

**¿Del individuo o de la esencia? Acerca del retrato chino, su evolución y relación con el retrato occidental desde la tradición al siglo XX**

**CHAO-CHENG HUANG**

EDITORIAL  
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



**UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA**

**FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS**

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA

***¿Del individuo o de la esencia?***

*-Acerca del retrato chino, su evolución y relación con el retrato occidental desde la tradición al siglo XX-*

Tesis doctoral presentada por  
D. Chao-Cheng Huang

Dirigida por  
Dra. Rosa Martínez-Artero Martínez

Valencia, septiembre de 2013

*Colección Tesis Doctorales*

© Chao-Cheng Huang

Primera edición, 2014

© de la presente edición: Editorial Universitat Politècnica de València  
Telf.: 963 877 012 / [www.lalibreria.upv.es](http://www.lalibreria.upv.es)

ISBN: 978-84-9048-181-3 (versión CD)

Queda prohibida la reproducción, distribución, comercialización, transformación, y en general, cualquier otra forma de explotación, por cualquier procedimiento, de todo o parte de los contenidos de esta obra sin autorización expresa y por escrito de sus autores.

*A Chen Chun-Sheng y Huang Hua, mis Padres.*

獻給我親愛的父母親-陳春生與黃花

## **Agradecimientos**

*En primer lugar, quiero manifestar mi gratitud más profunda a mis padres, Chen Chun-Sheng y Huang Hua, que siempre han impulsado y mantenido, con todo su amor, tanto mi vida como mi carrera académica. Agradezco también a mi tutora, la Dra. Rosa Martínez-Artero, el tiempo y la paciencia que me ha dedicado en un sinfín de conversaciones y de correcciones; gracias a su aportación y a su profesionalidad, este trabajo de investigación ha podido completarse con éxito. Doy muchas gracias, por otra parte, a todos mis queridos amigos españoles, Ana Nuñez Campos, Julio López Tornel, Neus Boluda García, Paula Alegre Gual, Rubén Fuente González y Tomás Rico Martínez, que han guiado y corregido mi español y que han hecho posible que esta tesis pueda presentarse con un vocabulario y una gramática más correcta. Por último, doy también las gracias a todos los profesores, compañeros y amigos que me han animado y ayudado durante este largo período, de 2005 a 2013, en el que he estudiado y residido en España.*

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>9</b>
El motivo inicial.....	9
El intercambio entre la cultura visual china y la occidental.....	12
Objetivo, metodología y bibliografías .....	18
Contenido estructural.....	22
<b>CAPÍTULO I- EL RETRATO DE LA ESTÉTICA CHINA TRADICIONAL. 25</b>	
<b>1. La idea estética del retrato chino .....</b>	<b>25</b>
1.1 “Forma” (Xíng) y “Espíritu” (Shén) .....	25
1.2 El pensamiento sobre el “hombre”.....	29
1.2-1 El discurso complementario del Confucianismo y el Taoísmo .....	30
1.2-2 La integración del “cielo” y del hombre .....	32
1.3 La estética material .....	35
1.3-1 Color .....	36
1.3-2 La tinta.....	40
<b>2. El retrato chino clásico .....</b>	<b>44</b>
2.1 El retrato oficial al servicio del poder supremo.....	45
2.2 El retrato popular y las creencias espirituales.....	53
2.3 La fisiognomía y la sombra .....	59
2.3-1 El conocimiento de la estructura facial .....	59
2.3-2 La sombra desaparecida .....	62
<b>3. El retrato de letrado.....</b>	<b>64</b>
3.1 El letrado y el retrato.....	64
3.2 El texto y la imagen .....	68
3.3 La difusión de la apropiación y del disfraz .....	74
<b>CAPÍTULO II- EL RETRATO CHINO TRADICIONAL Y LA PINTURA OCCIDENTAL. PRIMERAS INFLUENCIAS.....</b>	<b>85</b>
<b>1. El retrato chino del misionero y el estilo occidental .....</b>	<b>85</b>
1.1 Matteo Ricci y sus conceptos artísticos.....	86
1.2 <i>El álbum de retratos de la Dinastía Ming</i> y la combinación de elementos	

occidentales y orientales .....	92
1.3 “El espíritu de Han (Oriente) y el mérito de Occidente”: algunos retratos de los emperadores Kangxi y Yongzheng .....	98
1.4 El emperador Qianlong y su retratista Giuseppe Castiglione .....	105
<b>2. La influencia del arte occidental en el retratista extraoficial .....</b>	<b>116</b>
2.1 La Escuela de Po-Chen y el retratista Zeng Jing .....	117
2.2 El retrato al óleo del pintor chino .....	125
2.3 El retratista Ren Bo-Nian y su estilo múltiple de la representación realista .....	138
<b>3. La diferencia entre el retrato tradicional oriental y el occidental .....</b>	<b>151</b>
3.1 La imagen del individuo entre lo espiritual y lo físico: un esquema dualista.....	151
3.1-1 El hombre nace del “qi“ .....	154
3.1-2 El nacimiento del “individuo” .....	165
3.2 Comparación de las distintas formas expresivas del “individuo” en el retrato tradicional.....	180
 <b>CAPÍTULO III- LA REVOLUCIÓN DEL RETRATO Y EL RETRATO DE LA REVOLUCIÓN. ....</b>	<b>209</b>
<b>1. La revolución del retrato occidental .....</b>	<b>209</b>
1.1 La disolución del género clásico .....	210
1.2 Aislar al otro: retrato de la “subjetividad” del artista .....	216
Paul Cézanne .....	218
Vincent van Gogh.....	222
Paul Gauguin.....	226
Henry Matisse .....	230
Pablo Picasso .....	235
<b>2. El retrato de la revolución china .....</b>	<b>241</b>
2.1 Salvemos a China con la educación estética .....	243
2.2 La transición del retrato chino .....	254
Xu Bei-Hong .....	256
Jiang Zhao-He.....	268
 <b>CAPÍTULO IV- EL RETRATO DEL PODER. ....</b>	<b>283</b>
<b>1. Retrato y propaganda .....</b>	<b>283</b>
1.1 La imagen del individuo en la propaganda China .....	284



1.2 El retrato del fascismo europeo .....	298
1.3 El retrato del comunismo soviético .....	309
<b>2. El retrato en China durante la revolución roja .....</b>	<b>319</b>
2.1 El retrato de Mao Tse-Tung.....	320
2.2 El retrato de la revolución cultural china .....	334
2.3 Después de la revolución roja.....	346
<b>3. El retrato en Taiwán durante el periodo del “terror blanco” .....</b>	<b>361</b>
3.1 El retrato durante la ocupación japonesa en Taiwán.....	362
3.2 El gran retrato de Chiang Kai-Shek.....	374
3.3 El retrato local en Taiwán.....	385
3.4 Después del período del “terror blanco” .....	396
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>407</b>
Una era pluralista y fragmentaria .....	407
¿Del individuo o de la esencia? .....	410
Esquema final.....	419
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>421</b>
Introducción.....	421
Capítulo-I .....	421
Capítulo-II .....	425
Capítulo-III .....	433
Capítulo-IV.....	438
Conclusiones.....	442
<b>Resumen de la tesis en castellano .....</b>	<b>443</b>
<b>Resumen de la tesis en valenciano .....</b>	<b>447</b>
<b>Resumen de la tesis en inglés .....</b>	<b>451</b>
<b>Resumen de la tesis en chino (中文摘要) .....</b>	<b>455</b>
<b>Memoria de estudio .....</b>	<b>457</b>
Trabajos personales .....	459
Currículum Vitae .....	485



# Introducción

## El motivo inicial

El título de nuestra tesis, *Del individuo o de la esencia*, está inspirado en el libro del sinólogo francés François Jullien (1951-), *De la esencia o del desnudo*<sup>1</sup>, que es un ensayo sobre el arte chino tradicional y sobre cómo sus ideas estéticas y su morfología constructiva difieren, completamente, del arte clásico occidental en cuanto al tema del “desnudo”. En este caso, cabe apuntar que la presente investigación no seguirá las cuestiones artísticas de la representación del desnudo, sino que trasladaremos el tema al “individuo” del arte, a todas aquellas “personas concretas provistas de nombre y de biografía”, tal como afirmó Tzvetan Todorov (1939-) en *Grandeza y decadencia del retrato antiguo, Elogio del individuo*,<sup>2</sup> a cuyo través trataremos de analizar y de investigar la “imagen del individuo” en la pintura china y en la occidental.

Ciertamente, en la historia del arte occidental,<sup>3</sup> toda creación artística centrada en representar y describir la apariencia de un individuo particular se ha apoyado, sobre todo, en la pintura, en la escultura, en la artesanía, en la arquitectura religiosa y en el ámbito público, siendo ésta una costumbre popular y una manera expresiva que existía ya desde la época grecorromana. En general, el retrato occidental se centró, principalmente, en capturar las características exteriores y reales del individuo, incluyendo además una transmisión de significado y una función propia de los seres humanos; por otra parte, el significado de la transformación de la forma expresiva del “individuo”, así como la forma y la función en la representación artística, se asocian directamente a la historia del arte occidental y a la evolución de sus ideas estéticas.

En el arte chino, por otra parte, el retrato como género pictórico es una costumbre tradicional muy antigua que, además, inspiró la primera idea estética de la pintura china. Es importante apuntar que, hasta el siglo XX, el chino no

---

<sup>1</sup> JULLIEN, François: *De la esencia o del desnudo*, traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Alpha Decay, 2004.

<sup>2</sup> TODOROV, Tzvetan: *Grandeza y decadencia del retrato antiguo, Elogio del individuo* (Editorial Société nouvelle Adam Biro, 2000), traducción de Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 10.

<sup>3</sup> Respecto al “retrato occidental”, nos referimos principalmente a la creación de la imagen del individuo, fundamentada en la idea estética del arte grecorromano. En este sentido, podemos incluir el arte egipcio, que influyó notablemente sobre la cultura griega y la romana.

acostumbraba a exponer públicamente sus retratos, al contrario que en occidente, salvo la imagen que se utilizaba en las monedas, siendo esta una necesidad cotidiana. Aunque la mayor parte de los retratos del arte chino fueron realizados mediante técnica pictórica, dicho retrato no pertenecía a ningún género pictórico significativo, de la misma manera que tampoco formaba parte de la conciencia artística popular para conocer y comentar la idea estética china. Además, sus teorías artísticas tampoco se centraban en la búsqueda de una forma realista, sino que trataban de describir una serie de conceptos abstractos. Por todo esto, y teniendo en cuenta las notables diferencias existentes con respecto al arte occidental, la cuestión inicial de la tesis no será otra que: ¿qué es el retrato chino?

Tal vez, la primera impresión que venga a nuestra cabeza al oír hablar sobre el retrato chino será aquella enorme pintura al óleo de Mao Tse-Tung (1893-1976) que, todavía hoy, cuelga de la Puerta de Tian'anmen en Pekín.<sup>4</sup> (fig. 1 y 2) Mao Tse-Tung parece ser ciertamente el chino más famoso y conocido del mundo, teniendo en cuenta que su retrato, además de haberse difundido por cada rincón del territorio chino durante el periodo de su dominación, penetró muy pronto en el campo del arte visual occidental; tanto fue así, que llegó a convertirse en un elemento creativo de artistas como Andy Warhol (1928-1987). (fig. 3) De hecho, incluso después de su muerte, su imagen personal comenzará a ser deconstruida, apropiada, reproducida o copiada a menudo en numerosas creaciones artísticas, así como reproducida en distintos medios de masas. (fig. 4) Ciertamente, su rostro se convertirá en un símbolo contemporáneo, estrechamente ligado a la cultura china.

Este hecho, por su parte, nos plantea la siguiente cuestión: ¿es *El retrato de Mao Tse-Tung* un retrato chino? Al respecto de esto, creemos que la respuesta será, cuanto menos, compleja, teniendo en cuenta que, desde el primer momento, advertimos que la forma expresiva de dicha obra fue realizada en base a las técnicas pictóricas occidentales, sin poseer elemento artístico alguno que le conecte con las teorías estéticas y con las prácticas pictóricas tradicionales chinas. Pero por otra parte, si la gente ha empleado esta imagen de Mao como un símbolo representativo de la cultura china contemporánea, deberá también

---

<sup>4</sup> Desde 1949 hasta la actualidad, han sido cinco los pintores que se han encargado de la realización de *El retrato de Mao Tse-Tung*; cada año, antes del día 1 de Octubre, dicha pintura se reemplaza por una nueva, complaciendo así la atmósfera de la ceremonia nacional. El retrato mide 600 X 460 cm., y pesa mil y quinientos kilos, con el marco incluido, siendo el más grande de Asia. Shu, Jun: *Agenda de la Plaza de Tian'anmen*, Beijing, Editorial Xi-Yuan, 2005, pp. 38-40.

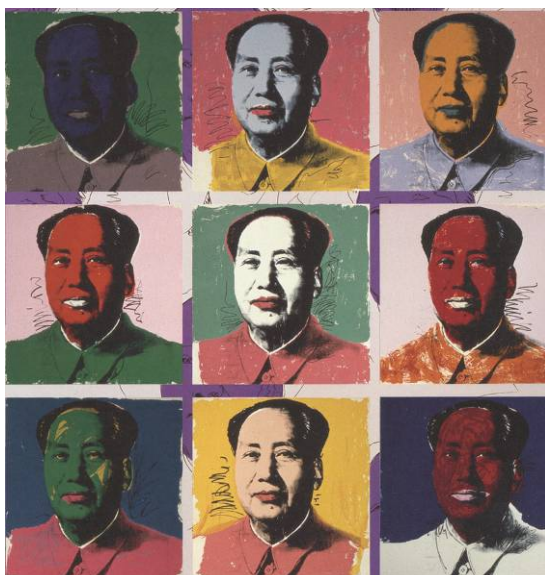
guardar algún tipo de relación con el desarrollo y con la experiencia estética de la cultura visual del arte chino, aunque formalmente posea características revolucionarias que rechazan, de manera frontal, la tradición china.



**Fig. 1.** *Retrato de Mao Tze-Tung*, Ge Xiao-Guang, 2009, Óleo sobre lienzo, 600 x 460 cm., Beijing.



**Fig. 2.** Sustitución de *El retrato de Mao Tze-Tung* en 2009.



**Fig. 3.** *Mao Tze-Tung*, Andy Warhol, 1972, Serigrafía, (cada una) 91.5 x 91.5 cm. New York, Fundación de Andy Warhol.



**Fig. 4.** Portada de la revista *TIME* de 27/06/2005.

Llegados a este punto, es necesario apuntar de manera más clara y correcta aquello que trataremos de analizar en la presente tesis acerca del “retrato chino”. Para ello, nos centraremos en la representación pictórica del individuo particular así como en las características expresivas de su forma, que se corresponden con la evolución de la idea visual y con la búsqueda estética del arte tradicional chino a la hora de contemplar la representación de un sujeto. Y por esto mismo, en la tesis, aquello que trataremos de abarcar no será otra cosa que la transformación y la evolución del retrato chino por la influencia del arte visual occidental.

La presente investigación, además de continuar con el tema de la tesis de fin de master, titulada *La idea del sujeto en el arte oriental-Algunos conceptos sobre el retrato de la pintura china*, realizada en la Universidad Politécnica de Valencia en 2009, abarca también la propia experiencia del autor; experiencia que ha sido conformada tanto por una primera etapa como estudiante de formación básica del arte plástico-pictórico y de caligrafía y pintura china tradicional en Taiwán, como por el impacto causado por las diferencias culturales e ideas artísticas que encontró en España durante los ocho años (2005-2013) que duró su posterior período formativo, siendo éste un factor y un motivo de gran importancia para finalizar esta tesis.

## **El intercambio entre la cultura visual china y la occidental**

Ya desde el siglo II a. C., la cultura china había establecido numerosas comunicaciones con el mundo europeo, negociando generalmente con artículos de consumo diario como la seda, el té o la porcelana, entre otros.<sup>5</sup> Posteriormente, este intercambio se intensificará en el siglo XVII con la llegada de los misioneros católicos europeos que, además de estudiar chino y llevar a cabo una difusión de la religión, trajeron también conocimientos científicos y tecnológicos como la astronomía, las matemáticas o la biología. Por otra parte, para llevar a cabo una predicación efectiva, se esforzaron en aprovechar el lenguaje visual como una herramienta propagandística de la fe, introduciendo así la pintura occidental en la sociedad china tradicional, (fig. 5) comenzando así el temprano intercambio entre el arte visual chino y el occidental.

Al respecto de esto, podemos observar cómo la introducción del arte occidental causó un gran impacto en muchos aspectos del arte chino después del

---

<sup>5</sup> HE, Fang-Chuan y WAN, Ming: *La historia del intercambio de Oriente y Occidente en la época antigua*, Beijing, Editorial The Commercial Press, 1998.



**Fig. 5.** *Francisco de Asís predica a los pájaros*, Anónimo, sobre 1368~1644, óleo sobre tabla, tamaño sin dato, Museo de Arte Sacra, Macao.

siglo XVII, especialmente en la pintura de retrato, que se centrará en representar y describir un individuo particular, siendo su forma expresiva uno de los géneros artísticos que experimentará una modificación más resaltada en referencia a las características pictóricas. Por citar un ejemplo, podemos hacer referencia a los muchos misioneros europeos que se convirtieron en artistas oficiales del emperador, desarrollando una corriente artística de “estilo occidental” en la pintura

del palacio chino. (fig. 6) Además, como también hemos observado, desde el año 1600 hasta el 1900 fueron muchos los artistas chinos que se centraron en la producción de retrato, resaltando la descripción realista del rostro del modelo. (fig. 7) Por otra parte, conviene añadir que, en aquella época, las nuevas formas expresivas del retrato chino no siguieron las ideas de la pintura clásica occidental en relación a la luz, la sombra y la morfología sólida de los objetos, tratándose de conservar determinadas costumbres visuales e ideas estéticas en la representación pictórica. Y esto, ciertamente, parece que vendría a resaltar aún más los distintos conceptos sobre el individuo que existían en ambas esencias culturales.



**Fig. 6.**

(Fragmento) *Cuatro escenas del banquete más allá de la gran muralla*, Giuseppe Castiglione y otros pintores, antes de 1766, tinta y color sobre seda, 316 x 551 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 7.** *El retrato de Ge Yi-Long y detalle, Zeng Jing, tinta y color sobre papel, entre 1567-1640, 32.5 x 77.5 cm. Museo de Palacio, Beijing*



Por otra parte, a finales del siglo XIX, el retrato occidental comenzará a disolver su estilo clásico de la representación constructiva, así como la relación existente entre el individuo y la imagen, dejando paso a nuevas ideas artísticas y estéticas. Esta atmósfera revolucionaria de ruptura con la tradición influirá también sobre el arte pictórico chino, coincidiendo con el momento en el que la sociedad comenzará a tomar conciencia del régimen republicano de principios del siglo XX. Así, la idea revolucionaria que adoptarán muchos de

los artistas chinos consistirá en centrarse en el estudio para aprovechar la pintura occidental e introducirla en su sistema educativo. (fig. 8 y 9) Por su parte, el conocimiento técnico y la composición morfológica de la pintura académica occidental se convertirán en los elementos de la formación pictórica básica de la educación artística; podemos observar, incluso, que este estilo, consistente en describir pictóricamente la realidad, fue a la vez utilizado ampliamente en numerosos medios de masas, como pudieron ser la moneda, el anuncio, el cartel, el periódico o el producto comercial (fig. 10). Y por todo esto, podemos apuntar que el distinto desarrollo del retrato chino y del occidental parecía implicar la diferencia conceptual entre ambas culturas visuales en relación al individuo, extendiéndose esto desde la etapa tradicional hasta el siglo XX.





**Fig. 8.** *El retrato de la señora G*, Chang Shu-Hong, 1932, óleo, 100 x 81 cm. Museo de Chang Shu-Hong.



**Fig. 9.** *La chica vendiendo flores*, Jiang Zhao-He, 1937, tinta sobre papel, tamaño sin dato.



**Fig. 10.** *Lan-Gui se prueba el zapato-*  
*Cigarrillo de Hatamen*, Kang Nian, sobre los años 1920 y 1930, 77.8 x 50.8 cm. Colección Zhao Chen.

No será hasta el siglo XX cuando el retrato chino comience a reflejar, de manera directa, la condición de la sociedad y del mundo, combinándose gradualmente esta función visual con la política. Después de la Segunda Guerra Civil China (1945-1949), la política se dividió en dos grandes bandos, de la misma manera que el desarrollo estético de la pintura china, quedando, por un lado, la China continental, donde su líder Mao Tse-Tung y el partido comunista chino defendían el arte y la revolución socialista, mientras que, por otra parte, se encontraba Taiwán, dominado por el gobierno fascista de Chiang Kai-Shek y proclive a una restauración de la cultura china tradicional. Así, en aquella época, y aunque la creación icónica del individuo, tanto en China como

en Taiwán, seguía las directrices de una representación naturalista y realista, ambas sufrieron también, por parte del gobierno, una intervención y un control autoritario en lo referente al desarrollo artístico. Por este motivo, la imagen del individuo pronto se convertirá en una herramienta propagandística al servicio de la educación ideológica, de la misma manera que el retrato del líder nacional, -como el de Mao Tse-Tung y el de Chiang Kai-Shek-, que se convertirá en un poderoso icono capaz de atraer el espíritu y agrupar la fuerza de las masas. (fig. 11 y 12) Estas obras, por su parte, no sólo se hacían eco de una conciencia política determinada sino que, además, parecían reflejar completamente la influencia del arte propagandístico soviético y fascista.



**Fig. 11.** *Continúa La Gran Revolución Cultural Proletaria hasta el final*, Los pintores: Hou Yi-Min, Jin Shang-Yi, Deng Shu, Zhan Jian-Jun, Luo Gong-Liu, Yuan Hao y Yang Gui-Lin, 1976, óleo, tamaño sin dato.



**Fig. 12.** *El retrato de Chiang Kai-Shek*, Liang Jun-Wu y otros pintores, sobre 1980, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato, Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek, foto de Liu Wei-Lan.

Ya en los años ochenta y noventa, como consecuencia del fin de la dominación autoritaria y de la apertura de la economía y del mercado comercial, tanto la sociedad china como la taiwanesa comenzarán a establecer numerosos intercambios y diálogos con la cultura y el arte occidental. Este hecho, así como los numerosos conocimientos científicos, tecnologías avanzadas e ideas estéticas provenientes de la cultura occidental que penetraron en China y en Taiwán, causaron un gran impacto en ambas sociedades y propiciaron que comenzaran a separarse de aquella atmósfera conservadora y estancada, al mismo tiempo que se extendieron nuevos conceptos estéticos entre los artistas jóvenes, desarrollándose diversos estilos y medios expresivos. Por todo esto, la creación retratística se materializó en numerosos lenguajes artísticos, como pudieron ser la crítica, la subversión, la ironía, la deconstrucción o el juego (fig. 13-15), asemejándose en gran medida a la forma expresiva del arte



**Fig. 13.** *Serie de Noventa y nueve ídolos*, Yue Min-Jun, 1996, óleo sobre lienzo, 25 x 25 cm. (x 99 piezas).



**Fig. 14.** *La mujer nueva*, Wang Qing-Song, 2000, fotografía, 120 x 220 cm.



**Fig. 15.** *La última cena de los viajes espaciales*, Lien Chien-Hsing, 2011, óleo sobre lienzo, 97 x 194 cm.

contemporáneo occidental. Conviene añadir que dichas obras se enmarcan en el concepto artístico del periodo postmoderno, incluyendo además una actitud estética tradicional que se funda en la propia creencia esencial acerca del ser humano.

### **Objetivo, metodología y bibliografías**

Hemos observado ya que esta investigación versa sobre el desarrollo del retrato chino hasta el siglo XX, además de hacer referencia a su propia tradición tanto en la forma expresiva como estructural. Por otra parte, desarrollaremos también la corriente del arte pictórico occidental del siglo XX, basada en las ideas del anti clasicismo y del anti esteticismo. Todo esto, por otra parte, nos planteará que las diferentes características del retrato tradicional occidental y oriental, se desarrollarán y confluirán en el arte chino del siglo XX, pudiendo afirmar que en el desarrollo de la imagen del individuo, tanto en el arte chino como en el occidental, parece existir siempre alguna actitud cultural radical, esencial o sumamente distinta, ocultándose en aquello que pareció reflejar el sentimiento psicológico a través de la contemplación visual. Por tanto, el **objetivo** principal de nuestra tesis será el de investigar y analizar las diferentes características estéticas y el concepto del individuo entre el retrato tradicional chino y el occidental, tratando, además, de describir y comentar la transformación y la evolución de sus formas expresivas, así como la extensión alcanzada por sus ideas estéticas esenciales en el siglo XX. En este sentido, esperamos que la presente tesis sea como abrir una puerta hacia la aproximación y el conocimiento de otra cultura artística visual,

así como de su distinta concepción del ser humano, favoreciendo a su vez que el lector sea capaz de reflexionar sobre la cuestión esencial de su propia cultura visual.

Esta tesis, por otra parte, no se trata de un trabajo historiográfico o de una investigación sobre algún periodo histórico concreto, de la misma manera que tampoco se centra en la creación de ningún artista o escuela pictórica específicas, sino que se fundamenta, principalmente, en nuestro oficio y experiencia como pintor, tratando así de estudiar el debate estético acerca de la imagen del individuo en el arte que recorrió todo el desarrollo del arte chino y occidental. Todorov dice que “la pintura no sólo ha participado activamente en la historia del pensamiento sino que, a su vez, es también pensamiento en sí misma”<sup>6</sup>, por lo que la práctica de la contemplación de la imagen será la principal **metodología** de esta tesis. Así, en primer lugar, hemos seleccionado un gran número de retratos procedentes de catálogos, libros y artículos. Posteriormente, en base al estilo artístico y a las características pictóricas de las obras, hemos clasificado las imágenes en función del tema de la investigación, o de si poseían alguna información detallada (como el título, el tamaño, la técnica, el material...). Según la importancia que tengan en la investigación de cada capítulo, aprovecharemos las imágenes seleccionadas como referencia o, simplemente, como una ayuda a la lectura. Por otra parte, y para alcanzar una mejor y más eficaz descripción textual, haremos referencia continua a numerosos textos, tanto antiguos como modernos, relacionados siempre con diversos aspectos del conocimiento en torno al tema retratístico, como pueda ser la filosofía, la estética, la historia, la teoría artística, o las costumbres sociales y populares, entre otras. Estos textos, en su versión original, serán del chino mandarín, del castellano y del inglés. Normalmente, traduciremos los textos chinos e ingleses al castellano, aunque algunos ya han sido traducidos; en cuyo caso, apuntaremos el nombre de los traductores en las notas al pie. Finalmente, añadir que el castellano será el único idioma de expresión en la tesis y que este texto es el resultado de la traducción del texto original en chino mandarín. Se pide por tanto disculpas al lector la consiguiente influencia de la estructura gramática del lenguaje chino.

Respecto a la **bibliografía**, podemos dividirla en dos bloques principales:

---

<sup>6</sup> FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert y TODOROV, Tzvetan: *El nacimiento del individuo en el arte* (Ediciones Grasset & Fasquelle, 2005), traducción de Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva visión, 2006, pp. 20.

Para lo tradicional:

- *La compilación de la crítica en la pintura china*, del redactor Yu Jian-Hua, contiene una gran cantidad de importantes textos sobre la pintura china tradicional, que reflejan la idea estética de los artistas chinos antiguos en relación a la representación del individuo.
- *De la esencia o del desnudo*, del sinólogo francés François Jullien, analiza y discute sobre la diferencia entre el arte visual tradicional chino y occidental respecto al tema del desnudo. Este libro nos inspiró en cuanto a la orientación y al estudio de las teorías estéticas chinas y occidentales antiguas.
- *Grandeza y decadencia del retrato antiguo-Elogio del individuo*, de Tzvetan Todorov, realiza una descripción sobre el nacimiento del individuo en el arte occidental, presentando claramente el proceso evolutivo que ha seguido el retrato occidental antiguo, así como sus características estéticas. Por otra parte, nos inspiró también en relación a una actitud distinta y al concepto del individuo en la cultura y en el arte visual chino.
- *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, escrito por Zhao Li y Yu Ding, y *Misioneros y la transmisión de la pintura occidental al oriente en el siglo XVII y XVIII* de Mo Xiao-Ye. Ambos aglutinan numerosos documentos sobre el desarrollo del óleo chino y de los misioneros europeos en China, así como algunos registros del intercambio entre el arte visual chino y occidental.
- Otros libros como *El retrato* de Pierre y Galiene Francastel, *El retrato en el renacimiento* de John Pope-Hennessy, *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900* de Richard Vinograd, *In Between- a comparative approach to the arts of China and the West* de Frank Vigneron, *Tu Cheng Xing Le- Análisis del texto del retrato de letrado en las Dinastías Ming y Qing* de Mao Wen-Fang, o *Conceptos del cuerpo y la teoría del qi en el pensamiento chino antiguo* del redactor Yang Ru-Bin, entre otros, nos han ofrecido numerosas informaciones y conceptos para conocer el retrato tradicional chino y occidental.

Para el retrato del siglo XX:

- *Teorías del arte contemporáneo- Fuentes artísticas y opiniones críticas*, de Herschel B. Chipp, recoge numerosos escritos de Cézanne, van Gogh, Gauguin o Matisse incluyendo, además, datos relevantes sobre la transformación del retrato clásico occidental.

- *La estética de la pintura china en el siglo XX* de Kong Xin-Miao y *La historia de cien años de la pintura china al óleo* de Lin Xing-Yue, tratan sobre el trasfondo histórico del arte chino del siglo XX y registran numerosos acontecimientos políticos y sociales importantes que influyeron notablemente en el desarrollo del arte chino, propiciando una transformación de la idea estética.
- *Arte y propaganda en el siglo XX*, de Toby Clark y *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento*, de Peter Burke, comparan y explican las características particulares de los distintos tipos de arte propagandístico. Ambos textos constituyen el soporte teórico de nuestra investigación en relación con el desarrollo del retrato durante el periodo de la dominación totalitaria de Mao Tse-Tung y Chiang Kai-Shek.
- *Debate sobre el significado del retrato moderno*, de Liu Rui-Qi, introduce los artistas taiwaneses representativos así como el desarrollo del retrato durante la ocupación japonesa en Taiwán y la dominación del gobierno de Chiang Kai-Shek. Este libro, ciertamente, nos ha estimulado en lo referente a la identidad cultural de la sociedad taiwanesa.

\* En nuestra tesis, los conocimientos y las palabras clave de la filosofía occidental harán referencia, principalmente, a libros que tienen traducción al chino. Por otra parte, respecto a todos los textos chinos que hemos traducido al castellano, en la parte final de la bibliografía especificamos el título, el autor y la editorial de la publicación china original. Así, el lector podrá consultar fácilmente dicha información para algún trabajo o investigación personal.

\* Si no encontramos la fecha de nacimiento del personaje histórico y/o autor, ponemos este signo "(¿???)".

No creemos en la narración lineal de la historia, sino en el fluir oscilante de los acontecimientos que marcan las épocas de la estética, la cultura, el arte y las costumbres vitales, entre otros. Por lo tanto, esta tesis, que expone la evolución del retrato chino como si se hubiera desarrollado coherentemente en una línea de progresión, no pretende conectar todas las imágenes del retrato ordenándolas en un suceder de pasos hacia un fin; de hecho, se puede decir, a partir de este estudio, que la línea en el retrato, el volumen de la figura, el texto del letrado o las formas reconocibles, aparecieron y se retrajeron y volvieron a aparecer con

cambios, en un vaivén natural relacionado con los hechos sociales, de tal modo que lo escrito aquí no debe entenderse como una narración historiográfica cerrada.

En este punto, por tanto, queremos recoger unas frases de François Jullien que describen “la sabiduría del medio” del pensamiento chino: “No un pensamiento timorato o resignado, temeroso de los extremos, que, al complacerse en el término medio, puede llevar a vivir a medias; sino un pensamiento de los extremos que permite, por la variación de un polo a otro, por no adoptar ningún prejuicio y no encerrarse en ninguna idea, desplegar lo real en todas sus posibilidades”.<sup>7</sup> En este sentido, es claro que el autor de la tesis no posee la misma sabiduría que los sabios occidentales y orientales de la antigüedad. Pero como artista, como una persona normal, o como un estudiante que se ha nutrido del conocimiento de ambas culturas, aquello que buscará sin descanso serán *todas las posibilidades* de la vida.

## Contenido estructural

La parte principal de la tesis será la evolución de la forma expresiva en el retrato chino, mientras que las ideas del retrato occidental se ocuparán de resaltar las diferencias artísticas entre ambas culturas. De este modo, la tesis se estructura en cuatro capítulos. **Capítulo I- El retrato de la estética china tradicional:** introducimos, en primer lugar, la idea estética y los elementos artísticos más importantes de la representación del individuo. Posteriormente, analizaremos los géneros principales del retrato chino tradicional, además de sus formas expresivas, motivos y objetivos creativos. **Capítulo II- El retrato chino tradicional y la pintura occidental, Primeras influencias:** Comentaremos las modificaciones y desarrollos del retrato chino oficial y extraoficial, sobre todo, por la influencia de la pintura occidental, que entró en China a partir del año 1600, con los misioneros católicos europeos. Posteriormente, distinguiremos y compararemos, además, las diferencias de la representación del individuo en la pintura occidental y en la china tradicional. **Capítulo III- La revolución del retrato y el retrato de la revolución:** Conoceremos todo aquello que el retrato occidental revolucionó en su propia forma clásica, así como las transformaciones acaecidas en la idea pictórica a partir del final del siglo XIX. Para ello, nos serviremos de artistas de la época y de sus particulares características pictóricas,

---

<sup>7</sup> JULLIEN, François: *Un sabio no tiene ideas* (Éditorial Seuil, 1998), traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid, Siruela, 2001, p.36.



reflejo de importantes ideas revolucionarias en lo referente a la creación de la imagen del individuo. Por otra parte, describiremos el fenómeno artístico de la nueva sociedad china, que se separó del régimen imperial a comienzos del siglo XX, ambicionando la “occidentalización” en la representación del arte visual. Todo esto, por otra parte, causó grandes cambios en la idea creativa y en la forma expresiva del retrato chino tradicional. **Capítulo IV- El retrato del poder:** Discutiremos el nuevo concepto visual del uso de la imagen del individuo que se formó en la sociedad china durante la primera mitad del siglo XX, así como las características y los modos propagandísticos empleados por los comunistas internacionales y los fascistas occidentales en la representación personal del líder. Más adelante, comentaremos la influencia que el retrato de las políticas autoritarias occidentales ejerció sobre el desarrollo del retrato chino de la segunda mitad del siglo XX. **Conclusiones:** Introduciremos, a grandes rasgos, el retrato contemporáneo occidental y sus conceptos creativos, observando su desarrollo en un campo artístico con múltiples valores y una composición fragmentaria, reservando también un carácter esencial de su propia tradición. Reuniremos, finalmente, los principales comentarios sobre retrato chino de los cuatro capítulos anteriores y compondremos un esquema final que servirá de comparación con el retrato occidental. Para acabar, trataremos de definir aquello que hemos querido presentar como la “diferencia” entre las dos culturas visuales.



# Capítulo I- El retrato de la estética china tradicional.

“La tradición es algo que posee la función de continuar el pasado y promover el porvenir”.<sup>1</sup>

*Shi Yuan-Kang*

“(…) La estética china significa la estética anterior a la Revolución de Xinhai de 1911. Es en el período previo a que chocaran y se mezclaran la cultura oriental y la occidental, cuando mejor se puede investigar la estética y la cultura china desde un ángulo más puro”.<sup>2</sup>

*Zhang Fa*

## 1. La idea estética del retrato chino

El retrato es un género pictórico tradicional que se ha desarrollado desde tiempos inmemoriales en la historia del arte chino, principalmente por su función práctica y social de registrar y conservar la imagen real para la memoria, que a su vez se corresponde completamente con la costumbre de la cultura china de venerar a los antepasados y recordar al clan y a la stirpe. Al contrario que en el retrato clásico occidental, donde se subraya la representación icónica de la idea de “verdad”, el retrato chino tradicional posee, en la representación, un concepto particular de la estética y del gusto. Y esto, precisamente, está en total relación con el pensamiento chino, y concretamente con su propia y diferente percepción del hombre como individuo.

### 1.1 “Forma” (Xíng) y “Espíritu” (Shén)

La “Forma” (Xíng) y el “Espíritu” (Shén) son los dos elementos más importantes en el retrato chino tradicional, conformando ambos un concepto estético. Dicho concepto comenzará a desarrollarlo el artista del siglo IV Gu

---

<sup>1</sup> Este concepto está inspirado en lo dicho por Edward Shlis, “Cualquier forma de tradición hay que continuarla por lo menos tres generaciones”. SHLIS, Edgard: *Tradición*, Chicago, Editorial de la Universidad de Chicago, 1981, p.15. Citado en SHI, Yuan-Kang: *Desde la cultura china a la moderna: La transmisión del tipo*, Beijing, Publicación de Joint, 2000, p. 6.

<sup>2</sup> ZHANG, Fa: *Espíritu cultural y la estética oriental y occidental*, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing, 1994, p. 8.

Kai-Zhi (sobre 344-405), que también será el primer crítico de la historia china en manifestar sus opiniones, como “emplear la forma para expresar el espíritu” (Yí Xíng Xiě Shén) y “transmitir el espíritu” (Chuán Shén), sobre la imagen de un personaje y en una representación del individuo. Para comenzar, nos centraremos en el estudio de su propio concepto de la forma. En el escrito “Introducción a las pinturas famosas de las dinastías Wei y Jin” (Wèi Jìn Shèng Liú Huà Zàn),<sup>3</sup> Gu afirmaba que, en todas las pinturas, la figura humana era el motivo más difícil de dibujar, por lo que el artista tenía que desarrollar el concepto de “pensar en términos de imagen” (Qiān Xiǎng Miào Dé). Para entender esto, es necesario tener en cuenta que la pintura china recalca mucho la representación de la figura humana, siendo en ella donde puede mostrarse el carácter intrínseco y la expresión vital, pues no solamente imita y reproduce la configuración de la naturaleza.

Por otra parte, en el artículo “Criticar la pintura” (Lùn Huà) del mismo Gu Kai-Zhi, se presenta una descripción más perfecta sobre la representación de la forma, que dice lo siguiente: “En una imagen humana cualquiera, no es posible realizar la postura de la figura y la dirección de la vista sin una observación previa y constante. Si se emplea la forma para expresar el espíritu, pero no se ha contemplado nada, aunque la representación resulte perfecta, el gusto de transmitir el espíritu se habrá perdido. Se pierde el gusto completamente por no observar nada del modelo. Si se ha contemplado, pero no se ha realizado la forma correcta, el gusto se pierde un poco. No se pueden descuidar estas cosas”.<sup>4</sup> Por tanto, para reproducir la forma perfecta<sup>5</sup> en la pintura, es necesario proceder a la contemplación directa y reconocer las particularidades físicas. Y así, la imagen representará el “espíritu”, la esencia intrínseca del modelo.

Ahora bien, ¿qué significa el concepto de “transmitir el espíritu”? En el libro clásico chino *El Tao nuevo: Misterio y conversación pura* (Shì Shōu Xīn Yú), hay una anécdota sobre Gu Kai-Zhi que relata lo siguiente: “Cuando Gu Kai-Zhi pintaba una pintura de personaje, como hemos visto, podían pasar años antes de que trazara, con un punto, la pupila de los ojos. A quien le preguntaba la razón de

---

<sup>3</sup> En la idea artística de Gu Kai-Zhi, “emplear la forma para expresar el espíritu” (Yí Xíng Xiě Shén), Xiě significa, en chino, “escribir”; aquí usamos “expresar” en sustitución de “escribir”. GU, Kai-Zhi: “Introducción a las pinturas famosas de las dinastías Wei y Jin”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, el redactor Yu Jian-Hua, Taipéi, Editorial Hua-Zheng, 1984, pp. 347-350.

<sup>4</sup> ZHANG, An-Zhi: *Mo Hai Jing Shen- La crítica de la pintura china*, Taipéi, Editorial Dong-Da, 1995, p. 7.

<sup>5</sup> Para la estética china la “forma perfecta” nunca es la imitación de la forma.

su proceder, él respondía: La belleza o la fealdad de los cuatro miembros no tiene, fundamentalmente, nada que ver con el lugar donde reside lo más sutil. Transmitir el espíritu, cuando se hace un retrato, consiste precisamente en esto”.<sup>6</sup> Así, según esto, en el retrato, la personalidad verdadera e interior del modelo se refleja a través del trazo de “la pupila”. Pero, en otro párrafo, se dice lo siguiente: “Gu Kai-Zhi realizaba el retrato de Pei Kai y añadió tres pelos a su mejilla. Cuando alguien le preguntó por qué lo hacía, replicó: <Pei Kai era un hombre eminente y brillante. Es precisamente ese conocimiento de las capacidades (lo que representan estos trazos), los tres pelos>. El espectador, observando de nuevo la pintura, pensaba que, con el añadido de los tres pelos, era como si su espíritu brillara mucho más que cuando aún no habían sido pintados”.<sup>7</sup> Esto, por su parte, significa que “la pupila” no es la última ubicación del rostro para “transmitir el espíritu”, ya que la persona posee su carácter particular e individual en la apariencia. Y así, la especificidad de la “forma” se vinculará a la representación del “espíritu”.

Los dos elementos, la “forma” (Xíng) y el “espíritu” (Shén), son un conjunto inseparable. Después de la teoría de Gu Kai-Zhi, la idea de “transmitir el espíritu” se convertirá en el gusto estético más importante en el desarrollo del retrato chino. En el libro *De la esencia o del desnudo*, del sinólogo francés François Jullien, se habla sobre la idea de “espíritu” en el arte chino, diciendo que “los artistas chinos aspiran a captar lo invisible a través de lo visible, a captar la dimensión de eficiencia invisible o del espíritu y, como tal, infinita, que atraviesa incesantemente lo visible y lo anima. Del personaje que tiene que figurar, tienden a captar el carácter vivo, que es lo único que logra <dar sentido> a la figuración”.<sup>8</sup>

En el siglo V, el crítico Xie He (entre los siglos V y VI) manifestaba “los seis principios de la pintura”, de los cuales, los tres primeros eran la “Resonancia del espíritu” (Qì Yuàn Shēng Dòng), el “Método del hueso” (Gǔ Fǎ Yòng Bǐ) y la “Correspondencia con el objeto” (Yìng Wù Xiàng Xíng), destacando todavía la importancia de la forma y del espíritu. Especialmente, el principio de la “Resonancia del espíritu” continúa y desarrolla el concepto de “transmitir el espíritu”, por el que el artista tiene que pintar la esencia interior del modelo,

<sup>6</sup> YU, Jia-Xi: *Notas y comentario del Tao nuevo: Misterio y conversación pura*, Beijing, Editorial Zhonghua, 1983, p. 600. El contenido del castellano es de JULLIEN, François: *De la esencia o del desnudo* (París, Ediciones de Seuil, 2000), traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Alpha Decay, 2004, p.120.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 599. El contenido del castellano es de JULLIEN, François: *Ibidem*, p.121.

<sup>8</sup> JULLIEN, François: *Op. Cit.*, p. 47.

plasmando también su propia vitalidad y su temperamento, así como su propio gusto personal sobre la pintura.<sup>9</sup> En el siglo VIII, en el artículo “Juzgar la pintura”, el calígrafo Zhang Huai-Guan (¿???) dirá que “(...) de las obras que reflejan la belleza de la figura humana, la pintura de Zhang Seng-Yao (¿???) representa la carne, la de Lu Tan-Wei (¿???) el hueso y la de Gu Kai-Zhi ha capturado el espíritu. No hay otra manera para presentar las maravillas del modelo, por lo que la mejor idea era la de Gu”.<sup>10</sup> En este sentido, las palabras “carne”, “hueso” y “espíritu”, son los términos que se emplean para describir la teoría de la “forma” (Xíng) y el “espíritu” (Shén), con el fin de observar y distinguir los distintos niveles de la representación del individuo.

Normalmente, todas las teorías del retrato chino tradicional continuarán en la línea de la idea estética de Gu Kai-Zhi; sus diferencias, por otra parte, sólo dependen de los distintos conceptos personales del artista, que podía centrarse más en la representación de la forma o, por otra parte, en el componente del espíritu. Por ejemplo, el intelectual chino más célebre de siglo XI, Su Shi (o Su Dong-Po, 1037-1101), decía: “La clave de transmitir el espíritu es la expresión de los ojos (...) Una vez, yo estaba debajo de la luz y miraba la sombra del perfil (la mejilla). Ordené a alguien que trazara la silueta de la sombra en la pared, pero que no pintara el ojo y la ceja. Cuando la gente veía la imagen, se reía y sabía que era yo. La imagen humana se representa perfectamente en la forma del ojo y de la mejilla, por lo que ya no hay problema de similitud. La ceja, la nariz y la boca pueden ajustar el grado de semejanza”.<sup>11</sup>

Otro importante crítico artístico y retratista chino del siglo XVIII, Shen Zong-Qian (1736-1820), decía que “el retrato que transmite el espíritu es el género pictórico más antiguo (...) Sé que la forma ha sido modificada, pero el espíritu no se ha transformado. La pintura todavía funciona, aunque no sea tan parecida en la representación de la forma. Si faltara el elemento del espíritu, ya no se podría reconocer la imagen ni el modelo. Pero un retrato que pueda capturar el espíritu, no estará separado de la representación de la forma (...)”.<sup>12</sup>

Es importante apuntar que Gu Kai-Zhi no fue la primera persona en la

---

<sup>9</sup> ZHANG, An-Zhi: *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>10</sup> ZHANG, Huai-Guan: “Juzgar la pintura”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, *Op. Cit.*, p. 402.

<sup>11</sup> SU, Shi: “El señor Dong-Po comenta el concepto <transmitir el espíritu> de la pintura de personaje”, recogido en *ibidem*, pp. 454-455.

<sup>12</sup> SHEN, Zong-Qian: “La compilación de Jie Zhou para estudiar la pintura”, recogido en *ibidem*, pp. 512-513.

historia del arte chino en mencionar las dos ideas atípicas de la “forma” y el “espíritu”, teniendo en cuenta que, en la época antigua, algunos filósofos ya habían hecho referencia a estos dos conceptos. “Si tiene forma, se produce el espíritu” dirá Xun Kuang (313 a.C.-238 a.C.). Por otra parte, Zhuang Zi (369 a.C.-286 a.C.) afirmará que “si la gente posee Tao, su moral está completa. Si la moral está completa, también lo estará el espíritu. Por lo tanto, si la forma está completa, también el espíritu estará completo. Esta es la vía de la sabiduría y de la virtud”. Finalmente, en el libro *Huai Nan Zi*, del autor Liu An (179 a.C.-122 a.C.) se dice que “el espíritu es precioso por la forma. Por eso, cuando gobierna el espíritu, la forma se completa. Carecerá de espíritu el que posea una forma poderosa”.<sup>13</sup>

Cuando los maestros de la filosofía china investigaron el fenómeno de la sociedad, la moralidad y el universo, emplearon las palabras “Forma” (Xíng), que representa el fenómeno exterior del mundo, y “Espíritu” (Shén), que se refiere al ser invisible de la naturaleza. De hecho, la teoría artística de Gu Kai-Zhi será el resultado de las experiencias aprendidas de los antiguos artesanos y de los conocimientos de los maestros de la filosofía.<sup>14</sup> Y así, gracias a este aprendizaje, será capaz de relacionar los conceptos de “forma” y “espíritu” con la teoría y la creación del retrato chino.

## 1.2 El pensamiento sobre el “hombre”.

En la creación artística, es imposible que cualquiera que profundice en el elemento metafísico o en la representación de la materia y la técnica, se separe del pensamiento y de la imagen acerca del hombre, que es un elemento fundamental en la pintura de retrato, teniendo en cuenta que ésta está basada en una representación del sujeto. Hay, por otra parte, una característica de gran importancia en la filosofía china tradicional, como es el concepto de que “el hombre es la esencia básica” (Yí Rén Wéi Běn). En *El carácter de la filosofía china*, el autor Mou Zong-San (1909-1995) piensa, al respecto de esto, que la filosofía china presta especial atención a la idea de la “subjetividad” y a la “moralidad interior”. Los filósofos chinos antiguos, por su parte, no llevarán a cabo una discusión sobre la razón, teniendo en cuenta que tampoco les interesaba definir concepto o idea alguna. Por el contrario, otorgarán una gran importancia al razonamiento sobre la virtud y la moralidad, interiorizándolas posteriormente para

---

<sup>13</sup> ZHANG, An-Zhi: *Op. Cit.*, p. 41.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 41.

tratar de llevarlas a cabo en su actitud, en la sociedad, en la política o en la vida. Esto, por otra parte, se presenta como un polo opuesto a la filosofía griega, que se construyó gracias al empleo de la razón para discutir conceptos y analizar la verdad.<sup>15</sup>

### 1.2-1 El discurso complementario del Confucianismo y el Taoísmo

El Confucianismo y el Taoísmo, por su parte, son las principales corrientes filosóficas que se desarrollaron en la cultura china tradicional, aunque ambas poseen, en el plano teórico, diferentes conceptos e intenciones. Así, el Confucianismo, generalmente, enfatizará en la relación personal con la idea de “aproximarse al mundo”, conservando una actitud positiva para participar en las actividades sociales. Además, se centrará en preconizar el alma de la palabra china “ren”, que significa benevolencia, virtud y compasión. Los postulados teóricos, básicamente, se fundamentan en el humanismo, subrayando la moralidad sublime y la dignidad humana en todos los aspectos de la vida, traduciéndose esto último por el respeto a las generaciones mayores, la piedad filial a los padres, la fidelidad a los amigos o la política benigna del gobernante hacia la sociedad. Y será así, de esta manera, como se establecerá la ética de la sociedad china tradicional.

El Taoísmo, por otra parte, se centra más bien en la cuestión metafísica de “retirarse del mundo” y en la correlación que existe entre la naturaleza y el hombre. Hace hincapié, por tanto, en la persona que posee una personalidad sencilla y en la tranquilidad que reside en el fondo de su corazón, manifestando la actitud y el deseo de sobreponerse a las costumbres mundanas para seguir el curso de la naturaleza. En este sentido, las teorías taoístas favorecieron el desarrollo de las primeras ideas metafísicas de la filosofía china, especialmente aquellas que aludían a la discusión sobre el origen universal de la ontología, del conocimiento sistemático de la epistemología y del abundante razonamiento de la dialéctica, conformando así una importante doctrina capaz de dialogar con la filosofía occidental. El erudito Cheng Dai-Nian dirá, al respecto de esto, que “la teoría del Tao de Lao Zi es, indudablemente, el comienzo de la ontología de la filosofía china (...) ya que el Taoísmo tiene una posición principal en el desarrollo de la ontología en la filosofía china”.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> MOU, Zong-San: *El carácter de la filosofía china*, Taipéi, Editorial de Estudiantes taiwaneses, 1990, pp. 9-14.

<sup>16</sup> ZHANG, Dai-Nian: “La posición del Taoísmo en la historia de la filosofía china”, recogido en la



El Confucianismo y el Taoísmo poseen, además, distintas consideraciones sobre la función de la estética artística. En relación con esto, el esteta chino Li Ze-Hou afirmará que “lo que primaba en el confucianismo era la satisfacción y la expresión de la función y de la emoción, por lo que el arte debía servir a la política y a la sociedad. Sin embargo, el taoísmo subrayaba una relación superior a la que se da entre el hombre y el objeto del mundo exterior, como es la relación estética, basada en una belleza intrínseca, mental y sustancial, siendo ésta la gran norma desconocida de la creación artística”.<sup>17</sup> La función primordial del confucianismo es, por consiguiente, la de “construir”, creando un orden concreto basado en normas y costumbres, que verá su formulación y simbolización en la actividad estética del chino; la función principal del taoísmo, por el contrario, es la de “deconstruir”, descomponiendo cualquier atisbo de regla o de signo establecido por el desarrollo de la estética confuciana, con el fin de mantener libre la energía en la creación artística.<sup>18</sup>

En el libro *Las críticas sobre Lao Zi*,<sup>19</sup> se afirma que “el discurso complementario del Confucianismo y del Taoísmo” es una idea clave, presentándose como el eje principal en el desarrollo de la historia de la cultura china. De hecho, en el período de los dos iniciadores del Confucianismo y del Taoísmo, Confucio (551-479 a.C.) y Lao Zi (el siglo VI o IV a.C.), respectivamente, ambos pensamientos ya habían empezado a complementarse mutuamente. En el libro clásico chino *Las memorias históricas* (Shǐ-Jì), se recoge la leyenda en la que Confucio preguntó a Lao Zi sobre la norma ética (Lǐ), siendo éste el primer paso para el desarrollo de la cultura china tradicional en el futuro. Después de que el Budismo entrara en China, la cultura se formó gradualmente en base a los tres pensamientos, el Confucianismo, el Taoísmo y el Budismo, que se complementarán mutuamente.

En esta situación múltiple, el discurso complementario del Confucianismo y del Taoísmo será, todavía, el pensamiento primordial de la sociedad antigua. Los intelectuales chinos antiguos, generalmente, centraban su aspiración inicial en el conocimiento confuciano para servir y establecer una buena política en función de la sociedad. Posteriormente, cuando encontraban adversidades en la vida,

---

revista *La investigación de la cultura Taoísmo*, nº 6, Beijing, 1999.

<sup>17</sup> LI, Ze-Hou: *Los tres libros de la estética- la historia de la belleza*, Tianjin, Editorial Instituto de la ciencia social, 2003, p. 50.

<sup>18</sup> CHEN, Yan: “La función estética del discurso complementario del Confucianismo y el Taoísmo”, recogido en <http://www.lunwentianxia.com/product.free.9805854.1/>. Ref: 13/03/2009.

<sup>19</sup> CHEN, Gu-Ying y BAI, Xi: *Las críticas sobre Lao Zi*, Jiangsu, Editorial de la Universidad de Nanking, 2001, pp. 348-359.

cambiaban de parecer y se valían de los conocimientos del taoísmo para regular sus actitudes y aspiraciones, tratando de apartarse de la fama y de sus ventajas, de preservar la pureza de la personalidad, de mantenerse alejado del mundo o de observar tranquilamente la inconstancia de la naturaleza.

Llegados a este punto, podemos afirmar que el discurso complementario del Confucianismo y del Taoísmo constituye un equilibrio perfecto para la vida, como si ésta fuera una línea curva e imprevisible, favoreciendo que la personalidad del chino pueda combinar firmeza y suavidad, avanzar y retroceder, poseyendo además una actitud moderada y equilibrada. Si no se entiende la idea del discurso complementario del Confucianismo y el Taoísmo, será muy difícil conocer la característica principal de la cultura china y, por tanto, la intención y el pensamiento que poseía el artista chino en la representación pictórica.

### **1.2-2 La integración del “cielo” y del hombre**

En la filosofía china, la idea de que la gente se descubra a sí misma no concierne, generalmente, a un hecho cognitivo, sino que se relaciona con la práctica y la experiencia de la vida.<sup>20</sup> La teoría sobre el hombre, por tanto, se convierte en origen y punto de partida del pensamiento del artista para determinar la actitud y contemplar el espíritu de la persona en la creación de un retrato. Esto no solamente influirá en la representación de la forma y de la técnica sino que, también, lo hará en el corazón del artista. La mayoría de las escuelas filosóficas chinas han dejado escrita una misma idea, como es la “integración del cielo y del hombre” (Tiān Rén Hé Yī), con el fin de explicar que una persona ha poseído una abundante sabiduría y una dignidad extraordinaria en la autocultivación, en el alma, en la moralidad o en la socialización. Este concepto, asimismo, se asemeja a lo que promueve el “Nirvana” del Budismo o la “Apoteosis” del Protestantismo, aunque difiere esencialmente en el significado.

El contenido y el significado de la integración del cielo y del hombre nos ayudarán, principalmente, a comprender más profundamente lo que pretende demostrar la emoción particular y lo que desea expresar el espíritu extraordinario de ambos sujetos, el del pintor y el del modelo, en el retrato chino. La palabra china “cielo”, de hecho, posee una función metonímica y un significado metafórico,

---

<sup>20</sup> YING, Guan-Qiu: “La teoría del sujeto del Confucianismo”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la teoría sobre la comunicación entre el Confucianismo y el Budismo en la sexta discusión*, Taiwán, Editorial Tonsan, 2002, pp. 209-217.

teniendo en cuenta que se utiliza frecuentemente asociada al concepto de “naturaleza”. Realmente, el “cielo” (Tiān), además de contener el significado de la “naturaleza”, ha sido representado también en textos antiguos como el “dominador supremo” y “principio supremo”, empleándose en ámbitos muy distintos como puede ser el caso del emperador chino, que se denominaba “el hijo del cielo”.

Estas importantes doctrinas del Confucianismo y del Taoísmo, que influirán en el desarrollo de la estética china, promoverán también la norma y el estado superior de “la integración del cielo y del hombre”, aunque de manera distinta con respecto al contenido y a las explicaciones. La palabra “cielo” del Confucianismo hace referencia al carácter moral de la sociedad real, fundamentada en la creencia religiosa sobre el cielo que poseía el chino en la época antigua, además de indicar la parte referente al corazón y a la humanidad. El maestro confuciano, en este sentido, piensa que los humanos son diferentes de los animales por poseer reglas morales como la benevolencia, la lealtad, la ética o la inteligencia. De este modo, por tanto, se construye la esencia humana y el principio de humanidad, teniendo en cuenta que el concepto confucionista de “la integración del cielo y del hombre” explica que el sujeto de la moralidad se define a sí mismo, siendo ésta la única orientación del valor en la ética china.<sup>21</sup> Y es este, por consiguiente, el punto fundamental de la estética confuciana, basado en que el artista tiene que crear una representación artística capaz de satisfacer definitiva y completamente la necesidad y la racionalidad mental del individuo. Pero, ciertamente, también se subraya que es necesario dirigir la satisfacción de este deseo mental hacía la norma ética.<sup>22</sup> De este modo, podemos ver como en la pintura china el artista siempre presenta, repetidamente, el mismo tema o símbolo, incluyendo también el noble significado de la moral y de la ética. Por ejemplo, en la “pintura de letrado”, la figura del bambú simboliza la cualidad de la modestia.

Por otra parte, centrándonos en el Taoísmo, observamos como el significado de la palabra “cielo”, en relación a “la integración del cielo y del hombre”, es diferente del que se le otorga en el Confucianismo. El taoísta no quiere que se

---

<sup>21</sup> LI, Ming: “Implicaciones múltiples del valor de la unicidad confuciana del cielo y del hombre”, recogido en el *Diario de la Universidad de Changan*, Vol. 9, nº 1, Xian, Editorial de la Universidad de Changan, Mar. 2007.

<sup>22</sup> XU, Gong-Cheng: “El desarrollo y el carácter del pensamiento estético del Confucianismo”, recogido en el *Diario de la Universidad de Xiamen*, nº 3, Xiamen, Editorial de la Universidad de Xiamen, 1995.

utilice un factor artificial para cambiar la esencia original de la naturaleza, teniendo en cuenta que la persona debe seguir el transcurso natural de la vida, como la muerte y el nacimiento, la riqueza y la pobreza o la enfermedad y el envejecimiento. En relación a esto, Lao Zi, el primer maestro taoísta, dirá que “el hombre tiene por norma la tierra, la tierra tiene por norma el cielo, el cielo tiene por norma el Tao y el Tao tiene por norma a sí mismo”.<sup>23</sup> Aquí, las palabras “cielo” y “Tao”, guardan una relación coherente, por lo que el concepto taoísta de “la integración del cielo y del hombre” explica también que cualquier hombre es capaz de poseer la comprensión y la observación del Tao, que es el dominador supremo de todos los seres. Por tanto, puesto que “el Tao tiene por norma a sí mismo”, no tiene ninguna regla a seguir y no está limitado por ninguna otra cosa. Y, por esto, el hombre debe vivir según los caprichos del destino y de la naturaleza, hasta llegar a poseer la habilidad de no pedir nada y de no hacer nada.

En el artículo “El conocimiento vagabundea al norte”, contenido en el libro clásico del Taoísmo *Zhuang Zi*,<sup>24</sup> se dice que el Tao es la esencia de todas las cosas y que está en todos los sitios, ya sea en un animal, en una planta, en una cosa inorgánica o, incluso, en algo asqueroso. Y, por ello, no debe haber una diferencia de importancia ni una norma comparativa, generada por prejuicios subjetivos, entre ninguna cosa. La famosa fábula “Zhuang Zhou sueña con la mariposa”, contenida también en *Zhuang Zi*, hace referencia a la idea de “la integración de la cosa y del yo” para extender así el concepto de “la integración del cielo y del hombre” como una situación extraordinaria del corazón. La fábula dice así: “Antes, Zhuang Zhou soñaba que era una mariposa. La mariposa revoloteaba felizmente, gozaba en sí misma y no sabía que era Zhuang. De repente, se despertó y era otra vez Zhuang. Él no sabía si era Zhuang que había soñado con ser una mariposa o una mariposa que había soñado que era Zhuang. Ahora, debe haber una diferencia entre Zhuang y la mariposa. Esto se llama la transformación de las cosas”.<sup>25</sup> Se explica aquí que si la persona posee el Tao, su espíritu y su figura obtendrán una libertad incomparable. Esta condición mental, por la que el sujeto se integra con el objeto, se convierte en un importante concepto dentro de la creación artística y del conocimiento estético de la pintura china. Es decir, el artista chino no esgrime, normalmente, la modificación de la

---

<sup>23</sup> LAO, Zi: *Tao te king*, edición y traducción del chino de Anne Helene Suarez Girard, Madrid, Siruela, 4ª edición, 2007, p. 79.

<sup>24</sup> ZHUANG, Zi: *Wandering of the way: Early taoista tales and parables of Chuang Tzu (Zhuang Zi)*, traducción inglés de Victor H. Mair, Nueva York, Editorial Bantam Books, 1994, pp. 217-218.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 24.

forma exterior del objeto para expresar directamente una emoción personal, sino que refleja el pensamiento y el sentimiento individual a través de símbolos y de elementos particulares.

Anteriormente, hemos referido que el concepto del “discurso complementario del Confucianismo y del Taoísmo” ha desarrollado el pensamiento principal de la cultura china tradicional, mientras que la idea de “la integración del cielo y del hombre” en ambas doctrinas empieza a combinarse en la Dinastía Song (960-1279), además de mezclarse con las ideas budistas de la “Metempsicosis” y del “Nirvana”. Por lo tanto, el sistema teórico de “la integración del cielo y del hombre” se extenderá, formalmente, en el razonamiento de la crítica y de la estética china. Y así, los conceptos clave que hemos desarrollado, como la moralidad del Confucianismo, la ontología y la naturaleza del Taoísmo y el estado supremo del ser humano, en relación a “la integración del cielo y del hombre”, serán las teorías que influirán en el conocimiento del chino a la hora de criticar el valor existencial de la identidad del “yo” y del “otro”, la idealidad de la vida, la creación artística o el sentimiento de la belleza, entre otros.

### **1.3 La estética material**

La materia posee, en sí misma, un carácter representativo de la cultura, como un objeto que refleja la situación del mundo real y una simbolización de la esencia y del alma, capaz de presentar el lenguaje metafísico de la forma. En el siglo XVIII, el historiador del arte Zhang Geng (1685-1760) dirá al respecto del retrato chino tradicional: “Tienen dos escuelas en la pintura de retrato: la primera escuela enseña a utilizar la pincelada y la línea de la tinta. Cuando se acaba de pintar con la tinta, se añaden colores para capturar el color del interior del joven o del viejo, aunque el espíritu está ya transmitido por la representación de la tinta. Así es la técnica de la pintura del retratista Zeng Jing (1568-1650). En la segunda escuela, el pintor traza la forma y la posición general de las facciones con una línea de tinta clara, utilizando posteriormente el color para pintar el rostro en su totalidad. Así es la técnica del retratista de la zona Jiangnan (al sur del río Yangtsé, en el sur de China). Y el artista Zeng Jing también es experto en esta técnica”.<sup>26</sup> Aquí, Zhang Geng no solamente explica las diferencias existentes entre las dos escuelas de la pintura de retrato, sino que afirma que el artista chino

---

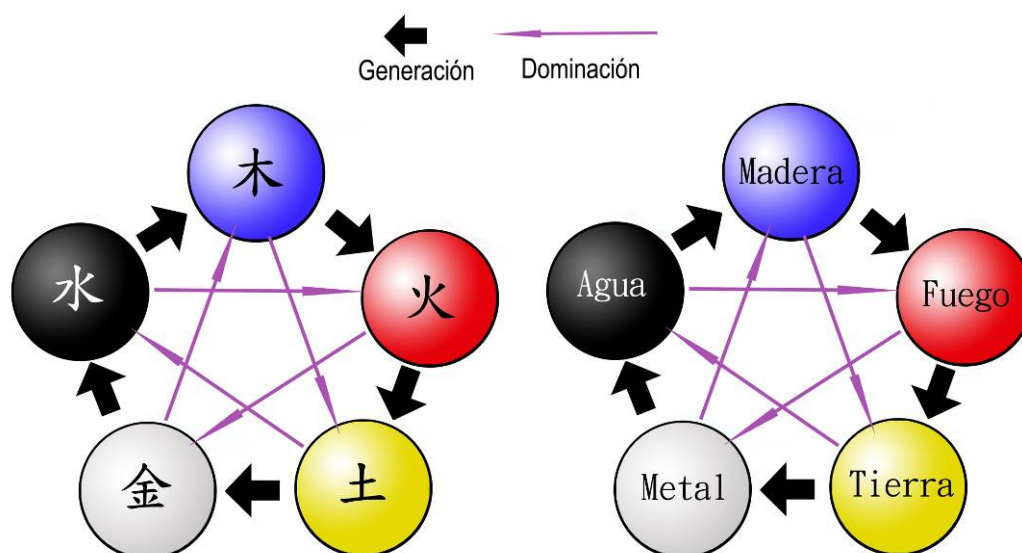
<sup>26</sup> ZHANG, Geng: “Documentos de la pintura de la Dinastía Qing”, recogido en AA.VV.: *La serie de los libros de la historia de la pintura*, T. III, el redactor Yu An-Lan, Shanghai, Shanghai people’s arts publishing house, 1962, p.11.

posee diferentes pensamientos y sensaciones acerca de dos materiales distintos, como son el color y la tinta. De hecho, en el retrato de la pintura china, utilizar distintos materiales influye en la representación del carácter personal y del símbolo identificativo de los dos sujetos, tanto del pintor como de la imagen del modelo.

### 1.3-1 Color

En la pintura, el color es un lenguaje de la forma capaz de poseer y de expresar un significado concreto. A través del método y del concepto de la utilización de los colores, se puede manifestar una emoción subjetiva o, incluso, la característica de una nacionalidad. El chino, en este sentido, posee una consideración particular de la estética en el uso del color. La teoría de los cinco elementos (Wǔ-Xíng) de la filosofía antigua china, mencionará por vez primera el significado y el concepto del color. El chino antiguo pensaba que todas las cosas de la naturaleza estaban compuestas por los cinco elementos básicos, como son la madera, el fuego, la tierra, el metal y el agua. Dicha teoría describe los ciclos de “generación” (Shēng) y de “dominación” (Kè), que se dan entre los distintos elementos. (Esquema-1) De este modo, todas las cosas de la naturaleza poseen un punto de equilibrio eterno.

Esquema- 1.



La teoría de los cinco elementos se aplica a campos tan dispares como la música, la medicina china tradicional, la estrategia militar, las artes marciales, la

clarividencia o el Feng Shui, entre otros. Estos cinco elementos se corresponden con los cinco colores, con los cinco puntos cardinales, con las cinco criaturas celestiales, etc. (Esquema-2) Así, la noción de los cinco colores contiene y combina tanto la inteligencia misteriosa de la cultura china antigua como el significado simbólico y subjetivo de su esencia, que posteriormente se empleará para interpretar las diferencias de la escala social de las personas. Además, la utilización del color se aplicará también a la arquitectura, a la artesanía, o la indumentaria.

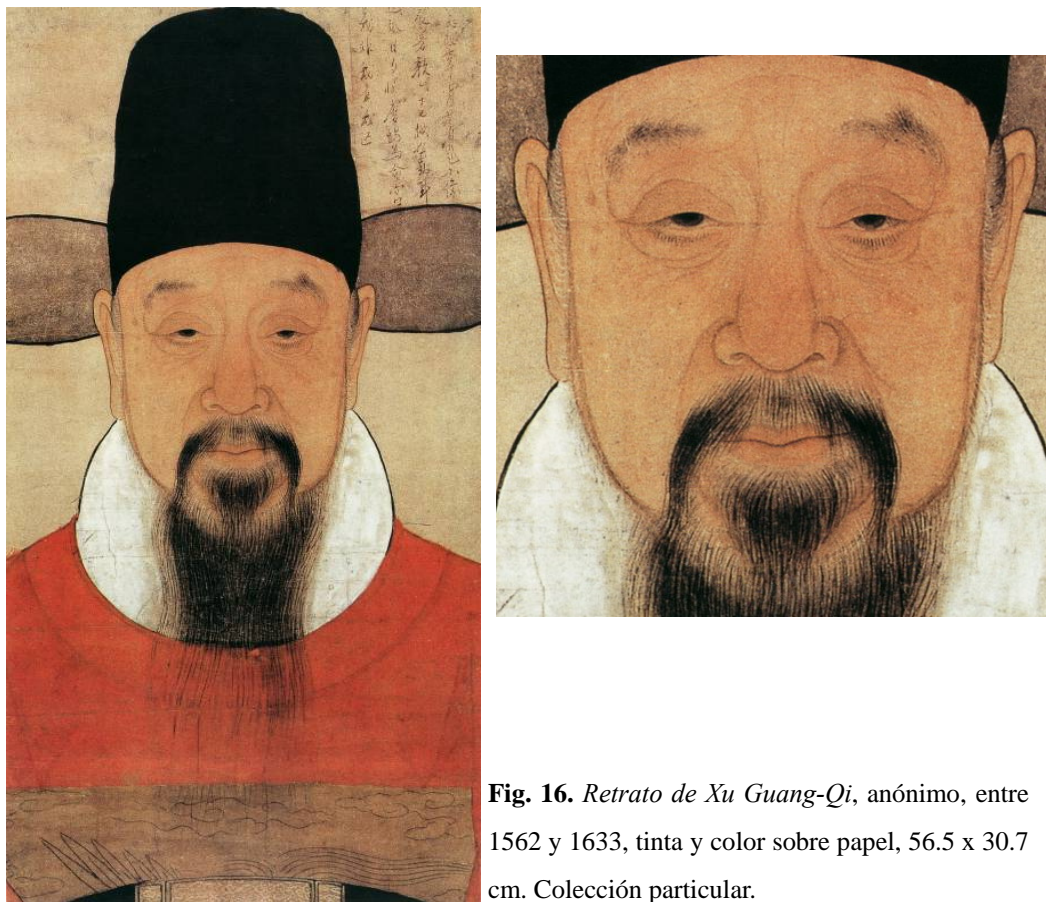
**Esquema- 2.**

<b>Elemento</b>	<b>Punto cardinal</b>	<b>Color</b>	<b>Criatura celestial</b>	<b>Estación</b>
Madera (木)	este	azul	El Dragón verde (青龍)	Primavera
Fuego (火)	sur	rojo	El Fénix rojo (朱雀)	Verano
Tierra (土)	centro y referencia	amarillo	El Dragón amarillo (黃龍)	Cambio de estación (10 días antes y 10 días después)
Metal (金)	oeste	blanco	El Tigre blanco (白虎)	Otoño
Agua (水)	norte	negro	La Tortuga negra y Serpiente (玄武)	Invierno

Por todo esto, y debido a que el chino posee un evidente pensamiento subjetivo y una significación simbólica respecto a la utilización del color, el artista tendrá una gran influencia sobre la idea del color a la hora de emplearlo, por lo que no lo modificará al aplicarlo sobre la superficie de un objeto o de su volumen, ni incluso cuando el objeto esté en otro espacio o iluminado por una luz distinta. De hecho, lo que el artista chino tratará de transmitir con la representación del color es una sensación subjetiva en el corazón, a través de la contemplación y del conocimiento de la configuración exterior y de la cualidad sustancial del objeto.

Por lo tanto, el artista utilizará siempre un “color inherente”, o también llamado “color natural”, para presentar la calidad del objeto en la pintura china; de hecho, aunque el artista describa un ambiente oscuro y tenebroso, el color del objeto en la representación no dejará de existir. En referencia a esto, el crítico Xie He (siglo V) hablará de la “adecuación al tipo” o “aplicación del color” (Suí Lèi Fù Cǎi). “El tipo” significa la cualidad sustancial del objeto, mientras que la “aplicación del color” define como seguir el “color natural” del objeto para realizar la pintura. El artista chino muestra así que el “color natural” del objeto en la pintura depende de su sentimiento subjetivo e individual sobre la materia y la naturaleza. La técnica del “color natural”, por tanto, es un resultado que nace de la combinación entre la esencia de la naturaleza y el pensamiento del artista.<sup>27</sup>

En el retrato de la pintura china, el color es siempre un elemento expresivo de gran importancia en cuanto a la técnica se refiere. Por ejemplo, en *El retrato de Xu Guang-Qi* (fig. 16), podemos observar como el empleo del color es un



**Fig. 16.** *Retrato de Xu Guang-Qi*, anónimo, entre 1562 y 1633, tinta y color sobre papel, 56.5 x 30.7 cm. Colección particular.

<sup>27</sup> GU, Ping: “On <Following Different Type to Color> in Chinese Painting “, recogido en la revista *Art & Design*, nº 9, Beijing, Editorial Zhouangshi, 2004.



género muy representativo en el retrato chino tradicional. El artista, en primer lugar, traza la silueta y la composición del modelo con una línea de tinta clara, añadiendo posteriormente color al rostro. Aquí, el pintor aprovecha las distintas densidades del color para describir la estructura de las facciones y las capas cromáticas del rostro. El retratista chino, de hecho, no se centrará tanto en una descripción realista a través del color, sino que intentará atrapar y presentar, sobre todo, el “color del interior” (Qì Sè) del modelo representado.

