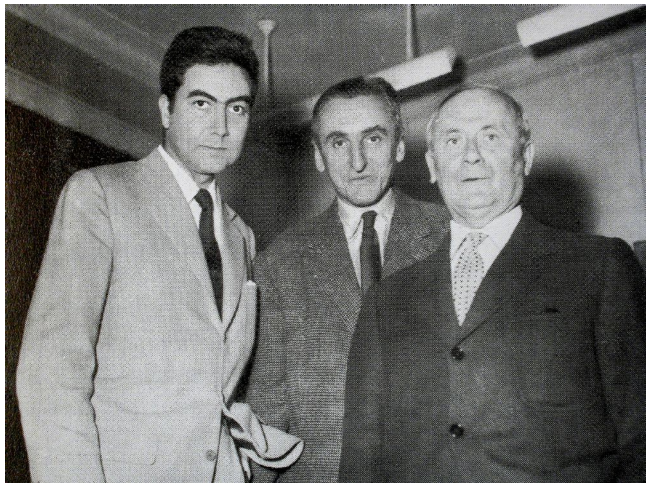
En 1961, Tapié viaja por tercera vez a Japón para participar en "The International Sky Festival" en Osaka, que partía de la idea de hacer una exposición "en el cielo". Se realizó colocando en lo alto del edificio de los grandes almacenes Takashimaya una reproducción ampliada de una obra de cada uno de los artistas participantes (europeos, americanos y japoneses) sostenidas por pequeños globos que al liberarse dejarían volar las obras en el aire creando un gran impacto visual y la sensación de libertad que estos artistas perseguían.



17.3.
Tapié con Insho Domoto, Kyoto 1959



17.4.
Llegada a la estación de Osaka, Yde Yoshira, Tapié, Mathieu e Imai, 1957



17.5.
Tapié " un "Art-Autre" Galería cívica de arte moderno y contemporáneo de Turín Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo.

El cuarto viaje de Tapié a Japón, en septiembre de 1962, coincidía con la inauguración de la "Pinacoteca Gutai" en Osaka, creada como un espacio no sólo para exponer las obras del grupo Gutai, sino también para seguir y promocionar el arte extranjero en Japón. Acogió exposiciones de artistas europeos y fue frecuentada por artistas occidentales que querían conocer el arte del grupo como Sam Francis o John Cage. A partir de entonces, las exposiciones y los eventos, organizados casi siempre por Tapié, se sucedieron frecuentemente. La interacción entre los artistas occidentales y orientales cada vez sería más habitual y enriquecería el arte, la cultura y, en general, la vida de ambos.

17.2. El Informalismo y la caligrafía oriental.

Dentro de la pintura abstracta, las obras que siempre se han asociado a la caligrafía oriental son las del Tachismo. El término Tachismo fue utilizado por primera vez por los críticos franceses Charles Estienne y Pierre Gueguen. En francés, "tache" significa "mancha"; la idea original del Tachismo es precisamente la investigación de la mancha y de la tinta, descubriendo que la manera de manejar el pincel representa el carácter del artista. Los pintores tachistas utilizaron las variaciones en la velocidad y los matices de la tinta para expresar sus particularidades personales. Esta fascinación por la tinta les llevó a interesarse mucho por la caligrafía oriental, tanto por sus materiales como por sus ideas, y descubrieron que ésta tenía muchos puntos en común con sus creaciones, ya que compartían el estudio de la tinta y la mancha y la expresión del carácter personal a través de sus matices. Las teorías de la caligrafía china sobre la variedad de matices del negro como "La tinta tiene cinco tonos" ofrecieron la inspiración a los pintores tachistas para presentar los cambios de "tache".

Los pintores informalistas utilizaron la técnica surrealista del automatismo para entrar en un estado de inconsciencia e irracionalidad que les permitiera crear naturalmente; como ya hemos comentado en la primera parte de la tesis, algunos calígrafos de Kuang Cao también buscaban esta situación de enajenación, como Zhang Xu, que decía que le gustaba escribir después de haber bebido para tener la sensación de crear evadiéndose de todo. Además, los pintores informalistas rechazaban la idea de la composición planteada antes de crear de la pintura abstracta geométrica, ellos preferían un estilo más libre y poético expresado a través del movimiento. Soulages declaraba: "Cuando empiezo un cuadro, no sé lo que voy a hacer. Lo que hago me enseña lo que busco". El espíritu de los artistas no se podía encerrar en líneas rectas y formas geométricas, necesitaban

la libertad del movimiento en las líneas para expresar su mundo interior; esto también ocurre en Kuang Cao, su apariencia es como la de la pintura abstracta lírica. El desarrollo de ambos estilos muestra la necesidad del artista de la época de expresar sus emociones y mostrar su carácter libremente, el individuo estaba buscando una salida nueva para expresarse con libertad, independientemente de que fuera oriental u occidental.

En el estilo cursiva loca de la caligrafía china se expresa libremente el mundo interior del artista; es un estilo de caligrafía pero la simplificación de sus líneas y su carácter abstracto le alejan de otros estilos y permiten que ofrezca más espacio para expresar el arte y el carácter de quien lo escribe. Se puede entender facilmente que el arte informalismo tiene relación con el estilo cursiva en la expresión de la forma. En algunas obras de arte contemporáneo hay características estéticas que coinciden con las de la caligrafía china. Por ejemplo:

1. Un color, en particular, el negro.

2. La modulación de la línea; el paso de la corrección y el cuidado al cambio radical en las líneas.

3. El vacío, no rellenar todo el espacio sin pintar como se venía haciendo tradicionalmente.

4. Los mitos y los símbolos dan paso a las connotaciones emocionales y la filosofía de la forma que tiene ahora espíritu por sí misma y ya no es una copia de la realidad.

En el siglo XX, algunos artístas comenzaron a usar el pincel como los calígrafos. Algunos ejemplos de la relación entre el arte contemporaneo y la caligrafía china son: la pintura de Pollock, la caligrafía de Brice Martin o la pintura de Tàpies. Estos pintores que citamos, expresan en sus obras conceptos de la filosofía china. Los intercambios entre el informalismo y caligrafía era cada vez mas evidentes. En parte de las formas y algunos de ellos utilizan el pincel para pintar o tienen una fuerte relación con la filosofía china. Primero gracias a los vanguardistas Japoneses, ellos ampliaron las posibilidades de la caligrafía, haciendo que esa fuera cada vez mas visual, mas pintura. Dentro de la pintura informalismo, las obras que siempre se han asociado a la caligrafía oriental son las del Tachismo.

En sus obras no sólo la forma se puede comparar con el estilo cursiva. En el ámbito espiritual, ellos también persiguen la unidad de lo interior y lo exterior, del hombre y la naturaleza, del yo y el universo, tal y como hacían ya desde la antigüedad los calígrafos del estilo cursiva. En el ámbito expresivo, también observamos en ellos el azar en el proceso de pintar y la creacion inconsciente, que podemos relacionar con la creación en estado ebrio de **Zhang Xu** y **Huai Su.**



17.6.
Caligrafía de Teshigabara. Palacio Graneri, Circulo de artista de Turín.

17.3. Los pintores

17.3.1. La libertad de la escritura blanca: Mark Tobey (1890-1976)

La caligrafía china ejerció una gran influencia en los artistas informalistas, y algunos la practicaron, como Mark Tobey. Tobey comparte la opinión de Fenollosa, en el sentido de que el encuentro entre el Lejano Oriente y Occidente pudo haber tenido lugar en América, por su favorable situación geográfica. Su religión "Bahai" también influenció en el estilo de su obra. Y se manifestó en este sentido:

> "Según el Baha´I, la raíz de todas religiones se basa en la teoría de que el hombre llegará a entender gradualmente la unidad del mundo y la identidad de la humanidad. Enseña que todos los profetas son uno; que la ciencia y la religión son las dos fuerzas que se deben equilibrar si el hombre quiere madurar. Creo que mi obra ha estado influida por estas creencias. He intentado la descentralización y la compenetración, de forma que todas las partes de un cuadro tengan valor y estén relacionadas entre sí. Incluso es posible que haya esperado atravesar la perspectiva y acercar lo que está lejos."[129]

En 1923-1924 conoce en Washington a **Teng Kisei Kúei** (1900-1980), un estudiante chino de la Universidad de Washington, que le introdujo en el conocimiento de la caligrafía.

> "Mi amigo y artista Teng Kwei acaba de darme mi primera lección de pincel chino. El árbol ya no es una sustancia menos compacta bañada por el claroscuro. Se registra, y a menudo se ama, cada movimiento: como si fuera huellas sobre la nieve. El gran Dragón respira cielo, truenos y sombras; sabiduría y espíritu animados. (Reminiscencia y ensueños)"[130]

En 1934, se reencontró con él en Shanghai y volvió a practicar caligrafía. En este viaje a China y Japón, Tobey se ilustró sobre la técnica y el pensamiento de la pintura oriental. Él mismo explicó esta experiencia:

> "Durante algún tiempo se apreciará la caligrafía china. No me atrevo a pensar en el futuro. Nuestros espíritus sólo son tiempo- y – espacio, ligados si así lo queremos nosotros."[131]



17.3.1.1.
Mark Tobey, *Abstract Figures*
1954, Acuarela y gouache sobre papel
26.8 x 21 cm,
Colección privada, España

129. Helen Westgeest, 1996, p46

130. Mark Tobey. (1997). *Mark Tobey.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p425

131. Mark Tobey, 1997, p425



17.3.1.2.
Mark Tobey, *Above the Earth VI*,
1956, Témpera sobre papel, montado sobre cartón
45 x 30 cm,
Colección privada, Nueva York

En 1925 hizo su primer viaje a París, al año siguiente fue a Haifa donde se halla el centro Mundial Bahai, y durante este periodo conoció y estudió las caligrafías árabe y persa. Desde 1931 hasta 1933 estuvo enseñando en la escuela de Dartington Hall, en Devon (Inglaterra). Allí conoció a Arthur Waley y al ceramista Bernard Leach. Entonces Arthur Waley había publicado el libro ***Zen Buddhism and Its Relation to Art***, donde investigaba la relación entre el Zen y el arte; pensaba que el Zen ayudaría a los artistas a profundizar en su arte. Esta idea atrajo el interés de Tobey por el Zen, y en 1934 fue a Japón y a Shanghai con el ceramista Bernard Leach.

En 1934, después de su viaje a China, se fue a Japón y estuvo en un templo **Zen** aprendiendo meditación. Aunque le decepcionó no poder alcanzar el estado de "caer en la cuenta" de la meditación, esta experiencia le ayudó a entender el arte **Zen** y el pensamiento daoísta. Respecto a esta filosofía, dijo:

> "Nunca sé cuándo puedo pintar; tengo que despertarme, alcanzar un estado y olvidarme de todo, si es posible, para lograr la unión con lo que estoy haciendo y cuanto menos pienso en ello – en la pintura y en mí mismo- mejor es el resultado."[132]

Su viaje a oriente le inspiró la técnica de la pintura y una concepción estética:

> "En 1934, mientras vivía en Dartington Hall, Devonshire, Inglaterra, realicé un viaje a China y Japón, donde estudié la técnica del pincel y conocí a algunos maestros orientales. Sin embargo, era en todo momento algo desinteresado, nunca con una idea consciente de imitar".[133] "A principios de los años veinte, estudié la técnica del pincel en Seattle con Teng Kisei(sic), un estudiante de la Universidad de Washington, y descubrí que era posible experimentar un árbol en una línea dinámica además de en la masa y la luz. Sin embargo, no fue hasta mi regreso a Inglaterra en 1936 cuando inicié el estilo denominado "escritura blanca" con el cuadro Broadway, en la actualidad propiedad del Metropolitan Museum. Tras regresar a Seattle en 1939, poco a poco conseguí expresarme en este estilo, y en los cuarenta alcanzó su punto máximo en un cuadro titulado "New York", una composición de gran luminosidad."[134]

En el estilo "**white writing**" (escritura blanca), las líneas blancas inextricablemente cruzadas

132. Mark Tobey. (1986). *Mark Tobey : Tempera Gouaches Aquarelle Zeichnungen : 25. Oktober 1986-28. Februar 1987*, St. Gallen: Erker-Galerie, p14

133. Mong Chinyun (孟慶媛). (1990) , *Mark Tobey*, Tesina de Master, Taipei: University of Taipei. p46

134. Mong Chinyun, 1990, p46

en realidad están separadas de forma autónoma y se pueden reseguir cada una de ellas de forma independiente. En el fondo al temple creado por Tobey en el año 1935 compuesto por dibujos caligráficos blancos superpuestos sobre atisbos de color poco definidos, se observa claramente la relación con la caligrafía en el uso de las líneas.

> "(...) escribir la pintura (...) pasó a ser una necesidad. He pensado muchas veces que mi forma de trabajar es como una interpretación, en la que hay que conseguirlo todo de una vez o no conseguirlo. (Alrededor, 1954)
>
> "Nunca trato de mantener un estilo particular en mi trabajo. Para mí el camino ha sido un zigzag hacia y desde las antiguas civilizaciones buscando nuevos horizontes a través de la meditación y la contemplación."
>
> "Creo que, cuando pinto, mi principal problema es el ritmo y la plasticidad, muchas veces la sensibilidad de la pincelada que conocemos como "el sentido de la textura". Al no tener ideas fijas- diría- obviamente en un estado de flujo constante, o por lo menos así me parece."
>
> "Siempre en movimiento- así veían los filósofos griegos al ser esencial del alma-, por eso, he tratado de arrancar algunos fragmentos de esa belleza que compone los milagros del cosmos y que se halla en el multifacetismo de la vida."[135]

Las líneas de su obra mantienen el movimiento y dan la sensación de actividad. Normalmente, el fondo es negro y las líneas son blancas en forma de uve o de sierra. Su "white writing" expresa la luz difuminada de las grandes ciudades. Las líneas muy tupidas llenan un espacio formado por muchas capas en que no se enfoca a ningún punto concreto. Este tipo de composición "all over" (la repartición regular de los elementos sobre la superficie total del cuadro) es muy típica de la pintura expresionista. Su obra representa el movimiento de la luz de la ciudad, su idea proviene de la caligrafía oriental:

> "Fragmentos orientales; caracteres que giran, se retuercen y se desplazan hacia aspectos occidentales y que hablan eternamente de la unidad del espíritu del hombre."[136]
>
> "Threading Light las líneas blancas en movimiento simbolizan la luz como concepto unificador que fluye a través de unidades discretas de vida para llevar dinamismo a la mente humana, que



17.3.1.3.
Mark Tobey, *Composition N°1 (Sumi n°1)*
1957, Tinta sumi sobre papel, sobre lino
61 x 96.5 cm
Achim Moeller Fine Art, Nueva York

"En los textos de pintores japoneses he encontrado que adoptan la palabra (abstracta) como parte de la idea zen sobre pintura, algo que empieza a considerarse de la misma forma por algunos artistas americanos. Esto se debe, desde luego, a las ideas básicas del zen: Sencillez, Claridad y Profundidad, que para el zen no se deben aplicar sólo en todas las ramas del arte, sino también en la vida cotidiana."

Mark Tobey, ((Mark Tobey, 1997, p430)

135. Mark Tobey, 1997, p425

136. Mark Tobey, 1997, p408



17.3.1.4.
Mark Tobey, *Untitled*
1957, Tinta sumi sobre papel
113 x 87.5 cm
Colección Miani Johnson, Nueva York.
Cortesía Galería Jorge Mara, Madrid

"se puede ver un árbol no sólo en términos de luz y de masa, sino también como una línea dinámica"

- Mark Tobey
(Mark Tobey, 1997, p430)

siempre expande sus energías hacia una relatividad mayor."[137]

"Es obvio que mi obra está en un estado de flujo constante" y "Quiero que haya vibración en ella. Todo lo que existe, todo lo que es, es una vibración .."[138]

Con energía eléctrica, ondas, rayos, esporas, semillas, con suspiros potenciales, tonos potenciales…y Dios sabe qué más"[139]

La línea se convirtió en algo dominante en lugar de la masa, pero aún así intenté interpenetrar la línea con una existencia espacial. Escribir el cuadro, ya sea en color o en tonos neutros, acabó convirtiéndose en una necesidad para mí.[140]

"Las líneas blancas que se mueven simbolizan la luz como idea unificadora que fluye a través de unidades discretas de vida que dinamizan el espíritu humano, expandiendo siempre sus energías hacia una relatividad más amplia."[141]

En 1956 Mark Tobey pintó una serie de pinturas – Above the Earth, intentó representar la tierra vista desde el espacio exterior, dibujó unos signos que parecían flotar en el cielo.

En 1957 estudió los libros de Suzuki sobre el **Zen**. Vivió en Seattle, recibió la enseñanza del maestro zen Takizaki, y mantuvo contactos con los pintores japoneses Horiuchi y Tsutakawa; y dijo:

"He practicado la meditación en un monasterio zen y he hablado con algunos abades, pero aún no he experimentado Satori o Iluminación y dudo que algún norteamericano lo haya hecho. También dudo que los pintores modernos en Oriente hayan vivido esta experiencia.

Me he dado cuenta de que muchos artistas japoneses, como sus colegas europeos, han ido aclarando sus objetivos expresándolos en palabras. Aunque el resultado es interesante, el núcleo pocas veces se revela. A partir de los artículos escritos por los pintores japoneses, creo que toman

137. Mark Tobey, 1997, p405

138. Helen Westgeest, 1996, p75

139. Mark Tobey. (1990). *Mark Tobey Ausstellung. A Centennial Exhibition*, Basel: Galerie Beyeler Basel. p25

140. Mong Chinyun, 1990, p46

141. Mark Tobey, 1997, p74

la palabra "abstracto" como parte de la idea zen de la pintura, y algunos artistas americanos están empezando a considerarla del mismo modo. Sin duda, esto se debe a ideas básicas del zen como Sencillez, Franqueza y Profundidad. En el sentido del zen, esto incluye no sólo el arte en todas sus manifestaciones sino también las ramificaciones de la vida diaria. En otras palabras, es una expresión del espíritu. Igualmente, Shinto, con su énfasis en la sencillez, queda perfectamente plasmado en la belleza de sus templos.

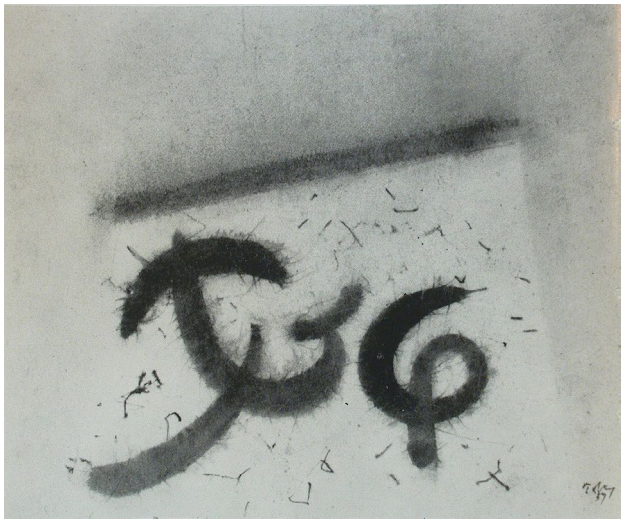
Cuando estuve en Japón a principios de los años treinta, tuve la impresión de que en el arte japonés (sin incluir la variedad occidentalizada) había dos características importantes: concentración y consagración. Que no era preciso mostrar toda la naturaleza como en un pájaro disecado, por lo tanto había más espacio para la imaginación. Recuerdo que un pintor chino amigo mío observó una mañana mientras contemplábamos un pequeño acuario con sus peces en el escaparate de un restaurante de Nueva York: "¿Por qué los artistas occidentales sólo pintan un pez cuando éste ha muerto? ¡Tonalidades de Williem Chase y Charles Hawthorne!

Cuando estuve en el monasterio zen, me dieron una pintura sumi de un gran círculo para meditar sobre ello. ¿Qué era aquello? Lo miraba un día tras otro. ¿Era desinterés? ¿Era el Universo, donde podría perder mi identidad? Quizá no vi su estética y pasé por alto los delicados puntos del pincel que para un entrenado ojo oriental revelarían mucho sobre el carácter del hombre que lo pintó. Sin embargo, después de mi visita, me di cuenta de que veía las cosas de un modo diferente y que lo que parecía tener poca importancia se veía aumentado por las palabras, y consideraciones que no se basaban en mi visión anterior. Cuando vi un gran dragón pintado en estilo pincelado libre en el techo de un templo en Kyoto me recordó el mismo poder rítmico de Miguel Ángel- la representación de la forma era diferente- las nubes en espiral que acompañan su vuelo majestuoso en la esfera celestial eran diferentes, pero el mismo poder de espíritu impregna ambos." [142]

En el mismo año, utilizó la técnica de caligrafía oriental en algunas obras, lo llamó **Sumi ink**, **Sumi ink** es una expresión que se dibuja con la tinta negra y un solo gesto. El papel japonés que utilizaba eran papeles "torinoko" o "mulberry", a veces pintaba encima de finas telas y, entre marzo y abril de 1957, hizo más de 140 dibujos. Este año fue la primera vez que pintaba con tinta y agua. En 1944 había probado la expresión de la pincelada caligráfica y la estética de la energía y el gesto.

"Me alegro de que a Barr le guste Five Dancers. Lo pinté con espíritu zen, no con método zen; es decir; la ejecución y la idea son simultáneas, no simplemente acción. La idea se revela a la vez que el

142. Mark Tobey, 1997, p74



17.3.1.5.
Mark Tobey, *Calligrafic Sumi Still Life*
1957 Sumi- Tuschpinsel, 20.5 x 25 cm,
Galerie Jeanne Bucher, Paris

"El estilo <escritura> no es una abstracción. Dentro del conjunto cada línea tiene una intención y un significado importante.

- Mark Tobey,
(Mark Tobey, 1997)



17.3.1.6.
Mark Tobey, *Alternatives*
1957, Tinta sumi sobre papel japonés 61 x 99 cm
Kunstmuseum Winterthur

pincel se desplaza por la superficie. Es mucho más difícil de lo que puede imaginar un espectador."[143]

"El culto del espacio puede llegar a ser tan aburrido como el del objeto. La dimensión que cuenta para la persona creativa es el espacio que ella crea dentro de sí misma. Este espacio interior está más cerca del infinito que el otro, y es privilegio de una mente equilibrada [...] ser tan consciente del espacio interior como del espacio exterior."[144]

"Para mí, la consciencia del espacio tridimensional es una forma de consciencia real; sin embargo, todo sería diferente si entraras en una consciencia del espacio cuatridimensional; creo que entonces no tendría una sensación del tiempo entre espacios."[145]

"Un espacio múltiple ligado por complicadas líneas blancas simboliza estados más elevados de consciencia."[146]

En la obra ***Broadway Norm***, una pequeña témpera hecha sobre cartón, Tobey libera su brocha de la perspectiva así –como de la forma escultórica y consigue un estilo abstracto. Su white writing, que encierra, enmascara y revela la forma, se ejecutaba libremente mediante un rápido y contínuo movimiento del pincel. Así empezó Tobey a concentrar su interés en la escritura cursiva. Las líneas curvas, parecidas a hilos, con cierta variación de anchura, sugieren en el gusto por la escritura japonesa del estilo kana.

Él se había visto influenciado por la caligrafía oriental pero no la imitaba, aprendió la técnica y la estética del arte de la caligrafía oriental y la transformó según su expresión personal y su propia idea de la pintura, y dijo:

Hay críticos que me han censurado por ser, según ellos, un orientalista y por usar en mi obra modelos orientales. Se equivocan, sin embargo. Porque cuando estuve en Japón y China, luchando con la tinta y el pincel, intentado entender la caligrafía del extremo oriente, entonces comprendí que nunca sería otra cosa que el occidental que soy. Sin embargo, lo que sí germinó allí es que lo que llamo el impulso calígrafo, que me ha abierto a pintar el tumulto y el torbellino de las grandes

143. Mark Tobey, 1997, p389

144. Mark Tobey. (1994). Mark Tobey, Madrid: Galería Jorge Mara.

145. Mark Tobey, 1997, p408

146. Mark Tobey, 1997, p409

ciudades y entrelazadas en la malla de la red.[147]

Tobey fue un pintor abierto y curioso que viajó mucho. Conoció la diversidad de los continentes y adquirió una visión global del conjunto de las distintas culturas que le llevó a expresar su pensamiento universal:

> "Ésta es una época universal, y lo significativo de dicha época está en la necesidad de universalizar el conocimiento y la conciencia del hombre. Nuestro futuro depende de esta toma de conciencia. (...) Estados Unidos está situado geográficamente mejor que cualquier otro país para encabezar este entendimiento, y si bien por costumbres ancestrales siempre ha mirado hacia Europa, hoy en día debe hacerse cargo de su posición respecto a Asia, como la cara de Jano, porque no tardará en llegar el día en que las olas de Oriente barran sus costas. Todo esto tiene una relación profunda con su desarrollo en las artes, especialmente la vertiente del Pacífico."[148]

> "El Océano Pacífico, esa gran masa que durante tanto tiempo ha mantenido lo oriental como un misterio de ojos almendrados, se está disipando. Desde la última guerra mundial, ahora podemos ver a los orientales como seres humanos, como personas iguales a nosotros, con un background cultural tan importante como el de los países europeos. Que no se explorara mucho antes se debió sin duda al hecho de que aquellos que emigraron a las áreas de la Costa del Pacífico no tenían un background religioso que les permitiera apreciar lo oriental y sus enormes recursos culturales. ¿Quién podría dudar de que el centro de su verdad, Cristo, lo hubiera querido? El desafío al que se enfrenta el hombre hoy en día en mi parte del mundo es aceptar el proceso de deshabituamiento de las limitaciones de su pasado con el nacionalismo y regionalismo que le acompañan."[149]

> "En la actualidad el hombre se enfrenta al reto de ampliar sus horizontes mentales y espirituales. Las barreras geográficas han desaparecido ante la luz de la ciencia, la invención y la psicología. Las grandes invenciones que han derrumbado el anterior sentido de diferencia especial deben esperar a un nuevo hombre que las usará positivamente. Pero este nuevo hombre habrá visto una luz brillante que elimina totalmente las barreras de los prejuicios y el antagonismo religioso. El arte del futuro no puede germinar en el antagonismo y la rivalidad nacional, pero dará lugar a un crecimiento renovado



17.3.1.7.
Mark Tobey, *Thundering Planes*
1957, Tinta sumi sobre papel 59 x 88 cm
Colección privada, Suiza

"No sé durante cuánto tiempo mantuve congeladas estas ideas sumi o tuve el deseo diluido e irrealizado de pinturas. Fue una especie de fiebre, como la tierra en primavera o un huracán (...) Podría decir que pinté las sumi para experimentar más intensamente la vida."

- Mark Tobey,
(Mark Tobey, 1997, p79)

147. Mark Tobey, 1997, p417

148. Mong Chinyun, 1990, p46

149. Mark Tobey. (1970). *Tobey : [exhibition] Galerie Beyeler Basel [dec. 70 - febr. 71 on the occasion of his 80th birthday]*., Basel: Galerie Beyeler Basel, p56



17.3.1.8.
Mark Tobey, *Calligraphic Dance*
1963, Acuarela y gouache sobre papel
15.5 x 21 cm

"En China y en Japón conseguí liberarme de las formas gracias a la influencia de la caligrafía. Ya conocía este medio de expresión cuando vivía en Seattle. Estudié este método de caligrafía con el pintor chino Ten Kuei. No fui a China o Japón para encontrar algo para mis palabras, fui allí porque se me presentó la oportunidad de hacerlo."

- Mark Tobey

si la masa en general se desarrolla hasta la talla de la ciudadanía universal." [150]

"Míos son el Oriente, el Occidente, la ciencia, la religión, las ciudades, el espacio y la escritura de un cuadro."[151]

"Situado como estoy entre la cultura occidental y la oriental a veces me mareo, porque no siempre puedo sintetizarlas y admiro ambos caminos que deberían unirse, y que lo harán, espero. Mi viejo amigo Takizaki, a quien debo tanto, dice que la nueva obra es algo nunca visto, ni aquí ni en Japón, y que al menos tiene importancia histórica (…)."[152]

"Fue sin pensarlo, no sé cómo empecé este periodo; ocurrió un día, me lo sugirió un cuadro en negros y marrones que pensé que podía continuar en negro. Ignoro cuánto tiempo mantuve estas pinturas sumi en la nevera, o tuve el deseo pospuesto- irrealizado de pintarlas. Surgió como una fiebre, como la tierra en primavera o como un huracán (…) Se puede decir que pinté los cuadros sumi para experimentar un sentido de la vida más elevado."[153]

"En una comparación grosso modo entre el arte oriental y el occidental se podría decir que los artistas orientales se han interesado por la línea y los occidentales por la masa. Lo cierto es que los artistas estaban muy lejos conceptos de Renacimiento tal como lo expresaba mi amigo chino, quien observó:<Las pinturas de los artistas occidentales son agujeros enmarcados>. Naturalmente, hace ya tiempo que el ilusionismo, como estilo, ha pasado. A menudo se oye decir que Picasso marcaba el final del período clásico en occidente. ¿Hacia donde debemos evolucionar? (Tradición Japonesa y arte en los estados unidos)"[154]

Lo que parece caracterizar al espíritu japonés es lo consciente que es de la naturaleza y de todo lo que ésta manifiesta. Conscientes del mínimo detalle dentro de su enormidad, como si el conjunto estuviera contenido en él y surgiera un universo de una hoja o de un insecto. (1934)."[155]



17.3.1.9.
Mark Tobey, *Shadow Spirits of the Forest*
1961, Témpera sobre papel, 48 x 63 cm.
Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen, Düsseldorf

"Mi obra es una especie de meditación que se refrena."

- Mark Tobey,
(Mark Tobey, 1997, p404)

150. Mark Tobey,1970, Basel, p58

151. Mark Tobey, 1997, p85

152. Mark Tobey, 1997, p393

153. Mark Tobey, 1997, p406

154. Mark Tobey, 1997, p431

155. Mark Tobey, 1997, p412

DONDE ESTAN LAS IMAGENES

¿ Donde están las imagenes
que una vez
dibujó la mano mágica?

Con tinta marrón fuego.
Líneas como llamas que se elevan
sobre un plano simple
de blanco, de amarillo.
Un cuaderno a mano
para comunicarte
con un compañero artista.

Es como si el viento
se huiera detenido
para dormir; como si
el sol, sus rayos dorados
se olvidara de cosechar.

Me pregunto si
la mano mágica
volverá a despertar
y al
compañero artista con líneas de tinta feroz
volverá
a comunicar.

- Mark Tobey ((Mark Tobey, 1997, p210)



17.3.1.10. Mark Tobey, *Tropicalism*,
1948, Óleo y témpera. 67 x 50 cm
Colección privada, Alemania

"Buscando un cuadro que pudiera sentirse más que mirarse. (…) Ya sabes, los chinos siempre han hablando de ese sentimiento que rezuma un cuadro; y yo, durante mucho tiempo, he querido algo que se acercara lentamente. Es algo que se debe crear entre uno y la pintura."[156]

"Deja que la naturaleza se apodere de tu obra>. Al principio estas palabras de mi amigo Takizaki me resultaron confusas, las aclaró con la idea de <apartarse de su camino>. Hoy en día se oye a algunos artistas hablar del acto de pintar. Esto, en el mejor de los sentidos, podría incluir lo que quería decir mi amigo. Sin embargo, la preparación inicial es un estado mental, de ahí se pasa a la acción. La paz de la mente es otro ideal, quizá el estado ideal para ponerse a pintar, y desde luego, preparatorio para el acto de pintar.[157]

"Ahora se oye a algunos pintores hablar del acto de pintar, sin embargo la primera preparación es un Estado de la Mente, de ahí se produce a la acción. La Paz de la Mente es otro ideal, quizá el ideal que se debe buscar para la pintura y desde luego preparatorio para la acción." (MNCARS, 1997, p416)

Mark Tobey en los años 70 aprendió a escribir caligrafía china pero en su obra aparecieron unos signos de estilo regular de caligrafía china pero no expresan una energía fuerte si no más armonía y más tranquilidad.

Le importaba hacer meditación antes de trabajar:

"Creo que la pintura nos debe llegar por las avenidas de la meditación, no por los canales de la acción."[158]

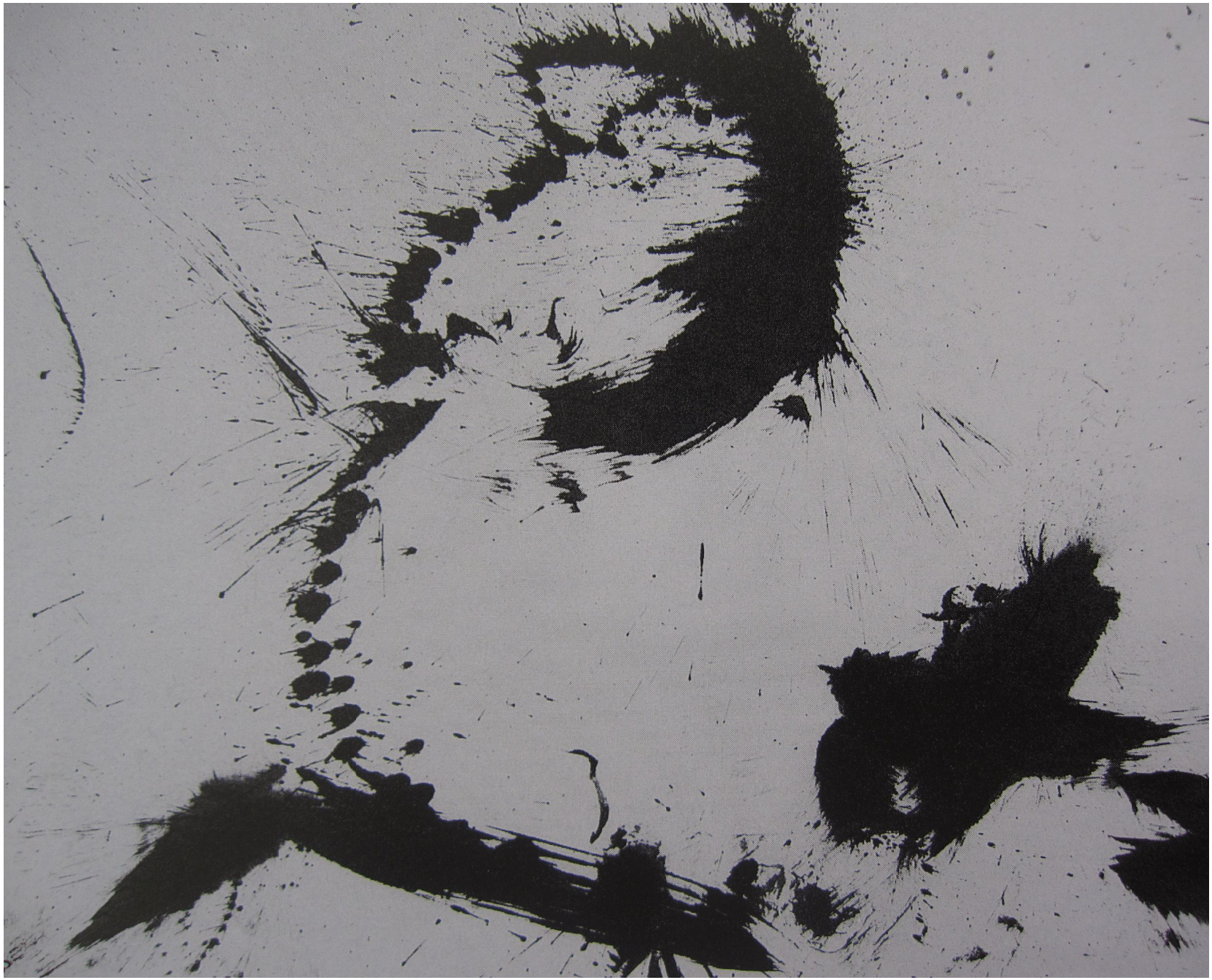
Hay obras suyas que expresan una energía muy concentrada, por ejemplo la obra ***Above the earth 5***, ***Caligraphic dance*** se expresa mediante una pincelada de estilo acción. Ha escrito unos signos que parecen caracteres chinos. También ha creado sus propios signos más íntimos en su obra Abstract figures. En su obra de 1957- ***Untitled***, las pinceladas son más libres y más salvajes y en ellas aparece lo que llamamos "blanco volando", que son trazos en los que la tinta aparece difuminada.

---

156. Mark Tobey, 1997, p415

157. Mark Tobey, 1997, p432

158. Mark Tobey, 1997, p416





"La pintura actual se debe mirar según lo que admirarían los orientales; las energías originales. Es algo que se aprecia mucho en la caligrafía.

- Mark Tobey
(Mark Tobey, 1997, p 408)

página anterior:
17.3.1.11.
Mark Tobey, *Untitled*
1957, Tinta sobre papel 51.2x 71.2 cm
Albright Knox Art Gallery Buffavlo, NY

17.3.1.12.
Mark Tobey, *Untitled*
1957, Tinta sumi sobre papel33.7 x 24.4 cm
Metropolitan Museum of Art,
donación del Dr. Y la SraHyman G. Weizen, 1981

17.3.2. Un gesto poetico: Julius Bissier (1893-1965)

El arte de Julius Bissier está influenciado por el arte asiático y la filosofía oriental. Ernst Grosse (1862-1927)[159] le introdujo en el arte y en la espiritualidad Oriental y fue uno de sus primeros coleccionistas. En los años 20 empezó a estudiar el pensamiento Zen y fue influenciado por el libro de Grosse - ***Die Ostasiatische Tushchmalerei*** ("La pintura de tinta china en Asia oriental"). Mantuvo con el autor una íntima amistad hasta la muerte de éste, y Bissier dijo:

> "[Grosse] Abrirme los ojos enseñándome a cerrarlos (...) La intuición, la imaginación como base de la contemplación creativa, el abandono al ser de las cosas, más allá de su apariencia momentánea: ésta fue su viva enseñanza."[160]

En su diario recordaba que durante su visita a la casa de Ernst Grosse en 1923, quedó impresionado por las colecciones de su esposa japonesa:

> "Por primera vez vi como pintura a la tinta china, bellas vasijas de té procedentes de un mundo que hasta entonces desconocía, barnices, objetos de bronce, maderas talladas, piedras labradas, trabajos en hierros y bronce. Sentí que éste era mi mundo, con cada fibra fui a su encuentro, pues se acercaba a las intenciones creativas que yo ya tenía. Aquí, cada objeto hablaba con una intensidad formidable. El material adquiría forma artística y la inspiración para la obra partía de él. Pienso, por ejemplo, en aquel hermosísimo sapo de madera veteada llena de claroscuros y verrugas. El artista vio las vetas y las verrugas, sintió la suavidad de la superficie- y creó el sapo-; o bien encontró un trozo de madera de fibras largas y creó un pez cuya forma vio en la sustancia de la madera con su ojo interno.
>
> Las piedras labradas no habían sido ultrajadas para convertirlas en adornos convencionales para señoras. Las imágenes imprecisas y complejas contenidas en el color y el material de las piedras se convertían en ley para su manipulación artística. Ahí estaba la material: arte en su sentido más puro y más sublime."[161]

Bissier fue abandonando gradualmente su estilo tradicional; a partir de 1926, empezó a utilizar



17.3.2.1.
Julius Bissier, *A la muerto de oskar Schlemer 15.4.43,*
1943 encre de chine 150.2 x 37.5 cm

159. Ernst Gross era un etnólogo alemán e historiador del arte. Los intereses principales del Grosse eran el origen del arte y las formas de la familia.

160. Julius Bissier, (1998). *Julius Bissier(1893-1965) Monotipos, Acuarelas, Temperas*, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, p139

161. Julius Bissier, 1998, p35



17.3.2.2.
Julius Bissier, *63 ma, 1963*
tinta en color beige Ingres,
24.5 x 31.6 cm Inv.Nr.1070 (Abb.S. 136)

"Me doy cuenta de que trabajar con tinta china durante unas horas agota mucho más que esta labor de monje de la miniaturas."

- Julius Bissier,
(Julius Bissier,1984)

la tinta china y el papel japonés. Utilizaba la tinta china para hacer bocetos figurativos y en 1929 gracias al estudio de Willi Baumeister (1889-1955) conoció las obras de Picasso, Braque, Léger y Klee. Para él fue una gran experiencia que lo liberó de "una pintura abstracta, absoluta¨".

Empezó a practicar la pintura abstracta: primero, en composiciones rígidas y esquemáticas que pronto le parecieron estériles e inertes, a continuación, en signos animados, libremente "escritos" con tinta china a pincel".

> "A pesar de mis reticencias iniciales, y de los escalofríos que me provocaba el creerme en el deber de rehusar todo lo que en la técnica y los ideales de los impresionistas hay de fugitivo, efímero, instantáneo, sucumbí en cierta medida a esta tentación y comencé a producir ciertos estudios sobre la naturaleza realizados con tinta china hasta que la materia se diluye y no subsiste más que la esencia de la escritura. Salí más vacío que antes, errando como un perro perdido en el valle, sin objetivo ni voluntad.
>
> La tinta china era un medio agradable de trabajo; el dibujo me fluía literalmente de la mano. Para mi sorpresa, era entonces cuando me sentía mejor. Lo accesorio de las superficies tensadas pintadas y los alineamientos desaparecía. Sólo subsistían signos escritos cada vez más claros, sobre los que construía nuevas figuras complicadas, que rápidamente se me volvían extrañas.
>
> Vuelta de nuevo al intento de dar color a la Tinta China. Quiero volver a encender esa llama para recibirla con más reconocimiento que en otras ocasiones. Tengo que transformar esta existencia negra en colores positivos, dar fe a la vida, permitir así que penetre al amor. En el caso de Mozart, la forma juguetona esconde la seriedad más profunda – y tú soportas en él las cosas más tristes como si se tratara de un paseo bajo árboles en flor. ¿No es este uno de los secretos de todo gran arte?"[162]

En 1934, debido a un gran incendio en la Universidad de Friburgo durante el cual se quemaron todas sus obras y a la muerte, poco después, de su único hijo a una edad muy temprana, Bissier rechazó el antiguo método de trabajo constituido por el caballete, la tela y el óleo para cambiar a un estilo creativo que combinaba la tinta china, el papel y la meditación.

> "El camino inicial de mi trabajo "abstracto" partía de lo constructivo-tras varios años de otro tipo de trabajos, siempre de alguna manera determinados por la filosofía oriental- para retornar muy pronto a la conciencia de una inserción en una "ley", como consecuencia de la noche impresión causada por la desagracia (en el lecho de muerte de mi único hijo varón), ya que sólo así podía seguir

162. Julius Bissier. (1984). *Julius Bissier*, Lausanne: Galerie Alice Pauli.

viviendo.(26 de octubre de 1951).”[163]

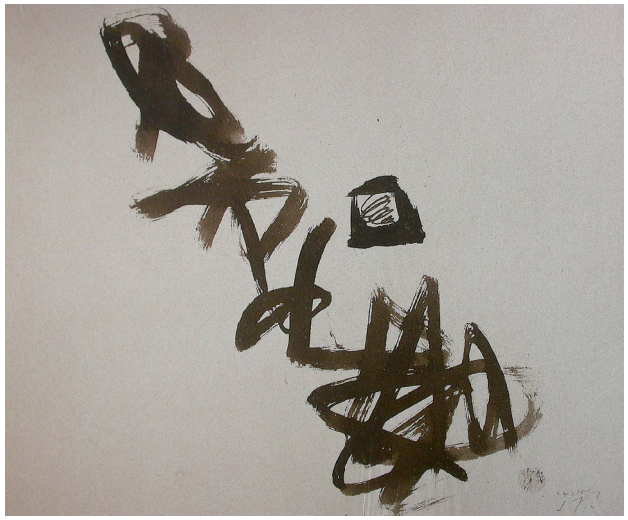
Después de describir el mundo oriental, Bissier desarrolló un diálogo íntimo entre su interior y la tinta china que representó un gran cambio en su vida. Por la noche, se sentaba frente a la mesa y practicaba dibujos de tinta china sobre papel, este proceso era como una práctica de meditación. Los objetos de sus dibujos parecían incompletos, al final sólo quedaban líneas sencillas y formas de pedazos o trozos sueltos, y el color negro.

En 1936-37 comienza a ensayar una serie de tintas de pequeño formato con ideogramas (“tintas simbólicas”). Tienen como tema la simbología elemental de unas constelaciones bipolares: femenino-masculino, ola-roca, vida-muerte, protegido-amenazado, y guardan relación tanto con los mitos, la filosofía y la mística europea como con los conceptos filosóficos de Asia oriental (sobre todo con el taoísmo y el Zen).

En 1942, leyó el ***Yi Jing*** por primera vez; en 1961, estudió el **Tao De Jing**, el pensamiento Zen y la obra de **Lin Yutang**. El conocimiento del Taoísmo y el Zen le confirieron un estilo más libre y abierto. Siempre decía que “el contenido lo es todo”, en su obra podemos observar que el contenido tiene una gran influencia en la expresión de la forma. Bissier hablaba consigo mismo a través del dibujo, mediante el proceso creativo calmaba su dolor y obtenía la tranquilidad de su espíritu. Dijo:

> “Me he separado definitivamente del arte occidental; estoy en el extremo de una rama que se inclina más hacia oriente que hacia occidente”.
>
> “Antes bien, concibo el crecimiento espiritual en la actitud anti-egoísta o, mejor dicho, extra-egoísta puramente espiritual (Lao-Tse, I Ching, etc.) de los grandes maestros chinos que proceden de una situación igualmente confusa.”[164] (13 de marzo de 1946).

A partir de los años 50, su estilo se hizo más libre, abstracto y dinámico. Su línea gestual era similar a la del estilo cursiva loca de caligrafía china- el **Kuang Cao**, que expresa la energía, el ritmo y la vitalidad. Pero la influencia oriental en Bissier no se reduce a la de la forma del **Kuang Cao**, también se interesó mucho por la filosofía oriental y la adaptó a su forma de vida. Bissier pintaba cada noche y el acto de pintar le ayudó a crear un diálogo entre él y su propia interioridad.



17.3.2.3.
Julius Bissier, *24.2.55.*
Tinta china, 48.5 x 63 cm

“Al trabajar con pintura al temple sobre un fondo de yeso descubrí un procedimiento que me permitía convertir el propio color en una especie de superficie lavada. Cada vez más, percibía la lección de las piedras coloreadas. En las manchas y vetas veía, como en un sueño, paisajes, mares, montañas lejanas…”

- Julius Bissier
(Julius Bissier, 1998, p 139)

163. Julius Bissier, 1998, p108

164. Julius Bissier. (2001). *Julius Bissier*, Lausanne: Editions Benteli, Galerie Alice Pauli, p77



17.3.2.4.
Julius Bissier, *29.9.61 JB*
Tinta china, 15.2 x 24.6 cm
Colección privada

"Escribir sobre el arte y los artistas es como escribir acerca de la espiritualidad: nunca se llega al corazón de la cuestión."

- Julius Bissier,
(Julius Bissier, 2001, p6)

Este camino espiritual, gracias al cual encontró la paz, también era un ritual meditativo. Los objetos de sus pinturas desaparecen gradualmente y sólo quedan las líneas sencillas, pequeños cuadrados negros; es lo que se ve reflejado en obras como ***After Fertilisation*** (1938), ***Uterus Symbol*** (1938), ***Blossom Unfoloding*** (1938). El color negro es un color importante en sus obras.

Su estilo de pintura es cada vez más libre, dinámico y abstracto. Pinta aquello adonde le llevan las cerdas de sus suaves pinceles, generalmente hechos a mano. Las líneas sencillas y su pincelada representan un estilo caligráfico que rellena energía, gesto y vida.

> "Hoy, después de algunas semanas, me encuentro de nuevo delante de un papel con tinta china. Es como cuando en una fase depresiva reencuentro de manera automática el camino a seguir en mi trabajo; en esos instantes de terrible desesperación interior me doy cuenta de que estoy siguiendo el camino correcto. El juego de contrastes entre lo duro y lo débil forman, en su dualismo, una unidad. El que no es capaz de ver que una línea recta funciona por el contraste de una línea ondulada, que una estructura ordenada y una estructura desordenada no son la misma cosa, que lo nuevo y lo lleno se complementan de forma contradictoria es mejor que de la espalda al mundo de las imágenes y se ponga a mirar sus muñequitos pintados, sus dioses, etc."[165]

> "De mis relatos conoces la maravillosa historia del pintor chino a quien el emperador encargó la realización de un gran paisaje. El día en que terminó hizo llamar al emperador para señalarle sobre la pintura ciertos lugares conocidos. Durante sus explicaciones se acercaba cada vez más al cuadro y acabó entrando en el paisaje – y desapareciendo dentro de él-. Había "entrado" en su "imagen" del mundo, desapareciendo como ser real. He aquí una parábola maravillosa que intenta expresar cómo una persona espiritual desaparece tras la culminación de "su" imagen, de su "tierra", dentro de ella, después de haberla encontrado a través de la culminación."[166]

Las pinceladas sencillas de Julius Bissier nos dan una sensación de paz y armonía con rítmo musical. No es de extrañar que Bissier tocara el chelo, ya que de sus obras emana una profunda fuerza interior. Esta se manifestaba a través de la tinta china, en ricos matices, el trazo sencillo y en las formas de ejercer diferentes presiones. Ser músico y pintor le confería sensibilidad y fuerza, en los dedos, en los brazos y en todo el cuerpo y sabía utilizarla. Es la misma sensibilidad que se requiere a los calígrafos orientales.

165. Julius Bissier, 2001, p5

166. Julius Bissier, 1998, p106



"Si consideras los signos de una escritura extranjera sin conocer el sentido, no te quedarás más que con la impresión artística pura.

El carácter de un pueblo y de una época, la personalidad del que la ha escrito están contenidos bajo una forma absoluta. Este es el sentido más propio de mis tintas chinas.

Quieren ser comprendidas más allá de las significaciones particulares, como taquigramas absolutos de la esencia de mi persona; y no de otra manera. El contenido tiene una importancia secundaria."

- Julius Bissier
(1984)

17.2.5.
Julius Bissier, *A.30.6.63b,*
1963, Tinta china, 39.1 x 52.2 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen inv. 1146

"Los gestos del estilo cursiva son tan ligeros como el humo o la bruma, tan rápidos como la luz o una estrella fugaz."

- Li Sizhen,
(*Continuo de las categorías de caligrafía*)



17.3.2.6.
Julius Bissier, *6, April 62 May*
Tinta china, 24 x 31 cm



17.3.2.7.
Julius Bissier, *18.II.61.Wu*,
Tinta, 39.3 x 52.6 cm

"La tinta china era un medio agradable de trabajo; el dibujo me fluía literalmente de la mano. Para mi sorpresa, era entonces cuando me sentía mejor....."

- Julius Bissier ([GAP], 1984)

17.3.3. La poesía, las pinceladas y la energía: Joan Miró (1893-1983)

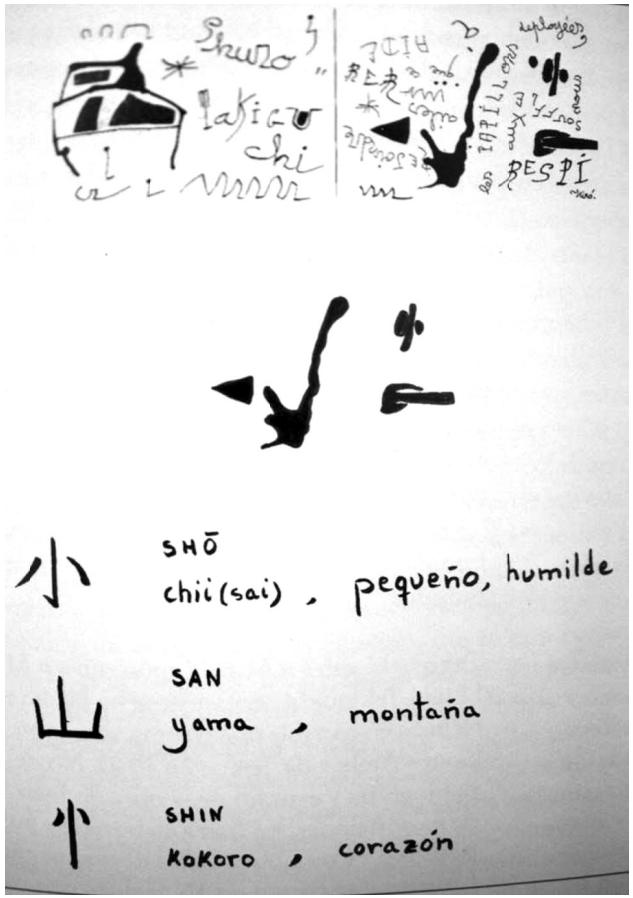
Miró empezó a tener contacto con la cultura oriental ya durante su infancia y su juventud, gracias a la atracción generalizada por el Extremo Oriente (China y Japón) que se vivía en Barcelona, donde residía, y sobre todo en París, adonde viajó varias veces y donde vivió durante su exilio, en la época de la Guerra Civil española. Después de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, la ciudad adquirió un gran lote de grabados japoneses. Dice Miró:

> "Desde que era joven, tenía mucho interés por el ukiyo-e de Japón, y me impresionó mucho la manera de reaccionar de los japoneses ante una gota de agua, una piedra pequeña, un puñado de arena, cosas que parecen no tener sentido."[167]

En la misma calle donde vivía su familia, había una tienda donde se vendían objetos japoneses; también trabajó en un gran establecimiento comercial de droguería y productos coloniales. En París, amplió su conocimiento del arte oriental y tuvo contacto con artistas japoneses. En 1936, el crítico de arte Georges Duthuit, que entrevista a Miró para Cahiers d´art, publica Mystique chinoise et peinture moderne.

En 1941, se presentó en Nueva York su primera gran exposición retrospectiva. Aunque Miró aún no había podido viajar a Estados Unidos, sus cuadros ya habían llegado allí. Cuando fue por primera vez en 1947, le atrajo el pensamiento Zen que estaba de moda en el país y el nuevo gesto de los artistas americanos; todo ello influenciaría enormemente en su estilo, renovado por un nuevo gesto caligráfico.

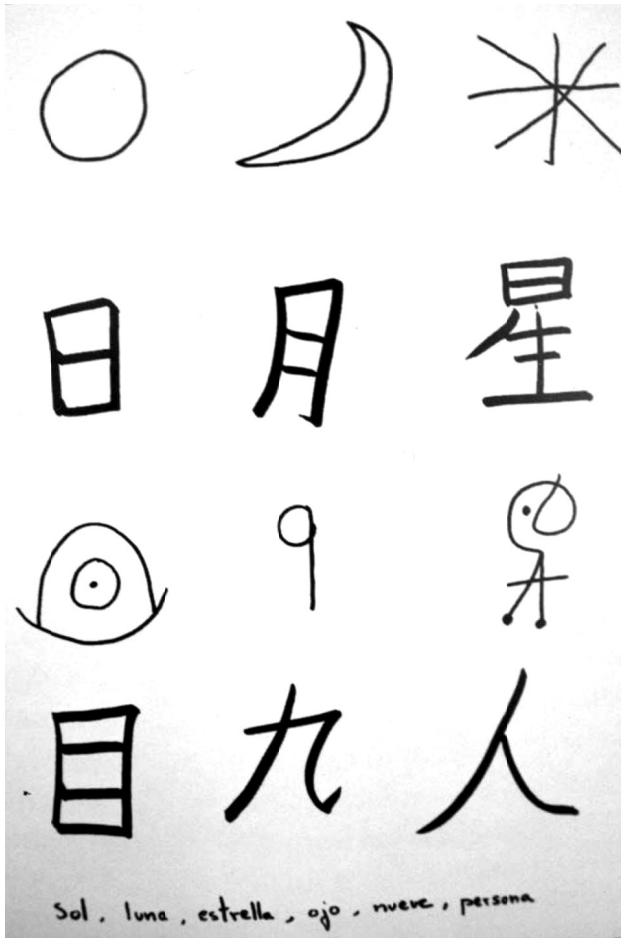
En 1966, Miró viajó a Japón por primera vez con motivo de su exposición retrospectiva en Tokyo. En este viaje profundizó en su conocimiento de la cultura oriental, visitando muchos templos y museos donde tuvo ocasión de ver muchas obras de pintura, escultura y caligrafía. También conoció al poeta **Shuzo Takiguchi** (瀧口修造, 1903-1979)[168], que había escrito un



17.3.3.1.
Joan Miró, *Hommage à Shuzo Takiguchi*,
1979, Gouache y tinta china sobre papel, 36 x 49,9 cm
Colección privada.

167. Pilar Cabaña. (2000). *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró,* Madrid, Eleta. p17

168. Shuzo Takiguchi era un surrealista japonés. Se ha considerado que el más importante representante del surrealismo en Japón. Comenzó a publicar poemas desde 1926. Ejerció el automatismo surrealista de 1927 a 1931 y y en 1935 se publicó un artículo sobre el surrealismo en Japón. En 1937, con Tiroux Yamanaka, organizó la exposición surrealista internacional en Tokio, Kyoto, Osaka, Nagoya y Kanazawa en colaboración con Paul Eluard, Georges Hugnet y Roger Penrose. En 1938, publicó Arte Moderno, libro en el que defiende el arte de vanguardia, y en 1940, escribió la primera monografía sobre el pintor Joan Miró y lleveba la amistad con



17.3.3.2.
Joan Miró, *Juego de ideogramas y signos*

libro sobre él. Miró comentó a su amigo Jacques Dupin que este viaje le causó un gran impacto y que le había vuelto del revés, llegando a afirmar que le impactó "casi tanto" como cuando visitó París por primera vez. Joan Miró a su regreso de Japón en 1966 decía:

> "Antes de partir, tenía un miedo terrible. Tener la osadía de exponer en el país de los mejores ceramistas mis propias obras, era arriesgado."[169]

> "…dos horas y media de cola para ver mis obras, y solamente en la jornada del sábado, más de 9.000 personas han visitado la exposición. Eso me produce cuando menos placer."[170]

En esta estancia en Japón, Miró se interesó por todo tipo de cuestiones relacionadas con el arte o la filosofía oriental, desde la tinta, el papel de arroz o los pictogramas hasta conceptos de la filosofía Zen como vacío, jardín, templo, o la relación hombre-naturaleza. Todo ello influenciaría en sus obras posteriores.

> "Me impresionó mucho Japón. Esos viajes han tenido un efecto sobre mi obra."[171]

Miró comentó a Masao Kameda que estaba acostumbrado a ver cosas orientales desde pequeño y que tenía un diccionario de kanji (carácter chino). El interés que tanto André Masson como Breton tenía por la cultura asiática, tuvo una gran influencia en Miró. Decía:

> "Desde Tokyo, donde busco el mensaje de Oriente que André Breton sintió como un visionario y cuya importancia me sugirió…"[172]

En 1970, fue invitado a la Exposición Universal de Osaka, donde realizó un gran mural cerámico sobre el tema propuesto para el evento "El mundo de la risa". En 1976, la revista ***XXe siècle*** (COMPROBAR) preparó un número especial dedicado a Japón. El Museo de Arte Moderno le regaló una obra de caligrafía japonesa. En la fundación Miró de Mallorca, se conservan obras orientales, así como pinceles, tintas y tinteros. A Miró le gustaba copiar la expresión de los

---

Miró toda la vida, también conoció André Breton, Salvador Dalí, Henri Michaux y Antoni Tàpies.

169. Pilar Cabaña, 2000, p17

170. Pilar Cabaña, 2000, p17

171. Georges Raillard. (1977). Conversaciones con Miró, Buenos Aires, Granica Editor S. A., p45

172. Pilar Cabaña, 2000, p15

calígrafos y le apasionaba dibujar caracteres chinos o japoneses. Desde su punto de vista de pintor, los caracteres eran como dibujos, pero dibujos que expresaban conceptos, y esta relación escritura-pintura le parecía fascinante. En su obra ***Hommage a Shuzo Takiguchi***, escribió los caracteres chinos que significan "pequeño", "montaña" y "corazón".

> "Pinto lo que soy, quizá lo que he sido en otra vida. Estas grandes pinturas, por ejemplo, evocan la escritura japonesa. Esto se debe a que siento una profunda armonía con la escritura japonesa. Esto se debe a que siento una profunda armonía con el alma japonesa. ¿Por qué? Creo en las fuerzas oscuras. Creo en la astrología. Soy Tauro, con el ascendente en Escorpio. Quizá sea por esto por lo que hay esferas y círculos en muchos de mis cuadros- para evocar los planetas regentes."[173]

> "...ya no hago dibujos de cosas reales. Los objetos que veo me sirven como estímulo, pero el resultado son formas analógicas. Violentas, pero con frecuencia más esquemáticas. De cualquier modo, no tengo ninguna intención de hacer retratos. René Char me lo pidió hace poco. Hice la prueba con la mejor voluntad, pero quedó un ideograma."[174]

La mayor parte de su obra está compuesta por signos; se puede decir que sus cuadros se pueden leer como cuentos, sobre todo sus poesías pictóricas, donde la pintura se combina con la escritura. Miró jugaba con un cosmos simbólico de figuras míticas y signos, en las que incluía también palabras o cifras. Se expresaba a través de un lenguaje de signos propio que configuraba su estilo simbólico, de ahí su interés por la caligrafía. Miró estaba muy interesado por escrituras como la árabe o la china, porque le apasionaban esos signos que transmitían ideas, desarrollados a partir del lenguaje simbólico.

Margit Rowell, en una entrevista[175], le preguntaba por la influencia del viaje al Japón y la caligrafía oriental.

> Margit Rowell: "Observando su trabajo desde 1960, a uno le sorprende encontrarse con lo que se podrían denominar dos series de pinturas: una gestual, caligráfica, con un acento en el vacío, que casi se podría llamar abstracta, si me disculpa la expresión; la otra muestra figuras, una extensión de sus personajes míticos o mitológicos. ¿Es esto correcto?



17.3.3.3.
Miró mirando la demostración de caligrafía en su viaje a Japón

" Totalmente. Me fascinó el trabajo de los calígrafos japoneses y me influyó en mis propios métodos. Trabajo más en estado de trance. Diría que en estos días, casi siempre en trance. Y considero mi pintura más y más gestual."

- Joan Miró
(Margit Rowell, 1986, p275)

173. Margit Rowell. (1986). *Joan Miró-Selected Writings and Interviews*, Boston, G.K. Hall&Co., p275

174. Pilar Cabaña, 2000, p70

175. Margit Rowell,1986, p279



17.3.3. 4.
Miró en el jardín de templo de japón

"En este país la gente sabía desde hace mucho tiempo, cómo aprovechar la belleza que nace de la casualidad. Y la razón por la cual podía captarlo y sentirlo, debe ser por su fuerza de concentración y la belleza que él mismo concede a la casualidad."

- Joan Miró
(Pilar Cabaña, 2000, p18)

Miró: Sí, totalmente.

Margit Rowell: "¿Le pareció interesante o útil su viaje a Japón y la oportunidad de conocer de primera mano las pinturas japonesas: el método de concentración hasta alcanzar un estado de trance y a continuación una ejecución a la velocidad del rayo?

Miró: " Totalmente. Me fascinó el trabajo de los calígrafos japoneses y me influyó en mis propios métodos. Trabajo más en estado de trance. Diría que en estos días, casi siempre en trance. Y considero mi pintura más y más gestual."[176]

Un monje Zen japonés llamado Gibon Sengai, realizó su obra "Universal" combinando únicamente triángulos, cuadrados y círculos. Esta idea influenció a muchos artistas modernos, entre ellos, a Miró, que se propuso hacer tres grandes obras sólo con tres figuras pero finalmente no lo consiguió.

La entrevista entre él y Georges Raillard, mencionó la influencia de la idea sobre la pincelada, la energía, el gesto en la caligrafía china: Georges Raillard preguntó: "En el punto de partida, ni reflexión intelectual ni sentimientos ni emociones, sólo la energía que pasa por su cuerpo." Miró respondió:"Exactamente. Usted lo ha dicho: energía."[177]

"Georges Raillard preguntó: "Cuando hace pintura, digamos, gestual para emplear un término cómodo, ¿quiere usted traducir solamente el nerviosismo de su cuerpo?

Miró respondió: "¡Ah! Más que eso, mucho más. Pero eso no impide que en el momento en que cojo el pincel, ¡clac! Y ya ve con qué malos pinceles trabajo. No es el movimiento mismo lo que represento, eso sería muy limitado, también hay momentos en los que me dejo llevar."

Georges Raillard preguntó: "Intelectual y fisicamente"

Miró respondió: "Sobre todo físicamente, pero también intelectualmente. Físicamente, porque están los gestos; intelectualmente, porque también cuenta el equilibrio del trazo, el ejercicio del trazo."[178]

"...Georges Raillard: "Usted busca una forma que retenga toda la electricidad del ser y..?

176. Margit Rowell,1986, p275

177. Georges Raillard. 1977, p57

178. Georges Raillard. 1977, p114

Miró: "¡La electricidad! Eso es, la electricidad. Y, desde luego, me guía también la inteligencia. Pero mi mano siempre me sorprende. Matisse ha escrito notas muy exactas en ese sentido. La mano está electrizada, magnetizada, al principio no se sabe por qué, por el menor accidente del papel. El automatismo es el principio guiado por la materia, por lo que hay sobre una hoja de papel que jamás está vacía, jamás es blanca. No puedo decir si el choque es o no exterior. Constantemente tomo notas gráficas que encuentran el principio de su forma en lo que está impreso en la página de la agenda en que hago un esbozo, pero cuyo origen, con frecuencia poco claro para mí, procede de un choque exterior."[179] (Georges Raillard, 1977, p115)

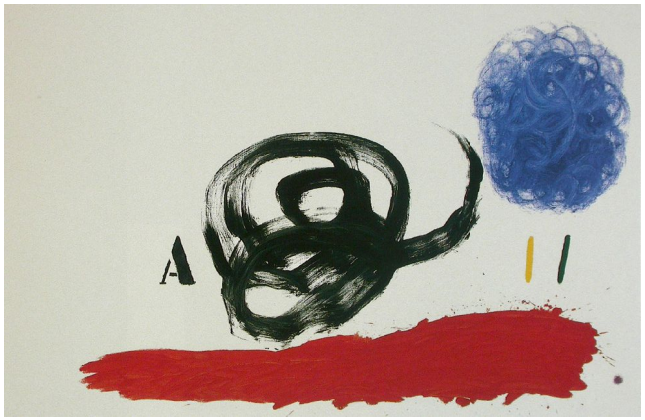
"Picasso me dijo un día: La creación pura es un graffiti, un pequeño gesto sobre una pared. Eso es la verdadera creación. Por eso es tan importante para mí la primera etapa. Es la verdadera creación. Lo que me interesa es el nacimiento."[180]

Él transmitió su opinión sobre la creación desde la filosofía oriental a los pintores jóvenes:

"Lo esencial es aprender a reflexionar y mantenerse siempre en una tensión de espíritu máxima. La creación, y el placer que ésta procura, proviene de la tensión (…). Lo importante es crear libremente, sin coacción. Es necesario dejar salir la chispa que destella en sí misma, es necesario ayudarla para que, fortalecida, brille en su corazón, y más allá. Manteniendo esta fuerza eléctrica se posee el único medio para traspasarlo todo, para enriquecerse y que sus descubrimientos puedan ser útiles a los otros. Hace falta decir que no se inventa nada."[181]

"En casa, en Palma de Mallorca, yo vivo en contacto directo con la naturaleza. Me levanto pronto, como poco, me acuesto pronto y trabajo mucho. Tengo necesidad de esta vida natural, de este contacto permanente con la tierra, los árboles, el aire puro. Puedo reflexionar, contemplar en el silencio y la paz, y trabajar de seguido con una vitalidad que se incrementa."[182]

"Esta compresión de la vida interior de las cosas se reencuentra en la cultura oriental. Me he sentido en Japón como en casa. La gente vive como yo, simplemente, sin lujo, como lo hace una



17.3.35.
Joan Miró, *Love poem,*
1968, Óleo sobre tela, 130 x 195 cm

"Necesito algo capaz de poner en marcha la emoción. La emoción es lo que me mueve."

- Joan Miró
(Georges Raillard, 1977)

179. Georges Raillard, 1977, p115

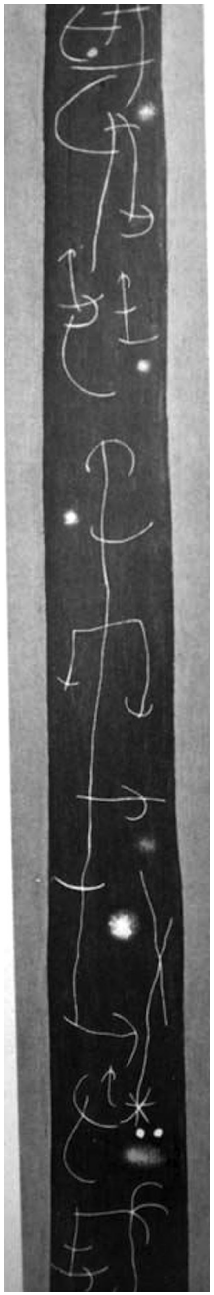
180. Georges Raillard, 1977, p153

181. Pilar Cabaña, 2000, p 46

182. Pilar Cabaña, 2000, p 48

"Quisiera explicar a aquellos que ven mis trabajos, por qué son así, por qué, un día, decidí aferrarme a la vida secreta de las cosas, y cómo, poco a poco llegué al Signo que es un Ideograma."

Joan Miró
(Pilar Cabaña, 2000, p65)



17.3.6.
Joan Miró,
Personnages dans la nuit
1968, óleo sobre tela,
215 x 31 cm
Colección privada

piedra, un objeto, tiene la misma importancia que una gran personalidad."[183]

"Empezaba dibujando al carbón, con gran precisión. (Suelo ponerme a trabajar por la mañana muy temprano.) A primera hora de la tarde, me limitaba a mirar lo que había dibujado. Durante el resto del día me preparaba interiormente. Y, finalmente, me ponía a pintar: primero el fondo, completamente azul, pero no se trataba de poner la pintura simplemente, como un pintor de paredes: todos los movimientos del pincel, de la muñeca, la respiración de la mano, también intervenían. Dar la última mano al fondo me ponía en situación para continuar con el resto. Ha sido un combate agotador. Después no he vuelto a pintar nada. Esas telas son la culminación de todos mis intentos anteriores."[184]

"Autolimitándome a unas pocas líneas, trato de dar al gesto una cualidad tan individual que llega a ser casi anónima- como un acto universal-. Por esto, quizás, hay un cierto parecido entre estas obras y lo que podría denominar pintura contemplativa o de meditación. Es por lo que pedí que fuera colocado un banco frente a estos lienzos. Así la gente puede sentarse a contemplarlos y sumergirse en ellos."[185]

Su obra estaba influenciaba por el grabado japonés, la obra ***Portrait de Enric Cristòfol Ricart***, en su fondo utiliza la imagen del grabado japonés, cuya influencia también se ve en la línea negra del retrato de persona y el color brillante. La obra ***Flores*** de 1918, donde aparece un jarrón decorado con abanicos orientales, también representa esta influencia, así como algunas obras de 1918-20 realizadas a partir de paisajes en pueblos o campos como ***Huerto con asno*** (1918), ***Mont-Roig la iglesia y el pueblo*** (1919), o sus pinturas detallistas en las que aparecen flores, árboles y plantas, cuyos colores recuerdan a los del Kimono japonés. Miró dice:

Mis pinturas detallistas poseen una ejecución meditada, reflexiva y no ceden casi nunca a la espontaneidad del abandono. En esta época, debía mucho a las influencias de Extremo Oriente, y la miniaturización de mi visión correspondía naturalmente a la miniaturización de los recursos de expresión. El arabesco se transformó en caligrafía. Había una gran modestia en todo esto, y había, incluso, algo religioso en el modo de pintar."[186]

183. Pilar Cabaña, 2000, p 49

184. Pilar Cabaña, 2000, p50

185. Pilar Cabaña, 2000, p51

186. Pilar Cabaña, 2000, p 41

Del mismo modo que los pictogramas primitivos que originaron los caracteres chinos fueron creados a imagen de la naturaleza, Miró creó un lenguaje simbólico propio. Algunos ejemplos de esta relación entre signo y significado son: mujer/vida, punto rojo/sol, escalera/huida, pie/raíz o velocidad. Este estilo creativo es distinto al de los surrealistas, por eso se ha dicho de Miró que era más bien un poeta.

