

Imagen y palabra en el arte chino

Sara Losada Rambla

Departamento de Historia del Arte.

Universitat de València

RESUMEN

El artículo muestra la compleja relación entre imagen y palabra en el arte chino, ya que los límites entre lo que se pinta y lo que se escribe, lo que se contempla y lo que se lee, no están claramente definidos. Para entender la confluencia de la caligrafía, la pintura y la poesía estudiaremos la visión del arte en China, así como del mundo y del ser humano, y cómo esto se verá reflejado en los contenidos y la estética formal de las obras. Finalmente, observaremos como la temporalidad y la espacialidad, que vincularíamos con la palabra y la imagen, se mezclan en cada una de las tres artes, que pueden cobrar vida por sí solas o conviviendo unas con otras.

Palabras clave: caligrafía / pintura / imagen / palabra.

ABSTRACT

This article shows the complex relationship between picture and word in Chinese art, since the limits between what is painted and what is written, what is contemplated and what is read, are not clearly defined. In order to understand the convergence of calligraphy, painting and poetry, the paper studies the Chinese conception of art, world, and human being, and how that conception is reflected in the contents and formal aesthetics of works of art. Finally, it is shown how temporality and spatiality, which may be linked with word and picture, are mixed in each one of the three arts, which may come to life either by themselves or in unison

Keywords: calligraphy / painting / picture / word.

INTRODUCCIÓN

Las pinturas chinas son imágenes conceptuales, casi diríamos abstractas,¹ por lo que, aunque en ellas no haya palabra en sí misma, es común la idea de “leer” una pintura. Por su parte, el idioma escrito chino contiene, desde sus orígenes, imágenes. Los caracteres se dibujan y, además, en su nacimiento miraron al mundo para su creación. Hay en ellos una potencialidad plástica que se ha mantenido a lo largo de los siglos. Incluso en la propia construcción del idioma, especialmente en la poesía, se tiende a la elaboración de imágenes para quien lee el poema. Y en esta mezcla entre lo que se pinta y lo que se escribe, lo que se contempla y lo que se lee, aparece la caligrafía: se trata de imagen pero, al mismo tiempo, y de forma inevitable, se construye sobre los caracteres, que son su elemento arquitectónico. Esta manifestación artística, en tanto que imagen, comparte sus orígenes con la pintura e incluso influye en ésta. Su arquitectura es la de los caracteres, pero estos nacen conectados a la realidad y mantienen su potencialidad como imagen.



ZHU Da. *Flor cayendo*. Colección de Mr. y Mrs. Fred Fangyu Wang, New Jersey. Dinastía Qing.

¹ No nos referimos a toda la pintura china pero si a una parte destacada de la misma. Especialmente se trata de la pintura monocroma de paisajes, bambú, piedras, flores...

Imagen y palabra están presentes en la poesía, la caligrafía y la pintura. Tres artes que conviven en un mismo soporte, que comparten una misma concepción del arte, del mundo y de la relación del ser humano con el mismo.

CONFLUENCIA DE IMAGEN Y PALABRA EN CHINA

La relación entre la caligrafía, la pintura y la poesía comienza en sus propios orígenes. Aunque tanto a la pintura como a la caligrafía se les atribuyan orígenes compartidos que se sitúan entre el mito y la leyenda, la pintura hunde sus raíces en los ideogramas.² Pero, al mismo tiempo, también la escritura empezó como imagen. Siendo la fecha de sus orígenes desconocida, se cree que su génesis está en los dibujos geométricos inscritos en cerámica de la cultura de Yangshao (5000 a. C.-3000 a.C.).³ En lo que todos los autores parecen estar de acuerdo es que de la Dinastía Shang (1766 a.C.-1123 a.C.) datan las primeras inscripciones ya sistemáticas sobre caparazones de tortuga y huesos de animales, así como recipientes de bronce. A partir de la dinastía Han (206 a.C. – 221 d.C.) se fueron asentando los estilos de escritura y el idioma escrito empezó a ser valorado estéticamente, iniciándose un camino que vincularía escritura artística y ser humano.