Para el chino, el concepto del “color del interior” implica una representación del aspecto del rostro mediante una energía vital, fluida e invisible, que reside dentro del propio cuerpo y que se relaciona con las condiciones de la sangre, de la salud y de la edad. En “La compilación de Jie Zhou para estudiar la pintura”, del artista Shen Zong-Qian (1736-1820), se analiza el uso del color en el retrato chino tradicional, afirmando que “el color de la persona cambia según los distintos momentos, desde la juventud hasta la vejez”.<sup>28</sup> En este sentido, por tanto, no habrá que considerar la influencia de la luz o la modificación del ambiente en la representación cromática, sino mostrar el “color del interior” del modelo, que refleja las diferentes características de los distintos períodos de la vida. Refiriéndose a esto, en *La compilación de Jie Zhou para estudiar la pintura*, se dice lo siguiente: “En la etapa infantil, la persona es de piel delicada. El color de la piel es brillante y transparente, apareciendo un poco de luz suave. Se pinta con poca tinta, ya que hay que alcanzar un aspecto como de <estar en flor>. En la juventud, la energía y la sangre están llenas de vigor y de fuerza. El esqueleto de la cara se ha modelado. Se utiliza la tinta para pintar la composición del rostro, a la que luego se añade el color, intentando alcanzar una apariencia radiante de vigor y energía. Después, en la etapa de madurez, la energía de la gente se ha debilitado y parece querer contenerse. El aspecto todavía se conserva lustroso, pero está un poco envejecido; los ángulos del esqueleto y las arrugas son evidentes. Se pintan más capas de tinta para componer la forma, añadiendo el color para mezclar el espíritu. Hay que dejar que el que está gordo sea vigoroso y no pierda el esqueleto, y que el que está delgado sea elegante pero no apegaminado. Cuando la gente es vieja, la piel está arrugada y la sangre debilitada, siendo sus pliegues claros y profundos. La energía se desgasta porque se acerca gradualmente a la vejez. Tanto si el aspecto es opulento y menos demacrado, como si es moreno como la pera helada, o arrugado como el árbol seco, es totalmente necesario pintar con tinta para corresponder a la forma”.

---

<sup>28</sup> SHEN, Zong-Qian: *Op. Cit.*, pp. 512-539.

De este modo Shen Zong-Qian explicará algunos conceptos comunes del “color del interior”, propios del retrato chino tradicional, para resaltar el carácter de la representación del individuo en el arte chino, que menosprecia la influencia de lo exterior y de lo visible para centrarse en las cualidades interiores del modelo.

Ciertamente, la utilización del color era algo totalmente común en la pintura china de la época antigua. En un documento de la Dinastía Han (206 a.C.-220), el color se presenta con más de cuarenta variantes en relación al pigmento, mientras que en el libro *Documentación acerca de las pinturas famosas de las dinastías sucesivas* (Lì Dài Míng Huà Jì), el crítico Zhang Yan-Yuan (815-907), mencionará hasta setenta y dos variantes de pigmentos. Posteriormente, en el libro *Secretos de la pintura de retrato* (Xiě Xiàng Mì Jué), del artista Wang Yi (1333-?), se nombrarán más de treinta variantes de pigmentos y, posteriormente, después del siglo XVI, se dirá que el color posee, únicamente, doce pigmentos diferentes.<sup>29</sup> Ciertamente, el desarrollo del uso del color se redujo de manera gradual en la historia de la pintura china, teniendo en cuenta que los artistas pensaban que el lenguaje material de la tinta china podría corresponderse en mayor medida, de esta manera, con la búsqueda y la idea de la estética china. Y es por esto por lo que la representación de la tinta sustituyó, de manera natural, la función del color en la pintura china.

### 1.3-2 La tinta

El artista chino pondrá cada vez un mayor énfasis en emplear, única y exclusivamente, la materia de la tinta, teniendo en cuenta que la representación del blanco y del negro en la pintura se debe al significado estético de que estos colores superan la noción de los cinco colores tradicionales. El factor inicial será el temprano conocimiento que el chino antiguo adquirirá en relación al universo y sobre el que, posteriormente, se añadirán las dos doctrinas más importantes de la filosofía china, el Taoísmo y el Confucianismo, así como la influencia de la religión budista.

El chino tradicional pensaba que el universo, en sus orígenes, era un conjunto caótico, que posteriormente se abrió y se convirtió en el cielo y en la tierra, produciendo así el mundo humano. En *I Ching* (o *Yi Jing*), que es un libro antiguo y misterioso, cuyos primeros textos se suponen escritos en China hacia el

---

<sup>29</sup> XIONG, Wei: “El color”, recogido en la revista *Hundred Schools in Arts*, nº 5, Jiangsu, Editorial Instituto de arte y cultura de la provincia de Jiangsu, 2004, p.134.

1200 a. C., la imagen de Taiji (fig. 17) simboliza el principio generador de todas las cosas de la naturaleza. Los dos colores, el negro y el blanco, representan lo “positivo” (Yang) y lo “negativo” (Ying), el cielo y la tierra, el vacío y lo lleno, la luz y la oscuridad, el sonido y el silencio, el calor y el frío, el movimiento y la quietud, la vida y la muerte, la mente y el cuerpo, lo masculino y lo femenino, etc. Esto describe completamente el concepto del chino antiguo sobre el proceso del universo, a la vez que establece un conocimiento básico y sistemático de la cultura china para conocer el origen del mundo. Y así, el significado de los dos colores, el blanco y el negro, ha superado el concepto cromático de la pintura china tradicional.

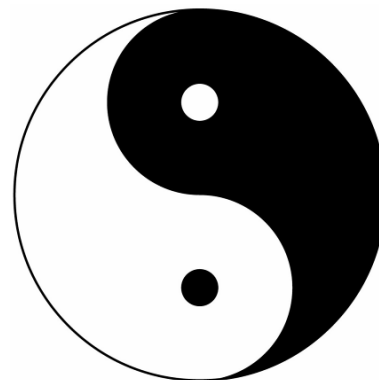


Fig. 17. Taiji.

El Taoísmo y el Confucianismo absorbieron la sabiduría del *I Ching*, como se refleja en relación al concepto sobre la naturaleza, lo “positivo” (Yang) y lo “negativo” (Ying), el vacío y lo lleno... etc. De hecho, el estado de “vacío” (Kōng) del Budismo chino, es muy parecido a lo que promueve el discurso del “vacío” (Xū) del Taoísmo. Como sucedió con el Taoísmo, el Confucianismo y el Budismo suministraron el pensamiento fundamental y más importante de la estética de la pintura a la tinta china, (Shuǐ Mò Huà), aunque el Taoísmo influyó en mayor medida que los otros. El maestro taoísta Lao-Zi (siglo VI o IV a. C.), piensa que “Tao” es la sustancia más original y sencilla, que contiene la esencia de todas las formas así como los colores de la naturaleza. En *Tao Te King* (o *Dao De Jing*), se dice que “los cinco colores ciegan los ojos del hombre. Los cinco sonidos ensordecen el oído del hombre”,<sup>30</sup> por lo que Lao-Zi piensa que quien persigue varios colores y se recrea en formas floridas, no puede acercarse a “Tao”, la esencia de la naturaleza. Además Lao-Zi afirmará que “El Tao genera el uno, el uno genera el dos, el dos genera el tres, el tres genera todos los seres. Todos los seres llevan a espaldas la sombra (Ying) y en brazos la luz (Yang). Los fluidos que de ambas manan se armonizan”.<sup>31</sup> Opina, en este sentido, que “Tao” produce a todos los seres de la naturaleza, mientras que el dualismo del concepto de “Ying” y “Yang” corresponde a los dos colores, negro y blanco -de la imagen del *Taiji*-, que representan el elemento más cercano a la esencia de la naturaleza en el mundo.

<sup>30</sup> LAO, Zi: *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p.113.

Hacia la mitad del siglo VIII, la pintura a la tinta china comenzará a desarrollarse en el arte. El poeta y pintor Wang Wei (701-761) dirá, al respecto de esto, que “en todos los géneros pictóricos, la pintura a la tinta china es el nivel más elevado, ya que capta la esencia de la naturaleza y completa la forma de todas las vidas”.<sup>32</sup> Por otra parte, el crítico Zhang Yan-Yuan (815-907) afirmará que “a través del uso de la tinta china, ya se presentan los cinco colores”.<sup>33</sup> Ambos piensan que la pintura a la tinta china incluye todos los elementos artísticos, coordinándose con la esencia de la naturaleza y del universo, que influirá en gran medida en la filosofía china tradicional. La materia de la tinta china, en sí misma, se convertirá por tanto en el símbolo metafísico de la cultura oriental. En este punto, la “pintura de letrado” (Wén Rén Huà), producida en el siglo XI, absorberá y desarrollará completamente el concepto estético de la pintura a la tinta, convirtiéndose en la corriente primordial de la pintura china, siendo la propia tinta china la materia más importante. Y por esto, la representación de la tinta -blanco y negro- sustituirá, gradualmente, a la función del color en la pintura.

El artista de la “pintura de letrado” opinaba que “la tinta tiene cinco colores: negro, fuerte, claro, seco y mojado, y no puede faltar ninguno. La representación es más brillante y llamativa con los cinco colores de la tinta, y más particular que la pintura al color”.<sup>34</sup> En la pintura a la tinta china, la representación del blanco es el espacio que se ha dejado sin pintar. Este blanco, por tanto, posee un significado diferente del que posee el pigmento blanco pintado o el del papel sin pintar. Por un lado, queda un espacio en blanco, que es una forma de destacar la representación de la tinta, mientras que, por otro lado, el espacio en blanco se corresponde con la comprensión del “vacío”, mencionada en la teoría taoísta. En el libro de *Tao Te King*, al respecto de esto, se dice que “bajo el cielo, todos los seres surgen del ser. El ser surge de la nada” y que “el sonido más grande es inaudible; la imagen más grande no tiene forma”.<sup>35</sup> En el Taoísmo, por tanto, se piensa que la existencia de todos los seres (*lo lleno*) se destaca a través de la fuerza de la invisibilidad (el vacío); “el Vacío”, así, es más poderoso que “lo lleno”, y se encuentra más cerca del “Tao”. Se dirá, además, que “(quien) conoce su blancura y guarda su negrura, es la pauta de cuanto hay bajo el cielo”.<sup>36</sup> El

---

<sup>32</sup> WANG, Wei: “La receta de la pintura de paisaje”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, Op. Cit., pp. 596-599.

<sup>33</sup> ZHANG, Yan-Yuan: *Documentación acerca de las pinturas famosas de las dinastías sucesivas*, Shanghai, Editorial Renmin Meishu, 1964, p. 37.

<sup>34</sup> HUA, Lin: “Secretos de la escuela del sur”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, Op. Cit., 1984, pp. 290-303.

<sup>35</sup> LAO, Zi: *Op. Cit.*, p.113 y p.111.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 85.

pensamiento de “vacío” del Taoísmo se extendió, de hecho, para discutir la virtud y la moralidad de la persona, por lo que Zhuang Zi apuntaba que “vacío, calma, limpidez, silencio e inacción, son el nivel del cielo y de la tierra, la sustancia de tao y su virtud (...) Vacío, calma, limpidez, silencio e inacción son la raíz de todos los seres” y “el Tao se concentra, solamente, en el vacío, siendo el vacío el ayuno de la mente”.<sup>37</sup>

Normalmente, el artista de la pintura de letrado chino utiliza las palabras “línea y tinta” (Bǐ Mò) para comentar y discutir acerca de la técnica de la pintura a la tinta china. Anteriormente, dichas críticas apuntaban, siempre, a la representación del paisaje en la pintura de letrado, que se expresaba a través de la suma del material, el pintor y la naturaleza. En la Dinastía Ming (1368-1644) y Qing (1636-1912), la pintura de letrado gozó de una gran popularidad, poniendo el artista mucha atención en lo que se refiere a la creación artística de “línea y tinta”, incluso en la pintura de retrato. A este respecto, el crítico y pintor Shen Zong-Qian (1736-1820) decía lo siguiente: “Al realizar un retrato con la técnica de línea y tinta, el espíritu y la vitalidad del modelo se reflejarán en el papel. Aún sin pintar nada de color, podrá ser una obra terminada y digna de ser contemplada”.<sup>38</sup> El retratista chino tradicional Ding Gao (¿???-1761) decía, además, que “si tenía la técnica de la línea, mostraría un aspecto gráfico; si poseía la expresión de la tinta, transmitiría una apariencia viva”.<sup>39</sup>

El retratista Yu Zhi-Ding (1647-1716) realizó un retrato a la tinta para Wang Yuan-Qi (fig. 18), que era un famoso artista de la pintura de letrado y que, por aquel entonces, había trabajado en la academia de pintura de palacio. En la representación, la línea fina y fluida muestra una calidad sutil, así como el estilo típico de la ropa que viste un ser inmortal. El modelo está sentado con las piernas cruzadas en una alfombra circular, habiendo aprovechado el artista la técnica de la pincelada y de la tinta fuerte y clara para determinar la estructura dimensional del modelo, además de haber descrito su carácter individual. Finalmente, observamos como Yu Zhi-Ding ha dejado en blanco un gran espacio en el fondo, detrás de la figura, demostrando así que la obra no es únicamente el dibujo, sino que posee la concepción artística del “más allá”<sup>40</sup> de la estética china, reflejando así la belleza del “vacío” y de “lo lleno”.

<sup>37</sup> ZHUANG, Zi: *Op. Cit.*, pp.119-121 y pp. 29-33.

<sup>38</sup> SHEN, Zong-Qian: *Op. Cit.*, pp. 512-539.

<sup>39</sup> DING, Gao: “Secretos de la pintura de retrato”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, *Op. Cit.*, pp. 544-568.

<sup>40</sup> JULLIEN, François: *Op. Cit.*, p. 45.



**Fig. 18.** Retrato de Wang Yuan-Qi y detalle, Yu Zhi-Ding, 1707, tinta sobre papel, 90.8 x 34 cm. Museo Nanking.

Sabemos ahora que los dos colores (blanco y negro) de la pintura a la tinta china se empleaban para reflejar un espíritu extraordinario, teniendo en cuenta que cuando la idea artística de la pintura de letrado se convirtió en la corriente principal y más importante de la sociedad, la técnica de la tinta china, a su vez, se convirtió en el lenguaje simbólico propio de dicha pintura, encargada de reflejar la personalidad y las cualidades tanto del autor como del modelo. Por eso, los retratos de la pintura de letrado fueron realizados, generalmente, mediante la técnica de la tinta china y, aunque se podía añadir algo de color, nunca tendría tanta importancia como la tinta. Por el contrario, en la mayoría de los retratos oficiales del emperador, la aristocracia, los funcionarios o los difuntos, siempre se empleaban colores en el rostro, la ropa y los símbolos, teniendo en cuenta su función práctica y social para alguna ceremonia o, simplemente, como documento histórico. Estos son, por tanto, los rasgos más característicos de la estética material en el retrato chino tradicional.

## 2. El retrato chino clásico

El retrato es la representación pictórica de un individuo particular, de un

sujeto. Si hablamos, por tanto, del “sujeto”, hemos de tener en cuenta que la “subjetividad” es una composición que se forma con la ideología, el lenguaje y la representación.<sup>41</sup> Ciertamente, el retrato es una costumbre cultural milenaria dentro de la sociedad china, por lo que ha experimentado diferentes modificaciones y evoluciones en las distintas dinastías en relación a la forma, la materia, y el símbolo. Por esto mismo, en el presente apartado de capítulo, analizaremos las dos ideologías generales más “clásicas” sobre la representación del individuo en la sociedad china tradicional. Una será la del retrato oficial que, generalmente, estará al servicio del emperador o de la nobleza, los cuales poseían un poder supremo, mientras que la otra será la del retrato popular, que servirá a los difuntos y a la ceremonia funeraria, además de poseer una gran cantidad de normas y consideraciones sobre las creencias espirituales. Así, de este modo, podremos comprender más profundamente la idea pictórica del retratista chino tradicional y sus conocimientos particulares con respecto al arte visual.

## 2.1 El retrato oficial al servicio del poder supremo

El retrato oficial, concebido en función del poder supremo, será el principal y más antiguo género pictórico de la historia del arte chino. Según se cuenta en *Las memorias históricas con sus tres traducciones* (Shǐjì), en una historia del inicio de la Dinastía Shang (sobre 1600-1046 a. C.), se relata cómo el primer ministro Yi-Yin (1648-1549 a. C.) realizó un retrato de los nueve oráculos para amonestar al monarca Cheng-Tang (¿??? -1646 a. C.).<sup>42</sup> Por otra parte, en *Shujing*, se contaba que el monarca Wu-Ding (¿???-1192 a. C.) soñó con el rostro de un sabio que podría ayudarle en su reinado, por lo que ordenó a un artesano que pintara la imagen según su descripción para así poder encontrarlo. Ciertamente, Wu-Ding encontró al sabio y, según cuentan, la sociedad avanzó sobremanera.<sup>43</sup> De la misma manera, en *La declaración en la escuela de Confucio*, se dice que el mismo Confucio, (551-479 a. C.) cuando visitó el palacio del emperador, contempló los retratos de los soberanos y de los oráculos de épocas lejanas.<sup>44</sup> Por su parte, el filósofo antiguo Wang Chong (27-97) dirá en el

---

<sup>41</sup> STURKEN, Marita y CARTWRIGHT, Lisa: *Practices of Looking-An introduction to Visual Culture* (Oxford, Oxford University Press, 2000), traducción china de Chen Pin-Xiu, Taipéi, Publicación de Trio, 2009, p. 98.

<sup>42</sup> SIMA, Qian: *Las memorias históricas con sus tres traducciones* (Shǐjì), Beijing, Editorial Zhonghua, 1959, p. 83.

<sup>43</sup> YANG, Ren-Zhi: *La traducción de Shujing*, Beijing, Editorial de la Universidad de la Comunicación de China, 1993, pp. 130-133.

<sup>44</sup> HUA, Jen-The: “Una discusión en el retrato de las Dinastías Ming y Ching”, recogido en *La*

libro *Lunheng*: “En el palacio del periodo del emperador Xuan (91-49 a. C.), hay muchos retratos de celebridades que son importantes para el desarrollo de la Dinastía Han del Oeste (206 a. C.-9). La gente pensaba que era este un asunto vergonzoso, ya que sus antepasados familiares no tenían ningún retrato en el palacio. Esto es como decir que sus familiares no eran hombres de virtud y de talento, y que no podían ser retratados”.<sup>45</sup>

Debido a su antigüedad, a día de hoy no se ha conservado ninguna obra de pintura de retrato que haga referencia a los datos históricos que acabamos de observar. Pero, ciertamente, el contenido mismo de estos documentos antiguos nos suministran una información para pensar que el retrato es una herramienta con una función práctica, destinada a registrar la configuración facial del sabio, del emperador, de la aristocracia y, en general, de las personas pertenecientes a la clase superior de la escala social, teniendo además la función de educar a la gente y de rendir culto a los antepasados. De hecho, este tipo de retrato se desarrolló a lo largo de la historia, convirtiéndose en una costumbre permanente dentro del palacio, donde existían unos retratistas profesionales que realizaban la efigie del emperador, de la reina y de su familia. En la representación, por tanto, se muestran las características faciales del linaje imperial además del color, los símbolos y las formas de la indumentaria y los ornamentos que representan las diversas costumbres de la cultura de las distintas dinastías chinas (fig. 19-22).

En China, el emperador era el único que gozaba de un poder supremo en cuanto a la política y a la religión, por lo que casi todos los proyectos y las ideas creativas del retratista oficial, normalmente, seguían las órdenes y la aceptación del emperador. Así, la composición y la configuración de la obra tenía que mantener ciertos elementos ya fijados, que no podían ser modificados con facilidad. En la novela china antigua *Los apuntes del palacio del oeste*, se narra lo siguiente: “El emperador Yuan (75-33 a. C.) de la Dinastía Han tenía muchas esposas, por lo que no podía fijarse en cada una. Así, llamó al artesano de pintura para que realizara un retrato de sus mujeres y, cada noche, observaba las obras para elegir a una. Por eso, todas las esposas sobornaban a los artesanos para que pintaran un retrato con una imagen atractiva y bonita; todas, menos la muchacha Wang Zhao-Jun, por lo que su retrato era muy deforme y el emperador

---

*selección del retrato clásico de los funcionarios de Ming & Ching*, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán, 1998, p. 129.

<sup>45</sup> YUAN, Hua-Zhong y FANG, Jia-Chang: *La traducción de Lunheng*, Guiyang, Editorial Guizhou Renmin, 1993, p. 1248.





**Fig. 19.** Retrato del emperador Taizú (Song), anónimo, antes de 1135, tinta y color sobre seda, 51 x 38.6 cm. Museo Nacional del Palacio, Taipéi.



**Fig. 20.** Retrato de la reina de Huizong (Song), anónimo, antes de 1135, tinta y color sobre seda, 56.2 x 45.7 cm. Museo Nacional del Palacio, Taipéi.



**Fig. 21.** Retrato del emperador Kublai Kan (Yuan), anónimo, entre 1271 y 1368, tinta y color sobre seda, 47.4 x 59.2 cm. Museo Nacional del Palacio, Taipéi.



**Fig. 22.** Retrato de la reina de Kublai Kan (Yuan), anónimo, entre 1271 y 1368, tinta y color sobre seda, 48 x 61.2 cm. Museo Nacional del Palacio, Taipéi.

nunca la vio en la realidad. Poco después, a causa de un problema en la política diplomática, el emperador tenía que escoger a una muchacha para que se casara con el líder de Xiongnu, que era un importante pueblo nómada del norte de China. El emperador, mirando los retratos, eligió a Wang para irse a Xiongnu y la llamó para comparecer. Pero entonces, al verla en la realidad, supo que Wang era la chica más preciosa del palacio, así como la más inteligente y elegante. Se sintió arrepentido pero, para respetar el trato y la confianza del líder del otro pueblo, Wang siguió siendo la persona seleccionada para irse a Xiongnu. El emperador investigó el porqué de este asunto y, al descubrirlo, despidió a todos los artesanos del palacio”.<sup>46</sup> Según esta referencia, podemos afirmar que el retratista chino era, dentro del palacio, como los ojos del emperador, desempeñando una función y una posición de suma importancia. En general, las pinturas producidas por el retratista oficial debían de ser realizadas correctamente y reflejar las características verdaderas del modelo de la familia imperial, teniendo en cuenta que sus obras estaban al servicio del hombre que ostentaba el poder supremo, y no al suyo propio.

El retratista, por tanto, captaba las características individuales del objeto, aprovechando su habilidad pictórica para registrar la veracidad del momento y facilitando al espectador el conocimiento de la información que se detallaba en la imagen del individuo, a través de la observación de la composición y del significado simbólico. En el período antiguo, la función artística del retrato residía, generalmente, en la descripción de acontecimientos del pasado, siendo esto, además, una herramienta para propagar el poder político del emperador, subrayando su poderosa identidad personal y su supremacía. La pintura *El emperador Taizong da audiencia al embajador de Tíbet* (fig. 23), del pintor Yan Li-Ben (601-673), representa el acontecimiento histórico acaecido en el año 641, cuando el rey de Tíbet, Songtsen Gampo (604-649), ordenó a sus embajadores que fueran a China para deliberar sobre su matrimonio con la princesa Wencheng (623-680), la hija del emperador Taizong (599-649). Según la construcción de la imagen y la configuración de los modelos, es fácil distinguir la identidad de cada personaje, así como la clase a la que pertenecían en la escala social tradicional.

En la antigüedad, la persona que tenía permiso para entrar al palacio con el fin de realizar un retrato oficial y trabajar para la familia imperial, tenía que

---

<sup>46</sup> CHENG, Lin y CHENG, Zhang-Can: *La traducción de Los apuntes del palacio del oeste*, Guiyang, Editorial Guizhou Renmin, 1993, pp. 44-47.



**Fig. 23.** *El emperador Taizong da audiencia al embajador de Tibet y detalles*, Yan Li-Ben, entre 601 y 673, tinta y color sobre seda, 38.5 x 129.6 cm. Museo Palacio, Beijing.



aprobar la instrucción pictórica profesional y poseer una serie de habilidades que le capacitaran para realizar una representación perfecta que registrara fielmente la vida palaciega y las actividades cotidianas del emperador (fig. 24). Sin

embargo, el retratista oficial no podía plasmar en la obra sus ideas artísticas ni sus sentimientos personales, teniendo en cuenta que el motivo de estas creaciones residía, únicamente, en satisfacer los deseos del emperador y amoldarse a su pensamiento, tal como lo muestra la pintura *La fiesta nocturna de Han Xi-Zai* (fig. 25), del artista Gu Hong-Zhong (sobre 910-980),<sup>47</sup> que representa las actividades llevadas a cabo en la casa del funcionario Han Xi-Zai (902-970). En aquel tiempo, la política del reino era un caos total y todos aquellos que pertenecían a la clase gobernante llevaban a cabo constantes maniobras para conseguir una posición poderosa, teniendo en cuenta que nadie sabía lo que podría pasar el día siguiente. En medio de esta situación, el emperador Li Yu (937-978) ordenó a Han Xi-Zai que asumiera el puesto de primer ministro, con el fin de poder ayudar al gobierno. Pero Han Xi-Zai, que se negaba a aceptar el cargo, trató de simular que estaba totalmente corrompido por la vida y embriagado cada día. El emperador conocía su estrategia y, aunque estaba enfadado, no podía reprochar directamente nada a Han Xi-Zai, dadas las circunstancias; de todas formas, para asegurarse, ordenó al pintor del palacio Gu Hong-Zhong que fuera a observar la actividad cotidiana de Han Xi-Zai, de manera confidencial, para que, posteriormente, describiera todo aquello que había visto. Gu Hong-Zhong así lo hizo, y memorizó en su corazón la



**Fig. 24.** (Fragmento) *La pintura Xingle del emperador Xuan de la dinastía Ming*, Shang Xi, entre 1425 y 1435, tinta y color sobre seda, 36.8 x 689 cm. Museo Palacio, Beijing.

<sup>47</sup> Todavía hay mucha discusión e incertidumbre por el autor verdadero y el tiempo de la producción de esta obra.



**Fig. 25.** *La fiesta nocturna de Han Xi-Zai* y detalle, Gu Hong-Zhong, entre 910 y 980, tinta y color sobre seda, 28.7 x 335.5 cm. Museo Palacio, Beijing.



Detalles de fig. 25.

composición de todas las escenas y las personas que había observado, pudiendo llevar a término para el emperador *La fiesta nocturna de Han Xi-Zai*. Cuando Li Yu recibió la pintura, se la enseñó a Han Xi-Zai para aconsejarle que abandonara ese tipo de vida y se centrara en la política, pero éste pensaba que allí no había ningún problema y continuó con su vida tranquilamente.<sup>48</sup> En *La fiesta nocturna de Han Xi-Zai*, se combinan cinco escenas descritas en distintos escenarios, como son el disfrute de la música, tocar tambores, descansar, tocar la flauta y despedir a los huéspedes, mostrándose conjuntamente el elemento espacial y el temporal en una sola composición. Esto consiguió satisfacer el deseo visual del emperador de supervisar y espiar a Han Xi-Zai, demostrándose también que el artista chino de palacio tenía, por lo general, una extraordinaria habilidad para la pintura.

## 2.2 El retrato popular y las creencias espirituales

Las obras *Un hombre monta un dragón hacia el cielo* (fig. 26) y *El dragón, el fénix y la señora* (fig. 27), que se han encontrado en la Tumba del Reino de Chu (Changsha Chumu), son los retratos chinos más antiguos que han sido descubiertos hasta el momento. Según la composición de las imágenes y el significado de los símbolos, el propósito primordial de ambas obras era que la familia del difunto pudiera evocar y bendecir su espíritu, para que éste pudiera ir al cielo y convertirse, con éxito, en un ser inmortal.<sup>49</sup>

Por otra parte, la obra en forma de T *La imagen de ir al cielo* (fig.28), que fue descubierta en la Tumba Han de Mawangdui, muestra una descripción triple en la que aparecen el cielo, el mundo y el infierno. Se representan aquí, respectivamente, las concepciones que poseían los chinos de la antigüedad sobre la naturaleza, la vida y la muerte, sirviéndose de figuras simbólicas y de una estructura imaginaria. En la escena del mundo, hay un retrato que hace referencia a las hazañas del difunto, teniendo en cuenta que los retratos de la época antigua están repletos de conceptos religiosos, con un fuerte matiz espiritual y misterioso. Efectivamente, este tipo de retrato, regido por creencias espirituales, posee una función práctica y unas características expresivas muy

<sup>48</sup> YU, Hui: *Resolución de las dudas de la historia pictórica*, Taipéi, Editorial Dong-Da, 2000, pp. 29-30.

<sup>49</sup> XIONG, Chuan-Xin: "Comparación de la copia nueva y la vieja de El dragón, el fénix y la señora", recogido en *Jiangnan Tribune*, nº 1, Hubei, Editorial Instituto de la ciencia social de Hubei, 1981; XIAO, Bing: "<El barco del espíritu>: Nueva explicación de la pintura de Chu", recogido en *Compilación de la arqueología de Hunan*, Hunan, Editorial Instituto de la arqueología de Hunan, nº 2, 1984.



**Fig. 26.** *Un hombre monta un dragón hacia el cielo*, anónimo, entre 403 a. C. y 221 a. C., tinta y color sobre tela, 37.5 x 28 cm. Museo de Provincia de Hunan.



**Fig. 27.** *El dragón, el fénix y la señora*, anónimo, entre 403 a. C. y 221 a. C., tinta y color sobre tela, 31.2 x 23.2 cm. Museo de Provincia de Hunan.



**Fig. 28.** *La imagen de ir al cielo y detalle*, anónimo, entre 206 a. C. y 9, tinta y color sobre tela, 92 x 205 cm. Museo de Provincia de Hunan.



semejantes a las del retrato oficial, que servía a la nobleza de la corte, aunque existe una diferencia evidente que no podemos obviar; mientras que en el retrato oficial, la intención era totalmente propagandística y política, el retrato popular subraya y refleja, sobre todo, la fe religiosa del difunto y su ética social aunque, antiguamente, el modelo representado solía ser una persona de alto nivel político y religioso.

El origen de las creencias espirituales se originó a partir de los sueños en los que algunas personas decían haber visto a sus familiares difuntos, hecho que influiría cuantitativamente en el pensamiento de la sociedad de la época antigua. Y, ciertamente, será por eso por lo que el chino comenzará a creer que, después de muerto, seguiría existiendo el espíritu sin desaparecer del mundo, ya que cada cuerpo humano albergaba su propio espíritu. Según ellos, cuando la persona estaba muerta, su espíritu salía del cuerpo y adquiría capacidades y poderes milagrosos, convirtiéndose después, quizás, en fantasma, o yendo al infierno o al mundo ideal y sobrenatural de la religión, o poseyendo a cualquier otro objeto o persona. Por eso, para que el espíritu del difunto pudiera marcharse tranquilamente del mundo se celebraba, como un acto social, la ceremonia funeraria.<sup>50</sup> Posteriormente, con el paso del tiempo, a estas antiguas creencias espirituales se incorporarán la consideración de la ética y la piedad filial, a la que se prestará especial atención en la doctrina del confucianismo y que se manifestará en la idea budista de la metempsicosis. Con todo esto, la iconolatría en la sociedad china tradicional adquirirá, cada vez, una mayor importancia como costumbre y como hecho cultural. Así, por ejemplo, en días festivos y específicos, el chino colocará los retratos de sus antepasados en el salón, a los que ofrecerá sacrificios y agradecerá la condición actual de su familia. Esto, ciertamente, se convertirá en una forma de rezar para convocar la buena fortuna y rogar por la salud y la vida.<sup>51</sup>

Podemos observar, por tanto, que en la sociedad china tradicional el retrato posee una función “doble”, teniendo en cuenta que expresa tanto la apariencia verdadera del modelo como la sustancia sobrenatural o el espíritu. Así, el retrato, contenedor de las creencias espirituales, es también un acta y un documento de la imagen, destinado a que la gente añore y honre su ascendencia, como un

---

<sup>50</sup> XU, Ji-Jun: *La historia del funeral chino*, Jiangxi, Editorial Jiangxi Gaoxiao, 1998, pp. 2-6.

<sup>51</sup> HE, Zhao-Hua: “La investigación de la ropa oficial del retrato de ascendencia en la Dinastía Ming y Qing”, recogido en la revista *Journal of Arts Education*, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán, 1998, pp.11-20.

núcleo que condensa la fuerza del clan en toda su extensión. Esta costumbre, por su parte, pertenece al folklore de la ideología social, por lo que es sumamente difícil comprender su origen y desarrollo. Posteriormente, el retrato que alberga las creencias espirituales se convertirá en una profesión del arte popular, siendo muy común en la sociedad china de las Dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1644-1912) (fig. 29 y 30).



**Fig. 29.** Retratos de la pareja de Xing Once Gong, anónimo, entre 1368 y 1644, tinta y color sobre papel, 129 x 87 cm.



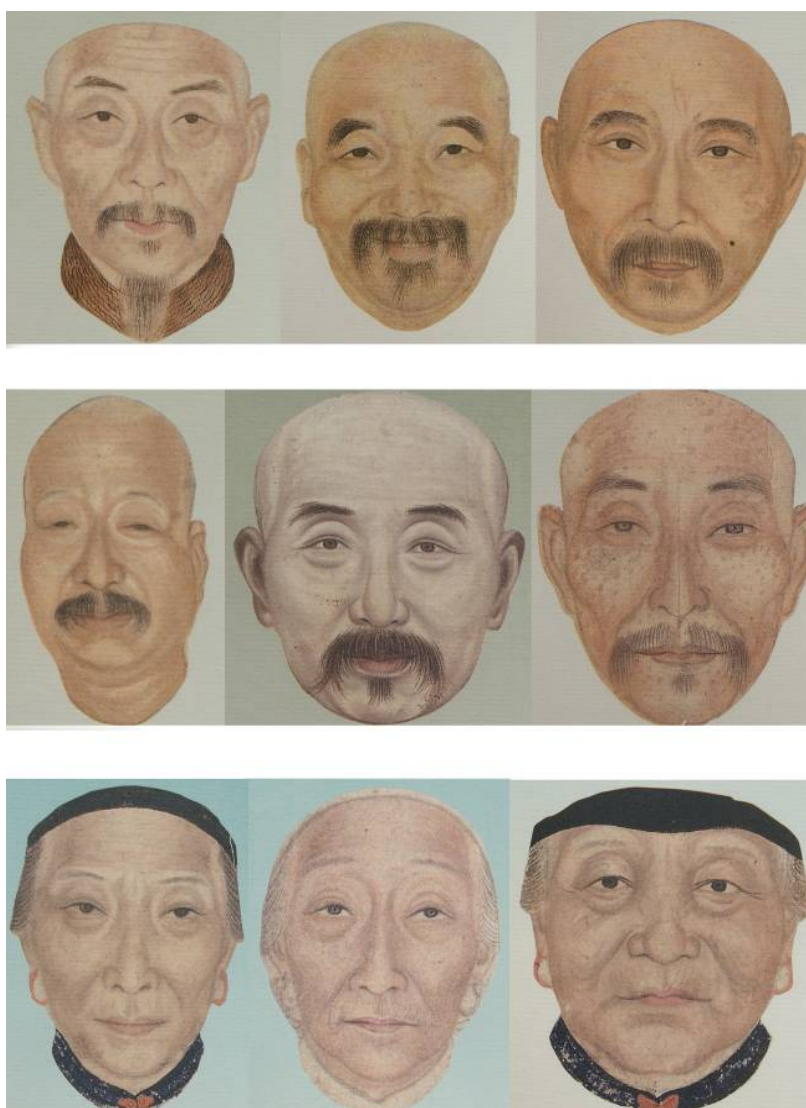
**Fig. 30.** Retratos del señor Shi Gong y sus esposas, anónimo, entre 1644 y 1912, tinta y color sobre papel, 137 x 88 cm.

La manera más habitual de realizar este tipo de retrato en la sociedad tradicional, llamado retrato popular, consistía en la contemplación del rostro de la persona fallecida por parte del retratista, que posteriormente pintaría la imagen otorgándole la apariencia de un rostro vivo. Otras veces, en casos especiales, cuando el difunto tenía heridas o defectos físicos en la cara, o simplemente había desaparecido, el retratista empleaba otros procedimientos, como basarse en la apariencia de la fisonomía familiar, o apropiarse de las características más representativas de la descendencia del difunto para corregir y realizar una imagen en función de los deseos del cliente. Por eso, el retratista chino confeccionaba un libro de consulta, como *El álbum de las figuras genéricas del retrato* (fig. 31), en el que se mostraban diversas formas de retrato para que el consumidor pudiera elegir.<sup>52</sup> Este libro posee algunas de las características más

<sup>52</sup> ANÓNIMO: *El álbum de las figuras genéricas del retrato*, el catálogo coleccionado por el señor

comunes respecto a la representación de la forma del retrato popular chino:

1. Se subraya la representación del rostro mediante la frontalidad, por lo que la cara y los ojos del modelo siempre se enfrentan al espectador, aunque no se refleja ningún sentimiento.
2. Cuando el retratista tiene que pintar dos o más modelos, éstos se disponen simétricamente, también en posición frontal, resultando una composición rígida y seria.
3. Generalmente, el modelo viste con la ropa oficial y se sienta formalmente en una silla (fig. 32).



**Fig. 31.** (Fragmento) *El álbum de las figuras genéricas del retrato*, anónimo, sobre 1900, colección el señor Wang Fo-Da.

Debido a que la principal función práctica del retrato popular tradicional sirve a las exequias, su composición suele ser rígida y severa. Además, para ofrecer una mayor calidad en el servicio, la pintura tenía que ajustarse a la opinión del cliente, por lo que el artista no podía modificar nada deliberadamente. En este sentido, la técnica pictórica tendía a la sistematización, teniendo en cuenta que se buscaba satisfacer el requerimiento del cliente en pos de una mayor comercialización. Así, al no expresarse en la representación idea estética ni pensamiento formal alguno, estas obras registraron fielmente la conciencia conceptual y la costumbre popular sobre la imagen del individuo que se tenía en la sociedad china tradicional.



**Fig. 32.** *Retratos de 51 miembros de generaciones de la familia funcionaria, anónimo, entre 1644 y 1912, tinta y color sobre papel, 174 x 94 cm.*

Los retratos de la sociedad popular y del palacio estaban siempre realizados por un artista que había superado la instrucción profesional de la materia y de la técnica pictórica. Pero, ciertamente, en la sociedad china tradicional, que otorgaba una gran importancia a la escala social, el retratista popular pertenecía, generalmente, a un estrato muy bajo.<sup>53</sup> Y es por esto por lo que el chino antiguo mantenía una conciencia común en el ámbito de las profesiones, entre las que se diferenciaban cuatro géneros principales: 1º. Letrados, 2º. Granjeros, 3º. Artesanos u obreros, 4º. Comerciantes. Así, el chino pensaba que la persona que poseía el oficio de letrado debía de ser respetado, ya que tenía un conocimiento abundante y podía encontrar soluciones para mejorar la calidad de vida de la sociedad. Al contrario, se pensaba que el

<sup>53</sup> ZHANG, Qi-Ya: "La pintura de retrato de China", recogido en AA.VV.: *Selected Chinese Portrait Paintings from the Nanjing Museum*, el redactor Liang Bai-Quan, Hong Kong, Cultural Relics Publishing House, 1993, p. 14.

comercio era un trabajo que explotaba y que engañaba al hombre para obtener beneficios, violando así la moralidad y la virtud humanas, hecho que situaba al comerciante en el último lugar de la escala social. Como el retratista popular vendía sus obras para ganarse la vida, no tenía una identidad y una posición respetable, ni tampoco llamaba mucho la atención del crítico y del historiador. Además, el retrato chino popular se realizaba, normalmente, para las personas que ya habían muerto o eran muy viejas, siempre en función de la ceremonia funeraria, por lo que el retratista no solía firmar la obra para intentar evadir la mala suerte, quedando de este modo ausente en la representación. Por eso, es muy difícil estudiar el pensamiento y la historia del pintor, así como la situación real del desarrollo de esta pintura.

### **2.3 La fisiognomía y la sombra**

El retrato clásico es una tradición pictórica que ha perdurado a lo largo de numerosas dinastías chinas, por lo que los elementos del artificio de la representación como el estilo, el color y los símbolos de la indumentaria se han ido modificando en función de las diferentes culturas y costumbres. De entre estos, durante el continuo desarrollo de la historia, dos han sido indudablemente los conceptos que han tenido una mayor relevancia en lo referente al retrato chino, que se han mantenido como una regla creativa de los retratistas tradicionales: el primero es el conocimiento de la fisonomía, que analiza la apariencia física del rostro, el otro es el tabú por el que se prohíbe mostrar la sombra en la imagen.

#### **2.3-1 El conocimiento de la estructura facial**

La fisiognomía (fisonomía), por su parte, comenzó a divulgarse en China muchos siglos atrás. Ya en el libro *Zuo Zhuan* (o *Tso Chuan*), que es la primera historia narrada sobre el período chino desde el 722 a. C. hasta el 468 a. C., se apuntan algunos acontecimientos que reflejan la aparición y el empleo de dicho concepto. La fisonomía, por tanto, es un saber oracular y antiguo, el cual explica que, dependiendo de la estructura y de las características de la cara de una persona, se puede analizar y augurar su salud, su personalidad, su destino, el amor o sus empresas, tanto de la vida pasada como de la futura. Estas ideas, además, se mezclaron con el concepto de “positivo” (Yang) y “negativo” (Ying) del libro clásico antiguo *I Ching*, con la teoría de los cinco elementos (Wǔ-Xíng) o con la teoría taoísta de la cosmogonía, entre otros, quedando la fisonomía íntimamente ligada a la vida humana. De este modo, aunque actualmente la

gente vive en un mundo en el que la ciencia y la tecnología han experimentado un gran desarrollo, este saber antiguo todavía posee una gran influencia en la mentalidad y en el pensamiento del pueblo chino, sobre todo cuando alguien sufre un conflicto en la vida o ha de enfrentarse a una brusca transición del destino. Probablemente, la fisonomía china no tenga ninguna base científica que pueda explicar los acontecimientos augurados por la fortuna de la vida, pero el análisis y la explicación de la construcción del rostro y de las facciones ofrecen, tal vez, el significado más importante, así como una guía de conocimientos para el retratista chino tradicional, en pos de adquirir una mayor comprensión de la apariencia y de la silueta humana.

El primer libro sobre el retrato chino que comentaremos, *Secretos de la pintura de retrato* (Xiě Xiàng Mì Jué),<sup>54</sup> del retratista Wang Yi (1333-????) dirá que “hay que entender bien la fisonomía para pintar un retrato. La posición y la configuración de las facciones humanas son como cinco montañas y cuatro ríos, todas distintas entre sí. Cada una ocupa su lugar correspondiente, así como las cuatro estaciones de la expresión facial, que también son diferentes”. La fisonomía a la que hacía referencia Wang Yi parece enfocar el conocimiento hacia la proporción y la composición facial de la pintura de retrato, por lo que añadirá que “la manera de realizar el retrato es la siguiente: En primer lugar, contempla los ocho arquetipos (Bā Gé); después, mira la división trinitaria del rostro (Sān Tíng). Hay cinco longitudes del ojo y tres de la boca. Comprende que la composición general es lo mejor para orientar la medida”. Estos “ocho arquetipos”, “división trinitaria del rostro”, etc., no son sino la terminología propia de la fisonomía china. Así, Wang Yi explica que “los ocho arquetipos” hacen referencia a la silueta de la cara, que se corresponden con la forma de las ocho palabras chinas 田 (Tián), 由 (Yóu), 國 (Guó), 用 (Yòng), 目 (Mù), 甲 (Jiǎ), 風 (Fēng) y 申 (Shēn), y que incluyen todas las formas del rostro humano. En un libro sobre fisonomía escrito en la época de la Dinastía Ming (1368-1644), hay una viñeta con los “diez arquetipos”<sup>55</sup> (fig. 33) que tratan de explicar la apariencia humana. Estos “diez arquetipos” (Shí Gé) se corresponden con los “ocho arquetipos”, además de añadir las dos palabras 王 (Wáng) y 同 (Tóng). La “división trinitaria del rostro”, por su parte, representan las distintas zonas de la cara: el primero es la “división superior”, que abarca desde el pelo hasta el

---

<sup>54</sup> WANG, Yi: *Secretos de la pintura de retrato*, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, Op. Cit., pp. 485-489.

<sup>55</sup> ANÓNIMO: “El salón An-zheng de Liu en el otoño del año Yi-Hai del periodo Wanli”, recogido en *Colección de la fisonomía y su origen esotérico de Wang*, el redactor Wang Wen-Jie, Taipéi, Editorial Woolin, 1988, p. 7.

entrecejo; el segundo, la “división media”, que se extiende desde el entrecejo hasta el lóbulo; finalmente, el tercero o la “división inferior”, ocupa desde la parte baja del lóbulo hasta el mentón. Por otra parte, las “cinco longitudes del ojo” hacen referencia a la anchura de la cabeza, mientras que las “tres longitudes de la boca” señalan la anchura existente de una mejilla a la otra.



Fig. 33.  
Los diez  
arquetipos.

En otro libro, como es *Secretos de la pintura de retrato* (Xié Zhēn Mì Jué),<sup>56</sup> del retratista Ding Gao (¿???-1761), encontramos también las ideas de Wang Yi, teniendo en cuenta que se utilizan un gran número de palabras que pertenecen a la terminología de la fisonomía china, además de clasificar minuciosamente la composición del rostro y de añadir un gran número de viñetas para explicar más claramente la teoría. En *La imagen de la división trinitaria del rostro y las cinco partes* (fig. 34) y *La imagen del rostro en conjunto* (fig. 35), además de marcar las ubicaciones de la “división” y de la “parte”, se han añadido “los tres cielos”, “las cuatro tierras” y “las cinco montañas”. Los “tres cielos” indican la frente, siendo el primero el “sector celeste” (Tiān Tíng), el segundo el “Tai Yang”, que se sitúa a la izquierda, y el tercero el “Tai Ying”, situado a la derecha. Las “cuatro tierras”, por otra parte, hacen referencia a la distancia que existe entre el surco nasolabial (filtrum o surco del filtrum) y la arruga nasal; serán, por lo tanto, dos “tierras” hacia la izquierda, desde el surco hasta la arruga, y desde la arruga hasta la mejilla, y

<sup>56</sup> Fig. 34 y 35 son de DING, Gao: “Secretos de la pintura de retrato”, recogido en AA.VV.: *El retrato popular chino*, Taipéi, Editorial Hansheng, 1994, pp. 70-71.

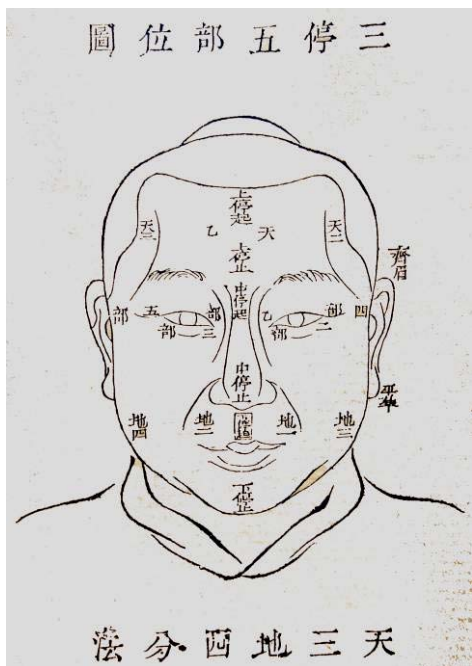


Fig. 34. La imagen de la división trinitaria del rostro y las cinco partes.

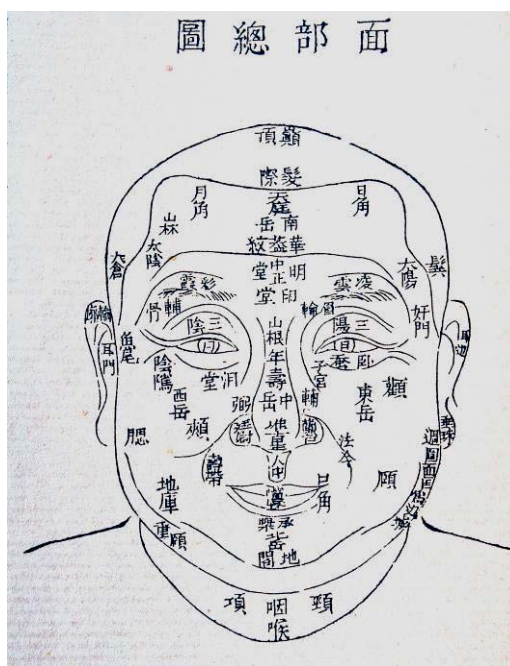


Fig. 35. La imagen del rostro en conjunto.

dos “tierras” más hacia la derecha, también hasta la mejilla. Finalmente, las “cinco montañas” representan las partes protuberantes de la cara, siendo la frente la montaña sur, la nariz la montaña media, los pómulos las montañas del este y del oeste, y la barbilla la montaña norte. Como podemos observar, en la terminología de la fisonomía china, se utilizan siempre las palabras, cielo, tierra, Ying, Yang, etc., con el fin de establecer la ubicación de la cara. Este hecho, principalmente, hace referencia a la noción del chino antiguo a la hora de analizar la construcción del cuerpo, así como la situación y la composición del ambiente, expresando metafóricamente que el hombre constituye una parte de la naturaleza. Y a todo esto hay que añadirle, además, que en la fisonomía china existía un análisis minucioso de la construcción y de la proporción de la realidad, que se convirtió en el conocimiento principal y más importante del retratista chino en cuanto a la representación de la imagen de un individuo.

### 2.3-2 La sombra desaparecida

El retrato chino clásico, como hemos visto anteriormente, tenía la función de registrar la apariencia facial de una persona. Lo que realmente importaba era, ciertamente, que se representara en la imagen el elemento esencial del modelo, dejando siempre de lado la descripción de la sombra generada por la iluminación. Una de las razones por las que sucedía esto residía en que la pintura china hacía



hincapié, sobre todo, en la composición de la línea que contiene la estética caligráfica. La otra razón no es otra que la superstición de la cultura folklórica, que consideraba un tabú la representación de la sombra en el rostro retratado.

En el libro *El tabú folklórico en China*, del erudito Ren Pin (任彬),<sup>57</sup> se dice que el chino antiguo pensaba que el cuerpo humano estaba constituido por “xing” y “qi”. “Xing” significa la sustancia de la realidad, como puede ser la forma, la apariencia o la silueta; “qi”, por su parte, simboliza la esencia invisible de la mente, también llamada alma, vigor o energía. Así, la conjunción de “xing” y “qi” se relacionaba directamente con la armonía del espíritu, teniendo en cuenta que el chino relacionaba el espíritu con una imagen y creía que la sombra humana se parecía a la forma y se relacionaba con el cuerpo. Y, por esto mismo, pensaba que el cuerpo era “positivo” (Yang) y la sombra “negativa” (Ying), intuyendo que la sombra fuera, quizá, el espíritu del propio hombre o una esencia importante de la vida. La existencia de la sombra significa, de este modo, que la gente tiene espíritu y que, por lo tanto, el fantasma no tiene sombra. Si el hombre pierde la sombra, pierde también la vida, por lo que el chino antiguo prohíbe rotundamente la destrucción de la sombra del cuerpo, darle un pisotón, cortarla con un cuchillo o clavarle un clavo encima; pues, de lo contrario, la gente sufriría achaques, daños o mala suerte.

La idea de lo “positivo” (Yang) y de lo “negativo” (Ying), es la razón por la que al chino no le gustaba pintar la sombra en la representación del retrato. La sombra se produce por la luz, pudiendo unirse a la imagen que se refleja en el espejo de la mente. De esta manera, el chino antiguo pensaba también que la figura del espejo no era sino la personificación del espíritu. Y, por este motivo, si la gente se miraba al espejo con frecuencia, su espíritu sería absorbido y estropeado, y su cuerpo envejecería súbitamente. Hemos mencionado, por otra parte, que el retratista chino pertenecía a las capas más humildes de la sociedad, teniendo en cuenta que la pintura de retrato era como succionar el alma humana y llevarla a la pintura, conduciéndola a un destino funesto. Puesto que la pintura de retrato rendía homenaje a los antepasados, normalmente se realizaba para la gente que ya había muerto o era muy vieja, con una función votiva o funeraria; por esto, y para evitar la mala suerte, como hemos dicho antes, el retratista no firmaba su obra.

---

<sup>57</sup> REN, Pin: *Tabú folklórico en China*, Beijing, China Social Sciences Press, 2004, pp. 45-48.

Finalmente, es necesario añadir que no tenemos constancia sobre el momento en el que se originaron los tabúes de la imagen en China, pero si hay algo seguro es que éstos se asocian directamente a la superstición en relación a los dioses y a la creencia sobre los antepasados en las sociedades antiguas. Por esto, se entiende que el artista chino sienta siempre, al mismo tiempo, miedo y veneración ante el retrato, como una especie de temor reverencial. Y así, esta idea pictórica particular, influirá posteriormente en el concepto visual de la sociedad china en lo referente a la representación del individuo.

### 3. El retrato de letrado

#### 3.1 El letrado y el retrato

Anteriormente, hemos comentado que el retrato chino tenía dos categorías clásicas: el retrato oficial del palacio y el retrato popular de la sociedad. Había, además, una tercera, todavía más importante, conocida como “retrato de letrado”, que representa la estética de la pintura china tradicional y que se desarrollará, inicialmente, en el periodo del artista Gu Kai-Zhi (sobre el siglo IV), llegando a su punto álgido en la etapa que va desde 1600 hasta 1900, aproximadamente. Como podemos observar, el nombre de “retrato de letrado” indica, ciertamente, que el modelo era un letrado pero, además, es importante tener en cuenta que era esta una pintura en la que se representaba la teoría estética y el pensamiento filosófico propio del artista que se dedicaba a esta tipología concreta de retrato.

Sobre la idea teórica y estética de la pintura de letrado, muchos críticos han apuntado que el letrado Su Shi (o Su Dong-Po 1037-1101) es, quizá, el personaje más representativo e importante.<sup>58</sup> Sus famosos versos (“cuando la gente critica una pintura según si representa, o no, una forma similar a la del objeto, su idea artística será como la de un niño”), influirán en el hecho de que la estética china se transforme y se centre, de cara a la creación pictórica, en la admiración y en la promoción del “espíritu” (Shén), de lo invisible. Por esta razón, el artista fue desechando progresivamente el principio pictórico de “ser parecido en la forma”, ya que pensaba que la pintura era como una herramienta para representar el sentimiento y el pensamiento propios; esto, en parte, se debe también a la influencia del Taoísmo, que presta mucha atención a la actitud libre y natural del corazón. El artista letrado chino, por tanto, se proyectaba a sí mismo en todas las

---

<sup>58</sup> ZHOU, Yu: *El gusto estético de la pintura de letrado*, Hubei, Editorial de la Universidad de Wuhan, 2006, p. 20.

cosas de la naturaleza, utilizando constantemente la forma y los elementos propios de ésta para simbolizar el carácter y el temperamento interior del hombre; así, por poner un ejemplo, el bambú representa un temperamento modesto.

En este sentido, las representaciones de “Paisaje” (Shān Shuǐ) y de “Pájaros y flores” (Huā Niǎo) se convirtieron en los temas más importantes de la pintura de letrado; por esto, cuando el artista chino realizaba la figura de un santo antiguo o de un sabio virtuoso, el protagonista se situaba, normalmente, en el contexto de la naturaleza, teniendo en cuenta que los símbolos tenían la función de insinuar la personalidad, el pensamiento y la integridad (fig. 36). Ciertamente, aquello que promovía la representación estética de la pintura de letrado era diferente de lo que significaba la pintura oficial, realizada mediante la técnica pictórica profesional. En la composición de la pintura de letrado, la imagen formal y la técnica pictórica ya no constituían el medio de comunicación principal, sino que se incorporaban otros elementos gráficos que contenían el pensamiento estético de la metáfora y de la metafísica, como la caligrafía, la literatura, el sello o la materia.



**Fig. 36.** *El retrato de Wang Shi-zhen (Wang Shi-zhen Fang Xian Tu)* y detalle, Yu Zhi-ding, 1700, Tinta y Color sobre Papel, 26.1 x 110.7 cm, Museo Palacio, Beijing.



El retrato de letrado se convirtió en una corriente popular de la sociedad tradicional china durante el período de 1600 a 1900, teniendo en cuenta que la economía y el comercio local prosperaban gradualmente, elevándose a su vez la calidad y el nivel de vida. De este modo, la gente comenzó a otorgar una mayor importancia a la manifestación de la propia conciencia y al individualismo y, puesto que el orden de la escala social se vio inmerso en la confusión y en el caos, comenzó a darse también una costumbre cultural por la que el comercio patrocinará la creación artística. Por esto mismo, el retrato de letrado constituyó un medio de vital importancia para alabar la identidad propia y la posición social de un hombre. Esto, principalmente, se debe a que su función no residía, únicamente, en registrar y conservar la imagen del individuo, como era el caso de las dos tipologías del retrato clásico, sino que también se mostraba más profundamente la relación personal, la aspiración ideal, la fama y la posición social, además de enriquecer otros elementos creativos del artista en relación a la pintura.<sup>59</sup> En el libro *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900*, el autor Richard Vinograd apunta que, después del año 1500, el retrato chino se modificó completamente en cuanto a la concepción artística y desarrolló varios estilos que se combinaron con la necesidad de las diversas funciones o de los distintos patrones que surgieron con el paso del tiempo; mientras tanto, además, había otras obras que todavía se correspondían con el concepto o con la representación teórica de la pintura china tradicional.<sup>60</sup>

Como ya se ha dicho anteriormente, la teoría pictórica tradicional se identificaba con el pensamiento de la pintura de letrado que, por aquel entonces, era ya la principal corriente del arte chino. *El retrato de Shen Zhou* (fig. 37) se considera la obra más representativa y famosa, de la que nos serviremos para explicar el desarrollo de dicho fenómeno.

El protagonista de la imagen, Shen Zhou (1427-1509) era un artista muy importante de la pintura de letrado, reconocido principalmente por su creación paisajística, además de ser poeta y ermitaño. Esta obra, concretamente, se finalizó en 1506, cuando Shen Zhou tenía ochenta años. En ella, podemos observar como sus dos manos están ocultas en las mangas y se cruzan sobre del pecho, dejándose ver ligeramente un dedo de la mano derecha. La figura

---

<sup>59</sup> MAO, Wen-Fang: *Tu Cheng Xing Le- Análisis del texto del retrato de letrado en las Dinastías Ming y Qing*, Taipéi, Editorial Estudiante de Taiwán, 2008, pp. 42-43.

<sup>60</sup> VINOGRAD, Richard: *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900*, Cambridge University Press, 1992, pp. 28-29.



**Fig. 37.** Retrato de Shen Zhou y detalle, anónimo, 1506, tinta y color sobre seda, 71 x 52.4 cm. Museo Palacio, Beijing.

representa la postura del saludo chino tradicional y está mirando hacia la izquierda del espectador con una sonrisa sutil. El carácter de la apariencia del rostro se muestra con una técnica detallada y realista; el ojo torcido, las arrugas y las pecas del viejo explican que el pintor anónimo no embelleció ni pulió la configuración física del modelo. Cuando la pintura estuvo terminada, Shen Zhou escribió dos poesías. En la primera, decía lo siguiente: “Alguien piensa que los ojos son demasiado pequeños. También dice que la mejilla es estrecha. No puedo verme el rostro. Tampoco lo que falta. ¿Para qué comparar el rostro? Mi único miedo es que se pierda el carácter. Tengo ya ochenta años. La muerte está próxima”. En este sentido, Shen Zhou comenta el hecho de que la imagen no se parezca a su propio semblante en la realidad pero, por lo que a él respecta, ya no le importa comparar la imagen o la apariencia verdadera, ni que ambos se asemejen o no. Lo que verdaderamente le preocupaba, por tanto, era su moralidad y su integridad, que podrían quedar manchadas por su inadecuada vida. Posteriormente, en su segunda poesía, Shen Zhou escribió: “Parecido o no parecido, realidad o no realidad. La sombra encima del papel, la figura fuera del sujeto. Un sueño en el nacimiento y en la muerte, una mota de polvo en el cielo y en la tierra. Flotante y reposado, yo albergo mi propia alegría”. Aquí, Shen Zhou utiliza la metáfora de “un sueño en el nacimiento y en la muerte, una mota de polvo en el cielo y en la tierra”, para explicar su propia reflexión interior, idéntica al

discurso del Taoísmo. Se muestra, por tanto, metafóricamente, con un carácter refinado, exento de vulgaridad en su autocultivación.

Hemos aprendido, con todo esto, que un retrato es una combinación de sujetos, como son el pintor y el modelo.<sup>61</sup> En *El retrato de Shen Zhou*, además, se puede observar que la técnica pictórica del artista en cuanto a mostrar el elemento de la realidad en la representación del modelo, en la calidad de la piel y en la forma del rostro, está ya más avanzada que en las obras del periodo anterior. Pero, ya que el pintor es anónimo, el espectador no puede obtener ninguna información personal o idea artística acerca de él; sin embargo, lo que sí puede ayudar al espectador a la hora de reconocer la identidad del modelo es la ropa típica de letrado y las dos poesías de Shen Zhou. Al respecto de esto, cabe destacar que en el contenido de las poesías se afirma que la imagen del modelo no se asemeja a la realidad, por lo que la representación y el texto poético entran en conflicto al trastocarse la función básica que había prevalecido durante largo tiempo en el retrato chino, como era registrar la realidad. De hecho, la descripción metafórica que se encuentra en ambas poesías dirige la atención del espectador, para que trascienda la contemplación visual de la imagen así como la composición técnica y matérica, centrándose así en conocer la filosofía de vida de Shen Zhou y en el respeto a lo que él considera una moralidad noble, basada en una inteligencia abundante y en un pensamiento exento de vulgaridad. Por tanto, aquello que representa el contenido esencial de renovación en *El retrato de Shen Zhou*, se convertirá en la característica primordial del “retrato de letrado” chino tradicional.<sup>62</sup>

### 3.2 El texto y la imagen

En el libro *Practices of Looking- An Introduction to Visual Culture*, se dice que en la concepción de la imagen del espectador hay una parte que proviene del valor estético y otra más importante, que es el gusto, el cual viene dado a través de la cultura. El gusto de un espectador está íntimamente relacionado con la escala social, el trasfondo cultural y el grado de educación, aunque también influye la habilidad fundamental de la contemplación.<sup>63</sup> Lo que el letrado conseguirá, gracias a una modificación determinante del desarrollo de la pintura china, será establecer un sistema para juzgar el gusto, que deberá regirse por

---

<sup>61</sup> MARTÍNEZ-ARTERO, Martínez, Rosa: *El retrato, Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 12.

<sup>62</sup> VINOGRAD, Richard: *Op. Cit.*, pp. 28-29.

<sup>63</sup> STURKEN, Marita y CARTWRIGHT, Lisa: *Op. Cit.*, pp. 68-71.

una escala de valores para la composición de la imagen y el significado simbólico, estableciendo así una diferencia entre la cultura elevada y la ignorancia. Además, la pintura de letrado poseía una característica todavía más evidente, por la que el artista combinaba los tres principales elementos estéticos, es decir, la imagen, la caligrafía y la poesía.

En este punto, es necesario añadir que tanto la pintura china como la caligrafía utilizan la misma herramienta, el pincel chino, para llevar a cabo la obra, siendo la "línea" el elemento esencial de la representación. Por esto mismo, en el siglo XIII, el crítico Zhang Yan-Yuan (815-907) desarrollará la idea de que las dos artes poseen una misma técnica a la hora de usar el pincel.<sup>64</sup> La caligrafía muestra abundantes modificaciones de la línea, incluyendo además la composición y el significado propios de la palabra china, así como el contenido del pensamiento y de la literatura, que dependen de la combinación de las palabras. La poesía, por su parte, es el género más antiguo y representativo de la literatura clásica china que, además de exteriorizar el elemento del tiempo y del ritmo, está muy cerca de transmitir la esencia del objeto y de la vida gracias a la función metafórica de la palabra. En el libro *La metáfora*, Geng Zhan-Chun (1957-) afirmará que "la intención del poeta es romper la conexión permanente entre el lenguaje y el significado. Al dejar que se restablezca el significado propio y original del lenguaje, se podrá formar una nueva función y composición espiritual".<sup>65</sup>

Sabemos, por otra parte, que en la sociedad china tradicional, el letrado solía ser un intelectual poseedor de abundantes conocimientos, además de un experto en el arte de la caligrafía y un poeta capaz de expresar los sentimientos. Cuando éste comience a participar en la creación pictórica, tanto a nivel práctico como teórico, empleará también la poesía y el texto en su representación. Y así, gracias a la función de la palabra, la pintura de letrado reflejará una concepción artística y un significado estético distinto, capaces de superar los límites de la imagen y del espacio plano.<sup>66</sup> Por esto, en la representación pictórica de este estilo particular, se mezclará lo que se ha apuntado anteriormente, es decir, "la nueva función y la composición espiritual" del lenguaje escrito con la imagen visual, produciéndose

<sup>64</sup> ZHANG, Yan-Yuan: *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>65</sup> GENG, Zhan-Chun: *La metáfora*, Beijing, Editorial Cultura oriental, 1996, p. 106.

<sup>66</sup> El letrado Su Shi (1037-1101) escribió una poesía en la pintura del artista Wen Tong (1018-1079). Así es la gesta histórica más inicial. ZHANG, Gao-Ping: "La poesía pictórica de Su Shi y la ampliación de la concepción artística", *Diario de la literatura china de la Universidad Nacional Cheng Kung*, nº 22, Taiwán, Editorial de la Universidad Nacional Cheng Kung, Oct. 2008, pp. 23-60.

así un nuevo “texto” que pueda enseñar al espectador a observar la obra, utilizando de otro modo la visión y la concepción artísticas. Esta será, ciertamente, la diferencia más importante entre el retrato de letrado y el de otros géneros en el arte chino tradicional.

En cuanto al texto del retrato de letrado (incluidos todas las formas literarias del chino clásico) podemos diferenciar, principalmente, cuatro tipos: <sup>67</sup>

1. La imagen y el texto son del pintor (el pintor se autorretrata o pinta un retrato de alguien y, además, escribe el texto).
2. La imagen es del pintor y el texto es de otra persona (el pintor se autorretrata o pinta un retrato de alguien, pero el texto lo escribe otra persona).
3. La imagen es de otro pintor y el texto es del modelo (el pintor “A” es retratado por el pintor “B”, pero el texto pertenece al pintor “A”, que hace de modelo).
4. La imagen y el texto no son ni del pintor ni del modelo (el pintor “A” es retratado por el pintor “B”, pero el texto es de otra persona, a la que podemos llamar “C”).



Fig. 38. Retrato del señor Pei-Ran y detalle, Zeng Jing, 1619, tinta y color sobre seda, 120.4 x 46.6 cm. Museo de Shanghai.

<sup>67</sup> MAO, Wen-Fang: *Op. Cit.*, p. 60.



Al observar cualquiera de estos cuatro tipos, todo parece indicar que en el retrato de letrado se genera un espacio creativo más abierto, capaz de albergar la representación de varios sujetos, como el pintor, el modelo y el texto, siendo este último el que mejor refleja el sentimiento y la impresión del espectador que conoció al modelo en la realidad. Por ejemplo, en *El retrato del señor Pei-Ran* (fig. 38) del famoso retratista Zeng Jing (1568-1650), aunque no sepamos nada de su historia personal, podemos deducir que era un letrado por el estilo de la ropa y la distribución de la escena, además de los textos de sus amigos, que nos indican su personalidad y su temperamento.<sup>68</sup>

En el retrato de letrado, como ya hemos apuntado anteriormente, el texto participa en la composición interior de la imagen objetiva, así como en la recreación de la individualidad y del pensamiento del modelo, sin los cuales sería imposible exponer la “realidad”. Esto, por su parte, hace referencia a que el elemento de semejanza con la imagen real no es el componente absoluto en la representación de un individuo en el arte chino. Para tratar de explicar esto, citaremos como ejemplo el caso del artista Gu Liang-Ji (1815-????), que realizó dos *Autorretratos* (fig. 39 y 40) en 1880, uno en enero y otro en junio. En ambas pinturas, las figuras de Gu están representadas en una misma postura, haciendo una reverencia con las manos juntas, la espalda encorvada y sentado con los ojos cerrados; cambia, únicamente, el entorno, ya que en un autorretrato se encuentra en la cueva de una montaña y en el otro está situado en las ramas más altas de un árbol. Se presenta, por tanto, como un ermitaño que está reflexionando según una doctrina religiosa.

Una vez descrita la imagen, nos centraremos en la lectura de los textos que aparecen en los *Autorretratos*. El primero, perteneciente a la pintura que realizó en enero, dice así: “Antiguamente, el artista Jin Nong (1687-1764) realizó unos autorretratos que, posteriormente, envió al monje Mu Cun (1634-????), al artista Zheng Xie (1693-1765), a Ding Jing (1695-1765) y a Luo Ping (1733-1799). Yo había visto una de aquellas obras. Ahora, yo también pinto unos autorretratos para mandárselos al profesor Liang He-Zi (1807-1847), al señor Chen Shuo-Fu (????) y mis amigos Jiang (????) y Yang Yuan-Jie (????). Esta obra es para el señor Weng. ¿De quién es la imagen? Sólo mis amigos sabrán que se trata de mí. Con el paso de los años, será difícil reconocer de quién es la figura; de hecho, la

<sup>68</sup> MA, Ji-Ge: *Escuela de Po-Chen y el pintor Zeng Jing*, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong, 2004. p. 24.



Fig. 39. Autorretrato de Enero y detalle, Gu Liang-Ji, 1880, tinta sobre papel, 32.7 x 100.6 cm. Museo Palacio, Beijing.



Fig. 40. Autorretrato de Junio y detalle, Gu Liang-Ji, 1880, tinta sobre papel, 60 x 29 cm. Museo Nanking.



gente no sabrá que este modelo se puede comparar con los maestros antiguos Hua Yang Zhen Yi (????) y Shang Huang Shan Qiao (????),<sup>69</sup> aunque deducirán que no era como una persona normal del mundo. Escribo una poesía: *se llama Parecer y su precioso sobrenombre es Vagamente. El cuerpo posee tres genios excelentes<sup>70</sup> y el corazón se acerca al Tao. Puede entender la muerte, el nacimiento, la adquisición y la pérdida de la naturaleza. Los hombres virtuosos y los santos estimulan a toda la gente a aprender esto*".

Por otra parte, el contenido del texto del *Autorretrato* de junio es muy parecido al de enero, con la diferencia de que manda la obra a otra persona. Dice así: "(...) Pinto esta obra para enviársela al taoísta Liao Huan (????), ya que nosotros estábamos en la misma carrera de estudio del Tao. Nos hemos encontrado muchas veces desde la juventud hasta ahora. Diez, veinte, treinta, cuarenta, o hasta cien veces. Cada vez, podemos ver nuestros rostros, que se asemejan a los del rey indio Prasenajit (????).<sup>71</sup> Escribo una poesía (...)".

Después de leer los dos textos, sabemos que el artista Jin Nong (1687-1764) influyó cuantitativamente en la creación de Gu Liang-Ji, ya que utiliza el autorretrato como herramienta de enlace con su amigo. Por lo que hemos visto en la apariencia del rostro de Gu Liang-Ji, no se presenta a sí mismo con una semejanza evidente a la realidad, sino que se muestra como un dibujo o un símbolo esquemático de la figura humana en ambas pinturas. Cuando en el primer texto dice aquello de que "¿De quién es la imagen? Sólo mis amigos sabrán que se trata de mí", hace referencia a la forma con la que muestra sus características particulares e individuales. En este sentido, la función otorgada a la imagen para conservar la huella de la existencia será desechada por Gu Liang-Ji. Además, al decir que "con el paso de los años será difícil reconocer de quién es la figura", reforzará el concepto anterior y utilizará la actitud de jugar con la visión del espectador futuro.

Por el peinado, la postura y los símbolos de las dos obras, podemos saber que la identidad de Gu Liang-Ji se relaciona con la religión taoísta. (fig. 41) Esto,

---

<sup>69</sup> Hay una estela del Taoísmo de las Dinastías Seis (sobre 222-589). Las letras de la estela son excelentes representaciones de la caligrafía. En la estela, hay una frase que dice: "El artículo es de Hua Yang Zhen Yi (????), lo ha hecho Shang Huang Shan Qiao (????)". Nadie sabe quiénes son ellos, y piensan que son el genio y el sabio del Taoísmo.

<sup>70</sup> "Tres Genios" significa que el chino antiguo distingue tres partes del cuerpo: *Cielo, tierra y humano*. Aquí, concretamente, significa que el cuerpo goza de muy buena salud.

<sup>71</sup> Prasenajit fue un antiguo rey indio, estudiante y amigo de Buda. Ayudó mucho en la difusión del budismo. Hay muchos registros sobre Prasenajit en los libros clásicos del budismo.



**Fig. 41.** Peinado típico del taoísta religioso.<sup>72</sup>

por otra parte, hace referencia a lo que menciona el propio artista sobre los personajes importantes del Taoísmo y del Budismo, así como a la concepción del alma de que el hombre obtiene el “Tao”, que puede observarse en ambos textos. En este sentido, pintará una única montaña y un único árbol como escenario de las dos obras, situándose a sí mismo en la cueva y en las ramas del árbol, para simbolizar que está viviendo según la idea de retirarse del mundo y profesar el Taoísmo. Como dirá al final del poema, “los hombres virtuosos, los santos y Buda, estimulan a toda la gente a aprender esto”, tratando así de explicar su creencia en la posibilidad de adquirir una personalidad perfecta y promover la doctrina del Tao, para ayudar a todas las personas a que puedan esquivar el obstáculo de la muerte y de la enfermedad.