Miró decía que no veía la diferencia entre la poesía y la pintura, que unas veces escribía poesía para la pintura y otras pintaba para la poesía.

> "Cuando un espectador se reconoce en mis personajes, no siente lo que le separa, sino lo que le acerca a todos los demás hombres, sea blanco o negro, del Sur o del Norte, negro o chino.
>
> Una frase de Confucio me sorprendió mucho: "Todos los hombres son semejantes-dijo-sólo las costumbres los diferencian."[187]

Las pinceladas de cursiva loca nos hablan de la escritura. Su energía es la quintaesencia del dominio del pincel, la experiencia estética, sus conocimientos de literatura y su pensamiento filosófico. El objetivo de toda la vida de un calígrafo de cursiva loca está en cultivar o perfeccionar estas partes, para que cuando escriban cursiva loca puedan expresarse con fluidez y puedan plasmar toda su energía personal en su escritura. Cuando un calígrafo deja espacios vacíos sin escribir o hace caracteres de tamaño más grande, se puede sentir más sobre la estética o la energía de sus pinceladas.

Su biógrafo J. Dupin dice: "Durante toda su vida, el pensamiento, el arte, la cultura de Extremo oriente fascinaron, nutrieron a Miró y lo confirmaron en su empresa." (Imagen/ 70, 1995, p19)

Durante su viaje a Japón meditó en un jardín zen y también sintió aquella energía del vacío. La isla donde vivía les ofreció una relación íntima con la naturaleza. Cuanto más tranquilo era el ambiente tanto más dinámico era el modo en que se expresaba su energía. Ese cambio de una energía más quieta a una energía más activa, es la base de la filosofía oriental.



17.3.3.7.
Joan Miró, *Poème à la gloire des étincelles*,
1969, Óleo sobre tela,130 x 195 cm
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
Miró dation to the Spanish State, 1985.

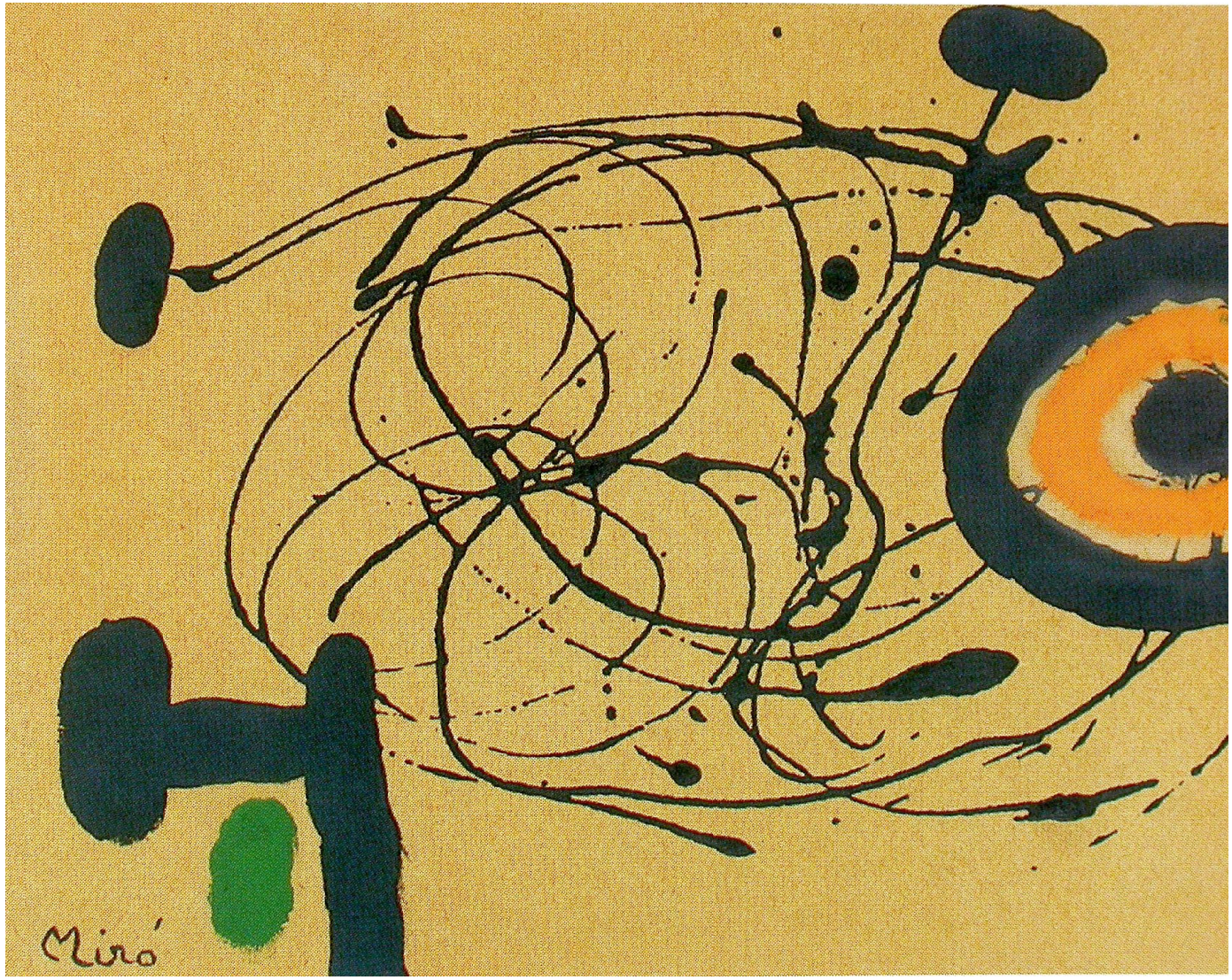
187. National Taiwan Arts Education Center. (1995). *Miró: Spirit of Orient*, Taipei. p140



"Sobre todo físicamente, pero también intelectualmente. Físicamente, porque están los gestos; intelectualmente, porque también cuenta el equilibrio del trazo, el ejercicio del trazo."

- Joan Miró
(Georges Raillard, 1977, p114)

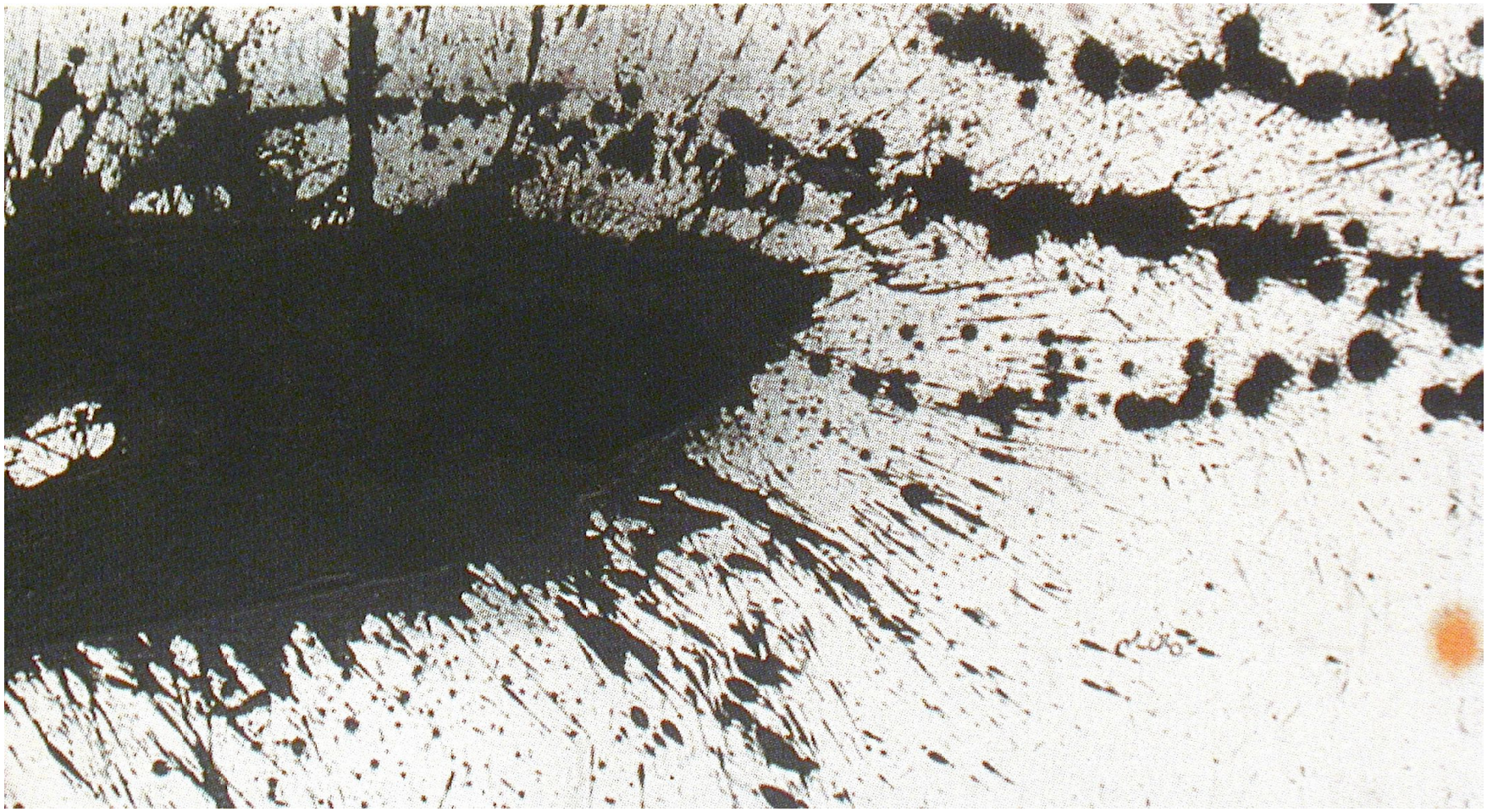
17.3.3.8.
Joan Miró, *Paroles du poète,*
1968, Óleo sobre tela, 130.81 x 194.31 cm,
Provenance Pierre Matisse Gallery, New York. Acquavella Galleries, New York. Bauhaus Co., Ltd., Tokyo.



17.3.3.9.
Joan Miró, *Painting*
1963, Óleo sobre cartón, 21 x 31 cm,
Colección privada

"Pinto lo que soy, quizá lo que he sido en otra vida. Estas grandes pinturas, por ejemplo, evocan la escritura japonesa. Esto se debe a que siento una profunda armonía con la escritura japonesa. Esto se debe a que siento una profunda armonía con el alma japonesa. ¿Por qué? Creo en las fuerzas oscuras."

- Joan Miró
(Margit Rowell, 1986, p275)



"Lo esencial es aprender a reflexionar y mantenerse siempre en una tensión de espíritu máxima. La creación, y el placer que ésta procura, proviene de la tensión (…). Lo importante es crear libremente, sin coacción. Es necesario dejar salir la chispa que destella en sí misma, es necesario ayudarla para que, fortalecida, brille en su corazón, y más allá. Manteniendo esta fuerza eléctrica se posee el único medio para traspasarlo todo, para enriquecerse y que sus descubrimientos puedan ser útiles a los otros. Hace falta decir que no se inventa nada."

- Joan Miró
(Pilar Cabaña, 2000, p 46)

17.3.3.10.
Joan Miró, *La Nuit*,
1974, Acrylico sobre lienzo, 57x 500 cm,
Colección privada.



"¡La electricidad! Eso es, la electricidad. Y, desde luego, me guía también la inteligencia. Pero mi mano siempre me sorprende. Matisse ha escrito notas muy exactas en ese sentido. La mano está electrizada, magnetizada, al principio no se sabe por qué, por el menor accidente del papel. El automatismo es el principio guiado por la materia, por lo que hay sobre una hoja de papel que jamás está vacía, jamás es blanca."

- Joan Miró
(Georges Raillard, 1977, p115)

17.3.3.11.
Joan Miró, *Feux d´artifice I-II-III* (parte)
1974, Acrylico sobre lienzo, 292 x195 cm,
Fundación Joan Miró, Barcelona.

17.3.4. Un poeta de la energía y la tinta: Henri Michaux (1899-1984)

Nació en Bélgica, en 1899. Después de abandonar los estudios de medicina, en 1932 se mudó a París, donde inició su carrera en literatura, poesía y pintura. Recibió una fuerte influencia de los surrealistas de aquel entonces, como Max Ernst y Giorgio de Chirico. Michaux fue un poeta reconocido antes de 1930 y sus conocimientos de arte y de filosofía china fueron notables y escribió varios libros sobre estos temas. Durante los años 1925 y 1927 creó su obra sobre escritura Alphabet.

En 1939 publicó su libro de poesía ***Plume précédé de Lointain intérieur*** (N.R.F.), en donde se incluyen sus dibujos. Durante toda su vida publicó muchas obras, que incluyen poesías y dibujos enfocados en la investigación de la relación entre la letra y el dibujo.

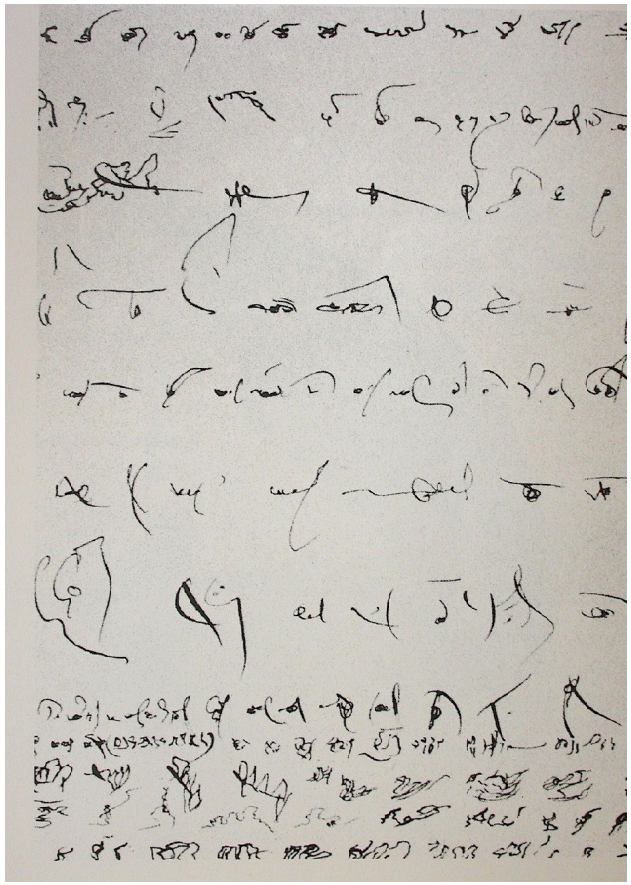
Cuando era joven viajó a muchos países; entre 1930 y 1931 visitó China, Indonesia y la India. En una entrevista habló de sus experiencias en China:

> "Me bastó ver el aire de China para sentir un flechazo. Me impresionó mucho China. Algo se abrió en mí. Tras una larga incubación, lo digerí. El shock fue inversamente proporcional a la distancia."[188]

> "[...] China, país sobre el cual se escribe muy deprisa, con la excitación y la extraordinaria sorpresa con la que impresiona, país que le hará meditar y recapacitar durante años.."[189]

Esta experiencia y su interés por la caligrafía (posiblemente en este viaje ya entró en contacto con el estilo cursiva loca) influenciaron mucho en el desarrollo de su futuro estilo, en el que dibuja signos que se asemejan a letras.

En el año 1933 viajó otra vez a Asia y publicó la obra Un bárbaro en Asia (Un barbare en Asie). En este libro manifestó su curiosidad por la cultura asiática, sus conocimientos sobre Asia y, especialmente, sobre la cultura China, por la que sintió mayor atracción. En este libro comentó



17.3.4.1.
Henri Michaux, *Alphabet (verso)*,
1927, detalle

188. Henri Michaux, (1993). *Henri Michaux obras Escogidas 1927-1984*, Valencia: Ivam Centro Julio Gonzalez, p212

189. Neue Galerie Graz & Landesmusum Joanneum. (1998). *Michaux dibuixos mescalínics*, Barcelona, Ajuntamente de L'Hospitale, p 143



17.3.4.2.
Henri Michaux, *Movimiento*,
1950-1951, pintura con tinta china.

"Sin ser hábil no se puede ser chino, es imposible."

- Henri Michaux,
(*Un Bárbaro en Asia*, p109)

que la escritura china parece un idioma de empresarios, un conjunto de signos de taller.[190]

Tenía muchos amigos chinos, y el pintor **Zao Wou-Ki** (趙無極, 1921- 2013)[191] fue uno de ellos. Ellos se conocieron en el año 1950. Posteriormente Michaux escribió ***Lectura de ocho litografías de Zao Wou-Ki*** (***Lecture de huit lithographies to Zao Wou-Ki),*** ejerciendo de crítico de estos grabados. También habló sobre su encuentro y amistad con Zao:

> "Ese fue nuestro primer encuentro. Yo no hablo ni una palabra de francés. Michaux ni una palabra de chino. Pero nos comprendemos muy bien. Nuestra lengua común era la pintura."[192]

Michaux poseía muchos conocimientos sobre escritura y caligrafía china, fuente de su inspiración en la composición de poesía y pintura. En 1971 publicó un libro de poesía, ***Ideograma en China*** [193], en el cual plasmó su pensamiento sobre la escritura china. Esta obra se convirtió, en 1980, en el prólogo del libro ***La Calligraphie Chinoise***. Tiempo después, reeditó el libro de nuevo y lo publicó en formato caligráfico chino, acompañado de poesía y dibujos.

En la primera página puso un sello rojo y debajo añadió notas sobre el origen de la escritura china:

> "Aquello que, por parecer garabatos, fue comparado con un desfile de insectos, con las inconsistentes huellas que las patas de los pájaros dejan en la arena, sigue portando la lengua china, inmutable, aún legible, comprensible, eficaz, la más antigua lengua viva del mundo."[194]

En la representación de ***Ideograma en China***, usó diferentes obras de caligrafía china y

190. Henri Michaux, *Un Bárbaro en Asia*, Trduccuón de Jorge Luis Borges, Tsquets Eitores, s. A. 3ª edición mayo 2001, p109

191. Zao Wou-Ki era un pintor franco- chino. Nació en una familia culta y su padre era un banquero. Estudiaba la pintura óleo en la facultad de Bellas Artes de Hangzhou de 1935 a 1941. Se fue a vivir en Paris desde año 1948, su craciónn tenía éxito por mezcla la idea de pintura china y caligrafía china y técnica de pintura abstracta occidental. Llevaba años de amistad con Henri Michaux y le inspiró la técnica de tinta china y desarolló el serie de obras influenciado por la pintura y caligrafía tradicional china.

192. *Paroles*, Nº 192 ,16 mars 2004

193. Henri Michaux, "*Ideogramas en china, captar, mediante trazos*", Círculo de Bellas Artes, 2006, Madrid

194. Henri Michaux, *Ideogramas en China*

la composición de este trabajo cambió el concepto que de la escritura y el dibujo tenían sus contemporáneos. Las palabras de Michaux son como la poesía de un historiador de la caligrafía china, explicando a los lectores que el creador de la escritura china no fue Dios, sino que fue un personaje mítico que poseía el poder místico de ver los caracteres en las estrellas del cielo y en las huellas de los pájaros en la tierra. Cang Jie - El origen de los caracteres chinos, son las inscripciones oraculares sobre huesos que datan del siglo XIII a.C., con función adivinatoria, a las cuales también se les denominan **Jia Gu Wen** (甲骨文) "Inscripciones sobre los caparazones de tortuga".

Michaux comentó que en el estilo de los huesos oraculares se mantiene la relación de las imágenes con la naturaleza, pero la evolución de la propia escritura, desde su estado más primitivo hasta su artificialidad, ha hecho que esta relación, poco a poco, se perdiera.

En el año 100 d.C., un lingüista llamado Xu Shen, de la dinastía Han Oriental, publicó un diccionario de caracteres chinos, llamado ***Shuo Wen Jie Zi*** (說文解字) "Explicación de la escritura e interpretación de los caracteres". Este libro fue corregido durante 21 años y se considera el primer diccionario editado de la historia. En él había muchos caracteres del estilo oficial cuya evolución resultaba difícil seguir, así como entender su idea original. En esta obra se presentan aproximadamente unos nueve mil caracteres chinos, clasificados según su forma y estructura en 540 radicales. Michaux, comprendió la importancia histórica de este diccionario y comentó al respecto:

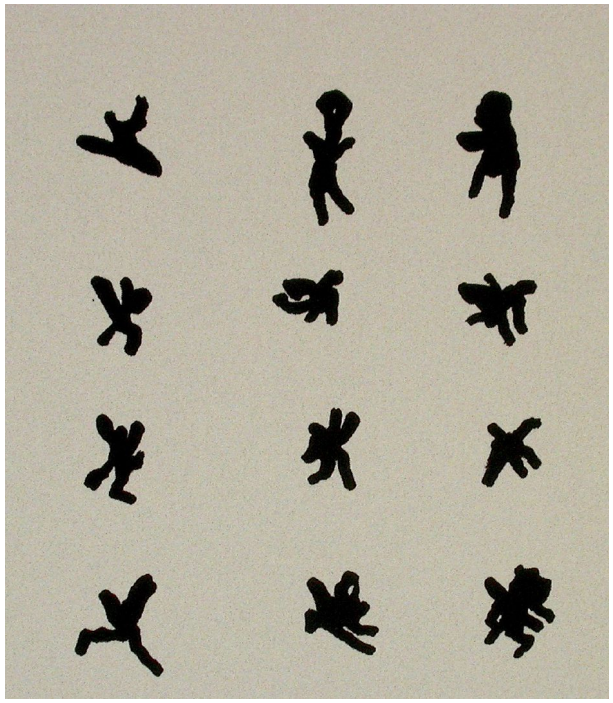
> "Un inventario, un diccionario de signos originales acababa de ver la luz. ¡Recuperados! Y recuperada al mismo tiempo la emoción de las calmas y serenas y tiernas primeras grafías. Los caracteres resucitados volvían a vivir con su intención primitiva."

En ***Ideograma en China***, apreciamos sus conocimientos sobre la historia y la estética de la caligrafía china. Las palabras, semejantes a poesías, representan la belleza de los estilos de la escritura, como por ejemplo:

Inscripciones sobre huesos:

> "Trazos en todas direcciones. En cualquier sentido, comas, bucles, corchetes, acentos, se diría, a cualquier altura, a cualquier nivel; desconcertantes marañas de acentos."

Estilo sello



17.3.4.3.
Henri Michaux, *Movimientos*,
1950-1951, Pintura con tinta china



17.3.4.4.
Henri Michaux, *Pintura con tinta china y color negro*, 1954-1955

"El pincel permite el paso, el papel facilita el pasaje."

- Henri Michaux,
(*Ideograma en China.*)

Una época en la que los signos aún eran elocuentes, o casi, alusivos ya, más que cosas designaban cuerpos o materias, designaban grupos, conjuntos, exponían situaciones.

Hubo una época. Luego hubo otras. Sin pretender simplificar, ni abreviar, cada una se entregó a la tarea de desconcertar por su propia cuenta; borrando los rastros, se puso a manipular los caracteres para alejarlos un poco más de la legibilidad primitiva.

Secreto difícil, largo, arduo de compartir, secreto para formar parte de una sociedad dentro de una sociedad. Círculo que, durante siglos y siglos, permanecerá en el poder. Oligarquía de los sutiles.

Estilo oficial

A partir de ahora era posible abstraerse fácilmente de la realidad original, de lo concreto y de los signos cercanos a ambos, abstraerse, ir deprisa mediante trazos bruscos que se deslizaban sin resistencia sobre el papel, haciendo posible otra manera de ser chino.

Ganados por la vehemente osadía de la investigación, los inventores- los de la segunda época- aprendieron a liberar el signo de su modelo (a tientas, deformándolo, sin atreverse aún a cortar definitivamente lo que liga la forma al ser, el cordón umbilical de la similitud) y así se liberaron ellos mismos, rechazando la sacralidad de la primera relación <escritos- objetos>.a.

Desaparecidos los caracteres <sentidos>, anclados en la realidad; desaparecidos del uso, de la lengua; presentes en la piedra de las antiguas tumbas y en las vasijas de bronce de las remotas dinastías, presentes en los huesos adivinatorios.

Estilo acción y estilo cursiva

Abstraerse es liberarse, desligarse.

Los nuevos caracteres se adaptan mejor que los arcaicos a la velocidad, a la agilidad, a la gestualidad apremiante. Hay en China cierta pintura paisajística que exige velocidad, que sólo puede hacerse con el mismo esfuerzo repentino de la pata del tigre cuando salta. (para ello, primero hay que contenerse, que concentrarse, pero sin tensión.)

...En cierto modo similar al agua, a lo que ésta tiene de más fuerte y ligero, de menos perceptible, a sus ondas, que siempre fueron un tema de estudio en China.

Imagen del desapego: el agua no se detiene, siempre lista para volver a partir inmediatamente, agua que, incluso antes de la llegada del budismo, hablaba al corazón del chino. Agua, vacío de forma.

En esta caligrafía- arte del tiempo, expresión del trayecto, del recorrido-, lo que suscita admiración (al margen de la armonía, de la vivacidad, y dominándolas) es la espontaneidad, que casi puede llegar hasta la fragmentación.

Tal y como aparecen actualmente, alejado de su mimetismo de antaño, los signos chinos tienen la gracia de la impaciencia, el vigor de la naturaleza, su diversidad, su inigualable forma de saber doblegarse, de resurgir, de enderezarse.

Los caracteres evolucionados convenían más que los caracteres arcaicos a la velocidad, a la agilidad, a la vida, a la gestualidad. Una determinada pintura china de paisaje requiere velocidad, no puede hacerse sino con la misma relajación súbita que la pata del tigre que se abalanza.

A Michaux le gustaba acentuar la relación existente entre los chinos y la naturaleza. Además, era más partidario de usar la palabra "signo" que "carácter" para referirse a la escritura china. ..

" Tal como son actualmente, alejados de su mimetismo de antaño, los signos chinos tienen la gracia de la impaciencia, la ligereza de la naturaleza, su diversidad, su manera inigualable de saber inclinarse, rebotar, volverse a erguir."

Michaux no sólo conoce la historia de la caligrafía china, sino que también posee conocimientos sobre la estética, la meditación y el equilibrio, que contribuyen en la producción artística. Es entendedor no sólo de la función de la energía en la caligrafía china, sino también de la importancia de la dinámica en la producción de caligrafía china.

"Asimismo el calígrafo debe recogerse primero, cargarse de energía para liberarse de ella después, descargarse de ella. De un golpe."[195]

"La mano ha de estar vacía para que nada obstaculice el estímulo que le será comunicado. Debe estar preparada tanto para el más mínimo impulso como para el más violento. Soporte de inspiración, de estímulos."

"Y la página perfecta es aquella que "parece haber sido trazada de un solo trazo".

"En esta caligrafía- arte del tiempo, expresión del trayecto, de la carrera- lo que suscita la admiración (aparte de la armonía, de la vivacidad, y dominándolas) es la espontaneidad, la cual puede llegar incluso al estallido. Dejar de imitar la naturaleza, significarla. Por medio de trazos, de impulsos.

También habló sobre la vinculación de la virtud personal con la obra caligráfica en la cultura

195. Henri Michaux, *Ideogramas en China.*



17.3.4.5.
Henri Michaux, *Pintura con tinta china y color negro*, 1957, 48 x 63 cm
Colección privada

"No seguir imitando a la naturaleza. Significarla. Mediante trazos, mediante impulsos."

- Henri Michaux,
(*Ideograma en China.*)



17.3.4.6.
Henri Michaux, *Sin título*
1976, 75 x 150 cm

"Yo admiraba mucho el grafismo de Michaux, la libertad de su trazo, la originalidad de esos ideogramas occidentales ajenos a cualquier significación semántica. Su arte está ligado a una cierta manera de escribir, a la invención de un vocabulario de signos que sólo le pertenece a él".

- Zao Wou-Ki

china. Por lo tanto, la obra debe reflejar la virtud de una persona. Michaux dijo a este respecto:

> "La China virtuosa, empeñada en la armonía, no habría apreciado lo chusco."

> A cualquier calígrafo se le ofrece la propiedad del corazón, la vida del corazón. Pero no para la originalidad, a no ser filtrada, y a quien tan sólo le está permitido trasparecer.

> Mostrar un bello equilibrio, uno que sea ejemplar. Hasta los apasionados, a quienes llamaron "locos por la caligrafía", y que perdían en su empeño las ganas de beber y de comer y el sueño y el equilibrio de una vida, cuando volvían a coger el pincel, trazaban caracteres exentos de desequilibrio, llenos, por el contrario, de un soberbio y nuevo equilibrio.

Para él, la caligrafía china es como un poema:

> "La caligrafía la exalta. Perfecciona la poesía; ella es la expresión que hace válido el poema, que avala al poeta."

Desde la dinastía Song, la poesía, la caligrafía y la pintura china se conjugan en una misma obra. Este tipo de composición influenció en la obra de Michaux. A partir de 1950, empezó a utilizar la tinta china y su estilo era similar al de los Tachistas. Pero su trasfondo como poeta también se ve reflejado en la representación de los signos a modo de letras.

Después de la ingesta de mezcalina, Michaux recordaba todo el proceso y la sensación en su cuerpo mediante el dibujo o la letra. Sus originales escritos translucen los sentimientos de caos, dolor, alegría, etc., y se representan en forma de graffiti, escritura o dibujo. Por ejemplo, en sus obras ***Misérables Miracle*** (1956-1972) y ***Par la voie des rythmes*** (1974). Representa los signos en formas antropomórficas, de insectos, obligándolos a ejecutar diferentes acciones como correr, andar y sentarse. En sus rostros aparecen multitud de expresiones. Son un reflejo de la sociedad humana.

Michaux no hace una imitación de los caracteres chinos, sino que transmite la energía y el dinamismo del estilo cursiva loca a través de sus obras, creando un nuevo lenguaje personal, una nueva forma de pintura. Dijo:

> "Eran los gestos, los gestos interiores, para los que no tenemos miembros sino ganas de miembros, tensiones, arranques y todo esto en cuerdas vivas jamás espesas, jamás gruesas de carne o cerradas de piel. Qué emoción será cuando la época esté llegando al punto deseado, habiendo cogido la costumbre de pensar en signos, cambiaremos los secretos por algunos rasgos (natura), iguales a un

puñado de "ramitas"[196]

"Mostrar un bello equilibrio ejemplar. Incluso los apasionados que fueron llamados " locos por la caligrafía", y que por ella se privaban de bebida y de comida y del sueño y de una vida equilibrada, cuando volvían a tomar en pincel, trazaban unos caracteres exentos de desequilibrio, henchidos, por el contrario, de un soberbio y nuevo equilibrio. El orden superior es dinámico."[197] -

"Una línea, más que muchas líneas. Así, empiezo dejándome llevar por una, una sola, que, sin levantar el lápiz del papel, dejo correr hasta que, a fuerza de errar sin fijarse en aquel espacio reducido, se produzca obligatoriamente una parada (…) Como yo, la línea busca sin saber lo que busca, rechaza los inmediatos hallazgos, las soluciones que se ofrecen, las primeras tentaciones." [198]

Desde 1938, buscaba una lengua universal. En la obra ***Plume précédé de Lointain intérieur***, dijo:

"Rudimentos de una lengua universal ideográfica, contiene novecientos ideogramas y una gramática."

Su estilo tachista representa la libertad, la velocidad y la dinámica de la tinta. La serie ***Encre de China*** del año 1954 fue su creación de mayor envergadura.

En una obra de caligrafía siempre hay poesía y Michaux supo captar esta sensación poética en las obras de caligrafía china. Michaux escribía poesía en sus pinturas. Y no se expresaba mediante los colores occidentales tradicionales, sino utilizando el color negro de la tinta, las líneas y los puntos, acercándose al estilo de la caligrafía oriental.

Bertelé opina en sus obras:

"No importa lo que estas máculas puedan 'significar', lo que se puede ver es un animal que corre, un guerrero armado o un árbol, fulminado. Más que nunca la velocidad, el azar y el automatismo son aquí los únicos maestros, el único dibujo el de hacer brotar la ola impaciente de alguna profunda capa

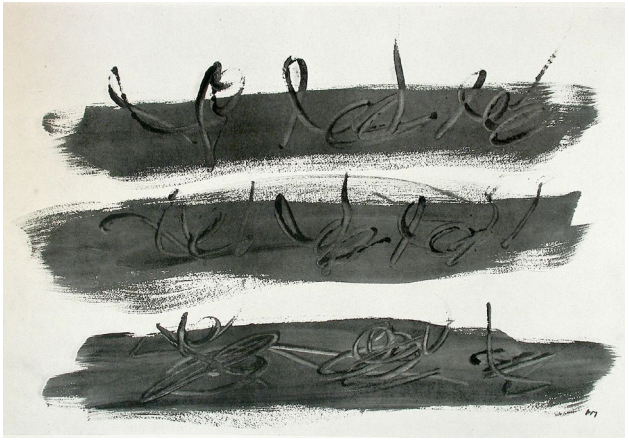


17.3.4.7.
Henri Michaux,
1966, Gouache, 33 x 50 cm

196. Henri Michaux. (1978). *Henri Michaux*, Paris: Musée national d'art moderne. Centro Georges Pompidou, p69

197. Henri Michaux, *Ideogramas en china*.

198. Neue Galerie Graz & Landesmusum Joanneum, 1998, p 38.



17.3.4.8.
Henri Michaux, *Gouche*,
1966, 32 x 50

interior. Expresiones de una energía en estado puro, más bien que una formulación de signos…".[199]

Francis Bacon dijo:

> "Michaux, "muy superior a Pollock" afirmando que esta pintura "se esfuerza, en alcanzar, por las vías indirectas, una nueva definición de la figura humana, por medio de señales radicalmente extranjeras a las señales ilustrativas, pero que no traen menos a la figura humana- la figura de un hombre que, en general, tiene el aire de avanzar penosamente, a través de pozos sin fondo, o alguna cosa de este tipo."[200]

Y Herbert Read :

> " Se puede observar una influencia directa de la caligrafía oriental en la obra de Henri Michaux, quien viajó al Lejano Oriente en 1933, y quien desde entonces se ha convertido en una especie de maestro esotérico de la pintura caligráfica en Europa.."[201]

Michaux investigaba y experimentaba sobre su propia vida, los límites de la racionalidad personal, la filosofía, la literatura y el arte. Su creatividad en los poemas, escritos y dibujos son medios para transmitir el mensaje y expresar su personalidad. Los caracteres chinos contienen forma, sonido e idea; pero si se realizan con pincel pueden superar el límite de la escritura. Por ejemplo, en la cursiva loca se puede ver un arte de las líneas. La caligrafía en cursiva loca es una fuente para la creación de los artistas occidentales, porque el arte de las líneas representa, en parte, una estética de las líneas pero es, por otro lado, una forma de escritura; se pueden crear unos símbolos o unos signos personales.

Algunas de sus obras parecen haber sido hechas por niños. Y esas son sus creaciones, pero no todas tienen tantos significados. Él sólo se deja llevar por el pincel para crear estos símbolos personales. Bajo la influencia de la caligrafía oriental, él creó su propia caligrafía occidental. Publicó muchos libros sobre filosofía y caligrafía china; con la sensibilidad de un poeta y con su observación, introdujo la caligrafía china en occidente, resultando ser un puente importante entre ambas. No es un poeta sino un pensador. En sus poemas y dibujos conjuga el espíritu oriental y occidental, influenciando a los intelectuales europeos contemporáneos.

199. Henri Michaux. 1978, p77

200. Entrevista a Francis Bacon por Davis Silvestre,1962, p125

201. Herbert Read, 1997, p. 252



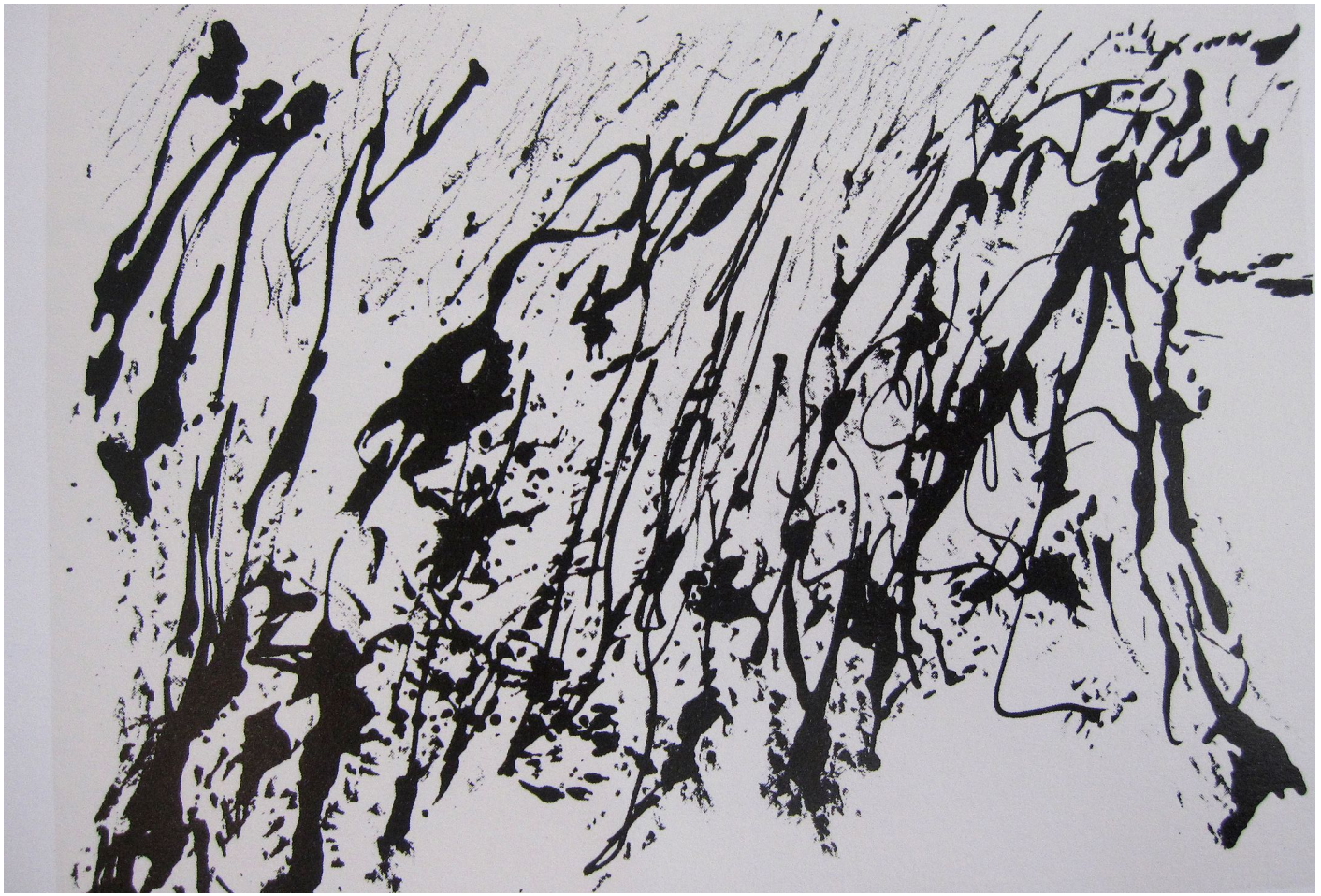
17.3.4. 9.
Henri Michaux, *Gouche*, 1966,
33 x 50 cm

"El arte es lo que ayuda a extraer energía. Lo que cuenta no es el retroceso, ni el sentimiento generador, sino el vigor."

Henri Michaux, ***Émergences-résurgences 1972.***



17.3.4.10.
Henri Michaux, *Pintura con tinta china y color negro,*
48 x 63 cm,
Colección particular



17.3. 4.11.
Henri Michaux, *Pintura con tinta china y color negro*,
56 x 75 cm, 1979

"La fuerza del pincel y su movimiento al deslizarse sobre el papel, es como las nubes que cubren el cielo despejado; los trazos de onda, oblicuos, gancho, son como la brisa ligera que agita el mar. El Qi es tan fuerte como un caballo al galope, o ligero como una delicada flor; ya sea ligero o denso, sale de su mente y su corazón, y se transmite a través de su mano."

– Yu Shinan, *Comentario sobre la esencia de la caligrafía.*

17.3.5. Los gestos como el relámpago: Hans Hartung (1904-1989)

Nacido en Leipzig, Alemania, estudió Filosofía e Historia del Arte. Este bagaje confirió a su obra un importante componente conceptual y formal. Durante su infancia disfrutaba observando los relámpagos, este hecho le marcó posteriormente en su gusto por las formas abstractas y formas conceptuales, apartándose de los gustos corrientes. Dice:

> "...mientras los otros chicos dibujaban monigotes y animales, yo me obstinaba en dibujar truenos y relámpagos."[202]

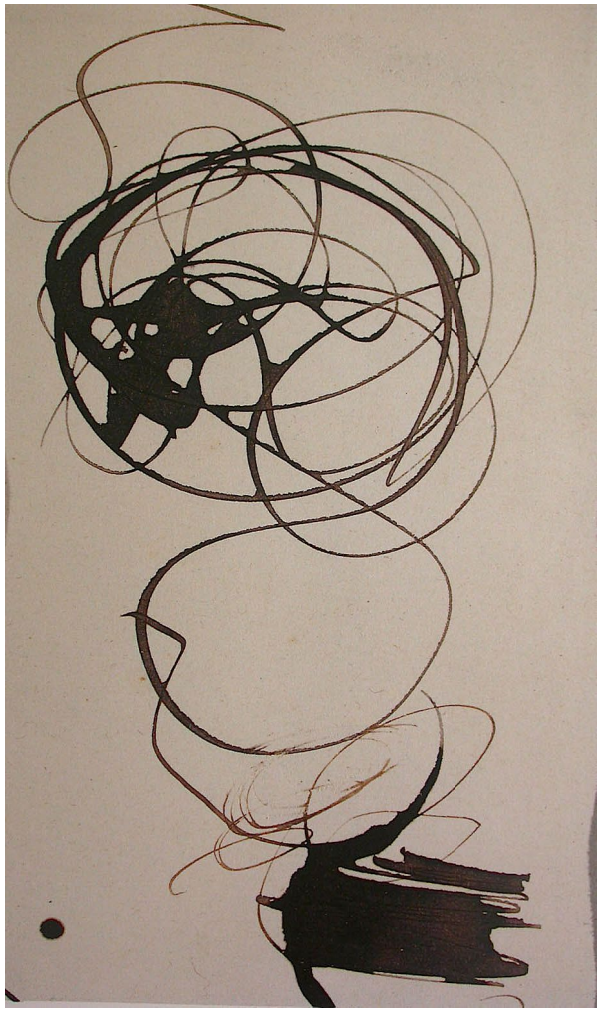
> "Los relámpagos me daban una sensación de velocidad al dibujar las líneas."[203]

Mediante el dibujo de relámpagos, llegó a controlar la pintura de línea rápida y a captar la sensación del momento con el pincel.

Hartung realizó su primera obra de arte abstracto en 1922, aunque antes había venerado a maestros clásicos como Rembrandt o Goya. Experimentó con la tinta china y con nuevas técnicas de dibujo parecidas a las de la caligrafía o la pintura china. A partir de entonces, se convertía ya en un pintor tachista. Su estilo no estuvo influenciado por la pintura abstracta geométrica de Kandinsky, ya que partía de los bocetos de Rembrandt y la escritura automática surrealista.

Le interesaba el arte abstracto, pero no era afín a la abstracción geométrica de Kandinsky y Bauhaus. Fue en 1925 cuando, después de asistir a una conferencia de Kandinsky en Leipzig, decidió no estudiar en la escuela Bauhaus. Dice:

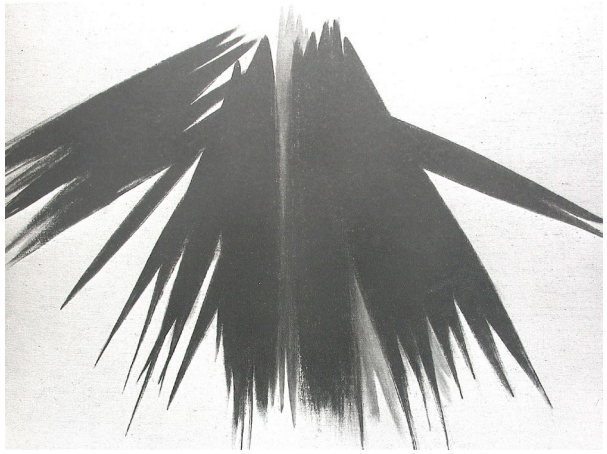
> "A mi padre le había dicho: No quiero ir a una escuela donde no me enseñarán sino cosas como que un círculo es el símbolo de la eternidad, un triángulo significa esto, el color amarillo expresa la feminidad o sabe Dios qué. Estas cosas no hay que saberlas…no leerlas nunca... Hasta ahora no he leído el libro ¨De lo espiritual en el arte¨ de Kandinsky. No quiero leerlo. Una cosa así me perjudicaría



17.3.5.1.
Hans Hartung, *Sans titre Untitled*,
1927, Tinta sobre papel, 12 x 7.2 cm

202. Hans Hartung. (1977), *Hartung : olis i aiguades damunt cartró: 1973-1977*, Barcelona: Galería Joan Prats, p18

203. Amnon Barzel& Cristiano Isnardi. (2007). *Hans Hartung, In the beginning was lightning*, Milano: 5 Continents Editions. p54



17.3.5.2.
Hans Hartung, *T 1958-15*
1958, pintura sobre tela, 54 x 73 cm

Las líneas caligráficas, la forma libre, la relación entre la línea negra y el espacio, constituyeron factores principales en el lenguaje personal de Hartung.

más ahora. Hay cosas que no se han de sacar a la luz, en ella, como ciertas plantas, se mueren…"[204]

En el año 1928, a causa del rechazo que los nazis mostraban a su nuevo estilo pictórico, cercano al cubismo, tuvo que huir a París. Hartung se incorporó al estudio del pintor cubista André Lhote. En aquella época, Hartung sentía atracción por los grabados de Rembrandt, coleccionándolos e investigando sus líneas.

En 1939 participó en acciones militares extranjeras contra los nazis, a causa de estas actividades durante la guerra, en 1944, perdió su pierna derecha, el mismo año obtuvo la nacionalidad francesa. Esta experiencia marcó definitivamente su vida y sus futuras creaciones.

> "Ver no es una experiencia total. Nuestra experiencia se constituyó a partir de todo lo que hemos vivido. Tengo frío, siento dolor, todos los movimientos interiores del cuerpo: he ahí lo que me da acceso al conocimiento del mundo."[205]

El estilo de toda su obra se basa en el gesto o el movimiento de las líneas; pero entre 1954 y 1959, introdujo en su técnica novedades como "cepillar" las líneas o barnizar con pistola para lanzar formas como nubes negras, creando un espacio poético y armónico como el del Zen. En 1964 viajó a Bangkok, Nueva York y Japón, y participó en la exposición "International Symposium of Fine Art in the East and the West".

En 1966 participó en la exposición "Oriente-Occidente", invitado por el grupo de pintura alemán Zen 49. Allí conoció al pintor Zao Wou-Ki, que le regaló un pincel.

> "No hablo de Japón, país en el que he encontrado amigos con gran sensibilidad y nobleza, sino a causa de una pequeña aventura que me ha ocurrido.
>
> "Los años siguientes (1954-1958) tuvimos la suerte de poder pasar las primaveras y los otoños en una casa de la costa mediterránea. Hice muchas fotos de piedras y cientos de dibujos con tinta china. Todo esto tuvo una fuerte influencia en la pintura que hacía entonces, en la que grandes signos negros aparecían en fondos de un verde frío muy claro, un rojo minio, otros colores. He aquí un caso típico de influencia de una técnica sobre otra."[206]

---

204. Hans Hartung, 1977, Galería Joan Prats, p19

205. Hans Hartung, 1977, Galería Joan Prats, p15

206. Bernard Grasset. (1976). *Hans Hartung*, Paris, Autoportrait, p198



Que si ponen signos caligráficos contradictorios sobre la tela, se obtendrán líneas y tejidas en transparencia. Unas líneas son normalmente fluidas.

17.3.5.3.
Hans Hartung,
T.1952-26
Óleo sobre tela
100 x 81 cm

"..... los trazos brillantes parecen estar volando; las figuras de los trazos son peculiares y sus gestos están trabados; o son como las ramas de dos árboles que se entrelazan entre sí. Los trazos están separados, pero el Qi circula por sus canales, como la alimentación de dos pozos que se comunican subterráneamente; las ramas de los árboles dependen unas de las otras ya que comparten la savia; cada trazo es como un fino hilo de seda, similar a [la forma de una] piedra de la alta montaña; representa el baile del dragón y el fénix, cuando parecen estar volando o ser sorprendidos. Los movimientos son rápidos como el rayo, el viento y la lluvia torrenciales, como una recia tormenta, o el griterío de la gente asustada."

- Zhang Huaiguan
(*Shu Duan*)



17.3.5.4.
Hans Hartung, *T. 1959-2,*
1956, Pintura sore lienzo, 92 x 60 cm

"Me acuerdo especialmente de una vez en que no pude controlarme. Era en Antibes, en el museo Grimaldi, en la inauguración de una de mis exposiciones. Había mucha gente. Había estrechado la mano por doquier, respondido a un montón de cumplidos, a todo esto una señora me abordó lisonjeramente:

-Maestro, esta exposición me transporta a lo más alto. Es algo enorme, inolvidable, extraordinario. Dios mío, creo que no podría vivir ya sin su obra, voy a tener que venir a verle todos los días. Usted es sorprendente, qué renovación constante. Maestro, dígame, usted ha sido calígrafo, dinámico, tachista; ¿en qué dirección va ahora? No pude evitar responder a esta admiradora abusiva, "Voy a Juan-les-Pins, señora".[207]

Sobre la comparación entre la pintura caligráfica de su época y la caligrafía china, comentó lo siguiente:

"Siento decepcionar a los japoneses que piensan que el arte lírico abstracto occidental tiene su origen en su arte clásico, concretamente en su caligrafía. Se puede hablar de cierta influencia, pero siempre es menor de lo que se tiende a creer. De hecho se trata más bien de un acercamiento fortuito entre corrientes provenientes de fuentes distintas y que en la historia del arte abstracto solo ha durado unos años.

A este respecto, me parecería muy interesante que un buen grafólogo dotado si puede ser de un sentido estético sólido se ocupara un día de estos dibujos y pinturas así como de la pintura abstracta en general, sobretodo en lo que en ella se aproxima a la escritura de los signos. Creo que esto podría dar lugar a un estudio fértil para el artista, el historiador del arte y el grafólogo, siempre que este último no se atara demasiado a los métodos de explicación de la escritura que parten de la idea de que existen leyes establecidas de una vez por todas. En algunos artistas europeos, surrealistas o informalistas abstractos, encontramos elementos plásticos que son propios de una escritura de analfabetos, y en la que la creación ha tenido lugar en un trance provocado por drogas."[208]

Las líneas caligráficas, la forma libre, la relación entre la línea negra y el espacio, constituyeron factores principales en el lenguaje personal de Hartung. Experimentando con la pintura, creó nuevas técnicas y materiales (barnizado con pistola, cepillo ancho, etc.), para unir la acción y la pintura en una sola obra. Utilizó pinturas acrílicas para trabajar más rápido. Sobre tela, pintaba a mano, grababa o raspaba con diversas herramientas.



17.3.5.5.
Hans Hartung, *T.1955-25,*
1955, pintura sobre lienzo, 162 x 120 cm

207. Bernard Grasset, 1976, p228

208. Bernard Grasset, 1976, p213



17.3.5.6.
Hans Hartung, *P.1967-A.82,*
1967, Técnica Mixta sobre cartón 1967, 73 x 100 cm

"Los relámpagos me daban una sensación de velocidad al dibujar las líneas."

-Hans Hartung *(Amnon Barzel& Cristiano Isnardi, 2007, p54)*

"He utilizado conscientemente esta técnica sobretodo en 1962 y 1967, para una serie de grandes lienzos con masas marrones esparcidas en casi toda la superficie. No ponía ningún signo gráfico en la tela, lo que sorprendía y despistaba a la gente. A través de esas masas marrones o negras trataba de atrapar del interior, de identificar las tensiones atmosféricas que gobiernan el universo. A través de esas grandes formas que se evaporan, se extienden y se despliegan en largas playas trataba de fijar el dinamismo y la constancia de las fuerzas que crean la materia, la luz, el espíritu. Este es el tema que siempre me ha apasionado."[209]

"Estoy persuadido de que en el arte abstracto la dimensión del cuadro tiene una importancia enorme. Una obra figurativa, incluso de pequeñas dimensiones, da valor a los detalles, a las proporciones, Todo el mundo conoce la talla de un hombre, el tamaño de un caballo, y gracias a la perspectiva, se conservan las dimensiones. Ahora bien, la perspectiva está prácticamente excluida de la pintura abstracta. En el arte abstracto -al menos en lo que se llama arte abstracto lírico, gestual o informal- el gesto de pintar debe tener la dimensión que corresponde a su esencia. (…)"[210]

La escritura china surge de las imágenes de la naturaleza. En la historia, los intelectuales escriben mediante caligrafía no sólo por su función meramente práctica, sino también por el arte en sí. Se deleitan con la belleza de los movimientos de las líneas, el flujo de la energía de la obra. Los caracteres son las huellas de la tinta y se expresan mediante la energía. Cuando Hartung plasmaba las pinceladas en fondos monocromos, las líneas y el fondo poseía un fuerte contraste y en ellas había un flujo de la energía, armonía, equilibrio y paz. Su creación es como un juego libre y su acción es rápida, así como el ritmo de la línea que se asemeja al estilo cursiva loca.

En la caligrafía, el gesto y la energía sirven para expresar el carácter personal y las emociones del momento, el gesto en sí no es el objetivo de la obra, lo importante es la presentación del espíritu; para Hartung lo importante es la forma y se centra en el gesto para presentar la forma de las líneas y la composición del espacio. Esta idea influenció en los calígrafos modernos, que empezaron a dar importancia a la forma, interesándose por el gesto que jugaba con las líneas y la forma de la composición. El gesto de la pintura abstracta liberaba a la caligrafía de su rigurosa vinculación con los caracteres chinos y se empezó a experimentar con nuevas formas.

209. Bernard Grasset, 1976, p201

210. Bernard Grasset, 1976, p201



El gesto y la energía sirven para expresar el carácter personal y las emociones del momento, el gesto en sí no es el objetivo de la obra, lo importante es la presentación del espíritu.

17.3.5.7.
Hans Hartung, *T. 1957-10*,
1957, pintura sobre lienzo, 162 x 122 cm

Usamos relámpagos para explicar el gesto y la velocidad de la pincelada de la cursiva loca y el momento en que se desencadena la energía. No sólo usa el relámpago para hablar de la cursiva loca sino que también cogemos ideas de la naturaleza, como las grietas de la pared, la nube de verano, la lluvia fuerte, el vendaval.



17.3.5.8.
Hans Hartung, *T.1955-15*,
1955, pintura sobre lienzo, 146 x 114 cm



Cuando Hartung plasmaba las pinceladas en fondos monocromos, las líneas y el fondo poseía un fuerte contraste y en ellas había un flujo de la energía, armonía, equilibrio y paz. Su creación es como un juego libre y su acción es rápida, así como el ritmo de la línea que se asemeja al estilo cursiva loca.

17.3.5.9.
Hans Hartung, *Sans titre Untitled*,
1927, Tinta sobre papel, 12 x 7.2 cm

17.3.6. La pasión de la vida: Willem de Kooning (1904-1997)

El cambio de la figuración a la abstracción en su obra se desarrolla a través de la transformación de las líneas. Recibió multitud de influencias: Matisse, Duchamp, Braque o Picasso; pero, sobre todo, la de los artistas cubistas que realizaron la descomposición del objeto y la redistribución de la forma. Él mismo se definió como un artista ecléctico.

Inicialmente recibió influencias del surrealismo y del cubismo, también sintonizaba con la filosofía de Arp. El desarrollo del collage, para el que utilizaba hojas ya impresas (periódicos, revistas...), dependía en gran medida del azar. De Kooning tomó su método de experimentación, que utilizó en su serie ***Black & White*** y ***Woman***. Hess dijo:

> "Realizar dibujos sobre papel de calcar transparente, esparcirlos uno sobre otro, estudiar el dibujo compuesto que acababa surgiendo, realizar un dibujo a partir de esto, darle la vuelta, romperlo por la mitad, y añadirlo a un tercer dibujo."[211]

Entre 1948 y 50, en su obra Black & White trazó una pincelada caligráfica de líneas elegantes. En esta época enseñaba en el Black Mountain College del Norte de Carolina y Yale School of Art and Architecture. Muchos artistas vanguardistas han enseñado en el Black Mountain College, como Jackson Pollock, Robert Rauschenberg y John Cage.

Desde 1950, empezó su famosa serie "***Woman***", donde utiliza la pincelada libre y el gesto enérgico, las líneas se originan en sus propias emociones, su temperamento se presenta en su creación. Entre 1959 y 60 estuvo en San Francisco y Roma, dibujó una serie de obras en negro sobre papel, su gesto y pincelada fuerte estaban influenciados por Franz Kline, pero a diferencia del estilo de Kline, las líneas de De Kooning son más elaboradas, inspiradas en la figura femenina, en que se muestra la emoción de la pincelada, cargada de colores brillantes en su serie "***Woman***".

En 1969, viajó a Japón con Xavier Fourcade. Allí se sintieron atraídos por los materiales, la técnica y la estética de la pintura oriental tradicional y también de la caligrafía oriental. Había visitado Tokyo, Kyoto, Ise y el Fujiyama. Cuando visitó un estudio de pintura ***Sumie*** (con tinta), se interesó por la manera de manejar el pincel y el papel de arroz. Esta experiencia le había influenciado de tal modo que en 1970-71 hizo muchos grabados litográficos, y estas obras



17.3.6.1.
Willem de Kooning, *Black and white Abstraction,* 1948,
Émail sapolin sur papier, 48.6 x 64.8 cm,
Colección M. et Mme Andrew Saul, EEUU

211. Diane Waldman. (1988). *Willem de Kooning*, London, Thames and Huston Ltd, p68



17.3.6.2.
Willem de Kooning, Love *to Wakako,*
1970, Litografía, 114 x 72 com

En esta obra imitó el gesto de la caligrafía y la idea de pintura Zen.

representaban las líneas y el gesto libres.

Algunos expresaban la idea del vacío de la pintura Zen. En total produjo 24 grabados con títulos referentes a Japón, como por ejemplo ***To kermit for Our Trip to Japan***, ***Wah kee Spare Ribs***, ***Love to Wakako***, y ***Japanese Village.*** De Koonig consideró profundamente el arte y filosofía orientales y su relación con arte moderno occidental:

> "De Kooning solía afirmar, me dijo Emilie Kilgores, que quería que el proceso de su pintura fuera similar a la técnica del tiro al arco en el zen. Por supuesto, cierta simpatía con el pensamiento místico del Lejano Oriente era habitual en todo el movimiento expresionista abstracto.
>
> Sin embargo, es debido a la civilización occidental que ahora podemos viajar por todo el mundo y yo me siento muy agradecido por poder sentarme en este vehículo de observación en constante movimiento, pudiendo mirar en tantas direcciones…
>
> "Admito que sé muy poco sobre el arte oriental. Pero esto se debe a que no puedo hallar lo que estoy buscando o sobre lo que hablo. Para mí, la idea oriental de la belleza es que "no está aquí". Se trata de un estado de no estar aquí. Está ausente, es por eso por lo que es tan buena. Es lo mismo que no me gusta en el Suprematismo, el Purismo, y la no objetividad.
>
> Y, a pesar de que a mí no me importan todas las cazuelas y cacharros de la pintura de los burgueses- el tipo de escenas de una vida agradable que se convirtieron en el amable sol del Impresionismo más tarde-, no me gusta la idea de que ellos- las cazuelas y cacharros, quiero decir- están siempre en relación con el hombre. No tienen un alma propia, como parecen tener en Oriente."[212]

Esto le acercó al arte oriental, por el que sentía admiración pero que también le despertaba perplejidad:

> "Cuando uno mira un Rembrandt, es tan sólo una asociación lo que hace que sea realista que allí hay un hombre de pie. Cerca de él hay una forma negra. Uno sabe que también es un hombre. Pero si se mira durante mucho tiempo hacia ese punto, no hay motivos para pensar que se trata de un hombre. Ocurre con tantos dibujos y pinturas - en el arte chino, en cualquier tipo de arte- y todas las obras acaban cuajando." (...) "Que se acabaron independizando del periodo. Los artistas chinos hicieron algo hace mil años, y alguien hoy en día hace algo muy similar."[213]

212. David Sylvester, Richard Shiff, Martha Prather. (1994). *Willem de Kooning Paintings*, Washington: National Gallery of Art, p25

213. Willem de Kooning. (1983). *The North Atantic Light 1960-1983*, Amsterdam: Stedelijk Museum, p38



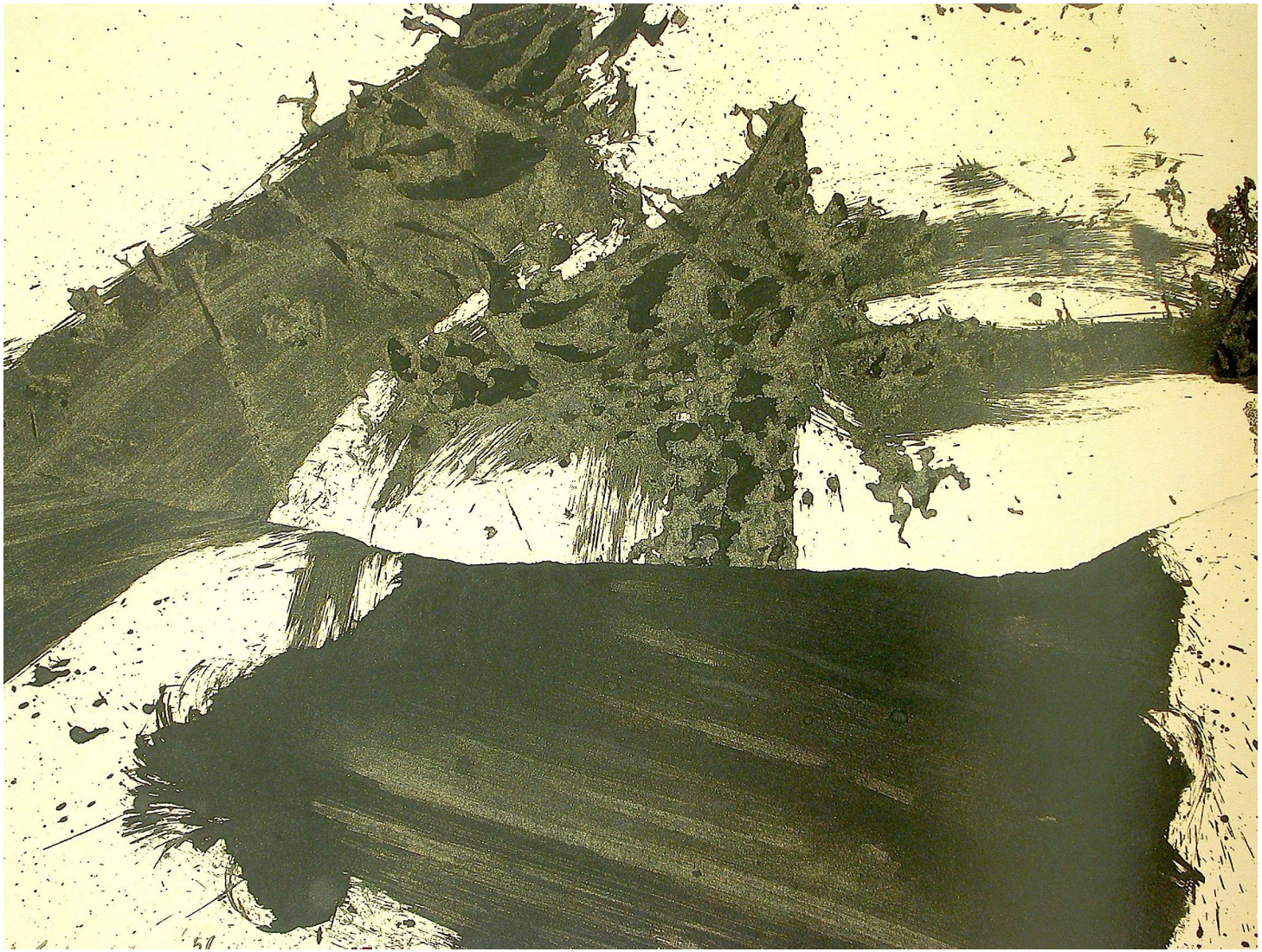
"El gran secreto es liberarse de la gravedad."

- De Kooning, (2001, [IVAM], p71)

17.3.6.3.
Willem de Kooning, *Sin título 2,*
Diciembre/ 1959, pincel tinta papel, montado sobre papel,
70.9 x 99.4 cm
Colleció Hirshhorn Museum

Para mí, la idea oriental de la belleza es que "no está aquí". Se trata de un estado de no estar aquí. Está ausente, es por eso por lo que es tan buena.

- Willem De Kooning,
(David Sylvester, 1994, p25)



17.3.6.4.
Willem de Kooning, *Sin título,*
Diciembre 1959, Pincel tinta y papel montado sobre papel, 70.9 x 99.4 cm
Colleció Hirshhorn Museum

A partir de 1975, empezó la época de la pintura decididamente abstracta; mudó su estudio de Manhattan a un pueblo de Long Island. Los temas de sus obras estaban directamente relacionados con el mar, la tierra y la luz. La inspiración en la naturaleza produjo un cambio en su estilo: ya no sólo prestaba atención a la figura humana sino al ritmo y a la energía del universo.

> "Realicé esos cuadros uno tras otro, sin ningún problema. No podía fallar. Es una sensación agradable. Es como un hombre sentado ante una mesa de juego (que) tiene la sensación de que no puede perder. Sin embargo, cuando se aleja con toda la pasta, sabe que no podrá volver a hacerlo. Porque entonces toma conciencia de sí mismo. Yo no era consciente. Simplemente lo hice"[214]

A partir de los años 80, los objetos desaparecieron de sus obras, quedando sólo las elegantes líneas que generaron sus pinturas líricas, dijo De Kooning:

> "Quería sentirme en contacto con la naturaleza. No pintar escenas que reflejaran la naturaleza, sino lograr una sensación de la luz que me resultaba muy atractiva, aquí en particular. Siempre me ha interesado mucho el agua".[215]

Su amigo Hess comentó la obra de De Kooning así:

> "Pasar del dibujo a la pintura debería ser tan natural, al iniciar un cuadro, como pasar de la tinta negra a la pintura negra. De Kooing comenzó a pintar algunas de sus abstracciones en los años cuarenta dibujando un objeto elegido al azar, a veces su propio dedo pulgar, con un pincel largo y un revestimiento elástico, cuyos pelos se doblaban en una S a medida que distribuía el pigmento sobre la superficie, desplazándose en un fina línea, cuando un extremo se gira, distribuyendo vetas o semilunas de diez centímetros de ancho."[216]

Aquí podemos considerar su relación con el arte oriental, por la sencillez de sus líneas y el espacio vacío. Se puede comparar, por ejemplo, con la pintura y la caligrafía Zen de la dinastía Son del siglo XI, en que los artistas usaban la tinta, las líneas y el espacio para expresar un nivel relajado en que la comunicación de la energía entre el artista y el mundo era muy tranquila. Es



17.3.6.5.
Willem de Kooning, *Isla con puente,*
1958, Tinta sobre papel, 35.5 x 43 cm
Colección privada, London

214. Willem de Kooning. (2005). *de Kooning. Paintings 1960-1980,* Basel: Kunstmuseum basel, Hatje Cantz, p. 24
215. Willem de Kooning, 2005, p151

216. Willem de Kooning. (1995). *Willem de Kooning: de late schilderijen 1981-1987,* Minneapolis, San Francisco Museum of Modern Art and Walker Art Cent, p24



17.3.6.6.
Willem de Kooning, *Figura en la playa (Sin título)*,
1958, Tinta sobre papel, 43 x 35.5 cm,
Colección Ellsworth Kelly

posible que a partir de entonces De Kooning ya entendiera bien el espíritu Zen. Su mujer Elaine dijo que su esposo se sentía fascinado por un grabado japonés, probablemente de Hokuai, de una ola gigantesca, del cual tenía una reproducción en el estudio.

> "Hay algo en la sensación de estar en contacto con el mar que me hace sentir bien", declaró," es la fuente de la cual procede la mayor parte de mi pintura."[217]

En el arte de este mundo la mayoría de artistas expresan emociones y pasiones vitales. Los calígrafos, a través de sus poesías, los pintores a través de la pintura expresan sus experiencias de la vida. Los compositores o los literatos escribían sus emociones sobre la vida y sobre lo que habían leído o escuchado recreándolo a partir de su propia experiencia. Las obras podían trasladar a otro mundo a quien las contemplaba. Por ejemplo, las pinceladas de la cursiva loca expresan la pasión del calígrafo y contienen una musicalidad. Cuando una persona ve estas pinceladas puede olvidar sus preocupaciones a través de su contemplación y trasladarse a otro plano. Esta es la función de la contemplación del arte para los humanos.

217. David Sylvester, 1994, p198.



"[Mis] dibujos son rápidos; como instantáneas."