La escritura, desde los orígenes, oscila entre la imagen y la palabra. Los caracteres eran ideográficos y también pictográficos, el mundo estaba presente en ellos, en su imagen. Aunque con el tiempo los caracteres pictográficos han dejado de tener la misma presencia en la escritura china,⁴ los orígenes de ésta no son ignorados por los calígrafos.

¿Cuándo empiezan a convivir caligrafía y pintura en un mismo soporte? Compartido el origen, no es extraño que, con el tiempo, compartan un mismo espacio artístico, y dado el carácter de imagen que tiene la caligrafía, e incluso la escritura, no es sorprendente que convivan estableciendo una relación plástica entre pintura y caligrafía. Es más, así como el texto puede leerse, también puede decirse lo mismo de las pinturas en relación a su contenido, pues quien las contempla “lee” al mismo tiempo el pensamiento y el sentimiento de su autor. Además, la lectura se produce en la forma de contemplar el arte pictórico a través del acto de desplegar los rollos de pintura para su contemplación, lo que también ocurre en la imagen caligráfica.

² FRANÇOIS CHENG, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Madrid, Siruela, 2008 (1ª ed. en francés 1979), p. 58.

³ CHEN TINGYOU, *Caligrafía china*. Beijing, Intercontinental Press, 2003, p. 23. También sobre su inicio como pinturas en: Sullivan, Michael, *Arte chino y japonés*. New York [etc.], Grolier Incorporated, 1969 (1ª ed. en inglés 1965), pp. 17 y 18.

⁴ PIERRE RYCKMANS, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, en *El pascante*, 20-22 (1993) 133 y 134. Este autor señala que los pictogramas son sólo el 1% del lenguaje.



XU Wei. *Doce plantas y doce caligrafías*. Honolulu Academy of Arts, Honolulu. Dinastía Ming.

La caligrafía, en tanto que expresión plástica vinculada al ser humano, sus sentimientos y pensamientos, y que toma, en última instancia, sus referentes de la naturaleza, ha influido en el arte pictórico. La caligrafía fue primera en entender el arte como expresión del artista.⁵ También cabe destacar que, para entender la pintura, primero es necesario entender la caligrafía: la espontaneidad, la rapidez de ejecución que luego se aplica en las pinturas. «El pintor busca la misma libertad soberana de ejecución que el calígrafo, y se vale para ello del mismo pincel.»⁶ El vacío, el ritmo, la abstracción, se aprenden con la caligrafía y luego el pintor los utiliza en sus obras. Cheng y Cervera comparten la idea de que el paisaje, nacido en la Dinastía Tang (618 d.C.-907 d.C.), tenderá en China cada vez más hacia la abstracción, lo conceptual, la subjetividad, por influencia del arte caligráfico. Cervera explica como el gusto implícito por la objetividad en la Dinastía Song (960 d.C.-1279 d.C.) «pronto evolucionó hacia una concepción mucho más abstracta, no figurativa, tanto en formas como en contenidos. Este nuevo concepto se debió a la gran importancia que adquirió la caligrafía y al énfasis que pusieron los artistas en la idea de la total integración de las tres artes, llamadas *del pincel*: poesía, pintura y caligrafía.»⁷ No son obras ni abstractas ni realistas al completo, sino que se trata de una concepción espiritual del arte que se basa en la tinta negra y el vacío, en la expresividad del trazo, los ritmos, los movimientos, las tensiones...

⁵ ISABEL CERVERA, *El arte chino*. Madrid, Historia 16, 1989, pp. 78 y 80.

⁶ FRANÇOIS CHENG, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Pre-textos, 2007 (1ª ed. en francés 1977), p. 24.

⁷ ISABEL CERVERA, *El arte chino (y II)*. Madrid, Historia 16, 1989, p. 62.