Así, en los dos autorretratos, la metáfora del texto y el significado del símbolo han superado la función de la imagen, trascendiendo la apariencia de Gu Liang-Ji para reflejar su pensamiento interior, que se encuentra íntimamente ligado al corazón del espectador y constituye un medio para difundir sus creencias religiosas.

### 3.3 La difusión de la apropiación y del disfraz

La cultura china tradicional ha promovido siempre la integridad de las virtudes humanas, especialmente la del comportamiento y el pensamiento del sabio y del maestro antiguo, convirtiéndose en el modelo educativo y en la forma de vida de la sociedad. Por eso, la conducta moral de la persona estaba sometida a una jerarquía gradual de valores y el chino, en este sentido, pensaba que las cualidades morales del artista constituían la norma fundamental para evaluar su creación, ya fuera en el campo de la caligrafía, de la pintura o de la literatura. El

---

<sup>72</sup> El Taoísmo es una de las más importantes religiones chinas, basada en el pensamiento filosófico de Lao Zhi aunque con diferencias en la práctica. El taoísta religioso piensa que la persona puede convertirse en un genio inmortal mediante la práctica de diferentes disciplinas, como investigar la medicina, utilizar la energía (qi) del cuerpo o efectuar ritos mágicos, entre otras. El contenido del Taoísmo religioso se mezcla con el del Budismo, por lo que Gu Liang-Ji ha hecho referencia a personajes del Taoísmo y del Budismo en texto que acompaña a la pintura.

historiador Zhang Yan-Yuan (815-907), al respecto de esto, dirá que “desde la antigüedad, la persona experta en la pintura poseía siempre una moralidad noble e inmortal, siendo muy célebre y dejando tras de sí una buena fama. No es por tanto, la pintura, una capacidad de la gente despreciable e indigna”.<sup>73</sup> Al hilo de esto, el crítico del siglo XI Guo Ruo-Wu (¿???) afirmará que “si la conducta moral del artista es de un nivel alto, también lo será el espíritu (o la vitalidad) de la pintura”.<sup>74</sup> Estos conceptos, por tanto, elevarán la posición social del artista letrado e influirán en la manera de contemplar y elegir al modelo. El erudito Chen Yu (1184-1275), al hilo de esto, apuntará lo siguiente: “No es difícil realizar la forma, pero es arduo representar el corazón. Especialmente, realizar la forma del corazón del personaje es lo más difícil (...), ya que tiene que transmitirse el espíritu. Para transmitir el espíritu, tiene que mostrarse el corazón. Ciertamente, un caballero y una persona despreciable tienen figuras parecidas, pero poseen distintos corazones ¿Hay alguna diferencia entre la nobleza y la vileza, o entre la fidelidad y maldad? ¿Se obtiene algún beneficio por realizar una forma parecida? Ya que representar el corazón es lo más arduo, el pintor que desee hacerlo tiene que conocer al modelo, y este tiene que ser una persona con una mentalidad y un conocimiento amplio, así como poseer una conversación abundante. Cuando se ha conocido completamente la personalidad del modelo, en la pintura realizada con el pincel ya no hay espacio ni para un pelo”.<sup>75</sup> Por eso, la vida y los símbolos de los maestros antiguos como Lao Zi (siglo VI o IV a.C.), Zhuang Zi (369-286 a.C.), los siete sabios de la arboleda de bambú (sobre 265-420) (fig. 42), o el poeta Tao Yuan-Ming (365-427), entre otros, son habitualmente apropiados para alabar y establecer un criterio de moralidad y de comportamiento en el retrato de letrado. Y esto, ciertamente, se debe a que el objetivo más importante de la pintura no es otro que expresar metafóricamente la aspiración del corazón del pintor y del modelo, así como difundir la identidad propia y la posición social, que encuentra su sitio en la cultura.

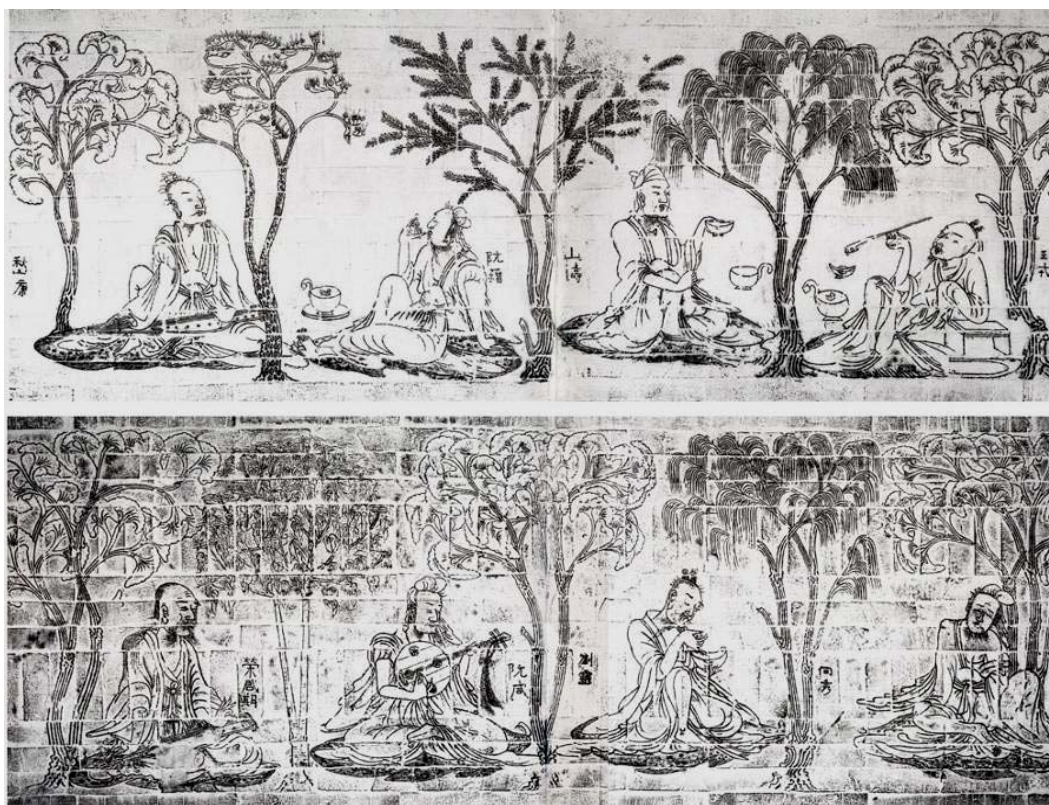
Para entrar en detalle, estudiaremos el caso del artista Chen Hong-Sou (1598-1652), que realizó una serie de retratos para su amigo Nan Sheng-Lu (¿???), creando así *Las cuatro alegrías del caballero Sheng-Lu* (fig. 43). Para ello, se apropió de las hazañas del famoso poeta Bai Ji-Yi (772-846), que empleó en la disposición de la pintura y en la creación de cuatro imágenes independientes,

<sup>73</sup> ZHANG, Yan-Yuan: *Op. Cit.*, p. 25.

<sup>74</sup> GUO, Ruo-Xu: “El acta que enriquece las experiencias de la pintura”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, *Op. Cit.*, pp. 59.

<sup>75</sup> CHEN, Yu: “Cang Yi Hua Yu- Comenta la expresión del corazón”, recogido en *ibidem*, pp. 473-474.

como son: 1. *La comprensión de la vieja* (Jiě Yù) 2. *Cantar embriagado* (Zuì Yīn) 3. *Comentar la música* (Jiǎng Yīn) 4. *Eludir el zen* (Táo Chán). En cada porción, Chen Hong-Sou crea una poesía para destacar el contenido de la imagen y mostrar así su admiración hacia las historias y la conducta moral del Bai Ji-Yi.



**Fig. 42.** *Siete sabios de la arboleda de bambú y Rong Qiqi*, anónimo, entre 420 y 589, pintura mural, Nanking.



**Fig. 43.** *Las cuatro alegrías del caballero Sheng-Lu*, Chen Hong-Sou, 1649, tinta y color sobre papel, 30.8 x 289.5 cm. Museo de Zurich.

En la primera imagen, llamada *La comprensión de la vieja* (fig. 44), el caballero Sheng-Lu está sentado tras una mesa de piedra, sosteniendo en su mano un pincel chino. En la mesa están los cuatro tesoros del estudio (pincel, tinta, piedra y papel), además de una copa, un jarrón de vino y un bonsái. Finalmente, al lado de la mesa, una vieja de pie sostiene un bastón. En primer lugar, es necesario aclarar que todos los símbolos de la escena pertenecen a una

historia sobre Bai Ji-Yi que se encuentra en *La conversación nocturna de la vigilia fría* (Liěng Zhāi Yè Huà),<sup>76</sup> en la que se narra lo siguiente: “Cada vez que el poeta Bai Ji-Yi terminaba una poesía, se la daba a la vieja para leer. Luego le preguntaba: ¿La comprendes o no? Cuando la vieja le decía que: -Si-, la poesía era recogida en el libro de Bai. Si decía: -No-, era suprimida”. Esto explica, por tanto, cómo el poeta Bai Ji-Yi promovía un estilo sencillo y común en relación a la creación poética, relacionándose a su vez con la poesía que Chen Hong-Sou escribió al lado de su pintura, en la que dice lo siguiente: “Dedica mucha atención para recitar versos, pero le falta la excelencia de la candidez. El monje viejo, experto en música, también es inferior a esta vieja”.



**Fig. 44.** *La comprensión de la vieja.*

En la segunda imagen, titulada *Cantar embriagado* (fig. 45), el caballero Sheng-Lu lleva unos crisantemos en la cabeza y pieles de animales sobre los hombros, mientras sostiene un bastón con su mano derecha. Parece, ciertamente, que se encuentra en un estado de embriaguez, teniendo en cuenta la postura de su cuerpo. La imagen, de nuevo, surge a partir de otro relato sobre el poeta Bai Ji-Yi, en la que éste, teniendo dificultades en el círculo oficial y tras haber sido degradado al nivel de funcionario, se fue al monte Lu para establecerse en una casa sencilla, en la que vivía como un ermitaño, bebía vino y

<sup>76</sup> SHI, Hui-Hong: *La conversación nocturna de la vigilia fría*, Haikou, Editorial Hainan, 2001, p.11.

cantaba canciones cada día. Aquí, el poema de Chen Hong-Sou dice: “Vive en la casa del monte Lu y no sale de ella. Le gusta cantar ebrio y su raciocinio está todavía muy lúcido”.



Fig. 45. *Cantar embriagado.*

En la tercera pintura, *Comentar la música* (fig. 46), el caballero Sheng-Lu aparece sentado en una piedra con forma extraña. A su lado, sentada, se encuentra una mujer bella, con un instrumento chino llamado Pi-Pa que está metido en una bolsa y puesto sobre la mesa. Los símbolos, en este caso, se asocian a la famosa poesía *La canción de la Pi-Pa*, de Bai Ji-Yi, en la que describe como, un día del otoño, el poeta encontró a una chica en un barco que estaba tocando la Pi-Pa, mientras cantaba una canción relatando su lúgubre vida. Puesto que Bai Ji-Yi, por aquel entonces, había sido degradado del nivel de funcionario, el contenido de la canción causó en él una fuerte impresión, favoreciendo que ambos se compadecieran mutuamente de sus desgracias. Así, como podemos observar en la imagen, la chica y el caballero Sheng-Lu están hablando sobre la música. En la poesía, por otra parte, podemos leer: “Toma una copa de vino encima de la ola esmeralda, emite un sonido por la sombra de la ventana roja. Se queda absorto por el tono dinámico, se muestra gradualmente el otoño desolado”.





Fig. 46. *Comentar la música.*

En la cuarta y última imagen de la obra, titulada *Eludir el zen* (fig. 47), el caballero Sheng-Lu se representa sentado sobre una gran hoja de platanera. Junto a él, en una mesa de piedra, se encuentran unos adornos budistas, como la estatua de buda, las dos flores, la hoja del loto indio que corona un florero, el pebetero y la hoja de bambú. Como no podía ser de otra manera, *Eludir el zen* es también una imagen inspirada en la vida de Bai Ji-Yi, en la que se describen los últimos años de la vida del poeta, dedicados a la investigación sobre la filosofía zen y la creación literaria. La poesía de Chen Hong-Sou, a este respecto, dice lo siguiente: “La gente dice que es el vigor del loto, yo digo que es la fragancia del sándalo. Cuando no se encuentra la misma creencia, entendemos que la norma no es cuadrículada”.



Fig. 47. *Eludir el zen.*

Aunque el poeta Bai Ji-Yi y el caballero Sheng-Lu fueron personas que vivieron en épocas distintas, ambos ocuparon el puesto de funcionario en la ciudad de Hangzhou, además de ser expertos en literatura y de vivir en períodos en los que la política nacional era peligrosa y caótica; en este sentido, creemos que también sufrían una tristeza y una aflicción similar por la situación de la sociedad. Esto, ciertamente, pone en evidencia que no es casual que Chen Hong-Sou reuniera en esta obra las características individuales de ambos personajes. Y así, en la parte final de la obra, el propio artista explica en un último texto el motivo de la creación, en el que afirma lo siguiente: “En la Dinastía Song, el artista Li Gong-Lin (1040-1106) pintó cuatro obras sobre el poeta Bai Ji-Yi (772-846), tituladas por el emperador Huizong (1082-1135) como *Las cuatro alegrías del caballero Bai Ji-Yi*. Hong-Sou coge el sentido de la historia del caballero Bai Ji-Yi, que había sido funcionario en la ciudad de Hangzhou y que, además, tenía una personalidad elegante y sencilla, poseyendo la energía del Taoísmo y el corazón del Budismo. Para plasmar físicamente estos atributos, crea un hombre con el que conectar este espíritu eterno, surgiendo así el retrato del caballero Sheng-Lu. Mi estudiante Yan Zhan (????) y mi hijo Chen Ming-Ru (????) pintan el color”.

En primer lugar, podemos observar como el dato histórico que hace referencia al artista Li Gong-Lin y al emperador Huizong, revela la aspiración intrínseca y personal de Chen Hong-Sou, que no es otra que la de adquirir un renombre social.<sup>77</sup> Por otro lado, el rostro del caballero Sheng-Lu está dispuesto en una escena que, teóricamente, pertenece al pasado, generándose así un proceso histórico lineal que transcurre desde el poeta Bai Ji-Yi hasta el caballero Nan Sheng-Lu y que, finalmente se transfiere a la visión y la mentalidad del espectador, confluyendo en una única imagen. Y así, de este modo, se manifiesta el carácter pictórico de la estética china tradicional, promoviendo una conducta noble y una virtud refinada, cuya función principal no es otra que la de educar a la humanidad.

Al hilo de esto, podemos observar también que en el retrato de letrado el creador se apropiaba frecuentemente de las gestas de algún personaje histórico, disfrazándose incluso con la misma indumentaria, para crear una propaganda cultural e individual en torno a sí mismo. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en el autorretrato de Luo Pin (1733-1799) de 1780,

---

<sup>77</sup> MAO, Wen-Fang: *Op. Cit.*, pp. 225-233.

titulado *El retrato del taoísta Liang-Feng con el impermeable antiguo* (Liáng Fēng Tāo Rén Suō Lì Tú) (fig. 48), en el que Luo Pin se representa disfrazado de pescador chino tradicional. Este hecho, ciertamente, refleja la diferencia que existe entre la imagen representada y su verdadera identidad, teniendo en cuenta que Luo Pin era un pintor letrado profesional que vivía en la ciudad comercial de Yangzhou y nada tenía que ver con los pescadores tradicionales. En el poema que acompaña a la imagen, el pintor escribió lo siguiente: “Atrévete a hablar del genio inmortal Zhang Zhi-He, que distribuye las ondas brumosas de la orilla con las gaviotas y los pájaros de la arena. Inesperadamente, renuncia al barco de pesca y se acerca a la muchedumbre, dispuesto a cambiarse el impermeable antiguo por el traje de oro”. El genio inmortal Zhang Zhi-He (sobre 730-810) era un funcionario de palacio al que el emperador tenía en gran estima. Un tiempo después, por alguna razón, fue degradado del nivel de funcionario, por lo que decidió dejarlo todo y se convirtió en pescador, llevando una vida de ermitaño. Al mismo tiempo, se centró en la creación poética y pictórica, llegando a crear un famoso poema sobre la vida del pescador. Por poseer una personalidad noble, los críticos chinos antiguos pensaban que la pintura de Zhang Zhi-He se encontraba en un nivel supremo del arte y, posteriormente, el chino empezó a creer que Zhang Zhi-He se había convertido, por su leyenda, en un genio inmortal.

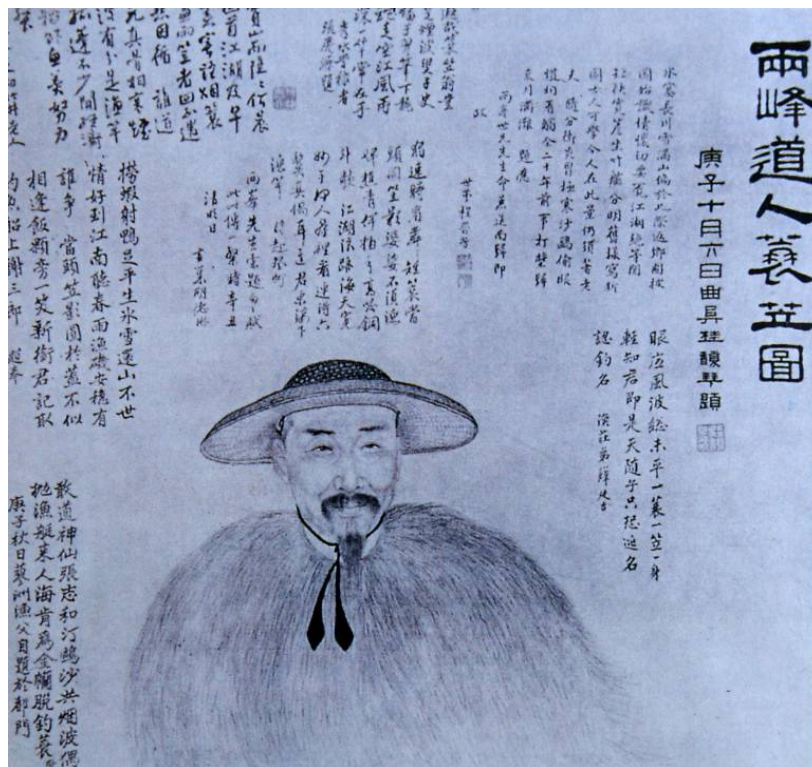


Fig. 48. Retrato del taoísta Liang-Feng con el impermeable antiguo (Liáng Fēng Tāo Rén Suō Lì Tú), Luo Pin, 1780, tinta y color sobre seda, 59.8 x 56 cm. Museo Palacio, Beijing.

En la cultura china tradicional, el estilo de vida del pescador, del leñador, del agricultor o del pastor era siempre un tema recurrente en la creación artística; de entre estas, destacaba especialmente la vida del pescador, teniendo en cuenta que era la más popular. El chino, al respecto de esto, piensa que la figura del pescador posee un significado simbólico, como un ermitaño que se sitúa por encima de lo mundano. Y esto, ciertamente, se remonta a una tradición antiquísima que podemos observar, por ejemplo, en el capítulo “Un pescador viejo” del libro *Zhuang Zi*,<sup>78</sup> donde el autor utiliza una conversación entre Confucio (551-479 a.C.) y un viejo pescador para realizar una comparación extrema entre las doctrinas del Taoísmo, con su pensamiento de “retirarse del mundo”, y la actitud de “aproximarse al mundo” del Confucianismo. Ese pescador, por tanto, se presenta como un modelo de la figura del sabio que posee el conocimiento del “Tao” gracias a la autocultivación.

En referencia a esto, después de que la pintura de paisaje se convirtiera en la principal corriente artística del siglo X, el pintor chino siguió representando el papel y la vida del pescador, siendo el paisajista Wu Zhen (1280-1354) el principal representante de aquellos que emplearon este símbolo en la creación pictórica y poética (fig. 49). El papel del pescador, por tanto, se convirtió en el elemento más característico del artista chino a la hora de metaforizar el ideal personal y expresar su postura vital. Pero, por el contrario, el pescador descrito en la poesía del Luo Pin no se asemejaba en nada al genio inmortal Zhang Zhi-He, que vivía una vida de ermitaño, sino que éste “renuncia al barco de pesca y viene a la muchedumbre, dispuesto a cambiarse el impermeable antiguo por el traje de oro”.

Luo Pin vivía en la ciudad de Yangzhou que, además de poseer la mayor industria de la sal en China durante los siglos XVII y XVIII, contaba con un elevadísimo número de comerciantes y de actividades comerciales; comerciantes que, por otra parte, se dedicaban a coleccionar y a comprar obras de arte para demostrar al resto su elevada cultura. Como no podía ser de otra manera, respetaban mucho al artista de la pintura de letrado y sostenían la creación artística con su economía, razón por la que numerosos artistas permanecían en Yangzhou y creaban estilos nuevos y extraños en cuanto a la representación de la materia, de la forma o del tema, con el fin de atraer la atención de los críticos artísticos y de los comerciantes. Se produjo, de este modo, un periodo importante

---

<sup>78</sup> ZHUANG, Zi: *Op. Cit.*, pp. 317-323.



**Fig. 49.** *La imagen del pescador y detalle*, Wu Zhen, entre 1280 y 1354, tinta sobre papel, 84.7 x 29.7 cm. Museo Palacio, Beijing.

y particular en la historia de la pintura china, donde los artistas famosos de Yangzhou, por aquel entonces, comenzaron a conocerse comúnmente como los “Ocho excéntricos de Yangzhou” (Yángzhōu Bā Quài). Así, en el autorretrato de Luo Pin, encontramos numerosos textos pertenecientes a otras personas, por lo que podemos deducir que supo aprovecharse del carácter del genio inmortal Zhang Zhi-He para relacionarse con celebridades y caballeros de la época, ampliando así sus relaciones sociales y personales.<sup>79</sup>

Podemos deducir, de todo esto, que el motivo creativo del disfraz en el retrato de letrado chino se basa, principalmente, en la intención del artista o del modelo de aprovechar algún elemento o símbolo propio de la conciencia personal para presentar al individuo. En la representación, por tanto, se muestra metafóricamente que sus intereses personales y su gusto estético se encuentran en sintonía con el de los maestros antiguos, a la vez que se intenta buscar y obtener la aceptación de la sociedad mediante la apariencia del disfraz.

<sup>79</sup> MAO, Wen-Fang: *Op. Cit.*, p. 322-324.



## **Capítulo II- El retrato chino tradicional y la pintura occidental. Primeras influencias**

“Como puede deducirse de las palabras de Dionisio, lo bello está constituido por el esplendor y por las debidas proporciones: en efecto, él afirma que Dios es bello <como causa del esplendor y de la armonía de todas las cosas>. Por eso, la belleza del cuerpo consiste en tener los miembros bien proporcionados, con la luminosidad del color debido”.<sup>1</sup>

*Tomás de Aquino*

“La pintura china realiza el Yang (lo positivo), no el Ying (lo negativo). Por eso, la figura que se ve es plana y no tiene volumen”.<sup>2</sup>

*Matteo Ricci*

### **1. El retrato chino del misionero y el estilo occidental**

Alrededor del año 1600, cuando el retrato chino tradicional se había convertido en un tipo de creación pictórica sumamente popular entre los letrados y los artistas, comenzaron a surgir numerosos conocimientos científicos y culturales provenientes de Occidente, como es el caso de la astronomía, las matemáticas, la geografía, la geometría o el arte, entre otros, que acompañaban a los misioneros católicos que entraron en China. Como consecuencia de este hecho, en aquella época, fueron muchos los críticos que manifestaron distintas opiniones y puntos de vista en referencia a la cuestión de si la pintura occidental había contribuido al desarrollo del arte chino del siglo XVII o no. Pero ciertamente, basándonos en documentos antiguos sobre la impresión que causó la representación y la técnica de la pintura occidental en aquel entonces, que mostraba el rostro de forma realista y la figura humana con volumen, sabemos que ésta causó una gran admiración en la experiencia visual del chino tradicional,

---

<sup>1</sup> Tomás de Aquino: *Summa Theologiae*, II-II, 1492, recogido en ECO, Umberto: *Historia de la belleza* (Milan, Editorial Bompiani, 2004), traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona, Editorial Lumen, 2004, p.100.

<sup>2</sup> GU, Qi-Yuan: *Kezuo Zhuiyu*, Beijing, Editorial Zhonghua, 1987, pp. 193-194.

además de atraer al emperador, que comenzará a interesarse cada vez más por el conocimiento científico y por la pintura occidental. Como consecuencia de esto, posteriormente, comenzará a desarrollarse un nuevo estilo en cuanto a la representación del retrato en la academia de pintura del palacio chino, combinando el concepto estético y la técnica de la pintura occidental con las ideas artísticas orientales.

### 1.1 Matteo Ricci y sus conceptos artísticos

Matteo Ricci (1552-1610) fue la primera persona en llevar obras de arte occidentales a China, siendo también pionero en efectuar diversos análisis comparativos entre la pintura occidental y la oriental. Ricci era un misionero católico jesuita, que nació en la ciudad de Macerata, en Italia, y que posteriormente se estableció en Roma. En 1582 llegó a Macao, que por aquel entonces era un territorio colonial portugués en territorio chino, y se dedicó al estudio del mandarín. En 1583, se trasladó a la ciudad de Zhaoqing, en la provincia Guangdong, donde vivirá el resto de su vida, llegando a adquirir, incluso, un conocido nombre chino, Li Ma-Dou. El letrado Gu Qi-Yuan (1565-1628), que conoció a Ricci, lo describía de la siguiente manera: “Li Ma-Dou es europeo, su piel es blanca, tiene la barba rizada, el rostro perfilado y sus ojos son como los de un gato amarillo. Entiende el chino, viene a Nanking, vive en la zona oeste de la puerta de Cheng-Yang. Dice que la gente de su país cree en el catolicismo, narra que Dios ha creado todas las cosas de la naturaleza”.<sup>3</sup> Ciertamente, el objetivo que impulsó a Ricci para trasladarse a China fue la predicación de la fe católica. Pero, por otra parte, el chino de aquel entonces confiaba y se enorgullecía de sus propias costumbres culturales, mostrándose reticente a la aceptación de cualquier religión proveniente de una cultura foránea, por lo que Ricci decidió llevar a cabo su misión de una manera más tranquila y sosegada; en primer lugar, quiso comprender la cultura china para, posteriormente, llevar a cabo sus actividades religiosas sobre la base de las costumbres locales. En *Breve introducción al panorama del capital*, se menciona la historia de Ricci, del que se dice que “entró en China, se vestía con la indumentaria local, traducía la doctrina occidental al chino y seguía el protocolo tradicional, estudiando todo sobre la cultura china”.<sup>4</sup>(fig. 50)

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 193-194.

<sup>4</sup> LIU, Tong y YU, Yi-Zheng: *Breve introducción de la panorama del capital*, Beijing, Editorial Libro antiguo de Beijing, 1981, p. 207-208.



Puesto que el misionero jesuita había comprendido que el letrado chino gozaba de una posición significativa en la sociedad, quiso aprovechar el conocimiento científico y las obras de arte occidentales para atraer la atención de estos intelectuales. Y así, de este modo, esperaba que el catolicismo pudiera ganarse la confianza del chino tradicional al acercarlo al emperador, -el cual ostentaba un poder supremo en relación a la política-, teniendo en cuenta que Ricci mantenía un contacto frecuente y regular con los intelectuales y los funcionarios; de hecho, gracias a



la recomendación de sus amigos letrados, pudo entrar al palacio en 1601 y presentar unos tributos occidentales al emperador chino. Entre dichos tributos, se encontraban tres pinturas de la iconografía católica, a saber, “una obra con la imagen de Jesús, de estilo moderno, y dos obras de la Virgen María con el Niño Jesús, una de estilo clásico y otra moderna”.<sup>5</sup> El calificativo “Moderno” definía el estilo pictórico del Renacimiento, que poseía una gran influencia de los conocimientos científicos y trataba de representar el espacio objetivo de la naturaleza; sobre el estilo “clásico”, por otra parte, podemos remitirnos a la pintura *Virgen con el Niño al estilo chino* (fig. 51), que fue descubierta por el sinólogo Berthold Laufer (1874-1934) en China, en el año 1910. El propio Laufer pensaba que esta pintura era de estilo Bizantino, dada la configuración de los personajes (fig. 52) y que debía pertenecer, por los componentes de la materia, a las postrimerías de la Dinastía Ming (entre 1600 y 1644).<sup>6</sup> De esta manera, en *Misioneros y la transmisión de la pintura occidental a Oriente en los siglos XVII y XVIII*, se insinúa que la obra clásica presentada por Ricci al emperador chino debía parecerse a

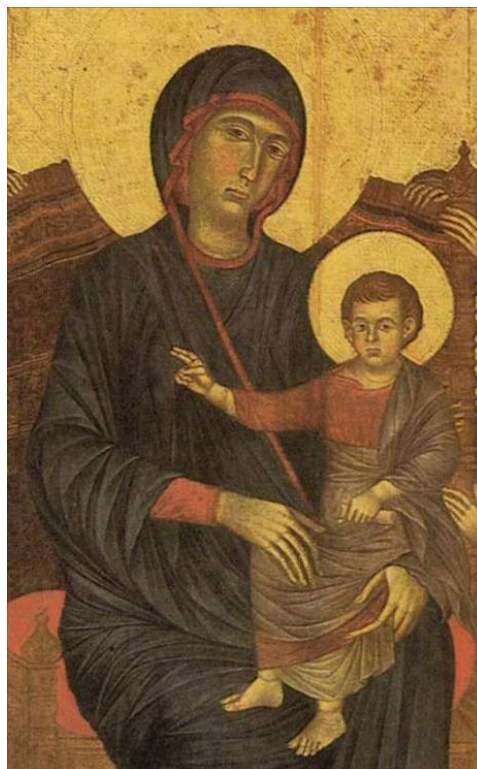
<sup>5</sup> LI, Ma-Dou (Matteo Ricci): “La lista del tributo”, recogido en *La selección de las obras del chino de Li Ma-Dou*, el redactor Zhu Wei-Zheng, Shanghai, Editorial de la Universidad Fu-Dan, 2001, p. 234.

<sup>6</sup> Aunque *Virgen con el Niño al estilo chino* tiene la firma del artista Tang Yi (1470-1524), Laufer piensa que la firma se falsificó para aumentar el valor de la obra y evitar la destrucción de la actividad del Anticatólicismo. LAUFER, Berthold: “The Chinese Madonna in the Field Museum”, recogido en *The Open Court*, Vol. XXVI, enero de 1912, pp. 1-6.

<http://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2609&context=ocj>. Ref: 14/02/2010.



**Fig. 51.** *Virgen con el Niño al estilo chino y detalle*, Anónimo, sobre 1600-1644, tinta y color sobre papel, 120 x 55 cm. Museo Field, Chicago.



**Fig. 52.** *Virgen entronizada con seis ángeles y detalle*, Cenni di Pepo (Giovanni) Cimabue, 1280, temple sobre tabla, 276 x 424 cm. Museo de Louvre, París.

una pintura religiosa de estilo bizantino. Y esta es la razón por la que Ricci, al contemplar la pintura china y su característica principal, como es la dimensión plana, opinaba que el estilo bizantino era el que más se correspondía con el concepto estético chino.<sup>7</sup>

Lo que trajo la pintura occidental de Ricci a China fue, principalmente, la imagen religiosa católica, que poseía la importante función de propagar el credo. En el artículo *Sermones Cuadregesimales*, del predicador franciscano Michele da Carcano (1427-1484), se mencionan tres razones por las cuales se introducían imágenes religiosas en las iglesias: “En primer lugar, por la ignorancia del pueblo llano, para que los que no puedan leer las escrituras puedan, al menos, aprenderlas viendo en imágenes los sacramentos de nuestra salvación y fe (...) En segundo lugar, por nuestro aletargamiento emocional, para que los hombres que no se sientan impulsados a la devoción, al oír las historias de los santos, puedan al menos verse movidos a ella al contemplarlos, como si realmente estuvieran presentes en las imágenes. Porque nuestros sentimientos están provocados más por las cosas que vemos que por las cosas que oímos (...) Y, en tercer lugar, las imágenes se introdujeron porque muchas personas no pueden conservar en su memoria lo que oyen, pero recuerdan las imágenes que ven”.<sup>8</sup>

Efectivamente, la pintura católica occidental aprovechaba la función y el poder de la imagen para referir las historias bíblicas y transmitir la fe, además de incluir interpretaciones escritas en diferentes medios, como la ilustración de libros, el vitral de la iglesia o la pintura mural, con el fin de generar una resonancia en el creyente y en las masas. Pero, por otra parte, a los chinos del siglo XVII, que todavía no sabían nada acerca del Catolicismo, les era imposible percatarse del significado de la imagen religiosa y comprender verdaderamente aquella búsqueda de la esencia de la humanidad que trajo consigo el cambio del estilo pictórico acaecido en el Renacimiento. Ciertamente, al chino le interesaba mucho más la construcción de la figura humana y la representación de la técnica y de la materia, así como lograr la semejanza y adquirir el volumen óptico. Podemos observar esto en algunos libros tradicionales, que han dejado testimonio de la impresión visual del chino ante la pintura católica. En *Historia de la poesía silenciosa*, por ejemplo, se dice que “lo que Li Ma-Do (Matteo Ricci) traía como

---

<sup>7</sup> MO, Xiao-Ye: *Misioneros y la transmisión de la pintura occidental a Oriente en el siglo XVII y XVIII*, Hangzhou, Editorial Academia del Arte de China, 2002, p. 60.

<sup>8</sup> Fra Michele da Carcano: *Sermones Cuadregesimales*, 1492, recogido en HUGH, Honour y JOHN, Fleming: *Historia mundial del arte*, traducción de Marta Sánchez-Eguíbar Durán, Madrid, Akal, 2004, pp. 449-450.

iconografía católica occidental, es una mujer que lleva un niño entre los brazos. El rostro y el vestido son como la imagen de un espejo, que está tentado de provocar vida, con decoro y gracia. El pintor chino no tiene potencia para realizar esto”.<sup>9</sup> Al hilo de esto, en *Breve introducción al panorama del capital*, se narra lo siguiente: “(...) Se dispone el icono de Jesús, que es una pintura de retrato. La imagen es como un hombre modelado aquí y tiene treinta años (...) sus orejas muestran un contorno protuberante, sus ojos están mirando, su boca parece que está hablando. Esto es una representación impracticable para la pintura china”.<sup>10</sup> Ambos ejemplos nos indican, por tanto, que el chino tradicional quedaba maravillado ante la pintura occidental, teniendo en cuenta que la imagen parecía emular el escenario real de la visión, además de que se pensaba que la técnica de la pintura china era incapaz de producir semejante efecto.

En *Kezuo Zhuiyu*, el letrado chino Gu Qi-Yuan (1565-1628) trata de explicar el análisis artístico de Ricci sobre la pintura occidental y oriental: “Lo que representa la pintura católica es un niño que está entre los brazos de una mujer, conocida como la madre del cielo. La pintura está realizada con cinco colores y su base es el cobre. La apariencia de la imagen es muy viva. El cuerpo, la mano y el brazo están como saliéndose de la base. Mira directamente a la apariencia del rostro, su volumen es igual que el de una persona real. La gente preguntaba a Ricci ¿porqué pinta así? Respondía él: La pintura china realiza el Yang (lo positivo, que significa la parte del objeto que posee la luz), no el Ying (lo negativo, la que tiene la sombra). Por eso, la figura se ve plana, no tiene volumen. La pintura occidental muestra Yang y Ying y, por eso, el brazo y el cuerpo tienen tres dimensiones. Cuando la cara del modelo enfrenta a Yang (la luz), la apariencia es visible y luminosa; si el rostro está de costado, el lado que está iluminado tiene una configuración clara, pero el otro lado, sus concavidades, el ojo, la oreja, la nariz y la boca, se representan a oscuras. El retratista occidental comprende este principio y, por consiguiente, puede producir una pintura de retrato que no difiera en nada de la persona viva”.<sup>11</sup> Según este pasaje del discurso, Ricci consideraba que la luz, la cual genera el claro-oscuro del modelo, constituía la clave principal que diferenciaba la pintura occidental y la oriental en cuanto a la representación de la figura humana. Al respecto de esto, el propio misionero dejó constancia en sus diarios de la impresión personal que le causó el arte chino, diciendo que “en

---

<sup>9</sup> JIANG, Shao-Shu: *Historia de la poesía silenciosa*, recogido en AA.VV.: *La serie de libro en la historia de la pintura*, T. III, el redactor Yu Lan-An, Shanghai, Editorial Shanghai people's arts publishing house, 1982, p.133.

<sup>10</sup> LIU, Tong y YU, Yi-Zheng: *Op. Cit.*, p.153.

<sup>11</sup> GU, Qi-Yuan: *Op. Cit.*, pp. 193-194.

China, se aplica la pintura a muchas cosas (...) Especialmente, para producir esculturas y estatuas, pero ellos no comprenden prácticamente nada sobre la técnica de los europeos (...) No saben nada del óleo occidental, ni utilizan la perspectiva en la pintura. Por eso, sus obras no tienen ninguna vitalidad".<sup>12</sup> En este sentido, el erudito Michael Sullivan (1916-) opina que, aunque Ricci había conocido a fondo la cultura china, su idea y su criterio a la hora de juzgar la pintura oriental partía exclusivamente de la concepción artística del renacimiento, que empleaba la perspectiva y el claroscuro en la representación.

En las interpretaciones iniciales sobre la pintura occidental y oriental, sus contenidos se enfocaron, principalmente, en el análisis de la configuración exterior y la construcción material, sin entablar otra discusión más allá de los elementos de la estética pictórica. Así, de la misma manera que Ricci criticó la pintura china y no mencionó nunca la línea caligráfica, la concepción artística de la poesía o el significado estético de la materia, tampoco los chinos sabían nada sobre la trascendencia de la luz, el uso del color o el conocimiento científico de la pintura occidental. Debido, por tanto, a que las personas de aquel entonces no podían comprender todavía la connotación esencial, ni observar el desarrollo artístico de una civilización ajena a la suya, se juzgaba únicamente la diferencia entre la pintura occidental y la oriental en base a la posición de la propia cultura. De hecho, aunque el concepto y la sustancia de las críticas a la hora de contemplar la pintura occidental y oriental partía de la pura impresión visual inicial y de la ideología común del espectador de la época tradicional, dichas ideas se convirtieron en el modelo de conocimiento más básico del artista y del crítico con el fin de comentar, analizar o definir las diferencias existentes en la creación pictórica de ambas culturas.

La táctica del intercambio cultural de Ricci atrajo con éxito la atención del emperador chino, que comenzó a interesarse en la civilización y en el arte occidental. Así, posteriormente, al misionero europeo se le permitió vivir en la capital, construir iglesias y desarrollar actividades de propaganda del catolicismo, favoreciendo también el contacto de éste con el letrado y con el funcionario chino. En aquel tiempo, además, se tradujeron al chino un gran número de libros clásicos occidentales, como los seis primeros libros de *Los Elementos de*

---

<sup>12</sup> El contenido del diario es de RICCI, Matthew: *China in the Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci 1583-1610*, La traducción de latín a inglés de Louis J. Gallagher, New York, 1953, pp. 22-23. Citado en SULLIVAN, Michael: "La reacción del chino hacia el arte occidental en la Dinastía Ming y Qing", traducción china de Mo Xiao-Ye, recogido en AA.VV.: *El foro del intercambio de Occidente y Oriente*, el redactor Hunag Shi-Jian, Shanghai, Editorial Arte de Shanghai, 1998.

*Euclides*, traducidos por Ricci, que trabajó junto al matemático chino Xu Guang-Qi (1562-1633).<sup>13</sup> (fig. 53) Por todo esto, y como consecuencia del fenómeno que supuso el intercambio cultural entre Occidente y Oriente, las ideas del arte occidental comenzaron a llegar al núcleo de la autoridad política china y, por consiguiente, la academia de pintura del palacio, cuya creación pictórica dependía totalmente del gusto artístico personal del emperador, comenzó a producir imágenes influenciadas por elementos artísticos occidentales. Y así, de este modo, las pinturas que combinaban la esencia del arte occidental y oriental pasaron a convertirse en las principales obras de la pintura de retrato.



**Fig. 53.** Ilustración de Matteo Ricci (y Xu Guang-Qi, de la edición china de *Los Elementos de Euclides*, 1607.

## 1.2 El álbum de retratos de la Dinastía Ming y la combinación de elementos occidentales y orientales

Matteo Ricci había hecho referencia, también, a la actitud del chino a la hora de enfrentarse a una cultura y a un arte foráneo. Al respecto de esto, decía lo siguiente: “Desde mi punto de vista, los chinos son muy inteligentes; cuando comprendan el mérito del arte foráneo, lo asimilarán inmediatamente y superarán su propia tradición”.<sup>14</sup> Así, después de que Ricci introdujera el arte occidental en China, los pintores tradicionales experimentaron una gran estímulo visual que les llevó a efectuar ligeras modificaciones en sus obras; en este sentido, cabe

<sup>13</sup> Los seis libros tratan sobre geometría plana y proporciones. Matteo Ricci y Xu Guang-Qi no tradujeron la parte de la geometría de sólidos de *Los Elementos de Euclides*.

<sup>14</sup> RICCI, Matthew: *Op. Cit.*, pp. 22-23.

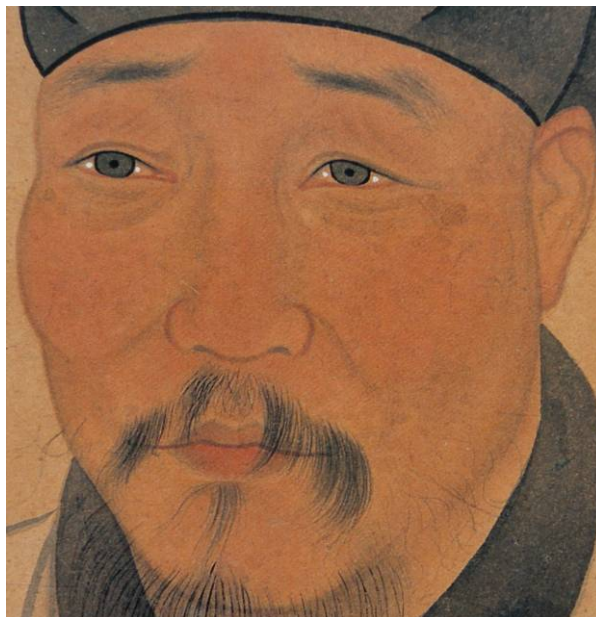
apuntar que si bien no rechazaron los nuevos conceptos icónicos, tampoco se adhirieron a estos de manera general. De esta manera, comenzaron a realizarse representaciones que poseían elementos pictóricos tanto del arte occidental como del oriental.

Para observar el desarrollo que experimentó esta combinación de elementos en el periodo inicial, analizaremos *El álbum de retratos de la Dinastía Ming*, que supone una obra de retrato chino tradicional muy atractiva a la vez que controvertida; lo atractivo, ciertamente, reside en la apariencia de los rostros retratados, efectuados mediante una técnica realista que difiere de la estética propia del retrato tradicional, mientras que la controversia se centra, precisamente, en si este tipo de representación fue llevada a cabo con la idea del retrato chino tradicional o con la de la pintura occidental, surgida a través de las enseñanzas de los misioneros.<sup>15</sup>

*El álbum de la pintura de retrato de la Dinastía Ming* está compuesto por doce imágenes, cuyos modelos son Xu Wei (1521-1593) (fig. 54), Ge Yin-Liang (¿???) (fig. 55), Luo Ying-Dou (¿???) (fig. 56), Wang Qing-Bai (¿???) (fig. 57), Li Ri-Hua (1565-1635) (fig. 58), He Bin (¿???) (fig. 59), Xu Xing-Wu (¿???), Liu Xian-Long (¿???), Liu Bo-Yuan (¿???), Tong Xue-Yan (¿???), Wang Yi-Ning (¿???) y Tao Hu-Xi (¿???). Todos ellos fueron letrados y funcionarios de la provincia de Zhejiang durante el periodo de la dominación del emperador Wanli (desde 1573 hasta 1620), por lo que la obra pertenece al género del retrato oficial, cuya función residía en registrar y conservar la imagen de un individuo poderoso, siendo su creador un artesano profesional y anónimo. En los doce retratos, a excepción de *El retrato de Xu Wei*, donde el modelo viste con ropa de letrado, su mirada se dirige hacia otro lado y parece ser más anciano que el resto, todos llevan puesto el uniforme oficial y sus rostros se dirigen directamente al espectador, habiendo pasado a la historia como un signo de la irrupción de la pintura occidental en China a partir del año 1601. De entre todos los retratados, además, se conoce que Li Ri-Hua mantuvo una buena relación con el misionero jesuita.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> LI, Bei-Lei: "Revela secretos sobre el estilo pictórico occidental de *El álbum de la pintura de retrato de la Dinastía Ming*", recogido en *La historia del tesoro nacional*, Nanchang, Editorial Bellas Artes de Jiangxi, 2008, pp. 193-200. ZHENG, Qi y CHEN, Yun-Hai: "Los doce retratos de la Dinastía Ming", recogido en AA.VV.: *El rostro es como una flor*, el redactor Xu Lei, Beijing, Editorial de la Universidad de Renmin China, 2009, pp. 36-43.

<sup>16</sup> En *la miscelánea de Zi Tao Xuan* de Li Ri-Hua, se encuentra el registro de la conversación sobre el arte occidental con Matteo Ricci. Recogido en MO, Xiao-Ye: *Op. Cit.*, pp. 140-141.



**Fig. 54.** Retrato de Xu Wei y detalle, anónimo, entre 1521 y 1593, tinta y color sobre papel, 40.3 x 25.6 cm. Museo Nanking.



**Fig. 55.** Retrato de Ge Yin-Liang y detalle, anónimo, entre 1573 y 1620, tinta y color sobre papel, 44.7 x 27.4 cm. Museo Nanking.





**Fig. 56.** Retrato de Luo Ying-Dou, anónimo, entre 1573 y 1620, tinta y color sobre papel, 44.4 x 28.4 cm. Museo Nanking.



**Fig. 57.** Retrato de Wang Qing-Bai, anónimo, entre 1573 y 1620, tinta y color sobre papel, 45.2 x 26.6 cm. Museo Nanking.



**Fig. 58.** Retrato de Li Ri-Hua, anónimo, entre 1565 y 1635, tinta y color sobre papel, 41.6 x 26.7 cm. Museo Nanking.



**Fig. 59.** Retrato de He Bin, anónimo, entre 1573 y 1620, tinta y color sobre papel, 46.7 x 27.8 cm. Museo Nanking.

Es importante señalar, también, que en esta obra podemos encontrar representaciones que se corresponden con la técnica mencionada por el retratista chino Wang Yi (1333-????) en su libro *Secretos de la pintura de retrato* (Xiě Xiàng Mì Jué): “Realiza la figura con tinta clara, recorriendo la estructura física para mostrar el volumen (...) Pinta dos pinceladas blancas alrededor de la pupila, dibuja el centro de la pupila con negro de humo y traza la silueta con la tinta”.<sup>17</sup> Atendiendo, por tanto, a la técnica que se aprecia en las doce imágenes, se ha conseguido demostrar que el pintor anónimo pareció seguir algún principio pictórico establecido para realizar los retratos. Al respecto de esto, el crítico contemporáneo Li Bei-Lei (¿???) afirmó que *El álbum de la pintura de retrato de la Dinastía Ming* fue realizado por más de un pintor, teniendo en cuenta la variedad de los detalles estilísticos y de la técnica pictórica.<sup>18</sup> Esto puede apreciarse, por ejemplo, en la aparición de arrugas, lunares y manchas en los rostros de los modelos, como se observa en la ceja de Li Ri-Hua o en el diente que sobresale en la boca de Ge Yin-Liang, que el chino tradicional consideraba como signos de mala suerte y de una personalidad imperfecta. Ciertamente, esta manera de hacer no se asemeja a la del retratista del período anterior, que pule y oculta deliberadamente en la representación cualquier defecto físico del modelo, con el fin de alcanzar una mayor belleza en el resultado.

Por otra parte, es importante resaltar que el hecho de que la construcción pictórica de cada rostro sea minuciosa y realista no se debe, exclusivamente, a la influencia de la pintura occidental, teniendo en cuenta que en obras anteriores, como *El retrato de Shen Zhou* de 1506, ya se observa una representación realizada a partir de la idea artística de captar el detalle. Y en este sentido, en cuanto al uso del color, el pintor sigue también el concepto estético de la pintura china tradicional, empleando colores naturales inherentes a la figura humana.

La característica principal de las doce imágenes reside, precisamente, en la técnica y en la representación del color, que respeta las proporciones y construye minuciosamente la estructura de los huesos y de los músculos del rostro, reflejando la calidad y la edad de la piel de cada modelo. Pero ciertamente, y aunque no exista una relación directa, la representación de este estilo pictórico se asemeja en gran medida a la pintura realista occidental, que remarca sobre todo la particularidad de los elementos lineales, siendo estos muy importantes

---

<sup>17</sup> WANG, Yi: *Secretos de la pintura de retrato*, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, el redactor Yu Jian-Hua, Taipéi, Editorial Hua-Zheng, 1984, pp. 485-489

<sup>18</sup> LI, Bei-Lei: *Op. Cit.*, p. 194.

para la pintura china tradicional. Y, por este motivo, muchos piensan que este álbum de retratos de siglo XVII está íntimamente relacionado con la pintura occidental, introducida por los misioneros católicos en la China de aquella época.

Como consecuencia de que el artífice de la obra que nos ocupa no firmó ni redactó documento o texto alguno en el que manifestara la fecha de finalización o el motivo creativo de la imagen, no podemos calificar el origen de dicha estética pictórica desde un único punto de vista. En este sentido, hemos de tener en cuenta que el retrato chino tradicional había sido investigado, practicado y transmitido durante cientos de años, y que el artesano profesional poseía ya una gran experiencia y conocimiento en relación a la materia y a la técnica. Pero, por otra parte, debido a la idea artística de la pintura de letrado, que era la corriente principal del arte chino, se otorgaba una excesiva importancia a la particularidad lineal, que coincidía siempre con el gusto y con la ideología de la sociedad tradicional, en base a la cual disfrutaba o criticaba la estética pictórica. En este sentido cabe destacar, también, que el retrato chino tradicional era clasificado frecuentemente como un mero objeto de artesanía, dada su función primordial de servir y registrar a la sociedad, por lo que ni era apreciado por el artista ni experimentó una gran evolución en cuanto a la construcción de la forma, convirtiéndose con el tiempo en una fórmula rígida. Pero después de que la pintura occidental entrara en China, caracterizada por una representación realista y natural, y teniendo en cuenta aquello que comentaba Ricci en relación a la actitud del chino a la hora de enfrentarse con una cultura y un arte extranjeros, se conformó un nuevo estímulo visual que generó numerosas influencias, sobre todo, en el campo del retrato, cuyo desarrollo se había estancado desde hacía un largo período de tiempo. Y así, para no perder el criterio conceptual de la cultura oficial y de la estética pictórica tradicional, el retratista profesional chino creó un nuevo estilo que trataba de imitar el volumen de la imagen en la representación. Podemos afirmar, en relación a esto, que *El álbum de retratos de la Dinastía Ming* debe ser una obra producida en ese mismo contexto histórico, teniendo en cuenta que posee características tanto de la estética occidental como de la oriental. La técnica del empleo del color para representar el volumen, por su parte, continuará divulgándose en la sociedad china gracias a “La escuela de Jiangnan”,<sup>19</sup> como afirmará el crítico Zhang Geng (1685-1760), considerándose una de las técnicas principales del retrato chino tradicional.

---

<sup>19</sup> ZHANG, Geng: “Documentos de la pintura de la Dinastía Qing”, recogido en *La serie de los libros de la historia de la pintura*, T. III, el redactor Yu An-Lan, Shanghai, Shanghai people’s arts publishing house, 1962, pp. 38-39.

### 1.3 “El espíritu de Han (Oriente) y el mérito de Occidente”: algunos retratos de los emperadores Kangxi y Yongzheng

Como ya hemos apuntado anteriormente, los misioneros católicos entraron en China a finales del siglo XVI, teniéndose que enfrentar a las distintas transformaciones de los regímenes políticos que se sucedieron con posterioridad. Concretamente, en 1644, la jerarquía del poder imperial pasó de la etnia Han a la Manchú, reemplazando esta última la posición del emperador de la dinastía Ming y estableciendo la dinastía Qing (o Ching, 1644-1912), que será la última de la historia china. Aunque la cultura Manchuria era, en esencia, diferente a la de la etnia Han, esto no supuso ningún problema en la actividad de los misioneros, teniendo en cuenta que el emperador manchú, cabeza de la nueva jerarquía imperial, llevó a cabo una táctica política basada en “la esencia de Han y el mérito de Occidente”, tratando de incorporar y combinar lo mejor de ambas culturas. “El espíritu de Han” hacía referencia al conocimiento del Confucianismo que poseía la cultura Han, basado en la idea de que el sujeto político es aquel que gobierna y controla la sociedad; “el mérito de Occidente”, por su parte, se traducía en que el emperador contratara a los misioneros en palacio y les abastecía con medios de vida, permitiendo y favoreciendo que desplegaran sus conocimientos científicos y tecnológicos occidentales para que, posteriormente, el gobierno los empleara con el fin de reforzar el poder de la nación.<sup>20</sup> Esta decisión política, además, influyó en el desarrollo y en el estilo de la academia de pintura de palacio, en la que algunos pintores oficiales como Jiao Bing-Zhen (¿???) , Leng Mei (¿???) y Mang Gu-Li (1672-1736), comenzaron a investigar y a aprender la técnica de la pintura occidental. Posteriormente, a partir de 1700, comenzaron a llegar a China misioneros que dominaban el oficio artístico como Giovanni Gheradini (¿???) , Matteo Ripa (1692-1745) y Giuseppe Castiglione (1688-1766), que al ser convocados a palacio por el emperador comenzaron a participar en la creación pictórica, en el diseño de jardines y en la arquitectura, todo ello al servicio de la familia imperial. De hecho, la idea de “el espíritu de Han y el mérito de Occidente” explica también las características y el desarrollo del retrato de palacio en el periodo de los tres emperadores Kangxi, Yongzheng y Qianlong (desde 1654 hasta 1799). Como último apunte a lo ya citado, cabe añadir que si bien lo habitual era que los misioneros continuaran con el tema y el contenido tradicional del retrato chino de palacio, que describía la vida y la actividad del emperador, éstos incorporaron los conceptos estéticos de la pintura occidental a la técnica y

---

<sup>20</sup> MO, Xiao-Ye: *Op. Cit.*, p. 167.

a la representación, logrando así una fusión artística de ambas culturas.

El emperador Kangxi (1654-1722) fue, posiblemente, el más importante de los tres, llevando a cabo una política que consistía en asimilar el conocimiento científico de Occidente en el palacio chino del siglo XVII.<sup>21</sup> La obra *El emperador Kangxi leyendo* (fig. 60), presenta ciertas peculiaridades técnicas que difieren en gran medida de la norma estética del retrato chino tradicional, por lo que podemos pensar que dicho emperador poseía una actitud proclive a aceptar el arte y la cultura occidental. En primer lugar, observamos cómo la apariencia del rostro del modelo ha sido construida, principalmente, mediante la técnica del color y del volumen, quedando la línea en un estado de suma fragilidad, casi nulo. En la ropa, exceptuando la silueta de la figura que se ha representado mediante la línea, todas las modificaciones producidas por los pliegues surgen del claro-oscuro realizado con colores naturales, siendo esto totalmente distinto a lo que promovía la técnica pictórica tradicional. En este sentido, es necesario destacar que la característica más evidente y especial de la obra no es otra que la representación de la sombra en la imagen, generándose así una nueva dimensión realista del espacio y del objeto y dejando a un lado el principio del “tabú de la imagen” propio de la cultura china antigua, por el que nunca se representaba la sombra en el retrato.<sup>22</sup> Por otra parte, es importante apuntar, también, que el pintor reducirá deliberadamente la diferencia de contraste existente entre el color claro y el oscuro, con el fin de aproximarse al efecto plano de la estética pictórica china.

En cuanto a la representación del estante de libros, construido con perspectiva y dispuesto detrás del modelo, otorga a esta obra una mayor calidad con respecto a otras creaciones realizadas durante el periodo anterior (fig. 61) en las que el artista, a pesar de haber estudiado los conceptos pictóricos occidentales, combinaba irracionalmente distintas técnicas en cuanto a la perspectiva de la imagen con la intención de crear un espacio naturalista.

*El emperador Kangxi leyendo* es, ciertamente, una de las pocas obras del retrato oficial chino que representa la sombra en la pintura. De hecho, este tipo de retrato no se desarrollará más en palacio, teniendo en cuenta que el retratista oficial, generalmente, continuará con el camino trazado por *El álbum de la pintura*

---

<sup>21</sup> “El espíritu de Han y el mérito de Occidente” es la política de Kangxi. MITAMURA, Taisuke: *La dinastía Ming y Qing*, Editorial Kawade Shobo Shisha, 1990, pp. 330-332.

<sup>22</sup> REN, Pin: *Tabú folklórico en China*, Beijing, China Social Sciences Press, 2004, pp. 45-48.



**Fig. 60.** *El emperador Kangxi leyendo* y detalle, anónimo, entre 1654 y 1722, tinta y color sobre seda, 138 x 106.5 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 61.** *El emperador Kangxi escribiendo con ropa corriente* y detalle, anónimo, entre 1654 y 1722, tinta y color sobre seda, 50.5 x 31.9 cm. Museo Palacio, Beijing.

de retrato de la Dinastía Ming, dibujando la forma y el volumen con tinta clara y añadiendo posteriormente el color natural del objeto. Y esto, principalmente, se debe a que el retrato de palacio se distinguía por tratar de embellecer, siempre, la apariencia del rostro del modelo, teniendo en cuenta que era un miembro de la familia imperial (fig. 62).



**Fig. 62.** El emperador Kangxi con la indumentaria oficial y detalle, anónimo, entre 1654 y 1722, tinta y color sobre seda, 274.7 x 125.6 cm. Museo Palacio, Beijing.

Junto con el volumen, la otra técnica trascendental propia del arte occidental que fue aceptada por el emperador en la academia de pintura de palacio de la dinastía Qing será la perspectiva, que utilizaba conceptos matemáticos para simular la profundidad del espacio en la representación y que gozará de una mayor aceptación que cualquier otro concepto del arte occidental. Un ejemplo de esto lo encontramos en el caso de Jiao Bing-Zhen (????), un cortesano que trabajaba junto a un misionero estudiando los astros y que, además, era un famoso artista oficial que introducía en sus obras conceptos de la pintura occidental. En *El álbum de la imagen del arado y el telar para el emperador Kangxi* (fig. 63) de 1696, Jiao Bing-Zhen empleó la perspectiva para representar

la profundidad del espacio en la obra.<sup>23</sup> Otro caso podría ser el del cortesano Nian Xi-Yao (¿???-1739) y el del misionero Giuseppe Castiglione (1688-1766), que en 1729 terminaron conjuntamente el libro *La doctrina de la visión* (Shi Xue), que introducía el conocimiento de la perspectiva de la pintura occidental. Atendiendo a estos casos podemos afirmar, ciertamente, que el estudio de la perspectiva adquirió una gran popularidad en el palacio, llegándose incluso a establecer un departamento en la academia de pintura llamado “pintura lineal” (Xian-Fa Hua), centrado exclusivamente en la perspectiva y que, principalmente, se dedicaba a la pintura mural con la que se adornaba el espacio visual del palacio.<sup>24</sup>

Aunque la perspectiva del arte occidental era frecuentemente utilizada por el pintor chino de palacio, únicamente se empleaba en los fondos, con el fin de simular la profundidad de la imagen, desechándose así el aplicarla en la construcción del modelo y conseguir un volumen realista. Por ejemplo, en los retratos del emperador Yongzheng (1678-1735) (fig. 64), podemos observar como el artista empleó una línea cuidadosa y esmerada para generar la perspectiva y mostrar la profundidad del espacio, mientras que la configuración del cuerpo y del rostro del modelo fue realizada siguiendo el concepto de la línea de estilo chino. Por esta razón, es fácil percibir que el modelo y el fondo no parecen estar integrados en un mismo espacio.

Esta composición insólita se da en la representación cuando el artista realiza imágenes de figuras como, por ejemplo, en la obra *Retratos de la familia del emperador Yongzheng en la vida ordinaria* (fig. 65), donde el fondo está construido desde un plano superior y los modelos se observan desde una posición frontal, por lo que el resultado de esta combinación de diferentes puntos de vista se revela a la visión como extraño e inquietante. En *El retrato del emperador Yongzheng vestido al estilo occidental* (fig. 66) observamos cómo, aunque la configuración pictórica parece haber servido de testimonio de la cultura occidental, desde la representación de los pliegues de la ropa hasta el dibujo geométrico o los ojos -que poseen diferentes puntos de vista-, se aprecia como el artista oficial chino todavía no ha sido capaz de alcanzar y aplicar perfectamente el conocimiento de la geometría de sólidos a los distintos objetos.

---

<sup>23</sup> XIANG, Da: “La influencia occidental en el arte chino de la dinastía Ming y Qing”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en el arte chino moderno*, el redactor He Huai-Shuo, Taipéi, Editorial Artista, 1991, pp. 63-64.

<sup>24</sup> NIE, Chong-Zheng: *El esplendor del arte palaciego-Las críticas de la pintura del palacio en la dinastía Qing*, Taipéi, Editorial Dong-Da, 1996, pp. 267-272.





**Fig. 63.** (Fragmento) *Álbum de la imagen del arado y el telar para el emperador Kangxi*, Jiao Bing-Zhen, 1689, tinta y color sobre seda, 26.5 x 29.6 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 64.** (Fragmento) *Los dieciséis retratos del emperador Yongzheng*, anónimo, entre 1722 y 1735, tinta y color sobre seda, cada imagen 37.5 x 30.5 cm. Museo Palacio, Beijing.





**Fig. 65.** (Fragmento) *Retratos de la familia del emperador Yongzheng en la vida ordinaria* y detalle, anónimo, entre 1678 y 1735, tinta y color sobre seda, 157 x 71 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 66.** *Retrato del emperador Yongzheng vestido al estilo occidental*, anónimo, entre 1722 y 1735, tinta y color sobre papel, 52.3 x 43 cm. Museo Palacio, Beijing.

Para concluir, podemos afirmar que, en conjunto, los retratos del palacio realizados entre 1654 y 1735, durante el periodo de los emperadores Kangxi y Yongzheng, pertenecen todavía a la etapa inicial en la que el artista chino comenzará a estudiar la pintura occidental. No será hasta el año 1736 cuando tendrá lugar la gran transformación estilística de la pintura del palacio en la que el retrato chino, que llevaba tiempo tratando de combinar las ideas artísticas occidentales y orientales, alcanzará la cúspide de su propio desarrollo en la historia. Y, ciertamente, el misionero europeo será un personaje determinante de

de aquella época para la consumación de dicho acontecimiento.

#### 1.4 El emperador Qianlong y su retratista Giuseppe Castiglione

En 1736, el emperador Qianlong (1711-1799) ocupó oficialmente al trono de China y, como de costumbre, su rostro sería retratado con grandiosidad y vistiendo la indumentaria más noble e ilustre, con la intención de representar el poder y la posición suprema que ocupaba en el mundo. Pero esta vez, de una manera distinta a la de sus predecesores, el retratista responsable de retratar al emperador no sería el pintor oficial del palacio, sino el artista y misionero jesuita Giuseppe Castiglione (1688-1766). Castiglione llegó a China en el año 1715, durante el periodo del emperador Kangxi, y fue recomendado al palacio chino por poseer una gran habilidad con la pintura, aunque sobre su trayectoria referente a la instrucción pictórica en Europa no se haya encontrado ningún importante registro documental. Según el estudio *Giuseppe Castiglione: a Jesuit painter at the court of the Chinese emperors*, sabemos que nació en Milán y que se formó en la técnica pictórica en el estudio del artista Carlo Cornara (1605-1673),<sup>25</sup> uniéndose posteriormente a la Compañía de Jesús en Génova en el 1707, para la que llegó a realizar dos pinturas, ese mismo año y el siguiente, como son *San Ignacio de Loyola al frente de la cueva* y *Jesús se aparece a San Ignacio de Loyola* (fig. 67). Según se muestra en ambos cuadros, por la perspectiva y la construcción con la que realizó la obra, podemos afirmar que Castiglione había adquirido la técnica pictórica y el estilo artístico antes de llegar a China.<sup>26</sup>

El misionero jesuita vivió en palacio entre 1715 y 1766, período en el que llegaron a gobernar los tres emperadores que hemos citado anteriormente (Kangxi, Yongzheng y Qianlong). En el período de Kangxi y de Yongzheng, que se extiende desde 1715 hasta 1735, Castiglione trabajó, principalmente, con los artistas chinos, tratando de intercambiar experiencias pictóricas, a la vez que se centró en el estudio de la pintura china y de sus características materiales como el pincel, la tinta o la seda, entre otros. En 1722 recibirá, por primera vez, el encargo de una pintura por parte del emperador Yongzheng para el que, desde

<sup>25</sup> BEURDELEY, Cécile y Michel: *Giuseppe Castiglione: a Jesuit painter at the court of the Chinese emperors*, Rutlant, Editorial Vermont and Tokyo, 1971, pp.11-12. Citado en MO, Xiao-Ye: *Op. Cit.*, p. 230.

<sup>26</sup> El título italiano: *S. Ignazio di Loyola davanti alla grotta* y *Gesù appare a S. Ignazio di Loyola*. [http://www.arteantica.eu/opera-omnia/castiglione\\_giuseppe\\_lang\\_shi\\_ning-00053091.html](http://www.arteantica.eu/opera-omnia/castiglione_giuseppe_lang_shi_ning-00053091.html). Ref: 06/06/2010; BEURDELEY, Cécile y Michel: "La juventud de Giuseppe Castiglione, la participación en la Compañía de Jesús y el viaje a China", traducción china de Geng Sheng, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, los redactores de Zhao Li y Yu Ding, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan, 2002, p. 101.



**Fig. 67.** *Jesús se aparece a San Ignacio de Loyola*, Giuseppe Castiglione , entre 1707 y 1708, Izquierda: pintura mural (Arriba: Óleo a Tela, 152 x 161 cm.), Génova, Italia.<sup>27</sup>

ese momento, creará un elevado número de obras. Estas, ciertamente, no serán de retrato, sino de animales, paisajes o, en su mayoría, pinturas de género. Durante este tiempo, Castiglione comenzó a utilizar materiales chinos para realizar pinturas chinas, combinando así la técnica pictórica del naturalismo occidental en la representación de la forma y del color.<sup>28</sup> (fig. 68 y 69) Desde que se decidió por los símbolos propios de la cultura china tradicional, reservó deliberadamente el fondo blanco y, de manera gradual, fue debilitando el recurso de la sombra en la representación, siendo esto un eco de su intención de comprender y expresar la idea estética de la pintura china. En 1736, con el comienzo del período imperial de Qianlong, el tercero de los emperadores, Castiglione comenzará a recibir encargos de retrato chino. Por aquel entonces, el jesuita había vivido veinte años en China y conocía perfectamente las preferencias estéticas y visuales del chino en relación a la representación pictórica por lo que, cuando volvió a retomar la realización de la figura humana, aparcó a un lado sus conocimientos técnicos sobre la iluminación dramática, la construcción barroca, la expresión emocional o la postura del personaje. Pero

<sup>27</sup> La imagen de B/N es de *ibídem*, p. 101. La de arriba es de [http://www.arteantica.eu/opera-arte/castiglione-giuseppe-lang-shi-ning/Gesù-appare-a-S-Ignazio-di-Loyola\\_0000075176.html](http://www.arteantica.eu/opera-arte/castiglione-giuseppe-lang-shi-ning/Gesù-appare-a-S-Ignazio-di-Loyola_0000075176.html). Ref: 06/06/2010.

<sup>28</sup> Recogido en Diccionario del arte de Oxford: <http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia/castiglione-giuseppe>. Ref: 18/06/2010.

aún con todo lo expuesto, ciertamente, no podemos dejar de afirmar que en el retrato chino de Castiglione todavía se observan ciertos vestigios de sus conocimientos originarios sobre la idea pictórica y el pensamiento esencial del arte occidental.



**Fig. 68.** *El pino, el halcón y la ganoderma*, Giuseppe Castiglione, 1724, tinta y color sobre seda, 242.3 x 157.1 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 69.** *Pintura del festival de barco de dragón*, Giuseppe Castiglione, antes 1736, tinta y color sobre seda, 140 x 84 cm. Museo Palacio, Beijing.

Para entrar en detalle, trataremos de analizar el *Retrato del emperador Qianlong con traje oficial* (fig. 70), que realizó el propio Castiglione en 1736. Esta obra pertenece al género clásico del retrato oficial, poseyendo además las dos funciones que le son esencialmente características, como son la documentación de las características físicas del emperador, mostrando además el poder superior de la sangre imperial, y la ofrenda que se hará a éste tras su muerte, en una ceremonia solemne y respetuosa. Por el hecho de servir a estas funciones, dicho género contaba con un gran número de reglamentos inamovibles en relación a los símbolos, el color o la construcción, por lo que Castiglione empleó los materiales propios de la pintura china, obedeciendo así a las normas y a las exigencias de la construcción del retrato imperial anterior; de esta manera, y a

pesar de que su fin no era otro que el de dibujar y realzar la imagen, confirió a la representación un sentido visual muy distinto al del retrato chino tradicional.

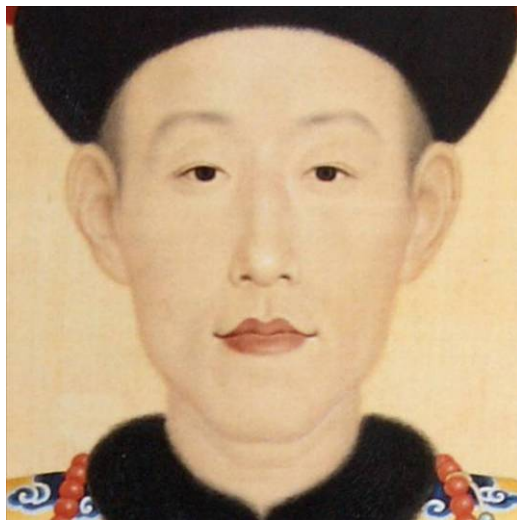
Si comparamos esta obra (fig. 71), terminada en 1723, con el retrato típicamente tradicional, que poseía las mismas cualidades y funciones, la primera diferencia evidente con la que nos toparemos será la estructura de los pliegues de la ropa de Qianlong, que difiere totalmente de la del retrato de Yongzheng, perteneciente a la etapa anterior, realizada únicamente mediante la línea. La imagen de Qianlong, por su parte, representa el modelado a través del claro-oscuro que se genera por la iluminación así como en la simulación de la materia de la tela. El dibujo de la ropa, en este sentido, obedece a la construcción del pliegue, otorgando a la configuración de Qianlong cierto volumen realista. Continuando con la comparación, centrándonos ahora en la apariencia del rostro de los dos emperadores, observamos como el semblante de Yongzheng está construido mediante la técnica de la línea, que es el método pictórico fundamental y más importante de la pintura china. En relación a esto, podemos



**Fig. 70.** Retrato del emperador Qianlong con traje oficial y detalle, Giuseppe Castiglione, 1736, tinta y color sobre seda, 271 x 142cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 71.** Retrato del emperador Yongzheng con traje oficial y detalle, anónimo, 1723, tinta y color sobre seda, 273.4 x 143.2cm. Museo Palacio, Beijing.



El emperador Qianlong.



El emperador Yongzheng.

apreciar cómo el artista ha pintado unas capas de claras de tinta, intentando imitar el volumen de la realidad mediante la utilización del color natural. Pero, por otro lado, en el retrato de Qianlong advertimos que Castiglione ha aprovechado el elemento lumínico para que la apariencia del rostro muestre un efecto semejante a la característica plana de la pintura china tradicional.

Por todo esto, observamos la existencia de una sutil diferencia entre ambos retratos, que obedece al hecho de que el artista occidental y el oriental poseen un pensamiento estético distinto en relación a la pintura. Castiglione, por su parte, obtendrá la confianza de Qianlong y llegará a convertirse en un artista importante y de honor en el palacio chino del siglo XVIII. Y así, desde 1736 hasta su muerte en 1766, muchos serán los retratos del emperador Qianlong y de su familia que fueron realizados por Castiglione o, en su defecto, por su equipo pictórico.

Puesto que el concepto del arte occidental era popular en el palacio, todo parecía apuntar a un brillante porvenir para la propagación del Catolicismo en China; pero, a pesar de la situación, que había esperanzado también a los misioneros anteriores, el resultado fue contrario a todo lo que se esperaba. En 1720, el emperador Kangxi había decidido ya prohibir el Catolicismo, que comenzaba a realizar actividades para lograr su propagación en China. Este hecho, ciertamente, se debe a que durante mucho tiempo, Occidente y Oriente mantenían diferentes opiniones sobre las costumbres chinas tradicionales que, lejos de admitirse recíprocamente, fueron siempre un motivo para la discusión y el debate. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en la costumbre tradicional de ofender la tablilla y la imagen a los antepasados, que causaba grandes disgustos al emperador Kangxi ya que pensaba que el Catolicismo no respetaba esta tradición cultural. Y así, después de efectuar el mandado de la prohibición, hubo algunos misioneros que abandonaron su misión y salieron de China, mientras que otros insistieron en mantenerse firmes para esperar la oportunidad de poder propagar la fe. De este modo, los misioneros que decidieron quedarse, fueron controlados en el palacio por el emperador chino, continuando con sus trabajos artísticos y sirviendo a la familia imperial, mientras que sus obras tenían que ser sumamente cautelosas para alcanzar y satisfacer las órdenes y el gusto del emperador. Podemos afirmar, por tanto, que la táctica de Matteo Ricci de adaptarse a la cultura china para poder extender la fe había experimentado ya un cambio cualitativo, por lo que el misionero se convirtió, gradualmente, en una herramienta al servicio del emperador.<sup>29</sup> Y así, conociendo este contexto histórico, podemos comprender la relación de subordinación que se dio entre Castiglione y el emperador Qianlong.