- Willem De Kooning, ([IVAM], (2001), p85)

17.3.6.7.
Willem de Kooning, *No titulado,*
1958-1964, Tinta sobre papel, 74 x 56 cm,
Colección Willem de Kooning Revovabke Trust



17.3.6.8.
Willem de Kooning, *Untitled, XXII*
1982, Óleo sobre tela, 195.6 x 223.5 cm,
San Francisco Museum of Modern Art.



17.3.6.9.
Willem de Kooning, *Sin título,*
1985, Óleo sobre tela
195.6 x 223.7 cm
Holenia Purchase Fund, 1991,
Colección Hirshhorn Museum

17.3.7. El paisaje de la ciudad: Franz Kline (1904-1997)

En 1950, se generalizó entre los críticos la comparación entre los pintores que compartían el estilo de las obras de gran formato en blanco y negro, como es el caso del europeo Pierre Soulages y los norteamericanos Franz Kline y Robert Motherwell. Fueron famosos por sus cuadros gigantes y el uso único del negro, que sorprendieron al público.

A partir de los años 50, el arte oriental ejerció una gran influencia en el arte de Estados Unidos. Los museos empezaron a coleccionar obras chinas y japonesas, se publicaron muchos libros sobre el tema y, en el ámbito académico, se crearon departamentos de arte oriental. Después de su primera exposición individual en la Egan Gallery en 1950, algunos críticos dijeron que sus creaciones provenían de la caligrafía china o japonesa,

G.T. Munson dijo:

> "Los enormes símbolos negros sobre fondo blanco de Franz Kline parecían a primera vista caracteres exagerados copiados de la caligrafía china. La primera impresión es, no obstante, errónea."[218]

William C. Seitz dijo:

> "Delimitar todo en una sola unidad de caligrafía en blanco y negro."[219]

Greenbergn dijo:

> "Las enormes telas de Kline, con su abrupta caligrafía en blanco y negro, tienen una especie de tensión evidente que se ha identificado con la pintura moderna a partir de Cézanne"[220]o "Las aparentes alusiones de Kline a la caligrafía china o japonesa", pero explicó que ninguno de los



17.3.7.1.
Franz Kline, *'47 Series no. 9,*
1947, acuarela sobre papel, 58.4 x 76.2 cm,
Anderson Gallery Buffalo, NY.

218. Franz Kline. (2004). *Franz Kline 1910-1962*, Skira Editore S.p.A. Torino, p66

219. Harry F. Gaugh. (1994). Franz Kline, New York London Paris, Cincinnati Art Museum, Abbeville Press, p18

220. Franz Kline. (1994). *Franz Kline arte y estrutura de la identidad*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, Madrid, p15



17.3.7.2.
Franz Kline, *Jackson, ca.*
1954, Esmalte sobre papel 21.6 x 15.2 cm,
Abby y B.H. Friedman, NY.

No pinto las cosas que veo, pero los sentimientos me despiertan.
- Franz Kline.
(*Conversations With Artists*, Selden Rodman, 1957)

expresionistas abstractos originales- y menos que nadie Kline- ha sentido algo más que un interés superficial por el arte oriental.[221]

Sabro Hasegawa dijo:

"Jackson, por ejemplo, parece cercano a lo que denominamos el estilo Kyo-so (pinceladas violentas y rápidas) de caligrafía. Kline, sin embargo, es el más valiente en su enfoque directo del mundo de la caligrafía."[222]

Shiryu Morita dijo:

"Sus impresiones eran muy claras y maravillosas – aprovechaban la propia belleza de la caligrafía y, además, con tanta conciencia como cualquiera de nosotros podamos lograr". "Es suficiente. En estas obras descubro la misma belleza que en la caligrafía"[223]

Generalmente, los críticos relacionan la obra de Kline con la caligrafía oriental por tres cuestiones:

- El uso del blanco y el negro, como típico color de la caligrafía oriental.

- La composición de sus obras es parecida a la de los caracteres chinos.

- El gesto de su pincel es como el de los calígrafos de Kuang Cao.

Pero Franz Kline negó su relación con la caligrafía oriental:

Los críticos también describen a Pollock y a De Kooning como artistas caligráficos, pero la caligrafía no tiene nada que ver con nosotros. Es interesante que los críticos orientales nunca afirmen esto. La idea oriental del espacio es un espacio infinito; no es un espacio pintado, y la nuestra lo es. En primer lugar, la caligrafía es escritura, y yo no escribo. Muchas veces, la gente cree que cojo un lienzo blanco y pinto un signo negro sobre él, pero esto no es verdad. Pinto tanto el blanco como el negro, y el blanco es igual de importante. Por ejemplo, en el lienzo que estamos observando ahora mismo,

221. Julies Langsner. (1963). *Franz Kline, Calligraphy and Information Theory*, ART INTERNATIONAL

222. Franz Kline, 2004, p312

223. Franz Kline, 2004, p312

se puede ver que he pintado áreas de negro con el blanco."[224]

"Alguien podría decir que yo tengo un estilo blanco y negro o un estilo caligráfico, pero yo nunca adopté esos elementos conscientemente como un estilo o una actitud ante la pintura." Fundación Antoni Tàpies [FAT], 1994 Barcelona p155)

"A todo el mundo le gusta la caligrafía. No es necesario ser un artista para que le guste, o ir a Japón. El mío fue consecuencia del dibujo y la luz. Cuando miro por la ventana – siempre me ha gustado vivir en la ciudad- no veo árboles o arbustos que florecen. Lo que sí veo- o más bien, no lo que veo sino los sentimientos que surgen en mí al mirar eso- es lo que pinto." (Skira Editore 2004, p. 110)

"Se ha escrito que, cuando se incorpora todo es lo mismo, se incorpora un poco de zen, y espacio, y la ilusión infinita de la forma en el espacio. No, yo no lo veo del mismo modo. Quiero decir que no lo considero ni como caligrafía ni como espacio infinito. [Procede] de la tradición de pintar áreas que, creo, se hizo realidad aquí a través de la obra de Mondrian- en otras palabras, todo se ha pintado del mismo modo- no quiero decir que se haya igualado, sino que el blanco o el espacio están pintados, no es…" (Conversación con David Sylvester)[225]

"Cuando la gente describe formas de pintar en el sentido caligráfico, a lo que realmente se refieren es a la línea, al grabado, al dibujo, etc. No, yo no tuve esa sensación de que pintar fuera la distribución de las proporciones del negro o el diseño del negro frente a una forma de blanco; pero, en muchos casos, ésa es la impresión que se tiene". (Conversación con David Sylvester)[226]

"En lugar de trazar un signo que se pueda leer, traza un signo que no se pueda leer"[227]

Después de la negación de Kline respecto a esta comparación, algunos críticos fueron más cuidadosos y descubrieron que el hecho de utilizar sólo blanco y negro podría provenir de su antigua costumbre de hacer bocetos de retratos con tinta negra o simplemente porque no tenían dinero suficiente para comprar colores de óleo.



17.3.7.3.
Cubierta de revista *BOKUBI.* No 12/5, Tokyo1952

224. Julies Langsner, 1963, p.130

225. Franz Kline, 2004, p.1

226. Franz Kline, 2004, p.130

227. Helen Westgeest, 1996, p64



17.3.7.4.
Franz Kline, *Study for Merce C*,
1961, Tinta sobre papel, 30 x 22 cm,
Colección privada

"El mío fue consecuencia del dibujo y la luz. Cuando miro por la ventana – siempre me ha gustado vivir en la ciudad.."

- Franz Kline
(Franz Kline, 2004, p110)

> "Desde 1949... trabajó principalmente en blanco y negro o tinta sobre papel. Con anterioridad, planeaba composiciones pictóricas con pincel y tinta utilizando formas figurativas y objetos reales con color. Los primeros trabajos en blanco y negro sólo parecen relacionados con las figuras, y los titulé así. Posteriormente, los resultados parecían tener algún significado, pero era difícil darles un sujeto o un nombre, y en la actualidad me resulta imposible realizar una afirmación directa y verbal sobre la pintura en blanco y negro."[228]

Respecto a la forma cuadrada de la composición, estaría influenciada por las teorías de Malevich y Mondrian sobre el cuadrado y su vacío interior como expresión de la realidad; Kline consideraba que el cuadrado era adecuado para transmitir las emociones de los humanos. Y respecto al gesto, partiría de la práctica de hacer bocetos rápidos de retratos o paisajes, no del automatismo surrealista.

> "Creo que la presencia de un cuadro de grandes dimensiones es bastante diferente de la de uno de dimensiones más reducidas. Un cuadro pequeño puede tener la misma escala, vigor, espacio, pero a mí me gusta pintar cuadros grandes. Siento una emoción muy fuerte con las áreas de grandes dimensiones, y creo que uno tiene que enfrentarse a mucho más con un gran lienzo. No sé exactamente por qué". (Conversación con Katharine Kuh- Skira Editore, p125)

Aunque él negó la influencia de la caligrafía oriental sobre sus obras, pero él fue un coleccionista de grabado japonés y le gustaba el grabado de Hokusai, dijo:

> "Hokusai pintaba el Fujiyama porque lo tenía ante sí. Él y otros lo recordaban y lo extraían de su imaginación, recordaban cómo habían intentado pintarlo cuando lo tenía de verdad delante. Cuando pinta el Fujiyama de una pincelada- pájaros, niebla, nieve, etc.- no es el ojo fotográfico sino su mente la que llega a la máxima simplificación, y eso no le lleva al simbolismo."[229]

El entusiasmo que Hokusai sentía por la pintura influenció a Franz Kline e hizo de él un buen pintor. Hokusai decía que sus obras anteriores a la edad de 75 eran mediocres.

> "A los setenta y tres años aprendí un poco sobre la verdadera estructura de la naturaleza (…) Ahora que tengo ochenta, es posible que haya logrado algún progreso; a los noventa, lograré desentrañar el misterio de las cosas; a los cien años, no cabe duda de que habré alcanzado un estado maravilloso, y

228. Harry F. Gaugh. (1994). *Franz Kline*, New York London Paris, Cincinnati Art Museum, Abbeville Press, p106

229. Franz Kline, (1994). *Franz Kline arte y esctructura de la identidad*, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies. p156



17.3.7.5.
Franz Kline, *Untitled (5),*
1955, Tinta sobre papel, 29.5 x 39.5 cm,
Colección privada

Lo que sí veo- o más bien, no lo que veo sino los sentimientos que surgen en mí al mirar eso- es lo que pinto."

- Franz Kline (Franz Kline, 2004, p110)

"No soy un simbolista. En otras palabras, estas obras son producto de la experiencia. No decido por adelantado que voy a pintar una experiencia concreta, pero el acto de pintar, se convierte en una experiencia genuina para mí. Ésta no es simbolismo más que es la caligrafía. No estoy pintando construcciones de puentes. rascacielos, o billetes de lavandería."

- Franz Kline (*Talks with Seventeen Artist, Katherine,* New York, Harper and Row, 1962)



17.3.7.6.
Franz Kline, ***Figure***,
1956, Óleo sobre tela, 180.3 x 113 cm

cuando tenga ciento diez, todo lo que haga, ya sea un punto o una línea, estará vivo

El historiador de arte Dore Ashton sacó una frase de un libro sobre Hokusai (posiblemente Franz Kline también lo tenía):

> "Hokusai buscó una nueva técnica pictórica- en lugar de con el pincel, pintaba con los dedos, con una botella, con un huevo, con la mano izquierda, de abajo arriba, de izquierda a derecha (…) (Durante) meses y meses, estos experimentos le quitaron el sueño, ya que estaba convencido de que su virtuosismo, sus espectaculares logros técnicos eran también un obstáculo para el arte verdadero."[230]

Franz Kline mantuvo una intensa amistad con el pintor y calígrafo Sabro Hasegawa (1906-1957). Hasegawa era un pintor japonés, muy famoso en Europa; en 1929 visitó Estados Unidos y en 1930 París. En 1937 publicó el ensayo Abstract Art, en Tokyo. En 1950 el artista Isamu Noguchi le mostró unos dibujos de Kline, ello le impresionó y escribió: "Las 'líneas audaces, fuertes y rectas, y la soledad y las penas' de Kline [231]. Tras su muerte, Kline hizo unos dibujos que llevaban por título ***Sabro*** para conmemorar a su amigo**.**

Helen Westgeest en su libro ***Zen in the fifties*** mostró que Kline había participado en la conferencia sobre el **Zen** de John Cage y también conoció el **Zen** a través de Alan Watts. (p.62)

Aunque un crítico relacionó su estilo con el de un antiguo pintor japonés llamado Ogata Korin (1658-1716), en general, se ha comparado más con la caligrafía china.

Harry F. Gaugh dijo:

> "No obstante, en un caso, no cabe duda de que Kline se vio influido por un maestro específico, Ogata Korin (1658-1716), a pesar de que la influencia era pictórica, nada de caligrafía. La limitada abstracción de Luzerne de 1956 procede del yatsu-hashi o el motivo denominado "eight-part bridge" que con frecuencia aparece en la obra de Korin, incluyendo una bandeja de gres en el Freer Gallery of Art de Washington, D. C. Las cinco pinceladas negras de Kline, que van disminuyendo en amplitud al mismo tiempo que también se reducen en longitud, se suman a una transmutación del famoso sujeto de Korin. Resulta difícil, por no decir imposible, imaginar que la recapitulación de Kline sobre el tema de Korin tuvo lugar a un nivel inconsciente. En Meryon, sin embargo, su



17.3.7.7.
Franz Kline, *Sabro*,
1956, Óleo sobre tela, 201 x 120.5 cm,
Colección privada

230. Franz Kline, 2004, p26

231. Franz Kline, 2004, p26



17.3.7.8.
Franz Kline, *Untilied (Study for Wotan)*,
1950, Óleo y gouache sobre papel de periódico,
14 x 21.56 cm
Arthur E. Smith, NY.

"Kline descubre y al mismo tiempo conquista el espacio [...] Del mismo modo que la pose y el movimiento de un bailarín transforma y activa todo el escenario, el espacio de Kline se convierte en un evento físico y está lleno de eventos."

- Georgine Oeri
(Franz Kline, 2004, p33)

> adopción de ideas pictóricas del aguafuerte es más probable que haya sido un proceso espontáneo, cuyo origen sólo reconoció durante o después del mismo."[232]

Si analizamos sólo visualmente una de sus obras, observamos el gesto y el espacio propios de la caligrafía y captamos que la energía de su pintura recuerda al **Qi** de Kuang Cao.

> Una línea curva o una relación rítmica sí tienen, en cierto sentido, cierta influencia psicológica, no sólo sobre la persona que las contempla una vez han sido concebidas sino que también tienen mucho que ver con el ser creativo que simplemente se pregunta lo emocionante que puede ser.[233]

Ya hemos dicho que Kline nunca reconoció esta relación; y probablemente tampoco imaginó que ocurriría al revés, ya que su obra influenció en los calígrafos asiáticos de vanguardia que se interesaron por el juego entre la pintura y la escritura.

> "La naturaleza de la angustia se traduce de distintas formas. Lo que ocurre es que no hemos atravesado el período analítico de aprender lo que motiva las cosas. Si logramos descubrir la motivación, teóricamente toda va bien. Pero cuando las cosas están "fuera de sí mismas" lo que importa es el interés que alguien pone en ellas. Se supone que leer algo requiere una habilidad mayor que la de un experto calígrafo, pero para proyectar en una tela no se requiere más de lo que hace falta para decir: "Me importa un camino."[234]

Las pinceladas negras de cursiva loca muestran la emoción del calígrafo aunque la mayoría de los chinos tampoco saben leer sus contenidos, pero sólo esas líneas han dado una gran satisfacción visual y espiritual a su público. El pelo blando del pincel, junto con el papel y la tinta de hollín de los árboles puede crear unas pinceladas de formas muy ricas y variadas. Esas pinceladas de los calígrafos y los pintores, contienen mucha vida; esas huellas de vida se pueden expresar a través de la caligrafía o de la pintura, pero también a través de la música o del canto.

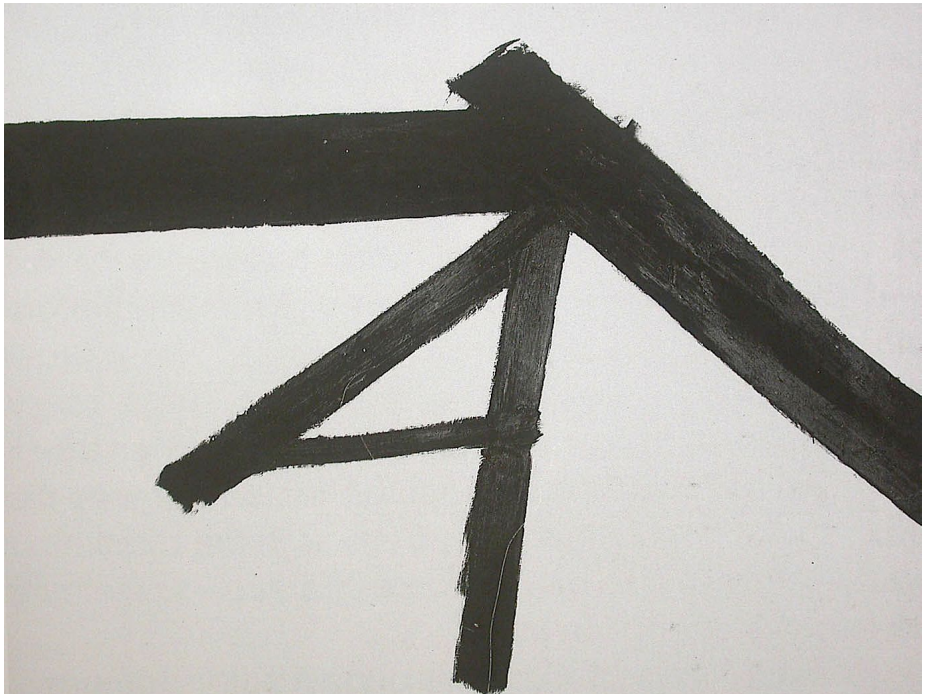
232. Harry F. Gaugh, 1994, p131

233. Franz Kline, 2004, p26

234. Franz Kline, 1994, p157

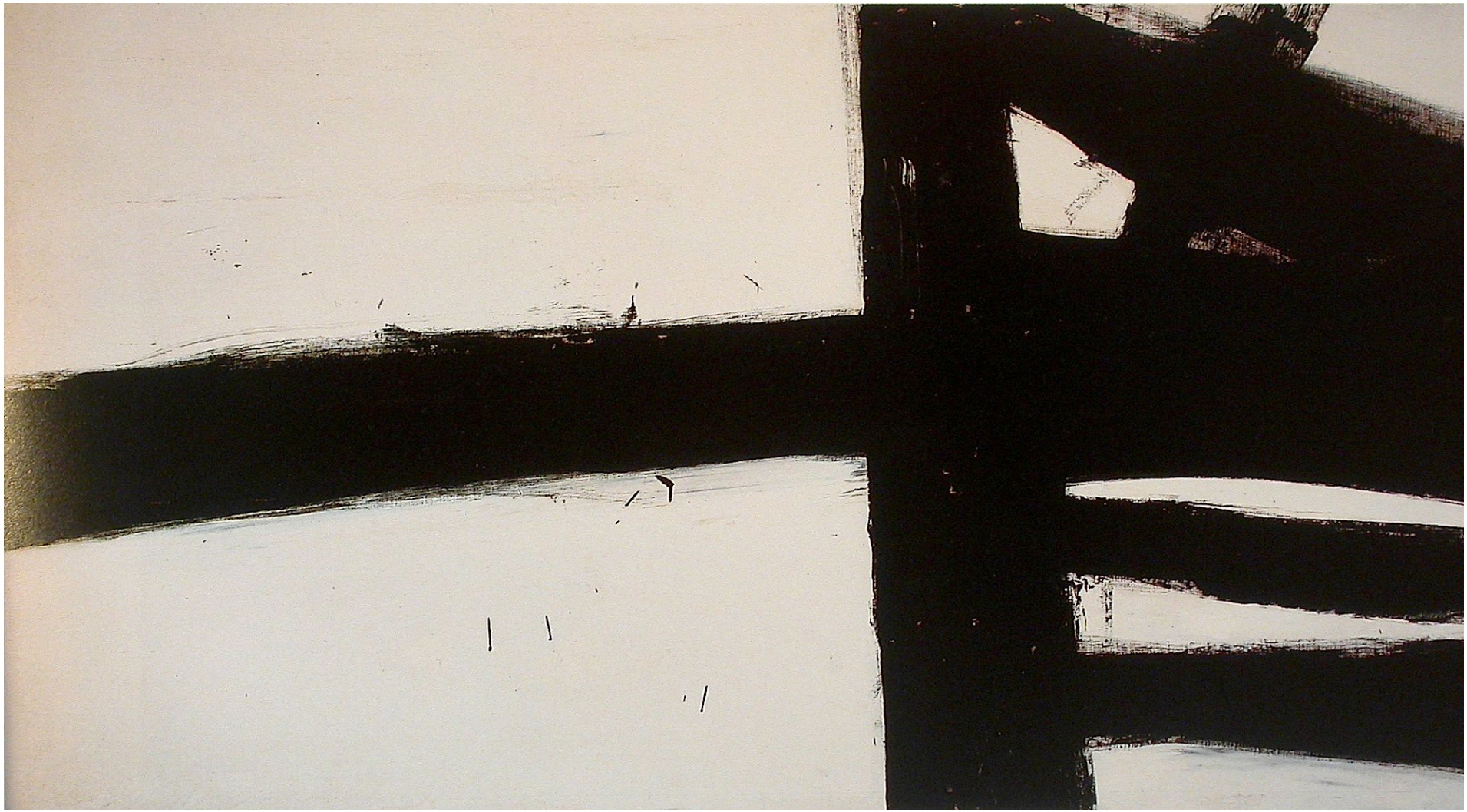


17.3.7.9.
Ogata Kenzan and Ogata Korin, *Yatsu Hatsu Stoneware Tray*, siglo XVII, Cerámica, 21.6 x 21.6 x 2.8 cm,
Freer gallery of Art



17.3.7.10.
Franz Kline, *Luzerne*,
1956, Óleo sobre tela, 198 x 254 cm,
Colección Privada

En esta obra, las pinceladas se parecen mucho a la obra de Ogata, muy caligrafíca.



17.3.7.11.
Franz Kline, *Hazelton*,
1957, Óleo sobre tela, 104.8 x 198.1 cm.
The Museum of Contemporay Art, Los 'Angeles, CA.
Colección Panza.



"Por consiguiente, intento dejar que el buen dibujo predomine sobre la por otro lado 'elegancia" técnica que parece tener mi trabajo."

Franz Kline (Franz Kline, 2004, p26)

17.3.7.12.
Franz Kline, *Studyy by Flanders*. 1961, Tinta china y óleo sobre papel
22.9 x 18.2 cm

17.3.8. El Capítulo de la pasión sobre la vida- Jackson Pollock (1912-1956)



17.3.8.1.
Jackson Pollock, *Untitled,*
1944-45, print posthumously y 1967 Grabado y grabado a punta seca, 40 x 60.3 cm,
MOMA, NY.

Por su turbulenta vida personal y muerte prematura, fue el más conocido de los pintores del expresionismo abstracto, pero también fue considerado como el artista más importante de la época por su espontaneidad y originalidad artísticas. A pesar de su fama de inculto e inconsciente, muchos críticos le consideraban un artista erudito por estar abierto a casi toda la tradición occidental. Cuando estudiaba en la Manual Arts High School de Los Angeles, su profesor Frederick John de St. Vrain S'chwankovsky le había hablado de la teosofía y también de Krishnamurti. Entonces en el sur de Los Angeles había varios grupos interesados en el vegetarismo de la India y en la religión de extremo oriente. Él cambió su actitud de anti-religión desde que empezó a tener contacto con estos pensamientos y escribió una carta a su padre, en la que decía:

> "Creo que su filosofía sobre la religión está bien. Creo que cada uno debería pensar, actuar y creer según lo que le dicta su propia conciencia sin [sic] demasiada presión desde el exterior. También creo que hay un poder superior, una fuerza suprema, un Gobernador, algo que controla el universo. Qué es y qué forma tiene, no lo sé. Podría ser que nuestro intelecto o espíritu exista en el espacio en alguna otra forma después de separarse del cuerpo. Nada es imposible y sabemos que nada se destruye, sólo cambia químicamente. Quemamos una casa y su contenido, cambiamos la forma pero siguen existiendo los mismos elementos, gas, vapor, cenizas, todo ello es exactamente lo mismo." [235]

Un crítico de arte, John Bernard Myers preguntó a Pollock si el surrealismo le había influido:

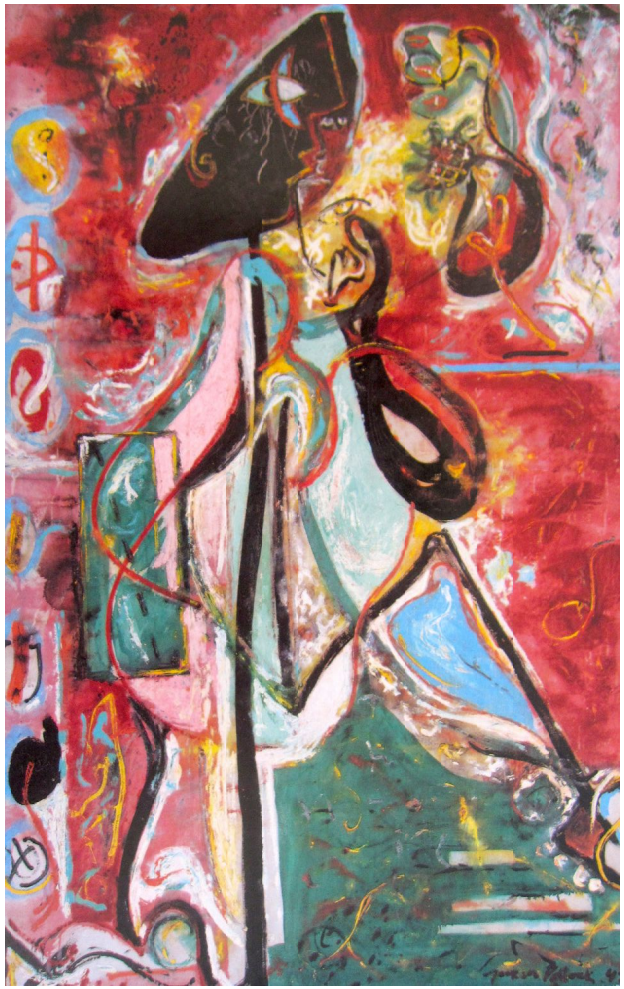
> "En una ocasión pregunté a Jackson Pollock si el Surrealismo le había influido alguna vez. Dijo que sí, de un modo: fomentó su creencia en el 'automatismo' o en el acto de pintar un cuadro sin control 'consciente' de lo que ocurriría en el lienzo antes de empezar. Creía que Masson en particular había obtenido algunos resultados muy buenos utilizando el 'automatismo'.[236]

También le interesaban las teorías de C.G. Jung y el tema del inconsciente, sobre el que dijo:

> "Por lo tanto, el hecho de que los buenos europeos modernos se hallen ahora aquí es muy importante, ya que traen con ellos una comprensión de los problemas de la pintura moderna. Me ha

235. Elizabeth Frak, *Jackson Pollock*, Abbeville Press, 1983, New York, p. 12

236. *Art and Architecture*, 1944- Abbeville Press, 1983, New York, p. 31



17.3.8.2.
Jackson Pollock, *The Moon Woman.*
1942, Óleo sobre tela, 175.2 x 109.3 cm
The Soloman Guggenhelm Foundation, NY.

impresionado en particular su concepto de que el origen del arte es el inconsciente."[237]

"El inconsciente es un aspecto muy importante del arte moderno y creo que el impulso inconsciente tiene una gran importancia a la hora de mirar un cuadro".[238]

La crítica de arte Elizabeth L. Langhorne decía que la obra ***The Moon Woman*** de Pollock se reconocía el libro de meditación taoísta ***El secreto de la flor de oro.*** La versión inglesa de ***El secreto de la flor de oro***, publicada en 1931, fue realizada por Mrs. Cary, Elizabeth dijo:

"El comentario de Jung explica que el mundo oriental siempre ha sentido el choque de los opuestos, como el intelecto y lo primordial, y por lo tanto busca un modo de unirlos y quizá transcenderlos. Tao es el método o la forma consciente de unir lo que está separado. Su símbolo es la Flor Dorada. La flor amarilla que contempla la mujer luna en el óleo ***The Moon Woman*** es única en la obra de Pollock. Es muy probable que haga referencia a la Flor Dorada que se describe en el Secreto de la Flor Dorada. Si es así, la flor del cuadro de Pollock dramatiza esa conciencia por la que la mujer luna lucha con tanta intensidad."[239]

En la parte izquierda de esta obra, ***The Moon Woman***, dibujó el símbolo taoísta del Tai Ji, así como los siete chacras del Yoga.

Su reconocimiento era universal, los críticos europeos buscaban su relación con la pintura europea, los americanos querían modelarle como el héroe que salvaría la pintura americana. Él habló de su interés por la cultura india:

Los indios tienen el enfoque del verdadero pintor en su capacidad para asir las imágenes adecuadas, y en su comprensión de lo que constituye el objeto de la pintura."[240]

Fue en 1947 cuando empezó a utilizar esta técnica peculiar denominada "dripping": en lugar de utilizar caballete y pinceles, colocaba el lienzo en el suelo y vertía o dejaba gotear la pintura sobre él, después la manipulaba con palos u otras herramientas, e incluso a veces le añadía arena

237. Pepe Karmel. (1999). *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews*, New York: The Museum of Modern Art, p16

238. Pepe Karmel, 1999, p22.

239. Pepe Karmel, 1999,p212.

240. Elizabeth Frak. (1983). *Jackson Pollock*, New York, Abbeville Press, p55

o fragmentos de vidrio para darle mayor consistencia, mientras se movía rodeando el cuadro. Se concentraba y trabajaba muchas horas, manipulando la pintura para conseguir nuevos tonos y texturas, moviéndose alrededor del cuadro mientras pintaba, creando un resultado de gran riqueza cromática y ritmo poético.

> Sigo distanciándome cada vez más de las herramientas habituales del pintor como el caballete, la paleta, los pinceles, etc. Prefiero varillas, toallas, cuchillos, y pintura fluida y goteando o una pasta espesa con arena, vidrios rotos y otros materiales extraños añadidos. "Cuando estoy dentro de mi pintura, no soy consciente de lo que hago. Sólo después de un periodo de "amoldamiento" me doy cuenta de lo que he realizado. No me da miedo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarlo fluir. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura el resultado es confuso. De otro modo, es pura armonía, un sencillo toma y daca, y la pintura sale bien."[241]

Este interés de Pollock por el mundo oriental no lo provocaba sólo el efecto visual o la forma de sus cuadros, sino también su manera de pintar, que era parecida a la de los maestros orientales. Pollock dijo:

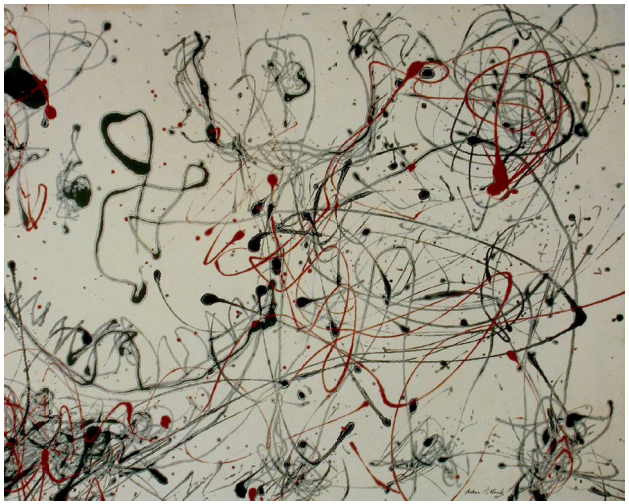
> "Da la casualidad de que he descubierto nuevas formas que son diferentes de las técnicas pictóricas habituales, algo que parece un poco raro ahora, pero no creo que haya nada muy diferente en ello. Pinto sobre el suelo y esto es bastante habitual- los orientales lo hacían." [242]

En los años 50 él intentó usar la tinta negra para pintar encima de papel de arroz, su movimiento libre y la pincelada caligráfica creó una pintura lírica.

Un historiador, David Rosana, criticó su pintura:

> "Realizar un signo o trazar una sola línea sobre una superficie transforma de forma inmediata esa superficie, vitaliza su neutralidad… Dividiendo el espacio de la superficie, una línea libera la carga alusiva o generativa de la superficie- los antiguos calígrafos chinos hablaban del "papel generativo."[243]

En ***El historiador de arte***, Gombrich comentó la popularidad de la escritura automática y la



17.3.8.3.
Jackson Pollock, *Number 4, Gray and Red.*
1948, Óleo sobre tela, 57.4 x 78.4 cm,
Estate of frederick R. Weisman

"Recordemos que Kandinsky, Klee y Mondrian eran místicos que querían atravesar el velo de las apariencias para alcanzar una verdad superior, y que los surrealistas denominaban ´locura divina´. Forma parte de la doctrina zen (aunque no su parte más importante) que quien no se haya liberado de sus hábitos racionales totalmente no puede alcanzar la iluminación."

·E. H.Gombrich, 1995, p604

241. Elizabeth Frak, 1983, p68

242. B. H. Friedman. (1995). *Jackson Pollock: Energy made Visible*, New York, Da Capo Press.p176

243. David Anfam. (2005). *No limits, Just Edges: Jackson Pollock Painting on Paper*, Berlin: Deutsche Guggenheim. p25

"Cuando estoy dentro de mi pintura, no soy consciente de lo que hago. Sólo después de un periodo de "amoldamiento" me doy cuenta de lo que he realizado. No me da miedo hacer cambios, destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene vida propia. Intento dejarlo fluir. Sólo cuando pierdo el contacto con la pintura el resultado es confuso. De otro modo, es pura armonía, un sencillo toma y daca, y la pintura sale bien."

- Jackson Pollock (Elizabeth Frak, 1983, p68)



17.3.8.4.
Pollock estuvo pintando en *One*: Number 31, 1950

influencia oriental en la pintura occidental:

> "Es probable que recordara historias de pintores chinos que habían utilizado métodos tan poco ortodoxos y también la práctica de los indios americanos que realizan obras en la arena con fines mágicos. El laberinto resultante de líneas satisface dos estándares opuestos del arte del siglo XX: el anhelo por la simplicidad infantil y la espontaneidad que evoca el recuerdo de los garabatos infantiles en un momento de la vida antes incluso de que los niños empiecen a perfeccionar las imágenes; y, en el extremo opuesto, el sofisticado interés por el problema de la ´pintura pura."[244]

> "No todos los seguidores de Pollock utilizaron sus extremados métodos, pero todos ellos creían en la necesidad de rendirse al impulso espontáneo. Al igual que la caligrafía china, estos cuadros se deben realizar con gran rapidez. No deberían ser premeditados, sino que más bien deben parecerse a una explosión espontánea. No cabe duda de que, al defender este enfoque, los artistas y los críticos estaban de hecho influidos no sólo por el arte chino sino también por el misticismo del Lejano Oriente, en particular por la forma que se ha puesto de moda en Occidente con el nombre de Budismo Zen."[245]

Esta forma de pintar se relacionó con el movimiento de los rituales de los indios. La aparición de **Kuang Cao** se ha relacionado con los bailes típicos del oeste de China en la dinastía Tang. Cuando **Zhang Xu** observó este tipo de baile en que se giraba continuamente, comprendió la técnica de manejar el pincel y después desarrolló **Kuang Cao**. La acción de **Kuang Cao** se parece a la del movimiento del baile o de las artes marciales, por el gesto de escribir rápido y con toda la fuerza del cuerpo. Esta unidad de creación y acción representa el espíritu del arte y el origen del "Action Painting" oriental, con **Zhang Xu**, y occidental, con Pollock.

> "El artista moderno vive en una era mecánica y tenemos medios mecánicos para representar la naturaleza de los objetos, tales como las cámaras y las fotografías. En mi opinión, el artista moderno trabaja y expresa un mundo interior- en otras palabras- expresa la energía, el movimiento y las fuerzas interiores."[246]

> "Mi opinión es que las nuevas necesidades precisan nuevas técnicas. Y los artistas modernos han descubierto nuevas formas y nuevos medios para expresar sus opiniones. Me parece que el pintor



17.3.8.5.
Jackson Pollock, *Untitled.*
c. 1951, Tinta negra sobre el papel japonés, 62.9 x 98.4 cm,
Colección privada

"El artista moderno trabaja con el espacio y el tiempo, y expresa sus sentimientos en lugar de ilustrarlos..."

- Jackson Pollock (Elizabeth Frak, 1983, p110)

244. E. H.Gombrich, 1995, p602

245. E. H.Gombrich, 1995, p604

246. Elizabeth Frak, 1983, p110



17.3.8.6. y 17.3.8.7.
Jackson Pollock, *Cathedral,*
1947, Esmalte y pintura de aluminio sobre tela,
181.6 x 89 cm
Dallas Museum of Art.

> moderno no puede expresar esta época, el avión, la bomba atómica, la radio, en las antiguas formas del Renacimiento o de cualquier otra cultura pasada. Cada época halla su propia técnica".[247]
>
> No cabe duda de que en la actualidad, la pintura da la impresión de ser muy vibrante, muy viva, muy estimulante. Cinco o seis de mis contemporáneos de New York están realizando un trabajo muy vital, y la dirección que parece que está siguiendo la pintura es - alejarse del easel- en una especie de pintura mural."[248]

Después de ellos, fueron muchos los artistas que pintaron en el suelo. No sería correcto decir que Kuang Cao influenció a Pollock, sino más bien que gracias al conocimiento de Kuang Cao y a la obra de Pollock, el mundo occidental pudo entender el concepto de la energía que fluye para unir lo personal y lo universal. Aunque esta energía ya existía en todas las grandes obras de arte, en la obra de Pollock se puede sentir con especial evidencia y hasta dialogar con el público. Aunque la crítica occidental no acostumbra a considerar su obra hablando de energía como ocurre en el mundo oriental, podemos decir que la conexión de las obras de Pollock y las de Kuang Cao reside en que ambas expresaron perfectamente la fuerza y la energía en el proceso artístico, en el momento de la creación, no en la imitación de la forma.

Dejaba la tela en el suelo para poder pintar alrededor de la obra. Su cuerpo podía llegar hasta el centro de la tela. No pintaba directamente con pincel sobre la tela, sino que salpicaba desde lejos o dejaba caer la pintura desde arriba. Al pintar de esa forma sobre el suelo, se podía hacer llegar la pintura allí donde el pincel no podía llegar. Así, al crear, le salían unas pinceladas que no esperaba. Ese gesto de su mano se parece al de los calígrafos de cursiva loca y al mismo tiempo es como la mano de un director de orquestra que a ratos es más armónica y a ratos es más pasional.

Al intentar situarse a uno mismo como centro del universo y concentrar el mundo interior, se conecta con esa fuerza del universo y con las cosas que se están haciendo; en aquel momento, lo que se dice, lo que se hace, todo tiene energía. Los calígrafos de cursiva loca desarrollan esa energía a través de la escritura de la caligrafía y Pollock plasma esa misma energía a través de la pintura. Allí tiene "yo", energía y universo. Por eso esas pinceladas son muy magnéticas.

---

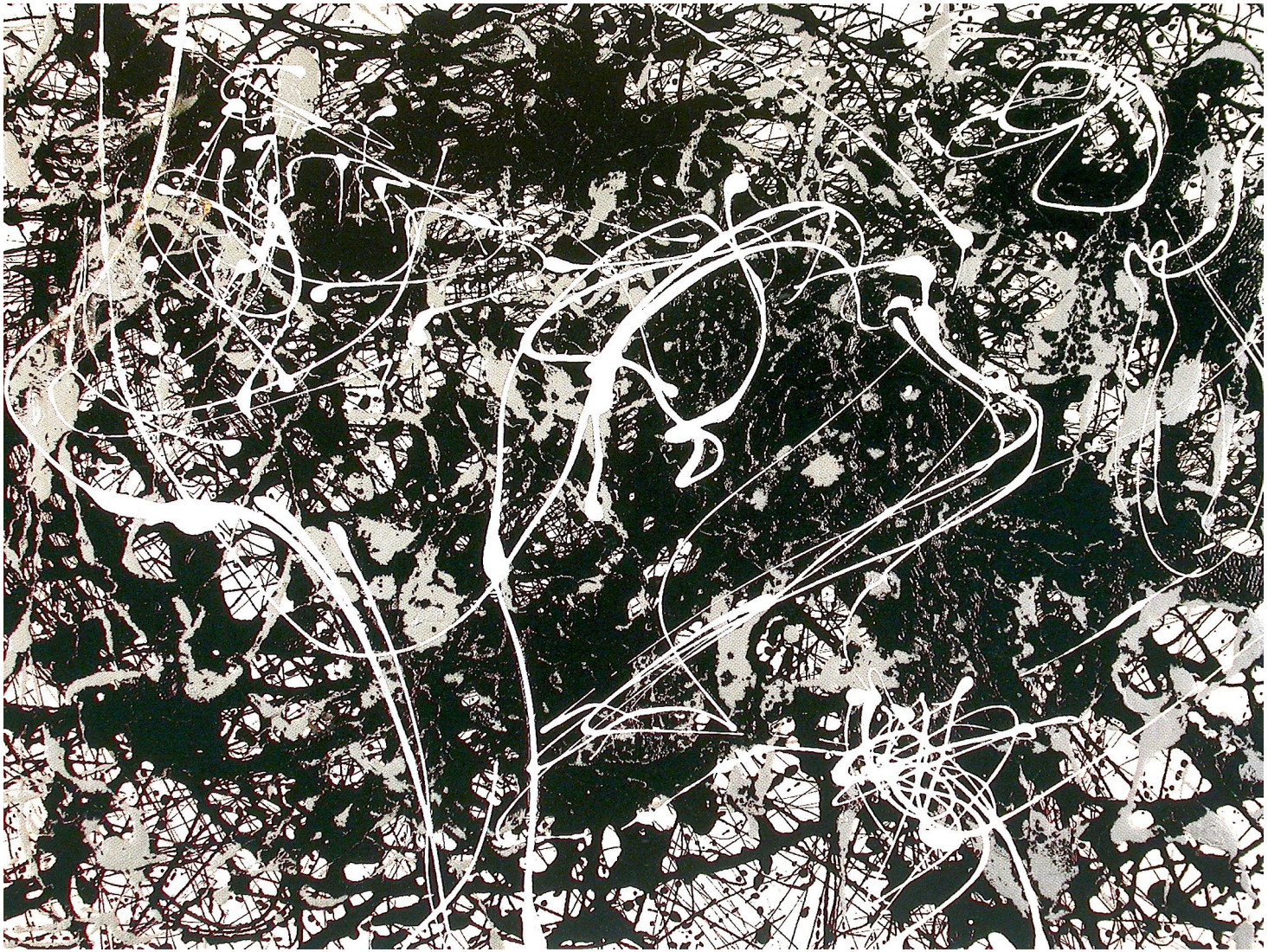
247. Pepe Karmel. (1999). *Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews,* New York, The Museum of Modern Art, p20

248. Pepe Karmel, 1999, p22



"La mayor parte de la pintura que utilizo es líquida, fluida... los pinceles se utilizan más a modo de varillas y no toco la superficie... puedo ser más libre... y moverme... con mayor facilidad...da la impresión de que es posible controlar el flujo de la pintura en mayor medida...rechazo el accidente...Tengo una idea general de lo que pretendo y de cuáles serán los resultados...abordo la pintura del mismo modo que se aborda el dibujo, es decir, es directo..."

- Jackson Pollcok.
(Bernice Rose, 1979, p26)



17.3.8.8.
Jackson Pollock, *Number 33, 1949.*
1949, Esmalte y aluminio pintura sobre yeso sobre papel montado sobre panel de fibras de maderas, 57.1 x 78.7 cm, Colección privada



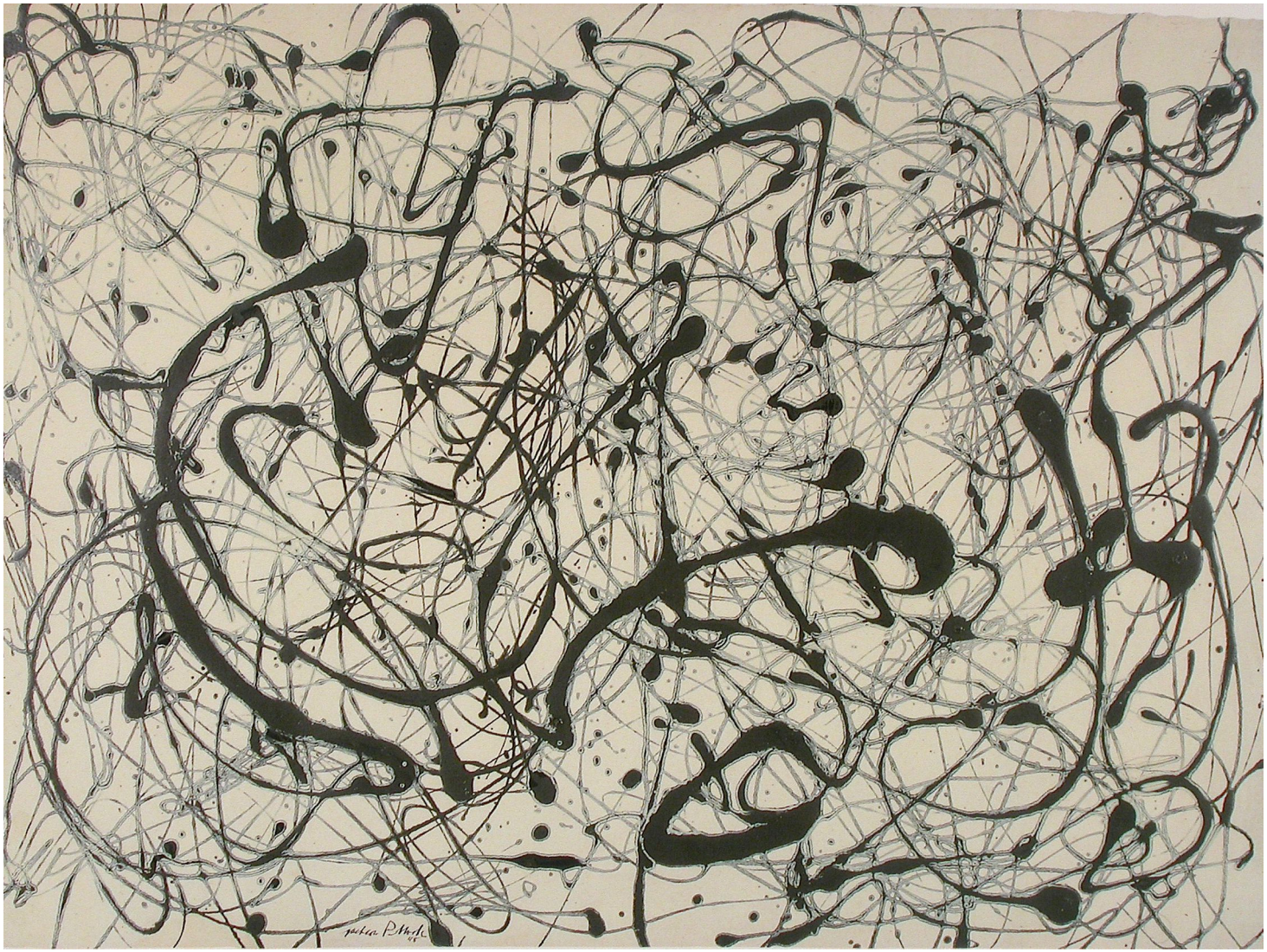
"La técnica es el resultado de una necesidad, nuevas necesidades exigen nuevas técnicas, control total ,negación del accidente, estados de orden, intensidad orgánica, energía y movimiento hechos visibles, recuerdos detenidos en el espacio, aceptación de las razones y las necesidades humanas"

- Jackson Pollock
(Bernice Rose (1979)

17.3.8.9.
Jackson Pollock, *The Deep.*
1953, Óleo y esmalte sobre tela, 220.4 x 150.2 cm
Centre Georges Pompidou, París.

Me siento más cercano, más una parte del cuadro, ya que de este modo puedo moverme a su alrededor, trabajar desde los cuatro lados y literalmente estar dentro del cuadro. Esto es similar al método de los pintores de arena indios de Occidente."

- Jakson Pollock
(Elizabeth Frak, 1983, p109)



17.3.8.10.
Jackson Pollock, *Number 14, 1948.*
1948, Esmalte de yeso sobre el papel, 57.8 x 78.8 cm,
Yale University Art Gallery New Haven Connecticut.
The Katherine Ordway Collection

17.3.8.11.
Jackson Pollock, *Autumn Rhythm Number 30, 1950.*
1950, Óleo sobre tela, 266.7 x 525.8 cm
The Metropolitan Museum of Art, NY.



17.3.9. Un espacio para respirar: Robert Motherwell (1915-1991)

A diferencia de otros pintores del expresionismo abstracto, Motherwell no sólo apreció los problemas de la forma, sino que también dio mucha importancia a la teoría estética o filosófica. Empezó a estudiar pintura a una edad muy temprana, pero después se licenció en filosofía, realizó varios postgrados y viajó por Europa antes de empezar a pintar. Este fondo intelectual le llevó a interesarse por la diversidad cultural y a expresar la temática de su obra desde lo personal hasta lo universal. Sus obras están inspiradas desde su vida personal hasta cualquier tema relacionado con la literatura, la historia o la filosofía. Esta mentalidad abierta se muestra en el interés de su pintura por conectar la tradición europea con la cultura norteamericana y a su curiosidad por el conocimiento de la filosofía y el arte de otras culturas.

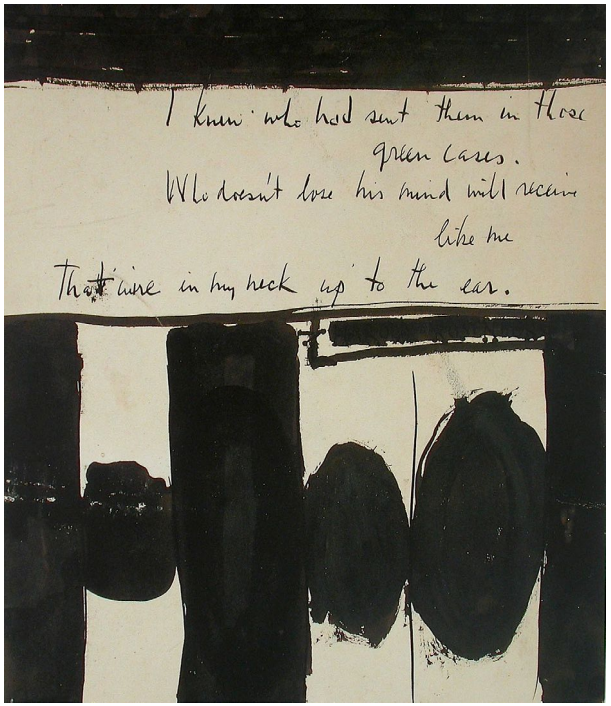
Sus primeras obras parten de ideas surrealistas pero a partir de 1950, se empieza a configurar su lenguaje pictórico personal. Desde los dibujos automáticos hasta las "***Elegías***", Motherwell había desarrollado una técnica de pincelada espontánea fruto de la influencia de la pintura oriental.

Las teorías de la pintura y la caligrafía china le ofrecieron un espacio amplio para desarrollar su propio estilo.

> "A medida que seleccionaba los cuadros para esta exposición, me di cuenta de lo diferentes que son las concepciones espaciales en mi pintura – algo de lo que antes no era consciente. He sido consciente del concepto oriental de un cuadro que representa un vacío, y que todo lo que ocurre en un plano pictórico ocurre frente a un vacío definitivo y metafísico. [249]

En el libro sobre Motherwell de Jack Flam[250] seleccionó unas frases de Robert Motherwell sobre la influencia del pensamiento **Zen** en sus obras:

> "Existe una afinidad entre cierta pintura oriental –especialmente la Zen- y parte de mi propia obra. Además de la obvia reducción del color, el predominio del blanco y el negro y la importancia del gesto, está esencialmente el concepto del vacío metafísico. Esto es tal vez lo más importante en los Abiertos, basados en una concepción análoga a la concepción oriental del vacío absoluto: se empieza con un espacio vacío, cuyo tema es el ánima del gran espacio, el vacío."



17.3.9.1.
Robert Motherwell, *Elegy to the Spanish Republic N1*, 1948

249. Dore Ashton and Jack D. Flam, *Robert Motherwell*, Abbbeville Press, Inc, 1983, New York, p13

250. Jack Flam. (1991). Motherwell, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S.A.



17.3.9.2.
Robert Motherwell, *Je T'aime N2A*,
1955, Óleo sobre tela, 180.7 x 135.3 cm
Colección de Mr y Mrs harold Alden.

17.3.9.3. Robert Motherwell,
Beside the sea n24, 1962, Óleo sobre papel artesano, 73.7 x 58.4 cm,
Colección privada

"... Cuando la fluidez es perfecta, se está muy cerca del vacío mental (que los orientales siempre intentan expresar), de las esencias puras, sin nada entre tu existencia y el mundo exterior.

" Por ejemplo, si estás sentado en la roca de un sendero mirando atentamente cómo una hormiga se acerca arrastrando una brizna de algo, y empiezas a fijarte en ella y a observar cómo mueve arriba y abajo una hoja grieta, o cómo va de aquí para allá, pero siempre siguiendo más o menos una dirección que se ha trazado, te das cuenta de que una pequeña hormiga está animado todo lo que está a tu alrededor: el prado en el que estás, los pájaros en el cielo, el estanque cercano todo lo demás. Una sola pequeña hormiga (si se contemplan todos esos otros espacios como el vacío, como el fondo de las actividades de la hormiga) está animado el mundo. Es más los orientales te hacen descubrir que el vacío en sí mismo es hermoso.

....probablemente lo mas importante en la práctica actual, una caligrafía entendida, por así decir, con movimiento autónomo de la mano. La caligrafía japonesa te enseña a dejar que la mano actúe por sí sola: entonces empiezas a mirarla y es como si no fuera tuya, como si fuera otra persona, y empiezas a mirarla con sentido crítico. Me veo obligándole a moverse más, o imprimiéndole más ritmo o, en un movimiento dado, forzándola a invadir el margen, éste es un modo del todo distinto de dibujar, comparable a mirar algo, reproducir sus formas. Es como aprender a tocar el violín por ti mismo. Se convierte en una especie de autoanálisis crítico, sobre cómo funciona tu cuerpo en relación con una superficie plana. Aquí es donde la fluidez resulta crucial.

El crítico Jack Flam analizó la influencia de la filosofía china y su arte en Motherwell:

"Esta síntesis del automatismo psíquico y la pintura oriental con pincel le dio la posibilidad de tratar a la vez algunas de las preocupaciones pictóricas de siempre y de fusionar la mística de su conciencia individual con la mística de la conciencia universal, aunando sus intereses por la metafísica occidental y oriental, por el psicoanálisis y el Zen. Una vez más, Motherwell fue capaz de efectuar una síntesis de estilos divergentes. La larga tradición histórica y teórica que está detrás de la pintura oriental con pincel, así como su exotismo cultural, dieron una nueva dimensión a la práctica de la mística del automatismo psíquico, históricamente reciente y específicamente occidental. Además abrió a Motherwell las posibilidades del dibujo y la pintura como formas de escritura."

La idea de "no sabe lo que piensa hasta que lo pinta" la practica a través de la técnica de la pintura automática.

"Una pieza de caligrafía es un tipo de automatismo, una realización del concepto del artista mediante la aplicación de sofisticadas pinceladas. Cuando el arte del calígrafo ha madurado, su trabajo es una imponente demostración de éxtasis lineal."



Esto es tal vez lo más importante en los Abiertos, basados en una concepción análoga a la concepción oriental del vacío absoluto: se empieza con un espacio vacío, cuyo tema es el que anima el gran espacio, el vacío. El descubrimiento asombroso es que el vacío absoluto cuesta relativamente poco de animar.

- Robert Motherwell



17.3.9.4.
Robert Motherwell, *Rimbaud Serie No 3,*
1967. Tinta sobre pergamino,
26.7 x 34.3 cm,
Colección de artista

Sus obras se asociaron mucho a la caligrafía oriental por ser en blanco y negro y por dar mucha importancia a los cambios de tono del negro, aunque su visión sobre el significado del color era la tradicionalmente occidental

> "La química de los pigmentos es interesante: el negro marfil, como el carbón animal, se hace a partir de huesos o cuernos carbonizados... Algunas veces me pregunto, trazando una gran línea negra sobre el lienzo, de qué animal serán los huesos (o cuernos) de los que están hechos los surcos de mis cuadros."[251]

Le gustaba pintar sobre papel y sentía un gran interés por los cambios de tono de tinta que se producían sobre el papel. Como las obras ***Japanese, 17 century. Ichi(one), Lyric Suite (1-5)***, (1965), ***Elegy to the Spanish Republic N1*** (1948), Tiene que pintar muy rápido y no puede pensar mucho.

> "El papel absorbe y se seca casi de forma inmediata... y creo que inconscientemente me hace [crear] obras menos estudiadas; se parece más a lanzar un dado, simplemente lo haces y eso es todo... [Sobre el lienzo,] la pintura es totalmente lo contrario, una gran variedad de posibilidades, lo que Kierkegaard denominó 'la desesperación de la estética'... Sobre el papel, todo es fresco; me gusta pintar esa imagen nueva... La caligrafía japonesa siempre logra que mi corazón se detenga porque es total y completamente fresca."[252]

> "Me gustaría añadir que lamento profundamente el prejuicio occidental contra la pintura sobre el papel, que para mí es la más receptiva de todas las superficies"[253]

> "Prefiero sin lugar a dudas el papel a cualquier otro medio". "Es una lucha lograr que un lienzo tenga la bella superficie que el papel ya tiene por naturaleza... Algo que es muy importante, y que denomino viscosidad, es la resistencia del material; puede llegar a volverme loco, [pero] algunos los encuentro mucho más comprensivos - por ejemplo, la tinta sobre papel de arroz es música"[254]

Otro punto importante de Motherwell es que incorporó a sus obras elementos de escritura,



17.3.9.5.
Robert Motherwell, *Samurai N4,*
1974, Acrylic on board, 121.9 x 91.4 cm,
Colección de Mr y Mrs. B. Kitchen III Houston

251. David Rosand. (1997). *Robert Motherwell on paper*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers. p59

252. David Rosand, 1997, p60

253. H H Arnason, Barbaralee Diamonstein. (1982). *Robert Motherwell*, Publisher, Harry N. Abrams, Inc, p221

254. David Rosand, 1997, p59



17.3.9.6.
Robert Motherwell, *Rimbaud Serie No 5*
1967, Ink on parchment, 26.7 x 34.3 cm,
Colección del artista

por herencia del collage dadaísta, a través de anuncios publicitarios o escribiendo textos como "***Je t´aime***" (1955); era un estilo poético que le permitía expresar sus sentimientos directos en la pintura. Sus series "***Samurai***" o "***Beside the Sea***", de estilo tachista cercano a la pintura lírica europea, expresan el gesto de la energía y el ritmo de las líneas de Kuang Cao. Motherwell dijo:

> La serie Je t´aime era, entre otras cosas, un gesto de rabia ante la creciente tendencia hacia la superficie decorativa en el desarrollo de la pintura vanguardista americana a mediados de los años cincuenta, y un manifiesto para volver a lo que los antiguos chinos denominaban "El espíritu del Pincel´. ...."[255]

En su serie ***Lyric Suite*** también utiliza una pincelada libre y poética. Sobre ella dice: "Que algunas de las tintas se diluyeran era algo totalmente inesperado, y no aparecía hasta que la tinta se había fijado casi por completo, por lo que nunca pude sacarle partido: nunca lo pude observar en el momento de pintar.

> "Parte de la experiencia fue consecuencia de esos acelerados documentales sobre botánica que te muestran en unos minutos un crecimiento que requiere meses, el brote convirtiéndose en una flor.La mayor parte los realicé en segundos, no minutos. El ritmo de mi muñeca se volvió más libre y amplio e inconsciente. Las pinceladas las realizaba con toda la violencia posible sin romper el papel…"

> ".. Cogí mil hojas idénticas de papel de arroz japonés, una brocha inglesa para acuarelas, y conexiones americanas habituales, y realicé quizá cuarenta en una sesión, sin preconcepciones conscientes, y sin revisión- esa era la regla del juego. Lo que es posible que no sea tan obvio es que la tinta se extiende como un punto de aceite en una superficie lisa, por lo que las imágenes son la mitad a medida que ´crecen´. En algunos casos, pinceladas únicas originales se extienden lo suficiente para cubrir casi toda una página. Había hecho casi seiscientas cuando el repentino fallecimiento de mi amigo David Smith interrumpió la serie, la cual nunca volví a retomar."[256]

Le gustaba el pensamiento y la pintura Zen, un serie de su obra de 1973 se llama ***Zen series.*** La obra ***James Joyce*** de 1979 utiliza la pincelada caligráfica. Después de 1982, hay unas obras como ***Dedalus Sketchbook***, ***Elegiac Study***, Su serie ***Samurai*** y ***From the Beside the Sea*** series expresan la energía fluida y los espacios poéticos.

255. H H Arnason, 1982, p130

256. H H Arnason, 1982, p202



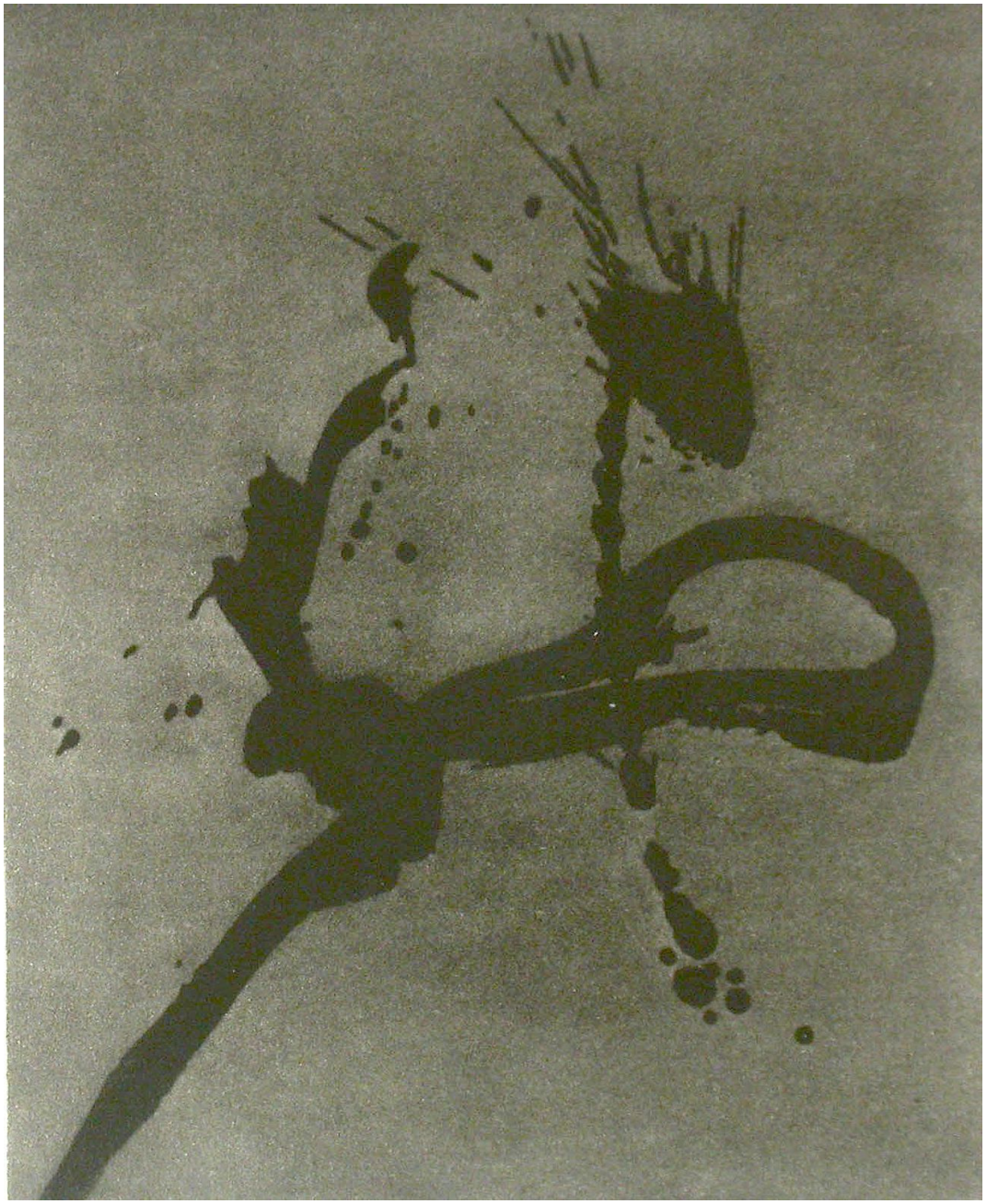
"Cualquier pintor sabe que el espacio vacío es su arma artística más poderosa, si es capaz de animarlo de forma adecuada. El vacío no tiene por qué ser aterrador. De hecho, puede ser vivificante, cuando se contrasta como una imagen con la fragilidad de la vida humana- como demuestran siglos de pintura y poesía caligráfica oriental, por no mencionar nuestros propios ensayos de este siglo sobre el modernismo. Piense en el Guernica."

- Robert Motherwell
(Dore Ashton, 2007, p338)

17.3.9.7.
Robert Motherwell, *Samurai III*,
1974, acrílico sobre cartón, 121.9 x 91.4 cm,
The Denver art Museum.

¨Pero si está en el punto justo, tu mano gira y ni siquiera tienes que pensar, mi mano se limita a trabajar como si yo no estuviera..¨

- Robert Motherwell,
(Jack Flam, 1991)



17.3.9.8.
Robert Motherwell,
Gesture IV (state I red). From Gesture I-IV.
1976, Sugarlift etching on aquatint ground, 88.9 x 66 cm



"Si la tinta es espesa y quieres trabajar deprisa, no conseguirás que se deslice con suficiente rapidez, estará como inerte. En cambio, si es demasiado líquida, goteará o se correrá. Pero si está en un punto justo, tu mano vuela y ni siquiera tienes que pensar; mi mano se limita a trabajar, como si yo no estuviera. Trabajar con una tinta sin la debida fluidez, es como librar una lucha a muerte con una serpiente: la tocas y te retiras como si fuera a envenenarte o como si finalmente te creyeras capaz de cogerla por el cuello y cortárselo."

- Robert Motherwell
(Jack Flam, 1991)

17.3.9.9.
Robert Motherwell, *Beside The Sea No26.*
1962. Oil on rag paper, 73.3 x 58.4 cm
Colección del artista

"El tema es el papel... [trabajar sobre él] era una aparición para mí; no tenía ni la más remota idea de lo que era una aparición para mí; no tenía ni la más remota idea de lo que iba a suceder... y eso era parte de lo que me fascinaba... Cada una era... el objeto revelándose ante mí"

- Robert Motherwell
(David Rosand, 1997, p60)



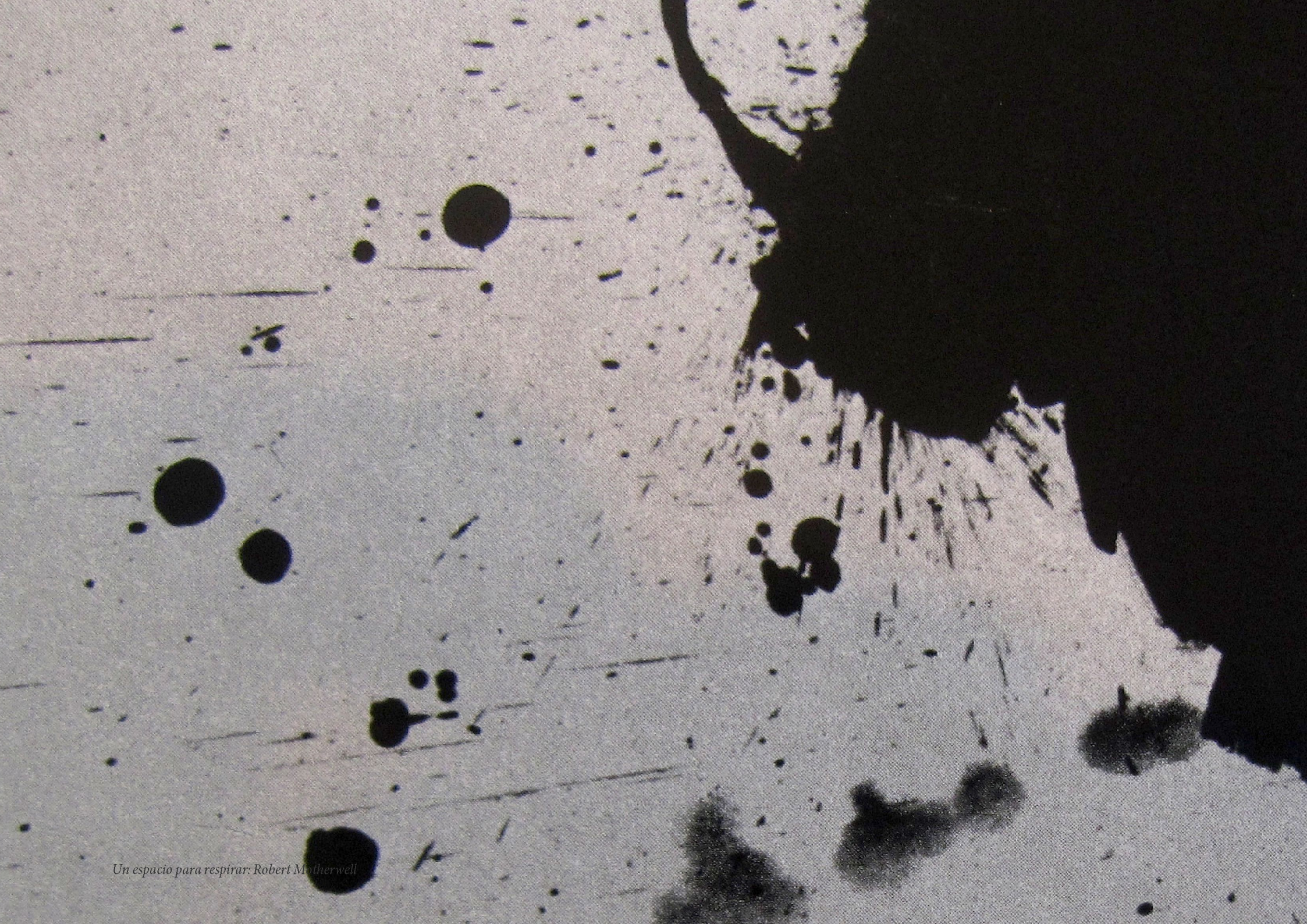
17.3.9.10.
Robert Motherwell, *The Stoneness of the Stone, 1974,* Litografía en negro laminada sobre papel hecho a mano, 104.14 x 76.2 cm, Edition of 75



"Cuando la fluidez es perfecta, se está muy cerca (como los orientales siempre intentan expresar) del vacío mental, o de las esencias puras, sin nada entre tu existencia y el mundo exterior. Como si tu existir fuera transmitido sin intervención, de modo que concibes tu mano como si no fuera tuya. Es más lo que sabes inconscientemente que lo que piensas. En efecto, diría que la mayoría de los grandes pintores no saben lo que piensan hasta que lo pintan."