Es también en la Dinastía Tang (y no es casual que sea el momento del nacimiento del paisaje) cuando comienza la convivencia artística entre pintura y caligrafía, así como con la poesía.⁸ En la Dinastía Song, y de la mano de los letrados, esta práctica se convertirá en una constante, pues las pinturas se vuelcan hacia el mundo interior del artista, como ocurre en un poema o una obra caligráfica. Una convivencia que ha estado marcada por la comprensión del mundo, del ser humano y del arte. Si la caligrafía es la expresión más elevada del mundo interior del artista, cuando las pinturas, especialmente los paisajes, tienden también hacia la subjetividad por influencia del arte caligráfico, no es de extrañar que se relacionen en un mismo soporte para mostrar con mayor intensidad una visión del mundo y una forma de estar en el mismo.



NI Zan. *Islotes del Sur*. S.I. Dinastía Yuan.

- 8 SHEN C. Y. FU, *Traces of the brush. Studies in chinese calligraphy*. New Haven and London, Yale University Press, 1977, p. 181. Este autor señala que en la Dinastía Tang aparecen poemas inspirados en pinturas y no es hasta la Song cuando aparecen en la pintura misma. Sin embargo, la mayoría de los especialistas señalan la Dinastía Tang como el momento en que las tres artes comienzan una relación conjunta. Ver: Cheng, François, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Op. cit., p. 18; Sullivan, Michael, *The three perfections. Chinese painting, poetry and calligraphy*. London, Thames and Hudson, 1974, pp. 14-17; Sullivan, Michael, *Arte chino y japonés*. Op. cit., p. 33. Ahora bien, el propio Sullivan, en el primero de los libros anteriormente citados también señala que los textos primero son ilustrados por la pinturas, sobre el siglo X empiezan a relacionarse formalmente (entendemos que se refiere a la caligrafía) con la pintura y el texto no es vehículo de sentimientos, no deja de ser superfluo, hasta la Dinastía Song del Sur (p. 46). En: Ryckmans, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., 133, leemos en referencia al artista Wang Wei (699-759) que sus poemas hablan de unas imágenes que no se corresponden a su estilo pictórico rígido, explícito.



ZHENG Banqiao. *Bambú detrás de las rocas*. Museo de Shanghai, Shanghai. Dinastía Qing.

El pintor busca la libertad de ejecución que tiene el calígrafo y, en tanto que éste insufla de nuevo a los trazos, dentro de una tendencia a la abstracción, los ritmos y gestos de la primera escritura, se despegan del mundo físico y se vinculan a un mundo espiritual, provocando un arte pictórico del mismo tipo. La pintura, principalmente monocroma, se convertirá en el arte de la pincelada, en un proceso de caos-unión, en el que, como explica François Cheng en *La escritura poética china*, se tratará de discernir la «línea interna» de las cosas, creando un universo vivo y dinámico en la propia obra gracias a la ejecución espontánea, sin retoques, rítmica, que atiende a los trazos y al vacío que se desliza entre y en los mismos. La influencia de la caligrafía en la pintura está presente, como bien señalan Martínez Robles o Chen Tingyou, en la técnica, el material, la estética y la filosofía. Incluso muchos calígrafos se han dedicado también al arte pictórico.

En estas manifestaciones artísticas se produce una relación doble marcada por la caligrafía como imagen: por un lado, son artes del trazo y, por otro, artes del espíritu (a través del trazo). No es extraño, entonces, que Lin Ci señale que los chinos leen las pinturas porque aprecian el contenido espiritual de las mismas,⁹ y lo mismo podríamos decir al referirnos a la caligrafía. La relación profunda entre estas dos artes resulta innegable, siendo la caligrafía, como hemos visto, referente para la pintura en los materiales, la técnica y el contenido.

⁹ LIN CI, *The art of chinese painting*. Beijing, China Intercontinental Press, 2006, p. 13. También Cervera alude a esta idea cuando señala que “las expresiones *pintar una caligrafía* o *escribir una idea* reflejan esta íntima unión entre las artes del pincel.” En: Cervera, Isabel, *El arte chino (y II)*. Op.cit., p. 68.