Llegados a este punto, nos centraremos en la obra *Retrato del emperador Qianlong, de la emperatriz y de las once consortes imperiales (Xin Xie Zhi Ping)*

---

<sup>29</sup> MO, Xiao-Ye: *Op. Cit.*, pp. 171-177.



que es otro retrato chino realizado por Castiglione (fig. 72) y que representa, metafóricamente, el desarrollo del retrato oficial en cuanto a la mezcla del estilo artístico occidental y oriental, desde su prosperidad hasta el declive que comenzó a experimentar en el palacio chino del siglo XVIII. Generalmente, los críticos piensan que esta obra fue realizada por varios artistas en épocas diferentes pero, dada la representación del rostro y de la técnica pictórica, marcada por el empleo del color blanco para mostrar las cualidades y el volumen de la ropa, todos coinciden en que los tres primeros retratos, que representan al emperador Qianlong, a la emperatriz (1712-1748) y a la concubina Gui (¿???-1745) fueron pintados por Castiglione. Por otra parte, sobre quién es el creador de los otros siete retratos, que pertenecen a las concubinas Chun, Jia, Ling, Shu, Qing, Ying y Xin (No. 2-8), los críticos poseen diferentes criterios,<sup>30</sup> aunque opinan de manera unánime que todos poseen una fuerte influencia de la técnica pictórica de Castiglione. Finalmente, los tres últimos retratos, que muestran a las concubinas Dun, Shun y Xun (No. 9-11) fueron realizados, sin lugar a dudas, mediante la técnica pictórica tradicional del artista chino.

La primera impresión que nos transmite *El retrato del emperador Qianlong, la emperatriz y las once consortes imperiales*, es que la configuración de Qianlong parece ser una repetición de la obra *Retrato del emperador Qianlong con traje oficial*. Y las dos representaciones, a su vez, parecen imitar a la obra *Recogiendo LingZhi* (fig. 73), ejecutada por Castiglione en 1734 cuando Qianlong todavía no había ascendido al trono. En la academia de pintura de palacio, reproducir la misma imagen en distintas obras era una práctica común. De hecho, según documentos históricos, el artista, en primer lugar, tenía que dibujar y presentar el boceto al emperador y, únicamente si obtenía el permiso de éste, podía continuar con la obra. Posteriormente, la obra finalizada se convertía en un modelo definido para ser reproducida frecuentemente con diferentes materiales (fig. 74 y 75) o, en su defecto, desviada a otro tipo de representación. Tanto es así que, ocasionalmente, el emperador podía ordenar a otro pintor que imitara la imagen del modelo definido en su propia pintura. Así, de este modo, el emperador

<sup>30</sup> Hay muchos eruditos que piensan que las figuras de Qianlong, la emperatriz y la Concubina Gui, fueron realizadas por Castiglione, mientras que del resto se encargaron sus discípulos y, de los tres últimos, un pintor chino tradicional. Por otro lado, el historiador Chen Bao-Zhen opina que esta obra fue realizada por cuatro pintores, en los periodos de 1761 a 1765 y de 1777 a 1778, habiendo realizado Castiglione las imágenes de Qianlong, de la emperatriz, y de las concubinas Gui, Ling, Ying y Xin. Todas las figuras de este retrato de grupo son una copia de los respectivos retratos originales de cada personaje. CHEN, Bao-Zhen: "Un estudio del retrato del emperador Qianlong, sus consortes, y sus problemas relacionados", recogido en *Taida Journal of Art History*, nº 22, Taipéi, Editorial Nacional Universidad Taiwán, 2006, pp. 89-134.



**Fig. 72.** *Retrato del emperador Qianlong, de la emperatriz, y de las once consortes imperiales y detalle, Giuseppe Castiglione, 1736-1799, tinta y color sobre seda, 52.9 x 688.3 cm.* Museo de Arte de Cleveland, Ohio, EE.UU.



1. La Concubina Gui (?-1745)



La emperatriz (1712-1748)



El emperador Qianlong (1711-1799)



2. La Concubina Chun (1713-60)



3. La Concubina Jia (¿???-1755)



4. La Concubina Ling (1727-75)



5. La Concubina Shu (1728-77)



6. La Concubina Qing (1724-74)



7. La Concubina Ying (1731-1800)



8. La Concubina Xin (¿???-64)



9. La Concubina Dun (1746-1806)



10. La Concubina Shun (1749-88)



11. La Concubina Xun (¿???-1797)



**Fig. 73.** *Recogiendo Lingzhi* y detalle, Giuseppe Castiglione, antes de 1734, tinta y color sobre papel, 204 x 131 cm. Museo Palacio, Beijing.



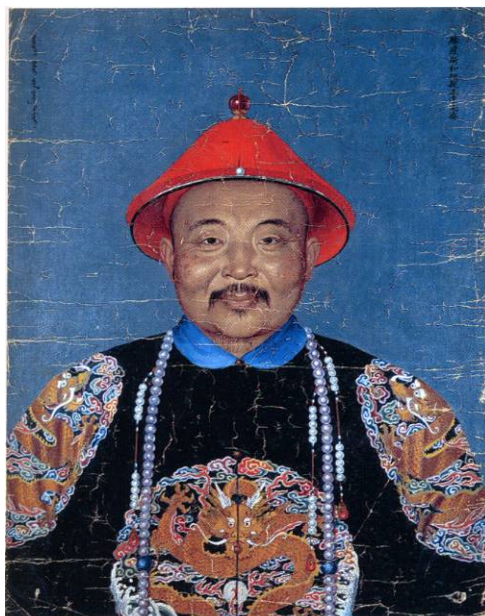
**Fig. 74.** *Retrato de la emperatriz Xiaoxian*, anónimo, entre 1712 y 1748, óleo sobre papel, 53 x 40.5 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 75.** *Retrato de la concubina honorable Huixian*, anónimo, antes 1745, óleo sobre papel, 53.5 x 40.4 cm. Museo Palacio, Beijing.

dominaba absolutamente el estilo y la construcción de todas las creaciones artísticas del palacio, quedando el artista oficial relegado a un mero instrumento al servicio del poder.<sup>31</sup> Y, si esto era así, se nos sugiere una pregunta al respecto del *Retrato del emperador Qianlong, de la emperatriz, y de las once consortes imperiales*, teniendo en cuenta que, si dicha pintura debía someterse a las exigencias artísticas de Qianlong ¿por qué las tres últimas figuras, las de las concubinas Dun, Shun y Xin, se diferencian tanto de las otras en cuanto a la representación de la calidad y de la técnica?

En este sentido, parece que la difusión de la estética occidental y oriental en el palacio chino del siglo XVIII no fue el resultado de un intercambio equitativo entre ambas culturas, teniendo en cuenta que, si bien el artista occidental modificaba su estilo pictórico y el pintor chino estudiaba las técnicas de la pintura occidental para adquirir una mayor confianza y cooperar con el gusto personal del emperador, tras la muerte de Castiglione en 1766, el retrato chino de estilo occidental comenzó a experimentar una degradación en cuanto a su validez artística. Aunque eran muchos los pintores chinos que habían aprendido la pintura occidental con Castiglione, y muchos eran también los misioneros europeos que llegaron a palacio para desarrollar la profesión artística, como por



**Fig. 76.** *Retrato de Dawaqi*, Denis Attiret, sobre 1754, óleo sobre papel, 70 x 55 cm. Museo Etnológico de Berlín.



**Fig. 77.** *Retrato de Yamantaer*, Joseph Panza, entre 1773 y 1776, óleo sobre lienzo, 70 x 55 cm. Museo Etnológico de Berlín.

<sup>31</sup> NIE, Chong-Zheng: *Op. Cit.*, pp. 7-9.

ejemplo el francés Denis Attiret (1702-1768), el bohemio Ignatius Sicklart (1708-1780), el francés Louis de Poriot (1735-1814), el italiano Joannes Damascenus Salusti (¿???-1781) o el italiano Joseph Panza (¿???-1812), parece que no hubo ninguno cuya habilidad pictórica fuera tan extraordinaria como la del jesuita italiano (fig. 76 y 77). De este modo, tras el fallecimiento del emperador Qianlong en 1799, el desarrollo de la dinastía Qing comenzó a debilitarse, siendo la academia de pintura de palacio una de las primeras instituciones en verse abocada al olvido, teniendo en cuenta que los emperadores que le sucedieron ya no tenían ni las ganas ni el dinero necesario para apoyar dicha empresa cultural y artística.<sup>32</sup> Y así, de este modo, se dio por finalizado el desarrollo del estilo retratístico que combinaba elementos artísticos occidentales y orientales, siendo éste además un fenómeno exclusivo de la pintura del palacio y no de la China en su totalidad.

## **2. La influencia del arte occidental en el retratista extraoficial**

Después de que el misionero Matteo Ricci llevara el arte occidental a China en 1583, el concepto de la pintura clásica occidental, que presentaba una imagen realista de los objetos y de la naturaleza, contribuyó, como hemos desarrollado anteriormente, a la formación de una corriente propia dentro de la academia de pintura del palacio y, por otra parte, parece ser que también influiría en la noción técnica y la experiencia visual del retratista chino extraoficial.

Después del 1600, se creó en China la Escuela de Po-Chen, que se centró con intensidad en la creación retratística y que fue realmente reconocida dentro de la historia del arte chino; de hecho, la aparición de dicha escuela es siempre un tema muy significativo de cara al estudio de la evolución del arte chino desde el siglo XVII, en relación con la influencia de la pintura occidental. Como hemos apuntado con anterioridad, la cultura europea penetró en China, principalmente, gracias a las actividades comerciales, siendo este el motivo por el que las ciudades más importantes del comercio de ultramar fueron las que experimentaron una mayor prosperidad en cuanto a las actividades del arte y de la cultura occidental. Un ejemplo de esto lo encontramos en la ciudad de Cantón, (llamada Guangzhou) en el sur de China, donde a partir del siglo XVIII había un gran número de pintores chinos que utilizaban el óleo para la realización de

---

<sup>32</sup> NIE, Chong-Zheng: *Paintings by the court artists of the Qing Court*, Hong Kong, The Commercial Press, 1996, pp. 12-21.

retratos, o en la ciudad de Shanghai, que se convertirá en la ciudad más importante tras la Primera Guerra del Opio (1840-1842) y en la que confluirán múltiples culturas, donde el artista Ren Bo-Nian (o Rèn Yí, 1840-1896) que será el más trascendental y representativo de su tiempo, se dedicará a combinar distintas ideas pictóricas en su propia creación de la pintura china tradicional de finales del siglo XIX.

## 2.1 La Escuela de Po-Chen y el retratista Zeng Jing

La importancia de la Escuela de Po-Chen no residió nunca en representar la actividad artística de un período específico, ni en difundir cualquier manifiesto revolucionario sobre el estilo estético ni, ciertamente, en divulgar un ideal pictórico determinado. De hecho, en su conjunto, el concepto creativo de dicha escuela se presenta esencialmente distinto al que poseía el artesano del retrato popular, que era rígido y vulgar, prestando una excesiva atención a la función práctica; por otra parte, sus representaciones tampoco eran como las del artista de palacio, cuyo contenido y construcción formal tenían que amoldarse en su totalidad al gusto artístico e individual del emperador. Así, aunque los artistas de la Escuela de Po-Chen parecían poseer la apariencia típica del letrado chino (fig. 78), además de algunas características expresivas y artísticas de dicha pintura



**Fig. 78.** Retrato de Zhu Yuan (*Zhu Yuan Fu Qin Tu*) y detalle, Xie Bin, 1638, tinta y color sobre papel, 97.4 x 53.1 cm. Museo de la provincia Zhejiang.

en su representación, no podemos utilizar la idea artística del retrato de letrado para explicar el significado histórico completo y las características de la Escuela de Po-Chen.

Po-Chen es el sobrenombre del famoso retratista Zeng Jing (1568-1650), que nació en la ciudad de Putian, perteneciente a la provincia Fujian, y que destacó por crear una técnica pictórica nueva apartándose de la representación y de la experiencia visual del retrato chino tradicional. Dicha técnica artística influyó en el desarrollo del retrato, que había permanecido estancado durante un largo tiempo en la historia del arte chino y que, al convertirse en un tema pictórico popular, volvió a captar la atención de artistas y críticos. Posteriormente, la técnica pictórica de Zeng Jing fue desarrollada y difundida por sus partidarios, influyendo seriamente sobre la creación y el desarrollo del retrato chino hasta finales del siglo XIX. Así, tiempo después, los historiadores crearon el término de la Escuela de Po-Chen, para referirse a todos los retratistas que siguieron e imitaron la técnica de Zeng Jing.

No hay ningún documento o narración histórica sobre los antecedentes de Zeng Jing ni de su maestro de pintura. El historiador estadounidense James Cahill (1926-) afirma lo siguiente: "Parece que Zeng Jing continuó una tradición artística y práctica que había existido cientos de años antes en la sociedad china. Esta tradición siempre estuvo gestionada por pintores profesionales anónimos, y nunca entró en el debate de las categorías del arte ni fue estimada en la historia".<sup>33</sup> De manera unánime, es aceptado por los estudiosos actuales el hecho de que Zeng Jing se iniciara como un artesano del retrato popular a una edad temprana, perteneciendo a un estrato inferior de la sociedad china y de la historia del arte.<sup>34</sup> Se nos plantea entonces la pregunta de cómo Zeng Jing pudo llegar a convertirse en un artista famoso y significativo del siglo XVII, aclamado por los críticos y de una gran influencia para el desarrollo del retrato chino posterior. Sobre esta cuestión, es necesario tener en cuenta dos consideraciones principales.

En primer lugar, hemos de atender a la evolución de la ideología cultural de

---

<sup>33</sup> CAHILL, James: *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty 1570-1644* (New York y Tokio, Editorial Wetherhill, 1982), traducción china de Wang Jia-Ji, Shanghai, Editorial Shu Hua de Sahnghai, 2003, p. 182.

<sup>34</sup> Todas las obras de Zeng, que todavía existen actualmente, fueron terminadas después de 1600. De 1614 hasta 1634, es el periodo maduro de su creación de retrato. MA, Ji-Ge: *La Escuela de Po-Chen y el pintor Zeng Jing*, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong, 2004, p. 8.



la sociedad antigua china, que comenzó a tener lugar en las postrimerías de la Dinastía Ming (después de 1550) cuando la población rica comenzó a aumentar dada la prosperidad de las actividades comerciales y económicas. Por esto, la sociedad china comenzó a otorgar una mayor importancia a la calidad de vida y al entretenimiento personal, produciéndose un importante cambio en las clases de la sociedad y en la norma que obedecía la virtud moral, quedando ésta última suplantada por el dinero a la vez que la cultura popular y la conciencia del individualismo progresaban gradualmente.<sup>35</sup> En aquel momento, además, era común entre los comerciantes y las celebridades invitar a sus casas, para celebrar fiestas, a personas que habían sido famosas en su profesión, con el fin de ampliar el horizonte de sus relaciones personales y de escalar peldaños en el estado social. El literato chino Zhang Dai (1597-1679) que describió la situación de aquel tiempo, decía que los artesanos y los comerciantes se juntaban con los letrados, violando las reglas de la escala social tradicional.<sup>36</sup> Dicho orden se establecía de la siguiente manera: 1º. Letrados, 2º. Granjeros, 3º. Artesanos u obreros, 4º. Comerciantes. Ahora, esta escala se había alterado por completo. Y así, en relación con todo lo expuesto, Zeng Jing logró adquirir un gran prestigio gracias a la creación de retratos que la gente encargaba, utilizándolos como carta de presentación para establecer contacto con letrados y celebridades.<sup>37</sup>

Por otra parte, la segunda consideración a tener en cuenta hace referencia a la nueva técnica pictórica de Zeng Jing en cuanto a la representación retratística. Para ello, en primer lugar, observaremos la descripción que hizo el crítico Jiang Shao-Shu (江少舒) sobre los retratos de Zeng Jing, que además era un gran amigo de éste. Decía así: "Realizó un retrato que parecía el reflejo del modelo en un espejo, capturando maravillosamente su espíritu y su sentimiento. Su color era profundamente rico. Las pupilas de sus ojos fueron realizadas para crear un efecto como de animación; aunque su cara estuviera solamente en el papel y en la seda, deslumbraría al mirarla, teniendo en cuenta la precisión con la que había realizado la frente o la sonrisa, haciendo que pareciera una persona de verdad. Aunque se concentra mucho en realizar una apariencia parecida, esto no supone una falta; así como la elegancia del caballero, la dignidad del ermitaño, la delicadeza de la doncella y los modales del monje pueden presentarse con una buena calidad y un gran parecido a través de su descripción pictórica. Cuando la

<sup>35</sup> ZHANG, Chun-Shu y LUO, Xue-Lun: *La cultura nueva y la gran modificación de la economía social en el periodo de las dinastías Ming y Qing*, traducción china de WANG, Xiang-Yun, Shanghai, Guji de Shanghai, 2008, pp. 110-126.

<sup>36</sup> ZHANG, Dai: *La recordación del señor Tao An*, Taipéi, Editorial Jinfeng, 1986, p. 64.

<sup>37</sup> Zeng Jing había participado en la fiesta de Zhang Dai en 1634. *Ibidem*, p. 47.

gente contemplaba esta imagen con atención minuciosa, olvidaba la distinción existente entre la realidad de sí misma y la del sujeto del retrato por la comprensión espiritual. Cada vez, que (Zeng Jing) realizaba una obra, pintaba muchas capas, y sólo finalizaba cuando ésta adquiría sentido. Si llegó a ser famoso y conocido en el arte, no fue por casualidad”.<sup>38</sup>

Si tenemos en cuenta lo que hemos leído de que “(...) realizó un retrato que parecía el reflejo del modelo en un espejo” y que “pintaba muchas capas”, junto con algunos datos significativos de la historia de Zeng Jing, como que permaneció en el capital de la Dinastía Ming, Nanking, donde el misionero Matteo Ricci realizaba por aquel entonces una iconografía católica, podemos decir, como algunos eruditos demuestran, que Zeng Jing inventó una nueva técnica pictórica de retrato, influida directamente por la pintura occidental.<sup>39</sup> Ciertamente, Jiang Shao-Shu había usado también una frase similar al decir que “(...) son como la imagen del espejo”,<sup>40</sup> refiriéndose a las pinturas occidentales, de las que dijo que “el pintor chino no tiene potencia para realizar”. Por este motivo, hay algunos críticos que investigaron y observaron la representación del volumen en la obra de Zeng Jing, llegando a la conclusión de que su técnica no era sino una evolución de la técnica de la pintura china tradicional y no de la occidental.<sup>41</sup> Si se daban estas dos opiniones diferentes sobre el origen de dicha pintura de retrato era, principalmente, debido a que su creación pictórica poseía características de ambas culturas, tratando de “mezclar la cultura tradicional” y de “crear una idea óptica nueva”; en la obra de Zeng Jing, por lo tanto, “mezclar la cultura tradicional” propia de la obra de arte se encuentra en una estrecha relación con las ideas estéticas de la pintura de letrado que, como ya hemos visto, constituyeron la corriente principal del arte chino tradicional. Seguidamente, trataremos de explicar con más detalle las características de la obra de Zeng Jing:

1. Su técnica de la tinta. El crítico Zhang Geng (1685-1760), a este respecto,

---

<sup>38</sup> JIANG, Shao-Shu: *Op. Cit.*, pp. 71-72.

<sup>39</sup> OMURA, Seigai: *La historia china*, traducción china de Chen Bin-He, Shanghai, Editorial The Commercial Press, 1930, p.189; XIANG, Da: *Op. Cit.*, pp. 60-61; VINOGRAD, Richard: *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900*, Cambridge University Press, 1992, pp.42; CAHILL, James: *Compelling Image-Nature and Style in Seventeenth-Century* (The Charles Eliot Norton Lectures, 1979), traducción china de Li Pei-Hua, Taipéi, Rock, 1994, p. 162.

<sup>40</sup> JIANG, Shao-Shu: *Op. Cit.*, p.133.

<sup>41</sup> LIU, Dao-Guang: “La análisis de la técnica del retrato de Zeng Jing”, recogido en la revista *La investigación del arte*, nº 2, 1984, pp. 56-59; ZHANG, Qi-Ya: “El retrato chino”, recogido en *Selected Chinese Portrait Paintings from the Nanjing Museum* del redactor Liang Bai-Quan, Hong Kong, Cultural Relics Publishing House, 1993, pp. 7-12.

apuntaba lo siguiente: “(...) Cuando (Zeng Jing) acababa de pintar la representación de la tinta, añadía colores para capturar el propio color interior de la gente joven o vieja aunque, realmente, el espíritu del modelo ya había sido transmitido por la representación de la tinta. Así era la técnica pictórica del retratista Zeng Jing”.<sup>42</sup> Si la representación del blanco y del negro de la pintura a la tinta era lo que promovía el artista letrado chino, la esencia espiritual de un nivel supremo, la técnica de la tinta de Zeng Jing se correspondía, perfectamente, con el concepto de la estética material de la pintura de letrado, que era la ideología artística más importante en la sociedad de aquel momento.

2. La concepción artística, por la que Zeng Jing reservaba el papel en blanco para la construcción de sus pinturas (fig. 79). Esta característica podemos compararla y explicarla con la obra *El autorretrato del setenta cumpleaños* (fig. 80), realizada por el artista letrado Shen Zhou (1427-1509). Este autorretrato refleja, absolutamente, la idea estética de la pintura de letrado, que no daba importancia alguna a la representación de la forma, teniendo en cuenta que la apariencia del personaje se construía mediante una configuración muy sencilla y simplista, de tal modo que el espectador no podía obtener ninguna información visual de Shen Zhou; por el contrario, después de leer su texto personal, que aparece en la parte superior de la imagen, es cuando podemos conocer su vida y sus sentimientos de aquel entonces, gracias a la función y al poder de la palabra.<sup>43</sup> La imagen simbólica coopera, en este sentido, con la representación



**Fig. 79.** Retrato de Zhao Geng y detalle, Zeng Jing, 1624, tinta y color sobre papel, 68.5 x 52 cm. Museo de la provincia Guangdong.



<sup>42</sup> ZHANG, Geng: *Op. Cit.*, pp. 38-39.

<sup>43</sup> MAO, Wen-Fang: *Tu Cheng Xing Le- Análisis del texto del retrato de letrado en las Dinastías Ming y Qing*, Taipéi, Editorial Estudiante de Taiwán, 2008, p. 161.



Fig. 80. *Autorretrato del setenta cumpleaños* y detalle, Shen Zhou, 1496, tinta y color sobre papel, colección particular.

de la expresión emocional y abstracta de la literatura, siendo este un método creativo y popular que aprovechaba el artista letrado en la pintura. Así, de este modo, lo que Zeng Jing había reservado en la imagen como papel en blanco, se correspondía con la metáfora del arte del letrado sobre la concepción artística y la estética espiritual del Taoísmo, del “vacío y lo lleno”, generándose también una función práctica propia de la costumbre popular de aquella época, por la que a la gente le interesaba mucho crear un poema y un texto en el retrato.

3. La composición de la imagen (fig. 81 y 82). En la obra de Zeng Jing, tanto la postura del modelo como los símbolos, poseían numerosos caracteres expresivos que se asemejaban al contenido de las obras antiguas, las cuales se construían mediante el modelado de un personaje que poseía una moralidad excelente y un temperamento ideal para retirarse del mundo y diluirse con la naturaleza. Un ejemplo de esto lo encontramos en la obra *Los siete sabios de la arboleda de bambú* y *Rong Qiqi* (fig. 83), de la Dinastías Meridionales y Septentrionales (420-589), así como en *Escuchando al viento en los pinos* (fig. 84) del artista Ma Lin (¿???) del siglo XIII.

Estas tres características que hemos diferenciado aquí, nos han servido para

poder explicar cómo la creación de Zeng Jing combinaba la experiencia visual con la ideología estética de la cultura china antigua para la lectura y la contemplación de la imagen.



**Fig. 81.** (Fragmento) *Retrato del señor Pei-Ran*, Zeng Jing, 1619, tinta y color sobre seda, 120.4 x 46.6 cm. Museo de Shanghai.



**Fig. 82.** (Fragmento) *Retrato de Hu Er-Zao*, Zeng Jing, 1627, tinta y color sobre seda, 160 x 80 cm. Museo de la ciudad De Qing, Zhejiang, China.



**Fig. 83.** (Fragmento) *Los siete sabios de la arboleda de bambú y Rong Qiqi- Retrato de Wang Rong*, anónimo, entre 420 y 589, pintura mural, Nanking.



**Fig. 84.** (Fragmento) *Escuchando al viento en los pinos*, Ma Lin, 1127-1279, tinta y color sobre seda, 226.6 x 110.3 cm. Museo Nacional del Palacio, Taipéi.

Por otra parte, lo que expresa el concepto característico de “crear una idea óptica nueva” del retrato de Zeng Jing, hace referencia a la representación de la apariencia del rostro del modelo, teniendo en cuenta que la imagen muestra una particularidad realista de aspecto individual, además del efecto volumétrico. Ante este hecho, nos preguntamos si el motivo creativo, en su representación técnica, ha estado influido por la pintura occidental. Y, en este sentido, los críticos poseen distintas opiniones, dada la carencia de documentos históricos, por lo que parece que este problema no tiene todavía una respuesta definitiva. Pero, ciertamente, según la experiencia personal de Zeng Jing, podemos asegurar que debía conocer, aunque fuera de oídas, la pintura occidental, razón por la que el historiador Wang Bo-Min ha manifestado una versión adecuada sobre la relación entre el retrato chino de Zeng Jing y la pintura occidental. Según su teoría, la pintura occidental no influyó directamente en la técnica de Zeng Jing, sino que supuso únicamente una inspiración conceptual para su creación pictórica, aprovechándose éste de la técnica de la pintura china tradicional, llamada “sombreado ilusorio”, que aplicó a la apariencia del rostro para representar, sobre todo, el efecto volumétrico.<sup>44</sup>

En la sociedad china del siglo XVII, donde el individualismo ya había comenzado a desarrollarse de forma gradual, el sentido artístico del retrato de Zeng Jing había transmitido metafóricamente el ideal de la profundidad de espíritu del letrado, que respetaba en gran medida la moralidad y la noble virtud de los maestros y de los sabios antiguos, combinando también la técnica pictórica profesional para representar fielmente las características del rostro. (fig. 85) Su técnica creativa, concebida para adquirir el volumen en la construcción facial, difería de la configuración rígida y de la expresión lineal de la pintura china antigua, teniendo en cuenta que el proceso productivo tradicional del retrato chino, cuya función había sido estrictamente práctica y social durante toda su historia, se convertirá gradualmente en un tipo de creación pictórica contenedora del pensamiento artístico y estético de letrado. Así, el concepto pictórico pasará a estar íntimamente ligado a las características reales del individuo.

Esta idea sobre el retrato, por su parte, ya había sido acordada y gradualmente aceptada por los artistas de la pintura de letrado, presentando así la conciencia estética principal del arte chino tradicional, que ya había

---

<sup>44</sup> WANG, Bo-Min: *La historia del arte chino*, Shandong, Editorial Educación de Shandong, 1988, p. 371.

comenzado a reflejarse en la creación del retrato chino. Y así, posteriormente, como ya hemos apuntado con anterioridad, los estudiantes y seguidores de Zeng Jing formarán la Escuela de Po-Chen, que se convertirá en la corriente pictórica más importante y significativa de la representación del individuo de la estética china en el periodo tradicional.



**Fig. 85.** Retrato de Li Zui-Ou y detalle, Zeng Jing, 1627, tinta y color sobre seda, 91.7 x 28.1 cm. Museo de Shanghai.

## 2.2 El retrato al óleo del pintor chino

El misionero católico introdujo en China la pintura occidental e influyó en el desarrollo del arte de palacio en los siglos XVII y XVIII; a su vez, el artista chino comenzó a prestar una mayor atención a la creación retratística. Todas las modificaciones formales, como hemos visto en otro punto, tuvieron una total relación con la actividad mercantil y económica, siendo esta la razón por la que, en las ciudades comerciales donde prosperaba el intercambio y el encuentro entre la cultura occidental y la oriental, aparecerán progresivamente nuevas actividades artísticas y construcciones industriales. Un ejemplo de esto lo encontramos en las fábricas que producían artesanía china para exportar a

Europa, o en los artistas chinos que pintaban retratos al óleo para sus clientes occidentales. Estas nuevas situaciones culturales se sucedieron, principalmente, en la ciudad de Cantón desde mediados del siglo XVIII hasta el siglo XIX. De hecho, después de que el artista y misionero jesuita Giovanni Niccolo (o Giovanni Nicolao, 1560-1626) llegara a China en 1582, ya se habían establecido academias de pintura en Japón y en la ciudad china de Macao, donde comenzaron a formarse pintores chinos que trabajaban con óleo. Estos, por su parte, eran católicos conversos que se lanzaron a la producción de objetos y de pinturas religiosas como elementos decorativos de la iglesia (fig. 86 y 87). Un ejemplo de esto es *El retrato de Matteo Ricci*, (fig. 50) de 1610, que fue realizado al óleo por el pintor y monje católico chino You Wen-Hui (1575-1633).<sup>45</sup>

You Wen-Hui, también llamado Manuel Pereira Yeou, nació en una familia católica china de Macao y, según se dice, estudió pintura occidental en Japón en el período de 1593 a 1598, siendo alumno de Giovanni Niccolo (¿???)<sup>46</sup> Posteriormente, volvió a China y se dedicó a la difusión de la fe junto con Matteo Ricci. Antes de que éste último falleciera, en 1610, You Wen-Hui le hizo un retrato, principalmente, para que se pudiera recordar y conmemorar la importante



**Fig. 86.** *San Francisco de Asís recibe el bautismo*, anónimo, anterior a 1644, óleo sobre madera, Iglesia de Santo Domingo, Macao, China.



**Fig. 87.** *San Francisco de Asís contribuye con dinero*, anónimo, anterior a 1644, óleo sobre madera, Museo de Arte Sacro y la Cripta, Macao, China.

<sup>45</sup> TANG, Kai-Jian: "Macao y la difusión del arte occidental en China", recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, Op. Cit., pp. 14-18.

<sup>46</sup> McCALL, John E.: "Early Jesuit Art in the Far East: In China and Macau before 1635", recogido en *Artibus Asiae*, nº 10, Zurich, 1948, pp. 45-69.



contribución que había hecho a China. En la actualidad, la obra está considerada como el primer retrato al óleo realizado por un pintor chino<sup>47</sup> y, por la representación de la luz, el color y el volumen de la imagen, se ha dicho que You Wen-Hui poseía la técnica plástica y el concepto artístico de la pintura occidental; sin embargo, dicha obra nos sirve para apoyar nuestra argumentación acerca de la diferencia existente entre el concepto pictórico del retrato occidental y el oriental teniendo en cuenta que, en 1614, el misionero Nicolas Trigault (1577-1629) ya se había llevado el retrato a Roma,<sup>48</sup> por lo que la obra no estuvo mucho tiempo en China y no pudo influir en el desarrollo del arte local. Por otro lado, y al hilo de lo anterior, sabemos que el pintor You Wen-Hui provenía de una familia católica, que se formó en la pintura occidental y que, hasta ahora, no se han encontrado documentos históricos que relaten su opinión personal sobre las costumbres culturales y la estética pictórica del arte chino.

Ciertamente, *El retrato de Matteo Ricci* (fig. 50) posee también un importante significado simbólico que testimonia la prosperidad del intercambio entre la cultura occidental y la oriental en la China del siglo XVII, a la vez que en el palacio se desarrollaba gradualmente un nuevo estilo pictórico que incorporaba elementos propios del arte occidental. Por otra parte, en la sociedad popular del sur, aparecieron también algunos pintores chinos cuyos conocimientos estéticos y pictóricos diferían totalmente de la pintura china tradicional, concentrándose sobre todo en las ciudades de Cantón y de Macao, donde se produjeron la mayoría de las pinturas decorativas religiosas al óleo. Pero en este sentido, como consecuencia de que el gobierno de la dinastía Qing no tenía una política estable y definitiva para tratar al Catolicismo, y debido a que el óleo era un producto escaso en la sociedad china, este tipo de creaciones no influyó cuantitativamente en el desarrollo del arte chino. Y así, después de que el emperador prohibiera la propaganda católica, estos pintores se concentraron únicamente en Macao, extraviándose o estropeándose un gran número de pinturas religiosas de aquella época, como consecuencia del destierro que sufrieron los católicos y de las catástrofes naturales.

Desde 1757 hasta que finalizó la guerra del Opio (1840-1842), el emperador Qianlong decidió llevar a cabo una política consistente en cerrar el país a cualquier contacto exterior, siendo Cantón la única ciudad que mantuvo el puerto

---

<sup>47</sup> TANG, Kai-Jian: *Op. Cit.*, pp.14-18.

<sup>48</sup> MO, Xiao-Ye: *Op. Cit.*, p. 88.

para comerciar con el extranjero. Por esta razón, todos los buques mercantes occidentales comenzaron a concentrarse en Cantón, surgiendo así numerosas compañías mercantiles y favoreciendo el hecho de que las actividades comerciales florecieran en gran medida, atrayendo a un gran número de personas que decidieron establecerse y vivir allí. De este modo, Cantón se convirtió en una ciudad multicultural, creándose numerosos negocios y desarrollando la exportación de los adornos artesanales chinos, como por ejemplo la porcelana, el tejido de seda, el mueble chino, el esmalte o el óleo sobre cristal.<sup>49</sup> (fig. 88 y 89)



**Fig. 88.** *Venus se arregla*, Anónimo, sobre 1785, óleo sobre cristal, 35.7 x 30 cm. colección particular, Suiza.



**Fig. 89.** *La mujer y la rueca*, Anónimo, después 1750, óleo sobre cristal, 31.5 x 26 cm. colección particular, Suiza.

Como no podía ser de otra manera, fueron también muchos los artesanos de la pintura que se establecieron en Cantón, por lo que el erudito Wan Qing-Li piensa que, si se desarrolló el oficio de pintar retratos al óleo en Cantón en el siglo XVIII, debió de ser gracias a los artesanos del óleo sobre cristal, que por aquel entonces trabajaban para satisfacer las demandas de los encargos

<sup>49</sup> Esta técnica consistía en realizar la imagen en el reverso del cristal. La obra, principalmente, servía para la decoración. La invención del óleo sobre cristal se debe al trabajo del misionero, que tenía la función de adornar el palacio. La imagen del óleo sobre cristal de Cantón es siempre una copia del grabado europeo. HU, Guang-Hua: "La crítica sobre investigar la segunda manera de que transmite la pintura occidental a China", recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, Op. Cit., p. 171.

mercantiles.<sup>50</sup> Por eso mismo, el retrato al óleo de Cantón comenzó a realizarse, en un principio, sobre cristal, pasándose posteriormente al lienzo de forma gradual, teniendo en cuenta que el cristal no era un material económico ni adecuado para el transporte.

Spoilum (¿???) fue el primer pintor chino que, según sabemos actualmente, adquirió una importante fama por el retrato al óleo en el Cantón del siglo XVIII pero, ciertamente, no hay ningún documento histórico veraz sobre su nombre completo chino o sobre el trasfondo del estudio y su desarrollo histórico. Sus obras, principalmente, se encuentran en Europa y en EE.UU. (fig. 90 y 91), siendo su pintura más temprana un retrato al óleo sobre cristal, cuya firma dice "Pintado por Spoilum en Cantón en octubre de 1774". Algunos críticos, al respecto de esta pintura, dedujeron que el modelo debía ser el capitán inglés Thomas Fry (¿???), señalando que la relación entre el artista chino y su cliente ya había sido establecida.<sup>51</sup> El comercio, de hecho, había estimulado el desarrollo del oficio del retrato al óleo, razón por la que en aquel tiempo fueron muchos los retratistas al óleo que se establecieron en Cantón, como por ejemplo: Chitqua



**Fig. 90.** Retrato del militar inglés, Spoilum, sobre 1800, óleo sobre tela, 43.2 x 34.3 cm. colección particular, EE.UU.



**Fig. 91.** Retrato del comerciante chino, Spoilum, sobre 1800, óleo sobre tela, 43.2 x 34.3 cm. colección particular, Inglaterra.

<sup>50</sup> WAN, Qing-Li: *The century was not declining in art: A history of nineteenth-century Chinese painting*, Taipéi, Editorial Hsiung-Shih, 2005, p. 80.

<sup>51</sup> HU, Guang-Hua: *El óleo chino de la Dinastía Ming y Qing*, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan, 2001, p. 7.

(¿???) , Tongqua Jr. (¿???) , Foiequa (¿???) , o Lamqua (¿???) , entre otros muchos.<sup>52</sup> Pero, de la misma manera que Spoilum, no atraían la atención de los críticos antiguos, por lo que sus nombres tampoco se incluyeron en la historia del arte chino tradicional, siendo este el motivo por el que, lo poco que se conserva sobre sus datos históricos, es sumamente trivial y fragmentario. Así, en *Anales del distrito del mar Nanhai*, se incluye una breve biografía del retratista al óleo de Cantón Guan Zuo-Lin (¿???) . "(...) Cuando era joven, su familia era pobre. Intentaba aprender una profesión técnica para vivir, pero no quería una vulgar. A causa de vivir en una ciudad marítima, viajó a los países de Europa y de EE.UU. Como le gustaba mucho el retrato al óleo, fue a estudiar la técnica y, después de terminar el curso, abrió un estudio de óleo en Cantón, realizando allí retratos para clientes. La gente se sorprendía porque la imagen parecía muy real. La técnica entró por primera vez en China en la segunda mitad del período del emperador Jiaqing (sobre 1810-1818) (...)" .<sup>53</sup> Al respecto de dicha biografía, algunos críticos conjeturaron que Guan Zuo-Lin debía ser Spoilum o, en su defecto, Lamqua. Nosotros no entraremos en este debate, teniendo en cuenta que todavía faltan testimonios históricos de peso; pero, ciertamente, esta breve biografía de Guan Zuo-Lin explica que el chino ya había ido a los países occidentales para aprender la técnica del óleo, además de que la situación del oficio del retratista al óleo en Cantón en el siglo XIX era verdaderamente opulenta.

Lamqua (1801-1860), cuyo nombre chino era Guan Qiao-Chang, fue el retratista chino al óleo más conocido y famoso de Cantón (fig. 92); estudió dicha técnica con el pintor inglés George Chinnery (1774-1852), que llegó a China en 1825 (fig. 93) y que, a su vez, fue alumno del retratista Joshua Reynolds (1723-1792), el que ocupó por vez primera el cargo de presidente de la Royal Academy of Arts de Inglaterra y que será el principal promotor de la representación del "Gran Estilo".<sup>54</sup> Atendiendo a esto, observamos como la obra de Lamqua posee unas características evidentes e importantes que continúan con la forma de la pintura académica occidental, como por ejemplo el fondo

---

<sup>52</sup> "Qua" es el tratamiento cantones de Señor. Entonces había muchas tiendas de pintura al óleo, pero no se sabía sus nombres reales. El rótulo de la tienda solamente presenta el apellido del pintor y "Qua". Aquí el pintor Lamqua no es el mismo de quien después vamos a comentar el artista Guan Qiao-Chang (1801-1860), que también se llama Lamqua. WAN, Qing-Li: *Op. Cit.*, pp. 81-82.

<sup>53</sup> SHUI, Zhong-Tian: "Lamqua, Guan Zuo-Lin y el período inicial del óleo en Cantón", recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, Op. Cit., p. 164.

<sup>54</sup> WILKINSON, Emdymion Porter: *Chinese History: A Manual, Revised and Enlarged*, EE.UU., Harvard-Yenching institute monograph series, 2000, p. 304. Reynolds escribió en su Tercer discurso: "En lugar de intentar divertir a la gente con la delicadeza minuciosa de sus imitaciones, el auténtico pintor ha de esforzarse por mejorarlas mediante la grandeza de sus ideas", recogido en GOMBRICH, Ernst Hans: *Historia del arte* (Edición de Phaidon Press Limited, 1950), traducción de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Garriga, 1995, p. 465.

oscuro, la iluminación teatral, la composición armónica o la atmosfera grave, llegando a realizar, incluso, la sombra en el rostro y en el espacio; de hecho, puesto que poseía una excelente calidad en cuanto a la técnica pictórica, algunas de sus obras llegaron a exponerse en Europa y en EE.UU. Pero, por otra parte, la creación de Lamqua no prestó una atención excesiva al debate estético de la pintura de la época, ni tampoco se centró en el pensamiento subjetivo del individuo, del pintor o del modelo. Ciertamente, sobre el motivo y la idea creativa de Lamqua, basta observar e interpretar sus pinturas de distintos géneros que, principalmente, podemos distinguir en tres partes.



**Fig. 92.** *Autorretrato*, Lamqua (Guan Qiao-Chang), 1840, óleo sobre tela, 27.3 x 23.3 cm. Museo de Peabody Essex.



**Fig.93.** *Autorretrato*, George Chinnery, 1850, óleo sobre tela, 71.1 x 54 cm. Galería Nacional de Retratos.

La primera hace referencia a su producción artística de retrato al óleo que realizó por encargo (fig. 94 y 95); puesto que Lamqua había adquirido el estilo y la técnica pictórica del clasicismo inglés, con el fin de atraer clientes, colgaba en su estudio un letrero en el que podía leerse: “Lamqua, el pintor de China y de Inglaterra”. De hecho, llegó a poner un anuncio en el periódico *Canton Register*, en 1835, que decía lo siguiente: “proponemos a los lectores, si desean conservar una vida para siempre antes de que los cometas lleguen a la Tierra, la cual posee una duración limitada, reservar un retrato sin la menor vacilación, que realizará Lamqua, siendo esto lo más hermoso para tu madre, hermana, amante,



**Fig. 94.** *Retrato de Maoqua*, Lamqua (Guan Qiao-Chang), sobre 1840, óleo sobre tela, 63.5 x 48.3 cm. Museo de Peabody Essex.



**Fig. 95.** *Retrato del capitán Chistopher Biden*, Lamqua (Guan Qiao-Chang), 1827, óleo sobre tela, 30 x 24 cm. Maritime Art Collection.

confidente o esposa. El retrato individual solamente cuesta £15”.<sup>55</sup> El negociante europeo William Andreas Salius Fane de Salis (1812-1896) visitó el estudio de Lamqua en 1848, dejando constancia de los distintos precios de los retratos. Así, la pintura de estilo inglés valía £ 10, por “tener una exquisita descripción y perspectiva para modelar”, mientras que la de estilo chino costaba solamente £ 8, ya que “la construcción y la perspectiva son diferentes de las otras representaciones”.<sup>56</sup> Lamqua, por su parte, comprendía la diferencia entre la estética de la cultura occidental y la de la oriental, por lo que ofrecía dos formas distintas para satisfacer los requisitos del cliente. En sus obras, podemos observar una influencia imperante del estilo pictórico de Chinnery (fig. 96 y 97), aunque la gestión y la perspicacia comercial, por las que trató de abaratar los precios de los retratos, hizo que empeorara poco a poco su relación con el maestro, quien también tenía, por aquel entonces, una tienda en la que vendía y

<sup>55</sup> El chino antiguo piensa que el cometa es la simbolización de mala suerte y desastre. HUTCHEON, Robin y BONSALL, Geoffrey W. y CHINNERY, George: *Chinnery: The man and the legend*, Hong Kong, Editorial South China Morning Post, 1975, p. 79. Citado en WAN, Qing-Li: *Op. Cit.*, p. 80-94.

<sup>56</sup> DE SALIS, William Fane: *Reminiscences of travel in China and India in 1848*, London, Waterlow & Sons, 1892, p. 12. Citado en GILMAN, Sander L.: “Lam Gua and the development westernized medical iconography in China”, *Medical History*, 1986, Volume 30, No.1, pp. 57-69. Contenido original de inglés: “William Fane de Salis, who visited Lam Qua, commented on the distinctions between these two styles and their value. A painting in “English” style was worth £10 and was “fashioned with good drawing and perspective”; a “Chinese” painting was only worth £8 because it was “out of all drawing proportion and perspective”.

producía retratos.<sup>57</sup>



**Fig. 96.** Retrato del médico Peter Parker y su ayudante chino, Lamqua (Guan Qiao-Chang), 1840-1845, óleo sobre tela, 64.8 x 52.1 cm. colección particular.



**Fig. 97.** Retrato del médico Thomas Colledge y sus pacientes, George Chinnery, 1833-1835, óleo sobre tela, Museo de Peabody Essex.

La segunda parte está compuesta por unos retratos médicos que Lamqua realizó para el médico misionero Peter Parker (1804-1888), quien obtuvo el título de medicina en la universidad de Yale en 1834 estableciendo, al año siguiente, un hospital en Cantón en el que ofrecía tratamientos gratuitos. Los modelos, en este caso, eran los pacientes chinos del médico Parker, de cuyos cuerpos salían tumores grandes y extraños que no eran muy comunes en Occidente por aquel entonces (fig. 98 y 99). Dicho médico contrató a Lamqua para registrar la imagen de los pacientes desde 1836 hasta 1852, llevándose posteriormente las obras a Occidente para exponerlas como una investigación médica. Los retratos se expusieron públicamente una sola vez, convirtiéndose en un documento gráfico de suma importancia para la investigación de la medicina occidental.<sup>58</sup> El historiador Sander L. Gilman (1944-) ha dicho al respecto que Lamqua debió, en

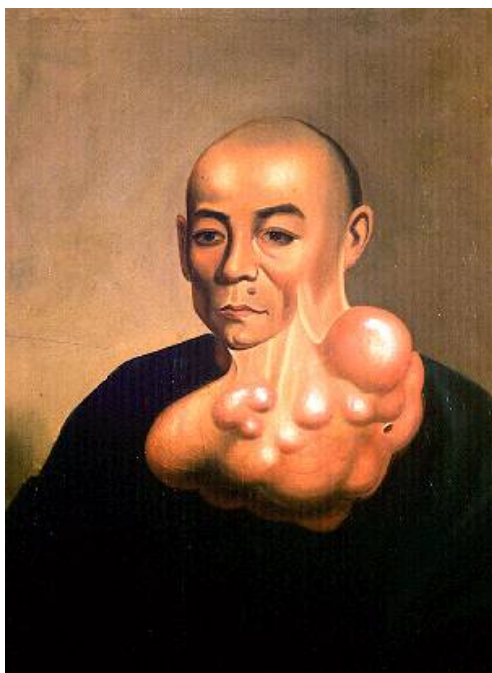
<sup>57</sup> Lamqua había copiado la pintura de Chinnery en secreto para vender, y competía de este modo con su maestro, sacando provecho del negocio por el precio barato. Citado en WAN, Qing-Li: *Op. Cit.*, p. 85.

<sup>58</sup> Hay ochenta y seis retratos conservados en la Biblioteca de la Facultad de Medicina de Yale, otros más pequeños en el Hospital medico de Guy, en Londres, y otros cuatro en la Universidad Cornell. HEINRICH, Larissa: "Curing Chinese Culture: Lam Qua's Medical Portraiture", recogido en AA.VV.: *La compilación de los artículos de la conferencia <La medicina en China del siglo XIX>*, redacción de Research Group of the History of Health and Healing, Taipéi, Editorial Institute of History and Philology Academia Sinica, 2000, pp. 95-148.

primer lugar, hacer unos croquis para plasmar la forma del paciente, transformándola después en una imagen al óleo,<sup>59</sup> evitando así la vergüenza del paciente. Y es precisamente por este motivo por lo que los retratos médicos no tuvieron la misma calidad que las obras por encargo, cuya técnica y color se trabajaba de una manera más natural y realista.



**Fig. 98.** *Lew Akin (La Chica con tumor espinal)*, Lamqua (Guan Qiao-Chang), 1836-1852, óleo sobre tela, 74 x 55.8 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Universidad Cornell.



**Fig. 99.** *Woo Pun (El hombre con neurofibromatosis)*, Lamqua (Guan Qiao-Chang), 1836-1852, óleo sobre tela, 60 x 46 cm. Herbert F. Johnson Museum of Art, Universidad Cornell.

Ciertamente, en estas imágenes, donde las insólitas características físicas de los pacientes sacudían en gran medida la experiencia visual del que las contemplaba, se revela metafóricamente un morboso fenómeno cultural de la China de aquel tiempo, que era la civilización más antigua de Oriente. Y así, de esta manera, se transmitía una imagen distinta a los países occidentales de la sociedad china, que distaba mucho de las lujosas estancias del palacio imperial, aunque contenía un gran número de reglas propias de la moralidad tradicional,<sup>60</sup> además del fetichismo médico chino, que por aquel entonces era una profesión

<sup>59</sup> GILMAN, Sander L.: *Op. Cit.*, pp. 57-69.

<sup>60</sup> El confucianismo, que es el pensamiento más importante en la sociedad china, dice que el cuerpo pertenecía a los padres. No podía, por tanto, deteriorarse su forma, para poder realizar el concepto de piedad filial.



que no requería ningún conocimiento científico. Y esto, por supuesto, transformó la actitud y la impresión del occidental hacia la misteriosa civilización china.<sup>61</sup>

La tercera parte se centra en lo que se ha llamado pintura reproducida, que consistía en una verdadera industria artística destinada a la exportación desde Cantón hacia Europa y Estados Unidos. De hecho, los artistas chinos de la época que conocían las técnicas pictóricas occidentales, como Spoilum y Lamqua, que habían adquirido una gran fama en la pintura al óleo, aceptaban también los encargos mercantiles de copiar obras famosas del arte occidental, que reproducían tomando como referencia los grabados en blanco y negro de los libros. De esta manera, y aunque las pinturas reproducidas no fueran iguales que la obra original en cuanto a la representación del color y a la construcción, podían llegar a alcanzar un grado de semejanza de hasta el ochenta o el noventa por ciento (fig. 100-102), vendiéndose posteriormente en Occidente por un precio muy bajo. Y por ello, para los pintores chinos de Cantón, la discusión y el



**Fig. 100.** *George Washington antes de la batalla de Trenton, John Trumbull, sobre 1792, óleo sobre tela, 67.3 x 47 cm. Museo Metropolitano de Arte.*



**Fig. 101.** *Reproducción de la pintura George Washington antes de la batalla de Trenton, Spoilum, sobre 1800, óleo sobre tela, 67.3 x 47.3 cm. Colección particular.*

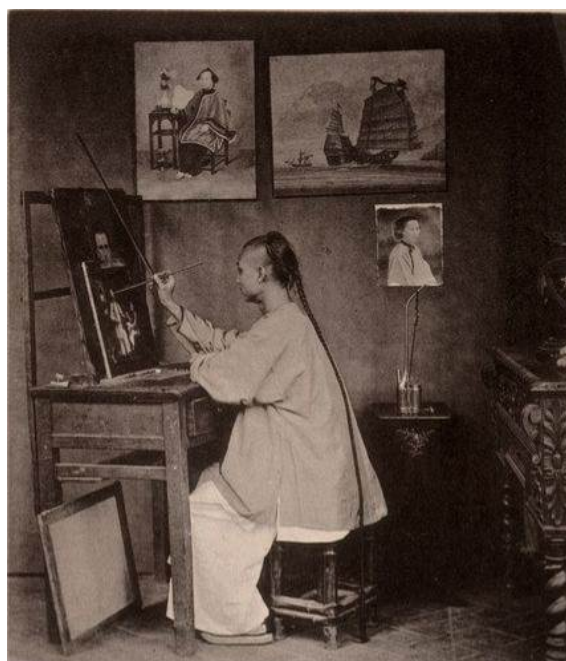
<sup>61</sup> RACHMAN, Stephen: "Curiosity and Cure: Peter Parker's patients, Lam Qua's portraits", *Common-Place* (online journal) <http://www.common-place.org>, 4(2) (January 2004); HEINRICH, Larissa: *Op. Cit.*, pp. 95-148.



**Fig. 102.** Reproducción de la pintura *La gran odalisca*, Lamqua (Guan Qiao-Chang), Óleo sobre tela, sobre 1840, óleo sobre tela, 32 x 48 cm. Museo de Brighton, Inglaterra.

significado estético de la pintura no debía de ser más importante que el hecho de obtener la comisión del cliente.

Analizando la creación artística de Lamqua, podemos afirmar que poseía una técnica excelente y que conocía los distintos estilos de la construcción pictórica. Pero, por otra parte, para atraer al cliente y obtener muchos más encargos, todos los pintores de la época debían dominar varios estilos, por lo que la figura de Lamqua no era única ni excepcional. De hecho,



**Fig. 103.** *Un artista de Hong Kong*, John Thomson, 1873-1874, fotografía.

como podemos observar en una fotografía documental del fotógrafo escocés John Thomson (1837-1921), realizada a finales del siglo XIX en el taller de un pintor chino (fig. 103), en la pared se encuentran algunas pinturas colgadas que han sido realizadas en base a distintos temas, mostrándose así el fenómeno causado por el óleo occidental, que ejerció una gran influencia en los negocios chinos anteriores al siglo XX. En este sentido, al carecer de documentos históricos verídicos y completos sobre Lamqua, debemos decir que el objetivo principal de sus pinturas no era otro que la práctica del trabajo para el comercio, encontrándose todavía muy distante de

aquellos artistas chinos que emplearon los conceptos icónicos del arte occidental para mostrar los ideales creativos y el pensamiento personal; aún así, y por encima de estas diferencias, se puede afirmar que el desarrollo de la pintura al óleo de Cantón en los siglos XVIII y XIX fue la segunda etapa de transmisión del arte occidental en China.<sup>62</sup>

Desde otro punto de vista, debemos apuntar que aquello que representaba la pintura al óleo de Cantón era, más bien, un tipo de retrato chino cuya imagen no poseía la influencia estética de la pintura de letrado ni el gusto artístico del emperador, sino que se inclinaba hacia un nuevo gusto propio de la burguesía de la sociedad china anterior al siglo XX. Como hecho significativo, nos encontramos con que el cliente chino admitía la representación de la sombra en el retrato, por lo que el pintor anunciaba su producción personal para atraerle y éste aceptaba la factura pictórica de estilo occidental, simbolizando también una posición social elevada, teniendo en cuenta que el chino valoraba Occidente y le otorgaba un estatus más alto. Todos estos factores, por lo tanto, demuestran que en el concepto de la imagen del chino había comenzado a acontecer una nueva ideología, aunque perteneciente todavía al fenómeno cultural propio de las ciudades modernas, no pudiéndose extrapolar a la totalidad de la población china.

Con el paso del tiempo, en la segunda mitad del siglo XIX, la fiebre de la pintura al óleo en Cantón comenzó a decaer gradualmente, siendo sustituida por la fotografía. El francés Jules Alphonse Eugène Itier (1802-1877) fue la primera persona que introdujo la fotografía en el país asiático, en el año 1844, convirtiéndose rápidamente en una corriente popular. Al principio, la fotografía supuso una gran ayuda para los pintores a la hora de efectuar una representación realista del retrato (fig. 104) pero, por otra parte, pronto comenzó a reemplazar al oficio de la exportación pictórica, teniendo en cuenta el abaratamiento y la rapidez.<sup>63</sup> (fig. 105) Por otro lado, después de la guerra del Opio (1840-1842), el emperador chino retiró la prohibición sobre el comercio y el intercambio marítimo con el extranjero, surgiendo así nuevas ciudades modernas que prosperaron rápidamente en cuanto a las actividades comerciales, reemplazando progresivamente la posición de Cantón, única hasta el momento.

---

<sup>62</sup> HU, Guang-Hua: *Op. Cit.*, p. 171.

<sup>63</sup> XU, Xi-Jing: "Desde el artesano hasta el arte-la combinación inicial del retrato de pintura y de fotografía en China", recogido en el *Diario de la Universidad de Guizhou*, Vol. 27, nº 6, China, Editorial de la Universidad de Guizhou, 2009, pp. 143-147.

De esta manera, el fenómeno del intercambio cultural entre Occidente y Oriente comenzó a darse en muchos lugares, convirtiéndose Shanghai en la ciudad más trascendental y activa en cuanto a la actividad artística.



**Fig. 104.** *Retrato de un hombre*, anónimo, Final del siglo XIX, óleo sobre papel, 80 x 60 cm.

**Fig. 105.** *Retrato anónimo*, Estudio fotográfico de Bao de Beijing, fotografía.

Museo del arte chino.

### 2.3 El retratista Ren Bo-Nian y su estilo múltiple de la representación realista

Shanghai fue una de las ciudades que abrió el tráfico mercantil para los extranjeros después la guerra del Opio (1840-1842) y, gracias a poseer unas condiciones geográficas realmente privilegiadas, pronto se convirtió en la ciudad moderna más grande e importante de China. Podemos afirmar que, en este sentido, se asemejaba a la anterior Cantón, ya que atrajo a un gran número de personas y de empresas que desarrollaron todo tipo de actividades mercantiles y económicas, siendo estas muy florecientes. De este modo, a la vez que progresaba el mercado artístico, aparecían numerosas asociaciones de pintura, que ofrecían un gran número de oportunidades a los artistas profesionales.<sup>64</sup> En Shanghai, además, el fenómeno del arte prestaba mucha atención a la historia y, por tanto, a la pintura china tradicional, por lo que la pintura occidental y la

<sup>64</sup> WAN, Qing-Li: *Op. Cit.*, p. 129.

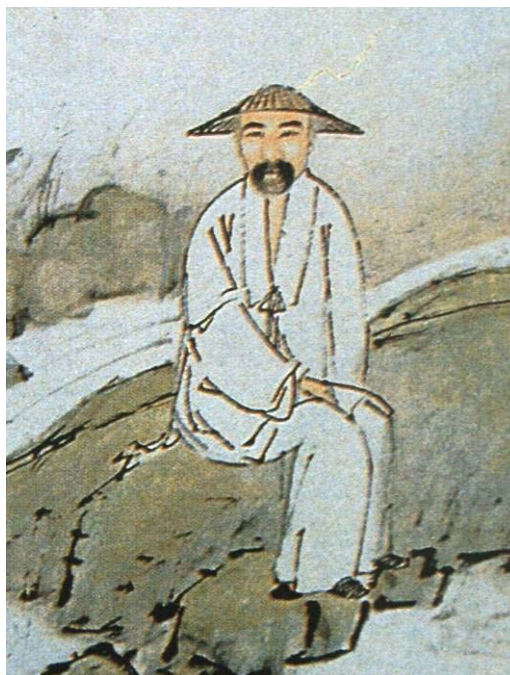
fotografía no ejercieron una gran influencia. En este sentido, “Pájaros y flores” fue el contenido temático más popular de las creaciones pictóricas, seguido de la “figura humana” y del “paisaje”, por lo que los artistas letrados que vivían en Shanghai eran conocidos por los críticos como la Escuela de Shanghai.

Fue éste un período de desarrollo muy importante para la historia moderna del arte chino, teniendo en cuenta que las representaciones pictóricas señalaban, principalmente, aquello que había producido la evolución de la pintura china tradicional que, a su vez, se correspondía con la ideología estética de la sociedad popular, influida por la nueva burguesía y por la cultura mercantil del siglo XIX. Los artistas de la Escuela de Shanghai, por tanto, continuaron con la evolución de las ideas estéticas y del simbolismo de la cultura china antigua, a las que añadieron numerosos elementos del arte folklórico; sus representaciones técnicas ya no serán enteramente como la pintura de letrado tradicional, realizada con tinta china y que despreciaba la configuración del objeto naturalista, sino que combinarán el uso de varios colores con un perfecto modelado. De esta manera, respondieron al gusto estético de la sociedad popular, a la vez que alcanzaron los requerimientos del mercado artístico.

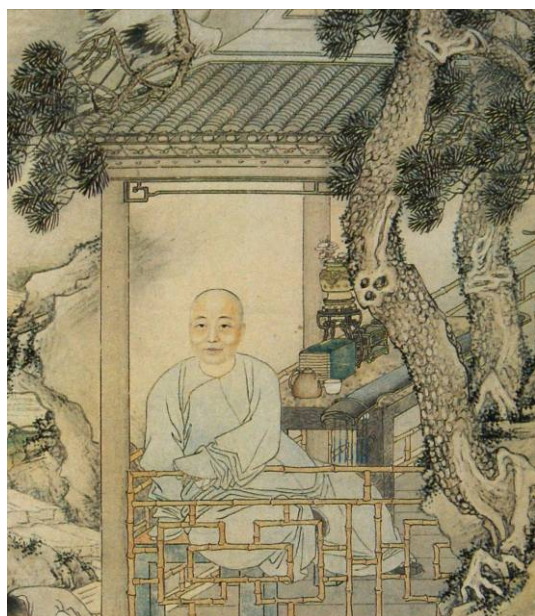
A pesar de que no hubo artistas en la Escuela de Shanghai que investigaran profesionalmente la creación retratística, sí hubo pintores como Ren Xiong (1823-1857), Xu Gu (1824-1896), Qian Hui-An (1833-1911) o Sha Fu (1831-1906), entre otros, que poseían las habilidades y el conocimiento pictórico necesario para realizar retratos chinos (fig. 106-109). Generalmente, estas pinturas de retrato continuaron con el estilo constructivo y estético propio del retrato de letrado, subrayando el carácter físico del rostro y aprovechándose de los signos y de la poesía como una metáfora de la situación espiritual y emocional del modelo; estos pintores, por tanto, valoraban mucho más el hecho de mostrar las características particulares en la representación técnica de la línea, mezclada con sus propias emociones, sentimientos, personalidades o habilidades caligráficas. Así, en la Escuela de Shanghai, durante el siglo XIX, la creación artística de Ren Bo-Nian (1840-1895) fue la que tuvo una mayor influencia respecto al desarrollo del retrato chino, teniendo en cuenta que su obra fue capaz de combinar la técnica pictórica del retrato profesional y la de la pintura de letrado, que prestaba una gran atención al lenguaje estético de la tinta china. De este modo, fue gestándose una evolución de estilos varios en la construcción de la forma, produciéndose además una emulsión gradual de la pintura occidental y de



**Fig. 106.** Retrato de Ding Lan-Shu, Ren Xiong, 1856, tinta y color sobre papel, 79.8 x 51.3 cm. Museo de Zhejiang.



**Fig. 107.** (Fragmento) Retrato de Shen Lin-Yuan (Feng Shan Diao Tu), Xu Gu, 1824-18966, tinta y color sobre papel, 166 x 55.7 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 108.** (Fragmento) La imagen de hervir el té y lavar la piedra de tinta, Qian Hui-An, 1871, tinta y color sobre papel, 62.1 x 59.2 cm. Museo de Shanghai.



**Fig. 109.** (Fragmento) Retrato Anónimo, Sha Fu, 1831-1906, tinta y color sobre papel, 56.8 x 134.6 cm. Museo de Nanking.

la representación de la pintura china.

El padre de Ren Bo-Nian, Ren He-Sheng (también llamado Ren Song-Yun, ¿???-1862) fue, además de un retratista profesional, su primer maestro de pintura.<sup>65</sup> Aunque en la actualidad no se conserve ningún retrato realizado por Ren He-Sheng, sabemos que su hijo poseía unas habilidades excelentes para dibujar de manera rápida y correcta la configuración del modelo de una manera realista, por lo que podemos deducir que había superado satisfactoriamente la instrucción técnica de su padre, adquiriendo el conocimiento de la fisonomía china a una edad temprana. Su primera obra de retrato conocida es la que realizó para el pintor letrado Zhou Xian (1820-1875) en 1867, llamada *El retrato de Zhou Xian* (fig. 110). Por aquel entonces, Ren Bo-Nian ya había mantenido relación con algunos artistas letrados,<sup>66</sup> por lo que no se descarta la posibilidad de que la estética de la pintura de letrado hubiera influido en sus ideas creativas, sobre



**Fig. 110.** *Retrato de Zhou Xian*, Ren Bo-Nian, 1867, tinta sobre papel, 129 x 49.5 cm. Museo de la provincia Zhejiang.

<sup>65</sup> REN, Jin-Shu: "La colección de inscripción de Ren Jin-Shu", recogido en la revista *Han Mo*, Hong Kong, Editorial Han Mo Xuan, 1992, p. 112.

<sup>66</sup> En 1866, Ren Bo-Nian vivió en la casa del letrado Yao Xie (1805-1864). Después, estudió pintura con el artista Ren Xun (1835-1893) y se trasladó a Shanghai. DING, Xi-Yuan: "La descripción sobre la pintura de la figura humana de Ren Bo-Nian", recogido en la revista *Han Mo*, Hong Kong, Editorial Han Mo Xuan, 1992, p.54; DING, Xi-Yuan: *La cronología de Ren Bo-Nian, la crónica, la tesis, la colección y la obra*, Shanghai, Editorial Shu Hua de Shanghai, 1989.



**Fig. 111.** *Retrato de Ren Xun*, Ren Bo-Nian, 1868, tinta y color sobre papel, 116.5 x 31 cm. Museo del Arte Chino.

todo por la representación construida mediante la técnica de la tinta china y de la línea, que desarrolló con una expresión muy cuidada respecto al estilo pictórico de la línea y en la descripción detallada de la construcción del objeto. Por esto último, suponemos que el concepto estético de la pintura de letrado debió influirle, sobre todo, en el periodo inicial de su obra retratística.

En la pintura de retrato de Ren Bo-Nian (fig. 111) se aprecia un uso frecuente de los símbolos y de otros elementos expresivos, muy semejantes al método creativo de la escuela de Po-Chen, aunque esto no significa que Ren Bo-Nian continuara y extendiera la técnica pictórica de dicha escuela. Hemos de tener en cuenta, en primer lugar, que el estilo de la técnica y de la construcción del retratista Zeng Jing (1568-1650) reflejaba que la sociedad china tradicional ya poseía una nueva experiencia visual a la hora de contemplar y leer la imagen, llegando a convertirse en algo inherente a la cultura. Por otra parte, es importante apuntar que la pintura de letrado era la principal corriente estética del arte chino, que promovía el alma del individuo humano –la cual vaga libremente en la naturaleza y se muestra indiferente ante las cosas del mundo-, ampliada y extendida desde la pintura de paisaje (Shan Shui), que posee un fondo emocional y personal en cuanto a la pincelada y a la tinta, hasta la de retrato, que refleja las características físicas del rostro del individuo. Este estilo y contenido expresivo del ser espiritual era, por tanto, el principio pictórico que el artista chino aplicaba en la creación del



retrato anterior al siglo XX; no quiere decir esto que el retrato chino no experimentara ningún desarrollo creativo sino que, principalmente, manifestaba la evolución de la forma exterior, desde el periodo de Zeng Jing hasta el de Ren Bo-Nian, de la misma manera que los pintores de la Escuela de Po-Chen, pues aunque ellos continuaran con la técnica y la idea pictórica de Zeng, sus pinturas de retrato mostraban diversas sensaciones y estructuras visuales, debido a los distintos grados de la habilidad y del gusto de cada persona (fig. 112). Había, incluso, personas que emplearon otros materiales, como el retratista Xu Zhang (1694-¿???) que utilizaba papel crudo para la realización de retratos.<sup>67</sup> (fig. 113) Aparte de eso, hubo otros artistas letrados, como Jin Nong (1687-1764), Luo Pin (1733-1799) (fig.114) o Fei Dan-Xu (1801-1850), que comenzaron a crear y a realizar retratos combinando la idea estética de la caligrafía y de la pintura de letrado, enriqueciendo así la representación del estilo pictórico y del pensamiento visual en el retrato chino tradicional. Y por todo esto, en el período de Ren Bo-Nian, la representación visual de la técnica y de la materia del retrato chino ya había propiciado la aparición de diversos estilos formales, aunque en su contenido expresivo y en la construcción de la imagen no había mucha diferencia. Ren Bo-Nian, por tanto, aprendió de su padre la técnica profesional del retrato, para pedir consejo e intercambiar experiencias con los artistas de la Escuela de Shanghai que hemos mencionado anteriormente. Esto explica que los diferentes estilos y técnicas de los artistas constituyeron aportaciones varias a la creación

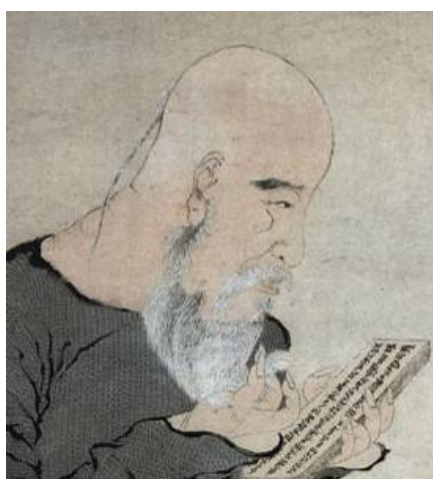


**Fig. 112.** Retrato del maestro zen Tong Zheng y detalle, Shen Shao, sobre 1680, tinta y color sobre papel, 29.4 x 22.3 cm. Museo Nanking.

<sup>67</sup> En *Anales del distrito Lou*, dice: “Desde Xu Zhang, el retratista chino empieza a usar el papel crudo”. Citado en NIE, Chong-Zheng: *Op. Cit.*, pp. 121-123.



**Fig. 113.** Retrato de Li Kai bajo un árbol y detalle, Xu Zhang, 1750, tinta y color sobre papel, 33.7 x 56.5 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 114.** Retrato del señor Dong Xin y detalle, Luo Pin, 1782, tinta y color sobre papel, 113.7 x 59.3 cm. Museo de la provincia Zhejiang.

del retrato de Ren Bo-Nian, ya fuera directa o indirectamente. De esta manera se elaboró la principal característica de la obra de Ren Bo-Nian, que era experto en utilizar distintas técnicas de la pincelada y de la tinta para la creación del retrato. Y así, no solamente prosperaba la fuerza visual del retrato chino tradicional, sino que la representación de estilo múltiple propia de la técnica de Ren Bo-Nian supuso una concentración de todas las tradiciones pictóricas (fig. 115-117).



**Fig. 115.** *Retrato de He Yi-Cheng*, Ren Bo-Nian, 1877, tinta y color sobre papel, 132 x 42 cm. Academia China Central de Bellas Artes.



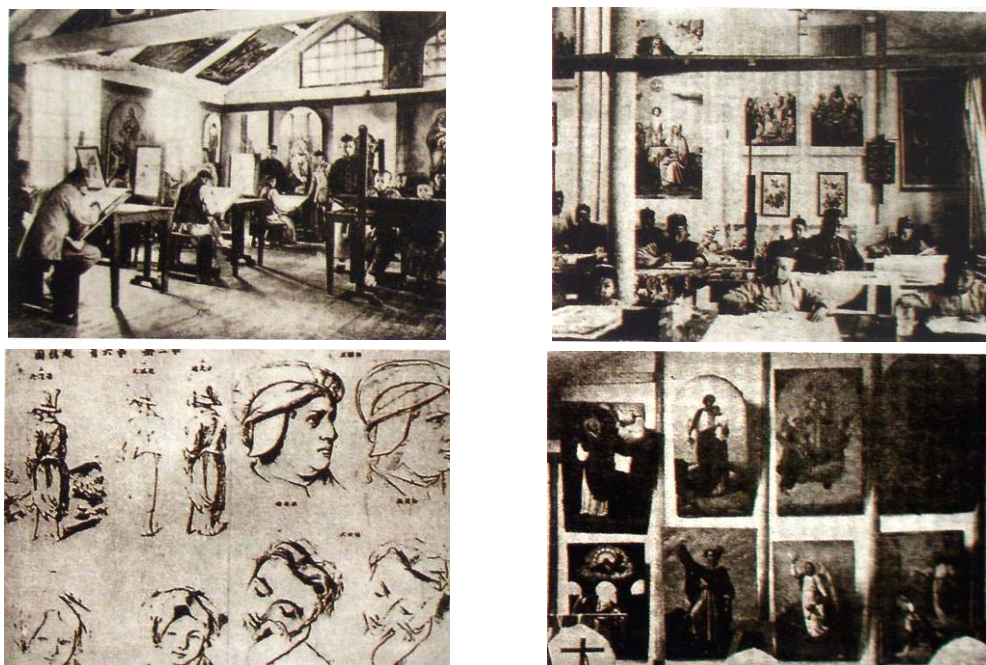
**Fig. 116.** *Retrato de Wu Gan*, Ren Bo-Nian, 1878, tinta y color sobre papel, 130 x 56 cm. Museo Palacio, Beijing.



**Fig. 117.** *Retrato del funcionario deplorable*, Ren Bo-Nian, 1888, tinta y color sobre papel, 164.2 x 77.6 cm. Museo de la provincia Zhejiang.

Entre los amigos de Ren Bo-Nian había un monje católico chino llamado Liu De-Zhai (1843-1912), que era el director del estudio artístico que producía la mayoría de las obras católicas en Shanghai durante el siglo XIX. Antes que nada, hemos de saber que la sociedad china comenzó a abrirse después la derrota sufrida en la guerra del Opio. En 1846, como consecuencia de estos acontecimientos, el emperador chino decidió retirar la prohibición de la

propaganda católica, por lo que el misionero occidental pudo regresar a China y reanudar las actividades religiosas para difundir el credo católico y establecer la Iglesia. Así, para la creación de artículos religiosos y la decoración de iglesias, se designó a unos misioneros que poseían ciertas habilidades técnicas en escultura y en pintura, como el español Joannes Ferrer (1817-1856) o el italiano Nicolas Massa (1815-1876), entre otros, que comenzaron a formar a los chinos para que pudieran convertirse en ayudantes artísticos. En 1867, uno de estos estudiantes, el monje católico Lu Bo-Dou (1836-1880), instituyó el Estudio de pintura de Tushanwan (o el Estudio de Bellas Artes de Tushanwan), que situó junto a un orfanato católico, para enseñar los métodos y las técnicas de la producción artística occidental. Principalmente, el fin de estos estudios era la fabricación de artículos necesarios para difundir el credo, aunque también se dedicó a cultivar, indirectamente, el talento del arte occidental en el chino (fig. 118). Después de 1869, Liu De-Zhai, un alumno de Lu Bo-Dou, le substituyó y pasó a dirigir el Estudio.<sup>68</sup> Éste tenía una gran habilidad pictórica para el arte occidental (fig. 119) y, por otra parte, había mantenido una estrecha relación con Ren Bo-Nian; su creación, de hecho, debió de influir en el concepto pictórico de Ren Bo-Nian de pintar al natural y observar la estructura del objeto.<sup>69</sup> El escultor Zhang Chong-Ren (1907-1998), que había sido alumno en el Estudio de pintura de



**Fig. 118.** Fotos documentales del Estudio de pintura de Tushanwan.

<sup>68</sup> WAN, Qing-Li: *Op. Cit.*, pp.180-187.