- Robert Motherwell

17.3.9.11.
Robert Motherwell, *Suite lírica*,
1965, Tinta de color sobre
papel de arroz,
22.9 x 27.9 cm,
Colección del artista



Un espacio para respirar: Robert Motherwell



"Otra cosa que tomé del arte oriental es el papel fundamental de la fluidez de la pintura. La pintura oriental se realiza con tinta, a menudo con tintas especiales que pueden tener de cien a doscientos años. Las tintas vienen en pastillas sólidas, y hay que mezclarlas, disolviéndolas en agua, en distintos grados de oscuridad o claridad; así, la consistencia correcta de la tinta es decisiva, ya que, de lo contrario, la diferencia es tan grande como entre un violín comprado en unos almacenes y un Stradivarius."

- Robert Motherwell

17.3.9.12.
Robert Motherwell, *Mural Study*,
1978, Óleo sobre papel, 34.29 x 101.6 cm,
Colección privada.

17.3.10. El atractivo del negro: Pierre Soulages (1919-)

Nacido en Rodez, Francia, famosa por sus monumentos romanos y por el arte de la Edad Media. Las grandes columnas de piedra, la catedral y los altiplanos, le despertaron un interés por el arte arcaico y románico, que influenciaron posteriormente en la representación de líneas anchas y fuertes de sus obras. En su infancia gustaba de pintar líneas verticales u horizontales sobre papel blanco con tinta negra y pincel. Le interesaban las huellas que dejan las manchas de alquitrán en las paredes, tanto su sensación de peso, de gravedad como su viscosidad.

> "La conjunción de todos estos elementos conducía a la riqueza de esta forma, a su coherencia incluso, y provocaba los movimientos de mi sensibilidad. Encontraba allí una alegría. Todo me ligaba a la densidad del mundo."[257]

También, siendo pequeño, sentía atracción por los árboles deshojados, por lo que le gustaba pasear por los bosques y disfrutaba del ritmo y la dinámica del movimiento de las ramas.

> "El árbol desnudo, como una especie de escultura abstracta."[258]

> "Cuando Sonia Delaunay me habla de abstracción, de orfismo, de contraste de colores, me inquieta. Sin embargo, reflexiono, pincel en mano, y comprendo que lo que buscaba en mis árboles de invierno no era tan diferente de lo que hubiera podido amar de una pintura abstracta. No era la rama del árbol mas o menos deformada lo que me interesaba, sino la fisonomía del trazado sobre el lienzo y sus relaciones con el espacio."[259]

En 1938, se sorprendió por dos dibujos en acuarela publicados en una revista llamada ***Radio Scolairem***, la dinámica de los cuales atrajo a Soulages. Uno fue "***La Timbre amont de Rome***", del pintor Claude Lorrain (1600-1682), en donde se dibuja el paisaje de un pueblo romano con la técnica del deslumbramiento y que representaba la sensación producida por el aire. La otra era ***Femme à demi couchée*** de Rembrandt, donde los contornos de los personajes están dibujados



17.3.10.1.
Pierre Soulages, *Sin título,*
1948, Alquitrán sobre el vidrio, 45.5 x 76.5 cm,
Musée d´art moderne Saint Etienne.

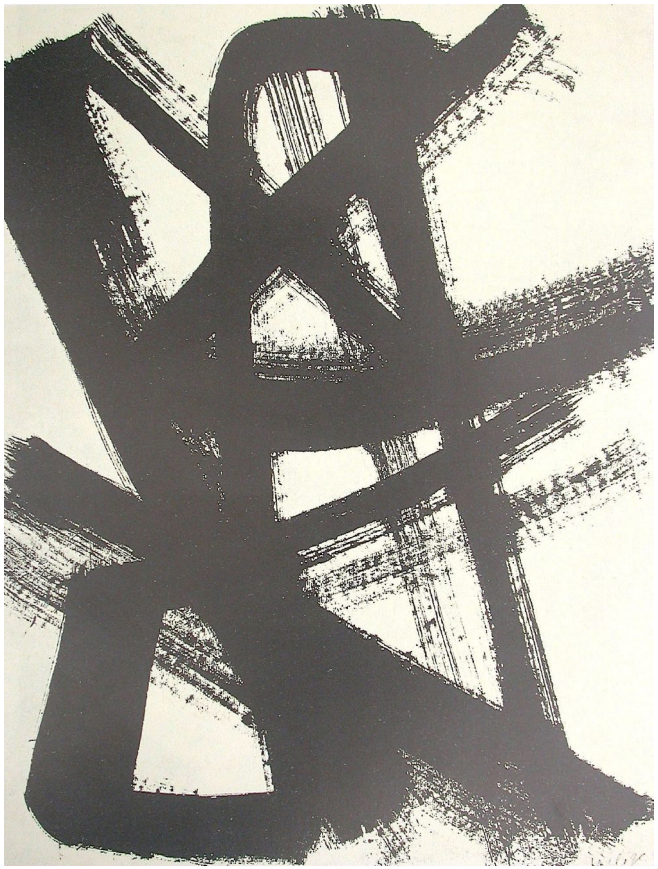
"Se dice que es el color...pero lo más importante de un lienzo es la luz y el espacio que nace con el color y que por tanto le son inseparables."

- Pierre Soulages.
(Nathalie Reymond, 1999, p19)

257. Wang Lianhua (王蓮曄). (1994). *Investigación sobre pintura de Pierre Soulages* 蘇拉吉 (Pierre Soulages 繪畫研究), Taipei, p20

258. Wang Lienhua, 1994, p12

259. Wang Lienhua, 1994, p45



17.3.10.2.
Pierre Soulages, *Sin título,*
1947, 65 x 50 cm.

"Otros pintan manzanas, plasman composiciones, yo plasmo movimientos."

- Pierre Soulages.
(Edition Cantz, 1989, p. 8)

con pinceladas ligeras y rápidas. Los dos dibujos fueron el motor que le condujeron en el futuro a la investigación de la relación entre la pincelada, la luz, el espacio y el ritmo. Dijo:

> "Me acuerdo bien de su técnica clara. En el Claude Lorrain el modo en el que las manchas de tinta se diluían de forma natural creaba una luz particular. Qué diferente al estilo de Rembrandt: en él encontraba golpes de pincel fuertes, rítmicos - me gustaba esa verdad material- que iluminaban por contraste el blanco del papel para volverlo tan activo como ellos."[260]

Le interesaba mucho un dibujo pintado por Rembrant en el que no se presta atención al rostro de la mujer. Para él, este cuadro es una pintura abstracta que expresa el espacio y el ritmo de la pincelada.

> "Cuando los golpes de pincel dejaban leer una mujer acostada, las cualidades que me gustaban perdían su intensidad, mi emoción cambiaba y se debilitaba, algo me decepcionaba hasta el punto de que llegaba a esconder la cabeza de la mujer para reencontrar los poderes que contenía la verdad de los golpes de pincel sobre el grano del papel. Mi emoción nacía con y por la luz, por el espacio, por el ritmo que se creaba bajo mi mirada."[261]

Dada su afición por pintar líneas durante su infancia, de observar el movimiento de las ramas, su elección en la pintura se decantó hacia la pintura abstracta y no la figurativa.

> "Al principio, durante un corto periodo de tiempo, algunos lienzos mostraban una experiencia del movimiento. Esos lienzos telas tienen su origen seguramente en mis pinturas de niño y de adolescente, en las que los temas eran sobre todo los árboles negros del invierno; el dibujo de las ramas se comprendía como la inscripción de un movimiento en el espacio."[262]

Cuando llegó a París en 1946, la imagen de la ciudad después de la guerra le inspiró a pintar. Como él decía:

> "Recuerdo un tejado de vidrio de la estación de Lyon que estaba reparado con alquitrán, fue poco después de la guerra, en mi llegada a París. Las gruesas y rudas pinceladas de los trabajadores que lo habían arreglado me entusiasmaron y creo que de esa vivencia surgieron inconscientemente mis

260. Wang Lienhua, 1994, p42

261. Wang Lienhua, 1994, p43

262. Wang Lienhua, 1994, p49

primeras pinturas con nogalina, por esa no premeditada y anónima pintura."[263]

Entre 1947 y 1949, inició su famosa serie de pinturas de nogalina sobre papel, pintando con tinta de impresión, alquitrán y otros materiales originales que aún no estaban refinados, sobre fondo blanco, elaborando signos arquitectónicos con anchas pinceladas de alquitrán.

> "En 1947 empecé a agrupar los trazos del pincel en un signo que se leía de un golpe, de una manera abrupta. El tiempo de la narración, de la línea seguida por el ojo con un recorrido y una duración, se había acabado. La duración de la línea desaparecía y el tiempo se hacía inmóvil en esos signos hechos de golpe a base de brochazos sumarios y directos. Ya no describía el movimiento: el movimiento se transformaba en tensión, en movimiento potencial; es decir, en dinamismo."[264]

Después de 1950, inventó la pintura abstracta en blanco y negro, explicó:

> "había intentado pensar en algo y en este trance, se puso a pintar inmediatamente".[265]

Entonces su estilo representa el estilo caligráfica- tinta negra,

> Igual que un pintor de brocha gorda, deseaba trabajar con una masa de pintura ya preparada. Tenía ganas de utilizar grandes botes de pintura, fue así como en 1947 lo que quería era trabajar con materiales corrientes y baratos [...] Trabajé sobre un papel que había preparado [...] extendía la pintura sobre el papel, a veces en sábanas viejas [...] Pintaba rápidamente sobre un claro fondo uniforme [...] con un material que podía ser casi tan fluido como la tinta, la intensidad clara del papel variando en relación y por contraste con las superficies pintadas. (Pierre Soulange a Pierre Entrevé).[266]

En 1958, viajó a Japón con Zao Wou- Ki, invitado por el grupo de artistas japonés ***Bokujin***. Este viaje supuso su apertura conceptual hacia la cultura asiática.

"El año pasado obtuvo en Japón el gran premio de la Bienal de Tokio. Se le recibió muy

263. Pierre Soulages (1989). *Soulages-40años de pintura,* Kassel Valencia Nantes, Edition Cantz. p7

264. Pierre Daix & James Johnson Sweeney. (1991). *Pierre Soulages L'CEUVRE 1947-1990*, Neuchâtel. IDES ET CALENDES, p32

265. Pierre Soulages, 1989, Edition Cantz, p10

266. Nathalie Reymond. (1999). *Soulages La lumière et l´espace*, París: BIRO (ADAM), p86



17.3.10.3.

Pierre Soulages, *Sin título,*
27 noviembre 1969, 162 x 130 cm

"este vibrar de formas en el espacio, esta ruptura del espacio por el tiempo."

- Pierre Soulages (Michel Ragon,1990, p24)



17.3.10.4.
Pierre Soulages, *Sin título,*
1951, 100 x 75 cm

"El negro es un color violento, se ha impuesto, ha dominado, es el color del origen."

- Pierre Soulages
(Charles Juliet, 1990, p15)

calurosamente: se le autorizó a visitar ciudades imperiales, jardines, monasterios, los templos de Shinto e incluso los tesoros del emperador. Tuvo encuentros con artistas y calígrafos y continuó su visita en Hong-Kong, Camboya y Tailandia."[267]

Es evidente que su acentuación por la función de las vetas de la pintura ocurrió con posterioridad a este viaje a Japón. . Este estilo artístico antiguo había creado sus reglas con teorías muy similares a las del estilo de Soulages.

"Hace dos años, en el marco de mi exposición retrospectiva en Tokio, el profesor Akiyama me dijo que mis lienzos le impresionaban y tocaban profundamente el alma oriental. Me enseñó cómo ya en la época Edo el arte de ciertas lacas en pequeñas dimensiones reposaba sobre la luz naciente de los trazos del pincel. Es lo que en japonés se denomina Haké-mè. De modo que existe una cultura antigua que ha fundado el mismo principio respecto al arte."[268]

Su estilo da cada vez más importancia a los detalles de las pinceladas y al espacio poético, separando finalmente con el más puro estilo caligráfico en blanco y negro, investigando la relación entre la luz y el material. También le entusiasmó observar los cambios que experimentaban sus obras cuando más tarde se imprimían en papel.

"Una superficie con su color, su materia, bordes que mantienen relación con lo que está al lado. Cuanto más largo es un trazo, más se pone en relación con lo que le rodea y menos en relación con el gesto del que parte." [269]

"En la gran sala, de unos cuarenta metros de largo, hacía entrar a los espectadores por un fondo de tela blanca para que pudieran hacer el descubrimiento. El espacio estaba distribuido rítmicamente en función de la dimensión de las pinturas y de lo que se hallaba en las pinturas (entrevistas de Sète)[270]

Pierre Soulages, presenta en sus obras con las líneas gruesas de tamaños gigantes. Investigó el negro en diferentes etapas, desde sus matices en la línea sencilla o la composición hasta sus

267. Pierre Soulages, (1979). *Soulages-Peintures recentes*, Paris: Musée national d´art Moderne, Centre George Pompidou.

268. Charles Juliet. (1990). *Entretien avec Pierre Soulages*, Caen: L´Échoppe. p16

269. Michel Ragon. (1990). *LES ATELIERS DE SOULAGES*, Paris, Éditions Albin Michel S.A., p24

270. Nathalie Reymond, 1999, p53

cambios de veta. Su interés por el negro le llevó a analizar sus variaciones según los cambios de luz y según el punto de vista del público observador de la obra, que varia en función del ángulo de visión.

> "El negro, luz por sí mismo por la variedad de texturas es el origen de sus valores cambiantes. Desde el día en el que percibí este poder inesperado he sido presa del deseo de ponerlo en acción."[271]

> "El negro es, desde el punto de vista óptico, el color que menos refleja la luz; pero cuando atrapa la luz en miles de diminutas protuberancias, uno tiene la impresión de un color que va del gris oscuro al gris bastante claro. Y las áreas de gris o negro que se producen de este modo pueden tener una cualidad muy especial que me atrae y me fascina. Es una cualidad muy diferente de la que se consigue del modo tradicional, mezclando los colores, y tiene algo único e insustituible."[272]

Debido al uso de la tinta china, los caracteres de la caligrafía siempre son negros pero con infinidad de matices. Los calígrafos decían que la tinta era la sangre de los caracteres; la excelencia de una obra de caligrafía se valora según la manera de manejar el pincel y los cambios de tono de la tinta. Hay una gran variedad de matices según la forma de usar el pincel, el tono de la tinta puede ser espeso, claro, seco o "fei bai" (el pincel deja espacios en blanco en el interior de los trazos). A los calígrafos les gustaba utilizar "fei bai" para expresar la fuerza de la energía.

En el arte oriental, siempre se ha valorado mucho el color negro y se ha utilizado con naturalidad en la caligrafía y en la pintura. En cambio, en el mundo occidental, el color negro siempre se ha relacionado con la muerte y se ha considerado en general como algo negativo. Pero para Soulages, el color negro era un motivo de excitación.

Los orientales relacionan su obra con la pintura o la caligrafía **Zen**, o las inscripciones en piedra de la caligrafía china de la dinastía Wei. Bernard Ceysson habló de la influencia oriental en sus obras:

> "Soulages, que fue incluido en todos los aspectos en esta nueva generación de orientalista, porque para ellos era necesario a toda costa para satisfacer esta manía, típicamente francesa, de aprehenderlo todo por referencia, relaciona sus trazos enigmáticos de nogalina con un modelo exterior que diera

271. Charles Juliet, 1990, p18

272. Michael Peppiat. (2004). *Rencontre avec Pierre Soulages*, Paris, L´ÉCHOPPE. p15



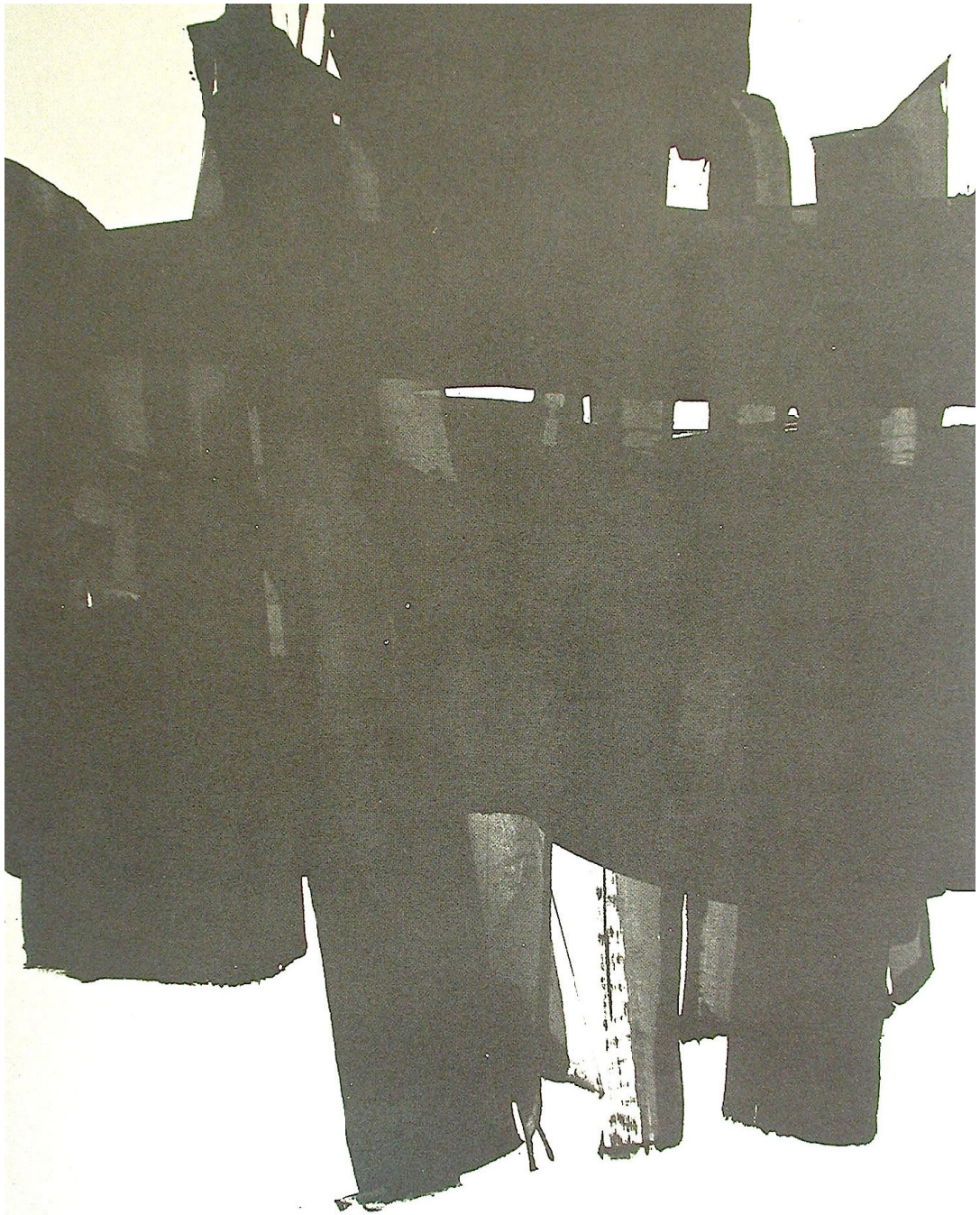
17.3.10.5.
Pierre Soulages, *Sin título,*
1948, pigmiento de nuez sobre papel encolado,
100 x 75 cm

"El negro es para mí un color intenso, más que el amarillo."

- Pierre Soulages.
(Edition Cantz, 1989, p. 21)

"*En el inicio de mi trayectoria, y durante un breve periodo de tiempo, mis pinturas mostraban una experiencia del grafismo, de la escritura del movimiento; estas pinturas tenían su origen en los dibujos que hacía cuando era niño, sobre todo de los árboles desnudos del invierno; el dibujo de las hojas en estos dibujos era como un monumento en el espacio. Sin embargo, muy rápidamente empezó a cansarme esta tarea de fijación del movimiento, este trazo en el lienzo del movimiento de la mano invitando al espectador a encontrarlo: de manera que me fui desviando hacia una poesía que expresaba los sentimientos, los estados de ánimo: una confidencia expresionista.*"

- Pierre Soulages
(Pierre Daix & James Johnson Sweeney, 1991, p32)



17.3.10.6.
Pierre Soulages, *Sin título,*
1960, 65 x 50 cm



"Los encuentros que se producen entre el arte caligráfico y la pintura abstracta son, en cierto sentido, naturales; nacen del hecho de que tanto la caligrafía como las pinturas abstractas utilizan técnicas más o menos parecidas en lo que se refiere a los trazos del pincel. De manera que es inevitable que se den ciertas similitudes formales. Pero en este punto terminan las semejanzas y debe cesar la comparación..."

- Pierre Soulages
(Russell Connor, 2003, p 62)

17.3.10.7.
Pierre Soulages, *16juillet*
1961,10.7, 202 x 162 cm,



17.3.10.8.
Pierre Soulages, *Sin título*,
1948, Alquitrán sobre el vidrio, 45.5 x 45.5 cm,
Musée d´art moderne Saint Etienne.

"Muy rápido, esta inscripción del movimiento, traza sobre la tela del gesto de la mano invitando al espectador a reencontrarlo, me ha molestado: el grafismo así entendido desviaba la pintura hacia una expresión de sentimientos, de estados de ánimo."

- Pierre Soulages
(Wang Lienhua, 1994, p49)

la clave de ello, nunca dijo otra cosa."[273]

Pero él negó la influencia de la caligrafía china

> "Los caracteres exigen leerse para ser comprendidos, leídos según un código fijado para su uso; una caligrafía es a la vez un gesto que se pronuncia, un sonido dado y un sentido determinado. Nada de eso hay en mi pintura."[274]

> "Yo no entiendo nada acerca de la caligrafía, porque no conozco el sentido, no sé leer, no sé juzgar la calidad ni la invención de las formas que el calígrafo toma respecto a los códigos, a la estructura que permite leer. La caligrafía es una relación entre la forma, el significado, la invención del calígrafo y un sonido; si hay una palabra, hay un sonido. De esa cuádruple relación, tres términos me faltan cuando digo que prefiero una caligrafía a otra; eso no dice nada del arte de la caligrafía."[275]

Soulages insistió en que únicamente la técnica y la forma de su pintura abstracta guardaba parecido con la caligrafía china. Pero su modo de conceptualizar la creación también es similar al de la caligrafía china. Soulages firmó:

> "Me fío muy poco de esos esquemas preexistentes de los que usted habla: me da la impresión de que corresponden a una concepción idealista de la pintura. No, yo no trabajo así. Yo parto de un primer elemento: esta primera proposición, susceptible de múltiples desarrollos, provoca el diálogo y las sucesivas elecciones de donde van naciendo poco a poco la poesía y la significación del cuadro. Las elecciones que se van produciendo dependen de una cierta manera de estar en el mundo. No hay "esquemas preexistentes": yo encuentro lo que busco pintando."[276]

El espacio poético que se representa en su obra es similar a la caligrafía china, dice:

> "No me preocupo del equilibrio ni de la composición. Mis preocupaciones son de orden poético. Si la materia recuerda la tierra y el hierro se oxida no es por azar. La materia tiene, en efecto, una cualidad afectiva que me recuerda formas y colores asociables a esta cualidad poética. De una manera profunda, experimentada. Pero no analizada. Las formas pictóricas del árbol que me fouchent

273. Pierre Soulages, 1989, Edition Cantz, p22.

274. Wang Lienhua, 1994, p187

275 Russell Connor. (2003). *Pierre Soulage Au-Delà du noir*, París. Alvik Editions, p16

276. Russell Connor, 2003, p 62

obedecen a un funcionamiento comparable al del árbol tal como lo deja el invierno. Sentimos tras estas formas una realidad que las sobrepasa y no necesita para esto pasar por el intermediario del aspecto del objeto."

"..Lo que me interesaba en esa época era el trazado de las ramas, su movimiento en el espacio."[277]

Soulages rechaza el lirismo (esa abstracción lírica en la que le habíamos imprudentemente encasillado en su primer periodo); pero también la gestualidad y el expresionismo.

Sus obras resultaban muy atractivas para los orientales. Soulages viajó a Japón con Zao Wou-Ki invitado por una asociación de caligrafía japonesa y, en 1984, presentó una exposición retrospectiva en Tokyo. En Japón se coleccionan muchas de sus obras y, entre 1992 y 1994, presentó exposiciones en Beijing y Taipei. El público oriental se siente cercano a su obra, por la que sienten un gran afecto, debido a que el color negro y el tamaño gigantesco de sus trabajos la convierten en una suerte de espacio para la meditación. Su investigación sobre el negro y su composición del espacio han tenido influencia en muchos calígrafos orientales, tanto en la creación de sus obras como en la experimentación con los tonos de tinta.

El color típico de la caligrafía oriental es el negro y se prepara con la barra de tinta y se hace con hollín de humo de árboles quemados o grasa quemada de animales. Se mezcla con colágeno de huesos de animales y con medicina china. Gracias a estos materiales una barra de tinta se puede conservar cientos de años. La obra más antigua de caligrafía es del siglo cuarto y en ella todavía se ve un color negro muy vivo. La tinta que se hizo de manera tradicional cuando se disolvió con el agua muestra unos tonos grises muy ricos. En caligrafía sólo se usa un color negro muy puro, pero como tiene colores el público se puede concentrar y disfrutar la belleza de las líneas o el contenido que quiere expresar un calígrafo. El atractivo del color negro está en esa sensación que nos da. Por eso en Oriente ya se ha disfrutado del color negro desde siempre, pero en Occidente no fue hasta finales del siglo XIX cuando empezaron a aparecer artistas que sólo usaban el negro.

Por ejemplo, Franz Klein, Hans Harten y Pierre Soulages, en una época de sus vidas desarrollaron un estilo que se basaba en pintar solamente con el negro y que nos hace pensar en la caligrafía oriental; llamamos a este estilo, estilo de caligrafía. En sus obras se expresaban unos gestos fuertes de las líneas pero en la obra de Pierre Soulange, aunque encontramos unas pinceladas fuertes, hay más cambios en los detalles.

277. Wang Lienhua, 1994, p39



17.3.10.9.
Pierre Soulages, *Pèinture,*
1948, /49, 195 x 130 cm,
MOMA

"No creo –añade- que mi pintura tenga nada que ver con la escritura automática."

- Pierre Soulages.
(Michel Ragon, 1990, p9)



17.3.10.10.
Pierre Soulages, *Sin título,*
1961, 50 x 73 cm

"Mi arte era entonces lineal: pero yo no estaba satisfecho, yo veía en él una descripción del movimiento. La línea trazada era la representación de los movimientos de la mano. Era una escritura como de danza… insuficiente a mi modo de ver, aun y cuando el movimiento fuese bello y emotivo."

- Pierre Soulages,
(Wang Lienhua, 1994, p47)



"La obra vive a través de la mirada que se le dirige. No se limita ni a lo que es ni al que la ha creado, también está hecha de la mirada del que la contempla. Mi pintura es un espacio de interrogantes y de meditación en la que el sentido que se le da puede hacerse y deshacerse."

- Pierre Soulages
(IVAM, Valencia, 2001, p7)

17.3.10.11.
Pierre Soulages, *peinture*
28 décembre 1959, Óleo sobre tela, 162 x 114 cm

17.3.11. Un calígrafo Occidental: Georges Mathieu (1921-2012)

Mathieu inició su estilo no figurativo en 1944, que se parecía al de Wols, Hartung o al "**dripping**" de Pollock. Entre 1947 y 1949, Mathieu, Hartung y Wols se manifestaron en contra de la pintura abstracta geométrica. Mathieu fue el iniciador de la abstracción lírica y quien más se posicionó en contra de la abstracción geométrica académica. La pintura lírica defiende el método de trabajo espontáneo, que no sólo es un dejarse ir automático, sino que sirve para excluir todas las ideas formales que podrían perjudicar la pureza de la encarnación; el material pictórico sirve sólo como medio, no se le da la iniciativa. Cuando Mathieu fue profesor de la Universidad Americana de Biarritz en 1945, hizo una gran contribución al nuevo estilo de la pintura americana.

En 1947 el pintor Georges Mathieu organizó en París la exposición "Abstraction lyrique". El término que Mathieu eligió para la exposición señala claramente la brecha que separa la "fría" abstracción geométrica de la forma "cálida" de la abstracción orgánica y lírica. Se expusieron obras de Wols, Hartung y Riopelle. La similitud de su estilo pictórico con el de artistas americanos como Tobey, Pollock, de Kooning, Gorky o Rothko, les llevó a realizar una exposición conjunta en la galería de Montparnasse en 1948 para comparar las escuelas de París y Nueva York.

Entre 1948 y 1950, se lanzó a la búsqueda de su estilo personal; en 1950, pintó su primera obra tachista y estableció firmemente su estilo, que consistía en pintar con velocidad automática según la fuerza del momento. Sus obras se llenaban de líneas rojas, azules o amarillas con el fondo de un sólo color. Le gustaba pintar ante el público, con ello se alejaba de Hartung, Pollock y Wols, que no lo hacían. Su pensamiento estaba influenciado por la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty y se interesó por la filosofía oriental y la caligrafía china. Su amigo poeta Henri Michaux publicó varios libros sobre caligrafía china que influenciaron a muchos de sus coetáneos intelectuales franceses.

Los artistas en los años 50 que impulsaron la expresión del gesto y el "Action Painting" fueron Pollock en Estados Unidos y Mathieu en Europa. En los años 50, aumentó su interés directo por el antiguo arte de la caligrafía del Lejano Oriente. Supuso para él un estímulo, además de una justificación de sus ideas. Henri Michaux fue la persona que le presentó los libros sobre arte oriental y filosofía oriental.



17.3.11.1.
Georges Mathieu, *Moult de parte*,
1944


スケッチブック
さよなら日本 ジョルジュ・マチウ

17.3.11.2.
Artículo de Mathieu apareció en un periódico japonés

En 1957, viajó a Japón con Michel Tapié, y explicó la experiencia del viaje:

En septiembre de 1957 parte hacia Japón, donde es recibido triunfalmente; en Tokio realiza veintiuna telas en tres días, dos de ellas eran frescos de ocho y de quince metros, pintados en la calle. En Osaka pinta seis telas en el tejado de los almacenes Daimuru y aprovecha su paso por Kyoto para conocer de la mano del doctor Yukawa las consecuencias epistemológicas de su nueva teoría acerca de las partículas elementales. La pintura a lo largo del curso prosigue su carrera en Honolulu para reunirse con el profesor Ecke, gran especialista en arte y en caligrafía japonesa.[278]

> "Volvía del Japón. Había pintado en garajes, en colegios, en la calle; había visto desfilar durante cuatro días a 30.000 almas -simples y no tan simples- por mi exposición, y me había emocionado ante la auténtica voluntad de comunión. En Osaka pinté en el tejado de un edificio bajo un cielo cubierto de helicópteros, tuve que hablar delante de 3.000 estudiantes ansiosos por un futuro que estaba ya ligado a los problemas de occidente y al fracaso del racionalismo y me emocioné comprobando su pasión por Francia y el prestigio de su pasado. Escuché los latidos del corazón de un pueblo cuyos modos, por extraños que puedan parecer en occidente, revelaban la simpatía más profunda y los sentimientos de la más íntima fraternidad. Estaba lejos de la mezquindad de la burguesía francesa: el sentido de la grandeza y de lo ceremonial se manifestaba en los más humildes, en los menores gestos se revelaba el refinamiento del espíritu. En una palabra, un fenómeno excepcional, una moral dirigida por el arte. Y el arte, naturalmente, por todas partes, hasta en los platos, hasta en la manera de lavarse y de dormir; el arte, es decir, la comunión de los seres por las marcas de la sensibilidad más refinada."

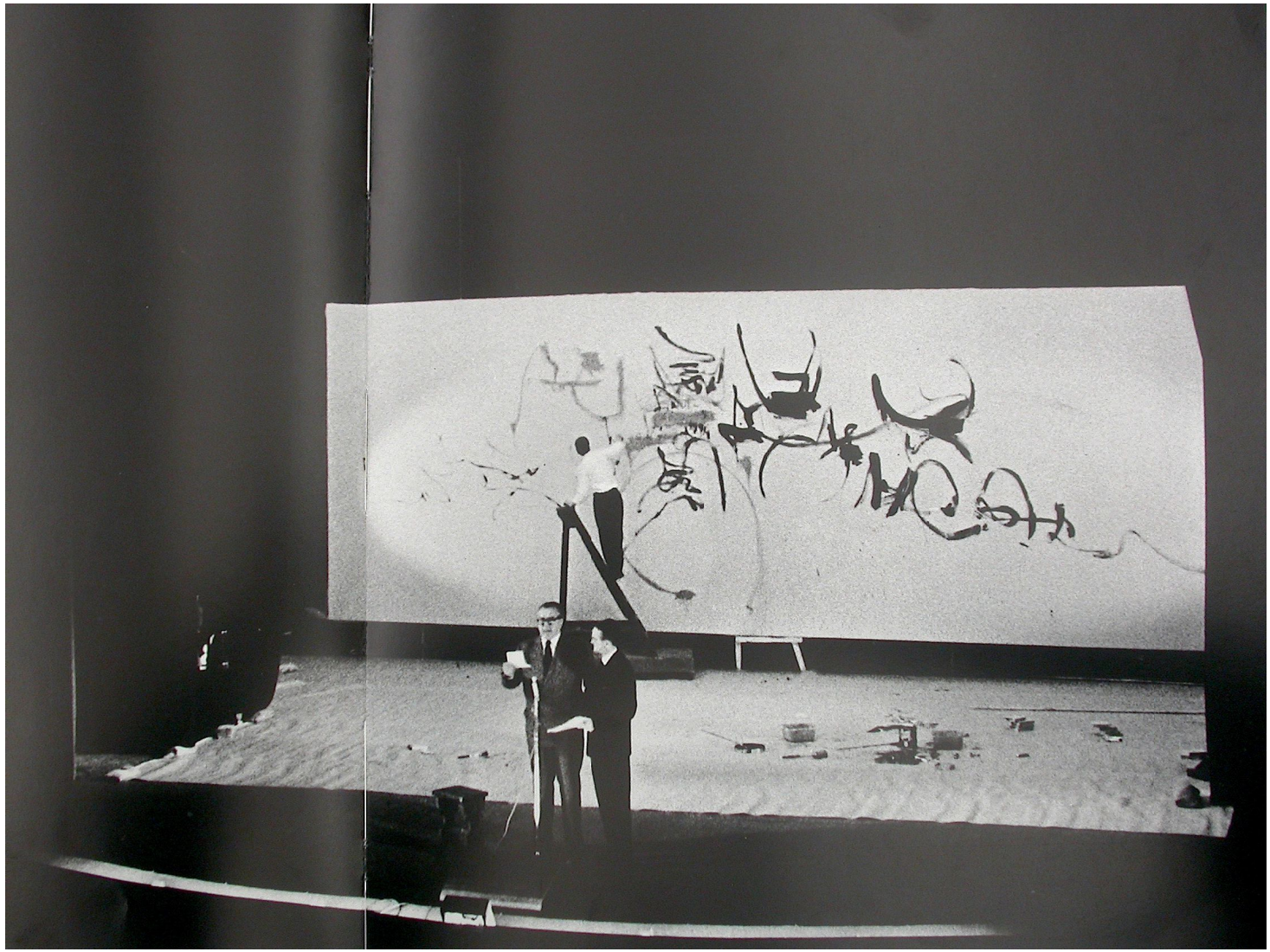
> "Después de haber hecho cinco lienzos el primer día, quince el segundo, una Batalla de Hakata de ocho metros por dos el tercero, acepté, una hora antes de la inauguración, realizar delante de la gente, en la calle, un fresco de quince metros de largo."

> "Ante el éxito sin precedentes de mi exposición (casi diez mil visitantes diarios) todos mis lienzos se mandaron a Osaka, donde ejecuté mi trabajo en el tejado de un edificio: Daimaru."[279]

> "La curiosidad apasionada que tenía entonces por mi entorno la comprendo mejor hoy. Estaba dando sin saberlo la respuesta a este pueblo que buscaba en vano, desde hace más de un siglo, conciliar los privilegios de su arte tradicional con las seducciones de la pintura occidental. Pintando al aceite, directamente con los tubos, utilizando pinceles anchos y planos, o pinceles largos y finos,

278. François Mathey. (1969). *Georges Mathieu*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, p5

279. François Mathy, 1969



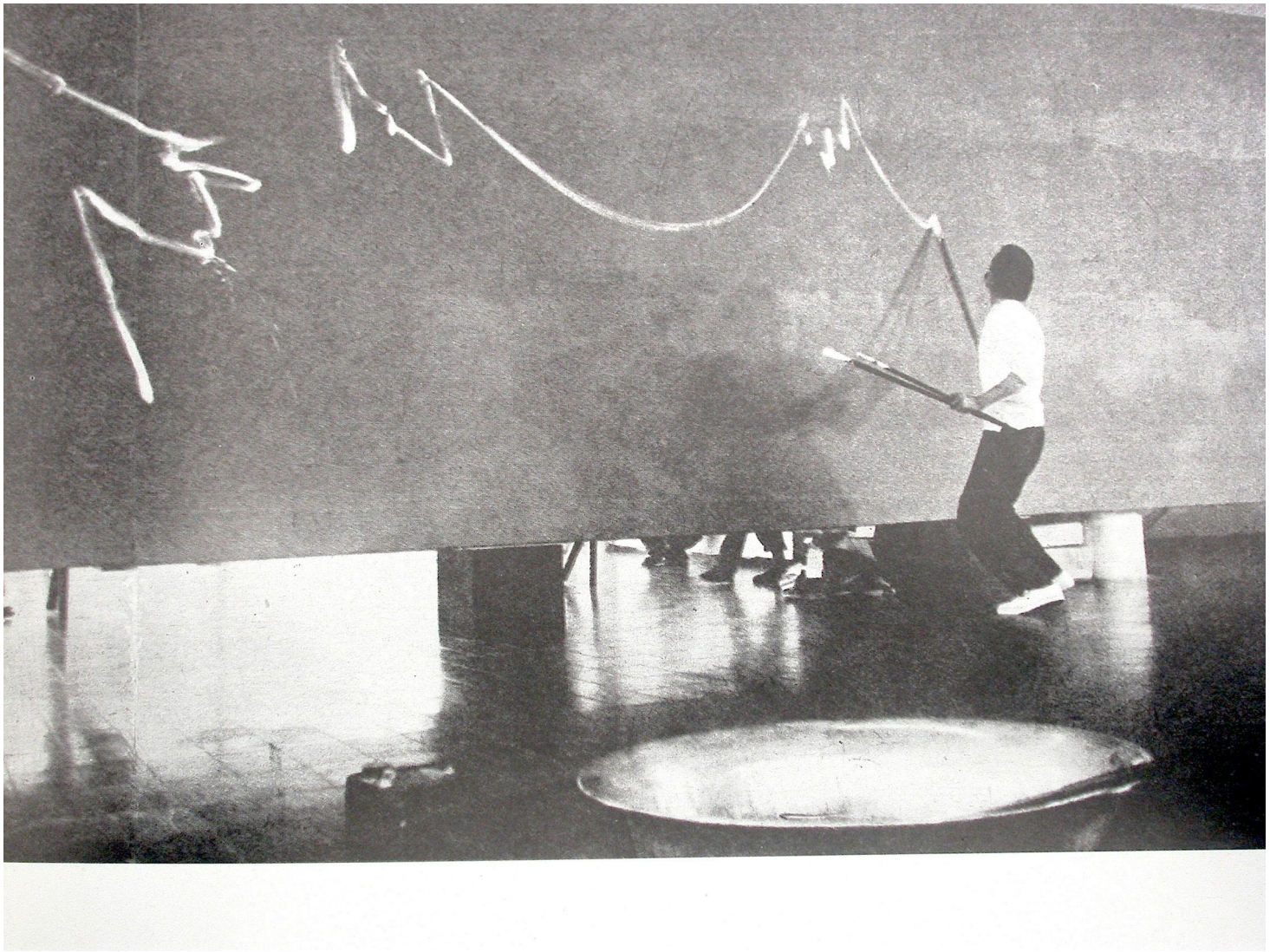
En una palabra, un fenómeno excepcional, una moral dirigida por el arte. Y el arte, naturalmente, por todas partes, hasta en los platos, hasta en la manera de lavarse y de dormir; el arte, es decir, la comunión de los seres por las marcas de la sensibilidad más refinada."

- Georges Mathieu

17.3.11.3.
Georges Mathieu, *Homenaje a los poetas de todo el monde*
1956, Óleo sobre tela, 4x12 m,
Colección del artista

"...Pintando al aceite, directamente con los tubos, utilizando pinceles anchos y planos, o pinceles largos y finos, realizando mis sondeos en progreso sobre la tela horizontal, improvisando mis signos delante de ellos en un clima de ceremonia religiosa, transportado por el éxtasis que nace de esta comunión con ellos.."

- Georges Mathieu,



17.3.11.4.
Georges Mathieu, *Macumba,*
1959, Óleo sobre tela, 3X10 m,
Rio de Jameiro Museo d´Arte Moderna

realizando mis sondeos en progreso sobre la tela horizontal, improvisando mis signos delante de ellos en un clima de ceremonia religiosa, transportado por el éxtasis que nace de esta comunión con ellos, trabajando 53482 veces más rápido que Outamaro, como dicen sus estadísticos, estaba realizando, sin ser consciente de ello, la fusión de su arte milenario con las pinturas europeas [...]"[280]

Estas palabras de Mathieu relacionan su "Action Painting" con la caligrafía; en otra ocasión, definió el estilo de su obra comparándola con la de los calígrafos de **Kuang Cao**- Zhang Xu y Huai Su. Esta conexión con la caligrafía china ha suscitado que André Malraux le llamará finalmente "un calígrafo occidental"[281]

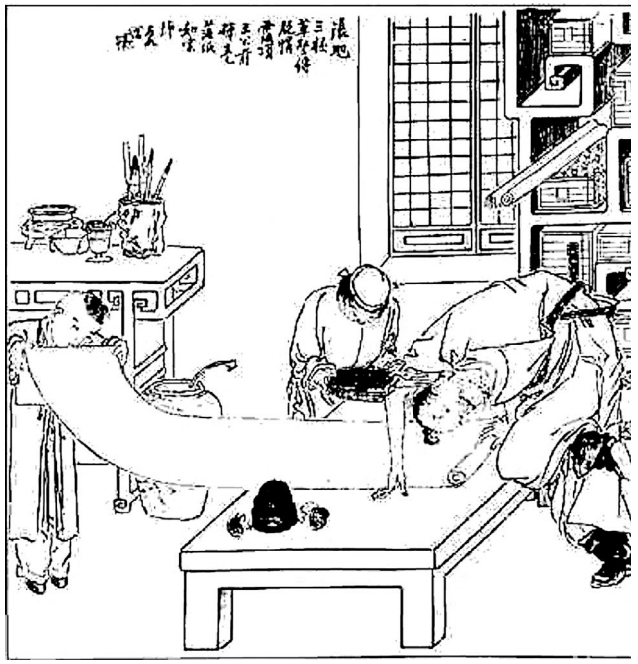
No sólo practicó la caligrafía oriental en sus obras, sino que intentó relacionar la caligrafía oriental con el informalismo; en su libro de la Révolte à la renaissance estableció relaciones de ciertos aspectos de la pintura no figurativa lírica con la caligrafía japonesa.

El interés súbito que existe en relación con la caligrafía del extremo oriente tiene su origen en un fenómeno revolucionario en nuestro arte occidental del cual muy pocos espíritus han tomado aun conciencia. Asistimos, en efecto, desde hace varios años, a una puesta en cuestión de toda la estética clásica que regía desde hace más de mil años en el arte occidental. Nuestro arte hasta ahora ha estado fundado en nociones de perfección que revelan el carácter artesanal en el que están inspiradas; nuestro arte se materializa según esquemas ya fijados.

En su libro ***l´abstraction prophétique*** que se publicó en 1984, allí expresaba sus ideas sobre la caligrafía oriental y su relación con los pintores informalístas:

"Añadí que el mismo fenómeno de escisión se producía gracias a la caligrafía, al arte del signo; la caligrafía se liberaba del contenido o significado literal de la escritura para no ser más que significante (poder directo de significado). La escritura se convertía en su propio valor fundamental. ....Pero esta emergencia de signos se hace actualmente en occidente en climas muy diferentes que, a falta de información, el público y los críticos confunden muy fácilmente.

Entiendo que no sólo copian las formas inventadas por ellos mismos o por otros, sino que trazan sus signos con la misma aplicación lenta y minuciosa con la que se trazan desde hace dos mil años, es decir, de la única manera que occidente se concibe de hacer una obra de arte.



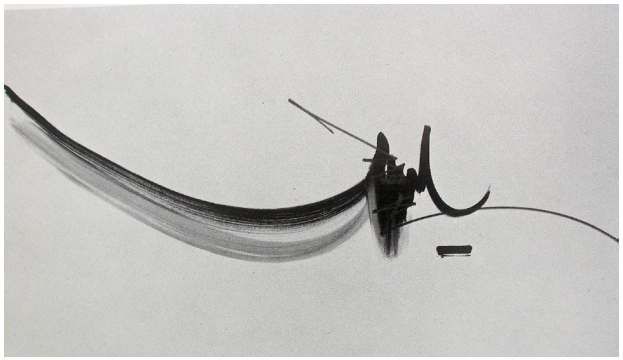
17.3.11.5.
Siglo VII, el calígrafo Zhang Xu escribió la caligrafía con su pelo.

"La gente le llama Zhang Xu, el santo del estilo cursiva. Después de beberse tres copas de alcohol, cuando ya estaba borracho, se quitó el sombrero delante de los nobles y empezó a escribir caligrafía muy rápido, al ritmo de los cambios de las nubes".

- Li Po, Yin Zhong Ba Xian Ge (飲中八仙歌) "La canción de los Ocho Santos de la Bebida".

280. François Mathy, 1969

281. François Mathy, 1969, p41



17.3.11.6.
Georges Mathieu, *Silène,*
1964, Óleo sobre tela, 97 x 195 cm,
Colección privada.

"Hay aspectos de la pintura no figurativa lírica –es decir, la que revela una estética más liberada- que nos permiten reencontrar determinadas intuiciones típicas de la caligrafía del extremo oriente. "

- George Mathieu,
l´abstraction prophétique.

Pienso en particular en pintores como Hartung o Soulages, o incluso Tobey, pintores artesanales hasta el extremo […], que trabajan a la manera occidental más académica.

Qué distinta es la manera de hacer de Pollock, Kline, Degottex o Hantai. Esto no implica nada respecto a la calidad de las obras resultantes. Pero ya he dicho en otro lugar que en un cierto nivel de actualidad o de superación de los medios empleados, la calidad no era ya la cuestión.

Se trata de la fenomenología del acto mismo de pintar y es ahí justamente donde las aproximaciones de las formas de pintar de las caligrafías orientales y de ciertas pinturas occidentales son apasionantes.

Tenemos que precisar de manera más profunda cuales son esas relaciones: es decir, cual es el estilo de la caligrafía china que nos interesa y cuales son los aspectos de la pintura occidental que estos caracteres revelan.

El resultado es que la caligrafía nunca ha sido muy valorada en occidente. En occidente hemos llamado caligrafía a los ejercicios de los monjes copistas; era una caligrafía únicamente artesanal. Malraux ha hablado de la relación que existe entre mi pintura y la caligrafía cursiva oriental; es cierto que en ese terreno sí hay cierto parentesco. Como ha señalado Henri Michaux hace ocho o nueve años, antes de conocer yo Japón, la manera en la que algunos de los grandes maestros caligráficos orientales dibujaban signos de ocho o diez metros de largo en unos segundos es similar al modo que yo tengo de pintar; sin embargo, esos calígrafos tienen esquemas preexistentes, véase la estructura ontológica de sus signos, significación literal de lo que escriben. Ellos trazan siempre con una libertad, una fantasía, una espontaneidad, una improvisación, una concentración, un estado de éxtasis que recuerda los juegos típicos en los músicos de jazz. Eso es muy importante; incluso capital. En todo caso, esta manifestación improvisada del gesto no me parece que haya tenido lugar antes en nuestro arte.

Voy a exponer algunos de los aspectos más relevantes de esta pintura no figurativa actual que tanto me apasiona; lo haré sólo en mi nombre. Estas me parecen las características:

1. Primacía de la velocidad de ejecución.

2. Ausencia de formas previas (es decir, de formas ya conocidas).

3. Ausencia de premeditación en el gesto.

4. Estado de éxtasis.

Seguramente esta simple enumeración basta para que surjan dudas acerca de la calidad artística de lo que se realiza en estas condiciones.

A ojos de un espíritu occidental esto parece imposible.

Como constaté en el transcurso de la Noche de la Poesía, ejecutando una pintura de 48 metros cuadrados en 20 minutos. "[282]

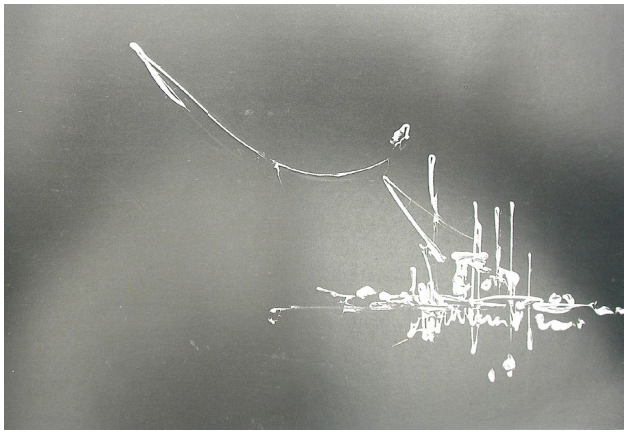
En una entrevista con Dr. Chou Ling, delegado permanente de China en la UNESCO, y con el maestro calígrafo Tchang Kta Ts'ien; organizado por el Centro Internacional de Estudios Estéticos, el 11 de junio de 1956 , en esta ocasión encontramos la comunicación en la que precisé por primera vez las características de esta nueva fenomenología del acto de pintar (la velocidad, el gesto, estado extático)[283]:

"Mientras que la caligrafía oriental tradicional está guiada por un tema o estructura preexistente, la pintura abstracta lírica es la primera en estar tocada por la eficacia de las formas y signos que ella misma ha inventado.

André Breton, como ya he indicado, esperó a 1955 para incorporarse al estilo actual pero la vasta amplitud de su movimiento debió de incluir o al menos prever dicha incorporación desde 1924; él se dio cuenta de una posible interferencia entre ciertos aspectos del arte abstracto lírico y la obra zen del siglo XII.

Esta estética del gesto y de la velocidad encontraría pronto discípulos: Degottex, Hantaï, Serpan, Alechinsky, Slépain y otros la retoman aportando cada uno de ellos una solución de carácter personal. Si, como ha señalado Pierre Restany, "la revelación de una pintura muy cercana en sí al gesto físico, descubierta de uno de los aspectos esenciales del lirismo abstracto, ha constituido uno de los elementos dinamizadores del clima parisino", esta pintura del signo y del gesto debería más bien encontrar una audiencia mundial. La pintura americana no fue extraña a todo esto, aunque el elemento de la velocidad no haya tenido nunca un rol preponderante; la acción painting de Pollock revela, como se verá, un espíritu completamente diferente. "[284]

"Mostramos en particular (y esto enormemente desde el punto de vista pictórico) cómo por la restauración del paganismo, la reintroducción de la pseudomorfosis grecolatina y la llegada de un humanismo capaz de reducir la civilización a elementos puramente humanos, el renacimiento consumó en occidente su ruptura definitiva con el espíritu tradicional en los dominios religioso,



17.3.11.7.
Georges Mathieu, *Omaggio a Raban Maur* 1956, Óleo sobre tela, 89 x 146 cm
Colección privada

"Se acompaña de la supervivencia de todos los segundos y de la presencia alternativa de ciertos controles en un clima extático que puede permitir remontar a la superficie entidades individuales más universales en un estado de disponibilidad total."

- George Mathieu,
(entrevista con Dr. Chou Ling)

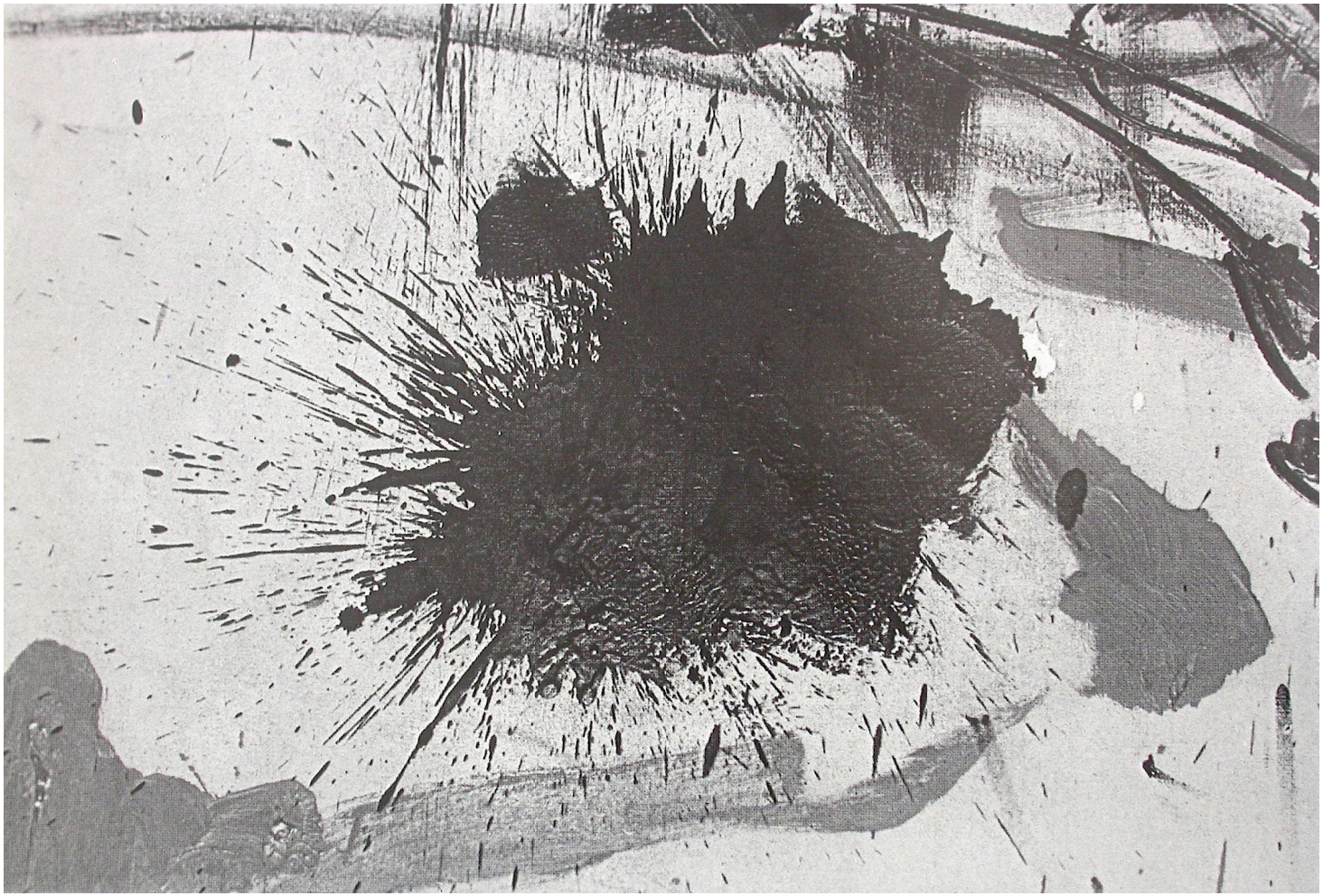
282. Georges Mathieu. (1984). *L´abstraction prophétique*, París: Éditions Gallimard, p42

283. Georges Mathieu. (1972). *de la révolte à la renaissance*, París: idées/gallimard, p197

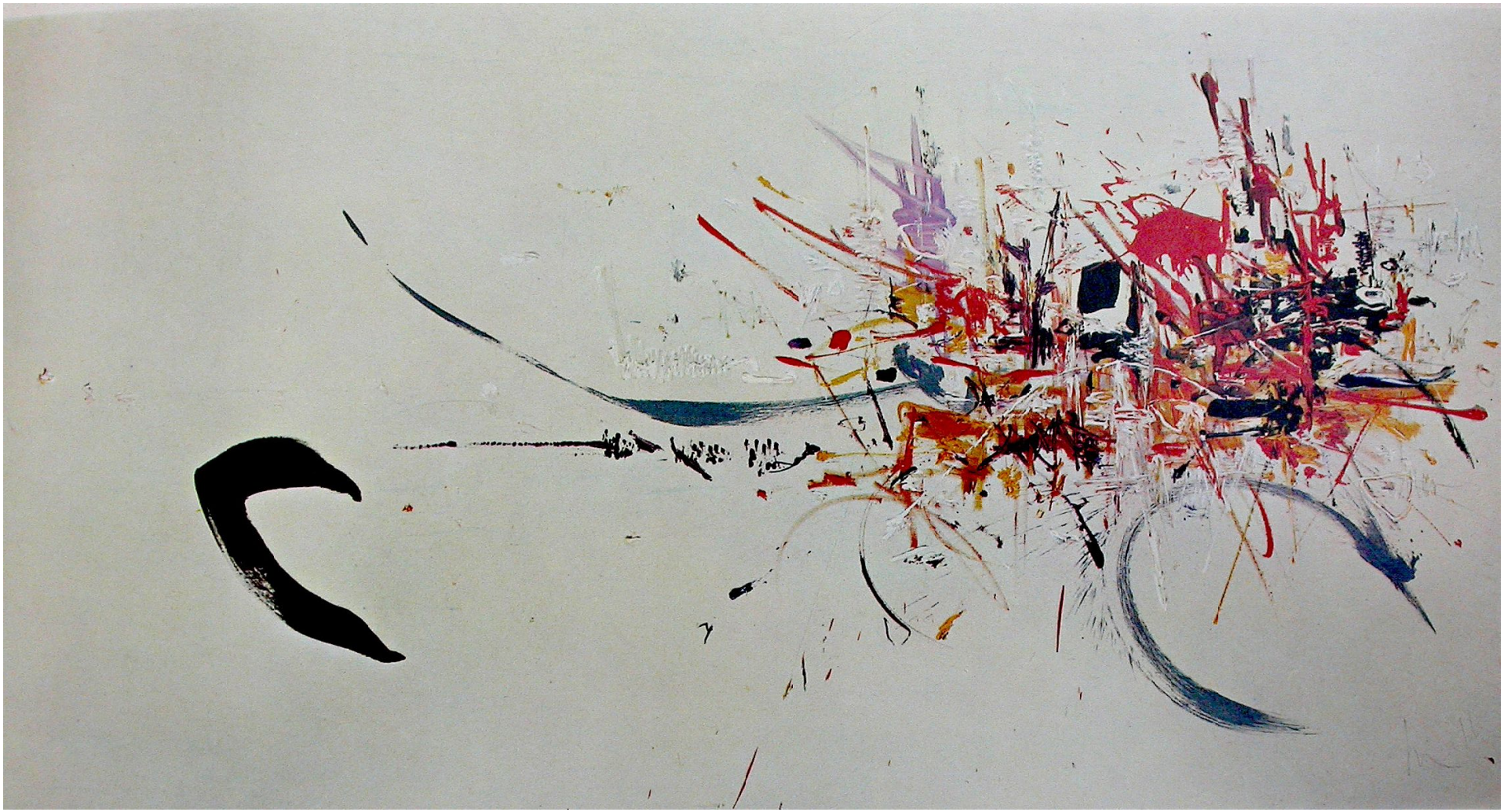
284. Georges Mathieu. (1963). *Au- DeLa Du Tachisme*, Paris: Rene Julliard.

"Es justamente por la unión de todas las energías en una fiesta suprema, por la concentración de todos los poderes psíquicos de cara a su superación, por la voluntad de olvidarse de ser que puede instaurarse un estado que solo permite la creación pura. Cualquier otra actitud confunde arte y artesanía."

- Georges Mathieu
(Patrick Gravinville, 1993, p34)



17.3.11.8.
Georges Mathieu, *La Battaglia di Bouvine,*
Colección privada



Yo no he pintado rápido por falta de tiempo o para batir récords, sino simplemente porque no era necesario más tiempo para hacer lo que tenía que hacer y, por el contrario, un tiempo ralentizando los gestos, introduciendo dudas, habría perjudicado la pureza de los rasgos, a la crueldad de las formas, a la unidad de la obra"

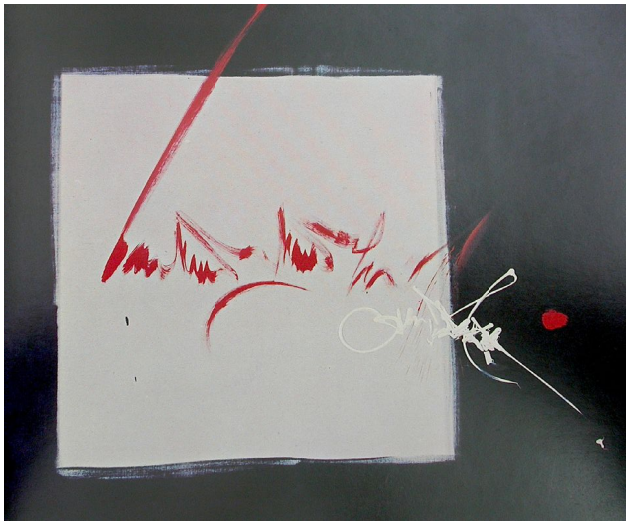
-Georges Mathieu (Patrick Gravinville, 1993, p82)

17.11.9.
Georges Mathieu, *La Battaglia di Bannockburn*
1960, Óleo sobre tela, 97 x 195 cm,
Colección privada

científico y artísticos."

"Sin entrar en detalles de esta audaz tesis, piénsese en el Tao, el Zen o el Chan antes de que el espíritu griego clásico los ocultara durante siete siglos."[285]

La diferencia entre la cursiva loca y otro tipo de cursiva de la caligrafía china, es que la primera expresa más las emociones y las pasiones y tiene un carácter de performance. En el siglo VII el calígrafo **Zhang Xu** se inspiró en la danza de Esparta de la señora Gong Sun, para transformar el modo de hacer caligrafía y convertirlo en una performance destinada a realizarse frente a un público. En aquella época en que la sociedad era más rica, a los funcionarios o a los familiares les gustaba invitar a los calígrafos para que hicieran una demostración de cursiva loca en público. Antes de venir, ellos pintaban las paredes de color blanco sólo para hacer una demostración. Las huellas que han dejado estos calígrafos eran difíciles de conservar y en el día de hoy ya no podemos ver esas huellas de cursiva loca.

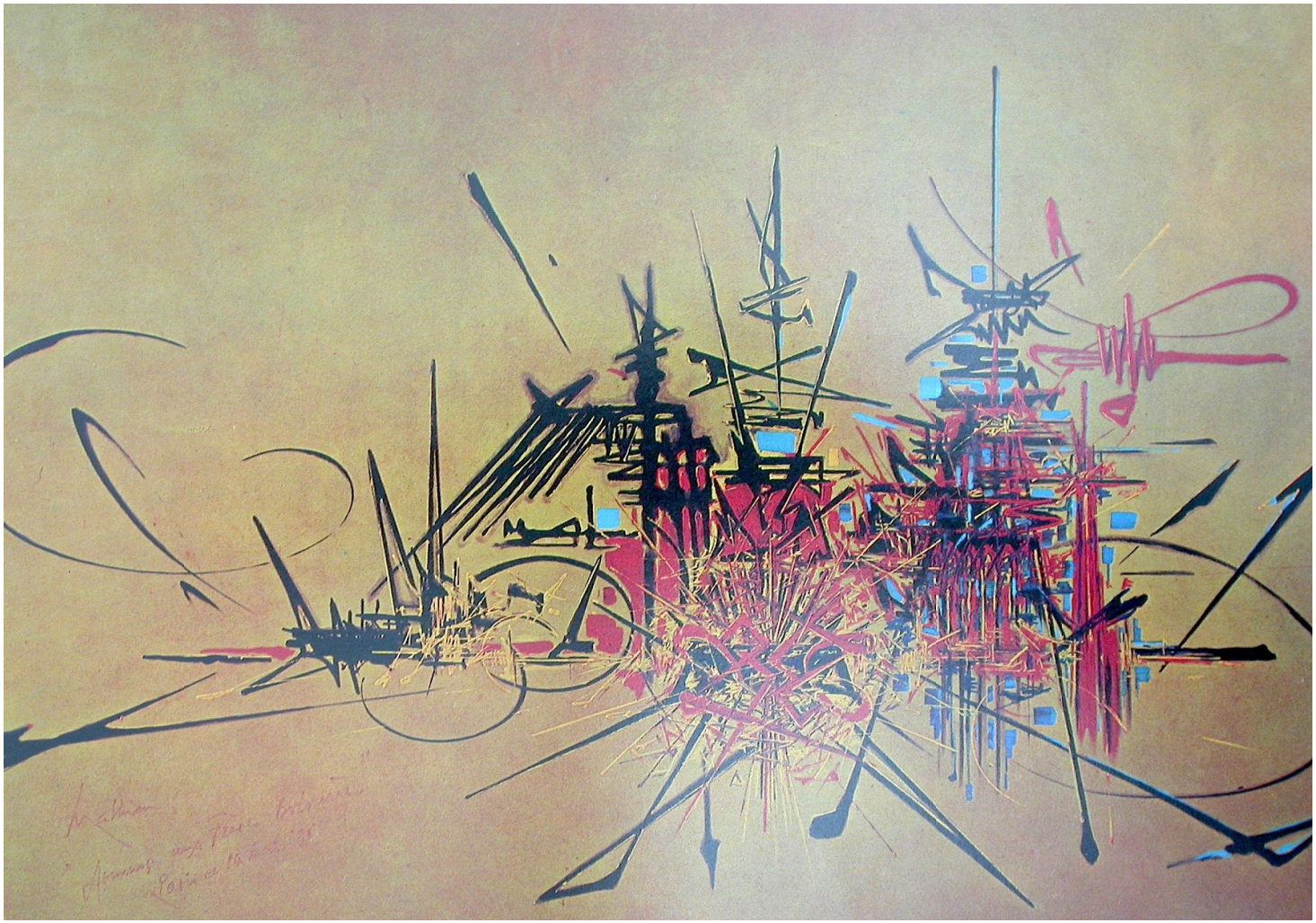


17.3.11.10.
Georges Mathieu, *Il Cardinale Mathieu dà a San Bernardo l´incarico di Segretario del Concilio di Troyes,* 1958,
Óleo sobre tela, 230 x 230 cm,
Museo di Basilica

"Esto entra en nuestro propósito de comparación. Existe una voluntad de que la pintura actual camine en la vía abierta por un surrealismo que no ha tenido sin embargo la voluntad de servir de guía; se minusvalora la tarea de los calígrafos orientales en torno a la noción del automatismo, lo que revela una total falta de conocimiento de su manera de pintar por parte de los pintores actuales."

- George Mathieu,
(Entrevista con Dr. Chou Ling)

285. Patrick Gravinville. (1993). *Mathieu:La liberté, c´est le vide*, Paris, Nouvelles Éditions Françaises, p47



"La energía y el espíritu de los calígrafos antiguos quedan representados en sus obras, la maravilla es que se expresaban de una forma muy natural y libre, así debe ser una obra caligráfica."

- Dong Qichang (董其昌), *Hua Chan Shi Sui Bi* (畫禪室隨筆) "Escritos sobre el estudio Pintar Zen"

17.3.11.11.
Georges Mathieu, *Omaggio ai fratelli Boisserée,*
1967, Óleo sobre tela, 3 x 5 m,
Colección del artista

17.3.12. El Espacio Zen: Sam Francis (1923-1994)

Nació en el oeste de los Estados Unidos, como Mark Tobey, y también estuvo muy influenciado por la cultura oriental. Viajó por todo el mundo, tenía familia en Japón y vivió allí mucho tiempo. Le interesaban los pensamientos de Nietzsche, Spinoza, Ouspensky, Malevich y Jung, y también le interesaba la filosofía oriental como el Budismo, el **Zen** y el ***Yi Jing*** (***I Ching***). Dijo:

> "..al leer a Ouspensky, que es una maravillosa introducción a Oriente. Y por lo tanto, las ideas del zen y el humor y todo eso del pensamiento chino o japonés no era un problema para mí. Escribo mi propio koan. Un koan es una pregunta sin respuesta. El koan perfecto es un sueño." [286]

> "Yo lo he hecho también, hace tiempo. Pero por mí mismo. Frases hechas con palabras de gran talla. Aprendí el primer hexagrama, los dos primeros hexagramas del *I Ching*. Uno es el masculino, otro el femenino; uno es la tierra, el otro el cielo. El cielo es masculino. Los he hecho en grande. He cogido las imágenes del hexagrama en inglés y el chino y las he hecho del tamaño de la pared, una al lado de otra, y he vivido en mi taller con ellas durante un año. Fue muy interesante lo que provocó en mi mente el hecho de vivir con estas palabras pegadas en la pared. Me ha dado una idea de lo que hacen los chinos cuando escriben en los muros. Como allí cuentan con tanto espacio, escriben grandes carteles en las paredes, les da por hacer este tipo de cosas. Está garantizado que todo esto entra en uno mismo. Pero también es peligroso, muy peligroso. Es mejor no hacerlo. Las palabras se vuelven casi cosas: adquieren peso, es algo realmente extraño. Le he preguntado al *I Ching* sobre este tema y he recibido múltiples mensajes desde el inconsciente, porque el *I Ching* es un método de comunicación con el inconsciente.- Exterior e interior, distinción y relación. Toshihiko Izutsu."[287]

Le gustaba la poesía de Shakespeare, Blake, Pound, Baudelaire, Hölderlin o Rilke, dijo:

> "La poesía es intuición. Es la visión que conduce al centro de las cosas. La poesía, como la pintura, toma en consideración la totalidad de las cosas en un momento dado. Un poema debe incluir todo el orden de cosas existente en el presente: las cosas tal y como son. Debe reunir al menos 18 elementos presentes: revolución, amor, muerte, sentimientos personales, explosiones. De otro modo es un poema menor, como lo es la pintura de género respecto a la verdadera pintura"[288]

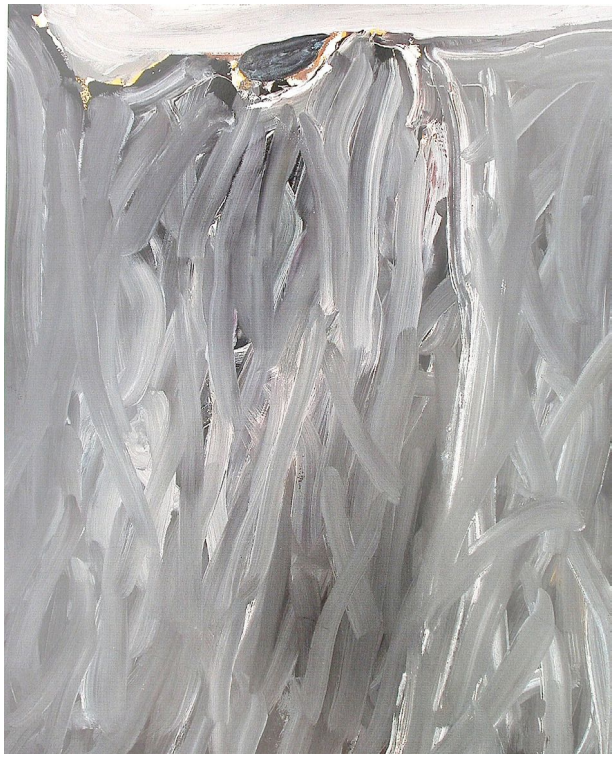


17.3.12.1.
Sam Francis, *The White Snake.*
1985, Acrílico sobre lienzo, 137 x 107 cm.

286. Yves Michaud. (1988). *Entretiens avec Sam Francis II*, Paris, Galeria Jean Fournier, p49

287. Yves Michaud. (1985). *Entretiens avec Sam Francis*, Paris, Galeria Jean Fournier, p32

288. Yves Michaud. (1992). *Sam Francis*, Paris, Editions Daniel Papierski, p19



17.3.12.2.
Sam Francis, *California Grey Coast,*
1947, Gouache sobre papel, 54.61 x 43.18 cm,
Courtesy The Sam Francis Estate California.