QI Baishi. *Camarones*. S.I.
Dinastía Qing-República Popular China.



El arte de la pincelada (así como el gusto por la abstracción), surgido en China en el siglo IV, fue favorecido por la caligrafía. La Pincelada Única, nos dice Shi Tao, es el origen de todas las cosas. «Por eso la Pincelada Única lo abarca todo, hasta lo más lejano e inaccesible, y de diez mil millones de pinceladas, no hay una sola cuyos inicio y fin no residan, en último extremo, en esta Pincelada Única, cuyo control pertenece exclusivamente al hombre.»¹⁰ Son artes del trazo que se fusionan, incluso se confunden en una relación formal, estética. Tingyou señala, por ejemplo, con respecto a la creación artística de Zheng Banqiao (Dinastía Qing) que «cuando pinta orquídeas, parece que está escribiendo caligrafía; y viceversa.»¹¹ Isabel Cervera, por su parte, explica que hay estilos caligráficos adecuados para cada género pictórico e, incluso, en cada género, los distintos elementos representados pueden usar distintos tipos de estilos caligráficos.¹²

Al mismo tiempo, la poesía va introduciéndose cada vez con más fuerza en la pintura a través de la caligrafía.¹³ Ahora bien, Ryckmans señala que Wang Wei (ca. 700-761), aunque encarna la

¹⁰ SHI TAO, “Enseñanzas sobre pintura del Monje Calabaza amarga”, en *El paseante*, 20-22 (1993) 104 y 105.

¹¹ CHEN TINGYOU, *Caligrafía china*. Op. cit, p. 89.

¹² “En la pintura de bambú, por ejemplo, para pintar el tronco se debe recurrir al *lishu*, para las ramas al *zhaoshu* y al *caishu* para las hojas.” En: ISABEL CERVERA, *El arte chino*. Op. cit, p. 80.

¹³ Aunque no siempre lo que hay tras una caligrafía es una poesía, pues no debemos olvidar los textos didácticos de las primeras épocas o aquellos que tienen un carácter más explicativo (fecha y lugar en que se realizó una obra, nombre del autor, referencia a otros artistas, etc.).

relación entre poesía y pintura, las imágenes poéticas de sus textos no se corresponden con el estilo pictórico rígido de sus cuadros. No será hasta la Dinastía Yuan (1279 d.C. – 1368 d.C.) cuando estas dos artes entren en verdadera comunión. En cualquier caso, lo que se quiere resaltar aquí es que, incluso en la poesía, se habla de imágenes. Y no sólo se trata de la imagen que un carácter es en sí mismo, sino también, de aquella que surge como consecuencia de la estructura misma del idioma.¹⁴ La potencialidad visual del idioma (en su estructura y su propia imagen), la caligrafía y la pintura, están estrechamente unidas.