<sup>69</sup> SHEN, Zhi-Yu: "Sobre el nuevo documento histórico de Ren Bo-Nian", recogido en el periódico *Wen-Hui*, nº 4, el día 7 de septiembre de 1961.

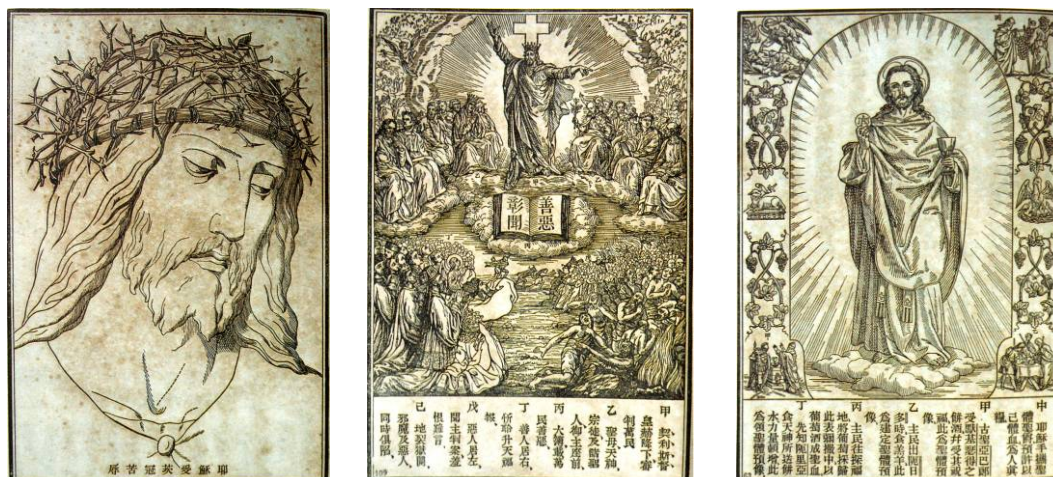


Fig. 119. Dibujos de Liu De-Zhai.

Tushanwan, había copiado también unos dibujos de Ren Bo-Nian, pensando que el hecho de que éste pudiera dibujar la apariencia natural y perfecta del objeto en la representación estaba en relación con la utilización del lápiz, que era un producto especial y novedoso en la sociedad china del siglo XIX. Y, precisamente, el lápiz de Ren Bo-Nian era de su amigo Liu De-Zhai.<sup>70</sup>

El conocimiento artístico occidental de Liu De-Zhai debió de ser un componente importante para enriquecer lo que Ren Bo-Nian ya había aprendido, que no era otra cosa que la idea estética de la forma realista, teniendo en cuenta que en Shanghai, la ciudad china más moderna e internacional de finales del siglo XIX, la información cultural extranjera se encontraba siempre en una constante actualización, multiplicándose rápidamente. El erudito Ding Xi-Yuan escribió, al respecto de esto, que “Ren Bo-Nian coleccionó una gran cantidad de tarjetas de Navidad que tenían dibujos de figuras humanas y paisajes occidentales”.<sup>71</sup> Esto demuestra que a Ren Bo-Nian le interesaba mucho la pintura occidental, además de explicar que, por aquel entonces, había diversas maneras de obtener información sobre el arte occidental.

Es importante destacar, por otra parte, que Ren Bo-Nian realizó, en 1875, una tetera de arcilla de Yixing y una estatua de su padre sentado en una piedra.<sup>72</sup> (fig. 120) Si comparamos esta última con *El retrato de Ren He-Sheng* (fig. 121),

<sup>70</sup> ZHANG, Chong-Ren: “La referencia de la pintura de Ren Bo-Nian”, publicado en el periódico *Wen-Hui*, el día 6 de diciembre de 1961, citado en GONG, Chan-Xing: *La investigación de Ren Bo-Nian*, Tianjin, Editorial Ren Min Mei Shu de Tianjin, 1982, p. 21.

<sup>71</sup> DING, Xi-Yuan: *Op. Cit.*, p. 44.

<sup>72</sup> ZHANG, Yi-Mei: *Xiao Yang Qui*, Shanghai, Editorial Rxin, 1947, p. 1; REN, Jin-Shu: *Op. Cit.*, p. 112.



**Fig. 120.** La estatua de Ren He-Sheng, Ren Bo-Nian, sobre 1875, arcilla de Yixing y piedra, altura menos de 30 cm.<sup>73</sup>



**Fig. 121.** Retrato de Ren He-Sheng, Ren Bo-Nian, 1869, tinta y color sobre papel, 173.1 x 47.3 cm. Museo Palacio, Beijing.

<sup>73</sup> La compañía de bellas artes de Sheng-Sheng había publicado una foto de la escultura en el No.3 de la revista *Bellas Artes* de Shanghai en agosto de 1928. La foto (izquierda) es de WANG, Jing-Xian: "Ren Bo-Nian y su arte", recogido en Museo nacional del arte chino: *La colección de la obra de Ren Bo-Nian*, Beijing, Editorial Bellas Artes de Renmin, 1993, p. 10; La foto (derecha) es de <http://yishujia.findart.com.cn/259601-blog.html>. Ref: 18/11/2010.

realizado para su padre en 1869, se aprecia como la escultura también había logrado un carácter físico realista; aunque se modelaron sutilmente los detalles del rostro como los ojos, las cejas y el bigote, la representación todavía pretende reflejar una configuración que no reprodujera la apariencia verdadera del modelo sino, más bien, el carácter de su expresión personal. Pero, ciertamente, la verdadera importancia de la obra reside en el hecho de que Ren Bo-Nian poseía la idea de la construcción tridimensional de un conjunto de objetos, siendo esta la clave más significativa que hace sobresalir su creación retratística en la historia del arte chino.<sup>74</sup>

Cabe destacar, también, que aunque Ren Bo-Nian había adquirido un gran número de ideas pictóricas diferentes, la estética de la línea y de la tinta de la pintura china tradicional fueron, ciertamente, el concepto y el motivo creativo más importante de sus representaciones. Además, en *La pintura a la tinta china de Hai Shang*, “Ren Bo-Nian dice que su pintura funciona por una palabra, escribir”,<sup>75</sup> teniendo en cuenta que éste combinaba las distintas técnicas pictóricas con la estética lineal de la “escritura” del arte chino, razón por la que la imagen podía mostrar las características individuales de la apariencia del modelo poseyendo, al mismo tiempo, las características de una imagen viva (fig. 122 y 123). De este modo, en la representación de la línea, la pincelada producida por el hecho de “escribir” se correspondía con la proporción constructiva y natural de la figura humana de la que, además, representaba su volumen tridimensional (fig. 124).

A modo de conclusión, podemos afirmar que Ren Bo-Nian utilizará la estética de la pintura china como el objetivo principal de su creación, a la vez que, sutilmente, introducía en sus representaciones el concepto de volumen del arte occidental. De esta manera, no solo reforzaba e impulsaba el lenguaje icónico del retrato chino tradicional, sino que se llegó a erigirse en un símbolo de la estética del retrato chino de finales del siglo XIX, indicando el posterior desarrollo del arte chino, que sufrirá una gran influencia al encontrarse con el concepto de la imagen occidental en el siglo XX.

---

<sup>74</sup> En el arte chino tradicional, había unos escultores artesanales que, en la mayoría de casos, eran anónimos. Sus obras servían, principalmente, a la función religiosa y funeraria, por lo que no realizaron retratos escultóricos para individuos concretos. Así, se realizaban estatuas que albergaban los cadáveres de monjes budistas, que eran momificados después de su muerte. Para ello, se cubrían con materiales como tela y la laca, para conservar y modelar su forma y, finalmente, se disponían en el templo como ofrendas. Este tipo de momia budista, generalmente, se conocía por el nombre de “Roushen Pusa”.

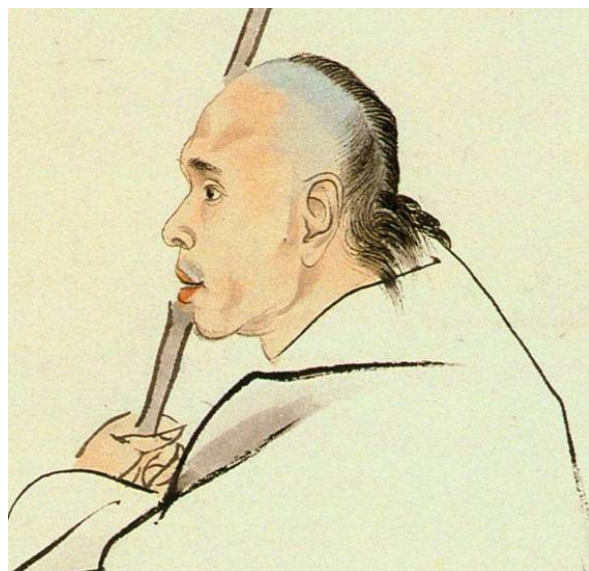
<sup>75</sup> YANG, Yi: *Hai Shang Mo Lin- La pintura a la tinta China de Hai Shang*, Shanghai , Editorial Libro clásico de Shanghai, 1989, p. 71.



**Fig. 122.** (Fragmento) *Retrato del funcionario deplorable*, Ren Bo-Nian, 1888, tinta y color sobre papel, 164.2 x 77.6 cm. Museo de la provincia Zhejiang.



**Fig. 123.** Wu Chang-Shuo, el modelo de fig. 122.



**Fig. 124.** *Retrato de Gao Yong-Zhi* y detalle, Ren Bo-Nian, 1887, tinta y color sobre papel, 130.7 x 65.3 cm. Museo de Shanghai.





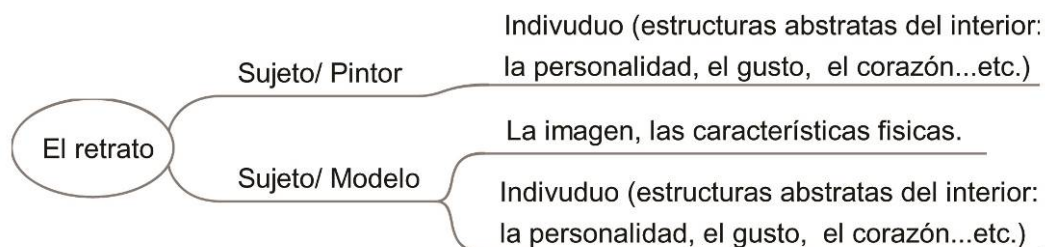
### **3. La diferencia entre el retrato tradicional oriental y el occidental**

Desde el punto de vista actual, en el período de intercambio que se produjo entre la cultura occidental y la oriental desde 1600 hasta 1900, fueron muchos los conceptos artísticos y técnicas pictóricas del retrato chino que se transformaron por la influencia y el estímulo del arte occidental. Pero, en conjunto, sus contenidos creativos y signos simbólicos no experimentaron una gran modificación en cuanto a la representación, teniendo en cuenta que algunas formas principales todavía continúan reproduciéndose según el estilo artístico de la pintura china antigua, como la obra de Zeng Jing y la de Ren Bo-Nian. De este modo, podemos distinguir la frontera existente entre el retrato occidental y el oriental ya que, definiéndolo en términos simples, antes del siglo XX el retrato chino tenía una idea muy clara y definida sobre el motivo creativo y el modelo elegido en la representación, siendo completamente diferente al desarrollo del retrato occidental, que poseía un estilo pictórico y una poética totalmente distinta según la época y el grupo social en el que fuera producida. En este punto, primero que nada, intentaremos analizar y exponer la diferencia esencial del pensamiento, a la hora de expresar y reproducir la imagen del individuo, que existe entre el retrato chino tradicional y el retrato clásico occidental. Después, tomando como ejemplo, o a partir de algunas obras representativas del retrato occidental y del oriental, trataremos de subrayar lo que habremos mencionado con anterioridad.

#### **3.1 La imagen del individuo entre lo espiritual y lo físico: un esquema dualista.**

En este punto, para nuestro estudio, es obligado recordar, de manera concisa, los conceptos más importantes sobre los sujetos del retrato. Para comenzar, es importante tener en cuenta que un retrato se construye a partir de dos sujetos, como son el pintor y el modelo. El sujeto pintor, por una parte, se rige por las estructuras abstractas del interior humano, como puedan ser la personalidad, el temperamento, el espíritu o el gusto, mientras que el sujeto modelo es la combinación de su propia apariencia, compuesta por sus características físicas particulares y por las construcciones abstractas que componen su interior. Según la explicación sistemática del Esquema-3, podemos comprender con claridad cómo se había incluido, necesariamente, en el arte de la imagen del individuo, el elemento invisible del interior (lo espiritual) y el visible del exterior (lo físico).

### Esquema-3



Esta idea dualista de lo visible y lo invisible para analizar la imagen del individuo se utilizó, por vez primera, en las discusiones filosóficas sobre la “belleza” de la antigua Grecia. En el escrito *Memorables* del filósofo Jenofonte (431-354 a. C.), aparece cómo su maestro Sócrates (469-399 a. C.) ya había conversado con muchos artistas sobre el problema de la belleza, llegando a afirmar que “una escultura debe presentar las actividades mentales a través de la forma” y que “la bondad y la belleza están relacionadas”.<sup>76</sup> Esto, ciertamente, implicaba una predisposición de cara a presentar y transmitir lo que pertenecía al temperamento interior e invisible del individuo (lo espiritual) a través de su forma visible y exterior (lo físico).<sup>77</sup>

Siguiendo el pensamiento de Song Hao, posteriormente, Platón (427-347 a. C.) enunció que el mundo real (o realidad aparente) no era sino un reflejo del mundo de las Ideas, donde residían la Verdad, la Bondad y la Belleza. Pero ciertamente, según lo expresaba él, el mundo de las Ideas, que pertenecía a lo inteligible, nunca podía separarse de la “forma” (*eidos*) existencial y sensible, utilizada para establecer el arquetipo de su propia construcción. Es, por tanto, un mundo de lo que realmente es, presentando así su propia esencia.<sup>78</sup>

Finalmente, Aristóteles (384-322 a. C.) opinaba que la realidad estaba formada por la combinación de la forma y de la materia, por lo que el artista, únicamente, tenía que imitar la forma exterior del objeto natural para mostrar la esencia misma de la cosa. En este sentido, el filósofo griego empleará la teoría de la imitación como la norma básica de la estética, ampliando así el debate

<sup>76</sup> En este apartado, el conocimiento de la filosofía occidental hace referencia principalmente a los textos que fueron traducido en chino. AA. VV.: *Los estéticos occidentales comentan la belleza y la estética*, traducción de Zhu Guang-Qian y redactado por Estudio de la Estética de la Facultad de filosofía de la Universidad de Beijing, Beijing, Editorial The Commercial Press, 1980, p. 21 y p. 30.

<sup>77</sup> SONG, Hao (Mathias Obert): “Teorías de la pintura china premoderna mediante una visión de la filosofía transcultural”, recogido en la revista *Aletheia*, nº 14, Taiwán, Editorial de la Universidad Nan-Hua, febrero de 2008, p. 43.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 43-44.



**Fig. 125.** *Busto de Pericles*, Cresilas, copia romana de un original griego después 430 a. C., Mármol, altura: 54 cm. Museo Altes, Berlín.

acerca de la forma sensible de lo feo y de lo bello en las obras artísticas. No obstante, en *Poética* dirá que “hay que imitar a los buenos pintores de retratos, que, dándoles la forma propia y haciéndolos parecidos al original, los pintan más bellos”.<sup>79</sup> Todorov (1939-), al respecto de esto, piensa que Aristóteles proponía una exigencia idéntica a la de Sócrates y Platón: dado que el alma es superior al cuerpo, el artista debe intentar alcanzar aquella partiendo de éste. En este sentido, los filósofos griegos antiguos se referían a la “forma” (*eidos*) para tratar el problema de la belleza y de la estética, además de incluir numerosas discusiones sobre lo espiritual y lo físico del hombre.<sup>80</sup> Y este es, precisamente, la génesis del estilo constructivo y el concepto fundamental del retrato clásico en Occidente (fig. 125).

En China, por otra parte, el artista Gu Kai-Zhi (sobre 344-405) utilizará estos conceptos duales, la “forma” (Xíng) y el “espíritu” (Shén), para establecer el núcleo teórico del retrato chino, influyendo absolutamente en el desarrollo constructivo de la historia del arte chino tradicional. Sin embargo, lo que Gu Kai-Zhi entendía como “forma” (Xíng), consistente en “pensar en términos de imagen” (Qiān Xiǎng Miào Dé) por la subjetividad del pintor, es un concepto esencialmente diferente a la “forma” (*eidos*) de la filosofía griega. Por otro lado, y aunque la regla constructiva y el contenido objetivo dividían el retrato chino en tres géneros principales (1. El retrato del emperador o del palacio; 2. El retrato del antepasado; 3. El retrato de letrado) (fig. 126-128), los pintores seguían siempre ciertas reglas inmutables en la representación, dejando constancia de cómo la sociedad china tradicional poseía un concepto distinto y una actitud diferente a la hora de considerar y de tratar la imagen del individuo. Por lo tanto, para conocer

<sup>79</sup> ARISTÓTELES: *Poética*, Barcelona, Icaria, 1985. TODOROV, Tzvetan: *Grandeza y decadencia del retrato antiguo, Elogio del individuo* (Editorial Societé nouvelle Adam Biro, 2000), traducción de Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 22-23.

<sup>80</sup> “La metafísica, la ontología y la ética son los componentes, que no pueden ser descuidados en la historia de la estética europea”. SONG, Hao: *Op. Cit.*, p. 47.

el origen de este sistema conceptual, es imprescindible tener en cuenta el desarrollo de la ética china antigua del período anterior a Gu Kai-Zhi, cuyo origen y evolución está marcado por las creencias espirituales de la religión primitiva y por la tradición estética de valorar al individuo, fundamentándose su contenido teórico en el conocimiento de la moralidad.



**Fig. 126.** Retrato del emperador Tianqi con la ropa oficial, anónimo, entre 1605 y 1627, tinta y color sobre seda, 111.2 x 75.7 cm. Museo Palacio, Beijing.

**Fig. 127.** Retratos de Cinco Generaciones de la Shu-Ting que sale a su nuevo puesto, anónimo, siglo XVII, tinta y color sobre papel, 197 x 93 cm.

**Fig. 128.** Retrato de Yuan Tianqi, Shen Ping, después 1800, tinta y color sobre papel, 89.8 x 51.2 cm. Museo Palacio, Beijing.

### 3.1-1 El hombre nace del “qi”

El chino antiguo no sólo creía que el espíritu no desaparecería nunca, sino que todas las cosas de la naturaleza tenían su propia alma, razón por la cual se engendró el concepto del totemismo<sup>81</sup> en la sociedad china, desarrollándose así la creencia en los dioses de la naturaleza.<sup>82</sup> En China, el conjunto de los dioses incluía, también, el alma de los difuntos, pero al no poder considerar cualquier

<sup>81</sup> Nos referimos a totemismo cuando hablamos de los dibujos de animales o de figuras de la naturaleza, así como fantasmas formados por diferentes animales que, ancestralmente, se utilizaron para representar al emperador, al funcionario o a los diferentes profesiones. Estas imágenes aparecían en los retratos, sellos personales y objetos, así como en la decoración de las casas y de los templos. Por ejemplo, el dragón chino simbolizaba al emperador.

<sup>82</sup> YAO, Zhou-Hui: *El hogar espiritual desequilibrado- Crítica e investigación del espíritu, el fantasma, Dios y la creencia del destino en la sociedad popular china*, Guangxi, Editorial Guangxi Renmin, 2002, pp.1-11.

alma humana capaz de adquirir un estatus divino, la gente creó la noción de fantasma, que era un alma poseedora de un poder semejante al de los dioses, aunque no alcanzara dicho rango. Por esto mismo, ya que el fantasma y los dioses poseían una misma cualidad, la costumbre de ofrendar al antepasado se convirtió en una tradición de suma importancia llevada a cabo desde tiempos inmemoriales, dejando constancia de que la cultura china ponía mucha atención en los conceptos relacionados con la ética familiar.<sup>83</sup>

Al hilo de lo anterior, es importante destacar que el chino creía en la existencia de los dioses de la montaña, del río y de los árboles, entre otros, ya que en la naturaleza todas las cosas tenían sus deidades representativas. De entre todos los dioses, el “Cielo” (Tiān) ocupaba una posición suprema, siendo el “emperador del Cielo” (Tiān Dì) el dios más poderoso, ya que dominaba el cielo y había engendrado el principio natural de todas las cosas, llamadas “Mandato del Cielo” (Tiān Mìng). El emperador, como hemos visto con anterioridad, recibía el nombre de “Mandato del Cielo” en la tierra, cuya misión era la de controlar la política y la sociedad,<sup>84</sup> denominándose también como el “hijo del Cielo” para insinuar una relación de subordinación ética entre el “Cielo” (el emperador del cielo) y el emperador terrenal. Y así, según algunos documentos clásicos chinos, sabemos que la imagen del individuo fue, desde una época muy antigua, la herramienta principal al servicio del emperador y del poder que éste regentaba.<sup>85</sup> Pero, aun así, la imagen del emperador nunca fue aprovechada para reemplazar las discusiones sobre el significado del “Cielo”, que no tenía una forma definida y que simbolizaba la posición suprema en la sociedad china antigua.

Desde la primera etapa del desarrollo de la filosofía china (entre el 770 a.C. y el 221 a.C., o los períodos de Chūnqiū y Zhànguó) el chino ya había aceptado tanto la idea del “Cielo” como la del “Mandato del Cielo”, comenzando incluso a plantearse el orden natural del propio “Cielo” que investía todas las cosas, como el emperador, la política, la sociedad, el clan, la familia o la persona y que, comúnmente, se conocía como el “curso del Cielo” o la “vía” (Tiān Dào). Por otra parte, y puesto que la comprensión del “Cielo” se separaba gradualmente del significado mítico de la religión primitiva antigua y se hacía cada vez más

---

<sup>83</sup> ZHANG, Fa: *La historia de la estética china*, Chengdu, Editorial Sicuani Renmin, 2006, pp. 8-9.

<sup>84</sup> YANG, Ren-Zhi: *Citas y explicaciones del libro clásico Shujing*, Beijing, Editorial Communication University of China, 1993, pp. 151-155.

<sup>85</sup> HUA, Jen-The: “Una discusión en el retrato de las Dinastías Ming y Ching”, recogido en *La selección del retrato clásico de los funcionarios de Ming & Ching*, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán, 1998, p. 129.

razonable, las escuelas filosóficas chinas que surgieron en aquella época, como el Confucianismo, el Taoísmo, el Moísmo o el Legalismo, se centraron en la discusión sobre el concepto del “curso del Cielo” con varios matices distintos y, a la vez, intentaban buscar y establecer un método correcto para practicarlo en la sociedad.

Por otra parte, el hecho de que los filósofos y los sabios se ocuparan de manifestar sus doctrinas constituyó el embrión y el carácter espiritual del “retirarse del mundo” y del “entrar al mundo” propios del letrado chino.<sup>86</sup> Además, la conciencia racional del chino antiguo avanzaba a través del desarrollo filosófico acaecido durante este período, de tal manera que la imagen del individuo comenzará a experimentar una multiplicación de sus funciones prácticas, suplantando así ciertas costumbres crueles y ceremonias antiguas. Un ejemplo de esto lo encontramos en los ritos funerarios, en los que progresivamente dejará de efectuarse la tradición de enterrar a una persona viva en la tumba para acompañar al difunto, siendo sustituida por un retrato del propio difunto<sup>87</sup> o por una sencilla estatua de barro para ofrendar al antepasado (Shi-Li).<sup>88</sup> Pero ciertamente, a excepción de este sentido práctico, los nuevos fenómenos sociales no llevaron a la filosofía china a una investigación profunda y real sobre los problemas de la forma y de la esencia de la imagen del individuo, tal vez debido a que el chino antiguo pensaba que la vida no era un ser de sustancia, sino que era un proceso fluido de “qi”.<sup>89</sup>

Lo primero que debemos decir acerca de “qi” es que es una idea que se engendró a raíz de las discusiones sobre el “Cielo”, fundamentadas en que éste no poseía nada que se pudiera considerar como religioso, sino que significaba la energía invisible que fluía entre todas las cosas de la naturaleza. En la actualidad, sabemos que el documento más antiguo en el que se emplea el “qi” como una idea filosófica es el libro *Guo Yu*, que registra una serie de datos históricos sobre el terremoto que tuvo lugar en el 780 a. C. En dicho texto, se dice que “(...) va a subyugar a la dinastía Zhou. Puesto que el qi del cielo y de la tierra tiene su

---

<sup>86</sup> ZHANG, Fa: *Op. Cit.*, pp. 8-9.

<sup>87</sup> Fig. 26-*Un hombre monta un dragón al cielo* y fig. 27-*El dragón, el fénix y la señora*. Xu Ji-Jun: *La historia del funeral chino*, Jiangxi, Editorial Escuela de Jiangxi, 1998, p.101 y p. 161.

<sup>88</sup> “Shi-Li” es una ceremonia muy antigua para ofrendar el antepasado. Antes de ofrendar a un retrato o a una estatua sencilla, el chino utiliza el descendiente del difunto, que normalmente es su primer nieto varón, el cual de disfrazaba como su antepasado. ZHAO, Yi: *Gai Yu Cong Kao*, Shanghai, Editorial The Commercial Press, 1957, p. 692.

<sup>89</sup> JULLIEN, François: *De la esencia o del desnudo* (París, ediciones de Seuil, 2000), traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Alpha Decay, 2004, p. 97.

propio orden, la sociedad se volvería caótica si este se destruyera. El qi yang estaba escondido y no subía, el ying estaba presionado y no podía ascender: esta es la razón por la que ocurrió el terremoto (...).<sup>90</sup> El chino, por tanto, pensaba que la fluctuación del “qi” era la causa principal que impulsaba el movimiento de la naturaleza, siendo capaz de producir fenómenos naturales muy diversos; además, debido a su condición, estable e inquieta a la vez, influiría en la situación de la sociedad terrenal.

Por otra parte, el “qi” se había mezclado con las teorías del “Ying” y el “Yang”, extendiendo así el valor ideológico de la filosofía china. En el *Tao te king*, al respecto de esto, se dice que “el Tao genera el uno, el uno genera el dos, el dos genera el tres y el tres genera todos los seres”.<sup>91</sup> La teoría del “Tao” de Lao Zi construyó la primera ontología de la historia del pensamiento chino y, a causa de que el “qi” poseía la fuerza para impulsar el camino del “Cielo” y que imponía una regla ética natural a todas las cosas, además de poseer la característica de combinar el “Ying” y el “Yang”, el chino creía que el mismo “qi” era, también, el elemento básico que generaba todos los seres. De este modo, la teoría del “qi” se convertirá en la segunda gran ontología de la filosofía china antigua. Al respecto de esto, en *Guan Zi* se dice que “el cuerpo vivo se impregna del qi” y que “para el nacimiento del hombre, el cielo contribuía a su espíritu (qi) y la tierra contribuía a su forma, fundiéndose los dos para engendrar al hombre”.<sup>92</sup> Por otra parte, en el *Zhuangzi*, se narra lo siguiente: “El nacimiento de una persona se da por la agrupación de qi. Agrupado está vivo, disgregado está muerto (...) Por eso se dice: un qi impregna todo bajo el cielo”.<sup>93</sup> El “qi”, por tanto, participaba en todos los procesos de la vida, desde lo inmaterial hasta lo material, volviendo finalmente a lo inmaterial. Y así, por su carácter invisible, se ocultaba en el interior del cuerpo, razón por la cual el chino pensaba que el “qi” era, también, el origen de los fantasmas, de la ética y de la moralidad.<sup>94</sup> Finalmente, en el libro clásico *Huainanzi*, escrito en el siglo II a.C., se afirma que “la forma es la permanencia de la vida; el qi es la impregnación de la vida; el espíritu es el

<sup>90</sup> CHENG, Zhen-Yu: *La investigación de la filosofía y la teoría del qi en China*, Jinan, Editorial de la Universidad de Shandong, 2001, p. 27-28.

<sup>91</sup> LAO, Zi: *Tao te king*, edición y traducción del chino de Anne Helene Suarez Girard, Madrid, Siruela, 4ª edición, 2007, p. 113.

<sup>92</sup> *Guan Zi* es el libro antiguo que ha sido terminado sobre 770 a.C. y 221 a.C., el periodo de *Chūnqiū* y *Zhànguó*. LI, Xiang-Feng y LIANG, Yun-Hua: *Citas y la explicación de Guan Zi*, Beijing, Editorial Zhonghua, 2004, p. 778 y p. 945.

<sup>93</sup> ZHUANG, Zi: *Wandering of the way: Early taoista tales and parables of Chuang Tzu (Zhuang Zi)*, traducción inglés de Victor H. Mair, Nueva York, Bantam Books, 1994, p.212

<sup>94</sup> CHENG, Zhen-Yu: *Op. Cit.*, p. 30.

operador de la vida. Si uno de los tres no está en su lugar, perjudicará al resto”.<sup>95</sup> Con esto, ciertamente, deducimos que el concepto del cuerpo humano y la teoría del “qi” se desarrollarán, principalmente, en el período de la dinastía Han (202 a.C.-220), estableciéndose las tres ideas más importantes para la creación del retrato chino tradicional, que sintetizamos a continuación.

1. En primer lugar, podemos observar como el “qi” ilustraba al chino antiguo sobre el conocimiento básico de la construcción corporal.

Puesto que el “Cielo” podía activarse por poseer el “qi” y el hombre está vivo por la misma razón, el chino pensaba que la estructura de la figura humana, su principio constructivo, se asemejaba al del “Cielo”. En el *Huainanzi*, se apunta que “la cabeza es redonda como el cielo y el pie es cuadrado como la tierra. El cielo tiene cuatro estaciones, cinco elementos, nueve demarcaciones y trescientos sesenta y seis días. El hombre también posee miembros, cinco órganos, nueve agujeros y trescientos sesenta y seis huesos. El cielo ostenta el viento, la lluvia, el frío y el calor. La gente también expresa alegría y enfado (...) La persona se asemeja al cielo y a la tierra (la naturaleza), y el corazón es el director”.<sup>96</sup>

Esta idea se enlaza con el hecho de que, desde tiempos muy antiguos, el chino aprovechó siempre los tratamientos y los fenómenos de la naturaleza para analizar y explicar la construcción del cuerpo humano. Como podemos observar en los libros antiguos de fisonomía china *Ma Yi Shen Xiang* (publicado en la Dinastía Song, sobre 960-1279) de Mayi Taoshi (¿???), *Fisonomía de Liu-Zhuang* de Yuan Gong (1335-1410) (fig. 129) y *Tijera de Oro (Shen Xiang Jin Jiao Jian*, publicado en la Dinastía Qing, sobre 1644-1912), entre otros, así como en el libro de teoría pictórica *Secretos de la pintura de retrato* (Xié Zhēn Mì Jué) del retratista Ding Gao (¿???-1761), publicado alrededor del año 1800, los autores han empleado siempre el cielo, la tierra, las cinco montañas, el sol y la luna para nombrar y analizar la estructura del rostro (fig. 34, 35).

2. Se puede afirmar, también, que el “qi” dirigía las actividades sensibles destinadas a la contemplación de la imagen del individuo.

---

<sup>95</sup> Citado en YE, Lang: *Programa de la estética china*, Shanghai, Editorial Shanghai Renmin, 2005, p. 164.

<sup>96</sup> Un concepto parecido se ve también en *Exuberante rocío de los Anales de Primavera y Otoño (Chun Qiu Fan Lu)* y *Huangdi Neijing*. HU, Huan-Xiang: “La idea de conservar la salud y el concepto del cuerpo humano en *Huainanzi*”, recogido en AA. VV.: *Conceptos del cuerpo y la teoría del qi en el pensamiento chino antiguo*, el redactor de Yang Ru-Bin, Taipéi, Editorial Juliu, 1993, pp. 498-499.



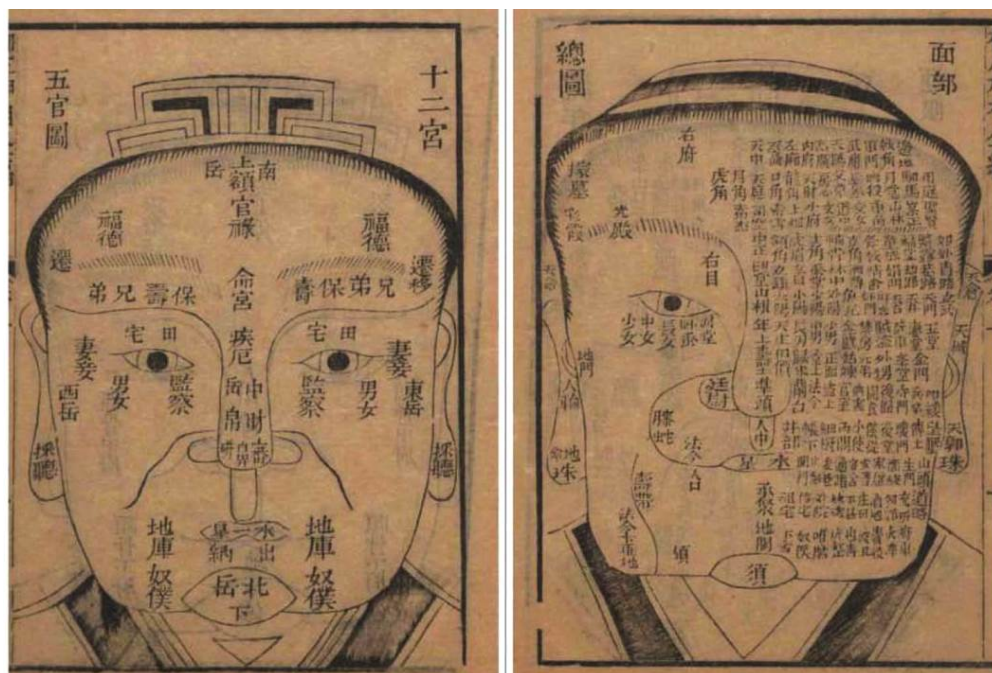


Fig. 129. La imagen del rostro en conjunto (derecha) y Área de los Doce Palacios y los Cinco Rasgos (izquierda), la imagen recogido en *Fisonomía de Liu-Zhuang*.<sup>97</sup>

Puesto que “el discurso complementario del Confucianismo y del Taoísmo” constituyó la tendencia principal de la cultura y del pensamiento chino,<sup>98</sup> el “qi”, que era la esencia espiritual interior del cuerpo, poseyó siempre el significado de la ética y de la moralidad. El filósofo Dong Zhong-Shu (179 a.C. -104 a.C.), en este sentido, pensaba que “así como el cielo tiene el efecto del Ying y del Yang, también el cuerpo posee el carácter de la corrupción y de la benevolencia”.<sup>99</sup> Wang Chong (27-97), por otra parte, afirmaba que “la bondad y la maldad del hombre provienen de un qi original. Así, según si la cantidad de qi era grande o escasa, reflejaría una personalidad inteligente o ignorante”.<sup>100</sup>

El chino, por su parte, creía que a través de la edificación y de la educación, la gente se acercaría progresivamente a la bondad y se alejaría del mal y, por ello sería capaz de poder “completar la civilización y ayudar a la ética humana”, convirtiéndose esto en la función práctica y social más trascendental del retrato oficial del palacio y del antepasado. En el *Lunheng* de Wang Chong, se relata la historia de un hijo que lloró al contemplar el retrato de su madre muerta: “La

<sup>97</sup> YUAN Gong: *Fisonomía de Liu-Zhuang*, China, Editorial de Sao-Ye Shan-Fang, 1889, pp. 10-11.

<sup>98</sup> CHEN, Gu-Ying y BAI, Xi: *Las críticas sobre Lao Zi*, Jiangsu, Editorial de la Universidad de Nanking, 2001, pp. 348-359.

<sup>99</sup> LAI, Yan-Yuan: *Citas y explicaciones del Exuberante rocío de los Anales de Primavera y Otoño (Chun Qiu Fan Lou)*, Taipéi, The Commercial Press, 1984, p. 266.

<sup>100</sup> YUAN, Hua-Zhong y FANG, Jia-Hua: *Explicación de Lunheng*, Guiyang, Guizhou Editorial Renmin, 1993, p. 118.

imagen no es el cuerpo verdadero de la madre pero, al ver la forma de su madre, el hijo lloró inmediatamente. Esto es así porque el sentimiento del qi del hijo estaba pensando en la madre y, por eso, no es necesario que aparezca la forma de la sustancia real”.<sup>101</sup> En relación a esto, el sinólogo alemán Song Hao (Mathias Obert, ¿???) piensa que el llanto del hijo no se produjo por haber observado una representación realista de la figura de su madre, sino porque la imagen de la madre había transmitido el efecto del “qi”, generándose una resonancia específica en el hijo que hizo que su cuerpo respondiera con el llanto. Así, por tanto, las funciones de la transmisión del “qi” de “responder” y “transformar”, constituyen una característica particular y de gran importancia dentro de la estética china tradicional, sobre todo relacionada con las actividades propias de la contemplación de la pintura.<sup>102</sup>

3. Finalmente, destaca el hecho de que el “qi” fue incluido en la costumbre social de valorar a ciertas personas, desarrollándose así aquello que había expresado perfectamente la idea estética china del retrato de letrado.

En este sentido, el chino creía que el hombre se dividía entre el bien y el mal, por lo que valorar especialmente a ciertas personas fue una costumbre popular para seleccionar y reconocer a aquellos que poseían el talento necesario para el servicio del régimen político, sobre todo en el período de la dinastía Han (202 a.C.-220). La conducta moral personal era el fundamento más importante para esta selección, pero después de la segunda mitad del siglo II, en la que se sucedieron constantes combates políticos y guerras civiles, muchos intelectuales y artistas ya no ofrecerán sus servicios al régimen político, sino que optarán por una actividad artística que reflejase su talento y sus capacidades individuales. Y así, en la sociedad de aquel entonces, aparecerán numerosas tesis y comentarios para criticar y clasificar el gusto de la literatura, la pintura, la caligrafía o la música.<sup>103</sup> El primero de estos críticos en aplicar el concepto del qi en la crítica literaria será Cao Pi (187-226), emperador desde el 220 hasta el 226, el cual afirmaba que “el qi es lo primero en la composición literaria. Tiene su propia forma, de claridad o de oscuridad, y no se puede forzar la forma con desgana para alcanzar otra más intensa”. El esteta chino Ye Lang (1938-), por su parte, opinaba que el “qi” de la literatura se originaba en el “qi” humano del artista y, puesto que el “qi” engendraba la forma y el espíritu del hombre en el

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 980 y p. 983.

<sup>102</sup> SONG, Hao: *Op. Cit.*, pp.59-61.

<sup>103</sup> ZHANG, Fa: *Op. Cit.*, pp. 83-85.

pensamiento filosófico de la China antigua, la propia obra artística y su “qi”, no solamente el del alma del autor, incluía también sus actividades físicas cotidianas.<sup>104</sup> Y fue así, de este modo, como el objetivo original de la valoración personal en cuanto a la función de su comportamiento y de su moralidad, se transformó en la estética de la postura, de la presencia, de la expresión y de la actitud del hombre. Y con respecto al intelectual que había dejado la política y elegido una vida de ermitaño, su alma y su actividad cotidiana se convirtieron en el ideal perfecto de la vida y de la conciencia común de la estética en la sociedad china tradicional. Fue de este modo como el pintor chino comenzó a describir las leyendas de estos famosos intelectuales en sus representaciones, desarrollando nuevas connotaciones de la estética china hasta llegar a convertirse en lo que hoy conocemos como el retrato de letrado. (fig. 130)



**Fig. 130.** (Fragmento) Los siete sabios de la arboleda de bambú y Rong Qiqi, anónimo, entre 420 y 589, pintura mural, Nanking.

Por otra parte, es importante señalar que la idea particular de la teoría del “qi” también distinguía tres caracteres dentro del retrato oriental, estableciendo una gran diferencia con respecto al occidental:

1. Sobre la idea de la construcción del cuerpo humano, la sociedad china tradicional no poseyó, nunca, conocimiento alguno como el de la “forma-idea” de Platón, idea perteneciente al ser de la inteligibilidad y que había sido influido por la idea de armonía matemática de Pitágoras (580-507 a.C.) o, como subrayaba Aristóteles, la “forma sensible”, producida por la perfecta imitación de la realidad.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> YE, Lang: *Op. Cit.*, p. 219.

<sup>105</sup> KONG, Zhi-Guang: *A study of classical Chinese and Western aesthetics*, Jinan, Editorial de la

Tampoco existen semejanzas con la descripción de Vitruvio (S. I a.C.) sobre la excelente proporción de la figura humana (fig. 131),<sup>106</sup> dejando constancia, por tanto, de que el chino antiguo no pensaba que la apariencia exterior del cuerpo humano pudiera poseer, únicamente, la forma de la belleza, o que pudiera ser un medio para transmitirla, sino que se centraba en subrayar las relaciones existentes entre la persona, el “Cielo” y la naturaleza, teniendo en cuenta que todos guardaban un mismo origen.

Por su parte, la fisonomía occidental -que el género del retrato aprovechó siempre como una herramienta de gran importancia- era como la china, por lo que también se centró en el análisis del rostro humano en busca de respuestas. De hecho, desde sus comienzos, pretendió deducir el carácter del hombre y de la mujer a partir de su apariencia externa, creando para ello estudios comparativos entre el rostro humano y los rasgos animales, cánones estéticos basados en medidas, catálogos de tipologías, tratados de las pasiones a partir de dibujos de los gestos del ánimo, o una tipificación de los delincuentes natos, etc. Humanistas como Giambattista Della Porta (1535-1615), artistas como Leonardo da Vinci, Durero o Charles Le Brun (1619-1690), fisonomistas religiosos como Johann Caspar Lavater (1741-1801), o ya en el siglo XIX Cesare Lombroso (1835-1909), entendieron el rostro como un enigma que debía ser desvelado, tomando como eje de este pensamiento al individuo como centro.<sup>107</sup> La diferencia entre la fisonomía china y la occidental es precisamente el modo en que se concibe el individuo, en el pensamiento chino en tantos conceptos inmateriales, como qi, Ying, Yang, cielo (Tiān), espíritu (Shén) o color del interior (Qì Sè), y en occidente como un cuerpo sólido individualizado o forma externa a partir de la cual se puede tener acceso a su interior. Esto explica, en parte, que el retrato chino no buscara tanto la semejanza veraz del rostro, como sucedía en el retrato occidental, pues seguía esta idea de que el hombre es sólo una parte más de la naturaleza.<sup>108</sup>

2. El “qi” humano, además, poseía el significado de la ética en la familia, impulsando y activando la transmisión de las funciones de “responder” y “transformar” entre el retrato y el espectador. De esta manera, se explica como el

---

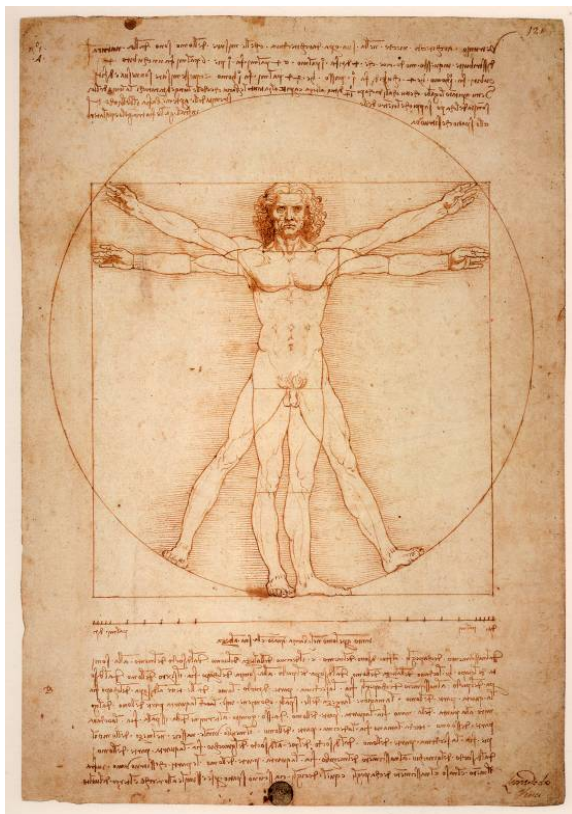
Universidad Shandong, 2002, pp. 41-44.

<sup>106</sup> VITRUVIO POLIÓN, Marco: *Los diez libros de Arquitectura*, traducción china de Gao Lu-Tai, Beijing, Intellectual Property Publishing House, 2001, pp. 71-74.

<sup>107</sup> CARO BAROJA, Julio: *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.

<sup>108</sup> ALTUNA, Belén: *Una historia moral del rostro*, Valencia, Pre-Textos, 2010, pp. 96-99.

contenido expresivo del retrato chino tradicional estaba destinado, principalmente, a la familia o a los amigos del modelo, perteneciendo a un ámbito privado y especial; no será, por tanto, como la imagen del individuo en Occidente, que era aprovechada públicamente en función de intereses diversos, como pudiera ser el rostro del emperador en las monedas romanas (fig. 132 y 133).



**Fig. 131.** *Hombre de Vitruvio*, Leonardo da Vinci, sobre 1487, tinta sobre papel, 34.4 x 25.5 cm. Galería de la Academia de Venecia, Venecia, Italia.



**Fig. 132.** Rostro de Tito Flavio Sabino Vespasiano, moneda romana, 9-79.



**Fig. 133.** Rostro de Publius Aelius Traianus Hadrianus, moneda romana, 76-138.

3. La tercera diferencia radica en la noción y en el principio de Belleza del retrato chino tradicional que, como ya hemos apuntado anteriormente, fue construido en base a la categoría estética de la valoración que poseían ciertas personas. Por lo general, el contenido de la imagen se centraba en reproducir la presencia física y la expresión temperamental de la vida cotidiana de aquellos que respondían al gusto estético de la sociedad, buscando una representación de la forma simbólica del alma y desechando el realismo de la apariencia exterior; lo espiritual, por tanto, como superior a lo físico. Y esto, ciertamente, explica la diferencia esencial entre el significado de la idea de “emplear la forma para expresar el espíritu”, de Gu Kai-Zhi, y la imitación del arte occidental,

permitiéndonos también comprender porqué el artista chino utilizaba siempre ideas similares sobre la composición para la realización de un retrato, como la ausencia de sombra en el rostro, el vacío, el fondo claro, la línea o las formas de la naturaleza. Además, en *Historias sobre la actualidad y las novedades* (Shi Shōu Xīn Yǔ), del siglo V, se cuenta que “Gu Kai-Zhi pintaba el retrato de Xie Kun junto a unas piedras. La gente le preguntó la razón de por qué lo hacía así y él respondía que Xie había dicho: <lanzarme a la montaña porque el valle es la mejor profesión para mí>. Y, por eso, era conveniente colocar a esta persona en la naturaleza”. Gu Kai-Zhi, en este sentido, opinaba que la representación de las circunstancias particulares ayudaría a que el retrato expresara la personalidad del personaje, alcanzando así el efecto de “transmitir el espíritu”.<sup>109</sup> De este modo, la escena de la naturaleza, donde el letrado lleva una vida de ermitaño, simbolizará también el sentimiento de la estética china, siendo la causa por la que el artista realizará paisajes como fondo de los retratos de letrado.

Por esta razón, y a pesar de los retratos del emperador y de los antepasados, que prestaban una gran atención a la función práctica y social, o de los retratos de letrado, que reflejaban una verdadera comprensión estética, el contenido conceptual, que pertenecía a la dimensión espiritual del individuo, evolucionó progresivamente a partir de los elementos esenciales del pensamiento chino antiguo, como pudiera ser el alma (o fantasma), el Ying, el Yang, el “Cielo”, el “qi”, la ética o la moralidad, influyendo además en la composición formal, en la producción técnica y en la actividad de la contemplación, definiéndose así el término de la estética en la historia del retrato chino tradicional.

Por todo esto, cabe concluir que la idea antigua de que el hombre nace del “qi”, será la causa principal por la que el chino antiguo no dará importancia alguna a la representación verosímil del físico del modelo, sino que promoverá la concepción espiritual del individuo ideal. Al respecto de esto, el sinólogo francés François Jullien (1951-) dirá lo siguiente: “El ángulo desde el que se enfoca la realidad no induce a interrogarse acerca de lo que es verdaderamente (el <en sí>, la <idea>) y no está condenado a cambiar, sino acerca de la coherencia inherente al cambio, que confiere al devenir la lógica de su desarrollo. La preocupación de los chinos consistiría, pues, en dar cuenta de la *capacidad* común a todo lo real (dé), desde sus fases más sutiles hasta las más manifiestas”.<sup>110</sup> Por este motivo,

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>110</sup> En chino, “dé” hace referencia a la moralidad y a la ética. JULLIEN, François: *Elogio de lo insípido* (Editiones Philippe Picquier, 1991), traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid,

la técnica realista del retrato chino se aplicará, principalmente, para cumplir las exigencias de la función práctico social, que únicamente hacía referencia a la descripción y a la representación del rostro, dejando a un lado la estética pictórica propiamente dicha. De hecho, aunque había retratistas famosos que poseían excelentes habilidades para la realización de pinturas que “parecían reflejos del modelo en un espejo”, la técnica pictórica realista no constituirá una norma de peso en el ideal estético chino; además, por el tabú de la imagen y por el culto de costumbres populares relacionadas con los fantasmas, el color o la sombra, entre otros, la sociedad china rechazará frontalmente una representación tan completa de la realidad, considerándola como una técnica vulgar y pedestre. Y, por ende, cuando el chino contempló por vez primera la pintura occidental, sufrió un gran sobresalto generado por el realismo de la imagen, sin llegar a manifestar que le gustara e, incluso, despertando en él un gran miedo hacia la fotografía.<sup>111</sup>

### **3.1-2 El nacimiento del “individuo”**

Las creencias espirituales fueron, también, un motivo importante para el desarrollo inicial de la imagen del individuo en el Occidente antiguo. Así, podemos observar como en las tumbas y templos de Egipto había ya un gran número de estatuas y de pinturas murales que reflejaban, claramente, el nombre y la identidad del modelo (fig. 134). De hecho, en el arte egipcio tradicional, el artista tenía que seguir una serie de reglas escrupulosas en cuanto a la proporción, con el fin de recrear la construcción de la figura humana (fig. 135).

En conjunto, los eruditos occidentales no son de la opinión de que las imágenes empleadas para servir a los dioses, al faraón o a los espíritus (Ka), pertenecieran al arte del retrato<sup>112</sup> ya que, aunque en el período de Akenatón (1370 a.C. -1350 a.C.) el arte egipcio antiguo modificó su estilo de representación, viendo la luz la primera tipología de retrato, destinado a servir a la visión humana en la tradición occidental,<sup>113</sup> (fig. 136) el escrupuloso canon original era, todavía, la idea central que regía la producción artística y controlaba el total desarrollo del arte egipcio.

Según lo que acabamos de describir, podemos resumir las características

---

Siruela, S. A., 1998, p. 40.

<sup>111</sup> REN, Pin: *Op. Cit.*, pp. 45-48.

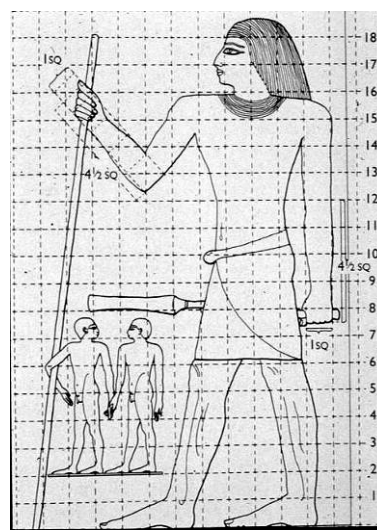
<sup>112</sup> Todorov: “Una imagen no destinada a que la vean ojos humanos no es un retrato... estatuas monumentales de faraones fuera de las tumbas... Tanto su carácter monumental como su carencia de subjetividad nos impiden considerarlas retratos esculpidos”. TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, p. 17.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 19.

más significativas de la imagen del individuo en el occidente antiguo concentrándolas en la forma, que era visible y se construía siguiendo algún tipo de canon o de teoría sobre la proporción, conteniendo así la expresión y el interior del hombre, su dimensión espiritual. Y este sentido, por su parte, se daba también en la imagen del individuo en Grecia, aunque su método artístico y sus teorías sobre la proporción se mostraban completamente diferentes. Edwin Panofsky (1891-1968) diría al respecto: “Para los griegos, la efigie plástica evoca a un ser humano que ha estado vivo; para los egipcios, es un cuerpo que aguarda ser de nuevo llamado a la vida. Para los griegos, la obra de arte existe en un



**Fig. 134.** (Fragmento) *Pintura mural de la tumba de Chnemhotep*, anónimo, sobre 1900 a.C., una obra copia, Karl Richard Lepsius: *Denkmäler* (1842).



**Fig. 135.** *Egipcio canon de las proporciones*, Laurie Schneider Adams: *Art Across Time*.



**Fig. 136.** *Dos hijas de Akenatón, Noferoferuatón and Noferoferure*, anónimo, sobre 1375 a.C. y 1358 a.C., pintura mural, Alta 30 cm. Museo Ashmolean, Oxford, Inglaterra.



mundo de idealidad estética; para los egipcios, es un mundo de realidad mágica. Para los griegos, el fin del artista es la imitación; para los egipcios, la reconstrucción”.<sup>114</sup>

En la filosofía griega, la forma (*eidos*) era el eje principal del debate sobre la dualidad de lo visible y de lo invisible (lo sensible y lo inteligible, lo físico y lo espiritual...), a la vez que establecía el desarrollo fundamental de la estética clásica del arte europeo. Por otro lado, el concepto más temprano sobre la conciencia del individuo en Occidente aparecerá también en aquel tiempo, como podemos observar, citando algunos ejemplos, en el desarrollo de Demócrito (460 a.C. -370 a.C.) sobre la teoría atómica que refería a la unidad de indivisibles, en el pensamiento de Protágoras (485 a.C. -420 a.C.), por el que decía que “el hombre es la medida de todas las cosas, de las que son en cuanto que son, de las que no son en cuanto que no son” y, finalmente, por la máxima de Sócrates, en la que enunciaba la fórmula “conócete a ti mismo”; estas y otras muchas serán, por consiguiente, las doctrinas que inspirarían al carácter, la orientación y el valor del ser humano.<sup>115</sup> Por eso, aunque el griego también empleó la imagen del individuo en el arte funerario y en la estatuaria monumental pública, su objetivo no era igual que el del egipcio, destinado a servir a los dioses y al espíritu (Ka), sino que se centraba en llevar a cabo dos funciones importantes, como fueron la conmemorativa y la glorificadora, cuyo receptor será la persona que había existido en el mundo.<sup>116</sup> Lamentablemente, en la actualidad no se conserva ninguna pintura de la época griega, por lo que únicamente tenemos informaciones escasas y fragmentarias que nos han llegado a través de documentos históricos, esculturas, bajorrelieves y mosaicos en originales o en copias romanas; sin embargo, y a pesar de todo, todavía nos es difícil demostrar que la representación del individuo ya se hubiera establecido plenamente en el arte griego. Al respecto de esto, Todorov opina que la imagen del individuo en el arte funerario griego, cuya individualizada función principal estaba destinada a la familia del difunto, era generalmente una descripción de la apariencia de quien se había marchado del mundo terrenal, sin expresar en la obra un carácter particular y personal; por otra parte, la imagen del personaje público a quien se rendía homenaje era, además del primer mandatario, también del poeta, del filósofo, del político, del atleta, del guerrero, así como de otros tantos personajes que habían

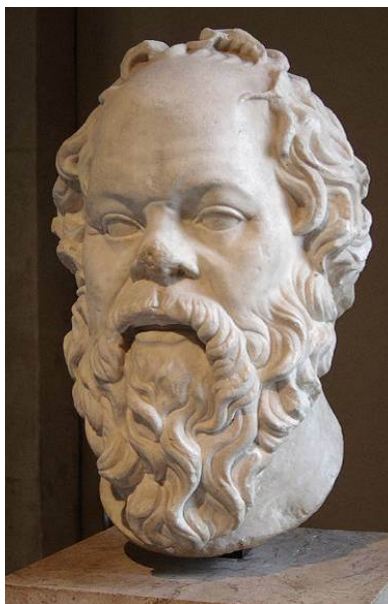
---

<sup>114</sup> PANOFSKY, Edwin: *El significado en las artes visuales* (New York, Editorial Doubleday, 1955), traducción de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, 1993, p. 83.

<sup>115</sup> TUAN, De-Zhi: *Zhuti Shengchenglun*, Beijing, Editorial Renmin, 2009, pp. 80-83.

<sup>116</sup> TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, pp. 20-21.

adquirido una fama notable en lo referente a su profesión. Pero a decir verdad, y puesto que estas obras se realizaban, generalmente, siglos después de la muerte del modelo (fig. 137), no se ha encontrado todavía en las investigaciones la manera de establecer una correspondencia entre la semejanza del rostro con una identidad concreta, dejando constancia de que, efectivamente, a lo que se prestaba atención no era al individuo en sí mismo, sino a sus hechos y obras excelentes.<sup>117</sup>



**Fig. 137.** *Sócrates*, copia romana, sobre el siglo I (quizá sea una copia de la escultura de bronce del artista griego Lisipo), mármol, altura 33.5 cm. Museo del Louvre (foto de Eric Gaba, July 2005.).

Comúnmente, la creación artística de la figura humana en la Antigua Roma continuó con el estilo del arte griego, sobre todo en sus dos principales funciones. Además, el artista romano confirió una gran importancia al hecho de que la representación se correspondiera con la realidad del modelo, teniendo en cuenta que, por ejemplo, la apariencia del emperador era un símbolo nacional, utilizado en las monedas de uso corriente y reproducido en numerosas pinturas y esculturas situadas en edificios oficiales y en zonas públicas, manifestando así su posición y su poder (fig. 138). En referencia a esto, y como un ejemplo de excepción, se sitúan las momias o retratos de El Fayum, realizados entre los siglos I y III del imperio romano, que combinaban las tres características culturales sobre las que estamos tratando, como son el concepto funerario de Egipto, las tradiciones pictóricas de Grecia y la indumentaria de Roma.<sup>118</sup> (fig. 139) En relación con el periodo del imperio romano, lo más importante que hemos encontrado en el campo del retrato, relacionado con la representación del individuo en el mundo terrenal y más allá del arte funerario o del hecho de ensalzar los logros de una identidad especial, es la obra conocida como *Terentius Neo y su esposa* (fig. 140). Dicha representación, realizada en el

<sup>117</sup> Todorov dice: "(...) representan un atributo abstracto antes que a un ser singular". TODOROV, Tzvetan: "La representación del individuo en la pintura", recogido en FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert y TODOROV, Tzvetan: *El nacimiento del individuo en el arte* (Ediciones Grasset & Fasquelle, 2005), traducción de Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva visión, 2006, pp. 12.

<sup>118</sup> BERGER, John: *El tamaño de una bolsa*, traducción de Pilar Vázquez, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004, pp.57-66; TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, pp. 28-32. Para el lector sería interesante leer *La llamada muda* de Jean Christophe Bailly sobre los retratos de El Fayum.

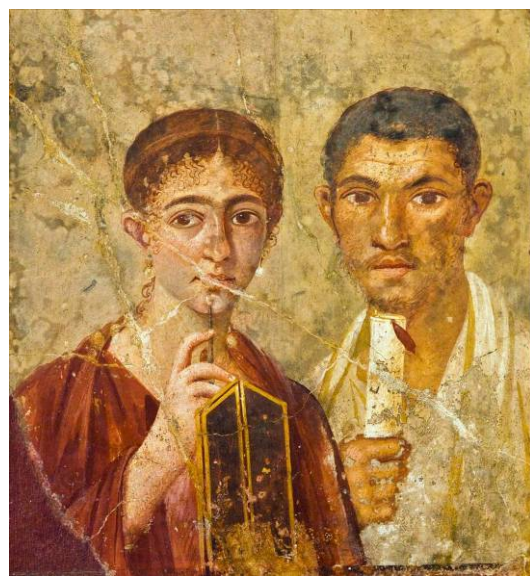
siglo I (sobre el 40-75) y descubierta en Pompeya, formaba parte de la pintura mural que se encontraba en la habitación de esta pareja. De cara a una primera interpretación, podemos afirmar que los objetos que llevan en sus manos simbolizan sus diferentes intereses y personalidades, mientras que la sencilla composición de la imagen descarta la posibilidad de que fueran personajes



**Fig. 138.** Estatua ecuestre de Marco Aurelio y detalle, anónimo, sobre el siglo II, estatua de bronce, altura: 350 cm. Plaza del Campideoglio, Roma.



**Fig. 139.** Retrato de Fayum, anónimo, sobre el siglo II, encáustica sobre madera, 18 x 37 cm. Museo nacional de Warsaw, Polonia.



**Fig. 140.** Terentius Neo y su esposa, anónimo, sobre 40-75, pintura mural, 58 x 52 cm. Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Pompeya.

conocidos en la esfera pública; puesto que parecen personas comunes, la pintura quizá sirviera para satisfacer sus propios hábitos y aficiones visuales, por lo que podemos añadir que la obra en cuestión se corresponde con lo que ahora entendemos por una representación de retrato, dando también testimonio de que el desarrollo del individuo se encontraba en un momento cuanto menos favorable.<sup>119</sup>

La representación del individuo, que se construyó y evolucionó desde la cultura griega hasta la romana, desarrolló gradualmente otro requerimiento distinto en cuanto al estilo de la imagen a partir del momento en el que apareció la figura de Cristo. Así, y teniendo en cuenta que el cristianismo valoraba, sobre todo, que el individuo pudiera recibir el mensaje y la gracia de Dios directamente, el tema religioso de glorificar a Dios como el único Señor en el mundo se convertirá en la idea trascendental del artista cristiano en la creación pictórica de la figura humana. Esto será debido a que dicha representación estaba repleta de un significado simbólico religioso, razón por la que se desdibujará el enfoque visual de su técnica, teniendo en cuenta que éste partía del estilo artístico romano

cuyo propósito era realizar fielmente la apariencia y la particularidad del individuo (fig. 141). Esto se prolongará hasta el siglo IV, cuando el cristianismo se convierta en la religión oficial del Imperio y la Iglesia adquiera un gran poder político y religioso, donde el Papa se convertirá en el intermediario entre los cristianos y Dios. De este modo la teología cristiana, cuya función principal era la predicación, fue transformándose progresivamente y reemplazando la tradición artística grecorromana, restableciendo y redefiniendo nuevas normas para la realización de la imagen del individuo.



**Fig. 141.** *Orante*, Pintura mural en la catacumba de Priscila, sobre siglo III, 40 x 27 cm. Roma.

<sup>119</sup> “(...) Flaubert, formulado en una carta dirigida a Mme. des Genettes en 1861 (Corr., Pléiade, III, 191), que decía: Al no estar ya los dioses y al no haber llegado aún Cristo, hubo entre Cicerón y Marco Aurelio un momento único en que sólo estaba el *hombre*”. Recogido en FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert y TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, pp. 13; *Ibidem*, p. 26-28.

Sobre el contenido teórico del arte cristiano en la Edad Media, podemos afirmar que fueron muchos los conceptos influidos por la estética griega del Neoplatonismo, cuyo principal representante fue Plotino, el cual (205-270) pensaba que la forma (*eidos*) de las cosas se originaba en el mundo de la inteligencia, que era superior a la realidad y pertenecía a una perfección ideal. Así, la forma dirigía la materia “como la recibe el bronce de la estatuaría y la madera de la arquitectura: el arte se traslada al bronce o a la madera a través de una imagen, pero el arte mismo se queda fuera de la materia, en la identidad consigo misma y en posesión de la verdadera estatua y de la verdadera cama”.<sup>120</sup> Aunque la forma del objeto poseía la belleza, ya no era semejante a su estado previo, el que le caracterizaba antes de penetrar en la materia, “porque cuanto más se dilata al adentrarse en la materia, tanto más se desvirtúa comparada con la que permanece en unidad”.<sup>121</sup> En la teoría de Plotino, por tanto, podemos observar como la materia se encontraba en la última posición del universo, teniendo en cuenta que entre el mundo inteligible y el sensible no existe continuidad alguna. Pero, por otra parte, Plotino nunca despreciará el arte considerándolo como una mera imitación de la realidad. En este sentido, decía lo siguiente: “De las artes, todas las que son imitativas, la pintura y la escultura, la danza y la pantomima, como tocan acá su sustancia, como se valen de un modelo sensible, como imitan formas y movimientos y reproducen las proporciones que ven, no sería razonable referirlas al mundo inteligible, como no sea en cuanto están en la razón del hombre. Pero si de la observación de la proporción existente en los animales se alcanza a considerar la disposición que reina entre animales universales, esa consideración sería una parte de la potencia que considera y contempla allá la proporción que reina entre todos los Seres en el mundo inteligible”.<sup>122</sup> De este modo, explica como el arte no era una simple imitación de la naturaleza, sino un medio idóneo para orientar el espíritu del espectador hacia el campo ideal de una realidad superior.

En relación a la forma, apuntaba también que “si la Forma de Hombre está allá, si está allá la Forma del Hombre racional y técnico, si las artes que son productos de la inteligencia están allá, entonces es menester afirmar que también están allá las Formas de los universales, no la de Sócrates, sino la del

---

<sup>120</sup> En *Física* de Aristóteles se utiliza la estatua para discutir la causalidad, la forma de la cama es el ejemplo de *La República* de Platón. Aquí, Plotino ha mezclado los dos conceptos para explicar su idea artística. PLOTINO: *Enéadas V-VI*, V- 9(5), traducción, introducciones y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1967, p. 172.

<sup>121</sup> *Ibidem*, V- 8, p. 140.

<sup>122</sup> *Ibidem*, V- 9(5), pp. 177.

Hombre”,<sup>123</sup> dejando constancia de su pensamiento, por el que creía que aquello que representaba la forma sensible del individuo particular no era la belleza real; al no utilizar el alma a la hora de sentir la forma-idea (*eidós*), la cual poseía el carácter común de todas las cosas, no se podrá nunca disfrutar de la belleza absoluta, existente desde el origen del universo, también conocida como el *Uno*. Finalmente, afirmaba “acerca de las bellezas ulteriores, ya no le toca verlas a la percepción sensible, sino que es el alma quien, sin mediación de órganos, las ve y las enjuicia, hay que contemplarlas elevándonos, tras dejar que se quede acá abajo la percepción sensible”.<sup>124</sup>

Habiendo observado algunas líneas generales del pensamiento de Plotino, podemos afirmar que lo que él promovía no era sino la idea filosófica de que el alma es superior a la materia y el espíritu es superior a lo físico, correspondiéndose con un requerimiento conceptual del cristianismo inicial, por el que San Pablo (5 a.C.-67) decía que “la carne es de Satán mientras que el espíritu es del Señor”.<sup>125</sup> Posteriormente, esta idea fue absorbida por la teología cristiana, creyendo San Agustín (354-430) que la forma de Dios (*Forma dei*) era la única forma inteligible del mundo terrenal que merecía ser disfrutada, puesto que la forma sensible de todo lo demás se consideraba inferior y pasajera.<sup>126</sup> Así, por todo esto, observamos como Dios representaba el canon mismo de la “belleza”, el cual debía ser obedecido por todas las cosas a la vez que infravaloraba el mundo material, siendo este el concepto central del desarrollo del arte visual en la Edad Media; aunque Dios, el creador de todas las cosas, empleó su propia figura para crear al hombre, nunca mostró su imagen a nadie en el mundo y,<sup>127</sup> por consiguiente, Jesús, que era la encarnación de Dios en el mundo terrenal, se convertirá en el principal modelo de la visión y de la representación sensible.

En este sentido, la iconografía de Cristo, de la Virgen y de los santos, que simboliza el camino de la humanidad hacia Dios después de liberarse de lo mundano, monopolizó la mayor parte de la representación pictórica medieval, aunque su estructura icónica no reconstruía, imitaba o representaba apariencia física alguna, sino que mostraba una encarnación simbólica que se correspondía

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, V- 9(5), p. 178.

<sup>124</sup> PLOTINO: *Enéadas I*, traducción y las notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1992, p. 83.

<sup>125</sup> TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, p. 34.

<sup>126</sup> JULLIEN, François: *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>127</sup> En el *Antiguo Testamento*: “Crea al hombre a su imagen y semejanza, y los crea hombre y mujer”(Génesis I, 27); “El hombre no puede verme y vivir”. (Éxodo 33, 20).

con el contenido del credo cristiano. Ciertamente, en palabras del propio Panofsky, el arte medieval abandonó la intención de determinar las dimensiones “objetivas” en pos de un estilo pictórico que podría ser definido como “esquemático”.<sup>128</sup>

Por todo esto, podemos afirmar que en la Edad Media, la pintura será la herramienta educativa más importante del cristianismo, mientras que la imagen de las cosas visibles fue reformada en base a una codificación general para toda persona; lo inteligible de la imagen, el significado esencial y la simbolización espiritual superarán, por tanto, a la exigencia de servir a la visión sensible, teniendo en cuenta que lo único eterno que el alma podía sentir era Dios, quedando la parte física del individuo relegada a un segundo plano. Por tanto, y a pesar de que durante este período se siguieron produciendo algunas imágenes de papas, emperadores y altos dignatarios, no se representaban en base a una apariencia particular y realista, sino más bien obedeciendo al carácter universal que Dios concedía al hombre. Y así, como conclusión, podemos afirmar que la pintura medieval era completamente esquemática en cuanto a la forma de representar la imagen individual o la figura humana.<sup>129</sup> (fig.142)

En el norte de Europa, ya en las postrimerías del siglo XIV, comenzaron a producirse una gran cantidad de encargos privados que, progresivamente, fueron transformando el estilo “esquemático” de la pintura medieval. Un ejemplo de esto lo encontramos en la famosa miniatura *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, (fig.143) en la que ya no se utilizaba el contenido temático de transmitir la verdad del credo cristiano, siendo sustituido por la representación de un paisaje y de objetos varios reconocibles por las personas de la época, reflejando también las características y las transformaciones que acaecían según el paso del tiempo, como pueden ser la luz, la sombra, las huellas del tiempo o el ciclo de la vida. En este sentido, la imagen pictórica servirá aquí a la visión del patrón y del espectador, representando no sólo el mundo visible sino también al individuo; si bien en la iconografía de Cristo, de la Virgen y de los personajes bíblicos se mostraba la encarnación esencial que se formaba según la norma de Dios, en esta nueva etapa se presentará al individuo común con sus particularidades propias. Así, la pintura, fue otorgando cada vez una mayor importancia a la

<sup>128</sup> En el arte medieval, la teoría de proporción hay dos estilos distintos: bizantino y gótico. PANOFSKY, Edwin: *Op. Cit.*, p. 76.

<sup>129</sup> En el año 600, el papa Gregorio el Grande (540-604) declarará: “el sentido que transmitan las imágenes deberá estar tan reglamentado como el de las palabras; ellas serán la escritura de los iletrados”. TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, p. 38-41.

representación de los momentos de la historia sagrada que más conmovían al hombre, como la vida terrenal de Jesús, los personajes que participaron en su historia y convivieron con él, la vida de su madre María y, también, la de José,

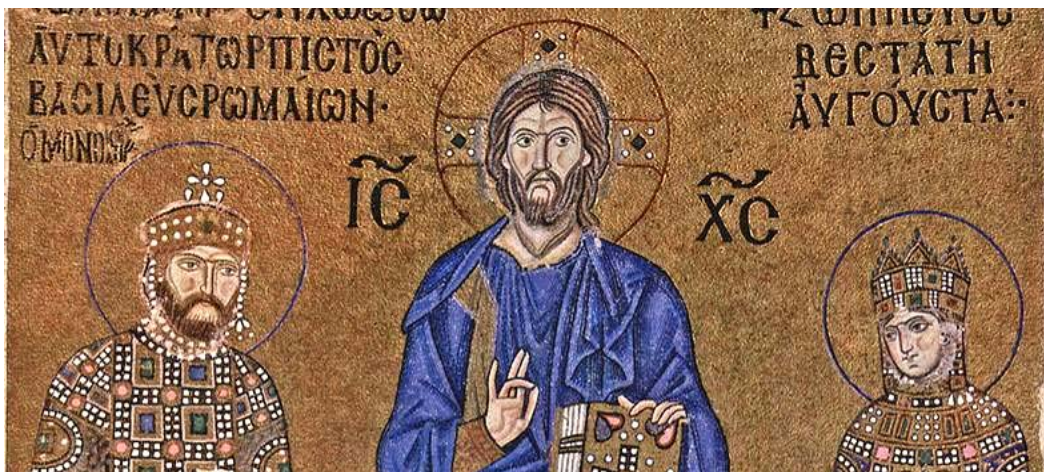


Fig. 142. (Fragmento) *Emperador Constantino IX, Jesús y la emperatriz Zoe*, siglo XI aprox., mosaico, Hagia Sophia, Turquía.