Cuando empezó a crear su estilo propio había recibido influencia de los pintores abstractos como Mark Rothko, Arshile Gorky y Clyfford Still. Entre 1950 y 1958, trabajó en París. En aquella época practicaba Tai Ji Quan. Se proponía expresar la energía fluida en su obra, así como la representación de la idea de Vacío.

> Nunca había oído hablar del Tai Chi, algo que posteriormente acabó siendo muy importante para mí… pero este cuadro de hecho trata de la fuente de energía en el centro."[289]

> "Siempre estamos en el centro del espacio; siempre, en el centro del tiempo. Estaremos siempre lo más lejos posible del este y lo más lejos posible del oeste; de modo que estaremos siempre lo más cerca posible tanto del pasado como del futuro."[290]

En 1952, cuando hizo su primera exposición individual en París, en sus obras se aprecia la pincelada caligráfica, su amigo Franz Mayer describe su impresión después de ver la exposición:

> "Recuerdo mi propia estupefacción ante el cuadro en su primera exposición en París en 1952 con Nina Dausset… Es obvio que el joven pintor tenía algo totalmente diferente en mente… Todo eso me parecía tan extraño y fascinante en aquel momento que anoté que la pintura de Sam Francis tenía que haberse inspirado en la visión china del mundo."[291]

Desde 1957 empezó a viajar al Japón, donde recibió influencia del Zen y de la pintura moderna japonesa. Realizó campos saturados de color utilizando una pintura de textura fina. También empezó a utilizar la tinta, material directamente relacionado con el arte caligráfico. Durante toda la vida viajó muchas veces a Japón

> "Lo primero que me sorprendió fue una impresión de déjà vu, un estado psicológico especial. Me sentí como en casa. Alcancé un estado psicológico muy especial. Me sentí prácticamente como en casa. Logré integrarme con todo con gran facilidad. Pero allí también descubrí una determinada parte de mi propia naturaleza. Descubrí un modo diferente de mirar a América (y también a Europa). Y al ver esas perspectivas sobre la Cristiandad, todo el entorno cultural en el que vivía se hizo evidente. Siempre había tenido la sensación de que había una parte de Asia que era parte de Europa. Solía decirle a mi madre que probablemente tenía alguna influencia de los indios americanos. Cuando era

289. Sam Francis. (1999). *Sam Francis: 1947-1990*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art. p142

290. Sam Francis. (1995). *Sam Francis, les annèes parisiennes 1950-1961*, París: Galerie Nationale du Jeu de Paume. p44

291. Sam Francis, 1999, p143



"pintar se convirtió en una forma de vida para mí, ahora ya no lo es, pero durante esos cuatro años tumbado, era toda mi vida. Pintaba con el fin de seguir vivo."

- Sam Francis,
(Gagosian Gallery, 1991, p13)

17.3.12.3.
Sam Francis en su estudio

"Nos hallamos siempre en el centro del espacio
nos hallamos siempre en el centro del tiempo
nos hallamos siempre lo más lejos
posible tanto del este como del oeste
nos hallamos siempre lo más lejos posible de lo más
pronto y de lo más tarde".

- Sam Francis,
(Pontus Hulten, 1993, p41)



17.3.12.4.
Sam Francis, Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne, 1978

un niño, solía identificarme con los indios. Todos los niños lo hacen. Por lo que es algo natural que mi alma se sienta tan cómoda en Asia. Soy asiático. Cuando fui a Japón, el camino estaba obviamente preparado. Me di cuenta de que América y Asia eran lo mismo. [292]

"Teshigahara me propuso hacer una pintura para su nuevo edificio. Tenía un par de amigos japoneses en París: Imaï Domoto. Por ellos conocí a Teshigahara. Teshigahara invitó a tres artistas a la vez, a Mathieu, a mí y a Miró. Yo fui en 1957; Miró no llegó a ir. La primera cosa que me sorprendió fue la impresión del déjà vu (he visto), un estado psicológico particular. Me sentía fácilmente atrapado por todo. Encontré en ese país una parte de mi naturaleza, una manera diferente de mirar América y también Europa." [293]

También se sentía atraído por la caligrafía oriental:

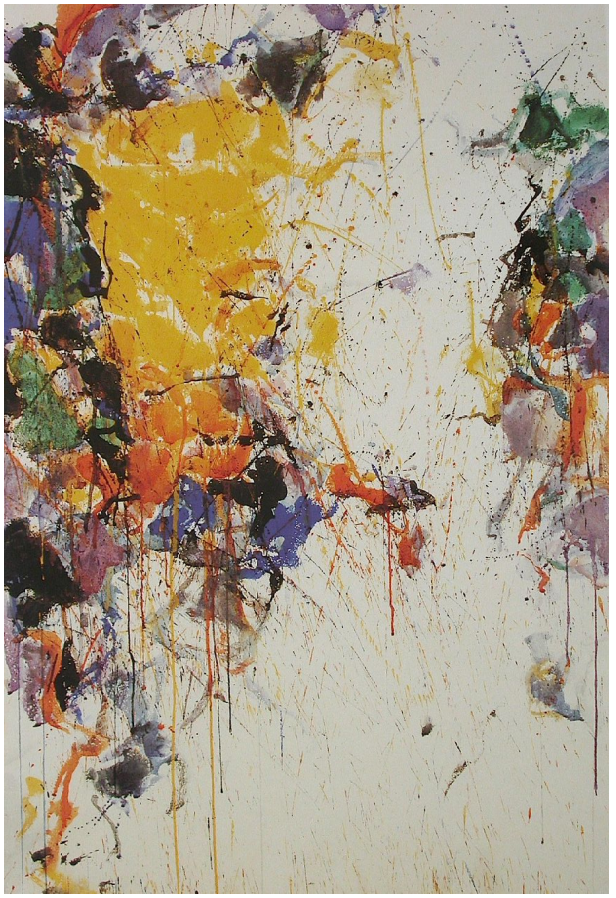
"Es muy fácil admirar la artesanía japonesa. Todo el mundo en ese país es un artesano. No hay ninguna persona que no sepa qué hacer con las manos. Son muy, muy introvertidos. Conviven con sus contradicciones con gran facilidad."[294]

A Francis le gustaba dejar mucho espacio vacío y jugar con la riqueza de los colores y la libertad de las líneas expresadas por el gesto, llenando sus cuadros de una sensación poética y natural. Como Pollock, pintaba en el suelo; después utilizaba un rodillo para pintar líneas anchas sobre las que realizaba varios efectos en blanco dejando zonas vacías.

"Creo que el valor de una acción (pintar) reside en la esfera de lo que es involuntario- (conduce a la libertad). Tengo la sensación de que la pintura debe colocarme en una posición de duda. ¿Puede imaginarse una pintura sin dimensiones?"[295]

"los chinos dejan que la belleza del momento se exprese en la pintura".[296]

Su pintura tiene más sentido Zen que la del resto de los artistas americanos de la época,



17.3.12. 5.
Sam Francis, *Study for Shining back,*
1958, Acuarela sobre papel, 101.6 X 68.58 cm,
Colección de Neuberger Meseum of Art Purchase
Collage State University of NY

292. Yves Michaud, 1992, p50

293. Sam Francis, 1995, p186

294. Yves Michaud, 1992, p50

295. Pontus Hulten (1993). *Sam Francis*, Stuttgart: Edition Cantz, p48

296. Pontus Hulten, 1993, p52



17.3.12.6. Sam Francis, *Untitled,*
1989, Acuarela sobre papel, 210 x 384 cm

transmitiendo su sencillez, ligereza e idea de vacío.

"El blanco forma parte de la pintura. Por lo tanto, de hecho hago que la preparación forme parte del acto de pintar. Por consiguiente, la imagen es casi tan profunda como el lienzo."

"El blanco se convierte en amarillento cuando está almacenado. Tan pronto como se pone de nuevo a la luz, vuelve a ser blanco. No se debería dejar un lienzo en la oscuridad. Necesita la luz. Un cuadro debería vivir solo. Envejece, va perdiendo el color. Eso está bien."[297]

Le gustaba pintar sobre papel,

"El papel es el elemento más natural para pintar al principio. Tiene su propia belleza. El lienzo no tiene belleza, no hay nada en él. Es simplemente una tela; es una abstracción. Pero el papel es real. Ésa es la sensación que tengo. Es un cuadrado blanco, un Malévich, pura pintura, pura sensación. Lo único que uno puede hacer es prepararlo, poner blanco sobre él. Uno tiene que hacerlo todo para preparar el lienzo, mientras que el papel ya está completo en sí mismo. Por lo tanto, cuando se empieza, se está añadiendo totalidad a la totalidad. Estoy añadiendo belleza a la belleza. Me di cuenta de eso muy pronto"[298]

"Las imágenes aparecen, no proceden de ninguna parte…del alma. Es como robar a los dioses. Quiero ser el papel."[299]

"El papel ya es una forma bella e irregular hecha a mano. ¿El lienzo? Lo corto de un rollo. Es una pieza; no tiene calidad, o una calidad de tejido. El trozo de papel ya tiene su propio mensaje."[300]

Colocaba las telas en el suelo y utilizó un rodillo de paredes para realizar una pincelada ancha, y con la técnica del dripping consiguió colores más vivos. Equilibraba los colores con los espacios blancos de vacío para recrear el ambiente típico de la pintura oriental.

"Así es como empecé, por lo que hacía muchas cosas horizontalmente, las montaba o las

297. Yves Michaud , 1992, p52

298. Yves Michaud, 1992, p51

299. Pontus Hulten, 1993, p26

300. Yves Michaud, 1992, p51



17.3.12.7.
Sam Francis, *Untitled,*
1987, Acuarela sobre papel, 56 x 76 cm

"mi punto de partida
no tiene ninguna dimensión
ni en el tiempo
ni en el color
espacio
o muerte
pero es una ola unificada
y uniforme de intensidad"

- Sam Francis,
(Pontus Hulten, 1993, p40)



17.3.12.8.
Sam Francis, *Untitled*,
1989, Acuarela sobre papel, 38 x 28 cm

desmontaba. Ya que trabajar en horizontal parece lo más natural."[301]

En su serie Azul del año 1960, las formas medio transparentes de color azul flotan sobre un fondo blanco. En este espacio se aprecia una energía fluida, hecho de gran trascendencia para Francis:

> "Como usted sabe, la energía no tiene un principio y, sin embargo, no desaparece y dura eternamente hasta que vuelve otra vez."[302]

El público relacionó mucho su obra y la de Tobey con la pintura Zen. Pero Tobey construía el espacio del cuadro llenándolo de líneas, siguiendo la tradicional idea de rellenar el espacio de la pintura occidental. En cambio, Francis utilizó directamente el lenguaje Zen en su creación, pero con diversidad de colores brillantes y no con el negro o monocromo propio de la pintura Zen. En su obra unificó el arte oriental y occidental, utilizando la forma occidental y el espíritu oriental para crear su propio estilo personal.

Y esta costumbre de rellenar espacios se rompe a través de la aparición de la pintura abstracta. Una parte de la pintura occidental ha estado bajo la influencia de este tipo de pintura, pero a diferencia de lo que se suele hacer en la pintura china, aquellos pintores occidentales no han entendido bien que el espacio vacío simboliza el universo y no solamente una superficie blanca. Por ejemplo, Franz Klein ha pintado el espacio blanco con pintura según la mentalidad occidental y cree que la pintura oriental no lo ha influenciado.

El espacio en la pintura de Franz Klein es como de dos dimensiones y es distinto que el de la pintura oriental en el que hay tres dimensiones o más. En el caso de Sam Francis, en cambio, el blanco que quiere expresar es igual que el de la pintura oriental, pues lo deja sin pintar; suele pintar con brochas gigantes sobre el suelo y mezcla la técnica con la de Pollock, pero él intenta dejar un espacio sin pintar, no es como Pollock que rellena toda la pintura. Por eso las pinceladas de Sam Francis expresan más la belleza de los movimientos, y su pincelada es de colores muy vivos, crea un espacio que parece de sueño, pero que transmite mucha alegría y ese espacio vacío y grande también ha formado un equilibrio con los colores tan vivos.

---

301. Pontus Hulten, 1993, p21

302. Pontus Hulten, 1993, p40



17.3.12.9.
Sam Francis, *Untitled (Guyotat´s Cross)*,
1988, Acuarela sobre lienzo,144 x 96 cm,

Courtesy The Sam Francis Estate, California

"El color es la verdadera sustancia para mí, lo verdaderamente básico, una cualidad de la que carecen el dibujo y la línea."

- Sam Francis
(Edition Stemmle, 1995, p8)



17.3.12.10.
Sam Francis, Polyptic
1984, Acuarela sobre lienzo, 183 x 366 cm

17.3.12.11.
Sam Francis, *Untitled(Study for China Nine Puffs)*
1974, Acuarela sobre papel, 55.88 x 76.2 cm,
Colecc6n de Donald Rubin, NY.



17.3.13. Un poeta de libertad: Antoni Tàpies (1923-2012)

Tàpies vivió en un ambiente familiar culto que le proporcionó la oportunidad de tener contacto con la cultura oriental ya desde muy joven; su familia provenía de la burguesía ilustrada y tenía una gran colección de libros. Tàpies comenta en sus memorias que su padre le estimulaba la imaginación hablándole con admiración de la cultura oriental que creció con la idea de que en China e India se encontraba la verdadera sabiduría y que en Extremo Oriente estaba la gente más refinada para la poesía y el arte.

Tàpies se interesó por las civilizaciones antiguas de Oriente y de Occidente, y por la prehistoria ibérica y africana; estuvo abierto a todas las culturas, aunque donde encontró un mayor entendimiento y fuente de inspiración fue en la filosofía oriental de la India, el taoísmo, el budismo y el **Zen**. Dice:

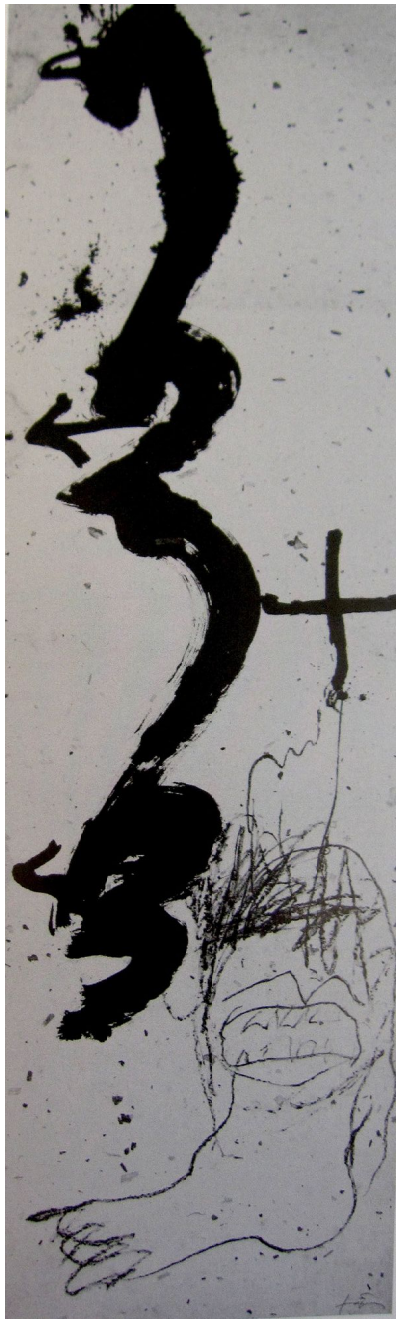
> "En general me siento especialmente atraído por los artistas en los que descubro rasgos comunes entre arte y religión, cuando en sus obras puede reconocerse una idea sagrada, una penetración profunda. Me apasiona enormemente el arte de Extremo Oriente por este motivo, y sobre todo, el arte budista de la rama Chan o del Zen. Cuando más intensa es la identificación de un artista con la realidad profunda, más lograda es su obra. En cierta manera, entre mis raíces está todo el arte sacro, el de Egipto, China y el arte hindú; en mi país me inspiro en el arte románico, en el tenebrismo del XVII y en Gaudí."[303]

Le atraía mucho el pensamiento **Zen**, decía que los artistas **Zen** de China tenían una gran inspiración, era una idea generalizada que ha ejercido una gran influencia en la filosofía occidental. Esta actitud de perseguir la verdad de la vida se ha reflejado en sus obras.

> "El Zen ha sido el que más ha influido. Junta lo mejor del taoísmo y el budismo. Cuando empecé a trabajar, esto fue lo que más me ayudó a orientarme en el arte y la poesía contemporánea. Más adelante pude conocer el Oriente gracias a las numerosas traducciones de los textos clásicos, a los cuales me era imposible acceder cuando era joven. La aportación de Oriente fue decisiva no sólo para mi arte sino también para la evolución global de la cultura occidental."[304]

303. Barbara Catoir. (1989). *Conversaciones con Antoni Tàpies*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, S. A., p98

304. Barbara Catoir, 1989, p84



17.3.13.1.
Antoni Tàpies,
1,2,3 en vertical,
1995, Pintura y lápiz
sobre papel encolado
sobre lienzo,
164 x 52 cm,
Colección privada.



17.3.13.2.
Antoni Tàpies, *Gran pinzellada*
1979, Tinta china sobre paper, 90 x 63 cm
Colección privada

"En el Zen existe una vertiente meditativa, pero existe también el choque que sirve para sacudir la mente, para hacer que algo sea más bien indigerible que digerible. Hay momentos en los que me vuelvo realmente muy contemplativo y me disuelvo en el vacío. Pero existen también momentos en los que intento, por el contrario, sugerir el vacío con una sacudida y despertar al espectador." [305]

"…me ocupo de las que son menos religiosas: el Chan o el Zen, el <saber> o el humanismo chino, vedanta y yoga, que son las menos dogmáticas, hasta ateas. Mi pintura no es la ilustración de una fe religiosa. Reclama el derecho a ser una técnica, como el yoga, los <Koan> o las <Kasinas> budistas, una ayuda para la meditación y la iluminación."[306]

En 1958, empezó a utilizar materiales como cartón, paja o calcetines sucios para colocarlos en sus obras; él mismo llamó a este estilo "arte pobre", que transformaba cosas inútiles en obras de valor, una ironía sobre el derroche de la sociedad occidental. Al principio, sus obras tenían un espíritu político combativo con conciencia nacionalista y existencialista en contra de la dictadura y la represión cultural de la España de la época.

Aunque este pensamiento racional se alejaba del pensamiento **Zen**, su respeto por objetos corrientes como una silla, un pelo, un periódico, un vaso, etc., se acercan a la idea Zen del aprecio por todos los detalles de la vida cotidiana.

"Contemplación del muro en el Mahayana.Estos templos del Zen tenían jardines de arena formando estrías o franjas parecidas a los surcos de algunos de mis cuadros.Los orientales ya habían definido determinados elementos o sentimientos en las obras de arte que inconscientemente afloraban entonces en mi espíritu: los ingredientes, Sabi, Wabi, Aware, Yugen… La meditación búdica busca igualmente un apoyo en unas Kasinas consistentes a veces en tierra colocada en un marco, en un agujero, en una pared, en materia carbonizada."[307]

Después de la época de los 80, su pensamiento **Zen** cada vez era más evidente, dijo:

"Y la culminación y la máxima intensidad de inspiración la tuvieron en China, a mi juicio, los artistas "eruditos" que más se aproximaron a las enseñanzas Chan; y el punto máximo lo veo precisamente en las obras de sus mismos monjes pintores. (Pensemos, además de los citados, en Shi-tao o en Pa-ta Shan-jen, en tiempos de la caída de los Ming.) No es una casualidad que las creencias de esta rama de

305. Barbara Catoir, 1989, p85

306. Barbara Catoir, 1989 p.98

307. Antoni Tàpies. (1973). *La prática del arte,* Barcelona, Editorial Ariel, p.141



"Quiero mostrar las relaciones que hay entre el arte moderno y el Extremo Oriente. No se puede comprender el expresionismo abstracto sin acordarse de la caligrafía oriental. Tiene que hacerse patente en la expresividad de las pinceladas y de los golpes de efecto."

- Antoni Tàpies
(Barbara Catoir, 1989, p. 137)

17.3.13.4.
Antoni Tàpies,
Composició amb tinta xinesa.
1979, Tinta china sobre ropa,
Fundation Tàpies



17.3.13.5.
Antoni Tàpies, *Cal.ligrafía i empremtes,*
1980, Pintura y huellas sobre cartón ondulado,
102 x 70 cm,
Colección privada

"El arte de la caligrafía no es un banal método de escribir letras, sino la demostración de la superior fuerza expresiva que puede tener el lenguaje cuando se combina con las imágenes plásticas."

- Antoni Tàpies,
(*La realidad como arte*, p72)

Mahayana se consideren la culminación más perfecta de la sabiduría del Extremo Oriente. Por ser las más auténticamente humanas de todos, son las que también han ejercido más influencia sobre unos cuantos grandes filósofos occidentales de hoy, y las que aún satisfacen las exigencias intelectuales del hombre del siglo XX, pese a la pérdida general de interés por las religiones de todo el mundo. Como es sabido, su influencia tuvo consecuencias importantes en los profundos y delicados sentimientos de los maestros Zen, que también forman la base de las mejores manifestaciones del arte y de las costumbres japonesas."[308]

Había pensando mucho sobre la influencia del arte y la filosofía oriental en Europa:

"En el campo del arte es bien sabido que el diálogo con oriente viene de lejos y que la aparición de dragones chinos en la pintura gótica- aunque se interpretaran negativamente- hasta la gran influencia de las estampas japonesas sobre el impresionismo, no ha cesado también de profundizarse. De Monet a Tobey, de Cézanne a Miró, a Motherwell o a Rothko, la filosofía que hay detrás del paisajismo y las caligrafías de los Tang y los Sung se ha ido adueñando de nuestra mentalidad. Todo ha contribuido a que la maestría de apreciar la expresión artística en los últimos años haya desplazado de forma radical los últimos vestigios del academicismo eurocentrista."[309]

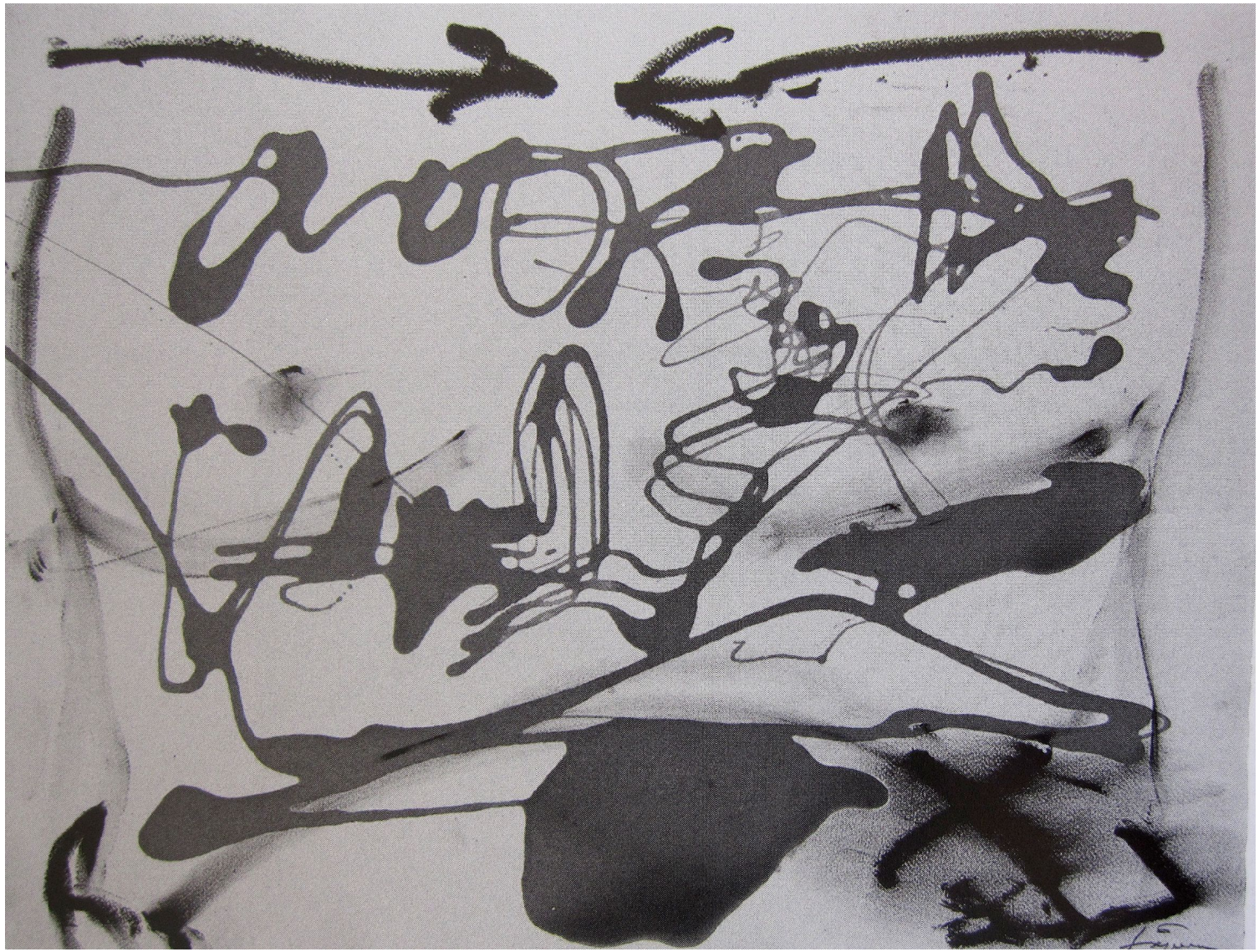
"¿Es necesario recordar la importancia que ha tenido esta manera de entender las cosas en la pintura oriental? Es suficientemente conocido que está en la base de su mejor estética: desde toda una técnica de enfrentarse al "vacío del pensamiento" hasta el método del "blanco que vuela".., desde la regla del "único trazo de pincel" hasta "samadhi de la tinta" o "los lagos de tinta".., hay toda una tradición para saber muy bien cómo a través de "la espontaneidad pura y vacía" el artista podrá abrazar con acierto todos los fenómenos y llegar verdaderamente a la raíz de las cosas."[310]

"…recordemos sobre todo la gran eclosión producida por esa personalidad a la que tanto admiramos, en quienes el poeta se confunde con el pintor o pintores que sabían transformarse en dragones- y el calígrafo hasta con el estadista. Pienso en un Wang Wei, por ejemplo, o en un Li Tai-po de la dinastía Tang, y , posteriormente, en los que florecieron en la dinastía Sung- los Wang He-che, Mi Fei o Su Tung-po, y más tarde los Liang Kai o Mu Chi-, que en sus momentos más brillantes fueron no sólo el centro de la vida cultural, sino que incluso llegaron a influir directamente en la vida política del país, justamente la más humana y progresista de su época, cuando no se encarnaban en la figura del propio emperador……Lo que cuenta es el modelo imperecedero

308. Antoni Tàpies, 1973, *La prática del arte*, p.63

309. Antoni Tàpies. (1989). *La realidad como arte*, Valencia, Artes Gráficas Soler, p.271

310. Antoni Tàpies, 1989, *La realidad como arte,* p.109



"Es impresionante ver cómo trabajan en obras de realización rápida- la tinta china, por ejemplo- los artistas orientales, que son precisamente maestros en las técnicas de concentración previa. Pero para una sesión de trabajo no creo en absoluto en el uso de drogas, de alcohol, puesto que, si bien podrían estimular la imaginación, hacen que se pierda por otra parte el control racional también indispensable."

- Antoni Tàpies,
(*La prática del arte*, p50)

17.3.13.6.
Antoni Tàpies, *Sèrie Vernís VIII*
2000, Pintura y barniz sobre papel, 49.5 x 65.5 cm,
Colección privada, BCN



17.3.13.7.
Antoni Tàpies, *Caligrafía sobre paper,* 2000,
Pintura sobre paper Japonese, 158 x 72 cm,
Colección privada, BCN.

de estas personalidades libres en las que el arte significa inteligencia viva, meditación profunda, diálogo, discusión. En ellos no era concebible la especialización mercantilizada: todo se hacía por puro afecto y puro amor, y el pueblo hallaba hombres auténticamente representativos. Por esto la inteligencia, contrariamente a lo que normalmente suele pasar, podía ocupar incluso cargos de consejeros, ministros o generales."[311]

"Pero lo más sorprendente de toda la estética del Extremo Oriente forjada en aquellos momentos por poetas, músicos, pintores, calígrafos, filósofos, místicos y estadistas a un tiempo, que tanto ha influido en la estética de la actualidad -aunque sea a menudo confusamente y muchas veces sobre la base de una mala interpretación-, es la concepción de la actividad artística como un comportamiento total en la vida, hasta en los más pequeños detalles de la vida de cada día. El arte no ha de ser la única actividad que se enfrenta con las cosas, con la elevación espiritual que lo caracteriza, sino que todas las actividades profesionales- de la pintura a la jardinería, de la poesía a la cerámica, de la caligrafía a la medicina, de la música a la arquitectura, de la escultura a la política, y, lo que es mucho más curioso todavía, hasta las actividades tenidas por modestas e inferiores por el hombre occidental- han de participar en un arte de vivir más general."[312]

A partir de 1970, fue separando poco a poco su obra de las ideas políticas, surgiendo un estilo más ligero. En sus obras aparecían signos como +, A o T, que han generado diversas explicaciones respecto a su significado simbólico, pero también es posible que no signifiquen nada concreto por sí mismos y que el pintor simplemente esté jugando o haciendo garabatos mientras crea inspirado en la idea general de la pieza.

En contraposición a estos estilos, Tàpies realiza una serie inspirada en la pintura sumi-e (aguada) y la caligrafía oriental. En esta serie parece que se desprende de su tierra y que surge un nuevo Tàpies. Entre 1970 y 1980, encontramos muchas obras relacionadas con la caligrafía: "***Caligrafia blanca***" (1976), "***Caligrafia i creu***" (1976) o "***Caligrafia***" (1977). El gesto de sus líneas era como el de la caligrafía estilo cursiva loca y a veces aparecían dibujos como estampas.

También en el año 90 incluso hasta el siglo XXI, en sus obras como ***Composició amb tinta xinesa. , Cal.ligrafía i empremtes, Sèrie Vernís VIII, 1,2,3 en vertical*** ,se ven los sentidos de la caligrafía oriental. En ellos, nos daban una sensación de libertad como el grafitti. Sus gestos Tapianos creaban una caligrafía personal europea, una lenguaje personal.

311. Antoni Tàpies, 1973, *La prática del arte*, p.62

312. Antoni Tàpies, 1973, *La prática del arte*, p.65

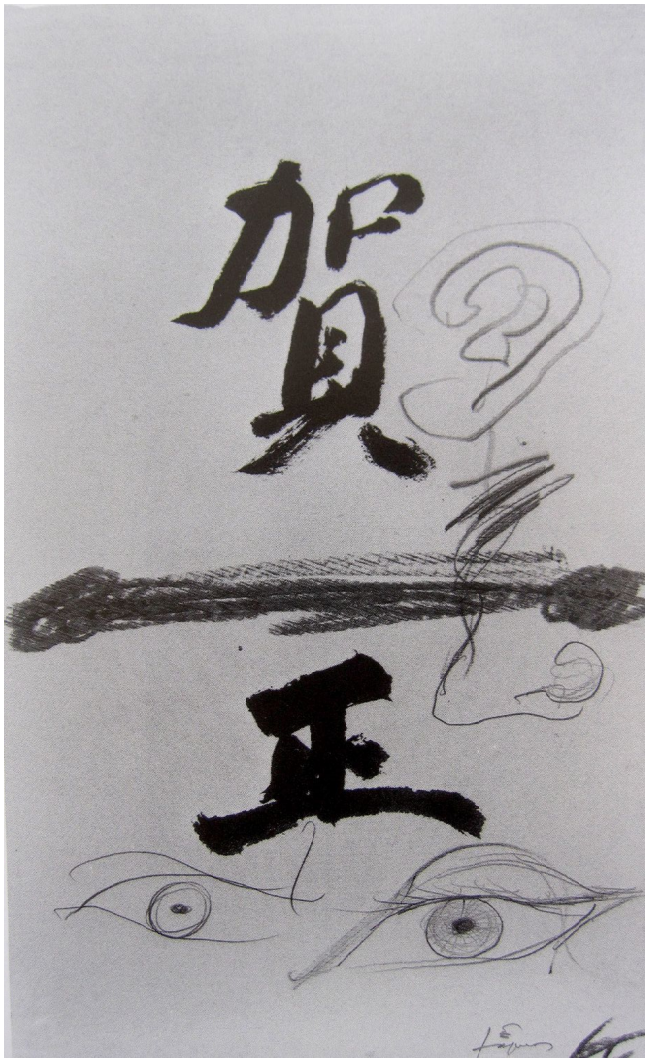
Tàpies tal vez había pensado en unas caligrafías que había visto, las poesías de la dinastía Tang, que había leído en su vida, él querría seguir este ambiente e imaginaba que era un poeta, un músico y un pintor. Él sabía que era la expresión de la energía de la filosofía china, por eso vemos unos gestos rápidos y enérgicos.

La diferencia entre sus pinceladas y/u otras informalistas es porque él tenía conocimientos ricos sobre la filosofía y la cultura, en este caso sobre el ámbito oriental,que le convierten en un artista que ha entendido y profundizado en el tema mucho más que el resto.

Sus obras se inspiraron de otras culturas a través de la publicación ***L´art i els seus llocs*** de 1999 colección de muchas imágenes de las culturas mundiales. Claro que también coleccionó unas obras de la caligrafía japonesa y de la pintura japonesa. La obra de Enso del siglo XIX, la caligrafía Zen de Japón del siglo XIX...en ellos son muy distintos a la perfección de la técnica de la caligrafía china, allí importaba más el gesto y la energía.A la caligrafía china cursiva loca le importan las tres condiciones del nivel alto -el arte de unir la técnica,el gesto y la expresión de la energía.

Creo que en algunas ocasiones Tàpies había intentando copiar la caligrafía china o había aprendido su técnica, porque en su obra Franja Roja de 2004, había escrito dos carácteres chinos **He** (賀) "felicidad " y otro puede ser **Wu** (巫) "sacerdote" o **Zhen** (正) "correcto", yo digo escribir o dibujar, porque los gestos de la caligrafía fueron escritos por alguién que ha aprendido el método de escribir, por ejemplo, el trazo gancho de (賀), los trazos horizontales de (巫) . El último trazo horizontal tiene una diferencia de presión entre el inicio y el final del trazo concluido con una energía fuerte y concentrada.

En esta obras ha pintado dos ojos y una oreja, si el carácter de abajo significa sacerdote, podemos decir que es una obra en la que los sacerdote celebran fiestas o él está diciendo que él mismo es un sacerdote cuya oreja puede recibir los mensajes de los dioses y sus ojos pueden ver las cosas invisibles? Por eso esta obra es una predicción? Es una obra curiosa y en la que se ve más la influencia de la caligrafía china. Es una obra curiosa y se ve más influencido por la caligrafía china.



17.3.13.8.
Antoni Tàpies, *Franja roja,*
2004, Pintura y lápiz sobre papel impreso, 56 x 34 cm,
Colección privada, BCN



17.3.13.9.
Antoni Tàpies, *Caligrafía taronja*,
1979, pintura acrílica i assemblage sobre paper,
43 x 30.5 cm, Colección privada, BCN.



"Existen formas naturales de estimular la meditación, de excitar la imaginación y toda la preparación previa para el trabajo."

- Antoni Tàpies
(La prática del arte, p. 50)

17.3.13.10.
Antoni Tàpies,
Grafisme vermell i fletxa.
1982, Pintura acrílica y lápiz sobre papel,
31 x 37 cm,
Colección privada

17.3.14. Las líneas primitivas: Pierre Alechinsky (1927-)

Nació en Bruselas en 1927. En 1949 participó el grupo COBRA. El nombre de COBRA proviene desde nombre de tres capitales – Copenhague, Bruselas y Ámsterdam, porque los miembros de Cobra vinieron de esas tres ciudades. En 1951, Alechinsky cortó la relación con COBRA y se trasladó a París para aprender técnicas de impresión. Durante este periodo mantenía contactos con el pintor japonés Morita. Desde 1954 aprendió la pintura china con el pintor chino Walasse Ting.

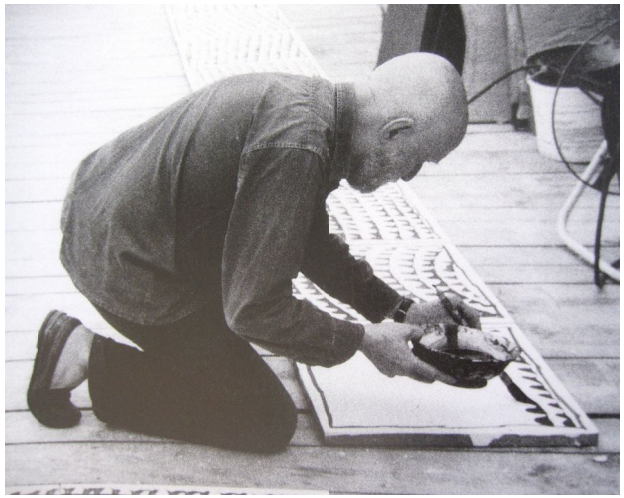
Viajó a Japón en 1955, en su obra ***L'autre Main*** explicó que este viaje es fruto de la influencia de la lectura de Un Barbare en Asie de Henri Michaux. Durante este periodo se aficionó a la caligrafía oriental y aprendió la técnica con Morita y produjo una película ***Calligraphie japonaise*** para los calígrafos.

El Tokio Shimbun (19 de septiembre) publicó bajo el título ***Calligraphie japonaise*** de 16 mm, una película donde presenta la caligrafía japonesa a los países occidentales. Esta película no sólo es una demostración de caligrafía, también incluye fotos sobre la naturaleza y la vida cotidiana para expresar la relación entre la caligrafía y la naturaleza. La pincelada larga de la caligrafía representa un aspecto importante de la vida japonesa. En la revista el ***Boletín de El paso*** (noviembre 1957), Antonio Saura describió el contenido de esta película:

> "La película empieza con un paseo por la vida cotidiana: publicidad, carteles, signos rayados en los muros con ayuda de una piedra o en la corteza de un árbol. Un movimiento panorámico de la cámara y la presencia de un niño que nos lleva al interior de una escuela sirve de nexo de unión (puede ser que un poco ingenuo) entre esta primera parte y el film propiamente dicho. El film nos propone descubrir a los mejores calígrafos del momento sumergidos en su universo creativo. Seis artistas con estilos muy diferentes y dotados todos ellos de una fuerte personalidad van sucediéndose. Toko Shinoda (que expone en este momento en la librería La Hune de Paris) realiza la más bella caligrafía femenina que podamos imaginar dejándose llevar por movimientos pendulares libres y espontáneos, amplios, seguros, abiertos, de sobria elegancia y profundo lirismo. Shhaku Ogata realiza una obra puede que algo menos pictórica, de escritura vertical, segura y fluida, en la que los caracteres se deslizan fácilmente, con una frescura y una suavidad a la vez simple y refinada.
>
> Qué contraste sorprendente con las obras de Spgen Eguchi y de Shiryú Morita, los más extremos, en los que las manchas brutales inundan la superficie del papel y lo desbordan. Violencia terrible y



17.3.14.1.
Pierre Alechinsky visto par Marc Trivier, Bougival, 1984



17.3.14.2.
Pierre Alechinsky, Grasse, 1997

"Abordo la caligrafía a través del exterior, como a través de una cámara de filmar".

(Helen Westgeest, p114)

dramática. La atmósfera de la escena, posiblemente la mejor de la película, contribuye a ese golpe magistral de violencia (la compra en una boutique de un gran pincel del que se sirve el calígrafo para limpiar la ceniza del cigarro, el gran pincel hecho a partir de varios pinceles unidos, el taller desordenado en el que el viento eleva las hojas caídas en el suelo, la preparación plena de tensión).

La contradicción amor-destrucción presente en la delicadeza con la que rectifica el papel golpeado salvajemente con el terrible pincel. En el caso de Morita, su actitud es más premeditada; es más consciente de su trabajo anárquico y del impacto que produce la mancha que inunda todo el espacio, destruyendo completamente el signo inicial."[313]

Habló sobre sus utensilios de pintura.

"Los instrumentos son dos. El cepillo de los obreros de la construcción para recubrir parcialmente el fondo de barro chamoteado (barro cocido triturado y mezclado con barro fresco) que ha adquirido ya un acogedor color ocre (horno eléctrico) o grafos del Lejano Oriente. Un pincelillo chino que conozco bién, mojado en óxido negro o sepia. Es así como aparecen ante mi vista trazo, palabras, ristras, manchas, volutas, imágenes etc. Balada escrita en el áspero barro, la loza, o a flor de un barniz que no es sino dulzura y blancura, como nieve o papel."[314]

Después de pintar un cuadro con el papel, lo encuadernó sobre la tela. Roger van Gindertael criticó la influencia de la caligrafía oriental en sus obras:

"En efecto, a la vuelta de un viaje a Japón, Alechinsky ha querido probar la eficacia de los métodos o, mejor, de las disciplinas del arte de los maestros calígrafos extreme-orientales. El ejemplo de aquéllos le han permitido incontestablemente adquirir una mayor soltura, una nueva libertad de escritura plástica"[315]

La influencia de caligrafía en su obra no es tan evidente como la representación de la pincelada larga y rápida de otros pintores informalistas. Sólo los materiales coinciden con los de la caligrafía oriental; su estilo, en cambio, es el expresionismo abstracto alemán.

313. Collectif (1998). *Alechinsky,* ADAGP, Paris: Galerie national du Jeu de paume, p170

314. (Pierre Alechinsky. (1996). *Pierre Alechinsky : Pintures-Escultures-Guaches [Exp.Galeria Barcelona, Barcelona, 9-11/1996]*, Galeria Barcelona, p8

315.Collectif, 1998, p171.

imagen derecha: 17.3.14.3.
Pierre Alechinsky, New York, 1961



"No escribas con la mano, no escribas con el brazo, escribe con el corazón".

- Pierre Alechinsky (Helen Westgeest, p113)



17.14.4.
Los pinceles orientales en el estudio de Pierre Alechinsky.



"Shhaku Ogata realiza una obra puede que algo menos pictórica, de escritura vertical, segura y fluida, en la que los caracteres se deslizan fácilmente, con una frescura y una suavidad a la vez simple y refinada."

- Pierre Alechinsky, [Jeu de Paume], (1998), p170

17.3.14.5.
Micky y Pierre Alechinsky, con Ferenk Haar, durante el rodaje de *Calligraphie japonaise*, Kyoto, 1955

"Sengai posiblemente pintó algo parecido a esto en circustancias similares, yo creo, no tengo que considerar mucho y seguir mi pincel (...) encontrare un gesto. El gesto de mi maestro Sengai."

- Pierre Alechinsky (Helen Westgeest, p114)



17.3.14.6.
Pierre Alechinsky, *Deux temps, trois mouvements*
1997, acrílico sobre papel encolado sobre tela con borde al acrílico, 78 x 58 cm
Colección privada, Paris



17.3.14.7.
Pierre Alechinsky, *Trois Feuilles blanches*,
1983, tinta china sobre papel encolado sobre tela con borde al acrílico,
155 x 261 cm, Colección David Winton Bell Gallery, Brown University, Providence.

"Entendió la caligrafía oriental por la imitación y mucha practica, dijo: "Creía que podría aprender algo imitando los movimientos"[313]

Pierre Alechinsky (Helen Westgeest, 1996, p114)



17.3.14.8.
Pierre Alechinsky, *La cantatrice,*
1966, acrílico sobre lienzo, 100 x 154 cm,
Colección Privada



17.14.9.
Pierre Alechinsky, *La Parole aux enfants,* 1961,
Óleo sobre lienzo, 97 x 130 cm
Henie- Onstadt Art Center, Hovikodden

17.3.15. La búsqueda del vacío: Yves Klein (1928-1962)

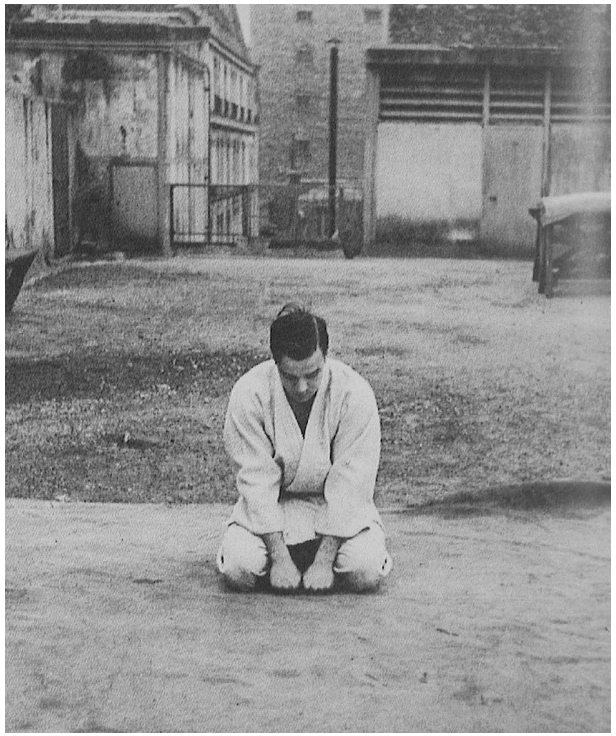
Se inició en la práctica del judo a los 50. Este le hizo comprender más tarde que el espacio pictórico es ante todo el fruto de una ascesis espiritual, es el descubrimiento un espacio espiritual a través el cuerpo humano. Había preparado una habitación como un 'templo' con sus amigos Arman y Claude Pascual. Allí pasaban mucho tiempo leyendo a Heindel (sobre las creencias de los rosacruces), pero también hablaban sobre judo y su desarrollo en el Japón. Estudiaban libros sobre zen e idearon su propia manera de sentarse para meditar. En este periodo desarrolló las obras de monocromas.

Durante septiembre de 1952 hasta 1953, total 15 meses estuvo en Japón para aprender Judo. En este periodo tenía contacto con los pintores modernos japoneses. Klein conoció el espíritu oriental desde aprender Judo "Kodokan", dijo:

> "En Francia paso por ser un poco simple e ingenuo a ojos del severo círculo de artistas amigos de mis padres, y aquí no es tampoco más brillante, para los japoneses el Judo no es más que una buena recreación, un juego de colegiales. Sin embargo, el Judo es vasto, grande, posiblemente mucho más que los numerosos mundos psicológicos ideados por el intelectualismo moderno."[316]

El doctor Jigoro Kano fundó "El Instituto de Kodôkan" (L´institut Kodôkan) de Judo en el templo Eishoji de Tokyo. Sus enseñanzas están basada en los principios del budismo zen, una combinación de budismo y taoísmo importado al Japón por medio del budismo chan hacia 1200. El Judo Kodôkan insiste en la necesidad de desarrollar un espíritu fuerte y justo más allá de mero control de las técnicas de combate; es este el modelo filosófico en el que se inspira Klein en los años siguientes, sobretodo cuando buscaba articular su noción de inmaterialidad.

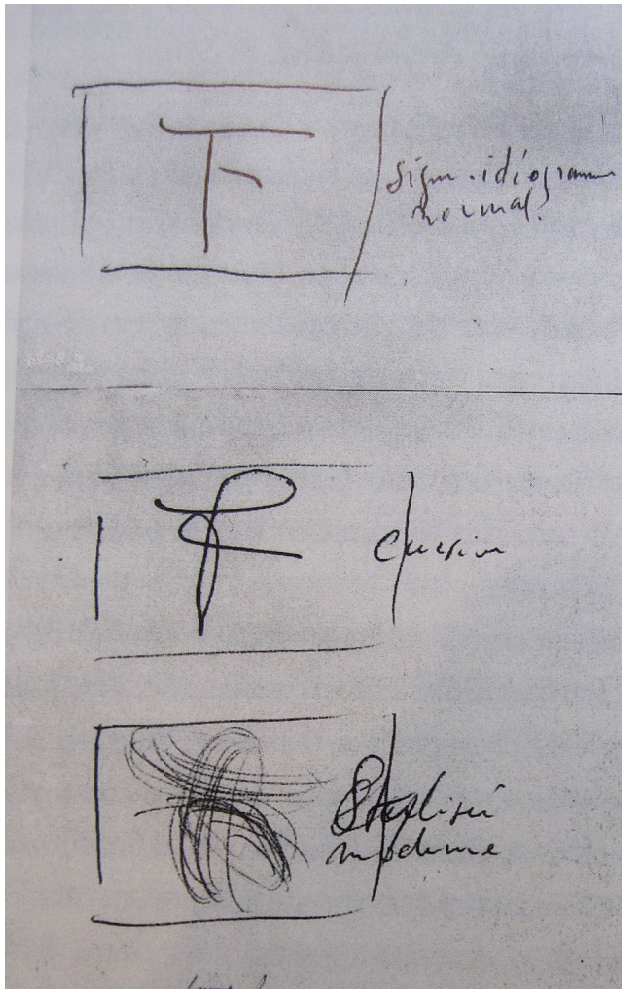
Fundó su instituto de Judo y publicó un libro sobre judo: ***Les fondements du Judo*** ("Los fundamentos del Judo")[317]. En él trata el estudio de las seis katas propuestas a finales del siglo diecinueve por el maestro y profesor japonés Jigoro Kano, adoptadas por el instituto Kodokan como base de su enseñanza. El panfleto publicitario de libro proclama: "Al fin, el verdadero



17.3.15.1.
Yves Klein con su vestido de judo.

316. Yves Kline. (2003). *Le dépassement de la problématique de l´art et autres écrits*, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux- Arts [ENSBA], p323

317. *Les fondements du judo* (Dilecta) de Yves Klein (Auteur), Ichiro Abé (Préface), Jean-Luc Rougé (Préface)



17.3.15.2.
Yves Klein, Para ilustrar bocetos *desaparición de la línea* en las páginas del manuscrito a *La guerre*, (1954 / 58-60 Kat 88).

El primer signo es un carácter chino, significa "bajar".

método japonés".

Se describían por primera vez las katas más importantes (entonces apenas conocidas en Europa), con explicaciones detalladas de cada movimientos e ilustrado con cincuenta dibujos y 375 fotografías.."

En el periodo de Japón, aprendió la caligrafía china y en sus obras apareció el carácter **xia** (下) "bajo", ofreciendo un ejemplo de caligrafía japonesa en donde un signo ideográfico se convierte poco a poco en un campo espacial:

> La línea ha desaparecido, o más bien se ha transformado en sombras desprovistas casi de contornos. Cubren toda la superficie de una manera casi uniforme…..No más barrotes lineales y psicológicos. Encarando la superficie del color se encuentra uno directamente enfrente del material en bruto del alma. Dibujar es escribir en una pintura. Uno dibuja un árbol pero sería lo mismo pintar un color y escribir "árbol" a su lado. El verdadero pintor del futuro será un poeta mudo que no escribirá nada, pero que narrará una pintura ilimitada e inmensa, sin articular, en silencio."[318]

Su conferencia en la Sorbona en París (el 3 de junio de 1959) explicó que la caligrafía era la base de todo, afirmando que todo empieza con la caligrafía, determina y conquista. Escribió el carácter chino **mu** (木) "árbol" para ilustrar este punto. Dijo:

> "Suelo sorprenderme ante usted y a constatar que los europeos tenemos una idea bastante pobre de lo que es la caligrafía japonesa. Esta pobre gente del gesto y del signo, solo han comprendido el lado exótico y superficial de la caligrafía. Se ignora, o parece ignorarse, que la caligrafía japonesa en realidad ha evolucionado… (Y ¡cuidado! Es una realidad, no es broma lo que digo, es así como ocurre. Pero a veces, ¡es demasiado!)
>
> Quiero gritarles a estos artistas, action painters, etc, que no, que no es eso: hay que parar de gesticular así; que uno se mueva como un loco no significa que esté activo."[319]
>
> "La rapidísima evolución en la caligrafía japonesa de los últimos años es la prueba: la línea desaparece, se transforma en formas casi desprovistas de contornos que llenan toda la superficie de manera casi uniforme (…). Hoy en día el calígrafo japonés podría completar la presencia cualitativa espacial de una superficie dada de un modo igual y homogéneo; el resultado es una dominante completamente impregnada del yo creador. Se trata del final de la barrera psicológica lineal. Es en la

318. Sidra Stich, 1995, p52

319. Yves Kline, 2003, p144

superficie de color donde se encuentra directamente la materia del alma.[320]

Su artículo ***À partir de ce moment, c´est au chorégraphe éventuel à découper ce qui va suivre en tableaux*** presenta su conocimiento sobre la pintura china:

> "En China, el color parece liberarse por interposición, por artificio; más aun, el simbolismo gráfico o ideografismo tiende a sustituirse por una presencia ritual del color. En las imágenes el color invade las superficies con delicadeza y el dibujo parece estar sumiso durante un tiempo; no es sino por medio de artificios que los colores logran liberarse y sentirse bien.
>
> En efecto, la pintura china ha destacado justamente en el monocromo, sobre todo en la época Song. A veces el artista añade a los colores uniformes un punto de tinta que permite obtener juegos de luz. Las más antiguas pinturas monocromas son de un estilo severo: como el célebre rollo de seda conservado en el British Museum de Londres (obras del pintor Koukaï-tché, siglo IV). Hay que esperar al siglo XIII para que los tonos violentos rojos y púrpuras hagan su aparición. […] esta pintura delicada y de atmósfera, estas nubes en las que se pasa de un tono a otro de color sin que terminen de estar delimitadas por el dibujo, constituyen una verdadera victoria. Pero se trata solo de un armisticio; como mucho, de un compromiso. El color no quiere una falsa liberación; quiere una verdadera victoria, una victoria sin peso. "[321]

Él intentar expresar la estética como vacío, energía, equilibrio en sus obras. Cuando él explicó su obra ***Théâtre du vide***, dijo:

> He luchado contra mi vocación de hombre de teatro; pero ha resultado que el Judo, a través de la práctica física y espiritual de los Kata, ha ido constituyendo en mí, a mi pesar y de modo imprevisible, esta disciplina artística que es el teatro, de un manera tanto o más beneficiosa y profunda que cualquier otra disciplina artística. Obedezco así a una necesidad profunda, actúo de un modo realista y con buen sentido. Me gustan Molière y Shakespeare porque en su obra se encuentra esta transparencia del vacío que me fascina.[322]
>
> Kiai, un grito penetrante que proporciona una oleada de potencia extra en determinado momento de la acción, permitiendo que el judoka bloquee o libere la energía de un oponente. …Para Klein, la idea de que una respiración rigurosamente disciplinada podría expandir la capacidad de concentración



17.3.15.3.
El 3 de junio de 1959, Yves Klein pronuncia una conferencia en la Sorbona sobre *La evolución del arte hacia lo inmaterial.* Todo parte de la caligrafía a condición de que se supere...

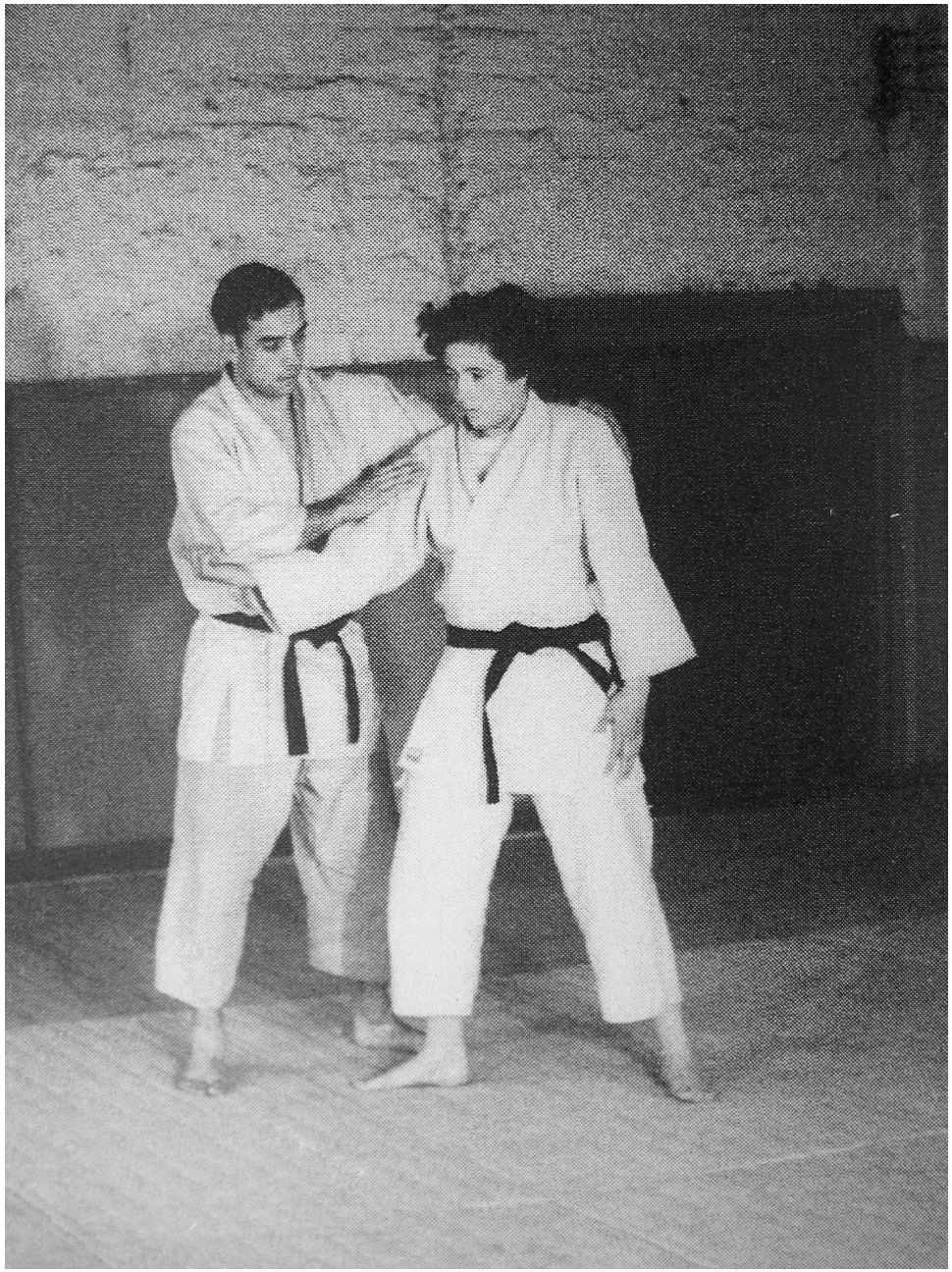
320. Yves Kline, 2003, p205

321. Yves Kline, 2003, p203

322. Yves Kline, 2003, p177

Los orientales cultivan desde hace milenios una especie de ritual jerárquico que permite a una corporación determinada atribuir al miembro de otra corporación un rango honorífico determinado.

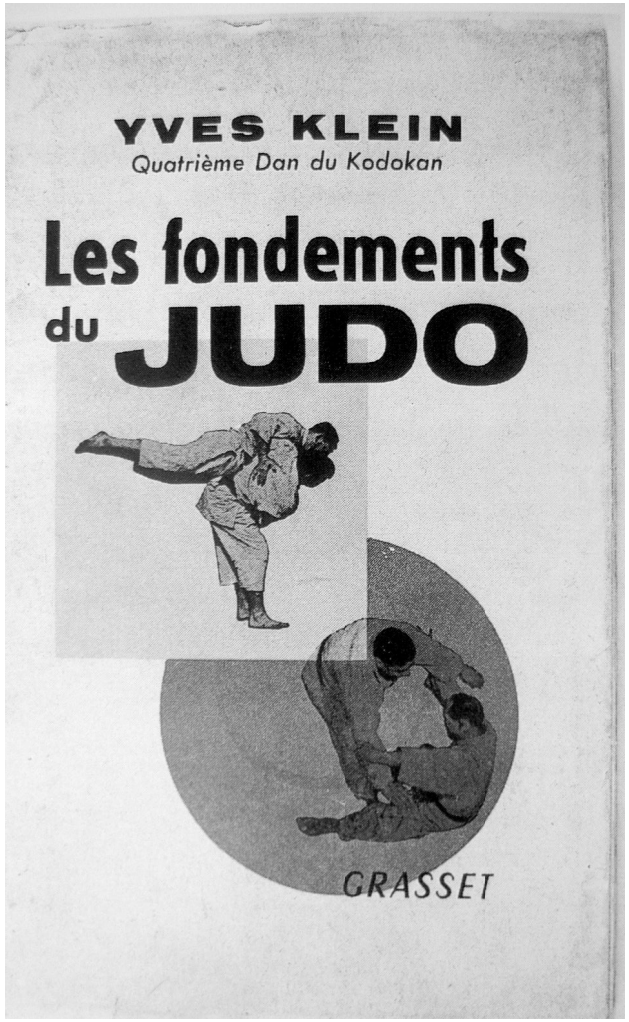
- Yves Klein
([ENSBA], 2003, p143)



Izq:
17.3.15.4.
Yves Klein ejecutando un Kata de judo, Japón, 1953 ca.

siguiente página. 17.3.15.5.
Performance Antropometrías de la Epoca Azul, 9 de marzo de 1960.





17.3.15.6.
Les fondements du judo, Yves Klein, 1954, Kat2.

propia tenía un atractivo irresistible, mucho más allá de su aplicación al judo. [323]

Encontramos también en los archivos de Yves Klein, aunque en parte ilegible, el borrador de un discurso que se inicia del siguiente modo:

> "La caída de un hombre como yo es algo que siempre se ha esperado impacientemente por la sociedad; espero ser lo suficientemente generoso como para dar la alegría de representar ese espectáculo...
>
> Yo soy un clásico en cuerpo y alma; el espíritu de mi obra es clásico en el sentido profundo y tradicional de la palabra. Os anuncio que mi caída no tendrá lugar como tal y como todo deja prever. Al contrario: tengo la suerte de conocer bien los límites de mis fuerzas y sé mantenerme en mi lugar; quedándome en un lugar concreto supero el tiempo [...]..[324]

Inventó un color azul- color International Klein Blue (IKB) en los 50. Klein hizo más de 200 obras, pintaba el color azul IKB encima de la tela, papel, madera o un cuerpo humano.

> "...Azul, el color del aire, del agua y del horizonte, en el cual las perspectivas tienen vida propia, este azul es tranquilo, frío y preocupado. (...) Del mismo modo que seguimos voluntariamente un objeto agradable que se aleja de nosotros, profundizamos en la contemplación del azul, no porque penetre en nuestro interior sino porque nos arrastra en su lápida..."[325]
>
> "Un buen cuadro abstracto, lleno de signos extraordinarios producidos por los gestos extraordinarios de esas máquinas, que son, además, espectaculares en grado máximo". [326]

Durante 1959 y 1961 hizo muchos cuadros de monocromos y el oro pegado. En una galería, pintaba el color blanco toda la pared, él creaba un espacio vacío invitaba a la gente a sentir el "Vacío".

En la obra ***Théatre du Vide***, saltó desde un edificio para expresar su idea de "saltar a vacío":

---

323. Yves Klein, 1995, p55.

324. Yves Kline, 2003, p371

325. Jean-Paul Ledeur. (2000). *Yves Klein,* Paris, Editions Guy Pieters, p54

326. Yves Klein. (2004). *Yves Klein: Air Architecture,* Los Angeles, MAK Center for Art and Architecture, p37

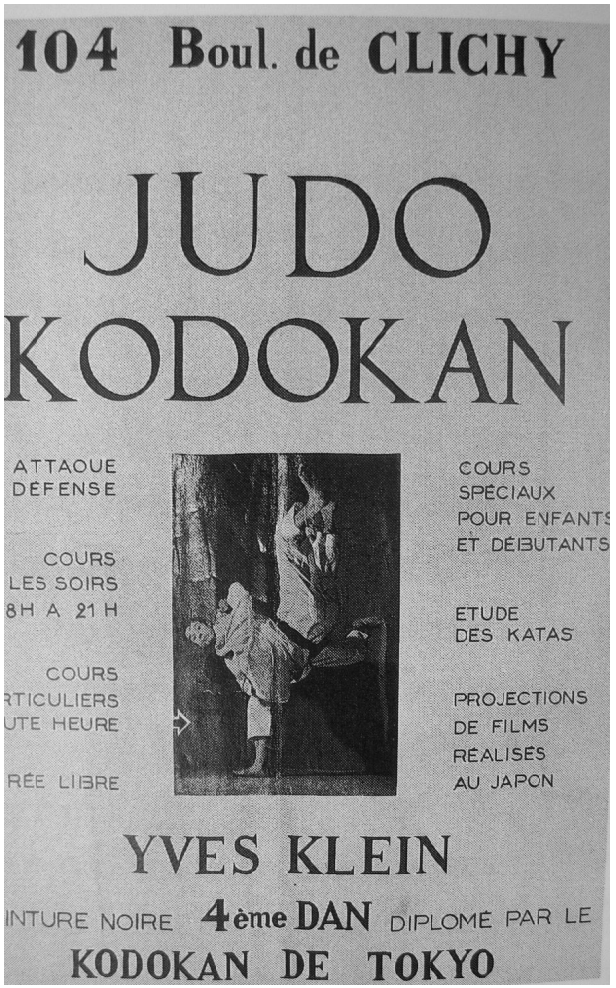
> Por consiguiente, me encontré en el espacio monocromo, en el todo, en la inconmensurable sensibilidad pictórica. No me acerqué a ello encerrado en mi personalidad, no. Al impregnarme volumétricamente, más allá de toda proporción y dimensión, tuve la sensación de estar dentro del TODO" [327]

En 1960, produjo una serie de obras sobre cuerpos desnudos, Klein vistió traje de ceremonia y pidió a las modelos que rociaran todo su cuerpo con tinta azul IKB luego les pidió que se movieran por el suelo manteniendo en contacto su cuerpo desnudo con la tela. Estas pinturas son como la huella del cuerpo que se deja encima del tatami de judo. Su arte quiere relacionar el humano y el universo, dijo:

> "Mis paredes de fuego, mis paredes de agua, al igual que los techos de aire, son materiales para la construcción de una nueva arquitectura. Con estos tres elementos clásicos, fuego, aire y agua, la ciudad del futuro se construirá flexible por fin, espiritual e inmaterial."[328]

Klein hacía los experimentos con pasión, durante toda su vida, durante 1956 hasta 1962 produjo 1.077 obras. Sus obras no eran concebidas como creaciones artísticas sino que eran la expresión de su propia vida. La inspiración de su arte provenía del Universo. Su pensamiento era vanguardista, para sus coetáneos era difícil de entender, se sentían ridículos. Su pasión sobre el arte no tuvo una respuesta positiva en su época. Murió por un infarto cuando apenas tenía trenta y cuatro años.

Las pinceladas de cursiva loca son como huellas sobre el papel. Esa energía de líneas negras es el resultado de la conjunción del cuerpo del calígrafo y el espacio del universo. Esa energía que se ha impreso queda en armonía con el blanco del papel. El equilibrio entre el negro y el blanco, lo negativo y lo positivo, el yin y el yang, el vacío y la plenitud, es característico de la filosofía oriental. Para el pensamiento chino, en el universo siempre hay dos fuerzas extremas y entre ellas se mantiene un equilibrio. Por eso, en la pintura china, nunca se rellena el espacio, siempre se deja un vacío para mantener una armonía entre las cosas. Para la mentalidad china es posible ver la unidad de los contrarios.



17.3.15.7.
Anuncio para el Club de Judo de Yves Klein.

327. Yves Klein. (2000). *Yves Klein Long Live the Immaterial*, New York, Delano Greenidge Editions., p71

328. Yves Klein, 2004, p34

"Horas de preparación para algo que se ejecuta con extrema precisión, en unos minutos, como en el judo"

- Yves Klein.
(Helen Westgeest, p126)



17.3.15.8.
Sesión de Antropometría realizó durning la realización de la película Peter Morley,
el estudio de Otto Piene, Düsseldorf, Alemania,
febrero de 1961.



"Mi objetivo es extraer y obtener el rastro de lo inmediato en los objetos naturales. Esta manifestación es siempre diferente de la forma, y es la esencia de lo inmediato, el rastro de lo inmediato".

- Yves Klein (The Arts Publiser, Inc., New York, 1982, p249)

17.3.15.9.
Dinamic imprint, Sin título, 1960
194 x 127 cm kat82

"Hay artistas que comprenden la RESPONSABILIDAD de ser un HOMBRE en relación con el UNIVERSO."

- Yves Klein
(The Arts Publiser, Inc., New York, 1982, p233)



17.3.15.10.
Yves Klein, Anthropometre, sin título
1961, 153 x 209 cm kat83



"¡La pintura del espacio se lanza en el vacío!"

- Yves Klein
([ENSBA], 2003, p181)

17.3.15.11.
El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vació, 1960
Klein se acerca un paso más hacia su realización con el Salto en el vacío, retratando al mismo su universo artístico.