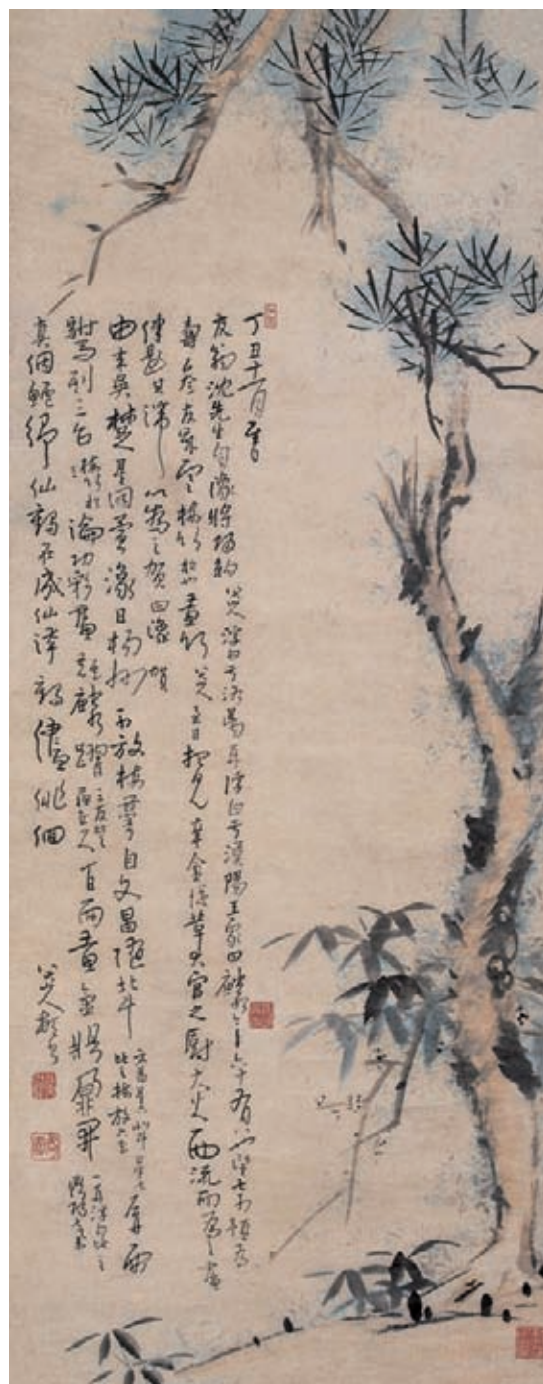
Encontramos también una misma concepción de las tres artes en relación a una visión del mundo y del ser humano que las atraviesan. Se trata de la transmisión del espíritu (que está integrado en el mundo circundante). En la transformación de la pintura hacia un arte más conceptual, en la que los elementos de la naturaleza se representan no tanto objetivamente, sino más bien como expresión del universo interior del artista, vemos una clara coincidencia con la caligrafía. El calígrafo emplea los caracteres, que nacieron vinculados al mundo, a una forma determinada de verlo y de entenderlo, como elementos estructurales de su creación, al tiempo que, en el momento de ejecutar la obra, mira de nuevo al entorno y lo toma como referente para la elaboración de los trazos, de los llenos y los vacíos, de los ritmos. La naturaleza así interpretada por el calígrafo, así como el contenido poético del texto, no son sino imágenes de su mundo interior. No debe de pasarnos desapercibido que el ser humano en China se entiende como parte de la naturaleza y se ve reflejado en ésta. Cabría aquí matizar que, en sus creaciones, el artista no habla tanto sobre sí mismo, sino sobre una concepción cultural (esencialmente taoísta) del ser humano y su relación con el mundo. Tal y como dice Cheng, se trata de ejercicios espirituales, de una manera de ser: «ejecutar una obra pictórica o caligráfica es un ejercicio espiritual. Es la ocasión de un diálogo entre el sujeto y objeto, lo visible y lo invisible, lo activo y lo pasivo, en el que va surgiendo el mundo interior y se acrecienta sin fin el mundo exterior según la ley dinámica de la transformación circular.»¹⁵ Se trata de un gesto creador por parte del artista, quien se ocupa de la realidad al tiempo que se busca a sí mismo. Lo real pasa a filtrarse, a través del sujeto y su interpretación cultural, dentro de una pintura, y también en la escritura y, en el caso de la caligrafía, ocurre por partida doble: los caracteres, cargados ya en sus orígenes de potencialidad plástica, y el idioma, que es llevado a un grado mayor de abstracción, de expresión del “yo”, al ser interpretado por el calígrafo tras devolver la mirada al mundo, tanto en su disposición espacial como en su estructura. En definitiva, se trata no tanto de un “yo” personal, sino de una concepción cultural sobre la relación del ser humano con el mundo.

¹⁴ PIERRE RYCKMANS, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., 133 y 134.

¹⁵ FRANÇOIS CHENG, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Op. cit., p. 28.