Fig. 143. *Febrero y Octubre*, de *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, Hermanos Limbourg, 1412-1416, pintura sobre vellum, 22.5 x 13.6 cm. Museo Condé, Chantilly.



que poseía la cualidad personal de tener una vida muy semejante a la del hombre común, convirtiéndose así en un modelo de suma importancia que logró captar la atención y el afecto de la sociedad, teniendo en cuenta que su contribución estaba repleta de humanidad.<sup>130</sup> (fig.144)

Estos nuevos elementos visuales que hemos observado en la miniatura acontecieron, también, en el campo de la pintura con posterioridad. Robert Campin (sobre 1378-1445), importante pionero de la Pintura flamenca a comienzos del siglo XV, también conocido como el Maestro de Flémalle, pintó en sus obras cuidadosos detalles (fig.145) en relación con la ropa de los modelos, de la Virgen, de san José y de los demás santos, además de emplear una composición arquitectónica y una escenografía muy propias del estilo flamenco de la época. Ciertamente, parecía que la imagen de Jesús y de María, que representaban el alma divina suprema, vivieran también en la sociedad terrenal del siglo XV, además de que la descripción pictórica, que era muy realista y minuciosa, en cuanto al paisaje y a los objetos, trataba de mostrar y de transmitir metafóricamente la esencia eterna de Dios a través de la apariencia visible.



**Fig. 144.** *Huida a Egipto*, Jacques Coene, entre el siglo XIV y XV, en *Las Heures du maréchal de Boucicaut*, Museo Jacquemart-André, París.



**Fig. 145.** *Natividad*, Robert Campin, sobre 1425, óleo sobre madera, 85 x 71 cm. Musée des Beaux-Arts de Dijon, Francia.

<sup>130</sup> *Ibidem*, pp. 50-52.

Vienen aquí al hilo las palabras de Santo Tomás de Aquino (1225-1274), que decía lo siguiente: “Como puede deducirse de las palabras de Dionisio, lo bello está constituido por el esplendor y por las debidas proporciones: en efecto, él afirma que Dios es bello <como causa del esplendor y de la armonía de todas las cosas>. Por eso, la belleza del cuerpo consiste en tener los miembros bien proporcionados, con la luminosidad del color debido”.<sup>131</sup>

La función práctica de la pintura, que principalmente residía en predicar el credo del cristianismo, no se transformó ni desapareció porque el artista comenzara a describir el mundo real en la representación, sino porque amplió totalmente la categoría de su finalidad. El historiador Johan Huizinga (1872-1945) ha indicado, al respecto de esto, que el retablo flamenco del siglo XV poseía un significado doble, por el que “sirve de solemne ostentación en las grandes fiestas, para suscitar la piadosa consideración de los fieles, y mantiene despierta la memoria del piadoso donante”.<sup>132</sup> (fig. 146) Así, el espíritu religioso y la apariencia física particular de una persona comenzaron a ser representados conjuntamente, mostrando del individuo tanto su creencia espiritual interior como su apariencia física exterior.

Nada más penetrar en el siglo XV, el retrato, cuyo desarrollo había permanecido estancado durante un largo tiempo, experimentó una nueva activación en Occidente. Desde este mismo momento, aparecerán toda una serie de pintores flamencos que realizarán retratos de personajes que no tenían por qué poseer un elevado estatus social, teniendo en cuenta que en estas imágenes no se pretendía representar deliberadamente la forma o los símbolos que subrayaran una identidad o posición particular del modelo, sino que únicamente pretendían erigirse como una descripción por la que el pintor realizaba fielmente la apariencia física del modelo.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> ECO, Umberto: *Op. Cit.*, p. 100.

<sup>132</sup> HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media* (Primera edición en Alianza Universidad, 1978), traducción de francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid, Alianza, 2004, p. 330.

<sup>133</sup> Todorov dice: “Campin es, asimismo, uno de los primeros pintores que produce retratos individuales de personajes que no ocupan un primer rango social, aquel donde la unicidad de la persona queda asegurada por la distinción otorgada a su estatuto. Roberto de Masmines, un caballero de la corte del rey Felipe, es mostrado sin ninguna inquietud de la idealización: no es el tipo de noble caballero lo que se pinta: es un individuo particular, de rasgos groseros, de mirada algo porfiada, de barba negra cortada al ras. Los retratos de un gentil hombre y de una dama dan testimonio de la misma preocupación por los detalles individuales; el hecho de que no conozcamos el nombre de los modelos demuestra que el retrato ya no se halla reservado solamente para las personas ilustres”. Recogido en FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert y TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, pp. 18-19.

Llegados a este punto, es necesario referir que uno de los principales conceptos visuales consistía en el hecho de que, aunque la imagen representada perteneciera a un modelo desconocido, su mentalidad y personalidad interior podría reflejarse por medio de características minuciosas y concretas de su expresión individual (fig. 147). De este modo, el sujeto modelo obtendrá un lugar legítimo que le permita exhibirse e identificarse y, al mismo tiempo, el sujeto pintor participará absolutamente en la construcción del retrato, logrando representar su propia existencia de una manera más explícita. Para concretar esto último, podemos observar el caso del famoso artista flamenco del siglo XV Jan van Eyck (1395-1441) que utilizó un gran número de métodos para plasmar su huella en cada obra, como puede ser el hecho de poner su firma, marcar su divisa o, incluso, pintarse a sí mismo reflejado en un espejo (fig. 148). Todorov, al comentar *El matrimonio Arnolfini*, afirma que “la fuerza de esta imagen procede



**Fig. 147.** *Retrato de una mujer*, Robert Campin, entre 1420 y 1430, óleo sobre madera, 40 x 28 cm. Galería Nacional de Londres.

**Fig. 146.** (Fragmento) *Tríptico de la Anunciación* (parte del donante), Robert Campin, 1425, óleo sobre madera, 64.4 x 27.3 cm. Museo Metropolitano de Arte de NY.

no de su contenido simbólico ni de su audacia histórica, sino del estado en el que nos sumerge: de nuevo la percepción cede su lugar a la contemplación".<sup>134</sup> A decir verdad, en dicha obra la contemplación del espectador es la misma que la del pintor, teniendo en cuenta que la composición del espacio del fondo se organiza a partir de un punto de vista fijo, subrayándose sobre todo la presencia de los protagonistas, los Arnolfini, que han sido deliberadamente agrandados. Esto, por otra parte, se relaciona con el hecho evidente de que existen dos distancias distintas entre los modelos y la lámpara que cuelga del fondo de la habitación donde están, una en la visión general y otra, mucho mayor, reflejada en el espejo de la pared. Y así, podemos deducir que los dos elementos, conformados por el espacio objetivo y por la visión subjetiva del pintor, no se confunden, sino que coexisten de manera yuxtapuesta en un tiempo y en un espacio particular, aunque esta disposición manifieste que la visión subjetiva del pintor fue la primera en completar el motivo de la representación.



**Fig. 148.** *El matrimonio Arnolfini* y detalle, Jan van Eyck, 1434, óleo sobre madera, 82 x 60 cm. Galería Nacional de Londres.

Como se ha dicho anteriormente, podemos señalar el nacimiento de la representación del individuo en la pintura flamenca hacia la primera mitad del siglo XV en el norte de Europa, concretamente en los territorios de Flandes, Borgoña y Francia. Desde aquel momento hasta finales del siglo XIX, la pintura

<sup>134</sup> TODOROV, Tevetan: *Op. Cit.*, p. 157-159.

occidental no abandonará nunca el objetivo de mostrar a los individuos del mundo real. Al respecto de esto, en “La representación del individuo en la pintura”, Todorov opina que la pintura no solo ha participado activamente en la historia del pensamiento sino que, a su vez, es también pensamiento en sí misma. Esto, por otra parte, no depende de la mutación de las características formales y del significado preestablecido de la composición, sino que se relaciona directamente con las propias modalidades de la representación, por lo que el redescubrimiento del individuo explicará la gran ruptura de la historia del pensamiento en Occidente, que explicará y dará paso al Renacimiento; éste no consistió, únicamente, en la manifestación de un deseo de volver al arte grecorromano, sino que fue uno de los detonantes del cambio que modificará y catapultará la cultura occidental, influida radicalmente por el advenimiento y el redescubrimiento de aquel nuevo individuo.<sup>135</sup>

A través de una breve introducción sobre la evolución del concepto creativo de la imagen del individuo en Occidente y en Oriente, hemos descubierto la dificultad existente a la hora de utilizar teorías concretas acerca de la belleza o la fealdad, lo plano o lo tridimensional, lo realista o lo conceptual, etc, para analizar la diferencia entre el retrato tradicional occidental y el chino. Por descontado, no podemos ni debemos caer en un reduccionismo que nos haga concluir, simplemente, que la diferencia entre ambos radica en el resultado generado por la evolución de las ideas, ni que dependa de las características técnicas y matéricas. Como apuntábamos anteriormente, un retrato, ya sea oriental u occidental, incluye tanto el elemento espiritual como el físico, aunque cada uno posea sus propias maneras a la hora de representar y comprender a la gente. Y así, por esto mismo, creemos que es necesario recurrir a la propia condición del lenguaje pictórico, a sus fines creativos, para establecer la diferencia real entre el retrato occidental y el oriental:

1. En Oriente se emplea lo “invisible” para conocer y explicar el proceso del ser de la vida de todas las cosas, siendo el retrato individual un medio para enseñar lo que ha poseído originalmente el ser humano (el valor de la ética natural) y lo que será elogiado eternamente (el canon de la moralidad humana).
2. Occidente, por otra parte, aprovechará la “forma” para transmitir el ideal sublime del pensamiento, la “esencia invisible” del individuo como ser humano,

---

<sup>135</sup> FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert y TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, p. 20-22.

desde los dioses y el espíritu de Egipto hasta la humanidad otorgada por la gracia de Dios en el cristianismo, pasando por la perfección de Grecia y la realidad de Roma. De este modo, las transformaciones estilísticas han respondido a las ideas estéticas y a las demandas prácticas de los distintos períodos, hasta que irrumpió el humanismo renacentista y cualquier individuo pudo ser, por fin, representado con las características físicas y personales propias del arte pictórico, adquiriendo con ello el privilegio de una singularidad social.

No obstante estas diferencias, queremos matizar aquí el concepto de “esencia invisible” correspondiente a ambas culturas, para lo que nos valdremos de las palabras de Ruiz de Samaniego: “(...) todo retrato funciona a dos niveles: el nivel de la analogía y el de la esquematización. La primera ha de permitir el reconocimiento; la segunda, que se da a través de estructuras simplificadas bajo lo visible que generan esquemas, permite la rememoración. La analogía genera el parecido, reconozco en ella a la persona retratada, la esquematización nos permite reconocer en el cuadro la esencia inmaterial e invisible que nos afecta como especie. La esquematización evita, de esta manera, la individualidad absoluta, la singularidad irreductible”.<sup>136</sup>

### **3.2 Comparación de las distintas formas expresivas del “individuo” en el retrato tradicional.**

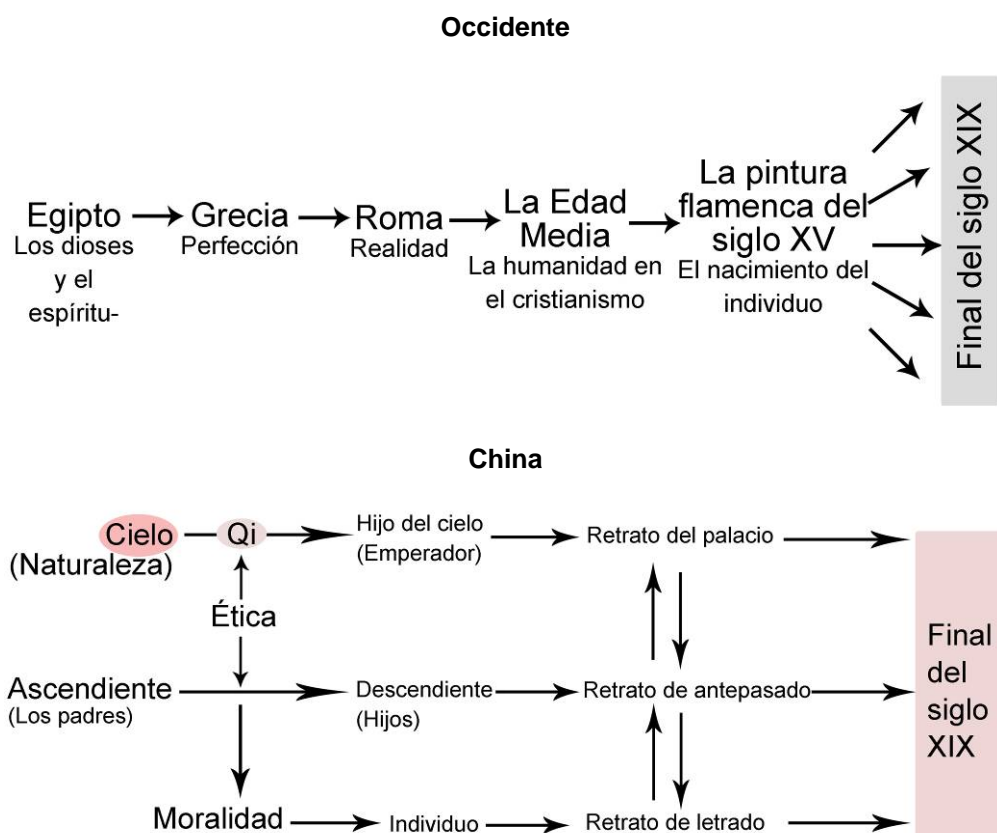
En este último punto del presente tema, emplearemos un foco discursivo para comparar, de manera práctica, obras de retrato orientales y occidentales. Así, y puesto que tanto el retrato tradicional chino como el occidental se fundamentaban en una regla común, basada en el empleo de la técnica pictórica para describir y representar aquello que han visto y sentido ante los ojos, el carácter y la forma particular de cada ser humano en el mundo real, encontraremos el punto clave de nuestro análisis en las distintas formas expresivas que se apuntaban en la representación del “individuo” dentro de ambos tipos de retrato. Respecto a la parte occidental, continuaremos con lo que ya introdujimos en el capítulo anterior, como es el nacimiento del individuo en el arte, para lo que utilizaremos creaciones pictóricas realizadas entre el período que transcurre desde el siglo XV hasta finales del XIX, cuyo elemento principal lo encontraremos en el individuo de la realidad. En cuanto al retrato oriental, según la identidad del modelo y la función práctica que posee, podemos dividirlo en tres

---

<sup>136</sup> RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: “La pérdida de nuestros rostros”, recogido en *Cuadernos del IVAM*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, Verano, 2004.

géneros representativos que desarrollan, todos ellos, la idea del “individuo”, influyéndose mutuamente en cuanto a sus conceptos creativos y a sus construcciones pictóricas. Por consiguiente, y para realizar una comparación efectiva, lo que primeramente estudiaremos de las obras chinas será el retrato de letrado, que otorga una gran importancia al hecho de presentar el espíritu individual; posteriormente, como algo suplementario, nos centraremos en el retrato oficial del emperador y en el del antepasado, que normalmente se utilizaban con una función práctica social y eran realizados por creadores anónimos (Esquema- 4).

**Esquema-4**



Puesto que todo retrato tradicional, ya sea chino u occidental, subraya el elemento realista del individuo, comenzaremos comparando dos imágenes que se enmarcan dentro de este estilo. *El retrato de Yang Zhu-Xi*, realizado por el pintor Wang Yi (1333-¿??), es un retrato de letrado de 1363, previo al periodo de intercambio entre la pintura occidental y la oriental (1600-1900) (fig. 149). El erudito Shan Guo-Qiang (1942-) pensaba que era ésta una obra representativa y de gran importancia para el retrato chino tradicional, teniendo en cuenta que

ponía en evidencia su separación de la técnica pictórica del retrato, que destacaba por realizar fielmente la estructura del rostro y las características detalladas en relación a la pintura de la figura humana.<sup>137</sup> Por la parte occidental, la obra que nos servirá de objeto comparativo será el dibujo preparatorio para el retrato del *Cardenal Albergati*, realizado por el pintor flamenco Jan van Eyck en el siglo XV (fig. 150).



**Fig.149.** Retrato de Yang Zhu-Xi y detalle, Wang Yi y el paisaje es del pintor Ni Zan, 1363, Tinta sobre Papel, 27.7 x 86.8 cm. Museo Palacio, Beijing.



Detalle de fig. 149.



**Fig.150.** (Fragmento) dibujo preparatorio para el retrato del *Cardenal Albergati*, Jan van Eyck, 1438, punta de plata y punta de oro sobre papel blanco preparado, 21.4 x 18.1 cm. Dresde, Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen.

<sup>137</sup> SHAN, Guo-Qiang: "Una breve reseña de la historia del retrato chino", recogido en la revista *Place Musum Journal*, nº 2, Beijing, Editorial Zijincheng, 1997, pp. 65-66.



Lo primero que podemos decir es que ambas representaciones poseen un carácter realista, motivo suficiente para que cualquier espectador pudiera reconocer al modelo en el mundo real. Pero, teniendo en cuenta que ambas habían sido construidas mediante un recurso pictórico sencillo, como es el blanco y negro, se puede distinguir de manera evidente que sus representaciones dependen de dos pensamientos esencialmente distintos; mientras que *El retrato de Yang Zhu-Xi* es una representación realista realizada totalmente mediante línea de tinta, el dibujo de Van Eyck posee una descripción pictórica de la luz y del volumen con un sentido de aproximarse a la realidad. Esto, por su parte, no significa que Wang Yi había visto en el objeto algo distinto a lo que había percibido Van Eyck, sino que el artista chino, en base a su contemplación del individuo, no se concentrará totalmente en captar la forma figurativa del modelo, sino en aquello que es invisible, el “qi”, que tenía la función de generar la vida y la personalidad individual en el cuerpo humano.<sup>138</sup> Al respecto de esto, Wang Yi había mencionado en su libro *Secretos de la pintura de retrato*, que el proceso de producción pictórica partía desde la contemplación y la comprensión hasta la práctica misma: en primer lugar, “hay que entender bien la fisonomía para realizar el retrato”; luego, a través del momento “en el que el modelo sigue hablando y riendo como si nada hubiera sucedido, se presenta la personalidad y la emoción sincera”. Se le “contempla en quietud, memorizando su forma visual en el corazón”. Finalmente, cuando el artista ponga en practicar la pintura, podrá sentir que “cierra los ojos, y es como si lo tuviera ante él. Cuando súbitamente doy rienda suelta a mi pincel, es como si lo tuviera bajo el pincel mismo”.<sup>139</sup> El artista chino, por tanto, observa la apariencia semejante y la actividad ordinaria del modelo, prestando atención al hecho de percibir su carácter espiritual, lo que en la pintura se traduce como la forma subjetiva del artista que representa el exterior y el interior de un individuo real. Así, la forma objetiva de la realidad que es el objetivo del retrato de Cardenal Albergati, a partir de cuyo logro brotará el alma del retratado, nunca podrá equipararse al principio ideal de la pintura china tradicional ya que, dicho de otro modo, el nivel de la representación realista del retrato chino tradicional dependerá de la habilidad pictórica, siendo dirigido y controlado por la conciencia subjetiva del pintor. Lo subjetivo, de este modo, aprovechará generalmente la ética y la moralidad, lo “invisible”, como valor supremo, siendo superior en todo momento a los factores objetivos, razón por la

<sup>138</sup> JULLIEN, François: *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>139</sup> WANG, Yi: *Op. Cit.*, p. 485. Una parte de la traducción es de Anne-Hélène Suárez Girard, recogido en *ibidem*, p 112.

que la representación de Wang Yi, realizada mediante la sencilla línea de la tinta china y sin ninguna capa de color, será capaz de expresar metafóricamente el temperamento del letrado chino, que siempre promovía la idea de mantenerse apartado de la vida material. Y de este modo, el pino y la piedra realizados en el fondo por el artista letrado Ni Zan (1301-1374), poseerán también un significado simbólico que hace referencia a la conducta moral del modelo.

Por otra parte, en el dibujo de Van Eyck, el elemento pictórico y la representación material se presentan de manera distinta a lo que hemos observado en *El retrato de Yang Zhu-Xi* (que poseía un significado simbólico de la estética china) ya que éste es solamente un esbozo preparatorio para la producción posterior del retrato al óleo, remarcada esta intención por los apuntes escritos al lado de la cabeza, en el dibujo, en los que se describen el color de la piel, del iris de los ojos, etc. (fig. 151) La técnica pictórica que reproducía el realismo del modelo en el siglo XV resaltaba, sobre todo, la idea del “nacimiento del individuo”



**Fig.151.** *Cardenal Albergati*, Jan van Eyck, 1438, óleo sobre tabla, 34.1 x 27.3 cm. Viena, Museo Kunsthistorisches.

en la evolución histórica del pensamiento occidental. Pero, ciertamente, debemos entender que esta idea implicaba el inicio del humanismo occidental y no el del individualismo. En conjunto, la importancia de la representación pictórica y del valor subjetivo del pintor, del modelo y de otras personas, continuaba todavía con lo que el Cristianismo había explicado en cuanto a la “verdad” divina y a la misión de predicarla. Pero, por otra parte, el estímulo que suponía la pintura realista, que se desarrollaba justamente en aquel entonces, fue capaz de influir en la transformación de la representación para producir un efecto visual nuevo en el espectador, por el que el donante y la persona piadosa podían participar en la historia divina apareciendo junto a Jesús, la Virgen y los santos (fig. 152). En este sentido, el retrato de la pintura flamenca del siglo XV propició una manera característica por la que el individuo pudo representar su presencia fiel y su conciencia subjetiva fuera del tema del arte religioso, ya que por aquel entonces el retrato fue desplegado y realizado en base a muy diversas funciones. Fue este, por tanto, un período muy importante para Occidente, en el que el individuo del

mundo real pudo, progresivamente, obtener la atención del pensamiento visual sin ser excluido por su condición o rango social particular.



**Fig. 152.** *Virgen del canónigo Van der Paele*, Jan van Eyck, 1436, óleo sobre tabla, 122 x 157 cm. Museo Groeninge, Brujas.

En *El otoño de la Edad Media*, de Johan Huizinga, el pintor portugués Francesco de Holanda (1517-1585) recoge una interesantísima reflexión sobre el arte del maestro renacentista Miguel Ángel (1475-1564), que dice así: “La pintura flamenca agrada a todos las personas piadosas más que la italiana. Ésta nunca les arranca lágrimas, mientras que aquélla les hace llorar copiosamente, sin que esto sea en modo alguno consecuencia de la fuerza y del mérito de este arte, sino que la única causa de ello es la gran sensibilidad de las personas piadosas. La pintura flamenca es muy del gusto de las mujeres, sobre todo de las más viejas y de las muy jóvenes, como también del gusto de los frailes, de las monjas y de todas las personas distinguidas que no son sensibles para la verdadera armonía. En Flandes se pinta principalmente para reproducir de un modo engañoso la apariencia externa de las cosas y muchas veces se pintan asuntos que sumen al contemplador en un éxtasis o que son irreprochables, como santos y profetas. Más por lo regular pintan lo que se suele llamar un paisaje y muchas figuras en él. Y si bien esto afecta gratamente a los ojos, no hay ni arte, ni razón en ello, ni simetría, ni proporciones, ni elección, ni grandeza; en una palabra, esta pintura carece de fuerza o de grandeza; quiere reproducir a la perfección y a la vez muchas cosas, de las cuales sería una sola bastante para emplear en ella toda la fuerza”.<sup>140</sup>

<sup>140</sup> Recogido en HUIZINGA, Johan: *Op. Cit.*, p. 353. Francesco de Holanda tiene también un texto (libro) llama *Del sacar por el natural*, que es un pormenorizado manual de instrucciones para pintar

Así, frente a esta descripción que hace Francesco de Holanda, podemos destacar dos conceptos principales. En primer lugar, se demuestra que la pintura italiana y la flamenca poseían diferentes ideas en cuanto a la creación artística; en este sentido, según la opinión de Panofsky, el artista italiano del Renacimiento estableció la teoría de la proporción, combinando la interpretación cosmológica de la época griega y la de la Edad Media y utilizando la “simetría” del conocimiento clásico como el principio radical de la perfección estética, completando así “la antropometría mediante una teoría filosófica y psicológica del movimiento y una teoría de la perspectiva matemáticamente exacta”. Y todo esto, ciertamente, era la realización de un postulado metafísico.<sup>141</sup> Pope-Hennessy (1913-1994) piensa, al respecto del retrato del Renacimiento, que “la representación es la historia de cómo los ojos dejan de ser símbolos lineales y se convierten en nuestros órganos reflectores y perceptores de la luz; de cómo los labios dejan de ser un segmento en la textura indiferenciada de la cara y se convierten en una zona sensible cuyo relajamiento o concentración puede expresar toda una gama de respuestas; de cómo la nariz deja de ser una separación entre los dos lados de la cara y se convierte en el delicado instrumento mediante el cual olemos y respiramos, y de cómo los oídos dejan de ser unos pólipos góticos repulsivos que surgen de la cabeza y se convierten en una especie de aparato receptor cuyas divinas funciones compensan su forma poco atractiva. La transición se refleja no sólo en la reproducción de cada órgano, sino en su representación en relación con los demás como parte de una estructura coherente total”.<sup>142</sup> Además, aunque la “Gran Teoría” del Renacimiento fue llevada a cabo, principalmente, en la pintura de tema religioso, debido a las numerosas investigaciones y contemplaciones sobre el hombre, influyó también en la creación retratística de la época, que se había ido convirtiendo en todo un género de manera progresiva. Por citar algunos ejemplos, podemos detenernos en el retrato de *Segismundo Pandolfo Malatesta*, del pintor italiano Piero della Francesca (1415-1492) (fig. 153). En él, observamos como la nariz ocupa un tercio del rostro, mientras que la línea del cabello divide la cabeza en dos mitades de cuarenta y cinco grados casi idénticas, conformando el cráneo como un semicírculo y el cuello como una especie de columna, mostrando todo ello una rigurosa trama geométrica.<sup>143</sup> Por otra parte, en el retrato de *Ginebra de Benci* (fig. 154) de Leonardo da Vinci (1452-1519), la

---

“del natural” un rostro.

<sup>141</sup> PANOFSKY, Edwin: *Op. Cit.*, pp. 84-94.

<sup>142</sup> POPE-HENNESSY, John: *El retrato en el renacimiento*, Madrid, Akal, 1985, p. 9.

<sup>143</sup> AA.VV.: *El retrato del Renacimiento*, edición a cargo de Miguel Falomir, Madrid, Museo nacional del Prado, 2008, p. 184.

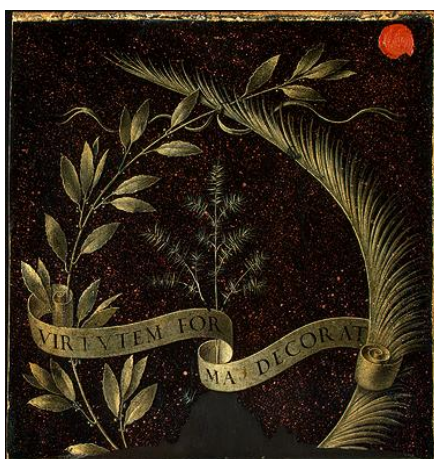
modelo aparece representada con unas cualidades pictóricas que reflejan una gran suavidad en su piel, pudiéndose apreciar en sus rasgos faciales un importante acercamiento a la forma propia del estilo clásico. El enebro del fondo, por su parte, simboliza el nombre de la modelo en italiano, resaltando además la luminosidad de Ginebra, dada su oscuridad. En el reverso de la pintura,



**Fig. 153.** *Segismundo Pandolfo Malatesta*, Piero Della Francesca, 1450 y 1451, temple y óleo sobre tabla, 44 x 34 cm. Museo del Louvre, París.



**Fig. 154.** *Ginebra de Benci*, Leonardo da Vinci, 1474, óleo sobre tabla, 38.8 x 36.7 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.



**Fig. 155.** El dibujo en el reverso de *Ginebra de Benci*.

finalmente, hay un dibujo de una guirnalda, de una rama de laurel y de otra de palma, atadas todas ellas por una cartela en latín: "VIRTYTEM FORMA DECORAT" (la belleza adorna la virtud) (fig. 155), resaltando claramente el fin creativo de este retrato virginal.<sup>144</sup> Como último de estos ejemplos, citaremos el retrato de *Bindo Altoviti* (fig. 156), realizado por Rafael Sanzio (1483-1520), que presenta una excelente técnica del color y de la representación lumínica en el claroscuro, además de reflejar

<sup>144</sup> BECKETT, Wendy: *La historia de la pintura* (Editorial Dorling Kindersley Book, 1994), traducción china de Li, Hui-Zhen y Lain, Hui-Xing, Taipéi, Editoriual Taiwán Mac, 2003, p. 119.

una composición pictórica de triángulo estable articulada por el ojo derecho, la “V” de la espalda y el anillo de la mano del modelo. Podemos afirmar, llegados a este punto, que todas estas obras explican la idea creativa por la que el artista italiano del Renacimiento se regía a la hora de representar la imagen realista de un individuo, buscando de este modo la forma perfecta para alcanzar un espíritu completo. Y así, a modo de conclusión, nos encontramos con la posibilidad de que el artista renacentista creyera que en la imagen del individuo se debía haber escondido el código formal perteneciente a la verdad divina, por lo que éste tratará de disponer los elementos de un arte perfecto en la pintura, a fin de que



**Fig. 156.** *Bindo Altoviti*, Raffaello Sanzio, 1512 y 1515, óleo sobre tabla, 60 x 44 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.

fueran como una representación de acuerdo con la belleza de la verdad. En *El retrato en el renacimiento*, se afirma que “el arte del retrato, como otras formas del arte, es una manifestación de convicciones, y en el Renacimiento refleja una vuelta al interés por los motivos humanos y por el carácter humano, el reconocimiento de nuevo de esos factores que convierten a los seres humanos en individuos y que son el núcleo de la vida del Renacimiento. Se ha dicho algunas veces que la visión renacentista de la naturaleza autosuficiente del hombre marca el principio del mundo moderno. Sin duda marca el comienzo del retrato moderno”.<sup>145</sup>

Volviendo a los conceptos que se derivan del texto de Francesco de Holanda, en segundo lugar, observamos cómo se hace referencia a los principios de la teoría artística del Renacimiento, como son la “simetría”, las “proporciones”, la “elección” y la “grandeza”, que ya habían sido mencionados por Miguel Ángel. Al respecto de esto, es importante señalar el hecho de que también existían conceptos artísticos similares en el retrato tradicional chino pero, por el contrario, no se fundamentaban en ningún teorema matemático o geométrico, de la misma manera que tampoco se utilizaban para la antropometría, sino que eran una serie

<sup>145</sup> POPE-HENNESSY, John: *Op. Cit.*, p. 9.

de reglas que el retratista chino tenía que acatar a la hora de organizar el empleo de los símbolos y de disponer la composición, con el fin de jerarquizar la escena. Esto, principalmente, se realizaba en la pintura de retrato oficial del emperador y en el retrato del antepasado, teniendo en cuenta que el chino antiguo prestaba mucha atención al orden de la ética, desarrollando un sistema serio y prudente de la escala social. En el libro clásico chino, *Lüshi Chunqiu*, se dice que “en el inicio, la vida fue creada por el cielo, y era cultivada por el hombre. La persona, que podía proteger la vida que nació del cielo (implica todas las vidas de la sociedad) y no la interrumpiría, es el hijo del cielo”.<sup>146</sup> Como vimos en otro capítulo, la sociedad china tradicional pensaba que el hijo del cielo, el emperador, ostentaba una posición suprema en el mundo, por lo que estaba capacitado para diseñar sus propios colores, símbolos y signos, poseyendo cada uno de estos una connotación trascendental e inmutable. En este sentido, el sistema de empleo de símbolos, que se practicaba mediante una serie de normas estrictas para distinguir el rango superior del inferior, estaba destinado también a todas las clases sociales que se situaban por debajo del emperador. Estos símbolos se representaban, directa y claramente, en la indumentaria del retrato oficial, donde el dibujo de según qué animal en la ropa, por ejemplo, definía el nivel del funcionario representado (fig. 157 y 158).

Por otra parte, ofrendar al antepasado o a los dioses era una costumbre que reflejaba el orden superior e inferior de la ética, por lo que la pintura religiosa budista y el retrato oficial, realizados en base a unas funciones prácticas y sociales determinadas, poseían un estilo similar en cuanto a su construcción. Así, el sitio central y más elevado se destinaba para el modelo que poseía una identidad más importante y noble, mientras que en el nivel inferior se situaba el personaje de menor importancia. La izquierda y la derecha, por su parte, reflejaban la distinción entre lo masculino y lo femenino, así como de lo superior y de lo inferior, respectivamente (fig. 159 y 160).

Otra norma la observamos en las palabras del crítico Zhou Lu-Jing (sobre el siglo XVII) el cual decía que “solamente para realizar la iconografía de los dioses, como consecuencia de que las personas creyentes quieran exhibir sus autoridades y dignidades, se debe representar siempre con la cara de frente, para que posean un sentido majestuoso”.<sup>147</sup> Aquí se explica, por tanto, el

<sup>146</sup> AA. VV.: *Lüshi Chunqiu*, anotación de Zhang Shuang-Di, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing, 2000, p.10.

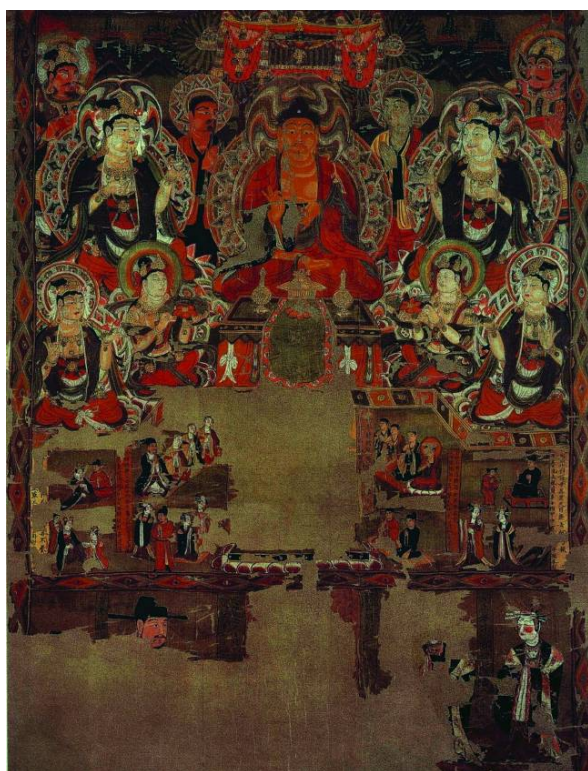
<sup>147</sup> ZHOU, Lu-Jing: “La forma congénita y la apariencia natural, crítica de la pintura de personaje”,



**Fig. 157.** (Fragmento)  
*Retrato de Funcionario formal del tercer nivel,*  
anónimo, entre el siglo XIV y XVII, tinta y color sobre papel, 172 x 81 cm.



**Fig. 158.** (Fragmento)  
*Retrato de primer nivel Lung Ching Kung,*  
anónimo, entre el siglo XIV y XVII, tinta y color sobre papel, 181 x 72 cm.



**Fig. 159.** *Imagen de la transformación del libro budista-Agradecimiento a los padres* y detalle, anónimo, sobre el siglo X, tinta y color sobre seda, 134 x 102 cm.



**Fig. 160.** *Retratos de cinco generaciones de la familia Fu Shou,* anónimo, sobre el siglo XVII, tinta y color sobre papel, 197 x 93 cm.





Detalle de fig. 159.  
Padre muerto del  
donante (Bajo  
izquierdo).



Detalle de fig. 159.  
Donante (bajo  
derecho de la  
imagen).

desarrollo general del porqué el retrato oficial del emperador y del antepasado se representaban con el rostro de frente a partir del siglo XV. El investigador LiGuo-An, en relación a esto, cree que dicha representación pudo deberse al hecho de que el retrato frontal<sup>148</sup> poseía el efecto de fortalecer la comunicación espiritual entre el protagonista de la imagen y el espectador del mundo real; esto, posteriormente, impulsaría al espectador a asociar el orden de la ética natural desde su visión hasta la mentalidad, pudiendo llegar incluso hasta la conducta moral.<sup>149</sup> Y esto, ciertamente, había influido también en los retratos de letrado, en los que se pintaba el rostro del modelo desde un punto de vista frontal.

En este sentido, es necesario añadir que, aunque el retrato de letrado no poseía tantas exigencias escrupulosas a la hora de cooperar con una función práctica y social en la composición, sí contaba con una serie de símbolos pictóricos cuyos significados visuales apuntaban directamente al canon estético chino, como por ejemplo que el modelo se vistiera con la ropa de letrado o que se situara en la naturaleza leyendo un libro. El contenido de estas construcciones, principalmente, partía de los personajes antiguos, quienes en su comportamiento e historia personal se correspondían con el ideal moral de la estética china. Y así, debido a que el retratista chino comprendía claramente la exigencia del canon sobre el objetivo de la producción y de la identidad del protagonista, se dará frecuentemente una apropiación del elemento histórico en la representación, por la que el modelo se disfrazará con una indumentaria significativa. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en una pintura del artista Chen Hong-Sou (1598-1652), que aprovechó la historia del famoso poeta Bai Ji-Yi (772-846) en *Las cuatro*

<sup>148</sup> En la Dinastía Han del Este (entre el 25 y el 220 d.C.), ya se realizaban retratos frontales del difunto en su tumba, a modo de pintura mural. ZHOU, Jin: *Investigación sobre el retrato de las Dinastías Jin y Tang*, Hangzhou, Editorial Academia del Bellas Artes de China, 2008, p. 22.

<sup>149</sup> El investigador Li Guo-An afirma que el emperador Zhengtong de Ming (1436-1464) era un budista piadoso, por lo que quería metaforizar una progresiva divinización de lo humano en sí mismo. Cambió así la tradición del retrato del emperador por una representación con el rostro de frente. Y así, gradualmente, se convertirá esto en una regla normal para el retrato de función práctica y social. LI, Guo-An: "Los dos caracteres sociales en la producción del retrato en el final de la dinastía Ming", recogido en *Estudio del arte*, Taipéi, Editorial Artista, T.6, 1991, pp. 119-157.

*alegrías del caballero Sheng-Lu*, o cuando el pintor Gai Qi (1774-1829) representó con ropa de monje budista al literato Qian Dong (1752-¿???) (fig.161), teniendo en cuenta que el propósito de ambos era insinuar la conducta interior del modelo.



**Fig. 161.** Retrato de Qian Dong, Gai Qi, 1823, tinta y color sobre papel, 35.9 x 50 cm. Museo Palacio, Beijing.

El hecho de apropiarse y de disfrazar eran, también, recursos creativos que se utilizaban con frecuencia en las representaciones del retrato occidental. La obra más famosa, en este sentido, es el *Autorretrato* que Alberto Durero (1471-1528) realizó en el año 1500 (fig. 162). Durero no continuó con la idea de los artistas anteriores, que disponían al modelo real junto a la sagrada familia formada por la Virgen, Jesús y los santos en una misma escena, sino que disfrazó su apariencia con la de Cristo mismo. Todorov opina, al respecto de esto, que la intención del pintor alemán no era blasfemar contra la religión ni pretender ser adorado como Dios, sino sugerir que la persona, cada persona, debe hacer todo lo posible por parecerse a Cristo.<sup>150</sup> Este retrato, que había reflejado una progresiva humanización de lo divino, se convirtió en un símbolo testimonial de que la sociedad occidental había elevado gradualmente la conciencia del humanismo, a la vez que implicaba el hecho de que el desarrollo del arte pictórico comenzaba a transmitir la representación mediante un estilo subjetivo.

Por otra parte, en la pintura de Tiziano Vecellio (1477-1576) (fig. 163), podemos ver la idea visual del retrato clásico occidental, aunque con una modalidad adaptada a las nuevas concepciones. En este sentido, ya no se otorgará importancia a una descripción minuciosa del detalle de la estructura, ni

<sup>150</sup> TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, p. 205.

se promoverá una representación formal de supuestas teorías perfectas, sino que se centrará en resaltar elementos pictóricos concretos como la pincelada, la atmósfera, la luz o el color, tratando de modelar así una representación del retrato con las características propias de un individuo particular. De este modo, en la superficie de la pintura, la textura del material y del color no solamente será una representación visible de la transformación del sentido subjetivo del pintor sino que, además, logrará fortalecer el efecto visual que hacía referencia al alma del modelo. Y así, la técnica pictórica de Tiziano se convertirá en un punto clave que influirá, cuantitativamente, sobre un gran número de pintores del periodo barroco occidental.



**Fig. 162.** *Autorretrato*, Durero, 1500, óleo sobre tabla, 67 x 49 cm., Alte Pinakothek, Munich.



**Fig. 163.** *El inglés joven*, Tiziano, 1540-1545, óleo sobre lienzo, 111 x 93 cm., Galería Palatina, Florencia.

A través del hecho de pintar al individuo de la realidad objetiva, el artista occidental desarrollará, en gran medida, elementos pictóricos como el color, la línea y los materiales, alterando así el estilo de la representación pictórica en función de la idea subjetiva del pintor. Por otra parte, el artista chino continuará con el camino marcado por la conciencia subjetiva y el motivo creativo, mostrando en todo momento la regla ética y el ideal moral que debe acompañar a toda pintura y, además, tratando de atender a las demandas del individuo a la hora de producir el retrato. Entre todos los elementos pictóricos del retrato chino,

“bimo” (el uso del pincel y de la tinta) será el que posea una mayor importancia. Al respecto de esto, el pintor Shi Tao (1642-1707) decía que “pintar es el resultado de la receptividad de la tinta; la tinta se abre al pincel; el pincel se abre a la mano; la mano se abre al corazón. Y todos ellos de la misma forma que el cielo engendra lo que la tierra produce: todo es el resultado de la receptividad”.<sup>151</sup> El crítico Jiang Ji (1714-1787), por su parte, opinaba que “(si el pintor) poseía un carácter excelente y gran erudición, su uso del pincel naturalmente mostraría la cualidad (qi) de la literatura. Y la cualidad de la literatura significaba que tenía el espíritu”.<sup>152</sup> Y así, el retratista y crítico Shen Zong-Qian (1736-1820) afirmaba que “el pincel es el mariscal de la tinta, la tinta es lo que llena pincel”.<sup>153</sup>

Como hemos podido observar, las teorías que examinaban y revisaban el uso del pincel y de la tinta estaban siempre relacionadas con el concepto de “lo invisible”, con la idea esencial del interior subjetivo; incluso a veces, el artista se decantaba explícitamente por el uso del pincel y de la tinta, sin pretender aproximarse a una representación de la forma objetiva. En *el Retrato de Ding Jing*, (fig.164) por ejemplo, el artista Luo Pin (1733-1799) utiliza líneas activas de calidad caligráfica, tomando prestada la idea pictórica de la figura humana propia de la religión budista y generando un modelado de la forma algo ingenuo y llamativo.<sup>154</sup> (fig.165) Aun así, no es este un estilo artístico particular creado con el fin de subvertir la tradición del retrato chino, sino una representación metafórica por la que Luo Pin había tratado de reflejar a Ding Jing (1695-1765), que era escultor de sellos chinos y calígrafo, además de poseer un estado anímico que se situaba muy por encima de la mundanidad propia de la ancianidad.

El concepto principal por el que el chino remarcaba el uso del pincel y de la tinta será la razón más importante que influirá en el hecho de que la pintura occidental no pudiera popularizarse en la sociedad china después del siglo XVII. El pintor chino tradicional realizaba el siguiente razonamiento: “El occidental es capaz de realizar la matemática geométrica, por eso, su pintura muestra correctamente lo negativo (Ying) y lo positivo (Yang) del objeto, así como lo lejano y lo cercano del espacio. La representación de la figura humana, de la casa o del árbol, posee sombras, además de que la técnica del color y del pincel es

---

<sup>151</sup> BERGER, John: *Op. Cit.*, p. 26.

<sup>152</sup> JIANG, Ji: “Secreto para transmitir el espíritu”, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china*, *Op. Cit.*, p. 510.

<sup>153</sup> Shen Zong-Qian: “La compilación de Jie Zhou para estudiar la pintura”, recogido en *ibidem*, p. 518.

<sup>154</sup> VINOGRAD, Richard: *Op. Cit.*, p. 101-109.



**Fig.164** Retrato de Ding Jing, Luo Pin, 1763, tinta y color sobre papel, 108.1 x 60.7 cm., Museo de la provincia Zhejiang.



**Fig.165** Arhat Vakula, atribuido de Guan Xiu (839-912), una obra perteneciente a la serie formada por dieciséis grabados en piedra, ejecutados en 1764 (copia de una copia del artista Ding Guan-Peng en 1757), Templo Jingci de la ciudad Hangzhou.

totalmente diferente a la de la pintura china. Dibuja la sombra desde lo ancho hasta lo estrecho, utilizando el triángulo para medir; pinta, además, el interior del palacio en la pared, haciendo a la gente querer entrar en la imagen. El erudito chino podría aprovechar una o dos de las técnicas pictóricas occidentales para resaltar su propia representación. Pero la obra no tendría ninguna técnica asociada al uso del pincel chino y, aunque la representación pictórica fuera fina y detallada, no dejaría de pertenecer a la labor del artesano. Por eso, la pintura realizada con esta técnica no está en la lista del gusto estético del arte chino”.<sup>155</sup> De manera opuesta a este pensamiento, el misionero Castiglione empleará los materiales y elementos propios de la pintura china a la hora de producir sus retratos, los cuales se aproximan en buena medida al estilo pictórico chino en cuanto a la representación (fig.166). Sus obras, en este sentido, generaban una

<sup>155</sup> ZHOU, Yi-Gui: *Xiao Shan Hua Pu*, recogido en *Colección de la crítica famosa de la pintura en la historia* del redactor Shen Zi-Cheng, Taipéi, Editorial Libro del mundo, 1984, p. 466.



**Fig. 166** Emperador *Qianlong* repasa las tropas y detalle, Giuseppe Castiglione, 1739, tinta y color sobre papel, 322.5 x 232 cm. Museo Palacio, Beijing.

impresión a los ojos del embajador inglés George Leonard Staunton (1737-1801) quien decía lo siguiente: “Hay un pintor misionero italiano, Giuseppe Castiglione (Láng Shi-Níng), que recibió el mandato imperial chino de pintar unos retratos, a la vez que fue elegido para continuar con la técnica de la pintura china y no con la de la pintura occidental, que se estimaba como antinatural según su opinión. Este artista había pintado unas construcciones del palacio y, como consecuencia de no seguir la proporción adecuada, ni de cuidar el claroscuro, resultaba que la casa cercana y la lejana aparecían representadas con el mismo tamaño. Según esta misma idea creativa, también había realizado unos retratos, cuya representación técnica y cromática era adecuada. Pero, por otra parte, la pintura no tenía espíritu ya que no aparecía representada la sombra de manera conveniente. Por esto, el chino pensaba que esta técnica pictórica era mejor que la de la pintura occidental (...) El chino opinaba, también, que la parte clara y oscura de un objeto, así como su sombra, eran ocasionales, por lo que estos fenómenos fortuitos no debían incluirse en la representación de la pintura, teniendo en cuenta que se rompería el equilibrio del color. Además, todos ellos se oponían a la pintura que representaba los objetos con distintos tamaños para sugerir una distancia semejante a la de la visión humana. Según sus conceptos,

los objetos poseen el mismo tamaño en la realidad y, si se presentan grandes o pequeños, es solamente condicionado por una ilusión óptica de la vista humana; entonces, cuando se realiza una pintura, se debe corregir la alucinación y proporcionarles el mismo tamaño. Pero, ciertamente, para conseguir la belleza y la armonización de un paisaje, es necesario que se aproveche esta ilusión en la representación pictórica”.<sup>156</sup>

Estos textos críticos explican una característica de suma importancia para nuestra argumentación, centrada en la diferencia de la forma pictórica entre el retrato tradicional chino y el occidental. El chino, como hemos observado, prefiere revestir a la representación de su forma exterior mediante el sentimiento del espíritu interior, mientras que el occidental subraya la idea de utilizar una representación de la forma visible para transmitir la sensación del espíritu interior. Esto, por su parte, evidencia el hecho de que la estética china posee un valor



**Fig. 167.** *La chica de chocolate*, Jean-Étienne Liotard, 1745, pastel sobre pergamino, 82.5 x 52.5 cm. Galería de Pinturas de los Maestros Antiguos, Dresde.

evidente sobre el alma intrínseca del individuo, influyendo así en el contenido temático del retrato chino, siempre en relación con la expresión de “lo invisible”, de la ética y de la moralidad. Si atendemos a esta consideración, por lo tanto, nos será imposible emplear la representación de la forma pictórica para criticar el retrato chino tradicional, como hizo el conde italiano Francesco Algarotti (1712-1764) al teorizar sobre el retrato de *La chica del chocolate* (fig. 167), realizado por Jean-Étienne Liotard (1702-1789), al decir que “en esta pintura casi no hay sombra. El fondo está iluminado por la luz de dos ventanas. En la copa de agua ha reflejado la imagen de la ventana. Se produce con matices de tonos medianos, casi no ha contemplado alguna parte de la construcción de la

<sup>156</sup> STAUNTON, George Leonard: *An Authentic Account of an Embassy from the King of the Great Britain to the Emperor of China* (imprison de Robert Campbell de John Bioren, 1799), traducción china de Ye Du-Yi, Beijing, Editorial The Commercial Press, 1963, p. 399.

luz, que se oscurecerá progresivamente. Tiene una buena representación de tres dimensiones, sin el efecto de la técnica expresiva. Aunque es la pintura de un pintor europeo, correspondería claramente al gusto del chino. Todo el mundo sabía que el chino evitaba la sombra como tabú<sup>157</sup>. En este análisis, de manera evidente, brilla por su ausencia el principio estético de los elementos artísticos de la pintura china, como puedan ser el uso del pincel y de la tinta, el color o la caligrafía. Pero, por otra parte, y teniendo en cuenta la identidad del modelo y su comportamiento, podemos advertir que *La chica del chocolate* no mantiene relación alguna con el gusto pictórico del chino antiguo.

Hemos de tener en cuenta, llegados a este punto, que no es posible analizar el retrato occidental basándonos en la forma de una técnica pictórica puramente realista, teniendo en cuenta que la representación formal del arte occidental se ha entrelazado inseparablemente con la vida real. Esto, principalmente, se debe al hecho de que cada vez que acontecía una transformación en el sistema social y en la conciencia ideológica, existirá una influencia directa sobre la determinación del hombre sobre el valor de la vida, que a la vez se verá reflejada en el retrato, al ser éste una representación del individuo. Como consecuencia, además, de la Reforma Protestante (1517-1648), en el retrato europeo tanto del norte como del sur se producirán distintas exigencias en cuanto al contenido y al tema. En la obra del artista holandés Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), por ejemplo, la pincelada tosca y la textura de las tintas intensificará la impresión visual, además de la descripción lumínica, que desdibujará la construcción de la silueta apareciendo como una representación espiritual del interior más profundo del hombre. Y así, como reflejó en numerosos autorretratos, pudo dejar constancia de que, a pesar de los altibajos de la vida, todavía poseía una personalidad constante e incansable (fig. 168).

Otro ejemplo lo encontramos en el pintor holandés Pieter de Hooch (1629-1684) que, principalmente, representaba en sus obras objetos y escenas de la vida cotidiana de la época, como eran las actividades diarias de una madre y de su hijo (fig. 169). Todorov piensa, al respecto, que esto no destacaba la humanidad de lo divino, de la Virgen o de Jesús, sino que representaba una divinización de lo humano.<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> ALGAROTTI, Francesco: *Oeuvres du comte Algarotti*, Berlin, T.3, 1772, pp. 34-35. Citado en VIGNERON, Frank: *In Between- a comparative approach to the arts of China and the West*, traducción china de Wong Yan-Tak, Hong Kong, Editorial de la Universidad chino de Hong Kong, 2007, p. 18.

<sup>158</sup> TODOROV, Tzvetan: *Op. Cit.*, p. 205.





**Fig. 168.** *Autorretrato*, Rembrandt van Rijn, 1659, óleo sobre lienzo, 84 x 66 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.



**Fig. 169.** *Madre y niño con la cabeza en su regazo*, Pieter de Hooch, entre 1658 y 1660, óleo sobre lienzo, 52.5 x 61 cm. Museo Nacional de Ámsterdam.

Así, en la zona protestante del norte de Europa en el siglo XVII, la corriente primordial de la pintura se había convertido en una representación del hombre (o, por decirlo de una manera más exacta, del hombre burgués), donde se había ido creando, progresivamente, un comercio destinado al retrato individual. Por contraposición, en la zona católica del sur de Europa, la pintura todavía servía a la religión y a la aristocracia, destacando el pintor español de la corte Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), que realizó numerosos retratos para las clases privilegiadas. Velázquez, en este sentido, combinaba el color y el dibujo naturalista en cada una de sus composiciones, aprovechando inteligentemente la disposición constructiva para crear metáforas y sentidos implícitos. Así, en su pintura más famosa, *Las Meninas* (fig. 170), presenta la imagen borrosa del rey Felipe IV (1605-1665) y de la reina, en el espejo del fondo, hecho que nos cuestiona si era esa el reflejo del lienzo que Velázquez estaba pintando o si, más bien, se refería a los modelos que estaban sentados frente a todos los personajes de la escena. En este sentido, podría ser también, como ha afirmado Susann Waldmann (¿??), un juego de ilusión pictórica por el que Velázquez potenció conscientemente la representación, con el fin de elevar el valor sagrado de la pintura y de su propia posición social.<sup>159</sup> Por otro lado, Velázquez también realizó numerosos retratos de los bufones de la corte, (fig.171)

<sup>159</sup> WALDMANN, Susann: *El artista y su retrato en la España del siglo XVII- Una aportación al estudio de la pintura retratista española* (Frankfurt Am Main, Editorial Vervuert Verlag, 1995), traducción de José Luis Gil Arista, Madrid, Alianza, 2007, pp. 127-136.

exhibiendo la humanidad lúgubre que se desprendía del interior de los modelos, que poseían una serie de deficiencias físicas.<sup>160</sup>



**Fig. 170.** *Las meninas*, Diego de Silva y Velázquez, 1656, óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo de prado, Madrid.



**Fig. 171.** *Francisco Lezcano*, Diego de Silva y Velázquez, entre 1643 y 1645, óleo sobre lienzo, 106 x 83 cm. Museo de prado, Madrid.

Como no podía ser de otra manera, la evolución de la sociedad también influyó en la creación del retrato chino, como podemos observar en el tipo de ropa de las distintas dinastías o, como hemos referido anteriormente, en la influencia que experimentó la técnica pictórica del retrato oficial y extraoficial, debido sobre todo al intercambio de la pintura occidental y oriental entre 1600 y 1900. Pero, ciertamente, aunque estos cambios afectaron a la técnica y a los símbolos superficiales, no transformaron realmente ni la composición ni el fin creativo de la obra. Esto, por otra parte, no significa que el artista chino fuera insensible a los acontecimientos sociales ya que, sin lugar a dudas, éstos movían su corazón y su sentimiento; lo que ellos hacían, ciertamente, no era representar la emoción interna de las personas a través del gesto del rostro, mediante una forma pictórica visible, sino que lo expresaban mediante la poesía y los textos escritos, situados junto al propio modelo. Así, por ejemplo, en el autorretrato de Chen Hong-Sou (1598-1652) (fig.172) *La imagen de la borrachera y la aflicción*, se presenta una figura exhausta y embriagada en el crepúsculo de una fiesta,

<sup>160</sup> TOMLINSON, Janis: *La pintura española entre 1561 y 1828, desde El Greco a Goya* (Laurence King Publishing, 1998), traducción de Deng Wen-Hua, Beijing, Editorial Arquitectura y construcción china, 2004, p. 97.

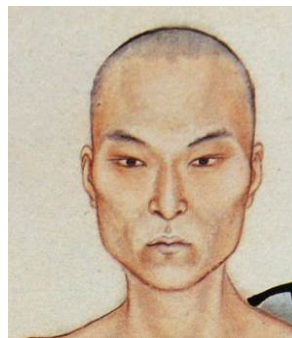
mientras que la poesía que la acompaña pretende ser una metáfora sobre la invasión gradual del territorio nacional por parte de numerosos enemigos, así como sobre los consiguientes peligros y desastres que iba a sufrir la vida cotidiana y el hogar de muchas personas. El conflicto entre la imagen y la poesía, en este caso, es un reflejo del corazón del artista, que se sentía impotente ante el problema que se cernía sobre la sociedad.<sup>161</sup> Por otra parte, el pintor Ren Xiong (1823-1857), en su *Autorretrato* (fig.173), quiso provocar al espectador, razón por la que se representó con un aspecto imponente y en la postura propia de un



**Fig. 172.** *La imagen de la borrachera y la aflicción (Zui Chou Tu)* y detalle, Chen Hong-sou, 1627, tinta y color sobre seda, 26.4 x 23.28 cm. Colección particular.



**Fig. 173.** *Autorretrato* y detalle, Ren Xiong, 1856, tinta y color sobre papel, 177.5 x 78.8 cm. Museo Palacio, Beijing.



<sup>161</sup> CAHILL, James: *Op. Cit.*, pp. 150-153.

luchador.<sup>162</sup> En el texto, se lee lo siguiente: “siempre es difícil que les trate a ellos como a un amigo entrañable (...) ¿Quién es el ignorante? ¿Quién es el sabio virtuoso? Ya no tengo ningún sentimiento”. Estas ideas, repletas de tristeza y de pesimismo, expresaban claramente las contradicciones que sentía el artista, que le hacían debatirse entre sus amigos funcionarios y los fenómenos de la sociedad, donde residía la clase popular.<sup>163</sup> En ambas obras el gesto del rostro presenta, únicamente, una ligera modificación, haciendo que sea extremadamente difícil comprender sus verdaderas emociones psicológicas; pero, por otra parte, y debido al contenido de sus textos, se alcanzó el efecto artístico de lograr una resonancia en el corazón del espectador.

Como regla general, la actitud artística del chino tradicional hacia el retrato se centraba en la educación de la ética natural y en la manifestación de la moral personal. De hecho, aunque el factor literario destinado a convertirse en una metáfora de los acontecimientos sociales se había hecho cada vez más fuerte, la imagen del modelo todavía mostrará un sentido solemne y respetuoso, declinándose incluso hacia una representación visual de estética insípida. En contraposición a esto, el concepto artístico de la pintura clásica occidental se aproximaba cada vez más al efecto de “realidad” de manera acelerada y progresiva, no solamente en relación al efecto visual de la técnica pictórica, sino también en lo referente a la expresión emocional e intrínseca del sujeto, tanto del pintor como del modelo. De este modo, el espectador podía entrar directamente en el lenguaje de la representación formal y, con ello, lograr que se despertara su propio pensamiento, teniendo en cuenta que la forma de la imagen poseía la fuerza necesaria para estimular y reunir a las masas, siendo esta una tradición artística que ya existía en la antigüedad grecorromana. Y además, por esta singularidad de la imagen, la pintura occidental de retrato se convertirá en una herramienta de propaganda revolucionaria que incidirá cuantitativamente en la caída del Antiguo Régimen durante el siglo XVIII, dejando a un lado el reflejo de la dignidad, la alegría, la hermosura y la arrogancia de la decoración aristocrática, (fig. 174) y pasando a la heroicidad, la tragedia, la dedicación y la valentía propias del estilo de la academia clásica (fig. 175), reflejando también el miedo, el dolor, la muerte y la sangre (fig.176). En este sentido, el artista español Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), que será conocido como “el gran retratista psicológico” por el historiador Pierre Francastel (1900-1970), además de revelar

---

<sup>162</sup> VINOGRAD, Richard: *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>163</sup> ZHANG, An-zhi: “Su autorretrato y el artista Ren Xiong”, recogido en la revista *Place Musum Journal*, nº 2, Beijing, Editorial Zijincheng, 1979, pp. 14-18.



**Fig. 174.** *Madame Victoire de Francia*, Jean-Marc Nattier, 1748, óleo sobre lienzo, 79 x 60 cm. Palacio de Versalles, París.



**Fig. 175.** *La muerte de Marat*, Jacques-Louis David, 1793, óleo sobre lienzo, 160 x 125 cm. Museos Real de Bellas Artes de Bélgica.



**Fig. 176.** *La mujer con Mania de Juego*, Théodore Géricault, 1822, óleo sobre lienzo, 77 x 65 cm. Museo del Louvre.



**Fig. 177.** *María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo*, Francisco Goya, 1797, óleo sobre lienzo, 210.2 x 149.3 cm. Hispanic Society of America.

la expresión de los matices de la psicología individual en su obra, aniquilará cualquier atisbo o elemento decorativo propio de la composición clásica, rechazando así el equilibrio armonioso de estas partes y subrayando la personalidad psicológica mediante la expresión del modelo. Todos los retratos de Goya (fig.177), a decir verdad, se aproximan a la individualidad humana de una manera admirable,<sup>164</sup> haciendo además que la pintura se acercara a la “verdad” de la expresión mediante la expresión de la “verdad” interior.<sup>165</sup>

Finalmente, para realizar una comparación más exhaustiva y analizar la diferencia entre el retrato tradicional chino y el occidental, utilizaremos dos pinturas de retrato realizadas durante la segunda mitad del siglo XIX, como son *Disfrutando de la brisa fresca bajo el árbol del plátano*, del pintor chino Ren Bo-Nian (1840-1896) (fig. 178) y *La Olimpia* de Édouard Manet (1832-1883) (fig. 179); a pesar de que estas obras fueron producidas con materiales pictóricos distintos, hemos descubierto unas características formales muy similares que consideramos importante exponer a continuación.



**Fig. 178.** *Disfrutando de la brisa fresca bajo el árbol del plátano* y detalle, Ren

Bo-Nian, 1887, tinta y color sobre papel, 130 x 59 cm. Museo Provincial de Zhejiang.

<sup>164</sup> FRANCASTEL, Pierre y Galienne: *El retrato*, traducción de Esther Alperín, Madrid, Cátedra, 1988, pp.193-194.

<sup>165</sup> MARTÍNEZ-ARTERO, Martínez, Rosa: *El retrato, Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004, p. 67.

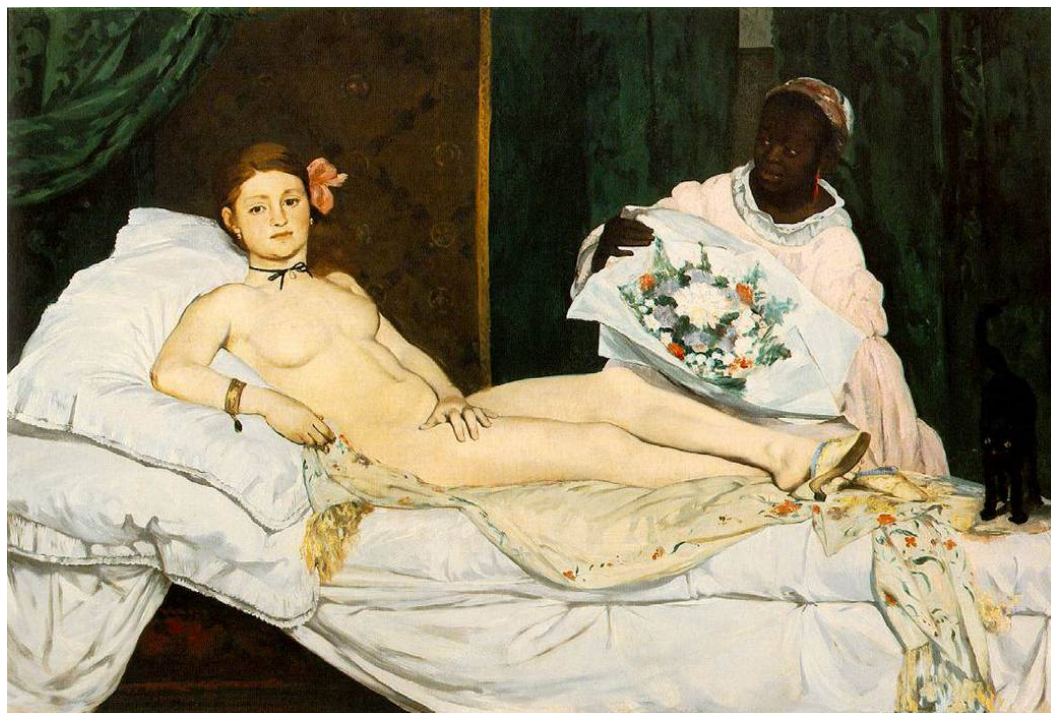


Fig. 179. *Olimpia*, Édouard Manet, 1863, óleo sobre lienzo, 130.5 x 190 cm. Museo de Orsay.

Para comenzar podemos decir que, a simple vista, en ambas pinturas la figura humana posee una apariencia realista. En *Disfrutando de la brisa fresca bajo el árbol del plátano*, Ren Bo-Nian añadió unas capas de color y tinta clara en el dibujo con el fin de realizar una representación plana y conseguir así una apariencia más fiel a la del modelo; en *La Olimpia*, por otra parte, la mujer desnuda muestra una representación volumétrica que, dada la iluminación frontal, se aproxima también a un objeto plano, teniendo en cuenta que las áreas de sombra se han relegado al borde del cuerpo, junto a la línea que describe la silueta de la figura. Parece, en este sentido, que ambas obras se han quedado en el punto intermedio que existe entre la representación de lo plano y del volumen; pero, aunque sean muchas las características visuales similares que aparecen en la representación, no podemos decir que el retrato chino y el occidental coincidieran en una dirección creativa común, teniendo en cuenta que seguirán dos vías diferentes de desarrollo hasta el inicio del siglo XX.



En cuanto al género, *Disfrutando de la brisa fresca bajo el árbol del plátano*

constituye un tema típico del retrato de letrado chino tradicional. Generalmente, tanto su contenido como los signos empleados siguen todavía en la línea de las pretensiones de la estética china tradicional, marcadas por el espíritu ideal de la vida humana. En la pintura, además, encontramos una característica importante y destacada, que no es otra que el empleo del concepto figurativo del arte visual clásico occidental para describir la apariencia del protagonista, su amigo Wu Chang-Shuo (1844-1927). No obstante, Ren Bo-Nian se centrará, principalmente, en captar la belleza de la representación lineal, en la que los rasgos faciales y la composición del cuerpo del modelo se asemejaban bastante al efecto de la realidad natural, hecho que se diferenciaba del retrato chino del periodo anterior, donde el rostro del modelo dispuesto en la figura no se correspondía totalmente con las proporciones de lo visible. Por otra parte, es importante señalar el hecho de que en la representación lineal de Ren Bo-Nian, que era experto en utilizar varios tipos de línea pictórica, se implica a la vez la existencia realista de la dimensión del objeto, describiendo el cuerpo desnudo y realista del individuo mediante la técnica pictórica de la línea. Esto, ciertamente, constituye una particularidad excepcional dentro de la historia de la pintura china tradicional, pues se considera un indicio trascendental del comienzo de la separación del retrato chino con respecto a la idea estética de la visión tradicional, basada en lo invisible de la educación de la ética natural y en la manifestación de la conducta moral. A partir de este momento, por tanto, el retrato chino pasará a aceptar oficialmente los conceptos figurativos del arte visual de Occidente.

Respecto a *La Olimpia* de Manet, es necesario comenzar introduciendo algunas características de la pintura realista europea de mitad del siglo XIX. Al hilo de esto, la crítica Linda Nochlin (1931-) piensa que en la sociedad occidental, “sólo en el siglo XIX, la ideología de la época llegó a equiparar la fe en los hechos con el contenido total de la fe misma: en esto consiste la diferencia crucial entre el realismo del siglo XIX y todos sus predecesores”.<sup>166</sup> La pintura realista, en este sentido, continuó con la tradición del arte visual occidental, aunque dejando a un lado cualquier tipo de ideal metafísico y de elementos propios del tiempo y de la emoción. Subrayaba y reproducía, por tanto, una imagen verídica, objetiva e imparcial del mundo real, que se correspondía necesariamente con la contemporaneidad. Por tener un carácter neutral, la imagen parecía haberse investido de un sentimiento de “revolución”, reaccionaria a la pintura del realismo.

---

<sup>166</sup> NOCHLIN, Linda: *El realismo*, traducción de José Antonio Suárez, Madrid, Alianza, 1991, pp. 38-39.



Como observamos en los *Picapedreros* de Gustave Courbet (1819-1877), se nos plantea la cuestión de si había actuado éste en coordinación con la revolución social acaecida en Francia en el 1848 o si, por otra parte, estaba tal vez ironizando sobre la pintura académica clásica de la época, que presentaba siempre una visión falsa y embellecida.<sup>167</sup> Aun así, por atractivos que resulten dichos interrogantes, no es este el foco de nuestra discusión. Hay que señalar, de manera evidente, que Manet había continuado con las teorías pictóricas del realismo, por las que la mayoría de sus modelos provenían, principalmente, del entorno y de la vida ordinaria de la ciudad moderna de aquella época. En *Olimpia*, la doncella negra que lleva la orquídea, el gato negro, las babuchas, la cinta de terciopelo o la belleza desnuda muestran, efectivamente, una descripción fiel que se correspondía con la atmósfera de contemporaneidad que impregnaba la vida galante del París de mediados del siglo XIX. No era este, además, un retrato que representara la psicología individual del sujeto, ya fuera del pintor o de la modelo, ni había ningún significado romántico e idealizado; la pintura de Manet, a decir verdad, se formaba a partir de un fundamento revolucionario, siendo ésta la razón por la que muchos críticos de la época atacaron despiadadamente la obra.

Por otro lado, hemos visto que Manet desdibujó los límites entre la subjetividad y la objetividad de la pintura, por lo que la pincelada y el color de los objetos, como el rostro, la flor o las telas, se habían separado todavía un poco más de la copia de la estructura semejante del propio objeto. La idea o el concepto de *verdad*, en este sentido, no consistía en hacer una descripción pictórica de la apariencia física del modelo, sino en lograr una representación que se correspondiera realmente con la contemporaneidad. Y así, por todo esto, la pintura de Manet<sup>168</sup> generó toda una revolución contra su propia tradición pictórica, que posteriormente será aceptada y llevada adelante por otros artistas, continuando con su desarrollo hasta el siglo XX. Como ya sabemos, el retrato occidental entró, en este preciso momento, en una época en la que su tradición se verá descompuesta y transformada constantemente, entrando de lleno en la época de la “revolución”.

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>168</sup> Manet tenía estampas japonesas en la pared de su estudio, como se puede observar en el *Retrato de Émile Zola* de 1868. Su gusto por las pinceladas sueltas y la composición amplia se ve influida por Velázquez y por la estética oriental, así como por el arte islámico.



## Capítulo III- La revolución del retrato y el retrato de la revolución.

“Era el mejor de los tiempos y el peor; la edad de la sabiduría y la de la tontería; la época de la fe y la época de la incredulidad; la estación de la Luz y la de las Tinieblas; era la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación; todo se nos ofrecía como nuestro y no teníamos absolutamente nada; íbamos todos derechos al Cielo, todos nos precipitamos en el infierno. En una palabra, a tal punto era una época parecida a la actual que algunas de sus autoridades más vocingleras insistían en que, para bien o para mal, se la tratara sólo en grado superlativo”.<sup>1</sup>

*Charles Dickens*

### 1. La revolución del retrato occidental

El erudito e historiador del arte Ernst Hans Gombrich (1909-2001) utilizaba el concepto de “La Revolución Permanente” para describir el desarrollo del arte occidental del siglo XIX, explicando lo que había supuesto el conflicto en la vida y en el trabajo del artista la transformación del sistema social tras la Revolución Francesa. En este sentido, citaremos el significado de la palabra “revolución” con el fin de describir varias escuelas, formas y estilos de la pintura moderna, que se habían producido al subvertir, transformar, resistir y sabotear una característica fundamental, como es la “ semejanza de forma con el retratado, una técnica pictórica aplicada a la consecución de dicha semejanza y numerosas regularidades compositivas de pose y ordenación espacial” del retrato clásico occidental,<sup>2</sup> después de la segunda mitad del siglo XIX. Tanto es así que los pioneros revolucionarios del arte establecerían una nueva vía en relación a la idea visual, que se alejaba completamente de la época gloriosa del retrato occidental. ¿Pero fue esta una vía encaminada a centrarse en la melancolía y en la decadencia, o se desarrollaría acogiendo la victoria y el progreso en el futuro? O quizás, por otra parte, fuera como lo describía el literato inglés Charles Dickens (1812-1870) en *Historia de dos Ciudades*, lo cual es realmente apasionante a la

---

<sup>1</sup> DICKENS, Charles: *Historia de dos Ciudades*, traducción de Salustiano Masó, Barcelona, Editorial Bruguera, 1984, p. 1.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ-ARTERO, Martínez, Rosa: *El retrato, Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004, p.12.

par que perplejo.

### 1.1 La disolución del género clásico

En primer lugar, contemplaremos *El balcón* de Édouard Manet (1832-1883) (fig. 180). El motivo creativo de esta pintura es el mismo que el de *Almuerzo sobre la hierba* (*Le Déjeuner sur l'Herbe*) de 1863, que se apropiaba a su vez del grabado *Juicio de París*, cuya idea compositiva era del artista Rafael Sanzio (1483-1520), además de inspirarse en la obra *Majas en el balcón* del pintor español Francisco de Goya (1746-1828) (fig. 181). De todas maneras, la composición de *El balcón* se presenta con una iluminación brillante al aire libre, diferenciándose de la expresión dramática de la atmósfera y del claroscuro que presenta Goya. Además, Manet representa el entorno y la actividad ordinaria del burgués en la ciudad moderna, indicando así el carácter trascendental de la pintura del realismo, que “debe ser de su tiempo” (*il faut être de son temps*).<sup>3</sup> Por otra parte, como Goya, también Manet conservaba la huella de la pincelada



**Fig. 180.** *El balcón*, Édouard Manet, entre 1868 y 1869, óleo sobre lienzo, 169 x 125 cm. Museo de Orsay.



**Fig. 181.** *Majas en el balcón*, Francisco Goya, entre 1810 y 1815, óleo sobre lienzo, 194.8 x 125.7 cm. Museo Metropolitano de Arte.