17.3.16. El viaje interminable: Cy Twombly (1928-2011)

Cy Twombly se sintió atraído durante toda su vida por el arte primitivo y en su obra aparecen por doquier los signos místicos:

> "He sentido un gran interés por el arte primitivo de los indios americanos- de México y África... Hay una gran cantidad de arte que parece fingido y cansado después de ver la franqueza sencilla y expresiva de sus trabajos." "Para mí, el pasado es la fuente (ya que todo arte es vitalmente contemporáneo). Me inspiro en los elementos primitivos, rituales y fetichistas, en el orden plástico simétrico (peculiarmente básico tanto para el concepto primitivo como el clásico, relacionando de este modo ambos)."[329]

En 1952, viajó al Norte de África, España y Francia. La cultura africana y europea le impresionó mucho, como expresó a un amigo en una carta:

> "Es difícil empezar a explicar la gran cantidad de cosas que vi y experimenté- no sólo en el arte y la historia, sino también en la poesía humana y en las dimensiones del momento fugaz y del proceso. Siempre seré capaz de hallar energía y experiencia con la que trabajar de esta época. Veo las cosas que he dejado de una forma más clara. Ha sido como un enorme despertar en el que uno descubre que en una casa hay muchas habitaciones maravillosas que no sabía que existían."[330]

Su estilo inicial está marcado por el estudio en la academia de la Montaña Negra y el expresionismo abstracto de Nueva York. Le gustaba usar la pincelada gruesa, gesto fuerte y el color blanco y negro como Robert Motherwell, Franz Kline, Rauschenberg. Después, por la influencia de Jean Dubuffet y Picasso, en su obra apareció el estilo primitivo, como la obra de un niño.

En 1954, abandonó el método de pintura a óleo, su inspiración proviene de la poesía, la mitología, el boceto antiguo, la escritura antigua y los números, y luego creó su nuevo lenguaje personal:

> En general, mi arte ha evolucionado a partir del interés en símbolos abstractos, pero nunca los menos humanísticos; formales como son la mayoría de las artes en su etapa arcaica y clásica, y un



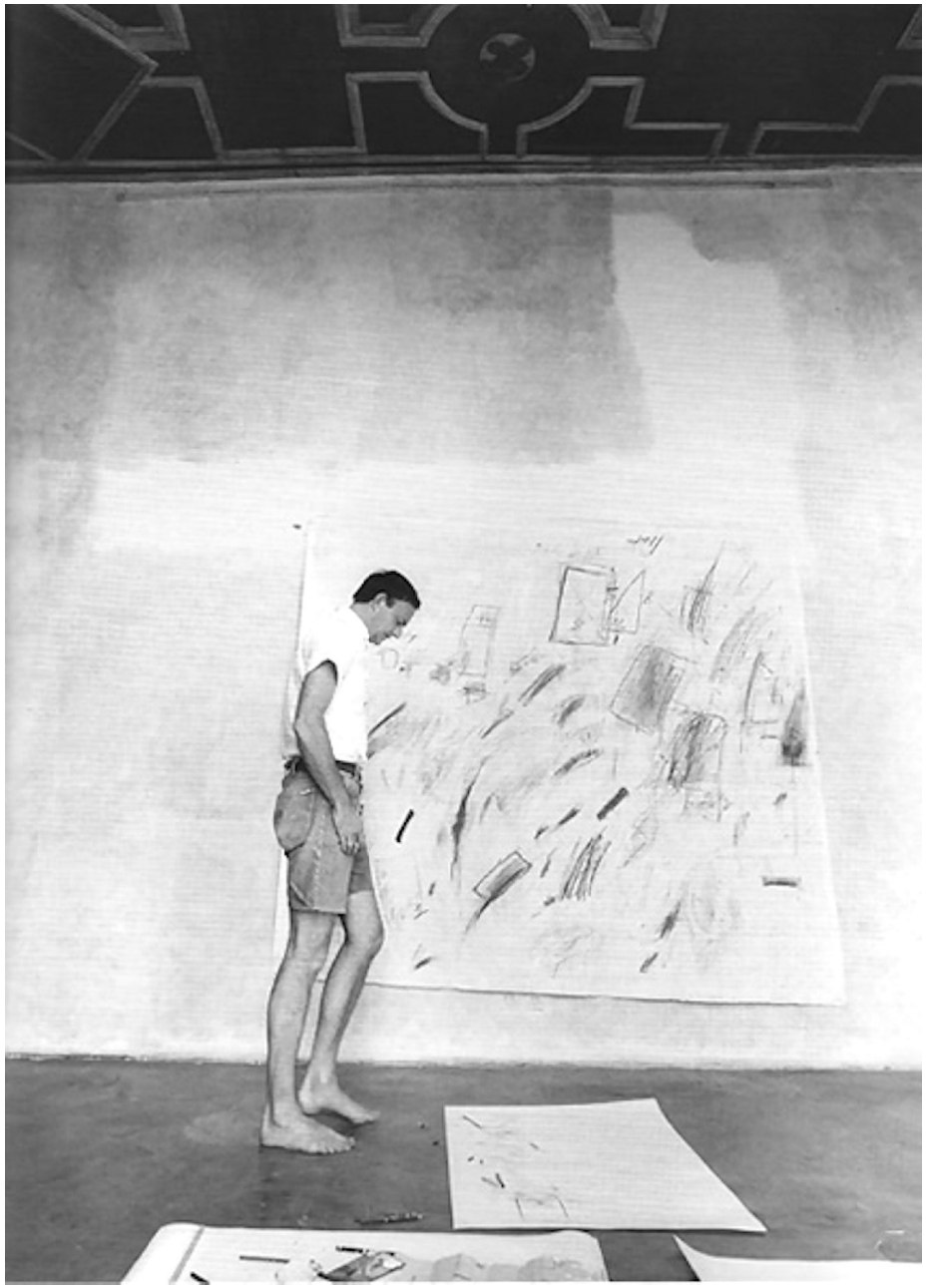
17.3.16.1.
Cy Twombly, *Hero and Leander,*
1981-84, Óleo y tiza sobre lienzo, 168 x 205 cm.

329. Kirk Varnedeo. (1994). *Cy Twombly, A retrospective*, The Museum of Modern Art, New York, p14

330. Kirk Varnedeo, 1994, p17

"Mi línea es infantil, pero no infantil. Es muy difícil de falsificar ... para proyectarse en línea del niño. Tiene que hacerse sentir."

- Cy Towmbly

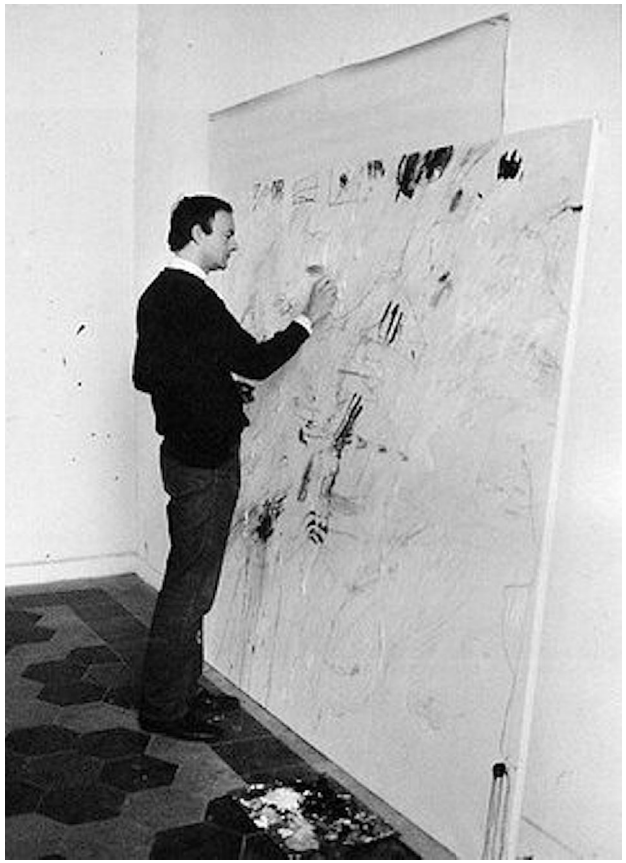


17.3.16.2.
Cy Twombly working on the Bolsena paintings.
Ugo Mulas, Bolsena 1969

siguiente pagina:

17.3.16.3.
Cy Twombly, *Untitles*,
1968, Óleo, tiza y gouache sobre papel,
74 x 102 cm





17.3.16.4.
Cy Towmbly dibujando.

profundo sentido estético de la superficie del tiempo antigua o erosionada."[331]

Entre 1967- 71, Towmbly creaba obras en las que el lápiz sobre tela realizando líneas sinuosas e interminables con gestos caligráficos, como el estilo de "all over" abstracto expresionista americano. Su nuevo lenguaje personal expresa la velocidad rápida que querían conseguir los futuristas italianos de principios del siglo XX. Pintaba las líneas emocionadas del pintor con fondo negro y lápiz de color blanco. Ellas tienen sus vidas, sus historías y sus energías, dijo:

> "Hoy, cada línea es experiencia actual de su propia historia implícita. No explica nada, es el acontecer de su propia materialización. La creación de imágenes constituye más bien una indulgencia privada, aislada y clemente, como la totalidad abstracta de las percepciones ópticas.[332]

> "Carlo Hubor dijo: "algo artificial y artístico. Ha trabajado en su trazo, se ha doblegado a él, para expresar de igual forma, velocidad, profundidad y muchas cosas más."[333]

Las líneas de su obra representan un movimiento giratorio que llena toda la tela, como el estilo "all over painting" de Jackson Pollock, y su pincelada es muy fina y blanca que se dibuja sobre un fondo oscuro, y es muy libre, como los garabatos de los niños. Su pincelada es ligera y relajada, y parece un flujo de energía. Después añade formas simbólicas o letras al dibujo, su estilo combina escritura y la pintura, utilizando el gesto caligráfico.

Cy también tiene otras obras que ha realizado con pinceladas muy gruesas, con materiales de color rojo, y salen del en algunas partes espacio de la pintura; a veces, escribiendo unos signos que solamente él sabe qué significan. Sólo el pintor reconoce su significado. A lo mejor es una memoria de su vida, a lo mejor pueden indicar algunas personas importantes.

331. Kirk Varnedeo, 1994, p14

332. Cy Twombly. (1987). *Cy Twombly- Cuadros trabajos sobre papel escultura*, Madrid: Ministerio de Cultura de España, p10

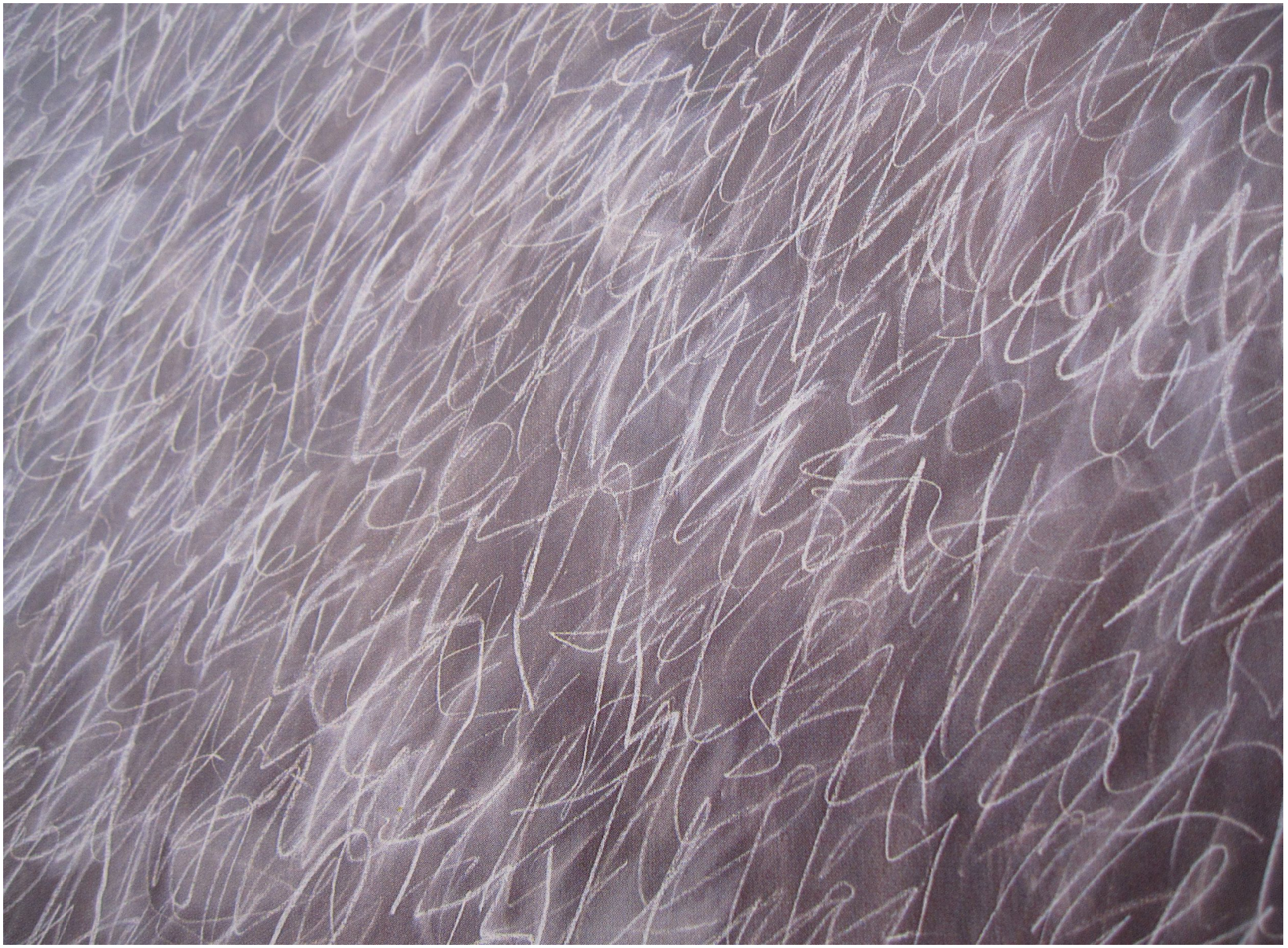
333. Cy Twombly. (1987), p10



17.3.16.5.
Cy Towmbly, *Untitles*,
1952, Óleo sobre tela, 73.5 x 91.5 cm



El viaje interminable: Cy Twombly



Izq: 17.3.16.6. Cy Towmbly, *Untitles*,
1971,Dispersión y tiza sobre lienzo, 198 x 348 cm

17.3.16.7. Cy Towmbly, *Untitles*,
1970, Dispersión y tiza sobre lienzo, 405 x 640.3 cm

17.3.17. El camino de la meditación: Brice Marden (1938-)

Cuando estudiaba en la Universidad de Yale, se interesó por Goya, Cézanne; también recibió influencias de Franz Kline y Pollock. En 1961, utilizó la acuarela. Durante 1972 hizo experimentos con grabados. Entre 1964 y 1982 produjo unos dibujos Monotipo para investigar el sentido del color y del espacio. En 1984, a raíz de visitar la exposición "Masters of Japanese Calligraphy 8th-19th Century" (Maestros de la Caligrafía Japonesa siglos VIII al XIX) en la Sociedad Asiática y la Galería del Japón en Nueva York, nació su interés por la caligrafía oriental.

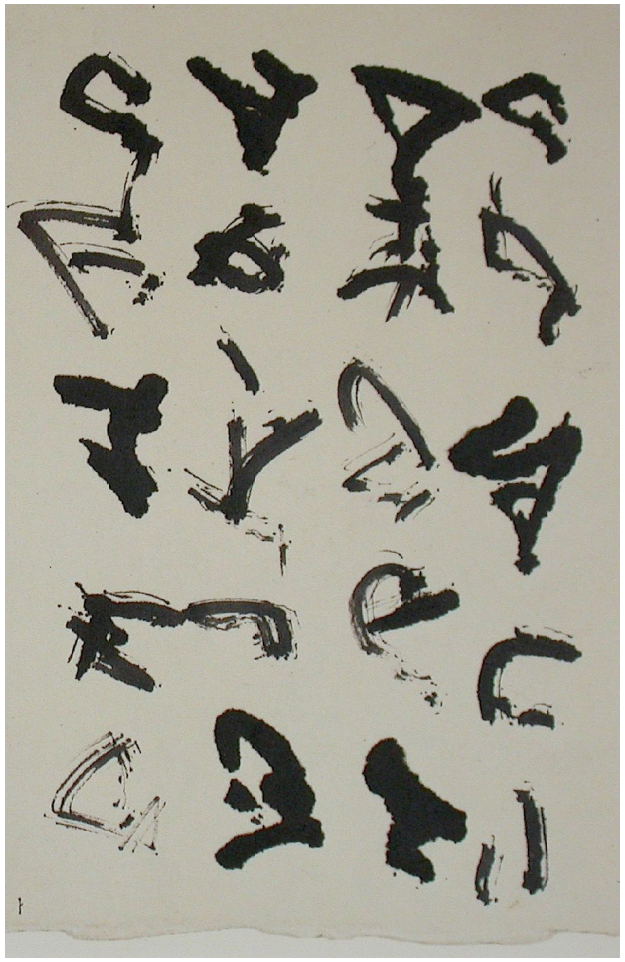
A partir de su interés por la caligrafía, empezó a investigar seriamente sobre la historia de la caligrafía china, los caracteres antiguos, incluyendo el pensamiento, la estética y cultura chinas. Por la caligrafía china, conoció las antiguas poesías chinas, como las de Li Po, que había sido traducido por Ezra Pound y el libro Cathy que publicó Pound en 1915. También estudió la obra del poeta Tu Fu, traducido por Kenneth Rexroth[334]. Marden dijo:

> "Vuelvo a leer con frecuencia la traducción de Tu Fu y las bellas anotaciones de Rexroth relativas a la poesía, la vida y la política chinas."[335]

Tras la lectura de las poesías chinas, intentó unir la forma y el contenido gracias a una comprensión de la pintura, caligrafía y poesía chinas. Quiso entender la técnica caligráfica y pintura de paisajes chinos, y empezó a vivir como los artistas tradicionales chinos para entender la cultura y el arte a partir de la vida.

Según esta idea, incorporó la práctica de la caligrafía a su pintura y, en 1986, dibujó un serie de grabados para Rexroth (***Etchings to Rexroth***). La obra de esta serie está elaborada a base de líneas con muchas formas triangulares, de modo que parecen ideogramas, pero no lo son, carecen de significado lingüístico. En 1984 viajó a Tailandia con su mujer y visitaron el Museo de la Concha, le impresionó la forma espiral de la concha,

> "Si observamos una curva en la naturaleza, ésta hace más de lo que las propias manos [podrían hacer] y es un modo de educar las manos y los ojos y también se trata de la energía. Cuando uno



17.3.17.1.
Brice Marden, *Group of five, cold mountain-1*
1988, Tinta sobre papel, 24.76 x 32.5 cm.
Colección privada, San Francisco

334. Tu Fu, Thirty-six Poems, trans. Kenneth Rexroth, with etchings by Brice Marden (New York: Peter Blum Edition, 1987)

335. Brenda Richardson, (1992), *Brice Marden-Cold Mountain*, Houstain Fine Art Press, Texas p169

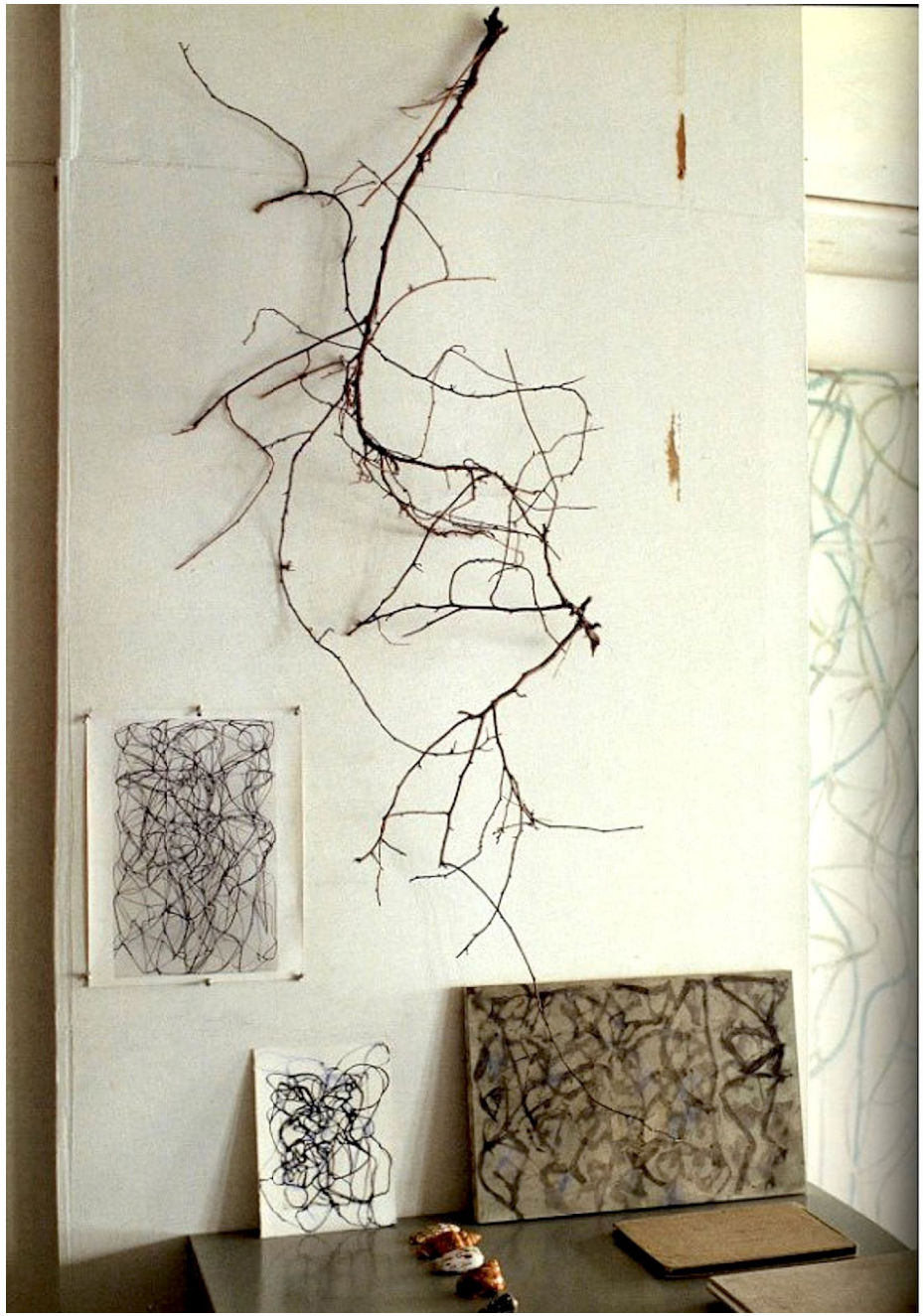
"Estoy muy interesado en el modo en que los calígrafos y los pintores se concentran realmente en ideas sobre transferencia de energía, de descripciones de la energía... o Lo que me interesa especialmente del arte chino es la transmisión de energía."

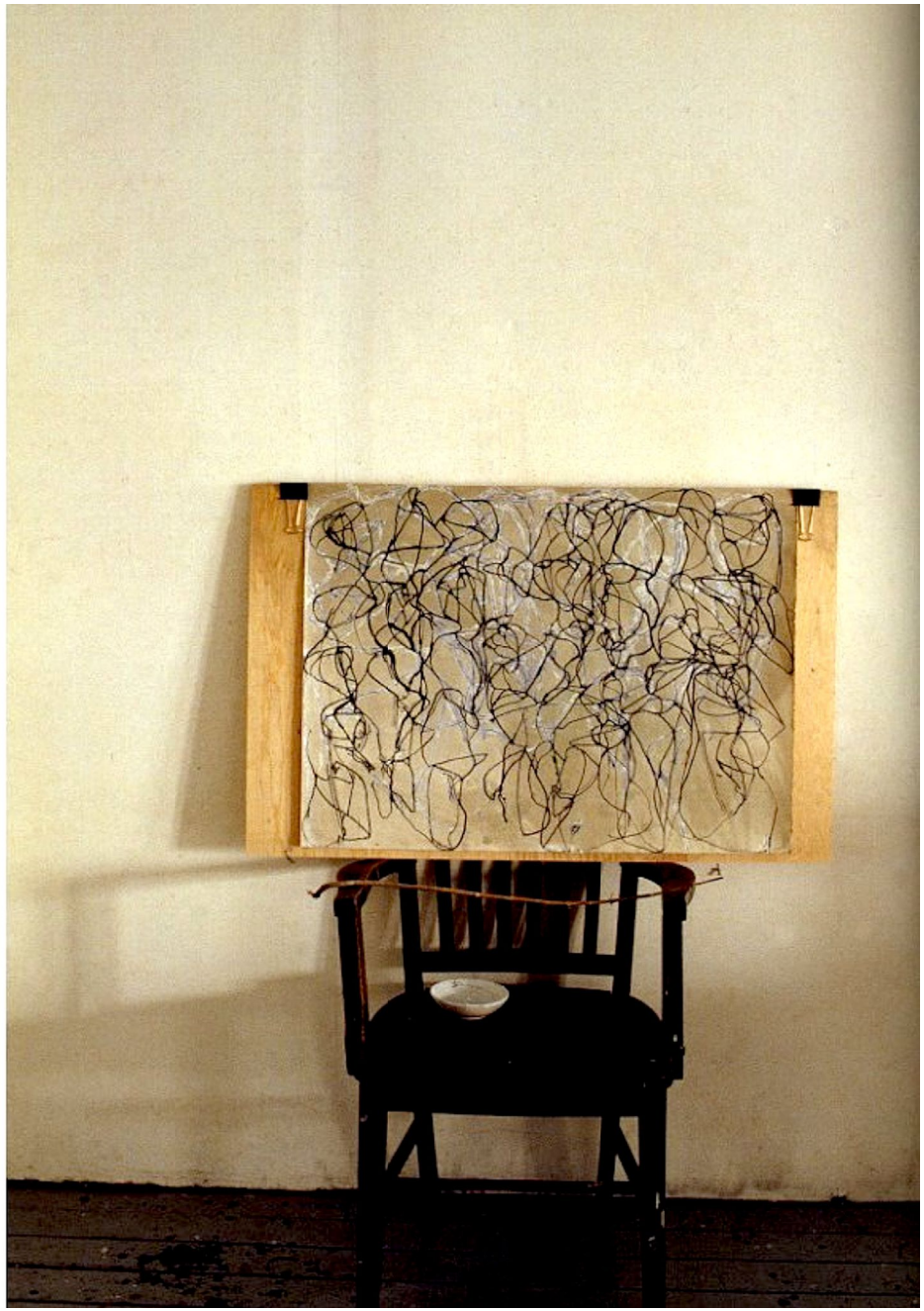
- Brice Marden: An Interview, Calligraphy in Contemporary China, p131

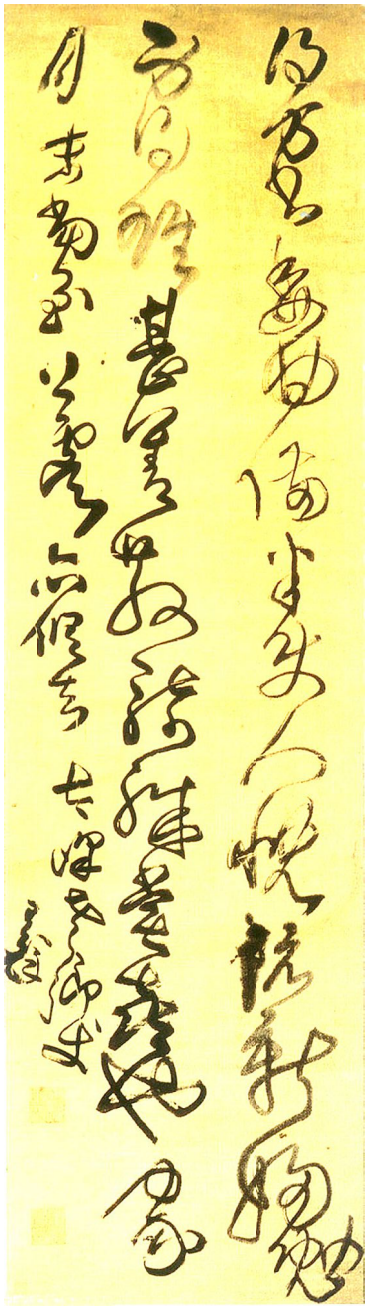


17.17.2.
Brice Marden en su estudio

17.17.3.
Brice Marden studio; Photograph: David Seidner







17.3.17.4.
Wang Duo (王鐸, 1592-1652)*Lin Tie Zhou* (臨帖軸)
"Copia de modelo", tela de seda.
201.3 x 55.4 cm,
Museo de Yantai (烟台市博物館)

> dibuja un árbol, consigue un tipo determinado de energía y simplemente al dibujar el modo en el que crece, se trata de la energía de ese organismo´.

Sin embargo, de vuelta en el estudio, rectificaba los dibujos con el resultado de que acababan convirtiéndose en estudios de la naturaleza menos reconocibles.

> "Uno realiza una gran cantidad de estudios botánicos, pero tres años después uno está trabajando en los mismos dibujos en otra ciudad. No intento que se parezcan menos a la naturaleza, pero simplemente ya no están presentes, ya no se hallan en ese lugar, pero esa energía básica por lo general sigue ahí." [336]

Marden poseía una obra de **Wang Duo** (王鐸) y pensaba que su técnica de manejar el pincel era parecida a su estilo, y en su tres casas colecciono un ejemplar del catálogo de la exposición" Maestros de la Caligrafía Japonesa.

A Brice Martin, a quien le gustaba mucho la poesía de **Han Shan** (寒山) [337] y la caligrafía, empezó a elaborar su propio estilo de caligrafía y pintaba con ramas de forma muy lenta y aquella serie también se llamaba ***Montaña Fría***, y su forma de mover las ramas se parecía a la de un calígrafo oriental que estuviera escribiendo. Con su propia línea o pincelada expresaba la poesía de Han Shan que sentía con el corazón. **Han Shan** era un monje cuya poesía hablaba siempre del buddhismo y del **zen** y tenía mucho sentido del humor respecto al mundo humano.

Brice Marden conoció **Han Shan** a causa del regalo de una traducción de "***Montaña Fría***" de Pino de Rojo. Esta edición se compone de una página de inglés inglés que contrasta con una página de caligrafía china. Dijo:

> "Leer los poemas es leer sobre la iluminación, la meditación, el Tao. Durante años llevaba conmigo el libro El camino y su Poder de Arthur Waley que es muy complejo. Pero los poemas de Han Shan, su vida, la espiritualidad del paisaje, empezaron a ser muy importantess para mí." (Brenda Richardson, , 1992)

En su serie "Cold Mountain" empezó imitando la forma de la poesía china (cinco caracteres y cuatro frases), luego consiguió unir la poesía y su creación. Sobre esta influencia:

---

336. Jeremy Lewison, (1991), *Brice Marden Prints 1961-1991*, Tate Gallery, London, p48

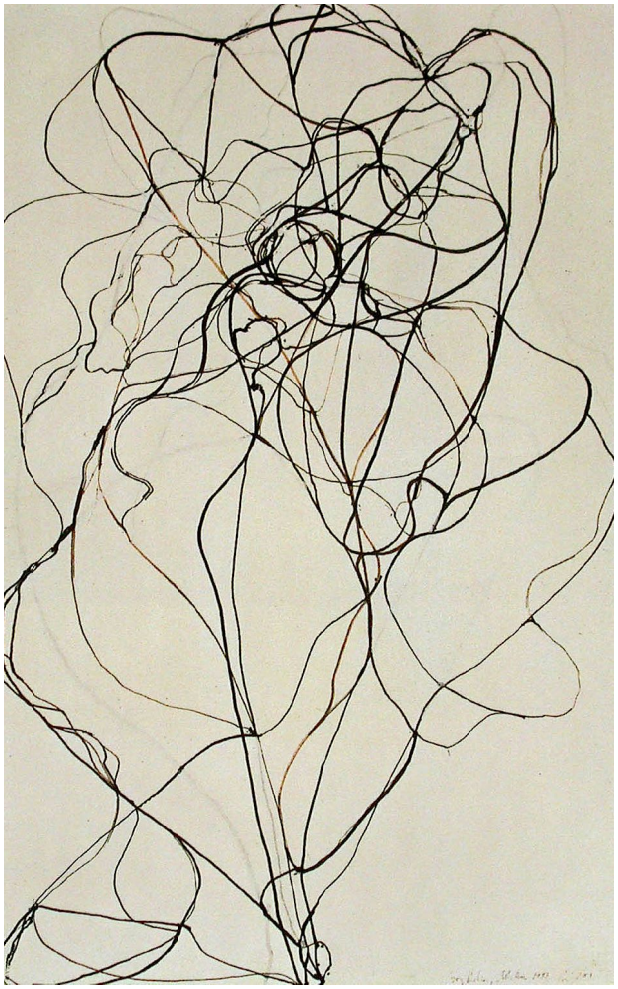
337. El poeta Han Shan (寒山) vivió en la dinastía Tang, en la que florecieron muchos poetas.

"Al principio [dice Marden] hice dibujos utilizando las formas que los poemas [Fría Montaña] adoptan en chino, después empecé a unir forma y caligrafía utilizando su forma poética como armadura…Los poemas de Fría Montaña tratan de [las ideas de Tao y del Zen]…Estos no son dibujos de sitios concretos ni de cosas específicas….No es una forma de escritura, no estoy intentando crear un lenguaje. Pienso en la caligrafía china como en algo visual, sin conocer su significado… Pero si alguien traduce un poema y oigo la relación entre contenido y forma me emociono. Utilizo la técnica de la caligrafía que luego desaparece, pero siempre está presente de alguna manera… Los dibujos ahora se parecen más a paisajes chinos que a caligrafía….tratan de sitios concretos e inspiraciones- de la Montaña Mágica. Para mí el dibujo refleja el posible estado anímico de la persona que se encuentra dentro para sentirlo. Esto me parece interesante de los chinos…[sus] pinturas y dibujos evolucionaron en un estado de inspiración…a menudo hay una persona dentro del cuadro experimentado algún tipo de vivencia o peregrinando hacia una revelación."[338]

"Una de las cosas que quería hacer en estas pinturas de Fría Montaña era perderme de la misma manera que me pierdo cuando dibujo. Un dibujo no es terriblemente amenazador. Existe una facilidad en la escala y en los materiales. En un dibujo no me preocupa donde va a parar todo- y con estos me refiero no solamente a donde voy a parar yo con el dibujo sin no de forma más literal donde va a parar cada trazo sobre el papel. Debido a esa carencia de toda preocupación, las decisiones pueden ser más automáticas, más gestuales, menos pensadas, porque así el dibujo se convertirse para mí en un estado cuando pinto porque reflexiono ante cada decisión. Cuando pinto hago un trazo y luego me alejo físicamente para contemplarlo e intentar averiguar qué hacer luego. Hice muchos dibujos preparatorios para las obras de Fría Montaña- averiguando cómo poder sentir la forma, cómo lograr expresar la forma, cómo hacer que quepa todo en la página, lo que sea. Pero cuando empecé los cuadros, había tantas cosas que me sobre saltaron. Me asombró descubrir que, a pesar de toda la preparación, aún tenía que empezar el lienzo. Era automático; era gestual y automático. Tenía que intentar perderme de nuevo."[339]

En su boceto han aparecido unos dibujos que se parecen a los caracteres chinos, él explicó su estilo caligráfico:

La razón por la que me interesó la caligrafía es que en Occidente no existe nada equivalente, quiero decir que la caligrafía es una forma codificada de comunicación utilizando algo en extremo estético. En Occidente no tenemos un modo de lograr esto" [340]



17.3.17.5.
Brice Marden, *Solstice*,
1993, Tinta y gouache sobre paper,103 x 66 cm
Colección de Helen Marden, Nueva York

338. Brenda Richardson. (1992). *Brice Marden-Cold Mountain*, Texas, Houstain Fine Art Press. p169

339. Brenda Richardson, 1992, p175

340. Charles Wylie, (1999), *Brice Marden workof the 1990s*, Dllas Museum of Art, p24



17.3.17.6.
Brice Marden,
Cold Mountain Sketch 22, 1988-90
Tinta sobre papel con la adición de gouache,
20.6 x 25.4 cm, Colección del artista

La energía que expresa con el pincel, el dinámico del gesto de la obra de Pollcok y las líneas espiradas de la concha son los elementos básicos de su creación. Su serie "Cold Mountain" recuerda el estilo de Tobey, pero Marden decía que le habían influenciado Kline o Pollock. Él siempre defendió y admiró a Pollock:

> "Cuando contemplo un cuadro como One, me parece que está perfectamente dibujado. No se trata tanto de la forma del trazo sino más bien de su energía. La energía está plasmada en el cuadro One al igual en otras de sus obras. Existe la energía física necesaria para ejecutar el trazo y luego se aprecia la intensa energía que emana de ese mismo cuadro."[341]

Marden daba mucha importancia a la idea de la transmisión de energía, en sus propias palabras:

> "...Uno de mis comentarios favoritos, hecho por Maynard Solomon refiriéndose a Beethoven, es que éste dice que lo importante de una obra de arte es que sea una fuerte energía constantemente renovable. Quién contemple un Jackson Pollock podrá sentir la fuerte energía que hay en su interior. Es uno de los grandes valores del arte; siempre se puede volver a él y sentirlo de nuevo. Siempre está vivo, bueno no siempre, porque no esta vivo cuando nadie lo percibe y cuando nadie ve a su fuerza."[342]

> "Me gusta el movimiento. Cuando empecé con esto de la caligrafía, estaba nervioso respecto a los "flying whites". Indican la velocidad. Entonces, de vez en cuando, alguien dice que esto no es verdadera caligrafía. Tiene toda la razón, por supuesto. Pero lo que yo intento hacer es dibujar un cierto tipo de energía, eso es básicamente lo que los buenos calígrafos hacen. Ahora bien, "flying whites" es cuando la tinta se hace más fina y el blanco aparece. Se puede observar en Kline. Y en la caligrafía, si hay "flying whites", es porque el artista los está dibujando igual que dibuja la marca de tinta. Los flying whites buenos se dibujan, no son simplemente una indicación de un gesto. Los calígrafos hablan del control muscular del trazo. No se trata de control, sino de la perfección."[343]

> "Cada vez que se rectifica la línea, todo el proceso simplemente se ralentiza y empieza a transformarse en algo diferente. Yo quiero que la línea se mueva, quiero que sea legible en relación con todas las demás líneas. Idealmente, se elige una línea y se sigue hasta el final, se elige otro color,

341. Brenda Richardson,1992, p166

342. Brice Marden. (1992). La conferencia en Museum od Modern Art de Nueva York., 16 de Noviembre, del año 1989 / Brenda Richardson, Brice Marden-Cold Mountain, Houstain Fine Art Press,Texas, p167

343. Daros Services. (2003). ***Brice Marden***, Zürich, p57

y se sigue hasta el final.[344]

> Un día dibujaba un árbol, al día siguiente volvíamos al mismo lugar y dibujaba una concha sobre él, y entonces al día siguiente íbamos a otro lugar y dibujab rocas, y las colocaba en la parte superior de los mismos dibujos…No estás intentando realizar un dibujo de ello…Se trata de cierto tipo de abstracción. Puedes aceptar eso como energía que sale de él [el dibujo y] la pintura y que regresa a ellos.[345]

Su técnica era muy especial: Marden no utilizaba el pincel para pintar, sino las ramas de los árboles. El uso de la rama influencia en la forma y textura de la línea y en el tono de la tinta. Él no buscaba la rapidez del gesto o la fuerza de la energía; pintaba a una velocidad muy lenta, siguiendo el cambio de las líneas, consiguiendo que la energía fluyera en todo el cuadro. Sus líneas revelan el gusto del manejo del pincel propio de la caligrafía oriental. Marden conoce y busca la estética de la caligrafía y la idea de la energía-vitalidad. Marden no imita caligrafía, sino que utiliza sus ideas para crear su propio estilo.

Cuando veo las líneas de la pintura de Marden siento que no sólo son pintura sino también una forma de meditar. El proceso de pintar expresa lo que ha aprendido sobre la vida. En su pintura intenta expresar ideas o pensamientos. La esencia de la caligrafía en **Kuang Cao** está expresando ideas a través de una línea fuerte y de su energía. Aunque no entiende chino ni caligrafía china, Brice Mardin ha llegado a expresar estas tres cosas en su pintura. La gente que ve sus obras necesita estar en calma para poder sentir la armonía de sus pinceladas y la energía que transmiten.

En la historia de la caligrafía china hay algunos calígrafos famosos de **Kuang Cao** que eran monjes como **Huai Shu** o **Kao Xiang** y cuando escribían caligrafía no expresaban emociones de modo que las líneas transmiten mucha frialdad. Un monje famoso del siglo XX, **Li Shuton** (李叔同, 1880-1942) antes de ser monje tenía una pincelada más emocional y fuerte y después de unos años de vida monacal su pincelada se volvió más humilde, más delgada, más impersonal. Copiar sutras buddhistas con pincel también es un método para purificarse, puesto que copiando los contenidos una y otra vez, el interior se calma. Su escritura era cada vez mejor, más concentrada, y su energía y su mente se armonizaban a través de ella.



17.3.17.7.
Brice Marden, *St. Barts 4*,
1990, Tinta sobre papel artesano, 27.3 x 40.64 cm,
Colección Privada, Alemania

344. Daros Services, 2003, p58

345. Daros Services, 2003, p57

"Las obras maestras del arte están llenas de un exceso de energía constantemente renovable- una energía que proporciona una fuerza motriz para cambios en las relaciones humanas- porque contienen proyecciones de deseos humanos y objetivos que aún no han sido alcanzados (los cuales indudablemente pueden ser irrealizables)."

- Brice Marden
(Brenda Richardson,1992, p182)



17.3.17.8.
Brice Marden, *The Attended*,
1996-1999, Óleo sobre lienzo, 208 x 145 cm,
Colección del artista

siguiente página:
17.3.17.9.
Brice Marden, *Cold Mountain 2*,
1989-91, Óleo sobre lienzo, 108 x 144,
Colección del artista



CONCLUSIÓN

1. Kuang Cao y los pintores informalistas

Por la mañana temprano me levanté para poner bien el tintero y dejar mi cuerpo muy relajado y muy puro. Cogí la barra de tinta, eché lentamente agua limpia y empecé a disolverla. Según la fuerza con que presionase, el sonido de la tinta al girar en círculo sobre el papel era distinto. Y su olor recordaba al de la medicina china, aunque no era muy fuerte. Y este olor empezó a llenar todo el espacio.

Veo mis pinceladas volando sobre el papel blanco y si evito a pensar son los trazos de caligrafía y dejar pensar sus significados, las pinceladas son líneas puras como fueras los serpientes que correr rápidos o los rayos de la luz o las lluvias fuertes que han caídos de repente. Estas líneas enérgicas me provocan una sensación de libertad y que disfruto mucho las magias de estas líneas elegancias.

Me gusta reconocer el movimiento en cada pincelada; cuando veo este gesto contínuo me recuerda al movimiento de una ola del mar que se dirige hacia mí o como cuando al estar sentada bajo un árbol veo caer las hojas. A veces parece una melodía sencilla pero otras parece una sinfonía, a veces ofrece notas graves y otras más agudas. A veces estas notas musicales parece que estén volando, como si efectuasen un baile clásico tradicional, u ofrecen un carácter muy pasional como la danza o el baile latino. La suavidad del pincel se puede expresar haciendo mil gestos distintos y es tan directo que permite transmitir la propia esencia y las emociones personales.

El sonido que produce el pincel al contacto con el papel me hace pensar en el sonido que produce una lluvia finísima al caer por la noche. Si la noche es tranquila puedo escuchar los sonidos de la lluvia al caer sobre el suelo, sobre el techo o sobre las hojas de los árboles.

La caligrafía representa un nivel más elevado que la pintura; la caligrafía china es literatura y arte plástico al mismo tiempo. Durante mil años, en la cultura de la etnia Han, la caligrafía de la cursiva loca fue un estilo de arte muy elevado. En aquella forma de demostración un poco loca la escritura se realizó a toda velocidad como si se tratara de una ráfaga de viento.

Los calígrafos **Zhang Xu** y **Huai Su** representaron el punto más álgido de este arte chino, nunca

se ha repetido una expresividad tan sobresaliente y original. Las pinceladas parecen tanto dibujos como escritura; son unas líneas con el ritmo de la música y de la danza. Con independencia de si los calígrafos están alegres o tristes en el momento de escribir, las pinceladas tienen su propia forma, el público tiene su propia interpretación y desde allí se crea una energía nueva.

Pude contemplar la obra Autobiografía del calígrafo **Huai Su**, en el Museo Palacio de Taipei. Sus pinceladas son libres y frías, de modo que su escritura no expresa emoción alguna. En cambio la obra ***Cuatro poesías antiguas*** de **Zhang Xu** transmite una energía cargada de emociones y expresa su tristeza; fue ofrecida al sobrino de **Yen Zenqing**. En la obra ***Comida fría*** de **Su Shi** se expresa la soledad de su escritura y todas esas emociones se reflejan en sus escrituras. Este es un grupo de funcionarios rebeldes en la historia china, unas figuras solitarias en una sociedad tradicional que con su cursiva loca libre y llena de energía, elevan la caligrafía a un nivel artístico superior.

Esa energía es libre y puede trascender o romper los límites de la escritura y su significado. En la historia china los calígrafos como **Zhang Xu**, **Huai Su**, **Su Shi**, **Huang Tingjian**, **Wang Tuo**, **Xu Wei**, **Bada Shan Ren**, **Fu Shan**, que tienen un alma más libre en su época, tienen la capacidad de romper con los moldes impuestos por la sociedad. Esa libertad, que posibilita trascender tanto las formas de la escritura como las de la sociedad, crea una unión entre el ser humano y el universo. A través de las líneas de la cursiva loca se puede sentir la energía del Universo, que es infinita.

Estos calígrafos de la cursiva loca observan los elementos de la vida y se inspiran tanto en las grietas de la pared como en las nubes recortadas en verano sobre el cielo, en la danza de espadas o en la forma de caminar, para realizar su caligrafía; conjugan la técnica del manejo del pincel con unas líneas que representan un alto nivel espiritual y mucha energía.

El público apasionado por aquel momento, espera la performance del calígrafo, de aquella persona que concentra toda su energía y en la que confluyen una técnica perfecta y expresan su propia energía en las obras; una energía invisible y muy difícil de captar. En la cultura china existen muchas teorías sobre cómo cultivar la energía, cómo unir la energía de las personas con el universo y transmitir una más pura que se exprese a través de las artes marciales, la caligrafía, la pintura o la música, y esa energía siempre circula en el universo y transmite una emoción al público, especialmente en los artistas que ya tienen un espíritu libre.

Toda gran obra de arte nos provoca esta sensación. Cuando nos hallamos una pintura de Van

Gogh, aunque no nos fijemos en las líneas o los colores, captamos su **Qi**, su espíritu expresado a través del arte. Hemos percibido la locura, la emoción de las obras de los calígrafos de cursiva loca. Esta actitud apasionada ante la vida y el arte se ha trasladado a los informalistas. A través de la visión artística llegamos a la compresión del creador individual, independientemente de la cultura o raza a la que pertenezcan. Por ello, es preciso el estudio del carácter humano y la compresión profunda de su entorno a partir de su arte. La necesidad humana de expresarse les llevó a usar el pincel como ayuda para encontrar un camino hacia la libertad: el **Qi**.

El **Qi** se empapa de las emociones de los calígrafos y los pintores; las personas que leen aquella escritura pueden captar sus sentimientos. Lo más importante es transmitir la energía y esa transmisión de energía no se puede entender con las palabras porque la escritura sólo es una parte de la energía y la energía es abstracta. Las pinceladas son una forma de expresar esa energía.

Este **Qi** y el gesto fuerte de la caligrafía cursiva loca también atrae a algunos artistas occidentales en el siglo XX como pintores informalismos. Aunque nos separa de ellos una gran distancia histórica y cultural, aún podemos maravillarnos con sus obras y sentirnos identificados con esa forma de expresar los sentimientos comunes a toda la humanidad.

El **Qi** que se expresaba en las pinceladas los atrajo para que copiaran aquellos gestos aunque ellos no entendieron las historia e ideas de dichas pinceladas. Sólo unas líneas de caligrafía son suficientes para despertar la imaginación. Se puede decir que a ellos no les importaba su significado porque sólo una línea elegante enérgica ya podía ofrecerles una imaginación y crear su propia cursiva loca, pero no la cursiva loca de la caligrafía china, y crear la energía de sus pinceladas.

Ellos abandonaron el camino de realizar los objetos y expresar un espacio de las líneas, expresando su mundo interior con los gestos de las pinceladas. La caligrafía de la cursiva loca les ofreció los alimentos para crear sus propias obras.

Los artistas de los que se habla en esta tesis vivieron en una época en la que las obras de arte oriental tenían más ocasiones de exponerse en los museos. Aquella época fue también la que siguió a la II Guerra Mundial. La comunicación entre el mundo oriental y el occidental era más frecuente y los artistas se enfrentaban a un mundo nuevo; necesitaban encontrar su propio estilo.

Estas obras de arte oriental les ofrecieron una nueva inspiración, motivando a algunos de ellos a viajar a Asia y verlas directamente o a aprender ese arte. Hay un momento en la vida de algunos artistas en que aparecen una línea o varias que solamente expresan el gesto o la energía.

Los informalismos representan la estética caligráfica y su relación con oriente. En los años 50, los pintores informalistas expresaron su estilo caligráfico para aprender un estilo exótico y para probar materiales distintos. El estilo caligráfico cursiva loca se puede considerar un arte abstracto, pero en cambio la pintura abstracta no puede entenderse como un tipo de escritura. Esas líneas aparentemente fáciles y arbitrarias, son el resultado de largos y duros años de aprendizaje y práctica, hasta conseguir finalmente su propio estilo personal.

Los pintores informalistas asimilaron muchos elementos de la caligrafía oriental, como se puede apreciar en sus obras. La línea del estilo cursiva atrajo a estos artistas para expresar el aspecto dinámico y rítmico de las líneas. Apenas les importaba el significado conceptual de una obra caligráfica, se centraron en la construcción de un lenguaje personal con puntos y líneas. Algunos pueden llegar a asemejarse a los signos chinos, aunque ello no les importaba, pues lo importante es haber aprendido a ver las relaciones entre puntos, líneas y espacio desde otro punto vista.

En mi investigación, he podido corroborar que no todos estos artistas reconocieron la influencia de la caligrafía o de la cursiva loca aunque la forma de sus obras se parecía a la de la caligrafía oriental. Entre ellos hay quien ha aprendido a escribir caligrafía china pero la mayoría de los artistas que estoy investigando no tienen dominio del pincel oriental. Pero no se puede negar la volatilidad, la fuerza y la energía de las pinceladas de la cursiva loca, cuyas líneas atrajeron la atención de estos artistas.

2. La influencia del Kuang Cao en los pintores informalistas

Creo que la influencia del estilo cursiva loca en los artistas occidentales no sólo afectó a las formas, sino que la estética de la energía y el gesto beneficiaron sus creaciones. Esperamos que la influencia de estilo cursiva loca en los artistas occidentales no sólo afecte a las formas, sino también a la estética del **Qi**, que puede beneficiar enormemente sus creaciones. Podemos ver como Tàpies y Brice Marden discuten acerca de la estética caligráfica.

Ellos han descubierto una posibilidad, han experimentado con nuevos materiales y han aceptado nuevas filosofías. Las semillas que han sembrado los calígrafos, filósofos o traductores empiezan a dar sus frutos. "La libertad creativa" del estilo cursiva loca es equiparable a la libertad de siglo XX occidental, esta libertad es una necesidad personal, y es una semilla que todos tenemos dentro.

La libertad de escritura blanca: Mark Tobey

Tobey, al conocer la esencia de la caligrafía china y la meditación puede expresar su energía de forma suave y armónica.

Mark Tobey en año cincuenta pintaba con líneas muy finas y concentradas, resultando unas obras muy cargadas que transmiten la sensación del agobio de una ciudad, ya que al llenar las lineas todo el cuadro parece que estas no nos dejan respirar.Mas tarde cuando se inspiró en la estética oriental, comenzó a pintar con pinceladas muy fuertes dejando espacios en blanco permitiendo así que la energía de las líneas pudiera fluir, y dejaba espacios en blanco para que la energía de las líneas fluyera. puede expresar una energía más suave y para expresar la energía armónica se necesita el cultivo mediante la meditación.

Imaginamos a los maestros de cursiva loca que en su época escribían sobre paredes blancas y se expresaban con movimientos rápidos y trazaban pinceladas enérgicas que dejaban muchos trazos difuminados. Los caracteres parecían estar volando. Estas líneas con una energía muy fuerte atraían a los artistas occidentales y ellos utilizaban muchas técnicas como el dripping. Esa técnica expresaba las líneas enérgicas que salían de su interior.

Un gesto poetico: Julius Bissier

Julius Bissier este pensamiento y jugaba la tinta con su sencibilidad, inventó su lengua propia para encontrar esta tranqnulidad en el mundo interior como los calígrafos de cursiva loca. Es una via hacía su mundo interior, es momento de comunicar con él mismo. La tinta china y el papel de arroz son los medios perfectos de demostar este proceso, desde un caó de energía en el principio hasta la energía cada vez más concentarda y tranquila; cualquier detalles se expresan en un trazo sencillo.

En estos trazos con unos gestuales fuertes pero contiene energía tranquilidad, como dceía él que siempre buscar un equilirio en sus obras. En aqeul momento de pinatr, una conexión entre la energía personal y universo, desde allí liberarse desde las formas de las figuras y buscar un camino de expresar la armonía entre interior y exterior, forma y espíritu, la persona y el universo.

Poesías, vacío y energía: Joan Miró

Después de haber viajado a Japón, Miró se inspiró en la caligrafía oriental y aparecieron más pinceladas de color negro y el fondo de un único color. Intentó mover más sus muñecas al realizar las pinceladas e intentó copiar el modo de realizar las pinceladas de la caligrafía. En sus obras también aparecieron más los signos o los símbolos que se conjugaban con las líneas. Mediante sus símbolos, la riqueza de sus colores y el gesto de sus líneas, construye un espacio poético parecido al del espíritu de combinar poesía, pintura y caligrafía de la cultura china.

Antes de escribir los calígrafos siempre hacían una demostración para entrar en un nivel en el que el universo y la persona se unían. Por eso la caligrafía no sólo son gestos de líneas, también es una expresión del espíritu de la filosofía oriental. Los orientales entienden la investigación sobre las líneas de Miró y su expresión sobre el vacío y la demostración sobre la energía de la caligrafía, entonces sus obras tienen una mayor resonancia en Asia, porque en ellas se mezcla el espíritu oriental y el occidental.

Un poeta de la energía y la tinta: Henri Michaux

En las obras de Michaux se crean unos símbolos o signos que son su lengua personal. Entre estos pintores informalistas, Michaux llegó a profundizar más en la caligrafía oriental. En su libro habla de la impresión que le producía la caligrafía china y sus conocimientos de caligrafía china son mucho más profundos que el de los europeos o americanos contemporáneos. Cuando otros pintores sólo veían las formas de la caligrafía, él había investigado los estilos de la caligrafía y su especialidad.

También hablaba de sus impresiones sobre estos estilos. Eso proviene de que él era un poeta, pero como él era más sensible, para él la caligrafía no representaba solamente una forma, sino que era a la vez escritura y arte. Él también disfrutó con el juego del pincel y la tinta. Pintaba unos personajes con la tinta como si fuera su lengua personal. Copiando las líneas de la cursiva loca expresaba la energía de las líneas a través de la tinta, experimentando mucho con los significados, los símbolos, las líneas, las poesías y las escrituras.

Algunas de sus obras parecen haber sido hechas por niños. Y esas son sus creaciones, pero no todas tienen tantos significados. Él sólo se deja llevar por el pincel para crear estos símbolos personales. Bajo la influencia de la caligrafía oriental, él creó su propia caligrafía occidental. Publicó muchos libros sobre filosofía y caligrafía china; con la sensibilidad de un poeta y con su

observación, introdujo la caligrafía china en occidente, resultando ser un puente importante entre ambas. No es un poeta sino un pensador. En sus poemas y dibujos conjuga el espíritu oriental y occidental, influenciando a los intelectuales europeos contemporáneos.

Los gestos como el relámpago: Hans Hartung

Los artistas occidentales tienen poca idea de la filosofía china pero algunos se nutren de ella. Hans Hartung, por ejemplo, también se inspira en el relámpago para realizar sus pinceladas. Reconocemos mucha fuerza en ellas, que no puede sino impresionarnos, aunque carecen de la riqueza y el dinamismo de los caracteres originales chinos, porque posiblemente su muñeca no puede realizar el movimiento con la misma precisión con la que la realizaría un calígrafo. En comparación con las líneas de un expresionista americano como Franz Klein, las líneas de Harten son más elegantes; utiliza distintos materiales y colores para realizarlas, que contribuyen a incrementar la elegancia del fondo. Está dentro del movimiento de la abstracción lírica.

Usamos relámpagos para explicar el gesto y la velocidad de la pincelada de la cursiva loca y el momento en que se desencadena la energía. No sólo usa el relámpago para hablar de la cursiva loca sino que también cogemos ideas de la naturaleza, como las grietas de la pared, la nube de verano, la lluvia fuerte, el vendaval. Estas palabras hablan de la velocidad a la que se traza la cursiva loca y muestran la riqueza que hay en los cambios de escritura. Se utiliza un pincel de pelo blando para expresar la fluidez de cada giro al trazar los caracteres, para que puedan expresarse en toda su belleza y transmitir la energía.

En la autobiografía del calígrafo Huai Su, éste recoge las obras de muchos poetas de su época que hablan bien de su caligrafía: "El funcionario Zu, explica que bajo su pincel hay como un relámpago y cuando escribe una frase, es como si fuera una serpiente."

La pasión de la vida: Willem de Kooning

Las pinceladas de Willem de Kooning que realiza sobre el cuerpo de las mujeres contenían mucha pasión y mucha fuerza. Eso me hizo pensar en la sensación que tuve al ver obras de cursiva loca, que hablan sobre la pasión de la vida. La filosofía china siempre habla más de la armonía o de la paz, pero esconde la pasión directa de la vida. Pero la cursiva loca es un arte que rompe con

la tendencia natural del arte chino a transmitir una sensación de armonía. Las pinceladas de de Kooning son muy controladas al principio, hasta que se llega a expresar libremente. El proceso de un calígrafo de cursiva loca desde el principio consiste en concentrarse en escribir cada trazo hasta que pueda expresar sus emociones libremente.

En la última etapa de la vida de de Kooning, su pincelada apasionada se transforma mostrando unas líneas muy elegantes y llenas de fluidez, que me recuerdan a los movimientos de los brazos de un calígrafo. La angustia y las pasiones de la juventud han desaparecido. Sólo transmiten una energía armónica y fluida, como cuando escuchamos el chelo de Bach.

Paisaje de ciudad: Franz Kline

Aquellas líneas gigantes de Franz Klein en blanco y negro son más directas y duras; transmiten mucha velocidad, que recuerda al ritmo de la ciudad. Sus obras no tienen título, solamente están numeradas, y recuerdan a los rostros fríos de la ciudad, o a las sombras de los edificios gigantes.

Aunque él negó la influencia sobre sus obras, pero el público siente la energía de esas sombras o caras, esconden emociones o sensaciones interiores de las pinceladas blancas y negras y allí nos hacen pensar que ha habido influencia de la caligrafía china en esos cuadros.

Las pinceladas de Franz Klein son líneas verticales u horizontales en su mayoría, no ofrecen tanta riqueza como la que ofrecen las líneas sinuosas de los calígrafos de cursiva loca. Las pinceladas de cursiva loca expresan emociones más fuertes y sus líneas son libres y con más ritmo, lo que nos hace pensar en una suerte de baile. Las líneas de la cursiva loca transmiten mucha pasión.

Capítulo de la pasión sobre la vida: Jackson Pollock

Todos los estilos de arte piden la concentración de los artistas. Es necesario volcar toda la pasión vital en el arte. En frente de las pinturas de Jackson Pollock me di cuenta de que una obra de arte puede despertar muchas emociones. Sentí la energía de todo su cuerpo a través de sus pinceladas fuertes y de vivos colores y el gesto de su mano al salpicar la pintura sobre la tela.

Su pintura es como si fuera una música en la que hay partes más suaves y partes de mayor

intensidad emocional. Las pinceladas de los calígrafos de cursiva loca son como una escritura sobre la pasión de la vida. El calígrafo Zhang Xu se inspiró en la danza del baile de Esparta y también se ha inspirado en la danza sufí. Es una danza que consiste en girar. Es como un centro que tiene una conexión con la energía del universo y que provoca una energía muy grande y crea unas pinceladas muy pasionales, que realiza unas líneas sencillas pero llenas de fuerza, de belleza y de energía. Y esa energía del universo es inagotable.

Para los calígrafos es posible escribir libremente preparando unas paredes blancas sobre las que se puede escribir rápido, como cuando cae una lluvia muy fuerte. Entonces el público puede disfrutar de uno de los momentos culminantes en la vida del artista, donde se conjugan el dominio de la técnica y la capacidad creativa. ¿Pero el público en realidad distingue los caracteres de la cursiva loca? En cualquier caso, pueden disfrutar de unas pinceladas impresionantes que parecen estar danzando, de la pasión de aquel momento y de la energía volcánica que se desprende de él.

Un espacio para respirar: Robert Motherwell

Cuando escribimos y la tinta corre sobre el papel parece una persona que caminara en la nieve y dejara sus huellas, como si recortase el tiempo, y aunque la escritura luego llena ese espacio de papel, visualmente no se siente muy lleno y es un espacio que puede respirar. Esa pincelada negra no rellena todo el papel blanco. Una manera más directa de decirlo es que la caligrafía oriental está jugando con ese espacio vacío, blanco, y la pincelada negra crea un espacio de energía. Puede ser que en una obra pequeña no se sienta tanto esta expresión de energía, pero si hay una obra grande y ves la demostración en vivo, aquella energía del pintor o del calígrafo te puede afectar.

En la dinastía Tang los calígrafos de cursiva loca siempre hacen una demostración para escribir cursiva loca en las paredes blancas. Hasta ahora esta forma de crear todavía atrae a mucha gente, porque la energía que se expresa a través del calígrafo y de sus pinceladas cuando estaba muy concentrado es muy fuerte. Cuanto más grande es el espacio, más puede moverse el cuerpo y con mayor fuerza puede expresarse la energía. Aunque es muy fuerte, esta energía no incomoda, porque ha dejado un espacio vacío. Y las obras de Jackson Pollock expresan la pincelada o la energía fuerte, pero luego se llena todo el espacio y queda como un espacio más cerrado. Mientras que las obras de Robert Motherwell dejan más espacios vacíos y aunque se expresa con líneas o pinceladas, no se siente tanta presión; él disfruta mucho sólo con las líneas sencillas. También se ve que realiza más movimientos de la mano para pintar.

El atractivo del negro: Pierre Soulages

Él experimentó cómo el color negro cambiaba a través de los distintos puntos de vista, los distintos espacios o los cambios de la luz. Sus pinceladas me hacen pensar en los anillos de los árboles y en su superficie y su fibra, o en las huellas de la laca. En su obra vemos distintos tipos de color negro que se hicieron con pinceladas distintas y se ve que hay varias capas. Si se compara con los pintores de su época su forma de ver el color negro es más amplia, y vemos cómo en un espacio de dos dimensiones, parece que haya tres.

Sus pinceladas gigantes se realizan bajo la luz dando una sensación de misterio, como si fueran escaleras o puertas que pudieran llevarnos a distintos espacios. Algunas líneas se parecen a las realizadas con un pincel seco en la caligrafía, y el rastro que deja es como el del "blanco volando." Llamamos "blanco volando" al trazo en el que ya casi no queda tinta, pero en el que la energía del calígrafo o pintor permanece. Los calígrafos captan el momento de la emoción y se expresan en su caligrafía y Soulage se concentra en los cambios de espacio de la pintura. Él crea unos espacios múltiples y el gesto de la pincelada se puede prolongar; juega más con el color negro y no sólo se centra en la presión del gesto.

Un calígrafo Occidental: Georges Mathieu

Las personas no solamente querían ver la escritura sino que querían participar de la energía del calígrafo en aquel momento. Esa explosión de energía no sólo consistía en escribir, sino que era una performance en la que se mezclaba música, danza y escritura. En la dinastía Tang, disfrutaban de un calígrafo que después de tomar un poco de alcohol empezó a escribir unas frases o poesías sobre la vida. Esa escritura que se realiza a gran velocidad es la pasión y la enernngía concentrada de aquel calígrafo.

En el siglo XX occidental también se ha desarrollado ese tipo de demostración, a semejanza de las demostraciones de caligrafía china. Georges Mathieu, admirado por estos calígrafos de cursiva loca, quiso transmitir también él ese espíritu de cursiva loca. Pintaba con óleo sobre tela ante un público, como los calígrafos chinos del siglo VII. Él tenía una idea muy clara de esa pasión o energía que quería expresar cuando pintaba; también introdujo la caligrafía oriental en el mundo europeo, vio la esencia de la cursiva loca y se declaró calígrafo occidental.

El Espacio Zen: Sam Francis

Imagino que estos pintores del expresionismo abstracto debían sentirse muy sorprendidos por los gestos de la cursiva loca; entre ellos hay unos que aprendieron a coger el pincel según la técnica oriental, pero otros simplemente expresaban la energía de las líneas a su manera. Y Sam Francis mezclaba la esencia oriental con pinceladas de caligrafía para crear su propio estilo.

La energía de la caligrafía fluye entre las líneas y los espacios en blanco. Y esos espacios en blanco y las pinceladas forman un equilibrio entre el movimiento y la quietud; estos cambios entre la plenitud y el vacío son un concepto muy importante en la estética oriental. Una obra de pintura oriental siempre deja muchos espacios en blanco y el tema del artista se hace más evidente, aunque sólo sea una caña de bambú, un pájaro o una flor de orquídea pues el pintor puede imaginar la energía que hay en ese espacio vacío.

Este tipo de pintura oriental quiere adentrarnos en un espacio imaginario y harmónico, como cuando nos sentamos en un jardín zen por un tiempo, en el que vemos solamente unas plantas y unas piedras, detrás de las cuales hay una energía viva. Aquellas plantas o piedras están llenas de la energía de algunas personas y del universo. Estos conceptos de vacío para la pintura occidental o para este tipo de pintores son increíbles porque ellos están acostumbrados a llenar todos los espacios en blanco de la pintura.

Un poseta de libertad: Antoni Tàpies

Encontramos esos gestos de la caligrafía de cursiva loca en la obra de papel de Tàpies; particularmente podemos reconocer explícitamente esa influencia directa en la obra titulada Caligrafía. En sus libros habla mucho sobre la cultura oriental, como por ejemplo la Zen, la budista o la taoísta. No sólo profundizó mucho en la forma de la cultura oriental sino que llegó hasta sus raíces para poder alimentar desde allí su propia creación artística.

Su deseo de profundizar en el conocimiento y el espíritu oriental se refleja en la gran cantidad de libros que sobre estos temas ha coleccionado para su fundación en Barcelona. Su Fundación se colecció numerosos libros sobre la cultura India o asiática para abierto a los cuidadanos, y es una puente enre la cultura catalana y otras culturas.

A veces parece que podamos entender mejor sus ideas y sus sentimientos respecto a la cultura

oriental desde sus escritos que desde sus obras, cuestión que nos hace reflexionar sobre lo larga y complicada que es la influencia de otra cultura. Lo que los artistas aprenden de otras culturas es una fuente de inspiración que mantiene un terreno fértil para la creación de un lenguaje nuevo.

Las líneas primitivas: Pierre Alechinsky

La influencia oriental fue más evidente a partir de los años sesenta. Imitó el dibujo "Símbolo de Universal" de pintor Zen japonés Sengai Gibon 1750-1837. Alechinsky así explicó su motivo:

> "Sengai posiblemente pintó algo parecido a esto en circustancias similares, yo creo, no tengo que considerar mucho y seguir mi pincel (...) encontrare un gesto. El gesto de mi maestro Sengai."(Helen Westgeest, p114)

> "Soy Sengai. No dudo sobre esto." (Helen Westgeest, p114)

Desde entonces, por la presentación de Alechinsky, las obras de Sengai estaban de moda en el círculo de los artistas europeos. En sus obras a veces aparecen unos retratos místicos, que nos hacen pensar en el surrealismo. La mayor parte de su pintura presenta líneas vivas, fluidas e irregulares. Mezcla el graffiti con la escritura.

La búsqueda del vacío: Yves Klein

El vacío, al que nos referimos como contrario a la plenitud, no es total, sino que indica la energía del universo. Esa energía existe pero no la vemos. Klein, a quien le gustaba mucho esa idea oriental del vacío, realizó un fotomontaje en el que se le ve saltando. El motivo central de la foto es la relación entre la física y el universo.

Durante una época en la que vivió en Japón, también aprendió caligrafía y explicó que la caligrafía no sólo es una demostración de gestos. Aquella fuerza de la escritura es una energía que ha salido en el momento de escribir y detrás de esta escritura hay un conjunto de técnicas estéticas. El aprendizaje del judo le despertó el interés por la física humana, por eso hizo una serie de trabajos en los que aparecían chicas desnudas manchadas con pintura; en algunas ocasiones realizadas directamente, otras, realizadas indirectamente con una técnica en la que se aplicaba

el fuego, para dejar las huellas del momento. Y esa forma de dejar huellas se parece a la de los calígrafos cuando escribían cursiva loca en un tamaño grande que les obligaba a mover todo su cuerpo para realizar la caligrafía.

El viaje interminable: Cy Twombly

Cy Twombly nos dirige las sensaciones interiores a través del lápiz o de las pinceladas negras y deja que sea su inconsciente quien dirija su lápiz para pintar estos ciclos regulares o irregulares. Estas líneas continuas parecen un viaje interminable. A través de estas pinceladas muestra sensaciones y emociones, como tristeza, alegría, enfado…

Y la diferencia entre sus pinceladas y las de la cursiva loca se encuentran en que su forma de expresar las líneas es más variada; él puede hacer las líneas de muchas maneras: desde arriba o desde abajo, pero las pinceladas de caligrafía siempre son más limitadas porque siempre son desde arriba o desde abajo. Hasta el siglo XX la forma de expresar la cursiva loca cambió y se generó más libertad en la composición de la obra.

A través de sus obras, su público también puede desarrollar su imaginación obre esos signos o pinceladas. Su pincelada también nos hace pensar en los graffities que hacíamos cuando éramos pequeños, y allí se esconde la voz interior más original. Y las pinceladas de la cursiva loca tienen una parte racional y una parte sensible: es escritura y son signos. La parte racional tiene que ver con el hecho de que tienes que saber qué vas a escribir; y la parte sensible expresa la escritura o la literatura. Aunque se escriba la misma frase, el hecho de que sea una persona, un papel, un pincel, un estado interior y una velocidad de movimiento diferentes, hace que todas las escrituras sean distintas, porque cada pincelada o cada línea expresa la energía de aquel momento.