La pincelada, nos dice François Cheng, actúa gracias al vacío; al imprimirla sobre éste, se convierte en el acto de separar el cielo y la tierra y crear vida, mientras que los diferentes usos de la tinta aseguran la vibración de los alientos vitales. El vacío, en y entre cada elemento, permite el movimiento, la vitalidad de la obra. Así, teniendo en cuenta esta visión organicista del mundo, en el que no hay confrontación de opuestos sino conjunción de correlativos¹⁶ y en el que la pincelada todo lo abarca, no es de extrañar que poesía, caligrafía y pintura convivan con gran éxito.

Existe una voluntad de marcar la presencia del ser humano en la pintura, la naturaleza pasa por el artista y se transforma en sus manos, acto que no se oculta. La caligrafía y la poesía hacen que el idioma se aleje menos del mundo, miran a su alrededor y dejan presencia de como éste es interpretado por el artista. Por ello, no se trata



ZHU Da. *Tres amigos del invierno*. S.I.

Disnatía Qing.

¹⁶ SALVADOR ELIZONDO, “El I Ching”, en *El paseante*, 20-22 (1993) 32.

de dos universos irreconciliables, sino todo lo contrario, el uno tiende hacia el otro, el ser humano marca su presencia y, a la vez, deja espacio para el mundo.

Por todo lo dicho anteriormente, entendemos que la presencia de la caligrafía y la poesía en una pintura no puede ser meramente decorativa. Ni el texto literario ni la visualidad misma de la caligrafía pueden entenderse como partes secundarias o diferenciadas de la obra pictórica. Algunos autores han hablado, en ocasiones, de adorno o decoración. También han indicado que las inscripciones en los cuadros dejan presencia del pensamiento del autor y otorgan un mayor valor a la obra. Sin embargo, esta apreciación nos resulta insuficiente, así como la que señala a la caligrafía como una enfatización de la habilidad técnica.¹⁷ Incluso François Cheng se ha referido a este valor ornamental, sin embargo, luego ha coincidido con Martínez Robles e Isabel Cervera al señalar que su valor es el mismo cuando aparecen juntas, formando un conjunto integral. Además de insistir en que no existe discontinuidad entre las dos artes, Cheng incluye como parte del universo orgánico a la poesía, descartando que sea un adorno o simple comentario y defendiendo que, por el contrario, establece una continuidad con la pintura y con la caligrafía.¹⁸

Pintura y caligrafía, por lo tanto, comparten orígenes, una influye sobre la otra y las dos son expresión de una visión organicista del universo y una forma de estar en el mundo. Son formas de conducta, de meditación. También es compartida la idea de que la caligrafía influyó en la pintura, incluso que caligrafía y poesía estaban, en un principio, mejor valoradas que la pintura. Teniendo en cuenta todos estos factores no podemos considerar que las caligrafías o los poemas decoran las pinturas, porque en realidad son una parte más del conjunto de la obra, configurando un universo vivo, complejo y completo. Esto se reafirma al saber que, tras Wu Daozi (701-792) se apreció que combinar pintura y caligrafía hacía a las pinturas monocromas dignas de ser apreciadas como una caligrafía y que en los siglos XI y XII la pintura pasó a ser tan reconocida como la poesía.¹⁹

Cuando el artista expresa, a través del texto literario, la caligrafía y la pintura, estados de ánimo, una conducta, una forma de comprender y de estar en y con el mundo, la obra funciona más que nunca como un todo.

¹⁷ LIN CI, *The art of chinese painting*. Op. cit., pp. 6 y 48; Bussagli, Mario, *Chinese painting*. London [etc.], Paul Hamlyn, 1969 (1ª ed. en italiano 1966), p. 53.

¹⁸ FRANÇOIS CHENG, *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*. Op. cit., pp. 25, 26, 31-33, 181 y 182; Martínez Robles, David: “El arte de la caligrafía”, en Martínez Robles, David: *La lengua china: historia, signo y contexto. Una aproximación sociocultural*. Barcelona, UOC, 2007, p. 200; Cervera, Isabel, *El arte chino (y II)*. Op. cit., pp. 74-76.