<sup>3</sup> NOCHLIN, Linda: *El realismo*, traducción de José Antonio Suárez, Madrid, Alianza Editorial, S. A. 1991, p. 89.

activa en la superficie, aunque en el pintor francés los objetos ya habían comenzado a distanciarse de una representación visual de tres dimensiones. Esto podemos observarlo, especialmente, en la señorita con el paraguas que aparece a la derecha de la imagen, de la que Gombrich opina que no poseía “una nariz adecuada”.<sup>4</sup> Pero aun así, en este punto, y sin menospreciar su importancia en la evolución de la pintura, Manet todavía se interesaba en desarrollar los elementos puramente formales y visuales del arte pictórico, siendo este el motivo por el que deberemos atender a la modificación del procedimiento creativo del artista durante ese tiempo.

El primer retrato fotográfico fue realizado en 1837,<sup>5</sup> (fig. 182) mientras que la técnica de la fotografía fue hecha pública, de manera oficial, en 1839. Desde entonces, el pensamiento de la cultura óptica occidental, que había estado en la sombra de la caverna de Platón durante un largo tiempo, experimentó una transformación notable.<sup>6</sup> Linda Nochlin (1931-) afirma, a este respecto, que la pintura realista es semejante al procedimiento objetivo, distante y científico de la fotografía. Así, en *El realismo*, señala un importante artículo del poeta y crítico francés Paul Valéry (1871-1945): “En el instante en que apareció la fotografía, el género descriptivo empezó a invadir las Letras. Tanto en verso como en prosa, la decoración y los aspectos exteriores de la vida adquirieron una preponderancia casi excesiva (...) Con la fotografía (...) el realismo se pronuncia en nuestra literatura”. Posteriormente, Nochlin matiza: “Y también, podía haber añadido, en nuestro arte”.<sup>7</sup> En este sentido, el literato francés Emile Zola (1840-1902) mencionaba que “no podemos decir que hemos visto realmente algo, antes de que no haya sido fotografiado”.<sup>8</sup> Cabe destacar, de hecho, que poco después de la invención de la fotografía, ésta se convirtió en una herramienta auxiliar de gran importancia para algunos pintores como, por ejemplo, Eugène Delacroix (1798-1863), el cual había afirmado que la fotografía era un admirable y gran

<sup>4</sup> GOMBRICH, Ernst Hans: *Historia del arte* (Edición de Phaidon Press Limited, 1950), traducción de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Garriga, 1995, p. 517.

<sup>5</sup> ROQUENCOURT, Jacques y GUNTHER, André: “Notes sur le portrait de M. Huet”, in *Etudes photographiques*, Paris, nº 6, 1999, pp.139-142. Citado en LIN, Chi-Ming: “Photographic portrait between <Identifying> and <Identification>”, recogido en AA.VV.: *Art and Identity*, la redactora Tzeng Shai-Shu, Taipéi, SMC Publishing INC., 2006, p. 174.

<sup>6</sup> SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Cardini (Editorial Edhasa, 1981), traducción revisada por Aurelio Major, México, Santillana Ediciones Generales, 2006, p.15.

<sup>7</sup> NOCHLIN, Linda: *Op. Cit.*, p. 38.

<sup>8</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges: “Photography-Scientific and Pseudo-scientific”, in *A History of Photography: Social and Cultural Perspectives*, edited by Jean-Claude Lemagny and André Rouille, translated by Janet Lloyd, New York and Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 71. Citado en STURKEN, Marita y CARWRIGHT, Lisa: *Practices of Looking- An Introduction to Visual Culture* (Oxford University Press, 2000), traducción china de Chen Pin-Xiu, Taipéi, Publicación de Trio, 2009, pp. 142-143.

invento. Así mismo, también Gustave Courbet (1819-1877) se había servido de una fotografía para retratar a su difunto amigo Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) (fig. 183). Y así, en *El balcón* de Manet, podemos observar muchas características y efectos visuales semejantes a los que posee la fotografía en blanco y negro, como pueden ser la apariencia borrosa del rostro de la señorita de la derecha y del caballero de atrás, los objetos que tienden a una representación plana con tonos medios, o la imagen conjunta, que presenta un evidente contraste del claroscuro.



**Fig. 182.** *Retrato del Señor Huet*, Louis Daguerre, 1837, fotografía, 5.8 x 4.5 cm.



**Fig. 183.** *Pierre-Joseph Proudhon y sus hijos*, Gustave Courbet, entre 1865 y 1867, óleo sobre lienzo, 147 x 198 cm. Museo del Petit Palais, Paris.

Llegados a este punto, y con el fin de demostrar lo expuesto anteriormente, aprovecharemos un retrato fotográfico del propio Manet, realizado por Nadar en 1874 (fig. 184). En la imagen, observamos como el rostro y las manos de Manet conforman una silueta realista, presentando un contraste en blanco y negro en el que faltan tonos medios. Estas cualidades se asemejan a las características pictóricas de *El balcón*, o tal vez deberíamos decir que *El balcón* posee numerosas formas expresivas semejantes a las de la representación visual de la fotografía.

En esta misma línea, Edgar Degas (1834-1917), pintor contemporáneo a Manet, también se mostró fascinado por el empleo de la fotografía en todo el proceso de producción pictórica (fig. 185 y 186), teniendo en cuenta el hecho de que en sus pinturas, tanto la representación del encuadre como la composición, poseen unas perspectivas inusuales, creando una impresión de instantánea viva. Nochlin dirá al respecto: “Degas valoró la fotografía no sólo como un medio de



**Fig. 184.** *Retrato de Édouard Manet*, Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), 1874, fotografía.



**Fig. 185.** *Manet escucha a su esposa tocar el piano*, Edgar Degas, sobre 1865, óleo sobre lienzo, 65 x 71 cm. Kitakyushu Municipal Museum of Art, Japan.



**Fig. 186.** *Mujeres en la terraza*, Edgar Degas, 1877, pastel sobre papel, 41 x 60 cm. Museo del Louvre.

documentación, sino más bien como fuente de inspiración: evocaba el espíritu de su propio mundo imaginativo, hecho a base de lo espontáneo, lo fragmentario y lo inmediato”.<sup>9</sup> La fotografía, por tanto, no solamente se dedicaba a interpretar la realidad, sino que también la captaba, como reteniéndola en un instante. Era este, un concepto óptico nuevo que correspondía a la exigencia de la “contemporaneidad”, que fue aceptada por los pintores de la segunda mitad del siglo XIX, los cuales promulgaban que la representación artística, como decíamos antes, “debe ser de su tiempo”. Por lo demás, la fotografía participará en el procedimiento creativo por el que el artista observa el mundo objetivo y, a la

<sup>9</sup> NOCHLIN, Linda: *Op. Cit.*, p. 38.

vez, influirá en la idea pictórica del modelado y de la composición, especialmente en el retrato.

La creación de la perspectiva del Renacimiento en el siglo XV había revelado que el arte pictórico aspiraba a erigirse como una descripción realista de lo “objetivo” y no de lo “subjetivo”. En este sentido, hay una característica todavía más importante, y es que la perspectiva había definido la idea estética de la contemplación visual,<sup>10</sup> afectando al desarrollo posterior de la representación constructiva del retrato clásico de Occidente. Aunque después de Tiziano, los elementos pictóricos del retrato como el color, la línea y la pincelada se convirtieron en una manera representativa de transmitir la emoción subjetiva del pintor, se incluyó junto a estos, también, una descripción capaz de reflejar la psicología interior del modelo. Pero, aun así, la mayoría de sus componentes todavía dependían de aquello que promovía el principio artístico de la visión clásica occidental, que no era otro que la recreación realista de la naturaleza y la forma característica del individuo. La aparición de la fotografía en el siglo XIX revolucionó, en primer lugar, el objeto de interés visual del arte clásico occidental, que siempre prestaba una excesiva atención a la representación de la imagen de la realidad objetiva. De este modo, y a través de la imagen fotográfica, el artista no solamente transformaba la técnica del modelado en la pintura, sino que ampliaba los horizontes y los objetos de su experiencia visual, captando la realidad de la imagen que se correspondía exactamente con el carácter de la contemporaneidad. Y por esto mismo, fueron numerosos los pintores occidentales de la segunda mitad del siglo XIX que, gradualmente, se alejaron del género pictórico, del contenido temático y del modo de producción del arte clásico, desarrollando nuevas composiciones visuales y modelos expresivos, llegando incluso a abandonar el taller para pintar del natural.

La representación pictórica producía, de manera frecuente, un “estilo de instantaneidad” que se correspondía con el carácter visual de la “contemporaneidad”.<sup>11</sup> Por otro lado, desde el punto de vista de la función, describir la imagen de la realidad objetivamente fue sustituyéndose por la imagen fotográfica. Y así, elementos pictóricos como el color, la línea, la pincelada, etc, que habían representado la idea de la subjetividad individual, se convirtieron en una parte importante de la representación pictórica. Se creó como una tensión

---

<sup>10</sup> STURKEN, Marita y CARWRIGHT, Lisa: *Op. Cit.*, pp. 137-138.

<sup>11</sup> NOCHLIN, Linda: *Op. Cit.*, p. 24.



entre opuestos, que se contraponía al estilo artístico de la perfección y la falsedad de la pintura académica de aquel tiempo. Por la influencia del estilo pictórico de los maestros españoles y holandeses, como Velázquez, Goya y Franz Hals (1580-1666), aquello que resaltaba en los primeros trabajos de Manet era el carácter del color y la pincelada en la superficie,<sup>12</sup> convirtiéndose en un modelo importante que estimularía a los jóvenes artistas a seguir la idea creativa trazada por el francés; como por ejemplo Claude Monet (1840-1926), que fue uno de los que desarrollaron la nueva modalidad pictórica en la representación. Ya en el último periodo de la pintura de Manet, el efecto pictórico de sus pinceladas y colores era intrépido y desenvuelto, de una manera mucho más evidente que al principio.

En libro titulado *El Retrato*, su autor, Pierre Francastel, afirma que, en las nuevas creaciones pictóricas de Manet, Degas y otros pintores de la época, podía advertirse que la imagen del individuo del arte occidental había ido perdiendo sucesivamente la intención artística y el gusto estético por la representación del estilo clásico, que describía la apariencia exterior del modelo y expresaba su psicología interior.<sup>13</sup>

Finalmente, contemplaremos el retrato *Camille Monet en su lecho de muerte* (fig. 187), de Monet, con el fin de entender de una manera más clara lo que ocurrió con la transformación y la disolución del género del retrato clásico occidental a finales del siglo XIX. Cuando Monet creaba este cuadro, en una conversación con su amigo Georges Clemenceau (1841-1929), decía: "(...) Un día, cuando me encontraba ante el lecho de muerte de una mujer que me había sido y me era aún muy querida, me sorprendí; mis ojos fijos en su trágica frente, en el acto de analizar mecánicamente la sucesión de gradaciones de color apropiadas que la muerte estaba imponiendo a su rostro inmóvil. Tonos de azul, amarillo, gris, lo que quieras. Hasta tal punto había llegado. Sin duda, era natural desear dejar constancia de la última imagen de una mujer que se estaba yendo para siempre. Pero, antes de que tuviese la idea de fijar los rasgos a los que estaba tan profundamente vinculado, mi organismo reaccionó automáticamente a los estímulos de color, y mis reflejos me atraparon a mi pesar en una operación inconsciente que era el curso diario de mi vida, exactamente como un animal

---

<sup>12</sup> LI, Xing-Yuan: *Biografía del impresionismo con el álbum de la pintura*, Shi Jia Zhuang, Editorial Hua-Shan literatura y arte, 2004, p. 30.

<sup>13</sup> FRANCASTEL, Pierre y Galienne: *El retrato*, traducción de Esther Alperín, Madrid, Cátedra, 1988, pp.212-215.



**Fig. 187.** *Camille en su lecho de muerte*, Claude Monet, 1879, óleo sobre lienzo, 90 x 68 cm. Museo de Orsay.

atado al molino”.<sup>14</sup> Podemos apreciar como el motivo creativo inicial de Monet continuaba siendo, obviamente, el del género tradicional del retrato occidental, que no es otro que registrar y describir la apariencia objetiva y particular de un individuo con el fin de realizar una representación que penetre en su emoción y su psicología. Pero, por otra parte, se produjo una modificación importante de la idea pictórica, que consistió en el hecho de que Monet prestaba mucha atención al sentimiento subjetivo del color, lo cual superaba realmente el impulso de modelar una imagen individual e identificativa. La crítica Nochlin piensa, al respecto, que Monet “conduce la

veracidad realista a su último término: la anotación escrupulosa de fenómenos aislados”, y aprovecha el acto de la percepción personal para determinar la imagen. Esta consideración será también el concepto básico de su producción pictórica en todo el período posterior.<sup>15</sup>

El principio de la estética clásica, que daba importancia a la representación e imitación de la imagen del mundo objetivo en la pintura occidental, evolucionará y añadirá aquello que el temperamento del artista ha mirado y sentido en las figuras y en los elementos de la naturaleza, y este cambio tendrá lugar después de la pintura impresionista.<sup>16</sup> Por esto, gradualmente, se romperá y debilitará la idea de la composición espacial, basada en imitar la semejanza de la apariencia del rostro del individuo, propia de la representación del retrato clásico occidental.

## 1.2 Aislar al otro: retrato de la “subjetividad” del artista

Toda imagen pictórica requiere contenidos o metáforas, que se construyen desde el distinto fondo social e ideológico del sujeto-artista. Sabemos que

<sup>14</sup> NOCHLIN, Linda: *Op. Cit.*, pp. 52-53.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 200.

aunque varios pintores contemplaran una misma escena, con los mismos objetos y la misma composición, utilizando además las mismas técnicas y materiales para producir la pintura, sus trabajos revelarían sutilmente el estilo particular y las características personales de cada creador. La causa de que el desarrollo del retrato del siglo XIX difiera de toda la historia anterior de la imagen del individuo de Occidente, parece consistir, entre otros factores, en que la construcción formal dejó de poseer una manera común en lo referente a la contemplación. Cualquier retratista de Grecia, de Roma, de Al Fayum o los artistas posteriores al nacimiento del individuo del siglo XV, como Campin, Da Vinci, Tiziano, Rembrandt o Velázquez, todos ellos, en sus representaciones de retrato, ya habían mezclado y enriquecido elementos estéticos de la conciencia subjetiva, presentando las formas y la técnica pictórica por medio de un estilo personal. Pero en sus obras, ciertamente, la construcción formal del retrato conservaba, siempre, unas características generales, representando el elemento característico de la sociedad de su tiempo y otorgando una identificación individual a la experiencia visual y al valor estético.

El cambio, por su parte, llegará cuando el pintor impresionista manifieste el nuevo concepto revolucionario del color en la representación, además de impulsar el acto de la percepción subjetiva del individuo que expresa y produce la pintura. Y de este modo, ese “carácter general” que el arte occidental había presentado en las distintas épocas anteriores, comenzará a ver debilitada, sucesivamente, su importancia en la creación pictórica. De hecho, los elementos formales de la pintura, como la forma, el color, la línea o la materia, así como sus principios estéticos expresivos, fueron progresivamente reconstruidos por la conciencia subjetiva del artista y dotados de un significado y de una connotación simbólica. La pintura occidental, por tanto, había entrado en la vía de “aislar al otro” : la creación de la “subjetividad” del artista, como manifestó el poeta francés Théophile Gautier (1811-1872) en su novela *Mademoiselle de Maupin* de 1835, al hablar de “el arte por el arte”, siendo este un concepto que desarrollará más en profundidad Peter Gay (1923-), afirmando que “el arte no sirve a las cosas fuera de sí mismo: ni a la riqueza, ni a Dios, ni a la política, ni a la burguesía (...), ni tampoco para el progreso de la moral”.<sup>17</sup> El retrato, por tanto, se verá alejado del término objetivo que describe y sirve al individuo, con el fin de representar una imagen mediante el procedimiento de la “subjetividad” del artista. Para nosotros,

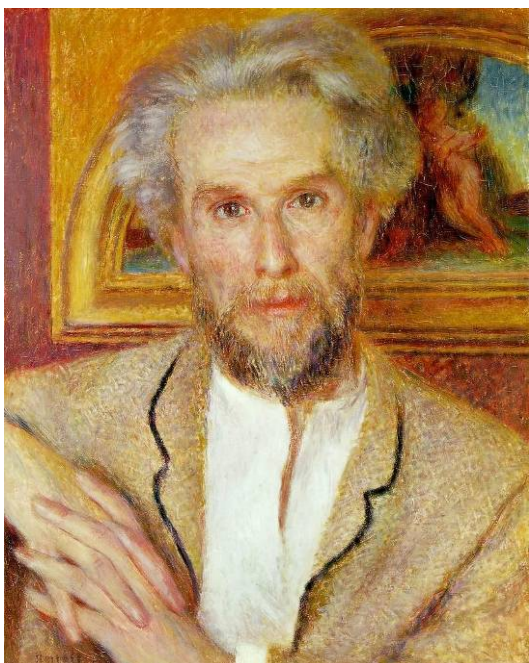
---

<sup>17</sup> El concepto “el arte por el arte” de Théophile Gautier citado en GAY, Peter: *Modernism: The lure of heresy: from Baudelaire to Beckett and beyond*, traducción china de Liang Yong-An, Taipéi, New Century Publishing Co., Ltd. 2009, p. 71.

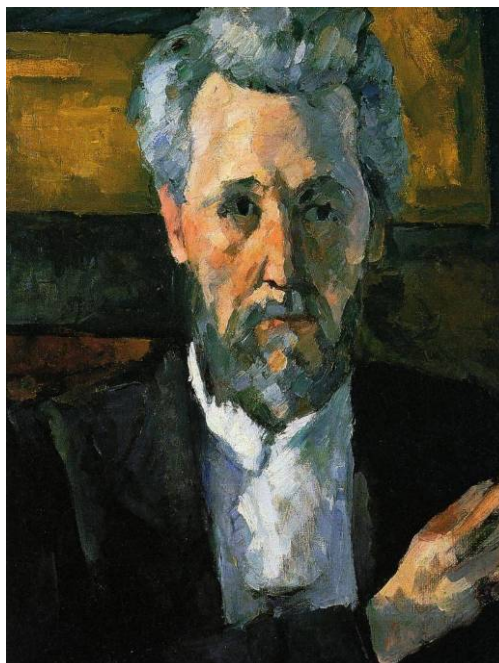
en este sentido, fueron varios los artistas que dieron un vuelco a la visión del rostro y ampliaron el concepto de representación, como Cézanne, van Gogh, Gauguin, Matisse y Picasso.

### Paul Cézanne

Podemos considerar a Paul Cézanne (1839-1906) como el pionero más representativo e importante en el desarrollo del retrato de la “subjetividad” del artista a finales del siglo XIX. Como sus compañeros impresionistas, Cézanne aborrecía y rechazaba el estilo de la pintura académica clásica, opinando que era una forma pictórica de representación que contradecía a la naturaleza. Pero, por otra parte, la creación pictórica de Cézanne no se asemejaba a la de los pintores impresionistas que priorizaban la captación del color instantáneo y el juego cromático de yuxtaposiciones, tratando así de imitar la impresión retiniana de la representación del natural, sino que se extenderá más profundamente en el pensamiento esencial de la composición cromática, aplicada principalmente a la construcción de la forma. Por ejemplo, en los dos retratos de Victor Choquet (1821-1891), que fueron producidos respectivamente por Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) y por Cézanne (fig.188 y 189), podemos contemplar de manera



**Fig. 188.** *Retrato de Victor Choquet*, Auguste Renoir, entre 1875-1876, óleo sobre lienzo, 46 x 37 cm. Museo de Fogg.



**Fig. 189.** *Retrato de Victor Choquet*, Paul Cézanne, 1882, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato, colección particular, Paris.

evidente la diferencia entre las ideas creativas del impresionismo y las concepciones propias de Cézanne. En este sentido, observamos cómo en la obra de Renoir, las pinceladas apiñadas son activas y delgadas, mientras que la modificación de la representación cromática producida por la iluminación brillante parece mostrar que el temperamento del modelo es el de un caballero, poseyendo connotaciones de elegancia. A pesar de que el contorno exterior de la figura se encuentra relativamente brumoso y flotante, la imagen todavía describe claramente las características de la estructura y de la apariencia del rostro de un individuo particular, en contraste con la pintura de Cézanne, en la que la pincelada es mucho más tosca y gruesa, dejando en segundo plano la representación realista y objetiva de los rasgos humanos y deformando y alargando ligeramente el rostro. Aun así, modelando firmemente la estructura tridimensional del modelo y utilizando la mezcla y el contraste del color, consigue lograr el efecto visual de la luz y del volumen.

Evidentemente, la imagen de Cézanne carece de la objetividad necesaria para ser reconocido fácilmente por la sociedad, cosa que no significa que el pintor abandonara el hecho de utilizar la descripción para representar la naturaleza ni que, como afirmaba un crítico formalista, promoviera la representación de “el cilindro, la esfera y el cono”, es decir, de la forma geométrica;<sup>18</sup> más bien al contrario, Cézanne defendía que “el arte es una armonía paralela a la naturaleza”,<sup>19</sup> es decir, que el arte no puede ser una copia de la naturaleza, sino un parangón. Tanto es así que en su creación pictórica, lo que constantemente buscaba, organizaba y establecía, no era sino una esencia o armonía que pertenecía conjuntamente a la naturaleza y al arte, a su composición y orden artístico, que fuera perfectamente visible. Una emulación de lo visible, su discontinuidad, su impermanencia, su duda acerca de los contornos de las cosas y los elementos de la naturaleza en relación a su conexión con el fluir. El rostro, su movilidad y cambios será en los retratos de Cézanne un verdadero cambio de concepto estético y filosófico.

En “Une conversation avec Cézanne”, del pintor Emile Bernard (1868-1941), se puede entender el concepto esotérico y abstracto de la creación de Cézanne:

“Cézanne: Hay que hacerse una óptica, hay que ver la naturaleza como

---

<sup>18</sup> Carta de Cézanne: “El cilindro, la esfera y el cono”, a Emile Bernard, Aix, 15 de abril de 1904. Citado en SMITH, Paul: *Impresionismo: bajo la superficie* (Londres, Editorial Calmann & King Ltd., 1995), traducción de María Isabel Muñoz López, Madrid, Akal, 2006, p. 146.

<sup>19</sup> Carta de Cézanne a Joachim Gasquet (1873-1921), septiembre de 1897, recogido en *ibídem*, p. 155.

nadie la ha visto antes...

Bernard: ¿Ello no tendrá como resultado una visión demasiado personal, incomprensible para los demás? Después de todo, pintar ¿no es como hablar? Cuando hablo, utilizo la misma lengua que Vd.: ¿me entendería si usase una nueva, desconocida? Es con la lengua común con la que hay que expresar ideas nuevas; es el único medio para hacerlas válidas y aceptables.

Cézanne: Por óptica quiero decir una visión lógica, esto es, que no tenga nada de absurdo.

Bernard: Pero ¿en qué basa su óptica, maestro?

Cézanne: En la naturaleza.

Bernard: ¿Qué quiere Vd. decir con esa palabra? Se trata de nuestra naturaleza o de la naturaleza misma?

Cézanne: Se trata de ambas.

Bernard: Por lo tanto, ¿concibe Vd. el arte como una unión del universo y de lo individual?

Cézanne: Lo concibo como una concepción personal. Sitúo esta concepción en la sensación, y busco que la inteligencia la organice en una obra.

Bernard: Pero ¿de qué sensación habla Vd.? ¿De la de sus sentimientos o de la de su retina?

Cézanne: Creo que no hay separación entre ellas; además al ser un pintor, me refiero antes que nada a la sensación visual".<sup>20</sup>

La idea pictórica de Cézanne no abandonaba el procedimiento de la contemplación hacia la verdadera naturaleza, sino que se fundaba en la conciencia interior personal, capaz de capturar y elegir los objetos naturales que había visto y que después transformaba subjetivamente en figuras y símbolos para plasmarlos pictóricamente. En este sentido, todos los elementos pictóricos de la superficie de la pintura son un medio que enlaza la relación entre el sujeto y el objeto, con el fin de transmitir la lógica de la esencia espiritual. La reacción de que el sujeto-artista ha identificado la representación o no, es la base fundamental en la creación artística integral.<sup>21</sup> Por consiguiente, en el retrato de

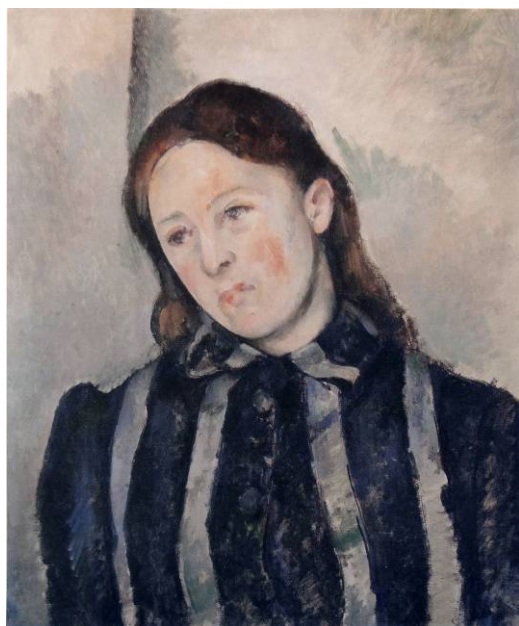
---

<sup>20</sup> BERNARD, Emile: "Conversación entre Cézanne y Bernard", publicado en la revista *Mercure de France* (Paris), CXLVIII, 551(1 de junio de 1921), pp. 372-397. Recogido en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995, pp. 28-29.

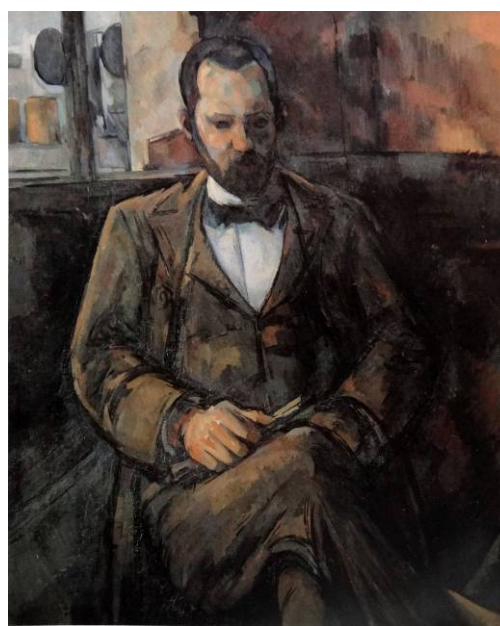
<sup>21</sup> En "L'art Philosophique" del poeta Charles Pierre Baudelaire (1821-1867), dice: "¿Qué es arte puro, siguiendo el concepto moderno? Consiste en crear una magia sugestiva que contenga tanto el objeto y el sujeto, el mundo exterior, al artista y el artista mismo". BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire-III: L'art romantique*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 127.

“subjetividad” de Cézanne, nuestro enfoque visual como espectadores ya no podrá permanecer siempre en la identificación de la apariencia física del modelo contemplado que había existido realmente, sino que trataremos de sentir más profundamente qué es aquello de la visión que intentaba convertirse en realidad y mostrarse en la pintura, es decir, la representación ideal de la esencia común perteneciente al individuo Cézanne y a la naturaleza después de sus “encuentros”.<sup>22</sup>

Este carácter pictórico fue también puesto en práctica cuando Cézanne retrataba a su esposa, (fig. 190). Así pues, ha dejado de ser el fin del retrato la función de representar el interior y el exterior del otro, del individuo en el retrato con un objetivo de reconocimiento social o de un tercero, quedando por encima de todo la expresión artística de la idea subjetiva del pintor (artista) que buscaba la integridad entre figura y naturaleza, la armonía y la lógica de la percepción visual personal, que es con calma y razonable. A este respecto, el marchante de arte Ambroise Vollard (1866-1939) preguntó a Cézanne el porqué de que quedaran dos partes blancas sin color en la mano de su retrato (fig. 191), a lo que



**Fig. 190.** *La señora Cézanne con el cabello suelto*, Paul Cézanne, 1899, óleo sobre lienzo, 62 x 51 cm. Museo de Arte de Filadelfia.



**Fig. 191.** *Retrato de Ambroise Vollard*, Paul Cézanne, 1899, óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm. Museo de Petit Palais, Paris.

<sup>22</sup> John Berger: “El impulso de pintar no procede de la observación ni tampoco del alma (que probablemente es ciega), sino de un encuentro: El encuentro entre el pintor y el modelo, aunque éste sea una montaña o un estante de medicinas (...)”. BERGER, John: *El tamaño de una bolsa*, traducción de Pilar Vázquez, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2004, p. 21

Cézanne respondió que tenía que buscar el color conveniente para pintarlo y que, de otra manera, tendría que realizar todo el cuadro de nuevo desde la parte blanca de la mano.<sup>23</sup> A lo que Cézanne se refería, y lo que trataba de expresar, no era sino su concepto estricto y cauteloso de “subjetividad” en la representación artística, es decir, su visión. Como él mismo afirmaba, “la tesis que hay que desarrollar ahora -cualesquiera que sean nuestro temperamento o vigor ante la naturaleza- es que debemos expresar la imagen de lo que vemos, olvidándonos de todo lo que ha existido previamente. Lo cual creo permitirá que el artista pueda manifestar su entera personalidad, grande o pequeña”.<sup>24</sup>

### Vincent van Gogh

Como dijo John Berger (1926-), ya no hay muchas más palabras que se puedan escribir sobre los hechos y la pintura de Vincent van Gogh (1853-1890)<sup>25</sup>; su devota pasión religiosa, la observación visual y el sentimiento espiritual que llenaban su imaginación han quedado franca y sinceramente representados en su pintura. En las cartas que se conservan, sus propias palabras explican perfectamente y de la manera más clara posible su idea creativa y su concepción acerca del retrato. La creación del período inicial de van Gogh se verá influida, principalmente, por la noción revolucionaria de la pintura impresionista, sobre la que él mismo decía que “(el impresionismo) no es banal, y uno busca una semejanza más profunda que el fotógrafo”.<sup>26</sup> Y por esto mismo, subrayará el uso del elemento pictórico, del color, de la forma, de la pincelada, y de la materia, para mostrar la sensación visual y la emoción interior, siendo este el concepto más importante que van Gogh desarrollará posteriormente como su retrato de “subjetividad”.

En la carta de agosto de 1888 dice:

“...En vez de intentar reproducir exactamente lo que tengo delante de mis ojos, me sirvo del color del modo más arbitrario para expresarme con vigor...

Quisiera pintar el retrato de un artista amigo mío, un hombre que tiene grandes sueños, que trabaja mientras canta el ruiseñor, porque todo eso es natural para él, en su retrato. Así, le pintaré como es, tan fielmente como pueda,

---

<sup>23</sup> SMITH, Paul: *Op. Cit.*, p. 158.

<sup>24</sup> Carta de Cézanne: “Abstracción”, a Emile Bernard, Aix, 23 de octubre de 1905, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, pp. 37-38.

<sup>25</sup> BERGER, John: *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>26</sup> Carta de van Gogh a su hermana Wilhelmina J. van Gogh, Arles, c. 22 de junio de 1888, recogido en *Complete letters of Vincent van Gogh*, 3 vols. (1958; ed. 1978), III, 437. Citado en GAY, Peter: *Op. Cit.*, p. 135.

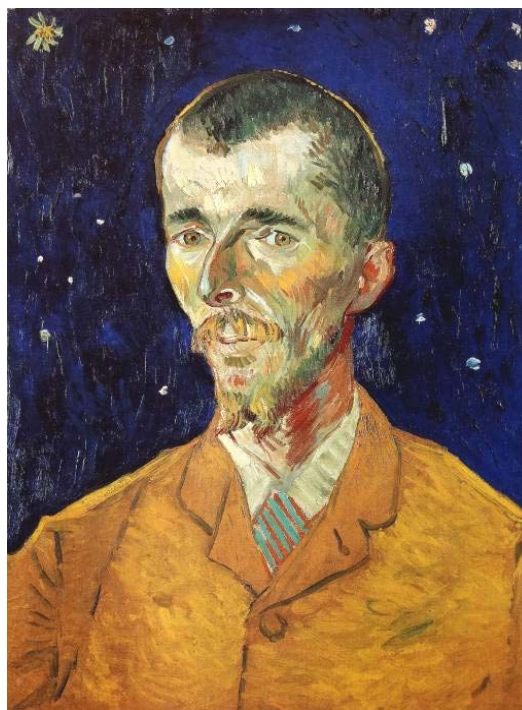


para empezar.

Pero el cuadro no se termina así. Para acabarlo, debo ser ahora el colorista arbitrario. Exagero el rubio de su cabello, le doy incluso tonos anaranjados, cromados y de limón pálido.

Como fondo de la cabeza, en vez de pintar la habitual pared de una vulgar habitación, pinto el infinito, un fondo sencillo con el más rico, intenso azul que puedo crear, y con esta simple combinación de la luminosa cabeza rubia sobre el rico azul consigo un efecto misterioso, como una estrella en el profundo cielo cobalto”.<sup>27</sup>

Tiempo después, sobre septiembre de 1888, la descripción emocional que poseía una idea poética sobre la representación de color en una de sus cartas, fue puesta en práctica en el retrato que van Gogh realizaría a su amigo y artista Eugène Boch (1855-1941); aunque había utilizado en la carta un color verde oscuro para sustituir lo que se refería al cabello rubio, la cabeza del modelo, que había presentado con un “halo” amarillo, evidentemente se presenta como una estrella que contiene una luz brillante.<sup>28</sup> (fig. 192) Para van Gogh, el color ya no era el medio material de la pintura clásica, que había sido utilizado siempre con el fin de reproducir la atmósfera de escenas objetivas. Así mismo, tampoco continuó las ideas del impresionismo, que afirmaban capturar la Impresión del matiz de un instante de la naturaleza, sino que lo concibió como un elemento expresivo que poseía una connotación puramente metafísica. Como él mismo dijo, “en un cuadro yo quiero decir algo tan consolador como una música. Quiero pintar hombres y mujeres con algo de lo eterno que solía simbolizar el halo, y que



**Fig. 192.** *El poeta: Eugène Boch*, Vincent van Gogh, 1888, óleo sobre lienzo, 60 x 45 cm. Museo de Orsay.

<sup>27</sup> Carta de van Gogh: “Color expresivo” a Théo, Arlés, s.f. (c. agosto de 1888 <520, p.6>), recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, pp. 50-51

<sup>28</sup> AA.VV.: *Van Gogh: Face to Face-Portrait*, United Kingdom, London, Thames & Hudson Ltd, 2000, p. 148.

queremos expresar por medio del resplandor y de la vibración de nuestros colores”.<sup>29</sup> A veces, de hecho, el color era una herramienta que representaba la esencia abstracta del interior, como afirmó en una carta del 8 de septiembre al declarar que había “intentado expresar las terribles pasiones humanas mediante el rojo y el verde”.<sup>30</sup> De este modo, en la creación de retrato de van Gogh, el color se libraba de la limitación a la que lo había sometido la representación realista de la naturaleza y era empleado para presentar intensamente su propia pasión con una gran sensibilidad de espíritu.

Lo que van Gogh, por tanto, había realizado con el lenguaje formal en el retrato era, principalmente, el elemento expresivo, que se fundamentaba en la idea subjetiva de transformar la figura realista del modelo a través del proceso contemplativo de pintar al natural. Como él mismo dijo, “...pero toma una de las figuras hechas por el más hábil de los artistas que dibujan en el arrebatado del momento, Hokusai, Daumier; en mi opinión esa figura nunca llegará al nivel de la pintada con un modelo por los mismos maestros, u otros maestros retratistas”. Al respecto de esto mismo, apuntaba a Bernard en otra carta: “...nunca trabajo de memoria (...) Y no puedo trabajar sin un modelo. No digo que no vuelva rudamente la espalda a la naturaleza para transformar un estudio en un cuadro, disponiendo los colores, agrandando, simplificando, pero en lo que se refiere a la forma tengo demasiado miedo a apartarme de lo justo y lo verdadero”.<sup>31</sup>

Van Gogh se interesaba en el lenguaje de la forma, precisamente por la semejanza sutil que puede dominar la representación de los rasgos faciales del individuo en particular y que incluye la transmisión de la psicología del modelo. Tal vez podamos recibir de una manera más comprensible y profunda la conmoción y la estimulación visual desde sus autorretratos autobiográficos (fig. 193 y 194). Van Gogh pensaba que “no era un trabajo fácil pintarse a sí mismo, en todo caso, sí ha de ser diferente de una fotografía”.<sup>32</sup> Él abandonó la forma pictórica realista que buscaba la construcción objetiva del individuo y se centró en el empleo de varios colores como el gris, el verde o el azul, representando una

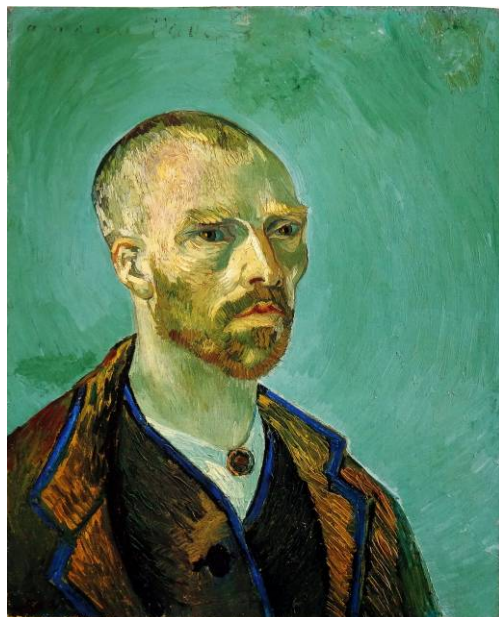
---

<sup>29</sup> Carta de van Gogh: “Retrato del alma” a Théo, Arlés, s.f. (c. agosto de 1888 (531, p.25)), recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, p. 51.

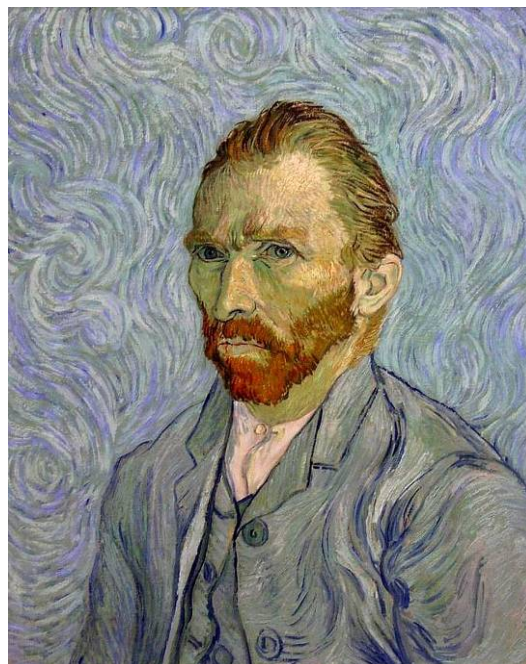
<sup>30</sup> Carta de van Gogh: “El café de noche, 1888” a Théo, Arlés, 8 de septiembre de 1888 (531, p.25), recogido en *ibidem*, p. 52.

<sup>31</sup> Carta de van Gogh: “Pintar con modelo” a Théo, Arlés, s. f. (c. septiembre de 1888 <531, p.25>) y la carta: “No puedo trabajar sin un modelo” a Émile Bernard, Arlés, s. f. primera quincena de octubre de 1888 <B19, pp. 517-518>), recogido en *ibidem*, p. 54.

<sup>32</sup> Carta de van Gogh a su hermana Wilhelmina J. van Gogh, Arles, c. 22 de junio de 1888, recogido en *Complete letters of Vincent van Gogh*, 3 vols. (1958; ed. 1978), III, 437., citado en GAY, Peter: *Op. Cit.*, p. 135.



**Fig. 193.** *Autorretrato dedicado a Paul Gauguin*, Vincent van Gogh, 1888, óleo sobre lienzo, 59.6 x 48.3 cm. Museo de Fogg.



**Fig. 194.** *Autorretrato*, Vincent van Gogh, 1889-1890, óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Museo de Orsay.

figura morbosa con las mejillas hundidas, o una expresión seria con el ceño fruncido o una mirada relajada, presa de una crisis nerviosa. La técnica de su pincelada y la línea no poseían ninguna regla constructiva, sino que se ceñía al tratamiento del color, que poseía una tensión superficial y buscaba erigirse como una representación de las emociones. Ciertamente, lo que genera ese impacto visual en el espectador no es otra cosa que la representación del carácter psicológico de su alma personal, de su ser inquieto, sensible, subversivo, caótico y neurótico. De hecho, este carácter pictórico y esta forma expresiva no solamente se ve en sus autorretratos, sino que también la plasmó en los paisajes, en los bodegones y en el resto de figuras humanas, representando así el lenguaje de su espíritu, como una energía esencial, que pasaba por el sufrimiento de la vida. Al hilo de esto, van Gogh afirmó en una ocasión: “¡Ah! un retrato con las ideas, el alma del modelo en él, es lo que yo pienso debe venir”.<sup>33</sup> Pero ciertamente, el historiador Peter Gay otorga una misma condición general para todas las obras de van Gogh, afirmando que “sean o no etiquetados como el autorretrato, son una imagen de su alma”.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Carta de van Gogh: “Retrato del alma” a Théo, Arlés, s. f. (c. de agosto de 1888 (531, p.25), recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, p. 51.

<sup>34</sup> GAY, Peter: *Op. Cit.*, pp. 135-136.

## Paul Gauguin

El mejor amigo artista de van Gogh, Paul Gauguin (1848-1903), desechó la idea artística de Camille Pissarro (1830-1903), quien fue su maestro de pintura, así como de los pintores impresionistas, después del viaje a Martinica en 1887. Él afirmaba que “los impresionistas estudian el color exclusivamente como un efecto decorativo, pero sin libertad, manteniendo las cadenas de la verosimilitud (...) Sólo prestan atención a la vista, y olvidan los misteriosos centros del pensamiento, cayendo así en un razonamiento meramente científico (...) Son los pintores oficiales de mañana, tan malos como los pintores oficiales de ayer (...) no tengo la técnica. O mejor dicho, tengo una, pero es muy huidiza, muy flexible, según el talento con que me levanto por la mañana; una técnica que utilizo a mi manera para expresar mi propio pensamiento sin preocupación alguna por la verdad de los aspectos comunes, exteriores de la naturaleza”.<sup>35</sup>

Gauguin prestaba mucha atención a la representación de la forma pictórica y del concepto personal, que dependen del estilo originario del artista, y no de una representación de la figura y del color que se acomodara a la reproducción del mundo real. Como él mismo apuntaba, “fíjese en los japoneses, que ciertamente dibujan de modo tan admirable, y verá la vida al aire libre y al sol, sin sombras, utilizando el color sólo como una combinación de tonalidades (...) quiero alejarme lo más posible de lo que produce la ilusión de una cosa, y puesto que las sombras son el <trompe l'œil> del sol, me siento inclinado a eliminarlas”.<sup>36</sup> Podemos observar, en este sentido, que Gauguin rechazaba expresar la profundidad de las tres dimensiones y la representación del color producido por la iluminación. Tampoco poseía, además, la representación de la textura y la pincelada lineal de van Gogh, sino que tendía a utilizar la estructura de la imagen que poseía un significado simbólico, con la intención de transmitir y describir la esencia intrínseca de su individualidad. Como dijo él mismo, “es mejor pintar de memoria. De este modo tu trabajo será de ti mismo; tu sensación, tu inteligencia y tu espíritu sobrevivirán así al examen de *amateur*”.<sup>37</sup>

Gauguin hizo una descripción de su autorretrato de 1888 (fig. 195), realizado para van Gogh, en el que comenta que “la máscara de un rufián mal vestido y

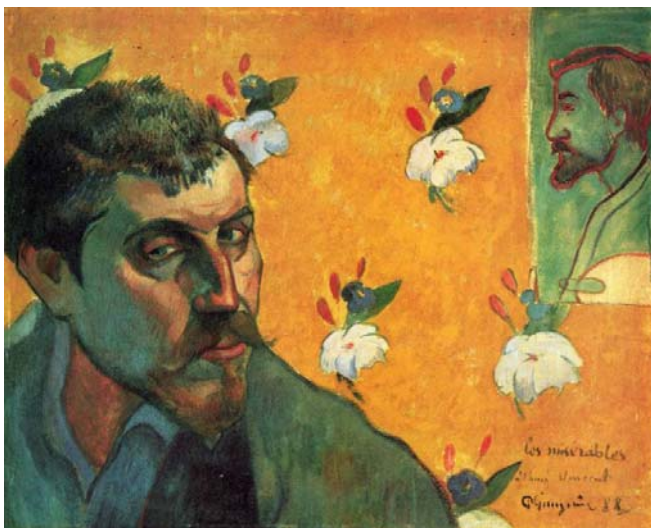
---

<sup>35</sup> Tres fragmentos del manuscrito “Diverses choses, 1896-1897” de Gauguin, “Los impresionistas”, Tahití, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, p. 81

<sup>36</sup> Carta de Gauguin: “Sombras”, a Émile Bernard, Arlés, noviembre de 1888, recogido en *ibidem*, p. 76.

<sup>37</sup> De “Diverses choses, 1896-1897” de Gauguin: “Memoria”, recogido en *ibidem*, p. 81.

fuerte como Jean Valjean, que tiene su nobleza y su dulzura interior. La sangre inflamada que inunda el rostro y las tonalidades encendidas que circundan los ojos representan la lava ardiente que abrasa nuestras almas de pintores. El dibujo de los ojos y de la nariz, semejante al de las flores de una estera persa, resume un arte abstracto y simbólico. El fondo de niña, con sus flores infantiles, está puesto para simbolizar nuestra virginidad artística, ¿Y acaso este Jean Valjean a quien la sociedad oprime, un marginado, con su amor y su fuerza, no es también la imagen de un impresionista de hoy? Al pintarlo a mi imagen y semejanza, es tanto una imagen de mí mismo como un retrato de todos nosotros, pobres víctimas de la sociedad, que por toda represalia sólo hacemos el bien”.<sup>38</sup> Podemos observar aquí que esta pintura posee una fuerte carga simbolista, que está llena de una gran imaginación y que emplea un estilo pictórico alejado de los parámetros del retrato clásico occidental. Pero, realmente, el contenido de la carta se parece mucho más a una declaración espiritual del propio Gauguin, en el que su estilo pictórico se aleja del de otros y se aísla, casi por completo, en su individualidad. El historiador Peter Gay opina que, en este autorretrato, Gauguin “se presentó como un espíritu libre en una cárcel cultural, haciendo gala de su carácter y sus conflictos distorsionando de manera agresiva los contornos de la cabeza, exagerando el gancho impío de su nariz y, con su uso anti-naturalista del color, ponía su ser excepcional en el escenario”.<sup>39</sup>

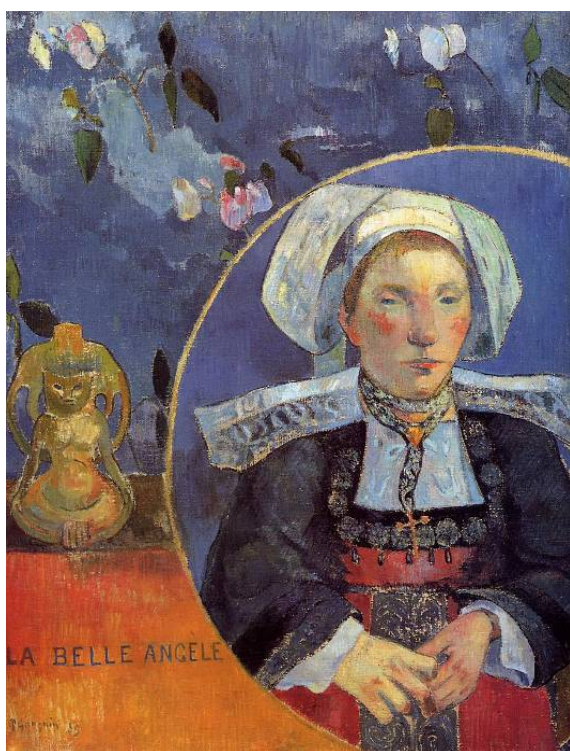


**Fig. 195.** *Autorretrato- Los miserables*, Paul Gauguin, 1888, óleo sobre lienzo, 71.4 x 90.5 cm. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Ámsterdam.

<sup>38</sup> Carta de Gauguin: “Pont-Aven, septiembre-octubre de 1888” a Vincente van Gogh; documento inédito, cortesía de V. W. van Gogh, Laren, citado en REWALD, John: *El postimpresionismo-De van Gogh a Gauguin*, traducción de Ema Fondevila y Emilio Muñiz Castro, Madrid, Alianza, 1999, p. 156.

<sup>39</sup> Ingles original: “He painted himself for his friend van Gogh as a free spirit in a prison culture, displaying his character and his conflicts by aggressively distorting the outlines of his head, exaggerating the wicked hook of his nose, and, with his anti-naturalistic color, putting his exceptional self on stage”. GAY, Peter: *Op. Cit.*, p. 136.

El estilo creativo, que vincula el interior del artista para gobernar la forma y el color de la representación, no solamente funciona de manera correcta en el autorretrato al que hacemos referencia, sino también en el cuadro que pintó en 1889, donde retrata a Mme. Angéle Satre (¿???) (fig. 196) y en el que exhibía la forma pictórica del simbolismo, reflejando una gran influencia del arte japonés. La composición no se corresponde en nada con el espacio visual de la naturaleza, sino que se asemeja en gran medida a una imagen compuesta y diseñada. Gauguin modelará y simplificará la forma objetiva del modelo, según el requerimiento de la estructura del color, dispuesta en un círculo irreal. En el lado izquierdo, se sitúa una estatua que posee una simbología mística, y que fue la excusa por la que Mme. Satre rechazó el retrato, que iba a ser un regalo del propio Gauguin, teniendo en cuenta que la representación no le transmitía ninguna lógica sino, más bien, un sentimiento de pánico en el corazón. De hecho, todos los elementos constructivos de esta pintura responden al proceso subjetivo del artista por el que crea una representación de su ideología; aunque Gauguin poseyera cierta emoción particular o sentimiento personal hacia la modelo, no



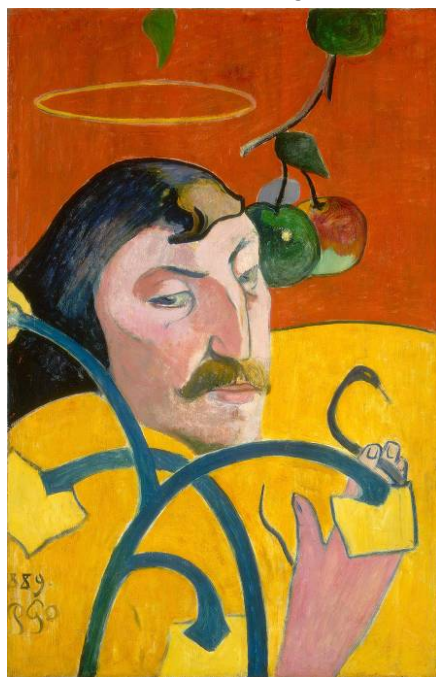
**Fig. 196.** *La belle Angéle*, Paul Gauguin, 1889, óleo sobre lienzo, 92.1 x 73 cm. Museo de Orsay.

intentó ni imitar una apariencia realista, ni representar la psicología de Mme. Satre. Al no presentar nada que pueda relacionarse con el concepto de realismo, toda la representación en si misma era una constante combinación de formas simplificadas y colores exagerados, con el fin de evitar, en la medida de lo posible, toda conexión con el “modelo y con esa maldita naturaleza”.<sup>40</sup> El mismo Gauguin, de hecho, había mencionado que quizás todas las partes de esta imagen cuentan con un grado elevado de invención, pero, en la pintura ¿qué parte es de la naturaleza?<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Carta de Gauguin a Bernard, Le Pouldu, fines de noviembre de 1889, recogido en *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, nº XCV, 1946, p.178. Citado en REWALD, John: *Op. Cit.*, p. 238.

<sup>41</sup> AA. VV.: *Great painters of the western World- Gauguin*, traducción china de Chou Ting-Ting,

Según el concepto de Gauguin, aquello que representaba la “naturaleza” en el arte ya no era una descripción pictórica basada en la apariencia y en la situación de nuestra visión, sino la forma figurativa reconstruida que se basaba en la idea subjetiva del artista después de la actividad de la contemplación, y tenía la función de transmitir dicha idea al alma misma. Maurice Denis (1870-1943) afirmaba: “El arte ya no es únicamente una sensación visual de que tomamos nota, una fotografía, por muy refinada que pueda ser, de la naturaleza. No, es una creación de nuestro espíritu, para el cual la naturaleza no es sino el pretexto. En vez de <trabajar con la vista, investigamos en el misterioso centro del pensamiento>, como dijera Gauguin. De este modo, la imaginación vuelve a ser, como quería Baudelaire, la reina de nuestras facultades. Liberamos así nuestra sensibilidad, y el arte, en vez de ser una *copia*, es *deformación subjetiva* de la naturaleza”.<sup>42</sup> Así, “el misterioso centro del pensamiento” de Gauguin, aunque excluía la réplica de la apariencia del mundo real, todavía concebía la naturaleza como el origen, el tesoro para inspirar al artista y del cual se obtiene la



**Fig. 197.** *Autorretrato con nimbo*, Paul Gauguin, 1889, óleo sobre lienzo, 79.4 x 51.4 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.

motivación y la emoción creativa. Como él mismo decía, “el arte es una abstracción; extraiga esta abstracción de la naturaleza, soñando ante ella; piense más en la creación que resultará que en la propia naturaleza. Crear como nuestro Divino Maestro es la única forma de elevarnos hacia Dios”.<sup>43</sup> Obviamente, para Gauguin, el procedimiento de “subjetividad” es semejante a la idea de Dios, a la creación de lo supremo que promulgaba el renacimiento, como si se tratara de un nuevo Miguel Ángel Buonarroti o Fra Angélico (1395-1455), un Deus Artífex en toda regla. En este sentido, despreciaba la pintura clásica académica, reformando el concepto impresionista del color y abandonando el tratamiento del artista como “sintetista” y “simbolista”. Charles Morice

Beijing, Editorial GE Eaglemoss Ltd. 2005, p.18.

<sup>42</sup> DENIS, Maurice: “Deformación subjetiva y objetiva” de 1909, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, p. 122.

<sup>43</sup> Carta de Gauguin: “Abstracción”, a Émile Schuffebeck, Arlés, 14 de agosto de 1888, recogido en *ibídem*, p. 76.

(1860-1919) se refería al estilo de Gauguin como una “legítima ferocidad de un egoísmo productivo”,<sup>44</sup> entendiéndose como una representación que promovía en base a un estilo artístico personal y a una descripción realista que se alejaba de la vida de las masas por medio de una personalidad orgullosa. Al respecto de esto, Maurice Denis decía: “Así, sin haber buscado nunca la belleza en el sentido clásico, pronto nos hizo engolfarnos con ella. Quería, sobre todo, expresar el carácter, poner de manifiesto el <pensamiento interior>, incluso en la fealdad (...) Era ferozmente individualista y, al propio tiempo se adhería a las tradiciones populares más colectivas y más anónimas. Y de sus contradicciones, nosotros extraíamos una ley, unas enseñanzas y un método”.<sup>45</sup> (fig. 197)

### Henry Matisse

El retrato occidental penetró en el siglo XX, donde el estilo y el concepto creativo de “subjetividad” del artista ya no gravitaba como en la pintura del siglo XIX, en torno a una atmósfera de subjetividad psicológica romántica, mostrándose de una manera más segura de acuerdo a la expresión subjetiva del “yo” personal, a través de una representación más activa e intensa, innovadora y variada. Y, en este sentido, Henri Matisse (1869-1954) sería uno de los pintores más importantes y representativos de principios del siglo XX, que afirmaba lo siguiente: “No puedo distinguir entre lo que siento por la vida y mi modo de expresarlo. De acuerdo con mi manera de pensar, la expresión no consiste en la pasión reflejada en un rostro humano o en un gesto violento. Toda la composición de mis cuadros es expresiva”.<sup>46</sup> La técnica pictórica, que utilizaba para representar y describir la apariencia particular del individuo y para transmitir su emoción psicológica, no constituyó ni el motivo ni el objetivo de la creación pictórica de Matisse, teniendo en cuenta que toda su atención residía en la representación de una composición integral, es decir, en la relación orgánica de la armonía y la correspondencia entre todos los elementos artísticos de la representación. En su opinión, todas estas cosas dependían, completamente, del sentimiento personal del artista. Maurice Denis (1870-1943) indicaba, al respecto, que la obra de Matisse era esencialmente “la pintura misma, el acto de la pintura pura (...) una búsqueda de lo absoluto”. El crítico Herschel B. Chipp (1913-1992), por otra parte, pensaba que la teoría de Matisse se fundaba en el subrayado de la

---

<sup>44</sup> SILVERMAN, Debora: *Van Gogh and Gauguin: The Search for Sacred Art*, New York: Farrar, Straus & Gireux, 2000, p. 5. Citado en GAY, Peter: *Op. Cit.*, p.136.

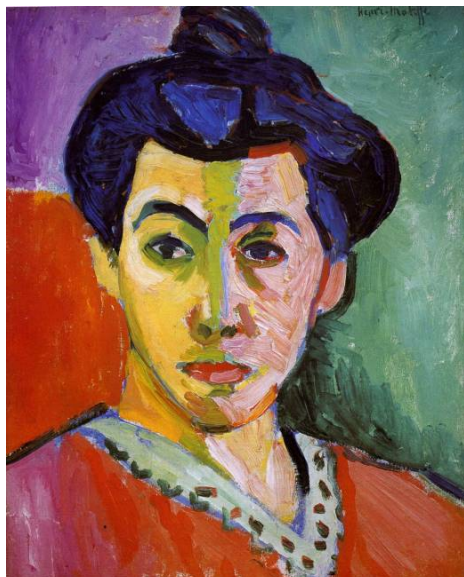
<sup>45</sup> DENIS, Maurice: “La influencia de Paul Gauguin” de 1903, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, pp. 118-119.

<sup>46</sup> MATISSE, Henry: “Notas de un pintor” de 1908, recogido en *ibídem*, p. 149.



“intuición artística” del creador.<sup>47</sup>

“Lo que me interesa sobre todo no es ni la naturaleza muerta ni el paisaje, sino la figura humana. Gracias a ella es como mejor puedo expresar el sentimiento casi religioso que tengo hacia la vida. No insisto en los detalles del rostro. No me interesa copiarlo con exactitud anatómica. Aunque tengo un modelo italiano cuyo aspecto a primera vista no sugiere sino una existencia puramente animal, he conseguido captar entre las líneas de su rostro la gravedad profunda que persiste en todo ser humano (...) El título sólo sirve para confirmar mi impresión”.<sup>48</sup> En este texto, Matisse nos invita a contemplar y a pensar de una manera más profunda en aquello que su pintura intenta expresar, que no es sino la idea esencial de la vida, superior a la existencia real. Como podemos advertir



**Fig. 198.** *Retrato de Madame Matisse. La raya verde*, Henry Matisse, 1905, óleo sobre lienzo, 40.6 x 32.4 cm. Statens Museum for Kunst.

en el *Retrato de Madame Matisse, La raya verde* (fig. 198) de 1905, se presenta una forma simplificada del rostro humano, compuesto por colores complementarios como el rojo y el verde, el amarillo y el morado, o el azul y el naranja. No se produce aquí una fuerte descripción realista y minuciosa ni en la composición ni en la psicología de la modelo sino que, al contrario, se asemeja mucho más a una expresión pictórica realmente intuitiva de la sensación visual propia del artista. Plantea, de este modo, una cuestión sobre la esencia de la representación artística a través de los elementos puros del lenguaje pictórico.

Por otra parte, el tratamiento de estilo “fauvista”<sup>49</sup> favorece una descripción que refleja tensión y cierto temor en la visión del espectador, que nada tiene que ver con el rugido salvaje de la animalidad primitiva humana, sino con la emoción imaginativa del artista. Jack D. Flam (¿???) piensa que el retrato de Matisse, en su técnica pictórica, es fiel a los sentimientos originales vividos, tratando de evitar

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>49</sup> “Fauvista” es perteneciente o relativo al fauvismo, cuyo nombre procede del calificativo fauve, fiera en español.

un enfoque rígido. De hecho, cuando se realiza un retrato, no es necesario emplear a conciencia un estilo personal destinado a modificar la representación ya que, de todos modos, la imagen poseerá siempre la marca individual del creador. Con el fin de facilitar su propia expresión, Matisse evitará la técnica académica o de fórmula, llegando a afirmar que “la expresión esencial de una obra depende casi completamente de la proyección del sentimiento del artista obtenido a partir del modelo, y no a la exactitud orgánica del modelo”.<sup>50</sup>

Para Matisse, el lenguaje artístico que pertenecía a la esencia ya no era transmitido y descrito únicamente mediante el empleo del color, sino que también residía en la forma misma, modelada sencillamente mediante la línea. Él mismo relató la impresión que le causaron sus *Cuatro autorretratos* (fig. 199): “Me parecen representar la suma de observaciones que durante muchos años he venido haciendo acerca de las características del dibujo, características que no dependen de la copia exacta de las formas naturales, ni de la paciente reunión de detalles precisos, sino del profundo sentimiento que el artista experimenta ante los objetos que ha elegido, en los cuales se centra su atención y cuyo espíritu ha logrado penetrar”.<sup>51</sup> En la idea de Matisse, por tanto, cada objeto posee un carácter esencial que no se transforma y que no desaparece por la modificación de la figura exterior. Así, decía que “hay en ello, por lo tanto, una verdad inherente que debe separarse de la apariencia exterior del objeto que ha de ser representado. Es la única verdad que importa”.<sup>52</sup> En relación a sus *Cuatro autorretratos*, Matisse pensaba que aunque los cuatro dibujos poseían diferencias en cuanto a la forma, no faltaban en ningún caso a la representación del temperamento y a la personalidad real, teniendo en cuenta que las imágenes se realizaron con un mismo modelo. Luego, él se preguntó: “Estos dibujos, ¿son retratos o no? ¿Qué es un retrato? ¿No es una interpretación de la sensibilidad humana de la persona representada?”.<sup>53</sup> Así, al mencionar “la sensibilidad humana”, estaba refiriéndose a la esencia abstracta, que superaba la materia de la naturaleza y la forma de la realidad; realidad fundamentada exclusivamente en los sentimientos personales, generados por la observación del artista hacia el mundo real, así como por el lenguaje del modelado, producido por la actividad

---

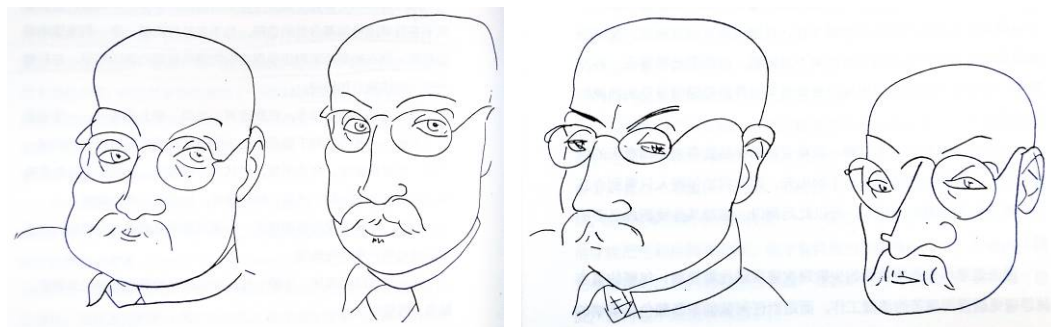
<sup>50</sup> MATISSE, Henry: “Prólogo a *Los retratos*”, publicado en el catálogo *Los retratos*, André Sauret, Monte Cano, 1954. Citado en FLAM, Jack D.: *Matisse on art* (Phaidon Press Limited, second edition, 1978), traducción china de Ou Yang-Ying, Zhengzhou, Bellas artes de He-Nan, 1996, p. 247, 249.

<sup>51</sup> Henry Matisse, “La exactitud no es verdad”, 1947, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, p. 154.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 156.

pictórica. Y es por esto mismo por lo que él afirmaba que “cada uno de estos dibujos, tal como yo los veo, tiene su propia, individual invención, que nace de la captación del tema por el artista, hasta el extremo de que se identifica a sí mismo con aquél, de modo que su verdad esencial es lo que constituye el dibujo (...) la expresión de esta verdad por medio de la elasticidad de sus líneas y por su libertad conduce necesariamente a las exigencias de la composición; incluye la luz, la sombra e incluso la vida, gracias al espíritu del artista, del cual es expresión”.<sup>54</sup>



**Fig. 199.** Cuatro autorretratos, Henry Matisse, octubre de 1939, dibujo a lápiz, tamaño sin datos.

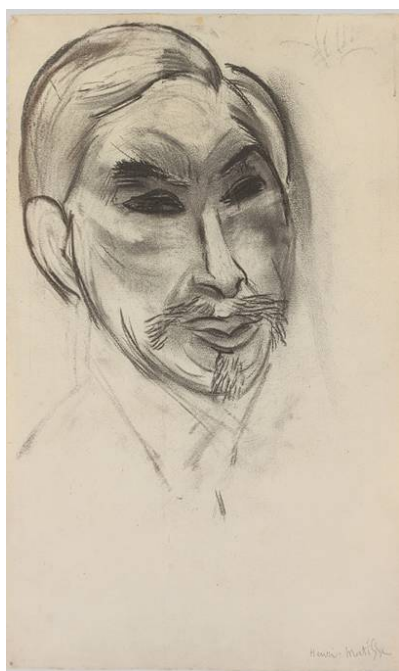
Cabe destacar, por tanto, que Matisse simplificaba y refinaba la forma figurativa de la apariencia del hombre, intentando utilizar un elemento pictórico más sencillo y puro, con la intención de buscar, descubrir y describir la esencia humana más original del modelo representado. Su lenguaje de modelar no seguía ningún principio artístico, sino que se fundamentaba completamente en el sentimiento del espíritu visual del artista. Por esto mismo, la representación del individuo en sus retratos no se corresponde con la representación de la visión objetiva, sino que reflejaba la manera con la que su propia subjetividad había concebido la forma, siendo esto lo que pertenecía a la esencia verdadera del modelo (fig. 200 y 201). En el prólogo de *Los retratos* de 1954, Matisse escribía sobre la técnica pictórica acerca del retrato, diciendo que “el rostro humano siempre me ha interesado mucho (...) Cuando nos fijamos en ellos no reproducen la psicología, pero estoy impresionado por su expresión, a menudo especial y profunda. No siento la necesidad de formular con palabras el interés que provocan en mí, sino de conmoverme tal vez por su particularidad, por una participación significativa que es totalmente de orden plástico”.<sup>55</sup>

Matisse no deseaba que la forma pictórica fuera excesivamente

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>55</sup> FLAM, Jack D.: *Op. Cit.*, p. 249.

reglamentaria, ni que se separara de la construcción de la naturaleza, sino que fuera capaz de crear una “semejanza” espiritual que no perteneciera ni a la realidad ni a la objetividad, tratando de seguir el ritmo orgánico de la figura. Por ello afirmaba que “el retrato es una de las artes más singulares. Requiere talentos especiales para el artista y la posibilidad de una interacción de la identidad casi completa entre el pintor y el modelo”.<sup>56</sup>



**Fig. 200.** *Retrato de Sergei Shchukin*, Henry Matisse, 1912, carboncillo, 49.5 x 30.5 cm. Colección particular.



**Fig. 201.** *Pierre Matisse*, Henry Matisse, 1909, óleo sobre lienzo, 40.6 x 33 cm. Colección particular.

Llegados a este punto, podemos afirmar que la capacidad de asimilar el sujeto y el objeto es el hecho más significativo de toda la creación retratística de Matisse. Y, por esto mismo, en la conversación informal que reproducimos a continuación, será capaz de mostrar de manera explícita la connotación espiritual de su idea artística sobre la “subjetividad”: “El cirujano profesor L. me dijo: Me gustaría saber cómo hace sus dibujos tan rápido. Le dije que eran como las revelaciones evidentes que surgen después del análisis de un trabajo, aunque al principio he de concentrarme en una especie de meditación. Luego me dijo: Esto es exactamente lo que yo hago en mi diagnóstico. Me preguntan: ¿Por qué es eso? Yo respondo: No sé, pero estoy seguro y soy sincero”.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 252.

## **Pablo Picasso**

El arte occidental, en su camino hacia el desarrollo del retrato de la “subjetividad” del artista, poseía una característica de suma importancia, por la que todos los elementos de la forma y del color naturalista, que habían estado implicados y que se relacionaban con el sujeto del modelo en su semejanza, se retirarían progresivamente de la representación pictórica del campo artístico. Esto, por su parte, reflejará el hecho de que la característica que dependía de la psicología interior del “otro”, incluida su apariencia particular, gradualmente ya no tendrá ningún poder para dominar y formar parte de la imagen pictórica, sino que pasará a pertenecer al creador, a su principio del sentimiento espiritual y de la representación formal de su “yo”. Cézanne fue el pionero, aquel que abrió el mecanismo del retrato de “subjetividad”; hemos de tener en cuenta que no solamente rompió la norma de la imagen tradicional que utilizaba la apariencia exterior del individuo para transmitir la psicología interior sino que, además, invitó al artista a que estableciera su propia noción personal y estilo plástico, con el fin de que profundizara en la observación de la esencia verdadera del objeto. De hecho, aunque la forma general de su pintura todavía poseía la estructura figurativa del modelo representado, ya había transformado la idea de la forma visual, generada en la pintura clásica occidental por la imitación de la construcción objetiva de la naturaleza. De hecho, él mismo profetizó que “el estudio del volumen primordial nos abrirá horizontes desconocidos”.<sup>58</sup>

Hasta llegar a la creación pictórica del periodo cubista de Pablo Picasso (1881-1973), alrededor de 1907-1915, todas las formas constructivas del retrato occidental poseían el componente de “semejanza” con el objeto natural, incluyendo los símbolos humanos, los cuales fueron simplificados y reformulados; todas sus connotaciones significativas habían sido rotas, rasgadas y subvertidas por completo.

El arte occidental clásico podía dotar claramente de significado y alcance referencial a la idea visual, teniendo en cuenta su representación de la “forma”, fundamentada en la teoría de la mimesis, habiendo elegido las cosas del mundo real como un medio para la descripción y la expresión. Aristóteles, al respecto de esto, decía lo siguiente: “El placer que (todo hombre) experimenta ante un cuadro: al verlo averigua, infiere, descubre lo que es cada objeto, se da cuenta de que

---

<sup>58</sup> GLEIZESY, Albert y METZINGER, Jean: *Cubismo*, 1912, recogido en CHIPPEL, Herschel B.: *Op. Cit.*, p.228.

este hombre, por ejemplo, es un hombre en particular, etc”.<sup>59</sup> Y por otra parte, siglos después, el erudito del Renacimiento Leon Battista Alberti (1404-1472) formuló una visión concreta del arte, afirmando que “la función del pintor consiste en circunscribir y pintar sobre una tabla o pared determinadas, mediante líneas y colores, la superficie visible de algún cuerpo, de suerte que, visto a una cierta distancia y desde un determinado ángulo, lo representado aparezca en relieve y tenga la apariencia de un cuerpo”.<sup>60</sup>

A pesar de que el arte occidental del siglo XIX había desarrollado una serie de conceptos revolucionarios sobre la representación del color del natural, la forma referente a la composición de la imagen todavía mostraba ciertas evidencias de un significado realista con respecto al modelo referencial. Por esto, y aunque ya había tenido lugar una declaración vaga e imprecisa sobre la connotación de la imagen, como fue la creación pictórica de Cézanne, no será hasta *Las señoritas de Aviñon* de Picasso, finalizado en 1907, cuando se propiciará la revolución de la forma que subvertiría enteramente la representación pictórica del arte visual tradicional de Occidente. El artista Jean Metzinger (1883-1956), al hilo de esto, ya había publicado un artículo en *Pan* (Paris), en el año 1910, acerca de la perspectiva de Picasso, donde decía que éste “ha inventado una perspectiva libre y móvil”, y que “la forma, utilizada durante tantos siglos como un apoyo inanimado del color, recupera por fin su derecho a vivir en la inestabilidad”.<sup>61</sup>

En primer lugar podemos afirmar, por tanto, que Picasso rompía y desmantelaba con el cubismo y su obra posterior la apariencia natural y original del modelo representado, reconstruyéndolo posteriormente a través de un modelado geométrico que resultaba distorsionado y extraño al objeto, derrocando la costumbre del pensamiento en la observación visual (fig. 202). La crítica Anna Moszynska (¿???), por su parte, opina al respecto de la creación artística del cubismo de Picasso que éste “disfrutó explorando la tensión entre la abstracción aparente y la representación sugerida y, haciendo frente a estos dos opuestos juntos, mantuvo un delicado acto de equilibrio sin recurrir a la abstracción pura”.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> ARISTÓTELES: *Poética*, Parte I, Sección V, Barcelona, Icaria, 1985. Citado en ROSALIND, Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, traducción de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996, p. 43.

<sup>60</sup> BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia-del 1450 al 1600* (Oxford University Press, 1940), traducción de José Luis Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 1992, p. 25.

<sup>61</sup> CHIPP, Herschel B.: *Op. Cit.*, p. 214.

<sup>62</sup> MOSZYNSKA, Anna: *El arte abstracto* (Londres, Thema and Hudson Ltd., 1990), traducción de



**Fig. 202.** *Mujer y pera*, Pablo Picasso, 1909, óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Colección particular, Nueva York.

La pintura, por consiguiente, todavía poseía un tema concreto, pero su lenguaje formal ya no se enmarcaba dentro del sentimiento real y del conocimiento natural de la percepción óptica, sino que subrayaba aquello que pertenecía a lo conceptual, a la imaginación misma.