El camino de la meditación: Brice Marden

Cuando veo las pinceladas de Brice Martin también siento que él quería expresar este estado, su nueva serie de finales del 2010 y su inspiración proviene de sus visitas a la obra del primer calígrafo Huang Tingjian, una poesía de siete caracteres, que se guardaba en el Museo Palacio Nacional de Taipei. La caligrafía del calígrafo Huang se inspiró en la postura de una persona remando; sus pinceladas eran más largas y la serie nueva de Brice Martin también se parece a

la pincelada del calígrafo Huang que es muy fuerte y más larga. En esa serie siento que Martin quería llegar a expresar toda la energía en su obra, y aunque se inspiró en la obra del calígrafo Huang, sus pinceladas eran más puras y fuertes.

Cada artista tiene su forma de expresar la energía a partir de la intuición. Puede expresarse a través de la caligrafía o de la música o de la poesía. Martin expresa la energía a través de sus pinceladas. Si se observan las líneas en un estado de calma se sentirá que hay una energía que sube desde su interior y esa energía produce una sensación de baile.

3. La futura investigación

El resultado de esta investigación me parece interesante, porque he penetrado en el interior de los pintores y he visto el proceso de transformación de los materiales de otra cultura y cómo se han mezclado con la suya propia para crear sus obras. Siempre surgen malentendidos entre culturas, lo único que podemos hacer es facilitar que se comuniquen para llegar al entendimiento.

Los calígrafos orientales no reconocen que una obra informalista sea arte caligráfico. Esta tesis no puede concluir que las relaciones entre informalistas y el estilo cursiva sea tan evidente, y mi intención tampoco era relacionarlas; sólo pretendía ver cómo los artistas de una época se enfrentan a otra cultura totalmente distinta y, a partir de este choque, qué fruto nace de este encuentro.

Lo que cabe preguntarse es si cuando los orientales desprecian y se ríen de las obras de "estilo caligráfico" del informalismo creyendo que se han limitado a imitar las formas de estilo cursiva loca, son conscientes de cuánto esfuerzo han invertido para acercar su arte a la estética del mundo occidental ¿ oriental ¿. Existen pocos libros que introduzcan la caligrafía china en lengua castellana, es por ello que en esta tesis he dedicado muchos años a la investigación histórica y estética de la caligrafía china. Porque necesitamos volver al tiempo y al lugar en que se desarrolló un nuevo estilo caligráfico, qué significado tenía social, histórica y artísticamente.

Hay que ver esta influencia del estilo cursiva loca en la pintura occidental como algo muy positivo y deseo que haya más diálogo entre ambas culturas. Los calígrafos orientales también

ha asimilado muchos aspectos de la pintura occidental, necesitan experimentar más y con miras más amplias para pensar en el futuro de la caligrafía. La caligrafía se puede expresar con distintas formas, por ejemplo, el grupo de la danza taiwanés "The Gate of Cloud" ("La puerta de la nube") combina danza y caligrafía, los bailarines escriben caligrafía con sus propios cuerpos. La calígrafa Grace Y. T. Tong colaboró con arquitectos para representar las tres dimensiones de la caligrafía china. La artista Xu Ping inventó nuevos símbolos para que el público se plantease el valor de los caracteres chinos más allá de la escritura.

En el siglo XXI, la necesidad de comunicación frecuente entre ambas culturas hace que las fronteras sean aún más difusas. Al trabajar sobre la Relación entre cursiva loca e informalismo, mi intención no era comparar "lo bueno" o "malo" de este estilo con el arte occidental en general o con el arte moderno; mi inquietud nace de una sensación nostálgica, de un profundo deseo de encontrar el origen de la cultura. En la vida moderna, ya no hay una gran diferencia entre la vida occidental y oriental. En nuestra actual forma de vida básicamente se busca la riqueza material a cambio de una gran pobreza espiritual, por eso cada vez son más los que apasionadamente quieren conocer los tesoros escondidos en el pensamiento tradicional.

El corazón es el origen de todo tipo de arte. Al unir todas estas cosas, encontré la relación entre la caligrafía, la vida, música y la naturaleza. Estoy contenta con el trabajo realizado para la tesis, como leer libros o enseñar. Todos los trabajos que he realizado durante este tiempo son han sido valiosos, pero más importante aún es encontrarse a uno mismo en el ejercicio de la caligrafía. En el proceso anterior parecía que me estuviera buscando a mí misma en los libros y me basé en las afirmaciones de los teóricos para decir qué es la caligrafía.

El proceso de trabajo actual consiste en quitar capas de cebolla y desprenderme de los conocimientos mentales adquiridos y descubrir un yo más auténtico. Ese yo ha estado siempre allí, pero estaba escondido, cubierto. Este proceso de búsqueda del yo se parece a la búsqueda del Tao. Recuerdo una experiencia durante un curso de meditación Vipassana: una noche de meditación estaba lloviendo con gran intensidad en el exterior, yo estaba escuchando y observando, de repente sentí el mismo dolor que una amiga sintió cuando murió su padre. Me puse a llorar y sentí como si ese dolor hubiera tocado la parte más frágil de mi interior. Una vez agotadas mis lágrimas sentí como si mi corazón se hubiera limpiado. Cuando estos sentimientos y emociones se manifiestan exteriormente, siento una paz interior que no había sentido nunca antes.

También me hace pensar en una historia budista que representa a Shakyamuni frente a todos

sus discípulos con una flor blanca en la mano. Al situarse frente a todos ellos y contemplar fijamente la flor en su manos, uno de ellos, Mahakasyapa, sonrió; inmediatamente Shakyamuni reconoció en este último discípulo a su sucesor porque había sabido comprender la esencia de la enseñanza del budismo. El ejercicio de la caligrafía se parece al acto de sostener la flor en la mano. El pincel expresa todas las emociones y los pensamientos de una buena persona. Para la esencia de este mundo no hace falta buscar cosas exteriores pues lo esencial se halla en el corazón.

Esta es mi nostalgia, no es añoranza de mi tierra natal sino de la cultura tradicional, y me siento afortunada de poder realizar este trabajo accediendo directamente a los textos originales en chino, y no a través de traducciones que algunas veces entorpecen la compresión profunda. Espero que esta pequeña aportación pueda abrir una puerta de compresión entre personas de diferentes culturas.

Durante estos años de investigación en la biblioteca de Taiwán o en la de aquí he leído lo que he podido sobre la historia de la caligrafía, la estética y las obras de la caligrafía. En la enseñanza de la caligrafía también intento que mejore mi técnica. Ahora es el momento en que dejo que mi voz interior se manifieste. A lo largo de este año y en el futuro trabajaré de la siguiente manera: me levantaré temprano, me sentaré frente la tela negra y el papel blanco en un estado de serenidad y empezaré a escribir, esa será mi manera de empezar el día; como si fuera una meditación. Lo importante es el proceso, salir de la niebla del conocimiento, encontrarse con el yo más auténtico y salir de aquellos miles de años de historia para escuchar la voz interior. Allí donde discurre la pincelada parece crecer una flor de loto nacida del sucio barro. Me viene la imagen de Mahakasyapa sosteniendo la flor y sonriéndome.

4. Las obras personales

En siglo XXI, ¿qué tipo de caligrafía queremos? En el camino tradicional de la caligrafía hubo un cambio gigante en siglo XX. Muchos artistas estaban practicando lo que llamamos caligrafía moderna: pinceladas grandes con pincel gigante, de tamaño grande, los trazos con mucha fuerza, composición como si fuera una pintura y escribir caligrafía en público como si fuera una performance.

Trazo grande, enérgico, rápido y pictórico es nuestra primera impresión. Nos dan una sensación de mucha fuerza y energía. ¿Pero es ese el **Qi** de la caligrafía china?

El **Qi** sale desde el interior de cuerpo, es profundo, suave, fluido e inagotable. La fuerza es superficial, pesada, dura y se agota. El proceso de cultivar el **Qi** requiere calma y concentración.

Cuando escribimos caligrafía, el **Qi** sale natural y fluido después de mucha práctica. No hay una intención de expresar el **Qi**, si no que se da cuando tu mano se unifica con la mente. Es como un pájaro antes de volar, concentra la energía y vuela, tan natural sin intención de volar en su mente. Acción y reflexión son todo uno.

Pero para llegar al nivel de la unión de la mano y de la mente, hay un importante ejercicio de practica, largo y duro. Por eso apreciamos tanto la obras de **Kuang Cao**, porque ello es una obra de un gran nivel artístico y de una gran belleza, emoción y energía. Esta energía atrae incluso a las personas que no saben leer el contenido ni su significado. Porque es un arte auténtico, esta energía te abre la vista, te toca el corazón y te hace sentir feliz simplemente por poder contactar con su energía.

Después de empezar la práctica de K**uang Cao**, los alumnos me contaban que a pesar de repetir los trazos mil veces, se sentían felices de hacerlo y no deseaban hacer otra cosa. Porque es un momento de una gran conexión con ellos mismos a través de la caligrafía. Siempre digo que es un arte que necesita mucha conciencia.

Kuang Cao, significa Cursiva Loca. Loca indica libre y no pérdida de control. Entonces respetamos al artista y éste es respetado por su carácter particular y por su creación. Es un arte que necesita mucha conciencia.

Hay muchos calígrafos o pintores que quieren copiar los trazos sinuosos de la caligrafía **Kuang**

Cao. Pero sólo han visto las formas: trazos gestuales, sinuosos y negros. Sus copias son formas y no entran en la esencia de la caligrafía: el **Qi**. Aunque un calígrafo esté practicando con la intención de expresar el **Qi**, no va a conseguirlo, pues tiene que venir desde un estado natural.

Durante el largo tiempo en el que he investigado la caligrafía **Kuang Cao** y los pintores informalistas, he aprendido muchísimo y he recibido grandes beneficios en todos los sentidos. Las obras que he estudiado me han ampliado la visión del mundo. He aprendido a ser más creativa mezclando elementos nuevos sobre la base de mi propia cultura, rompiendo las fronteras culturales y en definitiva buscando siempre un nuevo camino en la expresión del arte, tanto en su forma física como espiritual.

Al ver los trazos de la señora Wei, podemos ver cómo ella capta la idea de la piedra, del tiro al arco, la forma de la ola, etc... Ella intenta explicarnos el estado en que se sume y la sensación que le produce concentrar el **Qi** durante la práctica. La mente tiene que estar libre de toda intención.

Al final de la tesis, he puesto unas obras recientes, algunas son las pruebas con pincel grande, otras son frases sobre el **Qi** y otras son filosofías para vivir en este mundo.



1. Una prueba de escribir con pincel grande

禪 *Zen,*
2014, Tinta china, papel de arroz
180 x 150 cm

Escribir con el pincel grande para mí es una prueba grande. Es una experiencia bonita y divertida. Antes de escribir hay que prepararse mucho para juntar los papeles y sujetarlos.

Durante la escritura hay que concentrar toda la energía y empujarla desde interior del cuerpo hacia el pincel y también hay que escribir con mucho cuidado porque el papel se levanta fácilmente con el pincel.

Siento la fluidez del Qi cuando estoy escribiendo pero se necesita hacerlo con más fuerza. Estoy contenta con el resultado, que es muy distinto del que se produjo con un pincel de tamaño normal. Es más pictórico, su mancha es más amplia y es más impactante visualmente.









龍 ***Dragón***
2014, Tinta china, papel de arroz
180 x 150 cm





法 *Método*
2014, Tinta china, papel de arroz
180 x 150 cm

2. La caligrafía. Un arte espiritual.

La caligrafía es un método, un camino para alcanzar un nivel espiritual y también es un arte que se puede manifestar ideas bonitas y la energía pura de corazón.



行命, ***Xin Ming***, (dirigir el destino de la vida).
(ps. La persona tiene que entender su vida y luego puede dirigirla.)
2014, Tinta china, papel de arroz
60 x 150 cm



Abandonar los pensamientos antiguos y cambiar
la forma de ser para vivir en este mundo

翻轉 ***Fan Zhuang*** (dar la vuelta y girar)
2015, Tinta china, papel de arroz
60 x 150 cm



初衷 *Chu Zhong* (la misión original)
2015, Tinta china, papel de arroz
60 x 150 cm



Puede vivir naturalmente sin
rituales, sin maestros y sin grupo

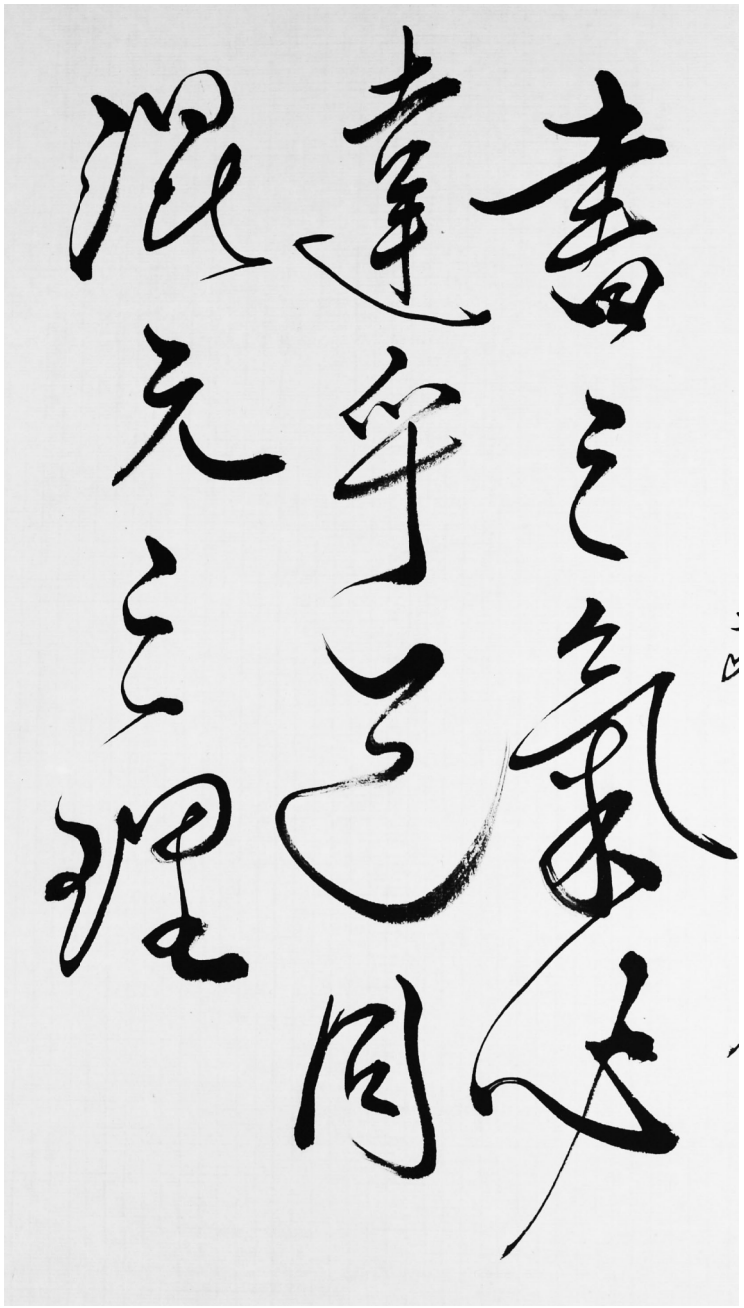
法自然 ***Zi Ran Fa*** (vivir de forma natural).
2015, Tinta china, papel de arroz
60 x 150 cm

3. Frases del Qi en la caligrafía.

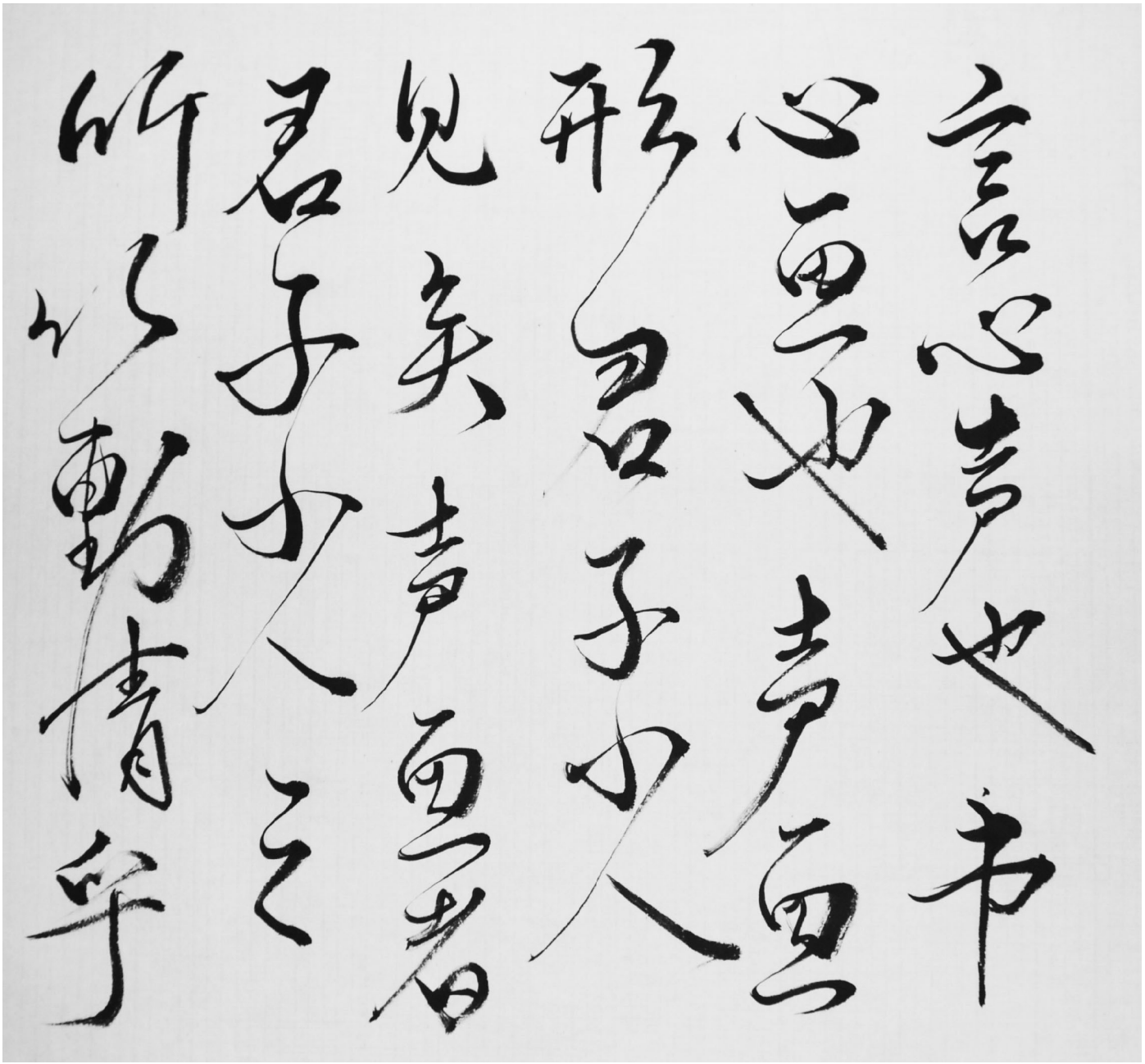
書之氣,必達乎道,同混元之理

El Qi de la caligrafía necesita llegar al Dao, al igual que la cosmología de Hun Yuan (混元).

- Wang Xizhi, *Memoria del señor Bai Yun*



2015, Tinta china, papel de arroz
30 x 20 cm

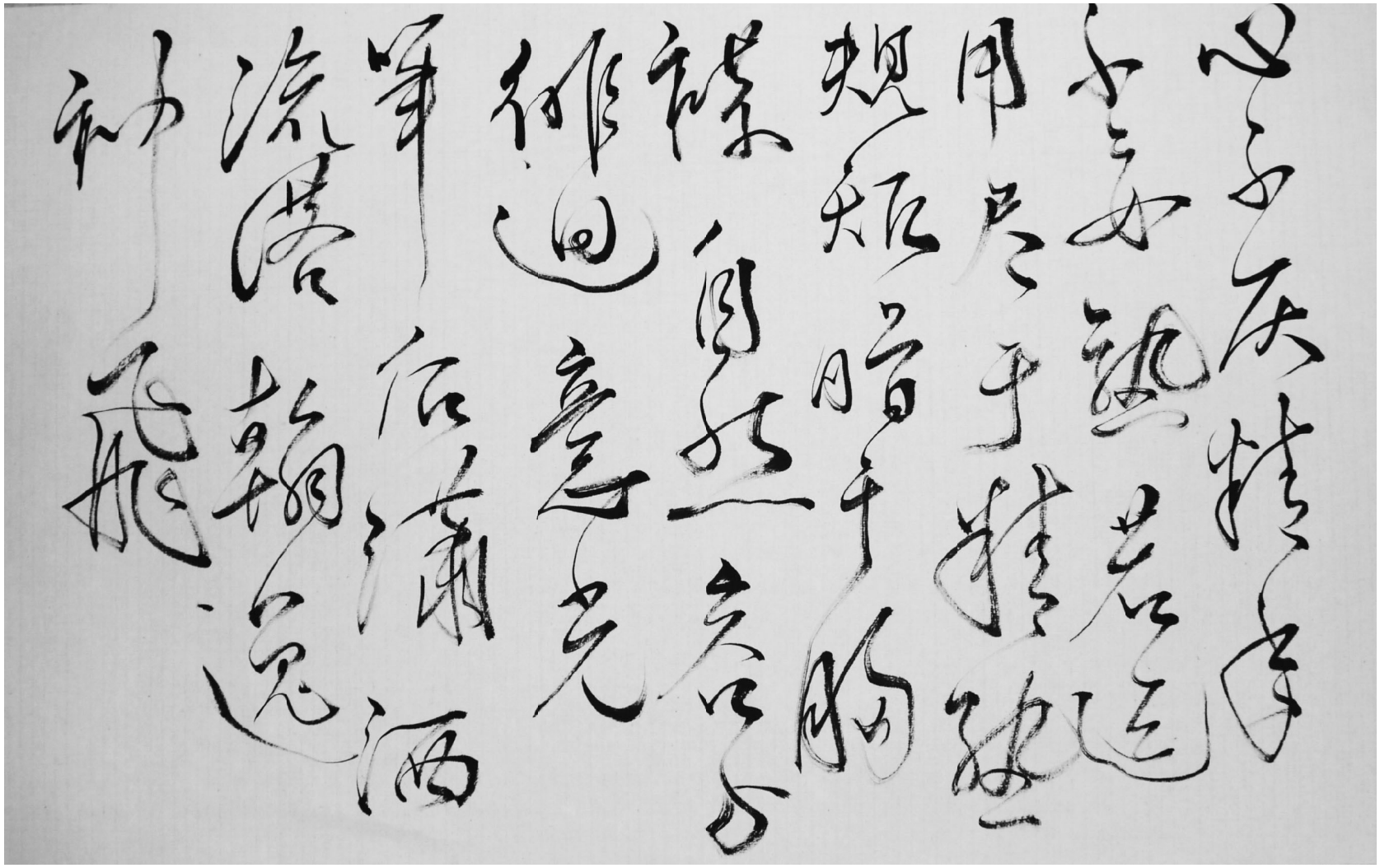


言，心聲也；書，心畫也。聲畫形，君子小人見矣。

"La palabra es el sonido del corazón; la caligrafía es el dibujo del corazón; desde las figuras del sonido y del dibujo se puede distinguir al hombre virtuoso y al hombre ruin."

- Yang Xiong, *Fa Yan. Wen Shen* (法言. 問神).

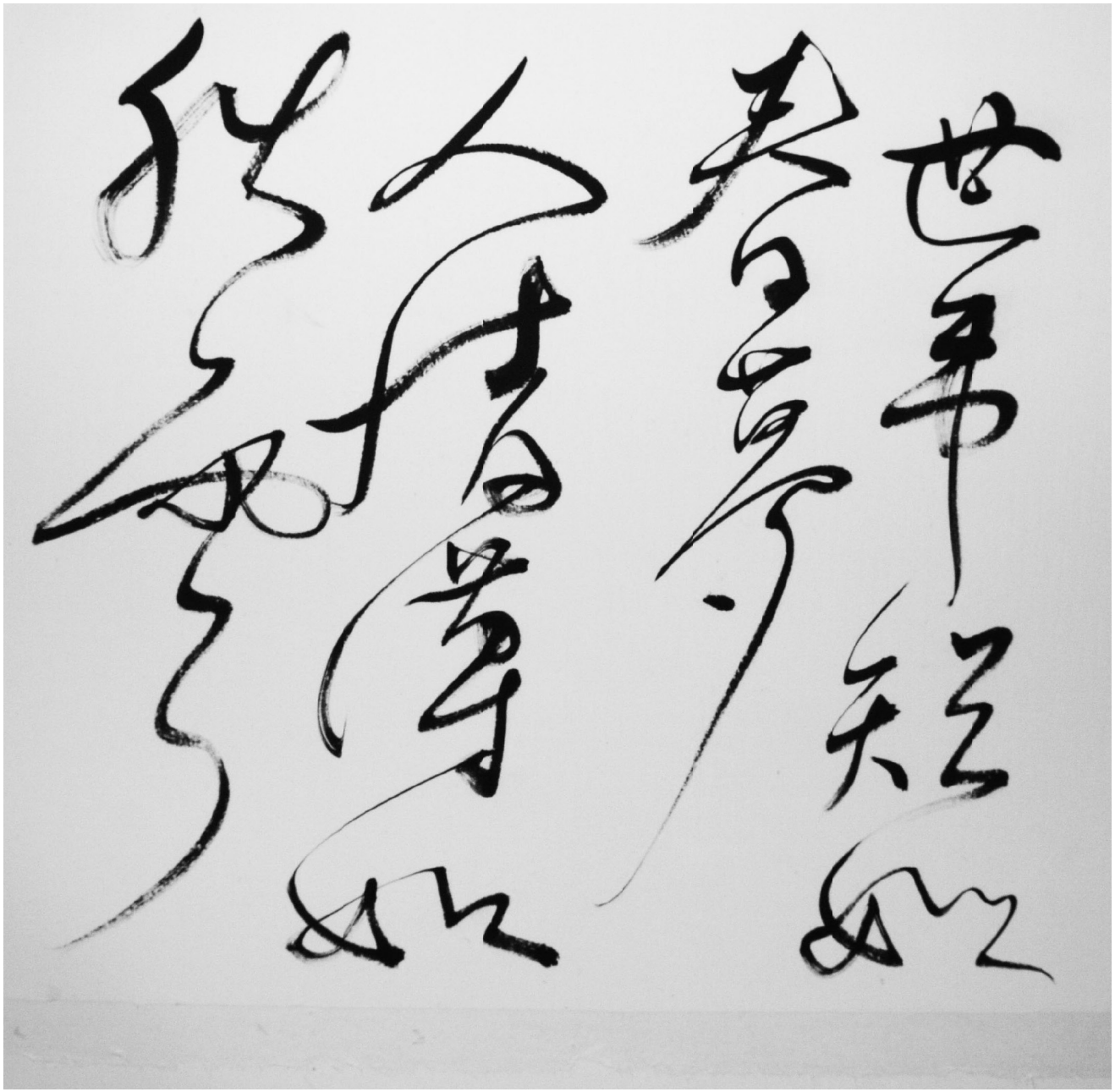
2015, Tinta china, papel de arroz
30 x 40 cm



"La mente no ha de estar cansada, cuando maneja el pincel no ha de olvidar sus habilidades. Si puede adquirir una buena técnica y seguir un método, podrá experimentar la libertad. El sentimiento precede a la acción del pincel, el espíritu vuela mientras el pincel se mueve."

- Sun Guoting, *Memoria de caligrafía*

2015, Tinta china, papel de arroz
30 x 60 cm



4. poesías

世事短如春夢, 人情薄如秋雲

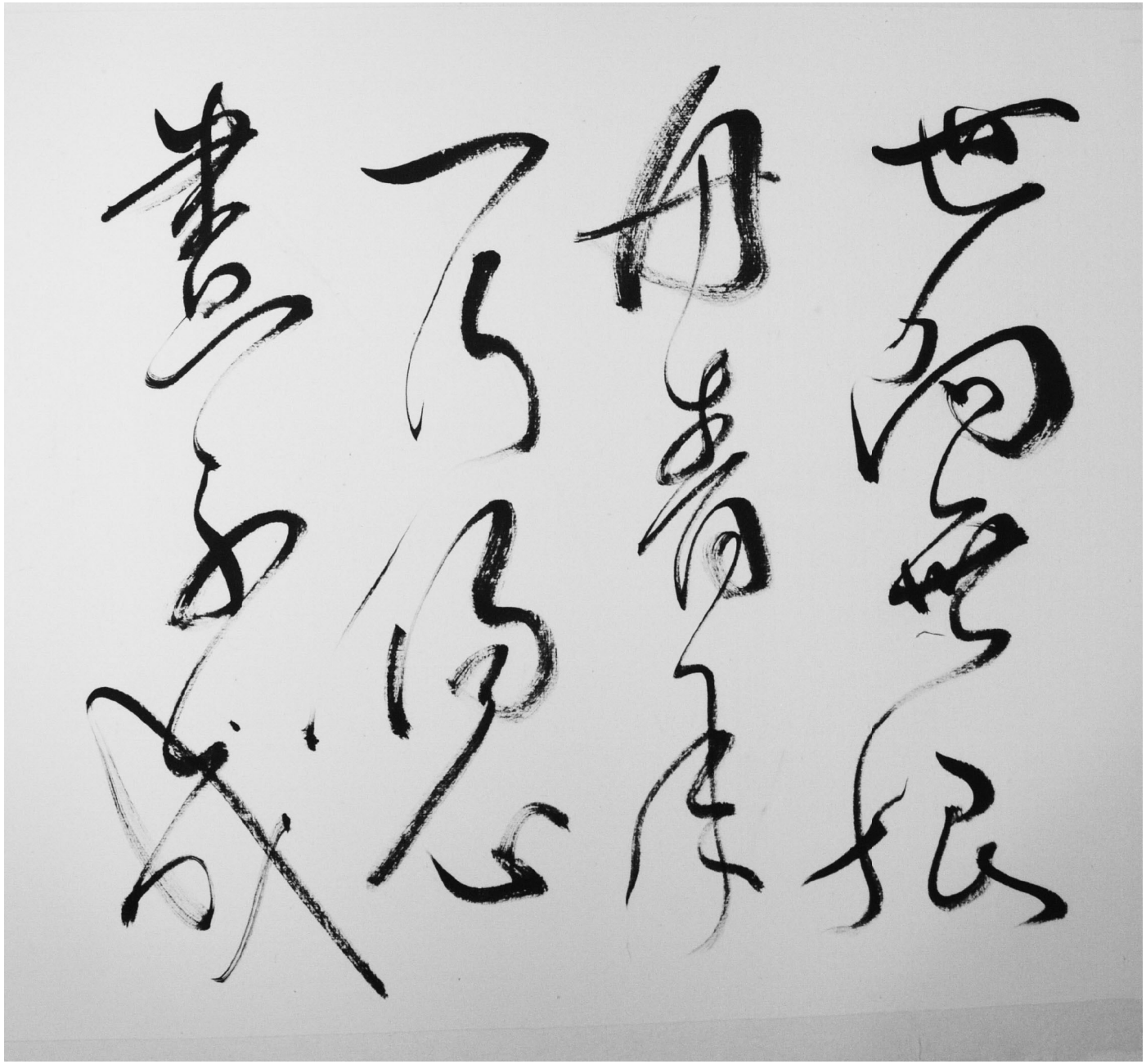
"Los asuntos del mundo pasan tan de prisa como si fuera un sueño de primavera,
la relacione entre las personas son tan delicadas como la nube del otoño."

- Zhu Dunru (朱敦儒), *Xi Jiang Yue* (西江月)

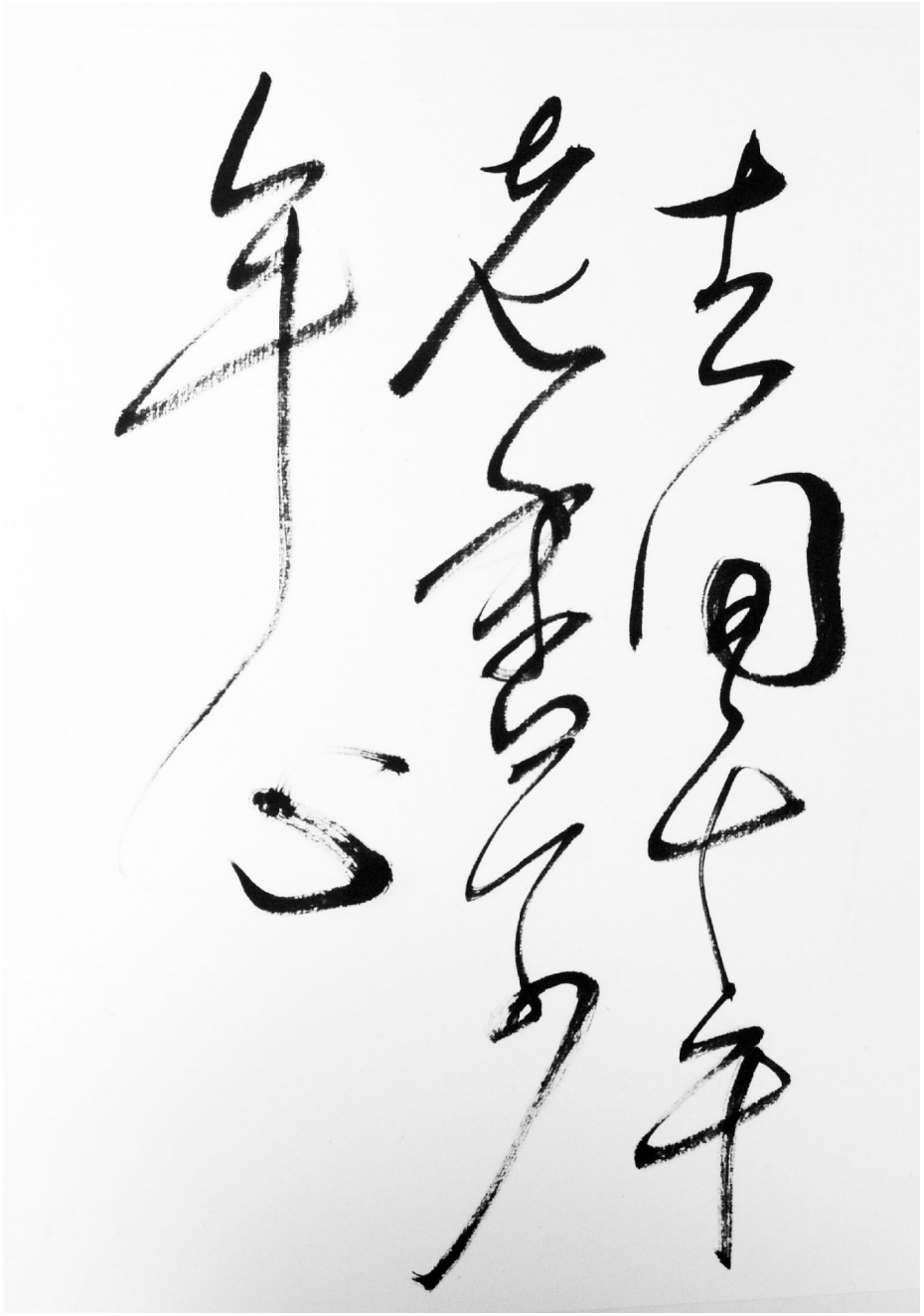
世間無限丹青手,一片傷心畫不成

"En este mundo hay tantos pintores, pero nadie puede pintar mi tristeza."

Tang Goachang (唐高蟾)- ***Jin Lin Wan Wang*** (金陵晚望)



2015, Tinta china, papel de arroz
30 x 40 cm



去國十年老盡少年心

"Dejé mi país hace diez años y mi corazón joven envejece."

- Huang Tingjian, *Yu Meiren* (虞美人)

2015, Tinta china, papel de arroz
30 x 25 cm

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

Parte China

El Qi

- Ban Gu (班固), ***Libro de Han*** (漢書), http://ctext.org/han-shu/li-yue-zhi/zh
- Carl Gustav Jung & Richard Wilhelm. (1961). ***EL SECRETO DE LA FLOR DE ORO- Un libro de la vida chino,*** 2ª edición, Traducido por Roberto Pope Supervisado por Enrique Butelman, Buenos Aires, Editorial Paidós.
- D.J.Vogelmann. (1999). ***I Ching el libro de las mutaciones***. Barcelona: Ed. Edhasa
- Eva Wong. (1995). ***Lie Tse***, Madrid: Editoria EDAF
- Helena Jacoby de Hoffmann. (1976). ***I Ching- El libro de los cambios, traducido por Richard Wilhelm***, Stgo. de Chile, Cuatro Vientos Editorial
- Iñaki Preciado. (1996). ***ZHUANG ZI: MAESTRO CHUANG TSE***, Barcelona: Kairós
- Kong De (孔德). (1995). ***Las intepretaciones sobre el estilo canónico de Yi Jin Xi Xue*** (易筋洗髓大全注解), Dan Jiang, Editores de revistas de Wudang (武當雜誌出版社)
- Lao Zi. (1996). ***El libro de Tao.*** Traducción: Iñaki Preciado Ydoeta, Madrid, Ed. Santillana.
- Liu An (劉安), ***Huai Nan Zi*** (淮南子), http://ctext.org/huainanzi/zh
- Liu Xie (劉勰), ***La mente de la Literatura y la talla de los Dragones*** (文心雕龍), http://ctext.org/wenxin-diaolong/zh
- Meng Zi, ***Meng Zi*** (孟子), http://ctext.org/mengzi/zh
- Shigemi Sasaki (佐々木 茂美). (1997). ***Conoce la ciencia del Qi*** (認識氣的科學), Taipei, Dah Jaan Company (大展出版有限公司)
- Sun Simiao (孫思邈), ***Suplemento de las fórmulas de los Mil Oro Worth*** (千金翼方), http://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=828120
- Wang, Kiew Kit. (1997). ***Chi-kung para a salud y la vitaidad***, Barcelona, Ediciones Urano
- Wei Boyang (魏伯陽), ***El parentesco de los tres, de acuerdo con el Libro de los Cambios*** (周易參同契), http://www.saohua.com/shuku/zongjiao/daojiao/016.htm
- Zhang, Rongming (張榮明). (1992). ***El antiguo Qigong chino y la filosofía antes de la dinastía Qin*** (中國古代氣功與先秦哲學), Taipei: Laurel Book Company (桂冠圖書公司)
- Zhang Zhongjing (張仲景), ***Sinopsis de la cámara dorada*** (金匱要略), http://ctext.org/jinkui-yaolue/zh
- Zhunag Zi, ***Zhuang Zi*** (莊子), http://ctext.org/zhuangzi/zh
- ***Canon de Medicina*** (黃帝內經), http://cht.a-hospital.com/w/%E9%BB%84%E5%B8%9D%E5%86%85%E7%BB%8F
- ***Nueva Traducción de Yi Jing*** (新譯易經讀本). (1996). Taipei: San Min Book Co., Ltd. (三民書局)

La cultura china

- ***Clásico de las montañas y los mares*** (山海經). (2006). Chang Sha: Yue Lu History (岳麓書社)
- Chen, Peifeng (陳佩芬). (2004). ***Las investigaciones sobre los instrumentos de bronce*** (夏商周青銅器研究), Shanghai: Shanghai Ancient Books House (上海古籍出版社)
- ***El pensamiento Chino*** (中國思想史), Shanghai: Fu Dan Press (復旦大學出版社)
- Ge Chenyong. (葛承雍). (2006). ***La cultura de la étnia occidental en la dinastía Tang y la cultura occidental*** (唐韻胡音與海外文明), Taipei: Zhonghua Book Company (中華書局)
- Ge, Zhaoguang (葛兆光). (2003). ***Diez discursos sobre la antigua sociedad y la cultura china*** (中國古代社會與文化十講), Hong Kong: Commercial Press (商務印書館).
- He Fangchuan, Wang Ming (何芳川, 萬明). (1993). ***La comunicación entre China y Occidente en la antigua china*** (古代中西文化交流), Taipei: The Commercial Press, Ltd. (台灣商務印書館)
- Lü Buwei (呂不韋), ***Historia del periodo Primaveras y Otoños" del señor*** (呂氏春秋), http://ctext.org/chun-qiu-zuo-zhuan
- Ma, Rusen (馬如森). (1993). ***Jia Gu Wen y la ruina de la dinastía Shang*** (殷墟甲骨文引論), Chang Chuen: Northeast Normal University Press (東北師範大學出版社)
- Michael Sullivan. (1997). ***The Meeting of Eastern and West Art***, California: The Regents of University of California
- Tu, Cheng-sheng (杜正勝). (2001). ***La historia de la cultura china*** (中國文化史), Taipei: San Min Book Co., Ltd. (三民書局)
- Xu, Jinxiong (許進雄). (1995). ***La sociedad antigua china: una perspectiva de los caracteres y antropología*** (中國古代社會：文字與人類學的透視), Taipei: The Commercial Press, Ltd.(台灣商務印書館)

La caligrafía china

La historia de la caligrafía china

- Chou, Feng-Wu (周鳳五). (1985). ***La caligrafía*** (書法), Taipei: Youth Publicaion (幼獅文化事業公司),
- Chen, Zhenlian (陳振濂). (2002). ***El mundo de las líneas- La historia de la cultura de la caligrafía*** (線條的世界- 中國書法文化史), Hanzhou: Zhejiang University Press (浙江大學出版社).
- Cui Zhi (崔陟). (2009). ***La caligrafía*** (書法), Taipei: OWL Publishing house (貓頭鷹)
- China Central Television [CCTV]. (2011). ***La caligrafía y las lápidas***, (書法, 碑刻), Taipei: Dragon totem cultural limited company (龍圖騰文化有限公司)
- He, Gongshan (何恭上). (1991). ***La historia de la caligrafía china*** (中國書法史) (2th ed.), Taipei: Art Book Co., Ltd.
- Huang Ruenan (黃瑞南). (2009). ***La historia del Tao en la caligrafía*** (書道會通), Taipei: Topline Study Treasures Co., Ltd. (蕙風堂)
- Li, Hsiao-Kun (李蕭錕). (2001). ***El viaje de la caligrafía china*** (中國書法之旅), Taipei: Lion Art Books (雄獅圖書股份有限公司)
- Museo Palacio Nacional de Taipei (國立故宮博物院). (1996). ***Los tesoros del Museo del Palacio Nacional de Taipei- La caligrafía*** (故宮寶笈-法書), Taipei
- Ou Yang Zhongshi (歐陽中石) et al. (2001). ***El mundo de la caligrafía*** (書法天地), Taipei: The Commercial Press, Ltd. (台灣商務印書館)

- Wang, Zhijuin & Zhang Minghue, Yong Nien (王志軍、張明慧、永年). (2013). ***Un libro suficiente- La caligrafía china*** (一本就通, 中國書法), Taipei: Linking Publishing Company (聯經出版公司)
- Wo Xinghua (沃興華). (2011). ***Breve historia de la Caligrafía y del Grabado de China*** (中國書法篆刻簡史), Hong kong: Open Page.
- Shi Guangyuang (釋廣元). (2000). ***Introducción a la caligrafía chin*** (中國書法概述), Taipei: The Commercial Press, Ltd. (台灣商務印書館)
- Tsien, Tsuen-hsuin (錢存訓). (2006). ***Escrito sobre bambú y seda: los inicios de libros e inscripciones chinas*** (書于竹帛), Shanghai: Shanghai Bookstore Publishing House (上海書店出版社)
- Xu iming (徐利明). (1997). ***La historia del estilo de la caligrafía china*** (中國書法風格史), Zhengzhou: He Nan Art Publish (河南美術出版社)

La técnica de la caligrafía china

- Chen Yaowen (陳耀文). (2003). ***Fénix vuela,el dragón nada - el mundo del pincel de Chen Yaowen*** (鳳翥龍游-陳耀文的毛筆天地), Tao Yuang: Taiwan, Department of Cultura Affairs of Taoyuang (桃園縣政府文化局)
- Chong Hua cultura Ltd. (中華書法文化事業有限公司). (2000). ***La técnica de Pincel: desarollo de dios de pincel*** (毛筆標準法：筆神書法無限發揮), Taipei
- Du Zhoggau (杜忠誥). (1986). ***Las técnicas del tao en la caligrafía- 123*** (書道技法123), Taipei: Lion Art Books (雄獅圖書股份有限公司)
- Guo Muguang (郭冰光). (1996). ***El método básico del sello*** (篆刻入門), Taipei: Tomorrow Publishing (明天出版社)
- Hou Chiliang (侯吉諒). (2011). ***Cómo escribir caligrafía- pensamiento y técnicas*** (如何寫書法：觀念心法和技術工具), Taipei: Ecus Publishing House (木馬文化)
- Huang Chanming (黃嘗銘). (1993). ***El método de copia de los sellos*** (篆刻的臨摹), Taipei: Topline Study Treasures Co., Ltd. (蕙風堂)
- Sun Xiaoyun (孫曉雲). (2003). ***El método del pincel*** (書法有法), Taipei: Tomorrow Studio, Co. (未來書城股份有限公司)
- Shen Xianbao (沈湘寶). (1985). ***El método de escribir Caoshu*** (草書寫法), Tainan: Tainan xin shi ji chu ban she (台南新世紀出版社)
- Zhou Xinhhui & Yang Hua (周心慧&嚴樺). (2005). ***Los cuatro tesoros de estudio- Pincel, tinta, papel y tintero*** (文房四寶- 筆墨紙硯), Taipei: Wan Juan Lo Tu Shu (萬卷樓圖書)

Los calígrafos y sus obras

- Cao Zhi (曹植). (2002). ***Poemas sobre la diosa Luo*** (洛神賦), Hong Kong: The Commercial Press, Ltd. (商務印書館)
- Chiang, Hsun (蔣勳). (2010). ***La escritura solidaria- Han Shi Tie*** (蒼涼的獨白書寫-寒食帖), Taipei: Net and Books (網路與書出版)
- Chiang, Hsun (蔣勳). (2010). ***Las cartas: los años de la dinastía del sur*** (手帖：南朝歲月), Taoyuang: INK (印刻出版社)
- Liu Canzhang (劉燦章). (2005). ***Unas caligrafías bonitas- Wang Duo y su arte de caligrafía*** (好書數行：王鐸和他的書法藝術), Shanghai: Shanghai calligraphy & painting publishi (上海書畫出版社)
- Liu, Zhengchen (劉正成). (1989). ***Diccionario de crítica sobre las obras de la caligrafía china, vol 1, 2*** (中國書法鑑賞大辭典) 上下, Warmth Publishing Group (旺文出版

社), Hong Kong
- Lin Rongsen (林榮森). (2004). ***La investigación sobre el arte de la caligrafía de Xuwei*** (徐渭書法藝術之研究), Taipei: Wenshzhe Publishing (文史哲出版社)
- Huai Su. (2006). ***Autobiografía*** (自敘帖), Tokyo: Editorial Er Xuen (二玄社)
- Wang Xizhi (王羲之). (2002). ***Prefacio a los poemas compuestos en el pabellón de las orquídeas*** (蘭亭集序), Hong Kong: The Commercial Press, Ltd. (商務印書館)
- Zhao Lenyue (趙冷月). (1993). ***Diez grandes calígrafos*** (十大書法家), Taipei, Mercury Publishing Hous (世界文物出版社)
- Zhang Maoroung (張懋鎔). (2002). ***Caligrafía, pintura y los cultos*** (書畫及文人風尚) (2 th ed), Xian: Shaanxi people's publishing house (陝西人民出版社)
- Wang Jinglun (王鏡輪). (2005). ***Aquella generación libre- La vida de los intelectuales de la dinastía Song*** (那一代風流- 宋代士大夫生活), Hong Kong: Peace Book Co., Ltd (和平圖書公司)
- Zhou Xinhsi (周興嗣). (2002). ***Los mil caracteres*** (千字文), Hong Kong: The Commercial Press, Ltd. (商務印書館)

La estética de la caligrafía

- Bao Shichen (包世臣). (1990). ***Intepretación sobre Dos remos de barco en el arte*** (藝舟雙楫疏證), Taipei: HUA CHENG BOOK SHOP (華正書局)
- Chi Zhiciang (齊志強). (2012). ***La intepretación de la caligrafía en la china antigua*** (中國古代書法理論解讀), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House (上海人民美術出版社)
- Chiang, Hsun (蔣勳). (2009). ***La belleza de la caligrafía Han- el baile de Xin Cao*** (漢字書法之美-舞動行草), Taipei: Yuan-Liou Publishing Co., Ltd. (遠流出版公司).
- Cho Zhengzong (邱振中). (1995). ***El arte de la caligrafía y su apreciación*** (書法藝術與鑑賞), Taipei: Ya Tai tu shu chu ban she (亞太圖書出版社)
- Cho Zhengzong (邱振中). (2005). ***La forma y la intepretación sobre la caligrafía*** (書寫與觀照- 關於書法的創作, 陳述與批評), Beijing, China Renmin University Press (中国人民大学出版社)
- Cho Zhengzong (邱振中). (2005). ***La forma y intepretación sobre caligrafía*** (書法的形態與闡釋), Beijing: China Renmin University Press (中国人民大学出版社)
- Gui Dizi (桂第子). (1999). ***Las obras de caligrafía de Xuenhe*** (宣和書譜), Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House (湖南美術出版社)
- Han Panshan (韓盼山). (2001). ***Intepretación sobre caligrafía*** (書法辯證法釋要), Pao Ding: Hebei University Press (河北大學出版社)
- Hu Tiangjian (胡天健). (1981). ***La colección del estudio de la caligrafía*** (書學論文輯), Taipei: Cao Shu Yan Jiu She (草書研究社)
- Hsiung Ping-Ming (熊秉明). (1999). ***El sistema de las teorías de la caligrafía china*** (中國書法理論體系), Taipei: Lion Art Books (雄獅圖書股份有限公司)
- Jiang Shoutian (姜壽田). (1997). ***Historia de la crítica de la caligrafía china*** (中國書法批評史), Han Zhou: Chinese academy of fine arts press (中國美術學院出版社)
- Ji Fukun (季伏昆). (2000). ***La teoría de la caligrafía china*** (中國書論), Nan Jing: Nanjing, Jiangsu Fine Art Press (江蘇美術出版社)
- Jing Xuezhi (金學智). (1997). ***La estética de la caligrafía china, vol 1,2*** (中國書法美學上,下), Nan Jing: Jiangsu Literature and Art Publishing House (江蘇文藝出版社)
- Kang Youwei (康有為). (1987). ***Los dos remos del barco artístico*** (廣藝舟雙楫), Taipei: Jinfeng Publishing Co. Ltd. (金楓出版有限公司)
- Kang Youwei (康有為). (1991). ***Los dos remos del barco artístico*** (廣藝舟雙楫), Taipei: HUA CHENG BOOK SHOP (華正書局)
- Li Szu-Hsien (李思賢). (2010). ***Un sistema teórico de la caligrafía contemporánea china y el Arte en Taiwán*** (當代書藝理論體系), Taipei: Art & Collection (典藏藝術家

庭股份有限公司)
- Liu Tao (劉濤). (2001). ***Habla sobre caligrafía*** (書法談叢), Taipei: Topline Study Treasures Co., Ltd. (蕙風堂)
- Lu Fusheng (盧輔聖). (2003). ***La teoría de la caligrafía*** (書法生態論), Shanghai: Shanghai calligraphy & painting publishing (上海書畫出版社)
- Ming Xiangde (閔祥德). (1985). ***Cien preguntas y respuestas sobre caligrafía*** (書法百問百答), Taipei: Art Books Co., Ltd. (藝術圖書有限公司)
- Pan Yungao (潘運告). (1997). ***La teoría de la caligrafía de Zhang Huaguang, Changsha*** (張懷瓘書論), Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House (湖南美術出版社)
- Shanghai calligraphy & painting publishing (上海書畫出版社), (2000). ***El diálogo contemporáneo*** (當代對話篇), Shanghai
- Shanghai calligraphy & painting publishing (上海書畫出版社), (2000). ***La estética del lenguaje*** (審美語境篇), Shanghai
- Sun Guoting (孫過庭). (1986). ***Memorias sobre la caligrafía*** (書譜), Taipei: Jinfeng Publishing Co. Ltd. (金楓出版有限公司)
- Xiao Yuang (蕭元). (1997). ***La teoría de la caligrafía en el princpio de la dinastía Tang*** (初唐書論), Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House (湖南美術出版社)
- Yu Jianhwu (庾肩吾). (1986). ***Categorías de caligrafía*** (書品), Taipei: Jinfeng Publishing Co. Ltd. (金楓出版有限公司)
- Zhang Fa (張法). (2000). ***La historia de la estética china*** (中國美學史), Shanghai: Shanghai People's Publishing House (上海人民出版社)
- Zhang Yiguo (張以國). (1992). ***La caligrafía- el arte del alma*** (書法-心靈的藝術), Taipei: Shu Xin publishing (淑馨出版社)
- Zheng Xiaohua (鄭曉華). (2002). ***El arte de la caligrafía china*** (書法藝術欣賞), Taipei: Wu-Nan Book Inc. (五南圖書出版公司)
- Zhou Junjie (周俊杰). (1991). ***Conocimientos de caligrafía*** (書法知識千題) (1th ed.), Zhengzhou: He Nan Art Publish (河南美術出版社)
- Zhao Chengkai (趙承楷). (1999). ***Crítica de la caligrafía*** (書法斷論), Beijing: China Youth Press (中國青年出版社)
- Zhao Yi (趙壹) et al. (1997). ***Las teorías de la caligrafía china en las dinastías*** (歷代書法論文選), volum 1 y 2. , Taipei: Editorial Huan Zhen (華正書局)

La caligrafía y otro arte

- Liao Yang & Den Fuxing (廖陽 & 鄧福星). (2000). ***Diez comparaciones entre el arte chino y el occidental*** (中西美術比較十書), Hebei: Hebei publishing houses (河北美術出版社)
- Liu Mo (劉墨). (2002). ***Caligrafía y otro arte*** (書法與其他藝術), Liao Ning: Liaoning Fine Arts Publishing House (遼寧美術出版社)
- Luoqi (洛齊). (2002). ***La caligrafía y el arte contemporáneo*** (書法與當代藝術), (2th Pr.), Han Zhou: Chinese academy of fine arts press (中國美術學院出版社)
- Wang Meizhi & Shen Dechaung (王梅之&沈德傳), (1998). (4 th ed.), ***El arte de construir la obra de la caligrafía china y la pintura china*** (中國書畫裝裱), Taipei: Taipei, Lion Art Books (雄獅圖書股份有限公司)
- Tong,Yang-Tze (董陽孜). (2005). ***La caligrafía es cómoda: treinta intelectuales hablan sobre caligrafía, espacio y poesía*** (字在自在：三十位學者書法．空間．詩的對談), Taipei: Commonwealth Publishing Co., Ltd (天下文化出版)
- Tan Li (覃力). (1992). ***La caligrafía japonesa contemporánea*** (當代日本書法), Tianjin: Tian Jin University Press (天津大學出版社).

La escritura china

- Cecilia Lindqvist (林西莉). (2006). ***China: Empire of Living Symbols*** (漢字的故事), traducido por Li Zhiyi (李之義), Taipei: OWL Publishing house (貓頭鷹)
- Cecilia Lindqvist, (1991). ***China: Empire of Living Symbols***, original Sweden translate to English by Joan Tate, London: Havill & Harper Collins
- Li Fan (李梵). (2002). ***Los cuentos sobre caracteres chinos*** (文字的故事), Tai Chung: Hao Du Publishing (好讀出版有限公司)
- Luo Chozhao (羅秋昭). (2002). ***Los interesantes caracteres chinos*** (有趣的中國文字), Taipei,: Wu-Nan Book Inc. (五南圖書出版公司)
- Song Yilin (宋易麟). (2002). ***Las cosas interesantes de la caligrafía china*** (中國書法文字趣談), Nan Chang: Jiangxi house Publishing (江西美術出版社)
- Tang Nuo (唐諾). (2001). ***Las leyendas sobre los caracteres*** (文字的故事), Taipei: Unitas Publishing Co. (聯合文學出版社有限公司)
- Wang Ning & Zhou Xiaoli (王寧&鄒曉麗). (1999). ***Los caracteres chinos*** (漢字), Hong Kong: Peace Book Co. Ltd. (和平圖書海峰出版社)
- Xu Shen (許慎), ***El diccionario de la explicación de la escritura e interpretación de los caracteres*** (說文解字), http://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/xu/zh
- Xu Yizhi (許逸之). (1998). ***La teoría de la gramática china*** (中文文法理論), Taipei: Taipei, The Commercial Press, Ltd.(台灣商務印書館)
- Zhang, Hongru (張宏如) (2010), ***Los caracteres Han son divertidos*** (漢字好好玩) volum 1&2, Taipei: Hanziface Culture (漢字臉譜文化)

El arte china

- ***Diccionarios arte del siglo XX,*** Editiones OxFord-Complutense
- Helen Westgeest. (2007). ***Zen in the fifties*** (禪與現代美術), Trducción por Zen Changshen (曾長生), Taipei: Art & Collection (典藏藝術家庭)
- Helen Westgeest. (1996). ***Zen in the Fifties- Interaction in Art between East and West***, Zwolle: Waanders Publishers
- Li Zihou (李澤厚). (1991). ***La ruta de la belleza*** (美的歷程), Taipei: Jinfeng Publishing Co. Ltd. (金楓出版有限公司)
- Liu Wentang (劉文潭). (1991). ***Estética del arte moderno*** (現代美學) (13 thed.), Taipei: The Commercial Press, Ltd. (台灣商務印書館)
- Liu Gangji & Fang Minghua (劉綱紀 & 范明華). (2001). ***El estudio de Yi Jing y la estética*** (易學與美學), Taipei: Dah Jaan Company (大展出版有限公司)
- Luis Racionero (1999). ***Textos de estética taoísta***, Madrid: Alianza Editorial, S, A.
- Michael Sullivan (蘇利文). (1998). ***The Meeting of Eastern and Western Art*** (東西方美術的交流), Traducido por Chenf Ruilin (陳瑞林), Nan Jing: Jiangsu Fine Art Press (江蘇美術出版社)
- Michael Sullivan, (1997), ***The Meeting of Eastern and West Art***, California : The Regents of University of California
- Xu Fuguan (徐復觀). (1966). ***El espíritu del arte chino*** (中國藝術精神), Taipei: Student Book (學生書局)
- Zhen Zuying (曾祖蔭). (1987). ***El ambiente de la estética del arte en la antigua china*** (中國古代文藝美學範疇), Taipei: Wenchin Publishing (文津出版社)
- Zhang Jiemo (張節末). (1999). ***La estética de Zen*** (禪宗美學), Han Zhou: Zhejiang People's Publishing House (浙江人民出版社)
- Zhenwei (甄巍). (2002). ***Óleo y pintura sumie- La comparación del arte Chino y el occidental*** (油畫與水墨-中西繪畫藝術比較), Beijing: China Textile & Apparel Press (中國紡織出版社)
- Zhang Yuying (張育英). (1994). ***Zen y arte*** (禪與藝術), Taipei: Yang-Chih Book Co.,Ltd (揚智文化事業股份有限公司)

El arte Occidental

El arte abstracta y la pintura informalista

- Anna Moszynska (1999). ***Abstract Art*** (抽象藝術), traducido por Huang Lijuang (黃麗絹), Taipei: Yuan-Liou Publishing Co., Ltd. (遠流出版事業股份有限公司)
- Anna Crespo García. (1997). ***El Zen en el arte contemporáneo***, Madrid: Mandala Ediciones
- Aa.Vv., ***Diccionarios arte del siglo XX, Ediciones Oxford-Complutense***, Madrid: Editorial Complutense, S.A.
- Antonio Granados Valdés. (1994).***Ukiyo-E, El grabado japonés***, Madrid
- Cirlot Lourdes. (1983). ***La pintura informal en Cataluña 1951-1970***, Barcelona: Anthropos.
- Cirlot Lourdes, (1990). ***Informalisme a Catalunya pintura***, Barcelona: Editorial Planeta.Generalitat de Catalunya.
- Dore Ashton. (1999). ***À rebours : La rebelión informalista = The informal rebelion : 1939-1968***, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno.
- François Jullien (余連). (2004). ***De l´essence ou du nu*** (本質或裸體), traducción por Lin ZhiMing & Zhang Wangzhen (林志明&張婉貞), Taipei: Lauréat Publications (桂冠圖書出版有限公司)
- E. H . Gombrich. (1999). ***La Historia del Arte,*** México: Editorial Diana
- Ellen H. Johnson (1998). ***American Artists On Art*** (當代美國藝術家論藝術), Traducido por Yao Hongxian & Hong Fei (姚宏翔& 泓飛)譯, Shanghai : Shanghai People's Fine Arts Publishing House (上海人民美術出版社)
- Mirella Bandini; Alain Mousseigne; Anna Minola; Barbara Bertozzi (1997), ***Tapié/Un-Art-Autre***, Torino: Edizioni d´Arte Fratelli Pozzo, Galleria Civica d´Arte Moderna e Contemponanea di Torino
- Mr. and Mrs Michael Klebanoff,***Vassily Kandinsky : La Revolució Del Llenguatge Pictòric: Obres Procedents de MNAM/CCI***, Barcelona: Macba. Centre Georges Pompidou.
- Guo Jisheng (郭繼生). (1998). ***La historia de arte y crítica de arte*** (藝術史與藝術批評), Taipei: Bookman Books Co., Ltd (書林出版有限公司)
- Henri Matisse. (1978). ***Sobre arte***, Barcelona: Barral Editores, S.A.
- H.H. Arnason, (1986), ***A history of Modern Art***, New York: Thames and Hudson
- Julían Díaz Sánchez. (2000). ***El Triunfo del informalismo***, Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno.
- Leonardo Arte. (1994). ***Piet Mondrian***, New York: MOMA, National Gallery of Art
- Li Xinchen (李醒塵). (2000). ***La historia de estética occidental*** (西方美學史教程), Taipei: Shu Xin publishing (淑馨出版社)
- Vincent Van Gogh. (2008). ***Cartas a Theo***, Barcelona: ALIANZA EDITORIAL
- Vasily Kandinsky (1996). ***De lo espiritual en el arte***, Barcelona: Paidós.
- Pascal Bonafoux. (1990). ***VAN GOGH***, Barcelona: PERFILES DEL ARTE PLANETA.
- Piet Mondrian. (1982), ***PIET MONDRIAN : ÓLEOS, ACUARELAS Y DIBUJOS : ENERO MARZO 1982***, Madrid: Fundación Juan March.
- Vários. ***Grandes Pintores do Século XX: Mondrian 1872-1944***. Madrid: Globus Comunicación, 1995. vol. 19.

- Wassily Kandinsky, (2003). ***Kandinsky- origen de la abstración,*** Madrid: Fundación Juan March.
- Taschen GmbH. (2001). ***Arte del siglo XX***, Barcelona.
- Douglas W. Druick,Peter Kort Zegers, Britt Salvesen (2001). ***Van Gogh and Gauguin- The Studio of the South***, Chicago: Thames & Hudson. The Art institute of Chicago.
- Xiao Ying (肖鷹). (2005). ***La introducción de arte china y occidental*** (中西藝術導論), Beijing: Peking University Press (北京大學出版社)
- Yale University Press. (1998). ***Mark Rothko, The works on canvas, catalogue Raisonné***, Washington: New Haven and London National Gallery of Art.
- Zhu Guangxian (朱光潛). (1991). ***El orígen de la estética occidental*** (西方美學的源頭), (2th ed.), Taipei: Jinfeng Publishing Co. Ltd. (金楓出版有限公司)

Antoni Tàpies

- Anna Agustí, Georges Raillard, Miquel Tàpies. (1988). ***Tàpies. Obra completa. Volum 1er. 1943-1960***, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Anna Agustí, Andreas Franke, Miquel Tàpies. (1990). ***Tàpies. Obra completa. Volum 2on. 1961-1968***, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Anna Agustí, Manuel J. Borja-Villel, Miquel Tàpies. (1992). ***Tàpies. Obra completa. Volum 3er. 1969-1975,*** Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Anna Agustí, Jacques Dupin, Miquel Tàpies. (1995). ***Tàpies. Obra completa. Volum 4art. 1976-1981,*** Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Anna Agustí, Serge Guilbaut, Miquel Tàpies, (1998). ***Tàpies. Obra completa. Volum 5è. 1982-1985,*** Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Anna Agustí, Barbara Catoir, Miquel Tàpies, (2000). ***Tàpies. Obra completa. Volum 6è. 1986-1990,*** Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Anna Agustí, Jean Frémon, Miquel Tàpies, (2003). ***Tàpies. Obra completa. Volum 7è. 1991-1997,*** Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Anna Agustí, Nuria Enguita, Miquel Tàpies, (2006). ***Tàpies. Obra completa. Volum 8è. 1998-2004,*** Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
- Alexandre Cirici. (1973). ***TÀPIES Testimonio del silencio***, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A.
- Antoni Tàpies. (1973). ***La prática del arte***, Barcelona: Editorial ariel
- Antoni Tàpies. (1989). ***La realidad como arte***, Valencia: Artes Gráficas Soler
- Barbara Catoir. (1989). ***Conversaciones con Antoni Tàpies***, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A.

Brice Marden

- Bastien, Heiner. (1991). ***Brice Marden: Cold mountain studies***. München: Schirmer/Mosel.
- Brice Marden, (1980). ***Brice Marden, Zeichnungen Drawings 1964-1978***, München: Kunstraum München.
- Brice Marden, (1997). ***Brice Marden works books 1964-1995***, München: Staatliche Graphische Sammlung München.
- Brice Marden. (2000). ***Brice Marden***, London: Serpentine Gallery.
- Brice Marden. (1998). ***Brice Marden Drawings***. New York: The Whitney museum of American Art Collection.
- Brenda Richardson. (1992). ***Brice Marden-Cold Mountain***, Texas: Houstain Fine Art Press.

- Charles Wylie. (1999). ***Brice Marden workof the 1990s***, Dallas: Dllas Museum of Art.
- Daros Services. (2003). ***Brice Marden***, Zürich.
- Encrvé, Lucile. (2006). ***Brice Marden***, París: Gustave Courbet, Musée d´Orsay.
- Harry N. Abrams, Inc.,(1992). ***Brice Marden Paintingsand drawings***, New York.
- Jeremy Lewison. (1991). ***Brice Marden Prints 1961-1991***, London: Tate Gallery.
- John Yao. (1998). ***Brice Marden: A vision of the unsayable,*** London: Anthony d´Offay Gallery.

Cy Twombly

- Cy Twombly. (1987). ***Cy Twombly Sèries sobre paper 1959-1987***, Barcelona: Centre Cultura de la Fundació Caixa de Pensions.
- Cy Twombly. (1988). ***Cy Twombly***, París: Centre Georges Pompidou.
- Cy Twombly. (1987). ***Cy Twombly- Cuadros trabajos sobre papel escultura***, Madrid: Ministerio de Cultura de España.
- Cy Twombly (1984). ***Cy Twombly Œuvres de 1973-1983***, Bordeaux: Musée d'art contemporain Bordeaux.
- Cy Twombly. (1984). ***Cy Twombly***, Baden: Staatliche Kunsthalle Badan.
- Katharina Schmidt. (2000). ***Cy Twombly Die Skulptur***, Basel: Kunstmuseum Basel.
- Kirk Varnedeo. (1994). ***Cy Twombly, A retrospective***, New York: The Museum of Modern Art

Franz Kline

- Cliford Ross, (1990). ***Abstract Expressionism: Creators and Critics (Franz Kline)***, New York: An Anthology.
- Dore Ashton. (1961). ***Franz Kline***, CIMAISE, N53.
- Edizioni Electa Spa. (1987). ***Kline***, Milano.
- Franz Kline, (2004). ***Franz Kline 1910-1962***, Torino: Skira Editore S.p.A.
- Franz Kline, (1994). ***Franz Kline arte y esctructura de la identidad***, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- Harry F. Gaugh. (1994). ***Franz Kline***, New York London Paris: Cincinnati Art Museum, Abbeville Press.
- Julies Langsner. (1963). ***Franz Kline, Calligraphy and Information Theory***, ART INTERNATIONAL.
- Lin Mingcui (林明萃). (1990). Maestro abstracto- Franz Kline (抽象表現大師- 法朗士˙克萊恩), Taipei: Arte Moderno No 29 (現代美術29期)
- Franz Kline (1994). ***Franz Kline arte y estrutura de la identidad***, Gallery New Haven Connecticut, Yale University Art.

Georges Mathieu

- Art International. (May 1, 1960), ***Towards a New Convergence of Art, Thought, and Science.- Georges Mathieu***. Switzerland
- Dore Ashton. (2003). ***Mathieu e gli altri***, http://www.creval.it/gallerie/eventi/mathieu1.htm. (26/09/2015)
- François Mathey. (1969). ***Georges Mathieu***, Milano: Fratelli Fabbri Editori.
- Françoise Choay. (1960). ***Mathieu***, Madrid: Editora Nacional.
- Georges Mathieu. (1972). ***De la révolte à la renaissance***, París,: Idées/Gallimard.
- Georges Mathieu. (1984). ***L´abstraction prophétique***, París: Éditions Gallimard.
- Georges Mathieu. (2006). ***Le Privilège d´être***, París: Les Éditions Complicités.
- Georges Mathieu. (1998). ***Désormais seul en face de Die***u, Lausanne: Suisse, Editions L´Age d´Homme.
- Georges Mathieu. (1975). ***La réponse de L´abstraction Lyrique***, París: Editions de La Table Ronde.
- George Mathieu. (1963). ***AU-DELA DU TACHISME***, París: Rene Julliard.
- Jacqueline Aimé. (2005). ***L´Aventura prométhéenne de George Mathieu***, París: Editions du Garde-Temps.
- Georges Mathieu. (1971). ***Mathieu a la monnaie. medailles et peintures***, París: Musee Monetaire.
- Patrick Gravinville. (1993). ***Mathieu:La liberté, c´est le vide***, París: Nouvelles Éditions Françaises.
- Pierre Restany. (1961). ***Mathieu y la encarnación de los signos***, París: Cimaise n-52.