¹⁹ LIN CI, *The art of chinese painting*. Op. cit., p. 85; Cervera, Isabel, *El arte chino*. Op. cit., p. 106.

ESPACIO-TIEMPO

¿Qué papel con respecto a la temporalidad y a la espacialidad desempeñan cada una de estas artes integradas en un mismo soporte? La complejidad de este aspecto reside en que, especialmente la caligrafía, reúne en sí misma imagen y palabra. Pero en el ámbito del propio idioma, como hemos venido apuntando, tampoco están claramente delimitadas la imagen y la palabra. E incluso la pintura oscila entre temporalidad y espacialidad. En principio, la pintura es espacio y el poema tiempo. El poema, nos dice François Cheng en *Vacío y plenitud*, es tiempo en tanto que relata la experiencia vivida y completa el ciclo de la experiencia del artista, además de marcar la presencia del ser humano y establecer un puente entre éste y el universo y entre el tiempo y el espacio, es decir, de favorecer la totalidad. Ahora bien, el propio poema también es imagen, no sólo por la evocación por parte de los caracteres de un sentido visual, sino por la propia estructura del idioma.²⁰ El poema entra en armonía con la pintura y se crea un universo completo y orgánico. Incluso el propio Cheng, entre otros autores, señala la dimensión temporal que también está presente en la pintura, no sólo gracias a las inscripciones, sino en la propia “lectura” de los rollos horizontales al desplegarse y, lo más importante, la idea de inacabado y devenir que otorga a la pintura su autonomía orgánica gracias al juego vacío-lleño. «El vacío que habita en el cuadro se considera en China como un espacio-tiempo»²¹ y gracias a éste los trazos alcanzan la corriente vivificante e ininterrumpida del Tao. La pintura, además, se escribe:²² se escriben ideas, pensamientos, emociones, formas de estar en el mundo... No es que haya directamente palabra en la pintura, pero si otros aspectos relacionados con esta: la lectura, la escritura, la temporalidad.

20 Sobre los caracteres como imagen ver: Fenollosa, Ernest y Pound, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Madrid, Visor, 1977 (1ª ed. en inglés, 1969); Michaux, Henri: *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006 (1ª ed. en francés en 1975). Sobre la estructura del idioma chino ver: Fenollosa, Ernest y Pound, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Op. cit., pp. 35-52; Ryckmans, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., pp. 133 y 134.

21 FRANÇOIS CHENG, “El tiempo en la pintura china”, en *El paseante*, 20-22 (1993), p. 85.

22 MARIO BUSSAGLI, *Chinese painting*. Op. cit., p. 22; Cervera, Isabel: *El arte chino (y II)*. Op. cit., p. 174; Ryckmans, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., 135 y 136; Lin Ci, *The art of chinese painting*. Op. cit., p. 13.



GAO Jintao. *Meditación profunda*. S.L., 2009.



ZIMO. Abrazado por agua, rodeado por montañas. S.I., 2007.

¿Y la caligrafía? Como hemos visto, aunque no ignore el significado de lo escrito, el lenguaje caligráfico, sus formas de expresión, están vinculadas a la visualidad. Como dice Ryckmans, y aunque para él no sea la cuestión central de la espacialidad, la poesía se desarrolla también en esta dimensión debido a la caligrafía, ya que ésta se contempla. También Cheng, entre otros autores, señala como las líneas del poema participan del ordenamiento del conjunto artístico y, en verdad, horadan el espacio en blanco.²³ Su lenguaje es plástico, se contempla el ritmo, el trazo, el vacío interno y externo, los cambios de tinta... Pero, al igual que ocurre en la pintura, la temporalidad también cobra presencia en una caligrafía, y no porque se realice una lectura del texto que se esconde tras los caracteres pintados. Se trata del juego vacío-lleno de nuevo, pero también del ritmo, de la continuidad de los trazos, de la espesura de la tinta, etc.

Todas estas complejas relaciones, que son las del propio universo, o quizás, las del ser humano con el mismo y consigo mismo, son posibles porque no se trata de un mundo concebido en compartimentos estancos sino de cuerpos entendidos como condensación de distintos tipos de alientos, un universo no de contrarios, sino de correlativos. Por ello, cada pintura, cada carácter, cada caligrafía, pero también cada trazo, cada pincelada, son entidades vivas y que contienen todo en sí mismas: el tiempo y el espacio, el cielo y la tierra, el mundo y el ser humano.

CONCLUSIONES

La caligrafía se pinta-escribe, ante todo, para ser contemplada. A continuación también puede ser leída, y también se lee, incluso, una pintura. Las pinturas se leen y las caligrafías se contemplan, y a la inversa. Incluso los caracteres chinos y la estructura del propio idioma sugieren y crean imágenes. Se trata de palabra, sí, pero con una presencia constante, latente, de la imagen. Poesía, caligrafía y pintura: tres manifestaciones artísticas cargadas de sentimiento y pensamiento para que el que contempla la obra sea atravesado por ellos.

²³ PIERRE RYCKMANS, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, op. cit., 133 y 134; Cheng, François, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Op. cit., pp. 25 y 26.



GAO Jintao. *Sonrisa*. S.I., 2009.

Imagen y palabra en el arte chino no son compartimentos estancos. Estas tres artes, caligrafía, pintura y poesía, llamadas las tres perfecciones, contienen en sí mismas algo de una y otra y, sin lugar a dudas, es la caligrafía la que más oscila entre ambas. Cuando las tres artes aparecen en un mismo soporte, el microcosmos orgánico se hace más rico, más complejo; una forma de entender el mundo y el ser humano, una conducta y un estado de ánimo, fluyen en y entre las tres artes.

BIBLIOGRAFÍA

- BUSSAGLI, Mario, *Chinese painting*. Paul Hamlyn, London [etc.] 1969 (1ª ed. en italiano 1966).
- CERVERA, Isabel, *El arte chino (I y II)*. Historia 16, Madrid 1989.
- CHEN TINGYOU, *Caligrafía china*. Intercontinental Press, Beijing 2003.
- CHENG, François, “El tiempo en la pintura china”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 80-85.
- CHENG, François, *La escritura poética china. Seguido de una antología de poemas de los Tang*. Pre-textos, Valencia 2007 (1ª ed. en francés 1977).
- CHENG, François, *Vacío y plenitud, El lenguaje de la pintura china*. Siruela, Madrid 2008 (1º ed. en francés 1979).
- CHENG YAOTIAN y ZHENG LI, “Sobre la caligrafía”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 90.
- ELIZONDO, Salvador, “El I Ching”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 30-35.
- FENOLLOSA, Ernest y POUND, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Visor, Madrid 1977 (1ª ed. en inglés, 1969).
- LIN CI, *The art of chinese painting*. China Intercontinental Press, Beijing 2006.
- MARTÍNEZ ROBLES, David: “El arte de la caligrafía”, en Martínez Robles, David: *La lengua china: historia, signo y contexto. Una aproximación sociocultural*. UOC, Barcelona 2007.
- MICHAUX, Henri: *Ideogramas en China. Captar mediante trazos*. Círculo de Bellas Artes, Madrid 2006 (1ª ed. en francés en 1975).
- RYCKMANS, Pierre, “Poesía y pintura. Aspectos de la estética china clásica”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 130-143.
- SHEN C. Y. FU, *Traces of the brush. Studies in chinese calligraphy*. Yale University Press, New Haven and London 1977.
- SHI TAO, “Enseñanzas sobre pintura del Monje Calabaza amarga”, en *El paseante*, 20-22 (1993), 104-119.
- SULLIVAN, Michael, *Arte chino y japonés*. Grolier Incorporated, New York [etc.] 1969 (1ª ed. en inglés 1965).
- SULLIVAN, Michael, *The three perfections. Chinese painting, poetry and calligraphy*. Thames and Hudson, London 1974.