Hans Hartung

- Anna-Eva Bergman. (2003). ***Hans Hartung***, Antibes: Foundation Hans Hartung.
- Amnon Barzel& Cristiano Isnardi. (2007). ***Hans Hartung, In the beginning was lightning***, Milano: 5 Continents Editions.
- Bernard Grasset. (1976). ***Hans Hartung***, París: Autoportrait.
- Hans Hartung. (1968). ***Hans Hartung (A retrospective exhibition of painting and drawings***, Birmingham: Birmingham Art gallery.
- Chen-Hsiung Chen. (1997). ***L´abstrait expressionniste et la calligraphie orientale de Hans Hartung*** (漢斯.哈同作品展), Taichung: National Taiwan Museum of Fine Arts, p. 25
- Chroniques de l'Art Vivant n° 1 (1968). ***Retrospective Hartung***, París, P25
- ***Hans Hartung***, Paris. CIMAISE, n°50 (1960).
- Hans Hartung. (1985) ***Hans Hartung***, París:: Galerie daniel Gervis.
- Hans Hartung. (1981). ***Malerei, Zeichnung, Photographie***, Berlin, München: Staatsgalerie moderner Kunst.
- Hans Hartung. (1977), ***Hartung : olis i aiguades damunt cartró: 1973-1977***, Barcelona: Galería Joan Prats.

- Hans hartung, (1977). ***Hartung 1972-1977***, Barcelona: La Polígrafa, S.A.
- Pierre Descargues. (1977). ***Hans Hartung***, Barcelon: Ediciones Polígrafa, S.A.
- Pierre Restany. (1961). ***Mathieu y la encarnación de los signos***, París: CIMAISE n°52.
- Pierre Descargues. (1969). ***Hans Hartung***, París: CIMAISE.
- Rousseau, Madeleine. (1949). ***Hans Hartung***, Stuttgart: Domnick-Verlag.

Henri Michaux

- Bernard comment& Claire Stoullig. (2001). ***Henri Michaux***, Genève: Bärtschi-Salomon Editions Sàrl.
- Bibliotèque nationale de France. (1999). ***Henri Michaux Peindre, composer, écrire***, París: Gallimard.
- Du Qinnkan (杜青鋼). (2000). Michaux y la cultura china (米修與中國文化), Beijing: Social Sciences Academic Press (社會科學文獻出版社)
- Genevieve Bonnefoi.(1976). ***Henri Michaux Peintre***, París: Beaulieu Ginals.
- Henri Michaux (1989). ***Henri Michaux: Dibujos/Acuarela***, Zaragoza: Centro de Exposiciones y Congresos.
- Henri Michaux. (1978). ***Henri Michaux***, París: Musée national d'art moderne. Centro Georges Pompidou.
- Henri Michaux. (1976). ***Henri Michaux Peintures***, París: Fondation Maeght.
- Henri Michaux. (1990). ***Henri Michaux***, Tokyo: Fuji Television Gallery.
- Henri Michaux (1992), ***Meidosems***, California: Elizabeth R. Jackson, Moving Parts Press.
- Henri Michaux. (2006). ***Ideogramas en china captar mediante trazos***, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Henri Michaux. (2000). ***Escritos sobre pintura***, Valencia: Colección de Arquilectura.
- Henri Michaux. (1989). ***Henri Michaux***, Köln: Galerie Karsten Greve.
- Henri Michaux. (1993). ***Henri Michaux***, Madrid: Galería Jorge March.
- Henri Michaux. (2000). ***Henri Michaux***, New York: Galerie Michel Werner. Michel Werner Inc.
- Henri Michaux, (1993). ***Henri Michaux obras Escogidas 1927-1984***, Valencia: Ivam Centro Julio Gonzalez.
- Henri Michaux, (1967). ***Henri Micahux(Oeuvres Choix D'oeures Des Années 1946-1966)***, París: Le Point Cardinal.
- Henri Michaux, (1971). ***Henri Micahux (Oeuvres Récentes)***, París: Le Point Cardinal.
- Henri Michaux, (1974). ***Henri Micahux (Oeuvres Nouvelles)***, París: Le Point Cardinal.
- Henri Michaux, (1976). ***Henri Micahux (Oeuvres Récentes)***, París: Le Point Cardinal.
- Henri Michaux, (1980). ***Henri Micahux (Oeuvres Récentes)***, París: Le Point Cardinal,
- Henri Michaux, (1993).Neue Galerie Graz & Landesmusum Joanneum. (1998). ***Michaux dibuixos mescalínics***, Barcelona: Ajuntamente de L'Hospitale.
- Liu Qianmei (劉千美), ***Crítico sobre Henri Michaux*** (亨利米修全集評註本), Philosophy and Culture (哲學與文化), 2007.11 (a 34, n°11)
- Raymond Bellour. (1983). ***Henri Michaux***, París: Éditions de l´Herne.

- Wang Nanxi (王南熙). (2005). ***El poeta pintora extraña - Henri Michaux*** (詼諧怪誕的詩人畫家- 亨利.米修), Tesina de master, Taipei: Facultad de Bellas artes en University Wen Hua (文化大學藝術研究所)

- Yolaine Escande, ***Los dibujos y juego de escritura- crítica sobre los ideogramas de Henri Michauz en China*** (圖像與書寫之遊戲- 論亨利.米修之表意文字在中國), Taipei:Philosophy and Culture (哲學與文化), 2007.11 (a 34, n°11)

Jackson Pollock

- Bernice Rose (1979). ***Jackson Pollock: Drawing Into Painting***, Oxford : Museum of Modern Art.

- B. H. Friedman. (1995). ***Jackson Pollock: Energy made Visible***, New York: Da Capo Press.

- David Anfam. (2005). ***No limits, Just Edges: Jackson Pollock Painting on Paper***, Berlin: Deutsche Guggenheim.

- Deborah Solomon, Jackson Pollock, Simon and Schuster, New York: 1987

- Elizabeth Frak. (1983). ***Jackson Pollock***, New York: Abbeville Press.

- Ellen G. landau. (1989). ***Jackson Pollock***, New York: Harry N. Abrams, Inc., Pubishers.

- François-Marc Gagnon. Nicole Dubreuil-Blondin. René Patant. Lise Lamarche. (1979). ***Jackson Pollock: questions***, Montréal: Ministère des Affaires Culturelles/Musée d´art contemporain.

- Jackson Pollock. (1990). ***Jakson Pollock: Black Enamel Painting***, New York: Gagosian Gallery.

- Jackson Pollock. (1982). ***Jackson Pollock***, París: Musée national d´art Moderne. Centro Georges Pompidou

- Jackson Pollock. (1969). ***Jackson Pollock: Black&White***, New York: Marlborough-Gerson Gallery.

- Jeffrey Potter. (1985) ***An oral Biography of Jackson Pollock***, New York: G.P. Putnam's Sons.

- Jeanne Siegel. (1999). ***Painting after Pollock Structures of Influence***, Amsterdam: G+B Arts International, Amsterdam

- Jeremy Lewison. (1999). ***Interpreting Pollock***, London: Tate Gallery Publishing.

- Kirk Varnedoe & Pepe Karmel. (1998) ***Jackson Pollock***. Nueva York: The Museum of Modern Art.

- Monica Maroni& Giorgio Bigatti. (2002). ***Jackson Pollock: The Irascibles and the New York School***, Milan: Skira.

- Pepe Karmel. (1999). ***Jackson Pollock Interviews, Articles, and Reviews***, New York: The Museum of Modern Art.

- Steven Naifeh and Gregory White Smith (1990), ***Jackson Pollock(An American Saga)***, London: Barrie & Jenkins.

- Steven Naifeh & Gregory White Smith. (1991). ***Jackson Pollock***, Barcelona: Circle Ediciones, S. A.

Joan Miró

- Georges Raillard. (1977). ***Conversaciones con Miró***, Buenos Aires: Granica Editor S. A.

- Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud. (2002). ***Miró painting IV. 1959-1968***, París: Daniel Lelong- Successió Miró
- Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud. (2003). ***Miró painting V. 1969- 1975***, París: Daniel Lelong- Successió Miró
- Margit Rowell. (1986). ***Joan Miró-Selected Writings and Interviews***, Boston: G.K. Hall&Co.
- ***Miró: El espíritu de oriente Beijing-Shanghai*** (1995), Imagen/ 70, Palma
- National Taiwan Arts Education Center. (1995). ***Miró: Spirit of Orient***, Taipei.
- Pilar Cabaña. (2000). ***La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró***, Madrid: Eleta.

Julius Bissier

- Ausstellungsleitung Haus der Kunst München e.V.. (1979). ***Julius Bissier***, München.
- Julius Bissier, (1997) ***Julius Bissier, Obras 1934-1965 Tintas-Acuarelas-Témperas***, Valencia: Fundación Bancaja.
- Julius Bissier, (1998). ***Julius Bissier(1893-1965) Monotipos, Acuarelas, Temperas***, Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Julius Bissier, (1984). ***Julis Bissier***, Madrid: Fundación Juan March.
- Julius Bissier. (1984). ***Julius Bissier***, Lausanne: Galerie Alice Pauli.
- Julius Bissier. (2001) . ***Julius Bissier***, Lausanne: Editions Benteli, Galerie Alice Pauli.
- Julius Bissier. (2001). ***Julius Bissier***, Lausanne: Galerie Alice Pauli.
- Julius Bissier. (1998). ***Bissier***, Münich: Galerie Thomas.
- Julius Bissier. (2001). ***JuliusBissier œuveres 1913-1965***, París: Saint-Étienne et Réunion des Musées Natinonaux. Musée d'Art Modernes.
- Julius Bissier. (1988). ***Julius Bissier, opere 1930-1965***, Mendrisio: Museo d´art.
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. (1993). ***Julius Bissier 1893-1965***, Düsseldorf.
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. (1993). ***Julius Bissier***, Düsseldorf.
- Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. (1994). ***Julius Bissier***, Düsseldorf: HATJE.
- Staatsgalerie Stuttgart-Graphische Sammlung (1986). ***Julius Bissier Werke 1948-1965***, Stuttgart.
- Sue M. Thurman. (1964). ***The Julius Bissier Retrospectibe***, Art international
- Julius Bissier. (1977). ***Juilius Bissier 1893-1965***, London: The Arts Council.
- Verlag gerd Hatje Stuggart. (1963). ***Bissier***, Stuttgart.

Mark Tobey

- Colette Roberts. (1959), ***Tobey***, París: Le Musée de Poche
- Mark Tobey. (1968). ***Mark Tobey***, París: Galerie Jeanne Bucher.
- Mark Tobey. (1970). ***Tobey : Galerie Beyeler Basel ; [Ausstellung Januar - 10. März März 1966]***, Basel: Galerie Beyeler Basel.
- Mark Tobey. (1966). ***Mark Tobey***, Basel: Galerie Beyeler Basel.
- Mark Tobey. (1994). ***Mark Tobey***, Madrid: Galería Jorge Mara.
- Mark Tobey. (1990). ***Mark Tobey Ausstellung. A Centennial Exhibition***, Basel: Galerie Beyeler Basel.
- Mark Tobey: (1981). ***The world of a market***, Seattle and London: University of Washington Press.
- Mark Tobey. (1995). ***Traditions Japanaise Et Art Américan***, París: L´Échoppe
- Mark Tobey. (1986). ***Mark Tobey : Tempera Gouaches Aquarelle Zeichnungen : 25. Oktober 1986-28. Februar 1987,*** St. Gallen: Erker-Galerie.
- Mark Tobey. (1997). ***Mark Tobey.*** Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mong Chinyun (孟慶媛). (1990) , ***Mark Tobey***, Tesina de Master, Taipei: University of Taipei.
- Mark Tobey. (1961). ***Rétrospective Mark Tobey***. París. Musée des Arts Décoratifs.
- National Collection of Fine Arts. (1974). ***Tribute To Mark Tobey***, Smithsonian Institution Press, 1974, Washington
- Verlag Hachmeister Galerie. (1991). ***Mark Tobey werke 1945-1975***, Münster
- William C. Seitz. (1962). ***Mark Tobey***, New York: MOMA.
- Wieland Schmied, Verlag Gerd Hatje Stuttgart. (1966). ***Tobey***, Stuttgart

Mark Rothko

- Anna C. Chave. (1982). ***Mark Rothko Subjects in Abstraction***, New Haven: Yale University Press.
- Bonnie Clearwater. (1984). ***Mark Rothko: Works on paper***, New York: Hudson Hills Paper.
- David Anfam. (1998). ***Mark Rothko The works on canvas***, New Haven: Yale University Press.
- Diane Waldman. (1978). ***Mark Rothko a retrospective***, New York: The Solomon R. Guggeheim.
- Dore Ashton. (1996). ***About Rothko***, Inc. New York: Oxford University Press.
- Marc Glimcher. (1992). ***The art of Mark Rothko***, London. Barrie&Jenkins Ltd.
- Mark Rothko. (1999). ***Mark Rothko***, París: Musée d´Art moderne de la ville de Paris.
- Mark Rothko. (1983). ***Mark Rothko***, London: Tate Gallery.

Pierre Alechinsky

- Baluchon Et Ricochets. (1994). ***Pierre Alechinsky,*** París: Éditions Gallimard.
- Dominique Radrizzani. (2004). ***Alechinsky Carnets en Deux Temps***, París: Buchet/ Chastel.
- Collectif (1998). ***Alechinsky***, ADAGP, Paris: Galerie national du Jeu de paume.
- Pierre Alechinsky. (1995). ***Un Cheveu,*** París, L'ÉCHOPPE.
- Pierre Alechinsky. (1996). ***Pierre Alechinsky : Pintures-Escultures-Guaches [Exp.Galeria Barcelona, Barcelona, 9-11/1996]***, Barcelona: Galeria Barcelona.
- Pierre Alechinsky. (2000). ***ABC DE CORRESPONDANCE***, Paris: daniel lelong éditeur.
- Pierre Alechinsky. (1999). ***Cobra et Le Bassin Parisien***, Paris: L´ÉCHOPPE.
- Pierre Alechinsky. (2003). ***Conversations avec Jacques Putman, France Huser, Françoise Armengaud, Henri-François Debailleux***, Paris, Editions TANDEM.
- Pierre Alechinsky. (1977). ***Far Rockway***, Paris: Éditions Fata Morgana.
- Pierre Alechinsky. (1983). ***Le bureau du titre***, Paris: Fata Morgana.
- Pierre Alechinsky. (1988). ***L´autre main***, Paris: Fata Morgana.

Robert Motherwell

- Arthor C. Danto. (1999). ***The ¨Original Creative Principle¨ Motherwell and Psychic Automatism***, ***Philosophieing Art,*** Oakland: University of California Press.
- Mary Ann Caws. (2003). ***Robert Motherwell with Pen and Brush***, London: Reaktion Books.
- Centre Cultura de la Caixa de Pensiones. (1980). ***Motherwell***, Barcelona.
- Clifford Ross. (1990). ***Robert Motherwell, Abstract Expressionism: Creators and Critics(An Anthology)***, New York: Harry Abrams. Inc.
- Dore Ashton and Jack D. Flam. (1983). ***Robert Motherwell***, New York: Abbbeville Press, Inc.
- Dore Ashton. (2007). ***The Writtings of Robert Motherwell***, California: University of California Express.
- David Rosand. (1997). ***Robert Motherwell on paper***, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.
- H H Arnason, Barbaralee Diamonstein. (1982). ***Robert Motherwell***, New York: Publisher, Harry N. Abrams, Inc.
- Gabriella Drudi. (1998). ***Robert Motherwell Notes Romaines***, Turin: Éditions de la Différence.
- Glenn, Constance W. (1988). ***Robert Motherwell: The Dedalus Sketchbook***, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Jack Flam. (1991). ***Motherwell***, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S.A.
- Joan Banach. (1996). ***Robert Motherwel A Painter´s Album***, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- Marcelin Pleynet. (1989). ***Motherwell***, Paris: Edition Daniel Papierski.
- Mary Ann Caws. (1996). ***Robert Motherwell: What Are Holds,*** New York: Columbia University Express.
- Robert Saltonstall Mattison. (1987). ***Robert Motherwell: The Formative Years***, Muchigan: UMI Research Press.
- Robert Motherwell. (1980). ***Robert Motherwell Reconciliation Elegy***, Genève: Editions d´Art Albert Skira S. A.

- Robert Motherwell. (1995). ***Robert Motherwell: Obra Gráfica (1975-1991)***, Cuenca: Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.
- Robert Motherwell. (1996). ***Motherwell***, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- Robert Motherwell. (1991). ***Robert Motherwell 1915-1991 Lapuerta abierta/The open door, 1991-92***, México: Museo Rufino Tamayo, Mexico City.
- Stephanie Terenzio. (1992). ***The Collected Writings of Robert Motherwell***, New York: Oxford University Press.
- Stephanie Terenzio. (1990). ***The Prints of Robert Motherwell***, New York,: Hudson Hills Press.
- Stephanie Terenzio. (1980). ***Robert Motherwell & Black***, London: Petebsburg Press.
- Stephanie Terenzio. (1980). ***Robert Motherwell & Black***, New York: The William Benton Museum of Art, University of Connecticut.
- Valeriano Bozal. (1998). ***Presencia Inquietante de Motherwell***, Madrid: Peal Asociaación Amigos de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Robert Motherwell. (2003). ***Robert Motherwell: The Complete Prints 1940-1991***, New York: Walker Art Center.
- Weddington Graphics (1989). ***Robert Motherwell: Etchings. Lithographs. Livres Illustrés 1986-1989***, London.

San Francis

- Connie W. Lembark. (1992). ***The prints of Sam Francis A catologue Raisonné 1960-1990***, New York: Hudson Hills Press.
- Michel Waldberg. (1987). ***Sam Francis: Metaphysics of the void***, Mood Book Publishing Ltd.
- Pontus Hulten (1993). Sam Francis, Stuttgart: Edition Cantz.
- Peter & Ingrid Moessinger. (1995). S***am Francis: The shadow of colors***, Zurich, Edition Stemmle.
- Sam Francis, (1992). ***Sam Francis, Toulouse-Labége,*** ARPAP. Centre Régional d'Art Contemporain Midi- Pyrénées.
- Sam Francis, (1978). ***Sam Francis: Peintures Récentes 1976/1978***, Paris: Centre Georges Pompidou Musée National d'art moderne.
- Sam Francis, (1983). ***Sam Francis Monotypes et Peintures***, Saint-Paul: Fondation Maeght.
- Sam Francis, (1991). ***Sam Francis***, New York: Gagosian Gallery.
- Sam Francis, (1990). ***Sam Francis***, Eindhoven: Gallery Delaive & Galerie Willy Schoots.
- Sam Francis. (1995). ***Sam Francis, les années parisiennes 1950-1961***, París: Galerie Nationale du Jeu de Paume.
- Sam Francis, (1999). ***Sam Francis: 1947-1990***, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.
- Sam Francis, (1986). ***L´œuvre de Sam Francis dans les collections du Musée Idemitsu, Pavillon des arts, 1986, Pavillon des arts, 18.9.-16.11.1986 ; Saison de Tokyo à Paris.*** Musées de la ville.
- Yves Michaud. (1992). ***Sam Francis***, Paris: Editions Daniel Papierski.
- Yves Michaud. (1985). ***Entretiens avec Sam Francis***, Paris: Galeria Jean Fournier.
- Yves Michaud. (1988). ***Entretiens avec Sam Francis II***, Paris: Galeria Jean Fournier.

Pierre Soulages

- ARROUYE Jean, DESBIOLLES Maryline, DUBY Georges, DUPUIS Gilbert, MUNTANER Bernard, (1998). ***Une Œuvre de Pierre Soulages***, Marseille: Editions Muntaner.
- Charles Juliet. (1990). ***Entretien avec Pierre Soulages***, Caen, L´Échoppe.
- Christian Heck, Pierre Soualges, Georges Duby. (1993). ***Conques/Les Vitraux de Soulages***, Paris: Éditions du Seuil et Centre national des arts plastiques.
- Hubert Juin. (1958). ***Soulages***, Paris: Le Musée de Poche.
- Michel Ragon. (1990). ***LES ATELIERS DE SOULAGES***, Paris: Éditions Albin Michel S.A.
- Michael Peppiat. (2004). ***Rencontre avec Pierre Soulages***, Paris: L´ÉCHOPPE.
- Nathalie Reymond. (1999). ***Soulages La lumière et l´espace***, París: BIRO (ADAM).
- Pierre Soulages, (2001). ***Soulages: Lumière du noir***, Paris: Musée national de L´ermitage.
- Pierre Daix & James Johnson Sweeney. (1991). ***Pierre Soulages L'CEUVRE 1947-1990***, Neuchâtel. IDES ET CALENDES.
- Pierre Soulages. (1975). ***Soulages, Salas de exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultura***, Madrid
- Pierre Encrevé & Marie-Cécile Miessner. (2003). ***Soulages l´œuvre imprimé***, Paris: Bibliotèque nationale de France.
- Pierre Soulages-Jacques Le Goff. (2003). ***De la pertinence de mettre une œuvre contemporaine dans un lieu chargé d´histoire***, Paris: Le Pérégrinateur éditeur.
- Pierre Encrevé. (2003). Soulages l´œuvre imprimé, Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Pierre Daix.(2003). ***Pierre Soulages***, Neuchâtel, Editions Ides et Calendre.
- Pierre Soulages . (2002). ***Noir lumière : Entretiens avec Françoise Jaunin***, París. La Bibliothèque des Arts.
- Pierre Soulages, (2006). ***Pierre Soulage: Painting the night***, Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl Privatstiftung. ESSL MUSEUM.
- Pierre Soulages, (2001). ***Pierre Soulages VII Premio International Julio González***, Valencia: IVAM. (2001).
- Pierre Soulages. (1992). ***Pierre Soulages: Peintures 1979-1991 Polyptyques,*** Paris: Maison de Artes Georges Pompidou.
- Russell Connor. (2003). ***Pierre Soulage Au-Delà du noir***, París: Alvik Editions.
- Soulages, Mousseigne, Alain, et al.. (2000). ***Soulages 82 Peintures 17 novimbre 2000-18 février 2001***, Paris: Les Abattoris.
- ***Soulages***, Art International, 1964, p53
- Pierre Soulages, (1979). ***Soulages-Peintures recentes***, Paris: Musée national d´art Moderne, Centre George Pompidou.
- Suzanne Pagé. (1996). ***Soulages: Noir Lumière***, Paris: Musée d´Art moderne de la ville
- Pierre Soulages (1989). ***Soulages-40años de pintura***, Kassel Valencia Nantes: Edition Cantz.
- Wang Lianhua (王蓮曄). (1994). ***Investigación sobre pintura de Pierre Soulages*** 蘇拉吉 (Pierre Soulages 繪畫研究), Taipei.
- Wang Zhexiong (王哲雄). (1994), ***El arista vanguardista Soulages, desde Rodez*** (蘇拉吉, 來自現代藝術不孕之地—賀碟滋(Rodez)的前衛藝術家), Taipei: revista Artista (藝術家), No 226, p 438-444.
- Wang Yulin (王玉齡). (1996), ***Soulages- la luz negra*** (蘇拉吉—黑色的光線), Taipei: revista Artista (藝術家) No 253, p158-159.

Willem de Kooning

- Barbara Hess. (2004). ***De Kooning***, Köln: Taschen.
- Claire Stoullig, Catherine Bompuis. (1984). ***Willem de Kooning***, New York: Whitney Museum of American Art.
- Diane Waldman. (1988). ***Willem de Kooning***, London: Thames and Huston Ltd.
- David Sylvester, Richard Shiff, Martha Prather. (1994). ***Willem de Kooning Paintings***, Washington: National Gallery of Art.
- Edvard Lieber. (2000). ***Willem de Kooning Reflections in the studio***, New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Harry F. Gauch. (1983). ***De Kooning***, New York: Abbeville Modern Masters.
- Lanier Graham. (1991). ***The Prints of Willem de Kooning***, Paris: Baudoin Lebon éditeur.
- Philippe Sollers. (1981). ***De Kooning, Vite***, Paris: Éditions de la différence.
- Philip Larson & Peter Schjeldahl. (1974). ***Willem de Kooning: drawing/sculptures***, New York: E.P. Dutton & Co., Inc.
- Sally Yard. (1997). ***Willem de Kooning***, Barcelona: Ediciones Polígrafa, S. A.
- Willem De Kooning. (1994). ***Willem de Kooning(Colleció Hirshhorn Museum***, Barcelona: Centre Cultura de la Fundació LA CAIXA.
- Willem de Kooning. (2001). ***Willem de Kooning***, Valencia. Institut Valencià d'Art Modern.
- Willem De Kooning, Robert Storr, Gary Garrels. (1995). ***Willem de Kooning/ The Late Painting, The 1980s***, San Francisco: Museum of Modern Art.
- Willem De Kooning. (1996). ***Willem de Kooning Drawings and Sculpture***, New York: Mitchell-Innes & Nash.
- ***Willem de Kooning: Skulpturen***, Stadt Köln, 1983
- Willem de Kooning. (1995). ***Willem de Kooning: de late schilderijen 1981-1987***, Minneapolis: San Francisco Museum of Modern Art and Walker Art Center.
- Willem de Koonin. (2002). ***Willem de Kooning: tracing the figure***, Princeton: The Museum of Contemporary Art & Princeton University Press.
- Willem de Kooning. (1993). ***Willem de Kooning: from the Hirshhorn Museum Collection***, New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Willem de Kooning. (1992). ***Willem de Kooning Écrits et propos***, Paris: École nationale supérieure des Beaux- Arts.
- Willem de Kooning. (2005). ***de Kooning. Paintings 1960-1980***, Basel: Kunstmuseum basel, Hatje Cantz.
- Willem de Kooning. (1983). ***The North Atantic Light 1960-1983***, Amsterdam: Stedelijk Museum

Yves Klein

- Jean-Paul Ledeur. (2000). ***Yves Klein***, Paris: Editions Guy Pieters.
- Pierre Restany. (2000). ***Yves Klein: Le feu au cœur du vide***, Paris: Éditions de la Différence.
- Sidra Stich. (1994). ***Yves Klein***, Köln: Museum Ludwig.
- Sidra Stich. (1995). ***Yves Klein***, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

- Yves Klein. (1994). ***Yves Klein***, Köln: Galerie Gmurzynska
- Yves Klein. (1995). ***Yves Klein now***, Hayward gallery, The South Bank Centre.
- Yves Klein, Hannah Weitemeier, (1995). ***Yves Klein***, Köln: Benedikt Taschen.
- Yves Klein. (2004). ***Yves Klein: Air Architecture***, Los Angeles: MAK Center for Art and Architecture.
- Yves Klein. (1982). ***Yves Klein 1928-1962 A retrospective***, New York: The Arts Publiser, Inc.
- Yves Klein. (1983). ***Yves Klein***, París: Centre Georges Pompidou.
- Yves Klein. (2000). ***Yves Klein Long Live the Immaterial***, New York: Delano Greenidge Editions.
- Yves Klein. (2006). ***Yves Klein Corps, couleur***, immatériel, Paris: Centre Georges Pompidou.
- Yves Klein. (2006). ***Les fondements du JUDO***, Paris: Éditions directa.
- Yves Kline. (2003). ***Le dépassement de la problématique de l´art et autres écrits***, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux- Arts.
- Yves Klein. (1982). ***Yves Klein 1928-1962 A retrospective***, , New York: Institute for the Arts, Rice University, Houston, The Arts Publisher, Inc.
- Yves Klein. (1995). ***Yves Klein Sixteen views***, London: Hayward Gallery, The South Bank Centre.
- Yves Klein. (2000). ***La vie, la vie elle-même qui est l´art absolu***, Ville de Nice.
- Yves Klein. (2004). ***Marie Raymond, Yves Klein : Journal de l'exposition, Angers, Musée des beaux-arts, 20 novembre 2004-24 février 2005.*** Musées Des Beaux-Arts D'Angers, Musée des beaux-arts, Expressions contemporaines, Archives Klein.

FUENTE DE LAS IMÁGENES

Introducción:

In.1. Foto: Violeta
In.2. foto : Violeta
In.3. foto : Hsiao Lin Liu
In.4. foto : Juan

Motivo de la investigación

Mo.1. Li, Hsiao-Kun (李蕭錕) (2001), *El viaje de la caligrafía china* （中國書法之旅）, Lion Art Books (Hsiung Shih Art Books) (雄獅圖書股份有限公司), Taipei , p40
Mo.2. Editorial Er Xuen (二玄社), 2006
Mo.3. Franz Kline. (2004), *Franz Kline*, Torino, Skira Editore S.p.A. p311
Mo.4. 11/08/ 2015, http://search.artmuseums.go.jp/gazou.php?id=43&edaban=1
Mo.5. 11/08/2015, http://artprogramkt.blog91.fc2.com/blog-entry-134.html
Mo.6. Henri Michaux. (1976), *Henri Michaux*, Henri Michaux peintures, Paris: Fondation Maeght, p77
Mo.7. Mark Tobey. (1997). *Mark Tobey*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p376
Mo.8. Jackson Pollock. (1998). *Jackson Pollock*, Nueva York: The Museum of Modern Art, p235

Tabla histórica de dinastía

T1. Dibujo por Hsiao Lin Liu
T2. Michael Sullivan, (1999) (4 th. ed), *The Arts of China*, University of California Press, California, P44

Capitulo 1

1.1. Michael Sullivan, (1999), P3
1.2. Ma, Rusen (馬如森), (1993) , *Jia Gu Wen de la ruina de dinastía Shang* (殷墟甲骨文引論), Northeast Normal University Press (東北師範大學出版社), ChangChuen (長春), p.281
1.3. foto by Artemas Liu
1.4. foto by Cheng Chung Pin
1.5. 11/08/2015, http://lsw1230795.mysinablog.com/index.php?op=ViewArticle&articleId=2867090
1.6. Kong De (孔德), (1995), *Las intepretacions sobre canónico Yi Jin Xi Xue* (易筋洗髓大全注解) Editores de revistas de Wudang (武當雜誌出版社), Danjiang (丹江), p83
1.7. 11/08/2015, https://www.google.es/search?q=%E7%A6%B9%E6%AD%A5&biw=1440&bih=766&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0CCAQsARqFQoTCK768NzM8MYCFcnJFAod7TUD8g#imgrc=KLkOYcYLsxdSxM%3A
1.8. Wang, Kiew Kit (1997), *Chi-kung para a salud y la vitaidad*, Ediciones Urano Barcelona, p110
1.9. Ma, Rusen, (1993), p.270
1.10. Ge, Zhaoguang (葛兆光), (2003), *Diez discurso sobre la antigua csociedad y la cultura china.* (中國古代社會與文化十講), Commercial Press (商務印書館), Hong Kong, p7
1.11. Foto by Artemas Liu
1.12. 11/08/2015, http://www.wikiwand.com/zh-mo/%E7%9B%98%E5%8F%A4
1.13. Ge, Zhaoguang (2003), p3
1.14. Foto by Liu Yenbin
1.15. 11/08/2015 https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%A5%B3%E5%A8%B2#/media/File:Anonymous-Fuxi_and_N%C3%BCwa3.jpg
1.16. Chiang, Hsun (蔣勳), (2009), *La belleza de la caligrafía Han- el baile de XinCao* (漢字書法之美-舞動行草), Yuan-Liou Publishing Co., Ltd. (遠流出版公司), Taipei p9
1.17. Chiang, Hsun (2009), p11
1.18. foto by Liu Yenben
1.19. Chen, Zhenlian (陳振濂) (2002), *El mundo de las líneas- La história de la cultura caligrafía* (線條的世界- 中國書法文化史), Zhejiang University Press (浙江大學出版社), Hanzhoup34
1.20. Chen, Zhenlian (2002), p14
1.21. Chen, Zhenlian (2002), p34

1.22. 12/08/2015, https://zh.wikipedia.org/wiki/File:%E5%8F%B0%E7%81%A3%E6%A1%83%E5%9C%92%E5%B8%82%E6%96%87%E6%98%8C%E5%B8%9D%E5%90%9B%E8%81%96%E5%83%8E.jpg
1.23. Helena Jacoby de Hoffmann (1976), *I Ching- El libro de los cambios*, traducido desde Richard Wilhelm, Cuatro Viento Editorial, p1
1.24. an Min Book Co., Ltd. (三民書局), *Nuevo Traducción de Yi Jing* (新譯易經讀本) (1996), Taipei, p24
1.25. Helena Jacoby de Hoffmann (1976), p21
1.26. Zhang, Hongru (張宏如) (2010), *Los caracteres han son divertidos* (漢字好好玩) volum 1&2, Hanziface Culture, (漢字臉譜文化), Taipei , p152
1.27. Zhang, Hongru (2010) 1, p152
1.28. Zhang, Hongru (2010) 1, p152
1.29. Chen, Zhenlian (2002), p34
1.30. Chen, Zhenlian (2002), p34
1.31. Chiang, Hsun (2009), p30
1.32. 11/10/2015, http://treasure.chinesecio.com/article/2009-12/17/content_94176.htm
1.33. Wang, Zhijuin & Zhang Minghue, Yong Nien (王志軍、張明慧、永年) (2013), Un libro suficiente- La caligrafía china, Linking Publishing Company (聯經出版公司), Taipei p57
1.34. 12/08/2015 http://gs.xinhuanet.com/gansucaitao/2006-08/14/content_7768432.htm

Capitulo 2.

2.1. Ge, Zhaoguang (2003), p5
2.2. Ge, Zhaoguang (2003), p6
2.3.12/08/2015 http://www.wushuweb.com/forum php?mod=viewthread&tid=658687
2.4. Wang Kiew Kit, (1997), p111
2.5. Wang Kiew Kit, (1997), p53
2.6, Zhang, Hongru (2010) 2, p120
2.7. 12/08/2015, http://www.npm.gov.tw/exhbition/yin0701/select.htm
2.8. 12/08/2015, http://www.npm.gov.tw/exhbition/yin0701/select.htm
2.9. 12/08/2015, http://www.npm.gov.tw/exhbition/yin0701/select.htm
2.10. Ma, Rusen, (1993), p.277
2.11. Ma, Rusen, (1993), p 359
2.12. Chiang, Hsun (2009), p35
2.13. 12/08/2015 http://www.npm.gov.tw/exhbition/yin0701/select.htm
2.14. 12/08/2015 http://www.npm.gov.tw/exhbition/yin0701/select.htm
2.15. Chiang, Hsun (2009), p41
2.16. Chen, Zhenlian (2002), p38
2.17. Chiang, Hsun (2009), p39
2.18.Chen, Zhenlian (2002), p38
2.19. Chiang, Hsun (2009), p39

Capitulo 3.

3.1. Chen, Peifeng (陳佩芬) (2004), *Las investigaciones sobre los instrumentos de bronce* (夏商周青銅器研究) Shanghai Ancient Books House (上海古籍出版社), Shanghai
3.2. Ma, Rusen, (1993), p465
3.3. Xu, Jinxiong, (1995), p175
3.4. Xu, Jinxiong, (1995), p175
3.5. Zhang, Hongru (2010) 2, p108
3.6. He, Gongshan (何恭上) (1991), *La historia de la caligrafía china* (中國書法史) (2th ed.) Art Book Co., Ltd. Taipei, p12
3.7. Chen, Peifeng, (2004)
3.8. Chen, Peifeng, (2004)
3.9. Chen, Peifeng, (2004)
3.10. Chen, Peifeng, (2004)
3.11. Li, Hsiao-Kun (2001), p14
3.12. 13/08/2015 http://bbs.ly.shangdu.com/read-htm-tid-3850384.
3.13. 13/08/2015 htmlFile:HouMuWuDingFullView.jpg
3.14. 13/08/2015 http://www.npm.gov.tw/zh-TW/Article.aspx?sNo=04001043
3.15. 13/08/2015 http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/1b/a8/da.html
3.16. 13/08/2015 http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/1b/e4/bd.html
3.17. Chou, Feng-Wu (周鳳五) (1985), *La caligrafía* (書法), Youth Publicaion (幼獅文化事業公司), Taipei, p5

3.18. Chou, Feng-Wu, (1985), p15
3.19. Chou, Feng-Wu, (1985), p15
3.20. 13/08/2015, http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/2e/67/eb.html

Capitulo 4.

4.1. Michael Sullivan, (1999)
4.2. 13/08/2015, http://blog.163.com/ylfangok@126/blog/static/917783752013761150661 6
4.3. 13/08/2015, http://blog.163.com/ylfangok@126/blog/static/917783752013761150661 6
4.4. 13/08/2015, http://www.etaoist.org/taoist/index.php/2011-08-07-02-10-49/2011-08-07-03-58-39/725-2011-08-22-03-18-09
4.5. 13/08/2015, http://www.360doc.com/conte
4.6. 19/08/2015, http://peace2.info/viewthread.php?tid=3854
4.7. 14/08/2015, http://jsl641124.lofter.com/post/42e9cd_7d32933
4.8. 14/08/2015, http://www.aihuahua.net/guohua/shuimo/4303.html
4.9. 14/08/2015, http://www.ywpw.com/forums/garden/post/A0/p0/html/241.html
4.10. 14/08/2015, http://www.seeraa.com/chinese/old-reclusive-painting-one.html
4.11. 14/08/2015, http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/08/62/6c.html
4.12. 19/08/2015, http://www.showchina.org/zgwhxl/zgwx/zzsw/200706/t116980.htm
4.13. Chou, Feng-Wu, (1985), p44
4.14. Chou, Feng-Wu, (1985), p52
4.15. Chou, Feng-Wu, (1985), p57
4.16. Chou, Feng-Wu, (1985), p57

Capitulo 5.

5.1. 19/08/2015, scenery.nihaowang.com
5.2. 19/08/2015, China - Ivacationz.com
5.3. by Hsiao Lin Liu
5.4. Chou, Feng-Wu, (1985), p27
5.5. 14/08/2015, http://ndweb.iis.sinica.edu.tw/rub_public/System/Bronze/Search/detail.jsp?Record_NO=1&Rubbing_ID=25954
5.6. 19/08/2015, http://youimg1.c-ctrip.com/target/tg/695/382/427/39b59eff52f441289a5dc7f527f991cf.jpg5.7. [CCTV], (2011), p215
5.8. Chiang, Hsun (2009), p55
5.9. 19/08/2015, http://www.9610.com/qinhan/lisi/02.htm
5.10. Li, Hsiao-Kun (2001), p26
5.11. Chou, Feng-Wu, (1985), p20
5.12. Chou, Feng-Wu, (1985), p19

Capitulo 6.

6.1. Wang, Zhijuin & Zhang Minghue, Yong Nien (王志軍、張明慧、永年) (2013), *Un libro suficiente- La caligrafía china* (一本就通, 中國書法), Linking Publishing Company (聯經出版公司), Taipei, p10
6.2. Ma, Rusen, (1993), p349
6.3. Chou, Feng-Wu, (1985), p13
6.4. Wang, Zhijuin et al, (2013), p11
6.5. Chen Yaowen (陳耀文), (2003), *Fenix vuela, dragón nadar- el mundo de pincel de Chen Yaowen* (鳳翥龍游, 陳耀文的毛筆天地), Department of Cultura Affairs of Taoyuang (桃園縣政府文化局) , Taiwan, p23
6.6. Li, Hsiao-Kun (2001), p164
6.7. foto by Hsiao Lin Liu
6.8. 19/08/2015, http://news.ifeng.com/gundong/detail_2013_01/29/21700727_0.shtml
6.9. foto by Hsio Lin Liu
6.10. Li, Hsiao-Kun (2001), p169
6.11. foto by Hsiao Lin Liu
6.12. foto: Hsiao Lin Liu
6.13. Chou, Feng-Wu, (1985), p185
6.14. Li, Hsiao-Kun (2001), 178
6.15. by Hsiao Lin Liu
6.16. by Hsiao Lin Liu

Capitulo 7.

7.1. Liu, Zhengchen (劉正成), (1989), *El diccionario de crítica sobre las obras de la caligrafía china, vol 1, 2* (中國書法鑑賞大辭典), Warmth Publishing Group (旺文出版社), Hong Kong, p76
7.2. Hsiao Lin Liu
7.3. 14/08/2015, http://club.china.com/data/thread/5688138/2737/96/53/1_1.html
7.4. Hsiao Lin Liu

7.5. 20/08/2015, http://blog2.laparios.com/wp-content/uploads/2012/11/bird-migrating.jpg
7.6. 14/08/2015, http://www.chinachizi.org/zhuzhan/koushulishi/319.html
7.7. 14/08/2015, http://www.zy1248.com/2012/0105/15784.html
7.8. Liu, Zhengchen, (1989), p116
7.9. 14/08/2015, http://www.chinazh.org/?thread-342-1.html
7.10. 14/08/2015, http://sns.91ddcc.com/t/57348
7.11. Liu, Zhengchen, (1989), 106
7.12. foto by Cheng Chung Pin

Capitulo 8.

8.1. 5/9/2015, http://www.dianliwenmi.com/postimg_3611931.html
8.2. foto by Cheng Chung Pin
8.3. foto by Liu Yenbin
8.4. Liu, Zhengchen, (1989), p79
8.5. Liu, Zhengchen, (1989), p86
8.6. Cui Zhi (崔陟), (2009), *La caligrafía* (書法), OWL Publishing House (貓頭鷹), p29
8.7. 8.6. Cui Zhi (崔陟), (2009), p29
8.8. Liu, Zhengchen, (1989), p126
8.9. Liu, Zhengchen, (1989), p160
8.10. Chou, Feng-Wu, (1985), p48
8.11. Chou, Feng-Wu, (1985), p48
8.12. foto by Cheng Chung Pin
8.13. foto by Cheng Chung Pin

Capitulo 9.

9.1. 0/08/2015,
http://www.360doc.com/content/12/1104/22/4571882_245766058.shtml
9.2. Chen, Zhenlian (2002), p78
9.3. Caligrafía de Hsiao Lin Liu
9.4. Caligrafía de Hsiao Lin Liu
9.5. 15/08/2015, http://skpoon.blogspot.com.es/2014/01/2013-12-29.html
9.6. Escribir por Hsiao Lin Liu
9.7. foto by Artemas Liu
9.8. Caligrafía de Hsiao Lin Liu
9.9. 15/08/2015, http://wo.poco.cn/6079057/post/id/3762402
nt/13/0730/08/2799607_303483577.shtml
9.10. Caligrafía de Hsiao Lin Liu
9.11. 15/08/2015, http://www.nipic.com/show/1/7/05e9d4af4230e21f.html
9.12. Caligrafía de Hsiao Lin Liu
9.13. 15/08/2015, http://www.zwbk.org/PictureBigShow.
9.14. Escribir por Hsiao Lin Liu
9.15. 15/08/2015, : http://www.nipic.com/show/1/9/89d41d7fd7582677.html
9.16. 15/08/2015, http://www.gemag.com.cn/15/13516_1.html
9.17. foto by Liu Yenbin
9.18. Caligrafía de Hsiao Lin Liu
9.19. Foto by Cheng Chung Pin

Capitulo 10.

10.1. 15/08/2015, https://zh.wikipedia.org/zh-hant/%E6%99%9A%E7%AC%91%E5%A0%82%E7%94%BB%E4%BC%A0#/media/File:Wang_Hsichih.jpg
10.2. Chen, Zhenlian (2002), p66
10.3. Chou, Feng-Wu, (1985), p178
10.4. Tu, Cheng-sheng (杜正勝), (2001), *La hostoria de la cultura china* (中國文化史), San Min Book Co., Ltd. (三民書局), p98
10.5. 15/08/2015, http://www.nlc.gov.cn/newgtkj/shjs/201204/t20120409_61131.htm
10.6. Ge, Zhaoguang (2003), p71
10.7. Ge, Zhaoguang (2003), p71
10.8. Ge, Zhaoguang (2003), p164
10.9. 15/08/2015, https://zh.wikipedia.org/zh-hant/%E6%A2%81%E6%A5%B7
10.10. 15/08/2015, http://www.baohuasi.org/gnews/2013718/2013718287918.html
10.11. 15/08/2015, https://zh.wikipedia.org/zh-hant/%E6%A2%81%E6%A5%B7
10.12. 15/08/2015, http://www.nlc.gov.cn/newgtkj/shjs/201109/t20110923_52089.htm
10.13. 20/08/2015, https://zh.wikipedia.org/zh-hant/%E6%99%9A%E7%AC%91%E5%A0%82%E7%94%BB%E4%BC%A0#/media/File:Gu_Kaizhi.jpg
10.14. 15/08/2015, http://www.gongbi.net/viewthread.php?tid=4469

Capitulo 11.

11.1. 20/08/2015, http://www.360doc.com/content/12/1104/22/4571882_245766058.shtml
11.2. foto by Artemas Liu
11.3. foto by Liu Yenben
11.4. 20/08/2015, http://m.zwbk.org/lemma/81694
11.5. 20/08/2015, http://b5.secretchina.com/news/13/11/11/519742.html?%E7%AD%86%E5%8F%83%E9%80%A0%E5%8C%96%E7%8E%8B%E7%BE%B2%E4%B9%8B%28%E7%B5%84%E5%9C%96%29
11.6. Chiang, Hsun (2009), p70
11.7. Li, Hsiao-Kun (2001), p62
11.8. Li, Hsiao-Kun (2001), p6
11.9. 15/08/2015, http://163.20.160.14/~word/modules/tinyd0/content/note/3-1-16.htm
11.10. Chen Yaowen (陳耀文), (2003)
11.11. 15/08/2015, http://jsl641124.blog.163.com/blog/static/17702514320155261411601/
11.12. 0/08/2015, http://www.360doc.com/content/12/1104/22/4571882_245766058.shtml
11.13. 20/08/2015, http://www.360doc.com/content/12/1104/22/4571882_245766058.shtm
11.14.20/08/2015, http://www.360doc.com/content/12/1104/22/4571882_245766058.shtml
11.15. 15/08/2015, http://www.9610.com/yzhq/yzqjzwg.jpg
11.16.15/08/2015, http://www.9610.com/yzhq/yzqjzwg.jpg
11.17. 15/08/2015, http://img.secretchina.com/dat/media/22/2014/07/11/20140711170214872.png
11.18. 15/08/2015, http://www.zdlib.cn/zbBoyishLibrary/resource.do?reqCode=viewPicture&id=81

Capitulo 12.

12.1. Liu, Zhengchen, (1989), p165
12.2. Liu, Zhengchen, (1989), p254
12.3. Liu, Zhengchen, (1989), p530
12.4. foto de Violeta
12.5. caligrafía de Hsiao Lin Liu
12.6. 18/08/2015, http://jsl641124.blog.163.com/blog/static/17702514320118292474440 0/
12.7. Li, Hsiao-Kun (2001), p95
12.8. Liu, Zhengchen, (1989), p453
12.9. Li, Hsiao-Kun (2001), p97
12.10. Li, Hsiao-Kun (2001), p102
12.11. Li, Hsiao-Kun (2001), p101
12.12. Li, Hsiao-Kun (2001), p104

Capitulo 13.

13.1. Chou, Feng-Wu, (1985), p56
13.2. Chou, Feng-Wu, (1985), p56
13.3. foto by Artesmes Liu
13.4. 16/08/2015, http://guoxue.ifeng.com/a/20150802/44327159_0.shtml
13.5. 16/08/2015, http://www.twwiki.com/wiki/%E9%9B%AA%E6%BA%AA%E5%9C%96
13.6. Chen, Zhenlian (2002), p139
13.7. 16/08/2015, http://www.nlc.gov.cn/newgtkj/hxyz/qt/201109/t20110920_51406.htm
13.8. Ge, Zhaoguang (2003), p162
13.9. http://www.aerc.nhcue.edu.tw/2-0-2/sung/Liang-Kai/2.jpg
13.10. 15/08/2015, http://www.nlc.gov.cn/newgtkj/shjs/201106/t20110610_43836.htm
13.11. 15/08/2015, http://www.nlc.gov.cn/newgtkj/shjs/201106/t20110610_43836.htm
13.12. Chou, Feng-Wu, (1985), p58
13.13. 16/08/2015, http://www.9610.com/zhy/13.htm
13.14. 24/08/2015, http://bensenten.blogspot.com.es/2014/04/blog-post_2639.html13.17. 16/08/2015, http://zh-tw.taiwanacademy.tw/t_article/index.php?sn=58489
13.15. 16/08/2015, http://www.nipic.com/show/2/27/92b83b4763c7c5e7.html
13.16. 16/08/2015, http://www.guoxue.com/?p=27868
13.17. 16/08/2015. http://www.360doc.com/content/11/0315/17/489865_101383494.shtml

13.18. 16/08/2015. http://www.360doc.com/conte
nt/11/0315/17/489865_101383494.shtml
13.19. 16/08/2015. http://www.360doc.com/conte
nt/11/0315/17/489865_101383494.shtml
13.20. 16/08/2015. http://www.360doc.com/conte
nt/11/0315/17/489865_101383494.shtml
13.21. Chen, Zhenlian (2002), p183
13.22. Chen, Zhenlian (2002), p123
13.23. Chou, Feng-Wu, (1985), p57
13.24. 16/08/2015, http://www.9610.com/huaisu/zxt.htm
13.25. 16/08/2015, http://www.9610.com/huaisu/zxt.htm
13.26. 16/08/2015, http://www.9610.com/huaisu/zxt.htm
13.27. 16/08/2015, http://www.9610.com/huaisu/zxt.htm
13.28. 16/08/2015, http://www.9610.com/huaisu/zxt.htm
13.29. Li, Hsiao-Kun (2001), p108
13.30. Chou, Feng-Wu, (1985), p97
13.31. 2/9/2015, http://toutiao.com/a3820199778/
13.32. Chen, Zhenlian (2002), p166
13.33. 2/9/2015, http://www.jianoutea.com/chayewenhua/chayewenji/
shufahuazuo/2012/0819/430.html
13.34. 2/9/2015, http://img.secretchina.com/dat/med
ia/22/2015/04/27/20150427153932821.png
13.35. 3/9/2015, http://www.aihuahua.net/guohua/huaniao/2530.html
13.36. Chou, Feng-Wu, (1985), p102
13.37. 15.3. Chou, Feng-Wu, (1985), p100
13.39. 15.2. Chou, Feng-Wu, (1985), p100
13.40. 3/9/2015, http://arts.sohu.com/20140424/n398757805_2.shtml
13.41. http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/08/3a/4b.html
13.42. Chen, Zhenlian (2002), p171
13.43. Chou, Feng-Wu, (1985), p110
13.44. 31/08/2015, http://tool.wikichina.com/shufaxinshang/2172.htm
13.45. 31/08/2015, http://www.yingbishufa.com/ldbt/8004.htm
13.46. 31/08/2015, http://www.yhsf.org/html/150/0/747/2.htm

Capitulo 14.

14.1. Li, Hsiao-Kun (2001), p106
14.2. 9/9/2015, http://www.9610.com/huaisu/smt.htm
14.3. *Wuhan Su Dian Yinyin* (武漢古籍書店影印), 1988
14.4. 9/9/2015, http://www.yac8.com/news/7796.html
14.5. Chou, Feng-Wu, (1985), p101
14.6. *Shu Fa Zhong Kan* (書法叢刊), 1988, Liaoning
14.7. Li, Hsiao-Kun (2001), p135
14.8. 31/08/2015. http://metmuseum.org/exhibitions/
view?exhibitionId={432572F9-1955-42FA-95D5-0E66F6FC9127}&oid=78850
&pkgids=252&pg=1&rpp=30&pos=26&ft=*14.9. Li, Hsiao-Kun (2001), p136
14.9. Li, Hsiao-Kun (2001), p136
14.10. 8/9/2015, http://www.shufalu.com/mj/zhengxie/633.html
14.11. Li, Hsiao-Kun (2001), p132
14.12. 10/9/2015, http://jsl641124.blog.163.com/blog/
static/17702514320155303916186/
14.13. 10/9/2015, http://www.9610.com/wangduo/123.htm

Capitulo 15.

15.1. foto by Violeta.
15.2. Chou, Feng-Wu, (1985), p80
15.3. Chou, Feng-Wu, (1985), p109
15.4. Li, Hsiao-Kun (2001), p129
15.5. Li, Hsiao-Kun (2001), p130
15.6. 27/08/2015, http://www.shufa.org/bbs/thread-26029-1-1.html
15.7. Chou, Feng-Wu, (1985), p104
15.8. Li, Hsiao-Kun (2001), p119
15.9. Li, Hsiao-Kun (2001), p126
15.10. 27/08/2015, http://www.yingbishufa.com/ldbt/6004.HTM
15.11. 27/08/2015, http://www.360doc.com/conte
nt/11/0403/17/5068430_106957436.shtml
15.12. 27/08/2015, http://www.360doc.com/content/12/0513/18/232916_210763865.
shtml
15.13. 27/08/2015, http://www.shufazidian.com/ziliao/41631.html
15.14. 27/08/2015, http://www.yac8.com/news/9249.html

15.15. Museo Palacio Nacional de Taipei (國立故宮博物院), (1996), *Los tesoros de Museo Palacio Nacional de Taipei- La caligrafía*, (故宮寶笈- 法書), p126
15.16. 27/08/2015, http://www.360doc.com/conte nt/15/0116/21/11159487_441416341.shtml
15.17. 27/08/2015, http://www.shufawu.com/forum. php?mod=viewthread&tid=245496
15.18. 27/08/2015, http://www.9610.com/zhym/chibi.htm
15.19. Li, Hsiao-Kun (2001), p119
15.20. 8/9/2015, http://www.njmuseum.com/Antique/ExhibitionContent. aspx?menuid=c2f7b822-0c8b-417a-a393-dc8de9946b5a&id=92c81c78-263b-44e2-b77e-f7a72444077b
15.21. 28/08/2015, http://sdjnwzg.blog.163.com/blog/ static/20137100420137641055181/

Capitulo 16.

16.1. H.H. Arnason, (1986), *A history of Modern Art*, New York, Thames and Hudson, p39
16.2. H.H. Arnason, (1986), p193
16.3. H.H. Arnason, (1986), p113
16.4. Antonio Granados Valdés, (1994), p57
16.5. Douglas W. Druick, Peter Kort Zegers, Britt Salvesen (2001). *Van Gogh and Gauguin- The Studio of the South*, Thames & Hudson. The Art institute of Chicago, p106
16.6. Douglas W. Druick et al. (2001), p106
16.7. H.H. Arnason, (1986), p39
16.8. Wassily Kandisnky (2003), *Kandinsky- origen de la abstración*, Fundación Juan March, p71
16.9. Tan Li (覃力). (1992). *La caligrafía japonesa contemporanea* (當代日本書法), Tian Jin University Press (天津大學出版社), p69.
16.10. Tan Li (覃力). (1992), p23
16.11. Tan Li (覃力). (1992). p73
16.12. Mr. and Mrs Michael Klebanoff, *Vassily Kandinsky : La Revolució Del Llenguatge Pictòric: Obres Procedents de MNAM/CCI*, Barcelona, Macba. Centre Georges Pompidou. p23
16.13. 16.14. Wassily Kandinsky, (1997), p62
16.14. Traducido por Roberto Pope Supervisado por Enrique Butelman, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1955, 2ª edición, 1961, p101
16.15. Frontispicio de la primera edición del I Ching, traducido y explicado por Richard Wilhelm, E. Diederichs Verlag, 1924
16.16. Wassily Kandinsky, (1997). p57
16.17. Wassily Kandisnky (2003), *Kandinsky- origen de la abstración*, Fundación Juan March, p93
16.18. F Wassily Kandisnky (2003), p71
16.19. Wassily Kandisnky (2003), p87
16.20. Piet Modrian. (1994). *Piet Mondrian*, Leonardo Arte, MOMA, National Gallery of Art 1994, p156
16.21. Piet Modrian. (1994). p121
16.22. Mr. and Mrs Michael Klebanoff, *Vassily Kandinsky : La Revolució Del Llenguatge Pictòric: Obres Procedents de MNAM/CCI*, Barcelona, Macba. Centre Georges Pompidou. p365
16.23. Mr. and Mrs Michael Klebanoff, p661
16.24. 20/8/2015, http://bbs.tongcheng.gov.cn/forum_view.php?fid=474509&tid=15
16.25. 7/9/2015, http://www.9610.com/nyl/32.htm
16.26. Hsiao Lin Liu
16.27. Douglas W. Druick et al. (2001), p325
16.28. Douglas W. Druick et al. (2001), p287
16.29. Taschen GmbH (2001), *Arte del siglo XX*, Barcelona, 2001, p87
16.30. Taschen GmbH (2001), p84
16.31. Taschen GmbH (2001), p85
16.32. Taschen GmbH (2001), p120
16.33. Hsiao Lin Liu
16.34. Taschen GmbH (2001), p114
16.35. Taschen GmbH (2001), p117

Capitulo 17.

17.1. Mark Tobey. (1997). *Mark Tobey*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p269
17.2. Mirella Bandini; Alain Mousseigne; Anna Minola; Barbara Bertozzi (1997),

Tapié/Un-Art-Autre, Torino, Edizioni d´Arte Fratelli Pozzo, Galleria Civica d´Arte Moderna e Contemponanea di Torino, p137

17.3. Mirella Bandini et al. (1997), p81

17.4. Mirella Bandini et al. (1997), p84

17.5. Mirella Bandini et al. (1997), p24

17.6. Mirella Bandini et al. (1997), p56

Capitulo 17. 3.1

17.3.1.1. Mark Tobey. (1997). *Mark Tobey.* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p370

17.3.1.2. Mark Tobey. (1997), p267

17.3.1.3. Mark Tobey. (1997). p376

17.3.1..4. Mark Tobey. (1997). p379

17.3.1.5. Mark Tobey, (1966). *Tobey*, Wieland Schmied. Sttutgart Verlag Gerd Hatje.

17.3.1.6. Mark Tobey. (1997), p381

17.3.1.7. Mark Tobey. (1997).

17.3.1.8. Mark Tobey, (1966). p73

17.3.1.9. Mark Tobey. (1997), p309

17.3.1.10. Mark Tobey. (1997).

17.3.1.11. Mark Tobey. (1997). p380

17.3.1.11. Mark Tobey. (1997). p381

Capitulo 17.3. 2

17.3.2.1. Julius Bissier. (2001), *Julius Bissier œuveres 1913-1965*, Paris,Musée d'Art Modernes, Saint-Étienne et Réunion des Musées Natinonaux, [MAMSE], p85

17.3.2.2. Julius Bissier. (2001), [MAMSE], (2001), Paris, p118

17.3.2.3. Julius Bissier, (2001), *Julius Bissier,* Lausanne, Editions Benteli, Galerie Alice Pauli [GAP], p22

17.3.2.4. Julius Bissier, (2001), [GAP], p44

17.3.2.6. Julius Bissier, (2001), [MAMSE], p117

17.3.2.5. Julius Bissier, (2001), [GAP], P66

17.3.2.6. Julius Bissier, (2001), [GAP], p38

17.3.2.7. Julis Bissier, (1984), *Julis Bissier* , Madrid: Fundación Juan March

Capitulo 17.3.3

17.3.3.1. Pilar Cabaña, (2000), *La fuerza de Oriente en la obra de Joan Miró*, Eleta, Madrid, P69

17.3.3.2. Pilar Cabaña, (2000), p69

17.3.3.3. Pilar Cabaña, (2000), P47

17.3.3.4. Pilar Cabaña, (2000), p29

17.3.3.5. Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud. (2002). *Miró painting IV. 1959-1968*, París Daniel Lelong- Successió Miró, 1968-251

17.3.3.6. Jacques Dupin et al, (2002), 1968-230

17.3.3.7. Jacques Dupin et al, (2002), 1969- 18

17.3.3.8. Jacques Dupin et al, (2002), 1968-251

17.3.3.9. Jacques Dupin et al, (2002), 1963-121

17.3.3.10. Jacques Dupin, Ariane Lelong-Mainaud. (2003). *Miró painting V. 1969-1975*, París Daniel Lelong- Successió Miró

17.3.3.11. Jacques Dupin et al, (2003), 1974- 178

Capitulo 17.3.4

17.3.4.1. Henri Michaux, (1993), *Henri Michaux obras Escogidas 1927-1984*, Valencia: Ivam Centro Julio Gonzalez, Generalitat Valenciana [IVAM].

17.3.4.2. Henri Michaux, (1993)

17.3.4.3. Henri Michaux, (1993),

17.3.4.4. Henri Michaux, (1976), *Henri Michaux peintures*, Paris: Fondation Maeght, p77

17.3.4.5. Henri Michaux, (1976), p71

17.3.4.6. Henri Michaux, (1993)

17.3.4.7. Henri Michaux, (1967), *Henri Micahux (Oeuvres Choix D'oeures Des Années 1946-1966)*, Paris: Le Point Cardinal.

17.3.4.8. Henri Michaux, (1967).

17.3.4.9. Henri Michaux, (1967).

17.3.4.10. Henri Michaux, (1976), p64

17.3.4.11. Henri Michaux, (1980), *Henri Micahux (Oeuvres Récentes)*, Paris: Le Point Cardinal

Capitulo 17.3.5

17.3.5.1. Amnon Barzel& Cristiano Isnardi, (2007), *Hans Hartung,In the beginning was lightning*, 5 Continents Editions, Milano, p18
17.3.5.2. Pierre Descargues, (1977), *Hans Hartung*, Ediciones Polígrafa, S.A, Barcelona p183
17.3.5.3. Pierre Descargues, (1977), p182
17.3.5.4. Pierre Descargues, (1977), p187
17.3.5.5. Pierre Descargues, (1977), p188
17.3.5.6. Pierre Descargues, (1977), p240
17.3.5.7. Pierre Descargues, (1977), p181
17.3.5.8. Pierre Descargues, (1977), p177
17.3.5.9. Pierre Descargues, (1977), p176

Capitulo 17.3.6

17.3.6.1. Diane Waldman. (1988). *Willem de Kooning*, London, Thames and Huston Ltd. p72
17.3.6.2. 17/08/2015, https://shard4.1stdibs.us.com/archivesE/art/upload/79/2840/deKooning-Love-to-Wakoko.jpg
17.3.6.3. Diane Waldman. (1988).
17.3.6.4. Williem de Kooning , (1994), *Williem de Kooning (Colleció Hirshhorn Museum)*, Barcelona: Centre Cultura de la Fundació ¨LA CAIXA¨, p43
17.3.6.5. Williem de Kooning, (2001), *Williem de Kooning*, Valencia: Institut Valencià d'Art Mnodern[IVAM], p106
17.3.6.6. Williem de Kooning, (2001), p107
17.3.6.7. Williem de Kooning, (2001), p106
17.3.6.8. Williem de Kooning, (1995), *Williem de Kooning*, The Late Pinting, The 1980s, San Francisco Museum of Modern Art, (1995), p91
17.3.6.9. Williem de Kooning, (1994), p143

Capitulo 17.3.7

17.3.7.1. Franz Kline, (1994). F*ranz Kline arte y esctructura de la identidad*, Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, p58
17.3.7.2. Franz Kline, (1994), Barcelona, p94
17.3.7.3. Franz Kline, (2004). *Franz Kline 1910-1962*, Torino: Skira Editore S.p.A. p311
17.3.7.4. Franz Kline, (1994), p132
17.3.7.5. Franz Kline, (1994), p93
17.3.7.6. Franz Kline, (1994), p132
17.3.7.7. Franz Kline, (1994), p97
17.3.7.8. Franz Kline, (1994), p 68
17.3.7.9. Harry F. Gaugh. (1994). *Franz Kline*, New York London Paris, Cincinnati Art Museum, Abbeville Press, p131
17.3.7.10. Harry F. Gaugh. (1994), p131
17.3.7.11. Franz Kline, (1994), p101
17.3.7.12. Franz Kline, (1994), p129

Capitulo 17.3.8

17.3.8.1. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel. (1998) *Jackson Pollock*. Nueva York, The Museum of Modern Art, p206
17.3.8.2. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel. (1998), p174
17.3.8.3. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p223
17.3.8.4. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p89
17.3.8.5. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p286
17.3.8.6. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p225
17.3.8.7. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p235
17.3.8.8. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p265
17.3.8.9. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p307
17.3.8.10. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p239
17.3.8.11. Kirk Varnedoe & Pepe Karmel, (1998), p281

Capitulo 17.3.9

17.3.9.1. Marcelin Pleynet (1989), *Motherwell*, Edition Daniel Papierski, Paris
17.3.9.2. Marcelin Pleynet (1989), p95
17.3.9.3. Marcelin Pleynet, (1989), p106
17.3.9.4. Marcelin Pleynet, (1989), p113
17.3.9.5. Marcelin Pleynet, (1989), p143
17.3.9.6. Marcelin Pleynet, (1989), p113
17.3.9.7. Fontación Tapies (1996), p183
17.3.9.8. Ellen Grand. (1982). *Robert Motherwell*, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, p 204
17.3.9.9. Marcelin Pleynet, (1989), p108
17.3.9.10. Ellen Grand, (1982), p204

17.3.9.11. Jack Flam, (1991), *Motherwell*, Ediciones Polígrafa, S.A.,Barcelona
17.3.9.12. Ellen Grand, (1982), p219

Capitulo 17.3.10

17.3.10.1. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), *Pierre Soulages L'CEUVRE 1947-1990*, IDES ET CALENDES, Neuchâtel, p47
17.3.10.2. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p42
17.3.10.3. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p134
17.3.10.4. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p65
17.3.10.5. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p50
17.3.10.6. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p96
17.3.10.7. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p99
17.3.10.8. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p46
17.3.10.9. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p51
17.3.10.10. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p106
17.3.10.11. Pierre Daix & James Johnson Sweeney, (1991), p110

Capitulo 17.3.11

17.11.1. François Mathey, (1969), *Georges Mathieu*, Fratelli Fabbri Editori, Milano, pin 1
17.11.2. François Mathey, (1969), pin 98
17.11.3. François Mathey, (1969), pin 76
17.11.4. François Mathey, (1969), pin 129
17.11.5. 27/9/2015, http://b5.secretchina.com/news/12/03/29/445941.html?%E5%9C%96%E8%AA%AA%E6%BC%A2%E5%AD%97%E7%9A%84%E6%AD%B7%E5%8F%B2%20%E6%BC%A2%E5%AD%97%E7%9A%84%E6%9C%80%E5%88%9D%E6%A8%A1%E6%A8%A3%28%E7%B5%84%E5%9C%96%29
17.11.6. François Mathey, (1969)
17.11.7. François Mathey, (1969), pin 83
17.11.8. François Mathey, (1969), pin 71
17.11.9. François Mathey, (1969), pin 157
17.11.10. François Mathey, (1969), p229

Capitulo 17.3.12

17.3.12.1. Michel Waldberg, (1987), *Sam Francis: Metaphysics of the void*, Mood Book Publishing Ltd, p158
17.3.12.2. Sam Francis, (1999), *Sam Francis: 1947-1990*, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, p53
17.3.12.3. Sam Francis, (1978), *Sam Francis: peintures récentes 1976/1978*, Paris: Centre Georges Pompidou Musée national d'art moderne.
17.3.12.4. Sam Francis, (1978).
17.3.12.5. Sam Francis, (1999), p91
17.3.12.6. Sam Francis, (1990), *Sam Francis*, Eindhoven, Amsterdam: Gallery Delaive & Galerie Willy Schoots, pin43
17.3.12.7. Sam Francis, (1990), pin 18
17.3.12.8. Sam Francis, (1990), pin14
17.3.12.9. Sam Francis, (1999), p138
17.3.12.10. Michel Waldberg, (1987), p127
17.3.12.11. Sam Francis, (1999), p118

Capitulo 17.3.13

17.3.13.1. Anna Agustí, Jean Frémon, Miquel Tàpies, (2003). *Tàpies. Obra completa. Volum 7è. 1991-1997*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
17.3.13.2. Anna Agustí, Jacques Dupin, Miquel Tàpies. (1995). *Tàpies. Obra completa. Volum 4art. 1976-1981*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, Ediciones Polígrafa.
17.3.13.3. Alexandre Cirici, (1973), *TÀPIES, Testimonio del silencio*, Ediciones Polígrafa, S. A. Barcelona, p9
17.3.13.4. *Tàpies. Obra completa. Volum 4art.*
17.3.13.5. *Tàpies. Obra completa. Volum 4art.*
17.3.13.6. *Tàpies. Obra completa. Volum 8è.*
17.3.13.7. *Tàpies. Obra completa. Volum 8è.*
17.3.13.8. *Tàpies. Obra completa. Volum 8è.*
17.3.13.9. *Tàpies. Obra completa. Volum 4art.*
17.3.13.10. *Tàpies. Obra completa. Volum 4art.*
17.3.13.11. *Tàpies. Obra completa. Volum 5è.*

Capitulo 17. 14

17.3.14.1. Collectif, (1998). *Alechinsky*, ADAGP, Paris: Galerie national du Jeu de paume, p23
17.3.14.2. Collectif , (1998), p25
17.3.14.3. Collectif, (1998), p10
17.3.14.4. Collectif, (1998), p8
17.3.14.5. Collectif, (1998), p170

17.3.14.6. Collectif, (1998), p149
17.3.14.7. Collectif, (1998), p113
17.3.14.8. Collectif, (1998), p69
17.3.14.9. Collectif, (1998), p51

Capitulo 17.3.15

17.3.15.1. Yves Klein. (1994). *Yves Klein*, Galerie Gmurzynska, 1994, Köln. p15
17.3.15.2. Sidra Stich, (1994), *Yves Klein*, Museum Ludwig, Köln,51
17.3.15.3. Hannah Weitemeier, (1995), *Yves Klein*, Benedikt Taschen, Köln, p4
17.3.15.4. Yves Klein. (2004). *Marie Raymond, Yves Klein : Journal de l'exposition, Angers, Musée des beaux-arts, 20 novembre 2004-24 février 2005.* Musées Des Beaux-Arts D'Angers: Musée des beaux-arts, Expressions contemporaines, Archives Klein., p88
17.3.15.5. Hannah Weitemeier, (1995), p54
17.3.15.6. Sidra Stich, (1994), p40
17.3.15.7. Sidra Stich, (1994), p56
17.3.15.8. Yves Klein. (2004). p148
17.3.15.9. Sidra Stich, (1994), p182
17.3.15.10. Sidra Stich, (1994), p180
17.3.15.11. Hannah Weitemeier, (1995), p51

Capitulo 17.3.16

17.3.16.1. Cy Twombly. (1988), *Cy Twombly*, Paris: Centre Georges Pompidou [CGP], p 38
17.3.16.2. 18/08/2015, http://www.cytwombly.info/twombly_biography.htm
17.3.16.3. Cy Twombly. (1988), p 78
17.3.16.4. 18/08/2015, http://www.theartstory.org/artist-twombly-cy.htm
17.3.16.5. Cy Twombly. (1988), p1
17.3.16.6. Cy Twombly. (1988), p27
17.3.16.7. Cy Twombly. (1988), 25

Capitulo 17.3.17

17.3.17.1. Brenda Richardson, (1992), *Brice Marden-Cold Mountain*, Houstain Fine Art Press, Texas, p135
17.3.17.2. 7/9/2015, http://ecx.images-amazon.com/images/I/81CIvE3XoYL._SL1500_.jpg
17.3.17.3. 7/9/2015, https://ranchoreubidoux.files.wordpress.com/2013/04/brice-marden_1.jpeg
17.3.17.4. 31/08/2015, http://tool.wikichina.com/shufaxinshang/2172.htm
17.3.17.5. Daros Services, (2003), *Brice Marden*, Zürich, dibujo 42.
17.3.17.6. Brenda Richardson, (1992), p148
17.3.17.7. Brenda Richardson, (1992), p110
17.3.17.8. Daros Services, (2003), dibujo 18
17.3.17.9. Brenda Richardson, (1992), p15

FUENTE DE LAS IMÁGENES