La técnica de la pintura cubista, que empleaba una perspectiva imaginaria, libre y móvil, también deformó y cuestionó completamente la figura del individuo en el retrato, así como su posición y significado simbólico dentro del arte. Como podemos observar en los retratos cubistas que Picasso realizó en 1910,

la apariencia personal del modelo fue fracturada en numerosas formas geométricas, pequeñas y fragmentadas, mostrándose las tres dimensiones del objeto real aplanadas y ajustadas en el fondo (fig. 203). De hecho, Picasso llegó incluso a cancelar la representación de colores diferentes, tratando de reflejar una organización de la materia distinta a la del modelo representado. Así, el modelo y el fondo se llegarán a mezclar totalmente, como una representación pura e íntegra de la pintura (fig. 204), liberándose del concepto de “aglomeraciones”.<sup>63</sup>

A excepción del título del cuadro, dado por el nombre del personaje retratado, y cuya función no era otra que presentar al modelo específico (fig. 205 y 206), apenas podemos extraer o reconocer ningún elemento del individuo particular en la representación de la imagen, ya sea del pintor o del modelo, del espíritu o de la forma. John Berger, en referencia a esto, afirma que la creación de Picasso, desde su período cubista, comenzó a metamorfosear la forma del objeto, alrededor de 1907-1910, enunciando al respecto que “la figura o el paisaje se

---

Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 1996, p. 13.

<sup>63</sup> Berger dice: “Los cubistas fueron los primeros artistas que intentaron pintar totalidades más que aglomeraciones”. BERGER, John: *El sentido de la vista* (New York, Editorial Pantheon, 1985), traducción de Pilar Vázquez Álvarez, Madrid, Alianza, 1990, p. 174.



**Fig. 203.** *Retrato de Ambroise Vollard*, Pablo Picasso, 1910, óleo sobre lienzo, 93 x 66 cm. Museo Pushkin, Moscú.



**Fig. 204.** *Retrato de Wilhelm Uhde*, Pablo Picasso, 1910, óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Colección privada de Joseph Pulitzer Jr.



**Fig. 205.** *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, Pablo Picasso, 1910, óleo sobre lienzo, 100.6 x 72.8 cm. Instituto del arte de Chicago.



**Fig. 206.** *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, Pablo Picasso, otoño de 1910, fotografía, Museo Picasso, Paris.



convierten en la construcción, en lugar de ser la construcción imagen expresiva de la relación entre el espectador y el tema”, por lo que el objetivo creativo de su pintura ya no era emitir un testimonio personal, sino una verdad general.<sup>64</sup> En el artículo “En el nombre de Picasso”, de Rosalind Krauss (1941-), ésta señala que la pintura de la etapa del cubismo analítico (1907-1912) supuso el inicio del “funcionamiento impersonal de la forma pictórica”, mientras que el “collage” del periodo posterior, el del cubismo sintético (1912-1915), se fundamentará en esta concepción teórica, elevándose a otro nivel, el de “las operaciones impersonales del lenguaje”.<sup>65</sup>

John Berger, al analizar el carácter creativo y revolucionario del arte cubista, expone lo siguiente: “El cubismo proporcionó a todos los movimientos posteriores los medios básicos de su propia liberación. Lo cual significa que recreó la sintaxis del arte de modo que pudiera dar cabida a la experiencia moderna. La proposición de que la obra de arte es un nuevo objeto y no simplemente la expresión del tema representado, la estructuración de la imagen en función de la coexistencia de modos diferentes de espacio y tiempo, la inclusión en la obra de arte de objetos ajenos a ella, la dislocación de las formas a fin de revelar movimiento o cambio, la combinación de medios hasta entonces separados y diferenciados, el uso diagramático de las apariencias”.<sup>66</sup> Puede afirmarse, por tanto, que el retrato de la etapa cubista de Picasso simbolizará la ruptura verdadera con la imagen del individuo de la tradición occidental. Y así, la idea creativa de la “subjetividad” del pintor se extendería y desarrollaría oficialmente, desde el comportamiento práctico de la pintura hasta la selección y el reconocimiento conceptual de la subjetividad del artista.

Picasso había dicho que “las diversas maneras que he utilizado en mi arte no deben ser consideradas como una evolución o como etapas hacia un ideal desconocido de la pintura. Todo lo que hice fue siempre hecho para el presente, y con la esperanza de que siempre permanezca en el presente. No he tomado nunca en cuenta el espíritu de investigación. Cuando he encontrado algo que expresar, lo expresé sin pensar en el pasado o el futuro (...) Nunca hice ensayos o experimentos. Siempre que tuve algo que decir lo dije de la manera que me pareció debía ser dicho. Los diferentes temas requieren, como es inevitable, métodos distintos de expresión, esto no implica tampoco evolución o progreso,

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 198 -199.

<sup>65</sup> ROSALIND, Krauss: *Op. Cit.*, p. 56.

<sup>66</sup> BERGER, John: *Op. Cit.*, pp. 206-207.

sino una adaptación de la idea que uno quiere expresar a los medios para expresarla”.<sup>67</sup>

Después del período del cubismo picassiano, la importancia y la influencia del retrato pictórico en el arte occidental comenzó a disminuir gradualmente. No significa esto que hubiera desaparecido, sino que entró de lleno, y a otro nivel, en el campo del pensamiento visual. Sin embargo, evitaremos detenernos en este punto, por ahora, para volver al tema que nos ocupa, que es el de la revolución del retrato occidental. En primer lugar, podemos observar claramente un fenómeno de desarrollo en el que la disolución del retrato de género clásico de finales del XIX dio paso al retrato de “subjetividad” del artista, hasta llegar a la creación del cubismo de Picasso, impulsando el desarrollo ideológico de la pintura abstracta y del arte vanguardista del siglo XX.

Como hemos visto anteriormente, el retrato tradicional de Occidente se separó gradualmente de la representación, que priorizaba “ semejanza ” respecto al modelo real, en pos de la idea esencial del sujeto del arte pictórico. En este proceso, de una transición integral, parecía que se habían desarrollado numerosos conceptos artísticos que se acercaban en gran medida a la estética del retrato chino tradicional. En este sentido, por citar algún ejemplo, observamos cómo los artistas aprovechan la naturaleza como una excusa para la creación pictórica, sin incurrir en la copia y prestando atención a la representación de la forma según su idea subjetiva, para transformarla por el espíritu personal del artista en la superficie de la pintura. Pero, ciertamente, es necesario añadir que dicha búsqueda conceptual de los artistas orientales y occidentales era radicalmente distinta. Hemos de tener en cuenta que en el retrato chino tradicional, en que el “ hombre nace del qi ”, el “ qi ” es la idea esencial, lo invisible, su base establecida, cuyos objetivos ideales son la ética y la moralidad natural. El “ qi ”, además, significa el principio de la forma, lo visible, pero no implica a la estructura física del individuo en una apariencia particular o perfecta, propia de la visión occidental, sino que indica el comportamiento, la actitud y las actividades vitales del modelo representado, que se expresa naturalmente en la vida a causa de su temperamento y la personalidad, correspondiéndose con una concepción artística promovida por el pensamiento esencial de la cultura china. Además, la expresión metafórica de los elementos artísticos en la pintura china, como el texto,

---

<sup>67</sup> BERGER, John: *Ascensión y caída de Picasso*, traducción de Manuel de la Escalera, Madrid, Akal, 1973, p. 41.

el color o el símbolo, se regían por la ética y la moral, con el fin de constituir la motivación y el objetivo creativo principal. Evidentemente, todos los elementos constructivos del retrato chino tradicional poseían siempre un valor central, general y absoluto, que nunca establecía el canon fundamental de la representación de la forma, como pudiera ser la matemática, la perfección, la proporción o Dios, sino que perseguía un ideal esencial invisible, móvil, y fluido, que pertenecía a la naturaleza humana. Pero, por el contrario, el arte occidental de aquella época nunca se desprendió del concepto de forma en la representación del individuo, una forma que actuaba de frontera con el exterior y dentro de la cual podía encontrarse el alma.

Respecto a lo que hemos comentado con anterioridad sobre esta diferencia radical entre el retrato tradicional chino y el occidental, podemos observar que tendrá lugar una manifestación todavía más distanciada de las ideas entre orientales y occidentales, en el momento en el que ambas culturas tradicionales se reformen y ya no sean convenientes a la sociedad contemporánea. Dicho con otras palabras, mientras que desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, tendrán lugar numerosas corrientes revolucionarias que se opondrán al arte visual clásico en Occidente, en China también nacerá, con el inicio del siglo XX, un deseo por reformar y derribar el arte tradicional. Como consecuencia de que el arte visual de la China tradicional tenía un sistema cultural de significados simbólicos asociados al signo artístico, nunca se había encargado de formular un "canon" sobre la forma absoluta que fuera monopolizador y visible. Por consiguiente, el objetivo revolucionario del artista chino no se centró en derrocar la forma expresiva de la pintura, ni en abatir el sentido esencial acerca de la ética y la moralidad, sino que se aplicó en reformar la expresión de la pintura figurativa subjetiva, la cual hasta entonces subrayaba excesivamente la representación visual del lenguaje metafísico y metafórico en toda la estética pictórica de letrado chino tradicional. Y así, el arte plástico realista de Occidente, que poseía una expresión sencilla, directa y de visión clara, ofreció a la revolución del arte chino el concepto más importante, incluso mucho más allá de su propia connotación significativa original, influyendo en el desarrollo del arte pictórico chino desde el siglo XX hasta la posteridad.

## **2. El retrato de la revolución china**

Después de las guerras del Opio de 1840, se producirán de manera constante una gran cantidad de problemas que perturbaron la totalidad del país,

propiciando también una invasión exterior tanto a nivel político como social. En 1911 vio su fin, de manera formal, el régimen imperialista feudal, que había ejercido el poder durante más de dos mil años, estableciéndose la República de China. El valor central del sistema social tradicional se había desintegrado completamente, mientras que el chino debía enfrentarse al problema de reformar y transformar todos los ámbitos de su vida. De este modo, la cultura occidental, que ocupaba una posición realmente poderosa en el mundo, simbolizando la vanguardia científica, se convertirá en el ejemplo principal del que los intelectuales chinos podrán aprender y nutrirse. Y así, en este contexto, tuvo lugar la revolución artística en China.

Como hemos comentado anteriormente en “la revolución del retrato occidental”, el objetivo primordial de los artistas no fue otro que el de derrocar el principio de la forma visual, que había sido construido en torno a su propia tradición cultural. Posteriormente, seguimos con la modificación del retrato como eje de la descripción conjunta, que consiste en la representación realista de la imagen del “individuo” en el arte y que había implicado una conciencia trascendental del arte visual clásico de Occidente en el progreso del pensamiento; a través de la conexión directa entre la representación de la pintura y la apariencia de la realidad, se podía transmitir de manera rápida y eficaz los sentimientos más profundos del alma, obteniéndose así la inducción y la resonancia perceptiva del espectador. Cuando el retrato occidental se disuelva progresivamente desde su función genérica hasta la construcción formal, finalmente, se convertirá en aquello que dependía completamente de la subjetividad del artista para elegir e identificar el elemento de “subjetividad”. Y esto, por su parte, simbolizaba la evolución estética del arte visual occidental, que se apartó de la tradición y penetró en la época moderna. Sin embargo, la revolución artística acaecida en China durante el siglo XX, poseyó un carácter y un concepto totalmente distintos. Su causa principal no fue otra que el languidecimiento y el declive de la política estatal del país, que contrastaba con la cultura occidental, -la cual contaba con una posición poderosa y con una enorme capacidad de dominación en la economía y en la política mundial-. Todo esto causará motivación al chino, que intentará estudiar la cultura occidental y que poseía un sistema cultivado en la educación artística. Por otro lado, como causa importante de la revolución, estaba también la idea que promovía la innovación y el progreso, mezclada con la evolución de la representación formal de su propia pintura tradicional. Se esperaba, por tanto, que se pudiera impulsar la creación

de la pintura china tradicional a un nuevo nivel de la estética visual. En la pintura de retrato clásico occidental, sus procesos de creación y el concepto de modelado se enfocaban en describir y obtener la semejanza del modelo del mundo real, que correspondía justamente a la característica reformadora y al contenido requerido de las dos consideraciones anteriores. Y por eso, el estilo pictórico del arte occidental, que subrayaba el hecho de pintar al natural con el fin de representar la realidad, se convertirá en la clave más importante que influirá sobre la revolución artística china en la primera mitad del siglo XX.

Al respecto de esto, nos centraremos, en primer lugar, en el proceso de formación y en la forma del pensamiento que transformará el concepto creativo de la pintura china tradicional, hacia una representación realista, a principios del siglo XX. Posteriormente, continuaremos analizando a los artistas Xu Bei-Hong (1895-1953) y Jiang Zhao-He (1904-1986), que fundamentarán e influirán en el desarrollo del retrato chino del siglo XX, además de analizar y comparar las diferencias entre sus creaciones pictóricas y los retratos chinos tradicionales.

## **2.1 Salvemos a China con la educación estética**

A finales del siglo XIX, el arte occidental era popular, sobre todo, en algunas ciudades del puerto marítimo de China que tenían zonas colonizadas por países occidentales. Influidas también por el comercio, como sucedía en la industria artística de la exportación en Cantón, hecho que hemos comentado con anterioridad. Aunque el gobierno imperial de la dinastía Qing había intentado preservar su potencial nacional, no dudaba en reformar algunos sistemas políticos ni en enviar jóvenes chinos a estudiar en Europa, EE.UU. y Japón. Pero, ciertamente, no se prestó atención a la educación artística de la sociedad hasta que, en 1906, el gobierno imperial de la dinastía Qing dispuso, por vez primera, un curso de arte en el sistema educativo, fundando el departamento de pintura manual en la Escuela Normal superior de Dos Ríos, en Nanking, y contratando a un artista japonés para enseñar pintura occidental. Este hecho fue sumamente relevante, teniendo en cuenta que, aunque la escuela cerró pronto, como consecuencia de la caída de la dinastía Qing en 1911, ya había influido en muchas de las Escuelas Normales de otras zonas de China, que establecerían también un departamento de pintura manual.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> RUAN, Rong-Chun y HU, Guang-Hua: *Historia artística de la época moderna de China-1911-1949*, Taipéi, Editorial The Commercial Press, Ltd. 1997, pp. 20-21.

Por aquel entonces, ya habían regresado a China algunos de los artistas que habían terminado sus estudios en el extranjero y que comenzaron a dedicarse a la enseñanza de las bellas artes. Es este el caso, por ejemplo, de Li Shu-Tong (1880-1942), que aprendió pintura impresionista en la Escuela de Bellas Artes de Tokio (actualmente la Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio) en Japón, y que volvió a China en 1911 para ser profesor de pintura en una Escuela Normal, siendo un pionero entre los artistas chinos más importantes que fueron influidos por la pintura occidental a principios del siglo XX.<sup>69</sup> (fig. 207)

Poco tiempo después, el 23 de noviembre de 1912, Liu Hai-Su (1896-1984), Wang Ya-Chen (1894-1983), Chang Yu-Kuang (1885-1968) y otros artistas chinos fundaron la Escuela Artística de Pintura de Shanghai (en 1921, se cambió el nombre por el de Escuela Superior de Bellas Artes de Shanghai) con tres objetivos principales que ellos mismos enunciaron:

1. Desarrollar el arte tradicional oriental e investigar el pensamiento profundo del arte occidental.
2. Propagar la responsabilidad del arte en una sociedad cruel, despiadada, seca y aburrida, porque creemos que el arte puede resolver el problema de los chinos, y despertarles de su letárgico sueño.
3. Originalmente no poseemos ningún conocimiento, pero tenemos una sincera confianza en la investigación y su difusión.<sup>70</sup>

En 1914, el artista chino Chen Bao-Yi (1893-1945), que había estudiado en el Instituto de pintura occidental japonés de Hakuba, compró en Japón un busto de escayola de Voltaire y lo llevó a la Escuela Artística de Pintura de Shanghai, comenzando así el primer curso de pintura, que aprovecharía la estatua de escayola para la instrucción pictórica.<sup>71</sup> En ese mismo año, el artista Li Shu-Tong comenzaba un curso de pintura al natural de modelo en la Primera Escuela Normal de Zhejiang.<sup>72</sup> En 1915, se abrió también el curso de pintura al natural de modelo desnudo en la Escuela Artística de Pintura de Shanghai (fig. 208). En

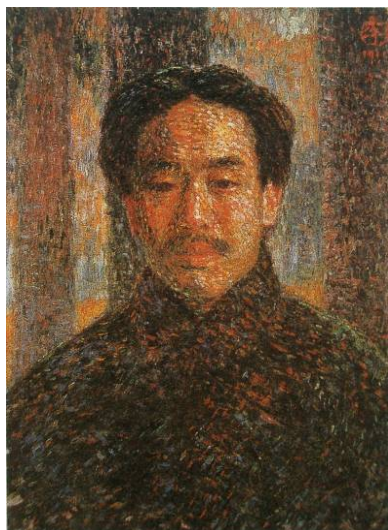
---

<sup>69</sup> LIU, Xiao-Lu: "El retrato documental del joven Li Shu-Tong y la Escuela de Bellas Artes de Tokio, 1906-1918", de la revista *Comunicación del Artista*, nº 12, 1997, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, los redactores Zhao Li y Yu Ding, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan, 2002, pp. 358-365.

<sup>70</sup> AA.VV.: *Ibidem*, p. 371

<sup>71</sup> RUAN, Rong-Chun y HU, Guang-Hua: *Op. Cit.*, p.12.

<sup>72</sup> ANDREWS, Julia: "Debate de la pintura de desnudo y la construcción de la historia china moderna", de *Compilación de la investigación de la escuela de la pintura de Hai-Shang*, Pintura y Caligrafía de Shanghai, 2002, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, Op. Cit., p. 505.



**Fig. 207.** *Autorretrato*, Li Shu-Tong, 1911, óleo sobre lienzo, 60.6 x 45.5 cm. Universidad Nacional de Bellas Artes y Música de Tokio.

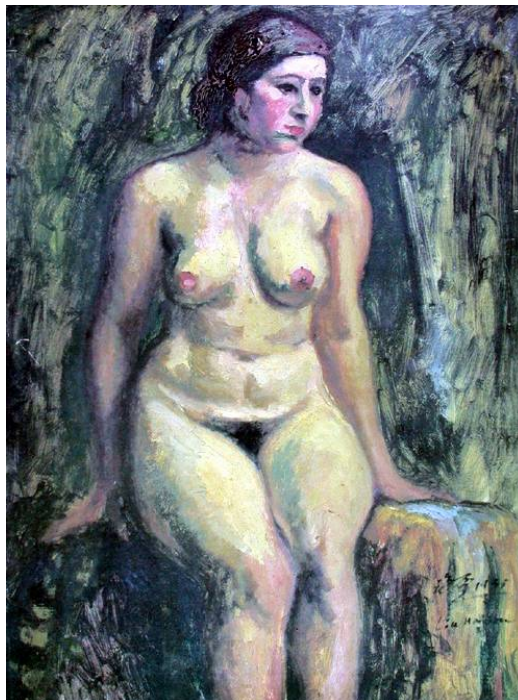


**Fig. 208.** Los estudiantes, el profesor y el modelo en la Escuela superior de Bellas Artes de Shanghai, fotografía, sobre 1935-1936.

1917, la Escuela Artística de Pintura de Shanghai estaba preparándose para admitir estudiantes de sexo femenino y que expusieran públicamente obras pictóricas, que hasta entonces eran realizadas únicamente por alumnos y profesores en la clase de pintura al desnudo. La exposición fue discutida y comentada extensamente por la sociedad en aquel entonces, ya que algunos conservadores académicos pensaban que esas imágenes estropeaban los hábitos y corrompían las costumbres de la cultura china tradicional, criticando e increpando al curso de pintura al natural de desnudo así como lo que su innovación representaba con respecto a la tradición de la enseñanza artística en China, entablándose también una fuerte polémica con el artista Liu Hai-Su, que poseía abiertamente un punto de vista opuesto. De hecho, un grupo de poderosos funcionarios conservadores exigieron la prohibición de la exposición, así como el curso de pintura al natural de desnudo, calificándolo de inmoral. Este debate continuó durante diez años hasta que, finalmente, cesó por la promoción y el apoyo del movimiento social que fomentaba el desarrollo de la nueva cultura china, por lo que las escuelas de bellas artes recuperarán, poco a poco, la asignatura de pintura al natural con modelo desnudo,<sup>73</sup> hasta que, hacia finales de los años veinte, la asignatura fue introducida oficialmente en el sistema educativo de las escuelas artísticas.<sup>74</sup> (fig. 209 y 210)

<sup>73</sup> RUAN, Rong-Chun y HU, Guang-Hua: *Op. Cit.*, pp. 21-22.

<sup>74</sup> ANDREWS, Julia: *Op. Cit.*, p. 505.



**Fig. 209.** *La desnuda*, Wei Tian-Lin, 1926, óleo, 45.5 x 33.3 cm. Museo nacional del arte de China (NAMOC.), Beijing.

**Fig. 210.** *Cuerpo de mujer*, Liu Hai-Su, 1931, óleo, 80.2 x 60.1cm. Museo de Liu Hai-Su, Shanghai.

En *La historia de cien años de la pintura china al óleo*, el autor Lin Xing-Yue (1939-) apunta lo siguiente: “En el inicio del siglo XX, los artistas chinos pintaban al óleo y terminaban sus estudios artísticos en Japón o en Europa, y casi todos ellos habían aceptado la institución tradicional de la academia clásica. La diferencia entre sus representaciones pictóricas era dada por sus capacidades personales. Cuando volvían a China y se dedicaban a la enseñanza de la pintura, se centraban en formar al estudiante empezando por el modelado básico, empleándolo con una actitud científica para observar y comprender la naturaleza y pintar al natural objetos y paisajes. Básicamente, se hacía a partir de la producción de una imagen realista. Además, en sus creaciones personales, también se fundamentaban en la idea de la pintura realista para desarrollar un estilo individual, que era muy simbólico a la vez que expresivo. Así era el fenómeno general en los años veinte del siglo XX”.<sup>75</sup>

Todo lo que hemos señalado anteriormente con respecto al arte chino no constituye más que una parte, una serie de fenómenos localizados que tuvieron

<sup>75</sup> LIN, Xing-Yue: *Historia de cien años de la pintura china al óleo*, Taipéi, Editorial Artista, 2000, p. 109.



cierta importancia en la revolución del arte chino en los inicios del siglo XX y que, aunque no fueron los únicos, nos sirven para poder hacernos una idea general. En este sentido, podemos observar como los hechos habían favorecido que el desarrollo de la educación artística china encontrara, en aquel tiempo, unas pésimas condiciones materiales, encontrándose en una situación de gran dificultad; esto, sobre todo, era debido a que los conceptos artísticos se oponían a la costumbre cultural tradicional de la sociedad, que ocupaba una parte de suma importancia en la china de aquel momento. Por una parte, la representación pictórica del desnudo impactaba de manera muy directa sobre las categorías estéticas morales del chino, mientras que la producción del retrato también fue causa de problemas varios, causando el rechazo de la sociedad. Liu Hai-Su lo describía así: “Por la superstición de la costumbre tradicional, el chino opinaba que la persona retratada en la pintura, iba a romper su espíritu y disminuir su propio qi. Si se sienta todo el día posando para los estudiantes, su espíritu y su qi se desgastarán en cantidad. Por eso, no había personas que se atrevieran a ser el modelo”.<sup>76</sup>

En relación con todo lo anterior, podemos afirmar que en esta época, el problema más importante para el artista chino que trabajaba en la creación pictórica al estilo occidental, no debía ser totalmente la idea de crear una forma pictórica nueva y un estilo personal propio sino, más bien, cómo obtener la fidelidad básica del retrato en la representación visual. De hecho, la representación de los artistas había mostrado distintas características pictóricas personales, que se desarrollaban gracias a diferentes experiencias y contextos de aprendizaje (fig. 211-214); sin embargo, al contemplar el arte visual, la sociedad china de aquel momento ya poseía una ideología general, que era diferente a la del chino de las dinastías Ming y Qing, sobre 1600-1900, que opinaba que la pintura clásica occidental solamente era un producto artesano de una cultura extranjera. Pero aun así, tampoco se había llegado a una profunda comprensión de lo que conllevaba la idea espiritual y la cuestión estética, generadas por la transformación de la representación de la forma pictórica; de hecho, lo que se temía sobre todas las cosas era que el arte visual clásico de Occidente fuera impuesto en el sistema educativo artístico, siendo el causante de numerosas destrucciones y conflictos contra los valores esenciales que la cultura china tradicional había promovido y desarrollado durante tanto tiempo.

---

<sup>76</sup> LIU, Hai-Su: “El modelo desnudo”, publicado en el periódico *Noticias de actualidad*, el día 10 de octubre de 1925, recogido en AA.VV.: *Ibidem*, p. 495.



**Fig. 211.** *Retrato del hombre*, Feng Gang-Bai, 1912, óleo sobre lienzo, 48 x 36cm. Museo nacional del arte de China (NAMOC), Beijing.



**Fig. 212.** *La chica y el zorro*, Liu Hai-Su, 1919, óleo, 60 x 45.5 cm. Museo de Liu Hai-Su, Shanghai.



**Fig. 213.** *Retrato de Guan Zi-Lan*, Chen Bao-Yi, 1930, óleo, 73 x 60.5 cm. Museo nacional del arte de China (NAMOC), Beijing.



**Fig. 214.** El pintor Chen Bao-Yi y su mujer en el estudio personal Jiang Wan, una foto de 1923.

A principios del siglo XX, eran ya muchos los pensadores que manifestaron ideas distintas sobre la dirección revolucionaria del arte chino. Kang You-Wei (1858-1927), por ejemplo, pensaba que “la pintura china de la edad moderna ya estaba muy debilitada” y que su problema residía en que había ignorado una

representación semejante a la realidad. Decía, al respecto, que “no por capturar el espíritu se podrá quitar la forma, no por escribir el sentimiento se podrá olvidar la forma”. En su opinión, el arte de la corte de las dinastías chinas antiguas (durante los siglos IV al XIII) y la pintura occidental, poseían ideas semejantes respecto a la técnica, ya que ambas se centraban en la realización de una representación mediante una forma realista. En este sentido, afirmaba que “en el presente vamos a corregir particularmente el error de la pintura china: la representación se basa, principalmente, en la forma y en el espíritu, no en describir el sentimiento. La técnica del color en las figuras concretas se denomina como la escuela ortodoxa; la que realiza una línea caligráfica y una forma descuidada se llama la heterodoxa. El qi del artista letrado es precioso, pero tiene que utilizarse el estilo artístico de palacio para poder ser una técnica pictórica ortodoxa. Esto es para justificar la teoría absurda de la pintura desde hace quinientos años. Pero se puede recuperar y hacer avanzar la pintura china. Ahora todas las producciones de la industria y el comercio dependen de la pintura. Si no mejora la pintura, no se puede desarrollar la industria y el comercio. <Se usa el retorno a lo antiguo para renovar>, esta es mi idea personal para adquirir o coleccionar pintura, y teorizar sobre ella”.<sup>77</sup>

Otro pensador, Chen Du-Xiu (1879-1942), creía que la pintura realista era la técnica básica para el artista que buscaba definir su estilo personal, manifestando además que había que erradicar y desasirse completamente de la tradición que promulgaba el aprender y la copia de los maestros antiguos. Como él mismo decía: “Si se quiere mejorar la pintura china, en primer lugar hay que aprovechar el espíritu realista de la pintura occidental para reformar la <pintura de letrado> ¿Cuál es la razón? Por ejemplo, el escritor tiene que emplear el realismo, y se puede aprovechar de la técnica de los maestros antiguos para mostrar su propio genio y crear su propia obra, pero no copiar su creación. El pintor, que también tiene que utilizar el realismo, puede desarrollar su propio talento para realizar su pintura sin la necesidad de continuar con el estilo estereotipado de los artistas antiguos”.<sup>78</sup>

Aunque Kang You-Wei y Chen Du-Xiu habían utilizado diferentes conceptos

---

<sup>77</sup> KANG, You-Wei: “Catálogo de la colección de pintura de la casa Wan Mu”, publicado en *Colección de las obras de Kang You-Wei*, T.2, Editorial Pintura y Caligrafía de Zhong-Zhou, 1983, recogido en KONG, Xin-Miao: *La estética de la pintura china en el siglo XX*, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong, 2000, pp. 81-82.

<sup>78</sup> CHEN, Du-Xiu: “La revolución del arte: Responde al señor Lu Cheng”, publicado en *Compilación de la teoría de bellas artes*, Beijing, Editorial Bellas artes de Renmin, T. 4, 1966, pp.10-11. Recogido en KONG, Xin-Miao: *Ibidem*, p. 86.

para manifestar la orientación de la revolución del arte chino, sus pensamientos se situaban en un mismo eje, como era el de producir una pintura realista. Su objetivo final, por tanto, era poder ayudar a la sociedad china a apartarse del insostenible sufrimiento en el que vivía, a través de la reforma de la cultura y del arte.

Otro personaje trascendental, que influirá e impulsará realmente la revolución artística china de la primera mitad del siglo XX, fue el pensador y educador Cai Yuan-Pei (1868-1940), que había estudiado en Alemania y en Francia. Su concepto revolucionario tenía también, como fin prioritario, salvar a China. Pero, ciertamente, lo más importante era haber declarado como meta ideal el hecho de elevarse a la experiencia estética y a la conciencia subjetiva del hombre.<sup>79</sup> Así, por influencia de Cai Yuan-Pei, la educación artística china del siglo XX evolucionará progresivamente mediante el estudio del sistema artístico japonés, hasta centrarse en el de los países europeos y americanos.<sup>80</sup>

Cai Yuan-Pei decía que “para llevar a cabo una educación humanista, hay que aprovechar la ciencia y el arte”.<sup>81</sup> Tanto es así que, al ocupar el puesto de rector de la Universidad de Beijing, en 1917, escribió un famoso artículo titulado “Usar la educación estética para sustituir la religión”, a través del análisis y la comparación de la relación entre el arte y la religión de Occidente y de China a lo largo de toda la historia. En lo que él llamaba “la educación estética”, incluiría también todas las categorías del arte, como la música, la literatura, el teatro, el cine o la instalación de jardines, además de las condiciones sociales y las asociaciones artísticas, como pudieran ser los grupos académicos, el comportamiento personal, las organizaciones sociales, galerías, museos, etc. Podemos advertir, de este modo, que Cai Yuan-Pei prestaba una especial atención a la situación que se había dado en el arte occidental después del Renacimiento, teniendo en cuenta su opinión de que la religión había sido el objetivo principal para las tres esferas del mundo clásico, como son el conocimiento, la voluntad y la emoción. De este modo, el desarrollo de la educación estética había dependido siempre de la religión y por ello encontraba muchos límites en lo referente a la expresión.

---

<sup>79</sup> KONG, Xin-Miao: *Ibidem*, p. 88.

<sup>80</sup> WAN, Qing-Li: “Cai Yuan-Pei y la educación artística china de la China moderna”, *Educación artística china en el siglo XX*, Shanghai, Editorial de Pintura y Caligrafía de Shanghai, 1999, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, Op. Cit., pp. 377.

<sup>81</sup> CAI, Yuan-Pei: “El significado de la asociación educativa de Francia y China”, publicado en la conferencia de 29 de marzo de 1916 en París, recogido en *Recopilación de artículos sobre estética de Cai Yuan-Pei*, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing, 1983, p. 9

Ciertamente, “después del Renacimiento, todas las artes se alejarán de la religión y promoverán las humanidades”. Y esto fue así gracias al progreso de la ciencia y de la razón humana, posibilitando que la religión fuera perdiendo, gradualmente, la función de suministrar el conocimiento y la voluntad al hombre, quedando relegada al campo de la emoción. Por consiguiente, la educación estética debía escaparse de la religión, adelantándose al nivel de la idea pura, independiente y autónoma.<sup>82</sup> En esta línea, Cai Yuan-Pei analizaba así la diferencia entre la religión y el arte:

1. La educación estética es libre y la religión es obligatoria;
2. La educación estética es progresista y la religión conservadora;
3. La educación estética es universal y la religión está limitada.<sup>83</sup>

En su pensamiento, la educación estética pura había cultivado el valor subjetivo y “sublime” del individuo, superando las teorías religiosas del Confucianismo, el Budismo o el Cristianismo, que suprimían el desarrollo de la personalidad humana. Por eso, había que aplicar la educación estética con el fin de sustituir la posición de la religión.<sup>84</sup>

Sobre la cuestión del arte pictórico chino, Cai Yuan-Pei también defendía la idea de aprovechar la pintura realista occidental para la orientación revolucionaria de la educación artística básica. Al respecto de esto, decía que “el occidental estimaba las ciencias naturales; posteriormente, comenzó a describir el objeto real. En el presente, es la época en que la cultura oriental se combina con la occidental. Nuestro país tiene que aprender y también utilizar las buenas cualidades de Occidente (...) El pintor chino antiguo, normalmente, era el letrado que pintaba a su libre albedrío, y el artesano el que reproducía rígidamente. Ahora, tenemos que aprovechar la metodología de la investigación científica para estudiar la pintura. Quitar la costumbre del artista letrado que pintaba con la sensación y reformar el conocimiento del técnico artesanal que insistía en sus ideas preconcebidas sobre el método productivo, empleando así el método científico para penetrar en la categoría de arte”.<sup>85</sup> Es importante señalar que Cai

<sup>82</sup> CAI, Yuan-Pei: “Usar la educación estética para sustituir a la religión”, publicado en *Jóvenes Nuevos*, Cáp. 3, nº 6, agosto de 1917, recogido en *ibidem*, pp. 68-72.

<sup>83</sup> CAI, Yuan-Pei: “La educación estética para sustituir la religión”, publicado en *Estudiante Moderno*, Cáp. 1, nº 3, diciembre de 1930, recogido en *ibidem*, p. 180.

<sup>84</sup> KONG, Xin-Miao: *Op. Cit.*, p. 88.

<sup>85</sup> CAI, Yuan-Pei: “El contenido de la conferencia de la asociación de la técnica pictórica de la universidad de Beijing”, publicado en *Diario de la universidad de Beijing* del día 25 de octubre de 1919, recogido en *Recopilación de artículos sobre estética de Cai Yuan-Pei*, Beijing, Universidad de Beijing, 1983, pp. 80-81.

Yuan-Pei no tendía al arte occidental, ni rechazaba el arte chino, sino que aceptaba las dos culturas con el fin de intercambiar sus méritos, fomentando en el chino el hecho de emplear la actitud científica para buscar la verdad en los hechos, pudiendo lograr así el progreso y la mejora.

A causa de la influencia de Cai Yuan-Pei, que promovía la revolución de la educación estética, China estableció progresivamente, a partir de 1918, numerosos institutos y universidades oficiales de arte. Y de este modo, el sistema integral de la educación artística tendía hacia un importante desarrollo, generándose numerosas asociaciones y actividades artísticas que gozaban de prosperidad y florecían en la sociedad china. “Salvemos a China con la educación estética y con la ciencia” fueron, de hecho, las últimas palabras de Cai Yuan-Pei, siendo ésta su idea central para impulsar la revolución artística china del siglo XX.<sup>86</sup>

El erudito contemporáneo Kong Xin-Miao (1956-) piensa que la estructura social china se había enfrentado a una brusca transición a principios del siglo XX. Los intelectuales chinos, por su parte, estaban verdaderamente ansiosos por hallar una nueva manera de desarrollo y reforma, influenciados por la civilización científica occidental. Al respecto de esto, Kong Xin-Miao realizó un esquema que trataba de reflejar el estado mental de la sociedad en relación al desarrollo de la política de la revolución artística:<sup>87</sup>

**Esquema-5**

El progreso = El espíritu científico = El espíritu de “entrar al mundo” + La técnica realista de la pintura occidental
La decadencia = El espíritu del letrado = La emoción de “retirarse del mundo” + La técnica pictórica de la pintura de letrado

Evidentemente, la clave más importante de la pintura realista china, que la diferenciaba de la pintura clásica occidental, residía en que su motivación creativa básica no había sido nunca una representación formal destinada a satisfacer la esencia espiritual que representa o, diciéndolo de una manera sintética, “la verdad eterna”, como se atribuye a la perfección griega, al realismo romano, a la forma de Dios o a la idea de individuo, en el arte visual occidental. Al contrario, se asemejaba más a una expresión de la conciencia, que se

---

<sup>86</sup> WAN, Qing-Li: *Op. Cit.*, p. 378.

<sup>87</sup> KONG, Xin-Miao: *Op. Cit.*, p. 90.

correspondía con las demandas propias del cambio del tiempo. Así, para continuar actualizándose frente a las modificaciones de la condición social, era conveniente resolver la duda de qué es aquello que conviene a la contemporaneidad. Por ejemplo, después del Movimiento del Cuatro de Mayo, en 1919, que promovía una nueva cultura china, muchos artistas jóvenes que habían terminado los estudios artísticos en el extranjero regresaron a China llevando consigo las “últimas novedades” del arte occidental, como la pintura impresionista, postimpresionista, fauvista, cubista, expresionista o surrealista, rechazando frontalmente el realismo naturalista. Pero, aun así, en *Los cincuenta años de la pintura occidental en China entre 1898-1949*, se señala que, aunque los artistas jóvenes preferían y proseguían el estilo pictórico moderno, sus creaciones personales no lo reflejaban explícitamente, aunque tampoco se podían negar en sus obras ciertas influencias evidentes de la pintura moderna occidental del siglo XX.<sup>88</sup> (fig. 215) Podemos ver, por tanto, que estos artistas introdujeron el estilo pictórico moderno occidental, aunque no abandonaron el ideal artístico de la pintura realista china, con el fin de promover el “progreso” y la “reforma” de la sociedad. Se gestaba así, de esta manera, otra ideología en la revolución del arte chino, cuyos conceptos creativos contrastaban con los artistas que apoyaban la pintura realista. Pero ciertamente, en todos los casos, ambas ideologías se fundamentaron en un único y esencial ideal revolucionario: “Salvemos a China con la educación estética”. Estos jóvenes, por tanto, habían transmitido la función del artista chino de aquel momento, que no era sino una responsabilidad social de cara al estado caótico y desordenado de la sociedad y de la política china.

Cuando la revolución artística china entró en el período de la segunda guerra chino-japonesa, de 1937 a 1945, los artistas chinos se lanzaron a producir imágenes propagandísticas, con el fin de expandir el sentimiento patriótico y resistir a la invasión extranjera. Sus obras no sólo representaban, en su contenido y construcción, la vida real de la guerra, sino que también expresaban una forma capaz de ser comprendida por el pueblo chino, tratando de generar una resonancia y una respuesta en el espíritu, que diera paso a la acción. Por lo tanto, la imagen de estilo realista y figurativo se convertirá, de manera evidente, en la corriente principal del arte de aquel momento.<sup>89</sup> (fig. 216) El ideal de “salvemos a China con la educación estética”, así como los esfuerzos de

<sup>88</sup> ZHU, Bo-Xiong y CHEN, Rui-Lin: *Los cincuenta años de la pintura occidental en China entre 1898-1949*, Beijing, Editorial Bellas Artes de Renmin, 1989, p. 491.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 503.

impulsar la pintura realista figurativa en el sistema institucional de la educación de las bellas artes, serán la clave más importante en el desarrollo de la pintura china de la primera mitad del siglo XX.



**Fig. 215.** *Hijo de la tierra*, Pang Xun-Qin, 1934, acuarela sobre papel, 30 x 40.5 cm. Museo de Changshou.



**Fig. 216.** *Unidos para resistir a Japón*, Zhang Zhang-Gong, 1938, Xilografía, tamaño sin dato.

## 2.2 La transición del retrato chino

El “individuo” en el arte occidental nació, propiamente dicho, en el siglo XV, definiendo el carácter constructivo básico del arte visual clásico. Y “la revolución del retrato occidental”, por su parte, fue un proceso reformador que se llevó a cabo con el fin de derrocar y subvertir todo el concepto visual clásico. Es evidente, en este sentido, que el “individuo” en el arte se separaba gradualmente de la representación de la forma visible, convirtiéndose en una idea esencial o abstracta. Y la revolución del arte chino, a este respecto, había cambiado también la forma expresiva del arte visual tradicional de su propia cultura. Pero es importante añadir que, en esta revolución, también se habían mezclado diferentes consideraciones, como el estudio de la actitud científica, la influencia de la información progresista, la adaptación a los cambios sociales, o el desarrollo de la idea de salvar al país con la educación estética. Y por esto mismo, solamente teniendo en cuenta que la pintura realista figurativa ejerció una gran influencia sobre la reforma del arte chino, podremos analizar y discutir más claramente la transición que se producirá en el retrato tradicional chino, gracias a



la influencia de las ideas artísticas revolucionarias.

El retrato chino tradicional fue, también, una representación pictórica que había capturado y descrito la forma de manera semejante a la realidad. En su mayoría, se concentraba principalmente en la representación de características verdaderas de la apariencia del rostro del modelo, habiendo sido influido por la pintura clásica occidental desde 1600, como hemos comentado anteriormente en relación a la creación pictórica del artista Zeng Jing (1568-1650), del misionero italiano Giuseppe Castiglione (1688-1766) y del artista Ren Bo-Nian(1840-1896), entre otros. El chino aprovechó, a comienzos del siglo XX, la pintura realista occidental como concepto básico para reformar la educación artística integral. Y de este modo, el retrato chino, originalmente considerado como una representación artesanal que efectuaba una función práctica dentro de la sociedad, se convertirá en uno de los géneros pictóricos que impulsaron la corriente ideológica de la revolución social. Pero, por otra parte, el retrato de la revolución del arte chino, aunque no continuó completamente con la representación técnica tradicional, tampoco se rebeló ni derrocó la representación de la figura constructiva; más bien, se dedicó a transformar aquello que estaba establecido para la estructura de la imagen y para su efecto funcional, que era el principio formal de la pintura tradicional, fundamentado en lo que la estética china antigua identificaba como el ideal esencial de la naturaleza humana, la ética y la moralidad. En pocas palabras, el retrato chino de la revolución artística de la primera mitad del siglo XX no solamente constituía lo referente a la creación pictórica que describía las características del rostro y utilizaba materiales tradicionales como la tinta china, el papel y el pincel chino, sino que se había extendido a las técnicas expresivas del arte occidental, como el óleo, la acuarela, el dibujo o el pastel, generándose también nuevos factores creativos, como pudieran ser el color, la iluminación, la proporción o la materia. Y todo esto, con el fin de conformar la figura y la construcción del individuo en la representación.

Otro hecho de vital importancia fue que el lenguaje simbólico de la imagen del individuo en el retrato ya no fue llevado a cabo de manera profesional para una función social y práctica, como fuera el funeral, la ofrenda o la conmemoración, destinado a expresar un concepto ético o la posesión de una identidad cultural, con valores propios de una moral natural, sino que se centró en el enlace con la emoción visual propia del mundo real. Para ello, se trató de

aprovechar la connotaciones visuales que describían la vida y de la sociedad del momento, intentando extirpar la idea estética y el lenguaje artístico fundamentados en la idea de la escala social tradicional, que evaluaba el gusto de lo refinado o lo popular, de nivel alto o bajo. Y en este sentido, Xu Bei-Hong (1895-1953) y Jiang Zhao-He (1904-1986) fueron los artistas más importantes, iniciadores de este nuevo estilo pictórico, llamado a renovar la representación del género tradicional del retrato chino del siglo XX.

### Xu Bei-Hong

El conocimiento básico de la técnica pictórica de Xu Bei-Hong lo heredó de su padre, el pintor Xu Da-Zhang (1874-1914) (fig. 217). Xu Bei-Hong estudió el retrato chino, además de los géneros de la pintura china tradicional, como la caligrafía, el paisaje, las flores y los pájaros, etc. En 1915 marchó a Shanghai, donde conoció a muchos artistas y pensadores que promovían la revolución del arte chino y el estudio de las cualidades del arte occidental, como Kang You-Wei, Cai Yuan-Pei, Gao Jian-Fu (1879-1951) o Gao Qi-Feng (1889-1933). Sus pensamientos teóricos reformistas influyeron considerablemente en las ideas de Xu Bei-Hong, que aplicaría



**Fig. 217.** *Eseñando a mi hijo*, Xu Da-Zhang, 1906, tinta y color sobre papel, tamaño sin dato.

posteriormente a la pintura realista de la revolución artística china. En 1917 fue a Japón para investigar el desarrollo del arte japonés, así como la influencia de las corrientes occidentales, retornando a China en 1918 con el fin de proponer un “método para mejorar la pintura china”. Él mismo decía: “Es necesario conservar la parte buena de los principios del arte chino tradicional; recuperar lo moribundo, transformar lo que está mal, complementar lo defectuoso, mezclando siempre lo funcional de la pintura occidental (...) Por supuesto, el arte tiene que aprovechar otros materiales para conseguirlo. Con los materiales occidentales se puede perfeccionar la técnica y el arte, pero con los chinos no. Consiguientemente, la pintura china es un poco inferior (...) para aprender la pintura, lo mejor es

desechar el vicio de plagiar la obra de los antiguos (no significa que se dejen todos los principios). Es conveniente seguir la técnica del presente para representar la imagen realista de los objetos y del paisaje”. Por otro lado, Xu Bei-Hong se había referido también, y de manera especial, a la estructura física y natural de la figura humana, con el fin de analizar el problema de la pintura china tradicional. En referencia a esto, afirmaba que “no tenía ningún principio para pintar la figura humana. Al dedo le falta una coyuntura, la pierna es como un cilindro, el cuerpo no puede voltearse, la cabeza no puede levantar la cara ni mirar a un lado, la mano no puede señalar al espectador. Aunque sea un muchacho, parece viejo cuando se pinta con la cara sonriente; aunque sea bella, es fea cuando frunce el ceño. Aparecen los dos rabillos del ojo en la representación del perfil, se ocultan las hermosas piernas en la postura de la danza. Si no se corrigen estos errores, ni se exige un avance ¿en qué se convierte la doctrina! Si uno quiere corregirse y progresar, ¿por qué tiene que manifestar la técnica de tal maestro o de tal escuela?”.<sup>90</sup> Así, el pensamiento de Xu Bei-Hong, su idea con respecto a la evolución de la pintura, tendía a “utilizar el arte occidental para adornar el arte chino”, creyendo además que la debilidad de la pintura china consistía en que los artistas chinos tradicionales se aferraban excesivamente a un gran número de reglas antiguas y a un concepto parcial de la estética. Por consiguiente, según su pensamiento, se debería integrar en la pintura china el método de producción y la presentación material de la pintura occidental, haciendo énfasis en el acto de pintar directamente del natural.

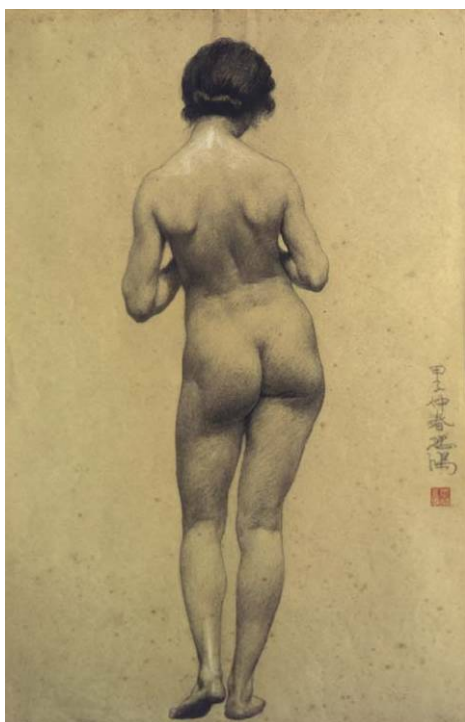
En 1919, Xu Bei-Hong obtuvo una financiación oficial para ir a estudiar a Europa, ingresando en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y aprendiendo pintura con el artista académico francés Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret (1852-1929). Gracias a esto, adquirió una excelente capacidad técnica de la pintura realista y clásica occidental (fig. 218-220). Posteriormente, en 1927, volvería a China donde, por aquel entonces, se había puesto de moda manifestar ideas artísticas revolucionarias, ingresando en la escuela superior de arte con entusiasmo, centrado en educar y enseñar las ideas creativas y el método de enseñanza de la pintura realista occidental.

Es importante destacar que Xu Bei-Hong prestaba una especial atención a la

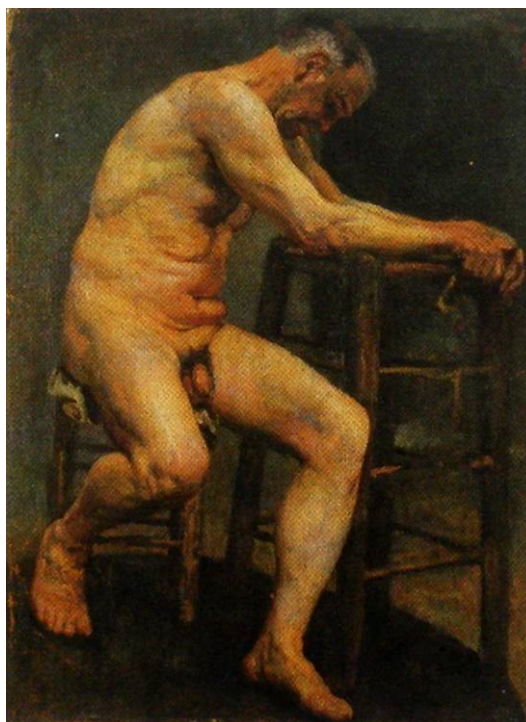
---

<sup>90</sup> XU, Bei-Hong: “Método para mejorar la pintura china”, pronunciado en la conferencia de la técnica pictórica de la Universidad de Beijing en 14 de Mayo de 1918, publicado en *Diario de la Universidad de Beijing* en 23-25 de Mayo de 1918. Se cambió el título a “Metodología de mejorar la pintura china”, publicado en *Revista del conocimiento pictórico* de la Universidad de Beijing en junio de 1920.

instrucción básica del dibujo realista de estilo académico, afirmando que “para investigar la pintura, el dibujo es la primera técnica elemental y su conocimiento es fundamental para nosotros. También es la única manera para dar expresión a la pintura. Un dibujo de mala calidad determinará que no se reconozca claramente la representación de un objeto. Si se sigue aplicando el color, se producirá un mayor desconcierto. Por eso, la persona que no posee una buena



**Fig. 218.** *Mujer*, Xu Bei-Hong, 1924, carbón sobre papel, 50 x 32 cm. Museo de Xu Bei-Hong, Beijing.



**Fig. 219.** *Hombre*, Xu Bei-Hong, 1927, óleo sobre lienzo, 73 x 53 cm. Museo nacional del arte de China (NAMOC), Beijing.



**Fig. 220.** *Retrato de Bo-Yang*, Xu Bei-Hong, 1928, carbón sobre papel, 31.7 x 47.5 cm. Museo de Xu Bei-Hong, Beijing.

capacidad para el dibujo, aunque haya realizado una bella representación del color, no conseguirá más que algo colorista y vulgar, como si no tuviera color”.<sup>91</sup> En referencia a esto, cabe destacar que el concepto del dibujo realista, destinado a obtener un conocimiento elemental de la pintura, ya había constituido el principio común y el contenido normal del nivel básico de instrucción en casi todas las escuelas artísticas chinas de aquel momento.<sup>92</sup> Pero, ciertamente, puede apreciarse que la mayor parte de las ideas pictóricas de Xu Bei-Hong se construían todavía con el fin de reformar y derribar la tradición estética del arte del letrado chino, que no exigía la representación pictórica de una forma similar al objeto. De hecho, él mismo creía que llevar a cabo una representación, cuya forma poseyera cierta “ semejanza ” con el modelo real, era mucho más importante que la expresión reflejada al utilizar el color con una idea subjetiva. Y por esto mismo, atacaba y rechazaba pública y contundentemente la creación pictórica de Manet, Renoir, Cézanne o Matisse, entre otros, al declarar los siete principios nuevos para la producción pictórica:

1. Ajuste del lugar: disponer al modelo en el lugar preciso de la pintura.
2. Proporción correcta: no hacer la cabeza grande y el cuerpo pequeño, ni la mano larga y la pierna corta.
3. Claro-oscuro: Hay que buscar la parte más clara y la más oscura del modelo representado para cumplir con la escala. Si se mesura detalladamente, se adquiere una realidad propia. Ha de ser sencillo para adquirir armonía y no debe representarse lo insignificante, aunque sin olvidar la sutileza.
4. Movimiento natural: seguir este concepto es mejor que dibujar una acción exagerada. Hay que representar perfectamente el sentido de la postura, como puede ser levantar la cara y volver la vista atrás.
5. Balance de la composición: es decir, una imagen íntegra. La melodía se transforma por la forma, el espíritu (qi) se refiere a una buena disposición. Si no se tiene equilibrio en la composición, no habrá unión entre la parte de arriba y la de abajo, ni relación entre la derecha y la izquierda. La función del equilibrio, normalmente, depende de la densidad del blanco y del negro, así como del sentimiento de la armonía.
6. Destacar el carácter: el carácter se representa a través de la forma exterior. La forma posee el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rectángulo, el óvalo, etc. Si

---

<sup>91</sup> XU, Bei-Hong: “El contenido de la conferencia en la universidad del arte chino”, publicado en *Shen Bao* de Shanghai en 5 de abril de 1926, recogido en *Teorías pictóricas de Xu Bei-Hong*, el redactor Yi E, Zhengzhou, Editorial Renmin de Henan, 1999, p. 79.

<sup>92</sup> LIN, Xing-Yue: *Op. Cit.*, p. 136.

no se realiza la forma concreta, ni se pinta el color ajustado, se perderá el carácter y el arte estará casi muerto.

7. Transmitir el espíritu con la expresión: transmitir el espíritu es el principio pictórico final, el más importante, que ya no pertenece al campo artístico. Lo que significa *transmitir el espíritu*, es la expresión de la alegría, la ira, la tristeza, el miedo, el amor, la aversión, el valor o la timidez. El autor mismo piensa que si el arte y el sentimiento se presentan en el mismo lugar, se alcanza un nivel supremo. Para transmitir el espíritu, el modo más importante es la exactitud. Si no se contempla al detalle, será inútil que se percate uno del sentimiento del modelo; la teoría será vaga y la frase ostentosa, careciendo de valor alguno.<sup>93</sup>

La teoría de Xu Bei-Hong poseía también muchas consideraciones sobre la forma y el espíritu. Según la clasificación y el contenido de los siete principios pictóricos, se aprecia que el énfasis principal del artista chino era la representación de la forma, que se correspondía con el objeto real. En su opinión, la única manera para llevar a cabo la transmisión del espíritu era controlar, de manera exacta, la expresión de la forma. Sus planteamientos, por tanto, modificarían la teoría del retrato chino tradicional, que el artista Gu Kai-Zhi declaraba como la idea de “emplear la forma para expresar el espíritu” en el comienzo del desarrollo conceptual, hasta que se promoviera gradualmente “el espíritu” como la norma suprema para la estética y la creación. Esta idea de Gu Kai-Zhi estaría vigente desde el siglo IV hasta el siglo XIX. En este sentido, el contenido de la idea de “transmitir el espíritu” de Xu Bei-Hong no tenía como fin representar la personalidad, el comportamiento o el temperamento, ya que son invisibles y pertenecen a la esencia intrínseca del modelo, sino que se aprovechaba para describir la expresión facial y los movimientos del cuerpo, con el fin de transmitir emociones interiores. Además, en los siete principios pictóricos, no se habla en ningún momento de ninguna regla conceptual ni de la técnica acerca de la expresión del color, teniendo en cuenta las ideas pictóricas de Xu Bei-Hong, centradas, sobre todo, en la instrucción básica del dibujo realista académico. Xu Bei-Hong pensaba, además, que “en la pintura china, lo que él mismo más echaba de menos era no haber visto nunca representadas las actividades del hombre”.<sup>94</sup> Por eso, promover la creación pictórica de la figura humana constituirá su otra idea destinada a reformar el arte chino. En relación a

---

<sup>93</sup> XU, Bei-Hong: “Prólogo de Hua Yuan- los siete principios”, publicado en 1932, recogido en la revista *La investigación de la pintura china*, nº 4, Editorial Bellas Artes de Renmin, 1983, pp. 33-34.

<sup>94</sup> XU, Bei-Hong: “Revisión y Perspectivas del movimiento del arte nuevo”, publicado en 1943, recogido en *Colección del artículo artístico de Xu Bei-Hong*, los redactores Xu Bo-Yang y Jin Shan, Taipéi, Editorial Artista, 1987, p. 430.

esto, expresaba lo siguiente: “Todos los artistas chinos, cualquiera que sea el autor de la pintura o de la escultura, sólo prestaban atención a la representación del paisaje, descuidando la actividad del hombre. Por lo tanto, se daba el fenómeno de que el arte estuvo fuera del contacto con la vida. Lo que es preciso realizar en el arte es satisfacer el requerimiento de la sociedad. La representación del movimiento de la persona puede resolver esta demanda, pero el paisaje no. Su tema podría incluir al héroe, al poderoso, a la persona normal, incluso al enemigo. Partiendo del concepto del valor social, con la pintura de la figura humana es más fácil producir una representación clara que con el paisaje. Basta una frase para expresar la idea: La pintura de la figura humana es lo real, la del paisaje es lo irreal”.<sup>95</sup>

Por la influencia de Xu Bei-Hong, que prefería la pintura realista y promovía la creación artística de la figura humana, el retrato comenzó a elevarse y a convertirse en un importante género para las principales corrientes que propiciaron el desarrollo de la pintura china. Hacía tiempo que la representación de la imagen del individuo se había atribuido a las costumbres tradicionales para satisfacer una función práctica y social, adquiriendo una posición inferior como arte popular de la sociedad tradicional. *La voz de la flauta* (fig. 221), que se terminó en 1926, es el retrato al óleo más famoso de Xu Bei-Hong. La modelo fue su primera esposa, Jiang Bi-Wei (1899-1978). La pintura fue realizada, posiblemente, a partir de un boceto de 1924 (fig. 222), lo que explicaría la ausencia de expresión cromática para representar la realidad; por el contrario, trató de aprovechar la representación de la pincelada y la diferencia de los tonos principales, lo claro y lo oscuro, lo denso y lo diluido, con el fin de mostrar la profundidad del espacio visual. La imagen tenía, por tanto, un sentido semejante a la idea estética de la pintura de letrado, que empleaba en la representación la tinta china, el blanco y el negro. El lenguaje de los signos, por su parte, como el árbol seco, los pájaros o la flauta larga, constituían la parte simbólica de la emoción adoptada de la literatura china antigua, para metaforizar la desesperación y la frustración de la vida. La forma borrosa y el tono crepuscular del fondo generaban una atmósfera visual propia de la mentalidad pesimista y silenciosa del espectador. El mismo Xu Bei-Hong afirmaba: “Yo pienso que el arte y la literatura poseen el mismo propósito, que termina absolutamente en mostrar la belleza y realizar el bien. Abogo por respetar la moral, promover la literatura,

---

<sup>95</sup> XU, Bei-Hong: “La idea de la pintura del paisaje de Xu Bei-Hong”, publicado en 12 de noviembre de 1942, *Diario de Xin Min-Vespertino* de Zhongqing, recogido en *Teorías pictóricas de Xu Bei-Hong*, el redactor Yi E, Zhengzhou, Editorial Renmin de Henan, 1999, p. 46.

dedicarme al público, cumplir el refinamiento, alcanzar lo sublime, manifestar la doctrina de la medianía. También pienso que así aparece el espíritu (qi) verdadero y permite el acceso a la naturaleza excelente, que es la maestría que se debe poseer en la pintura”.<sup>96</sup> Por todo esto, *La voz de la flauta*, que en su estilo representativo había integrado la comprensión de la literatura china, fue un prototipo y trascendental en el desarrollo del retrato chino al óleo del siglo XX.



**Fig. 221.** *La voz de la flauta*, Xu Bei-Hong, 1926, óleo sobre lienzo, 80 x 39 cm. Museo de Xu Bei-Hong, Beijing.



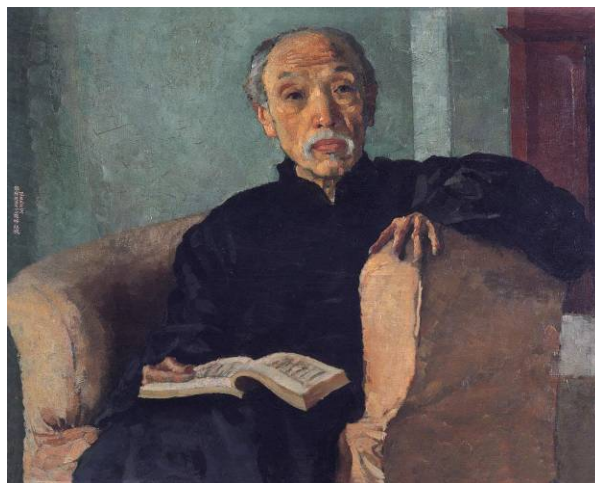
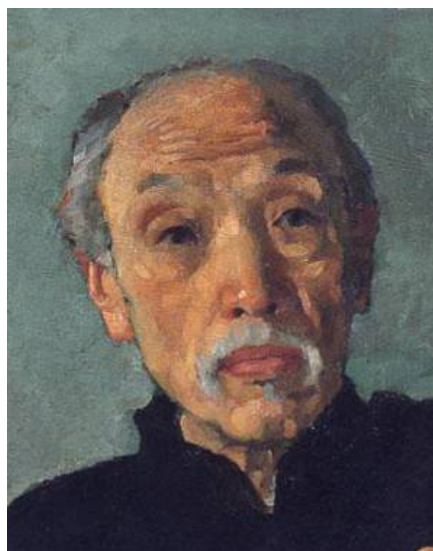
**Fig. 222.** *La voz de la flauta*, Xu Bei-Hong, 1924, carbón sobre papel, 48 x 31 cm. Museo de Xu Bei-Hong, Beijing.

Como hemos apuntado anteriormente, Xu Bei-Hong promovió con fuerza el dibujo realista y la pintura al óleo occidental, habiendo realizado numerosos retratos de maestros del arte y de la cultura de aquel entonces, ensalzando a personajes ilustres de la contemporaneidad (fig. 223). Posteriormente, su idea y

<sup>96</sup> XU, Bei-Hong: “Autobiografía de Bei-Hong”, publicado en *la revista de leer*, T. 3, nº 1, Shanghai, enero de 1933, recogido en *Teorías pictóricas de Xu Bei-Hong*, el redactor Yi E, Zhengzhou, Editorial Renmin de Henan, 1999, p. 30.



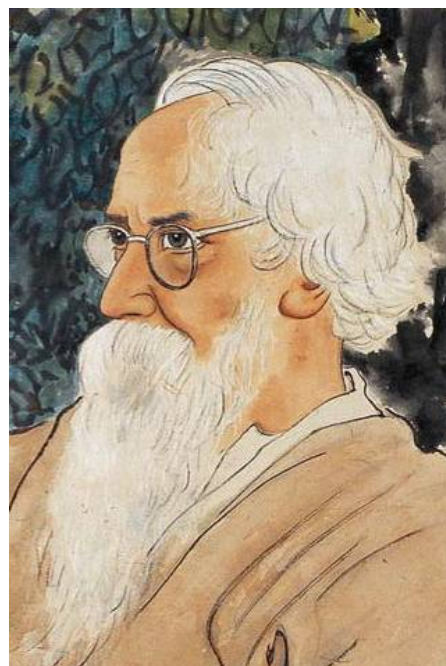
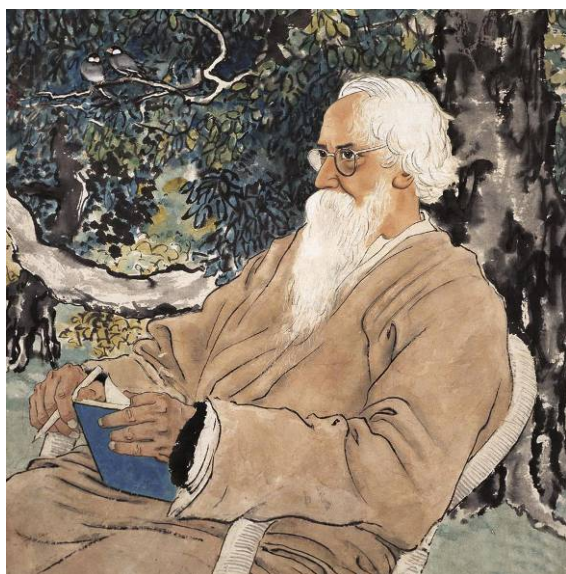
su objetivo de “revolucionar” el arte chino se centraría en el hecho de hacer “renacer” la energía creativa artística de la cultura china, siendo la pintura tradicional su intención prioritaria. Al hilo de esto, afirmaba: “Lo que he dicho del renacimiento del arte chino significa el regreso y el estudio de la naturaleza. Tomar la norma común en el mundo, utilizar al hombre como tema. Usar la actividad de la persona como centro del arte, superando el pensamiento absurdo de la pintura de letrado chino tradicional, que solamente promovía la pintura de paisaje”;<sup>97</sup> “El propósito por el que nos esforzamos no es otro que el de priorizar al hombre como el sujeto principal. Hacemos todo lo posible para que el tema se lleve a cabo con las actividades del hombre, sin la distinción de si el tema es nuevo o antiguo (...)”.<sup>98</sup> Xu Bei-Hong preconizaba así la fusión y aplicación del concepto pictórico del realismo académico occidental con la representación material y técnica de la pintura china tradicional a la tinta. Su intención creativa, en este sentido, prestaba atención a expresar al “hombre” y “sus actividades”, a la vez que también influiría directamente en el género tradicional del retrato chino. Podemos hablar pues, como ejemplo de esto, del *Retrato de Tagore* (fig. 224), que es una pintura de retrato a la tinta china, realizado durante el renacer del arte y de la cultura china. Se subraya aquí, de manera particular, la representación de la línea, que es el elemento estético más importante para el arte pictórico chino, a



**Fig. 223.** *El poeta Chen San-Yuan* y detalle, Xu Bei-Hong, 1929, óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. Museo de Xu Bei-Hong, Beijing.

<sup>97</sup> XU, Bei-Hong: “El renacimiento del arte chino y la decadencia del arte mundial”, publicado en 1947, recogido en *Colección de artículos artísticos de Xu Bei-Hong* de los redactores Xu Bo-Yang y Jin Shan, Taipéi, Editorial Artista, 1987, p. 522.

<sup>98</sup> XU, Bei-Hong: “El movimiento para hacer renacer el arte chino”, publicado en 1948, recogido en *Ibidem*, p. 549.



**Fig. 224.** *Retrato de Tagore y detalle*, Xu Bei-Hong, 1940, tinta y color sobre papel, 50 x 50 cm. Museo de Xu Bei-Hong, Beijing.

través de un dibujo fiel y ordenado, que refleja la figura del poeta y filósofo Rabindranath Tagore (1861-1941) según su apariencia real y sus características personales. Xu Bei-Hong ha aprovechado aquí la idea de la pintura china tradicional, el uso del color natural, entremezclado con unas pocas técnicas del dibujo académico occidental para colorear la cualidad y mostrar el volumen del objeto representado. Pero, por otra parte, no se ha detenido tanto en la representación del claro-oscuro, con el fin de destacar deliberadamente la iluminación. En el fondo, hay un jardín realizado con la técnica de la pintura china tradicional, con flores y pájaros. Su representación borrosa característica aparece reflejada claramente en la imagen. Evidentemente, si se compara con otros retratos al óleo de Xu Bei-Hong, en el *Retrato de Tagore*, la cualidad material y la estructura exterior de los objetos tienden a una imagen plana, estando además desposeída de una representación real en tres dimensiones. Esto era, sobre todo, para reflejar el carácter cultural de la diferencia fundamental existente entre la materia pictórica oriental y la occidental, dentro del lenguaje expresivo del arte.

La otra característica importante consiste en que la pintura representa una estructura visual de estilo “ambiguo”.<sup>99</sup> Esto significa que los elementos artísticos

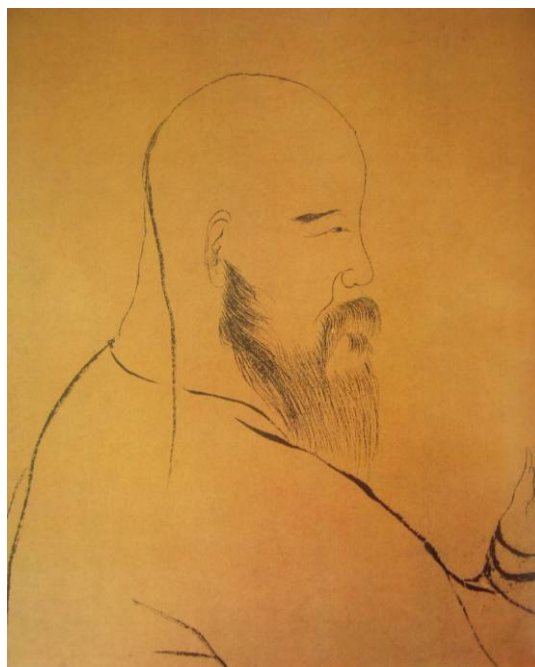
<sup>99</sup> El historiador de arte Michael Sullivan (1916-) utiliza la palabra “ambiguo” para describir la pintura china de la figura humana, *Viejo tonto mueve la montaña*, de Xu Bei-Hong. Citado en LI, Yu: “Desde Rusia hasta China: El nacionalismo y el estilo avanzado en la pintura moderna china”, recogido en la revista *La conciencia étnica y el estilo excelente*, Taipéi, Editorial Lionart, 2001, pp. 60-61.

del *Retrato de Tagore*, como la composición, la carga simbólica o la identidad del modelo, no coinciden con la expresión de la técnica lineal de la pintura china tradicional, ni transmiten el estilo personal de la estética lineal. Además, no consigue la profundidad constructiva del estilo del realismo académico occidental, ni presenta ningún método para realzar la textura visual de la pintura al óleo. Por ello, en conjunto, el *Retrato de Tagore* está realizado siguiendo un estilo pictórico de lo “ambiguo”, que se interponía entre la cualidad de la pintura china y la occidental. La imagen describe y registra fielmente al individuo particular del mundo real, pero no posee ni un lenguaje artístico ni una expresión estética, con el fin de estimular el pensamiento metafísico.

¿Cuál es, por tanto, el concepto artístico que produjo Xu Bei-Hong y que superaba al retrato chino tradicional? De momento, analizaremos otro retrato a la tinta china, el *Retrato del señor Li Yin-Quan* (fig. 225). El protagonista Li Yin-Quan (1879-1965) era un letrado chino de principios del siglo XX, que comenzó introduciéndose en la actividad política para posteriormente llevar una vida de ermitaño y finalmente acabar participando en la resistencia contra Japón en la segunda guerra chino-japonesa. Xu Bei-Hong empleará la misma técnica que en la representación lineal del *Retrato de Tagore*, tratando de dibujar la apariencia real y la proporción corporal de Li Yin-Quan, utilizando también el concepto de la pintura realista occidental para colorear y construir las características del rostro. Por otra parte, en lo referente a la representación del fondo, aprovechaba la forma y el estilo estético del retrato del letrado chino tradicional, conservando la mayor parte del papel en blanco. A la derecha de la imagen, encontramos un texto sencillo que registra el nombre del modelo y del creador, así como la fecha de finalización y el sitio donde se realizó. En cuanto a la forma expresiva de la estructura y del simbolismo del *Retrato del señor Li Yin-Quan*, podemos relacionarlo directamente con el autorretrato del letrado chino tradicional Jin Nong (1687-1764), el *Retrato de Shou Dao Shi* (fig. 226), que terminó en 1759, a la edad de setenta y tres años. Jin Nong prestaba especial atención a los principios de la estética caligráfica, tratando así de crear y enfatizar la expresión de la línea. En la figura que Jin Nong dibujó en su autorretrato, la construcción estilística se había separado de la estructura física propia de una persona normal, reflejando un gusto sencillo e infantil. Pero, aun así, presentó las características individuales del rostro, favoreciendo el hecho de que pudiera ser reconocido por el espectador. Por otra parte, en el texto, se describían brevemente algunas historias de retratistas chinos antiguos, como queriendo explicar que este



**Fig. 225.** Retrato del señor Li Yin-Quan y detalle, Xu Bei-Hong, 1943, tinta y color sobre papel, 75.5 x 43 cm. Museo de Xu Bei-Hong, Beijing.



**Fig. 226.** Retrato de Shou Dao Shi (Autorretrato) y detalle, Jin Nong, 1759, tinta y color sobre papel, 131.3 x 59.1 cm., Museo Palacio, Beijing.

autorretrato era una representación heredada de la tradición pictórica de los antiguos maestros. Podemos observar, en este sentido, que todos los elementos artísticos del *Retrato de Shou Dao Shi* expresan, metafóricamente, la concepción estética del letrado chino de Jin Nong, basada en “estimular lo antiguo y desestimar lo actual”.<sup>100</sup> El *Retrato de Shou Dao Shi*, evidentemente, resalta las características del *Retrato del señor Li Yin-Quan*, que posee también un estilo “ambiguo”, de la misma manera que el *Retrato de Tagore*, el cual no pertenece ni a la tradición creativa de la pintura china, ni a la occidental. Esta expresión pictórica del estilo “ambiguo” es la característica más trascendental, por la que la creación de Xu Bei-Hong superará la representación del retrato chino tradicional, teniendo en cuenta que ya había transformado la idea de que la imagen del individuo no debía centrarse en la construcción del modelo real o subrayar únicamente la descripción del rostro, a causa de prestar una atención desmesurada al ideal esencial de la naturaleza humana en la estética china antigua. Al mismo tiempo, había debilitado también el significado y la función de otros elementos del arte tradicional, como la línea caligráfica, la metáfora literaria o el color simbólico, centrando así toda la importancia expresiva de la pintura en la representación de la forma realista y figurativa. Pero aun así, es importante afirmar que Xu Bei-Hong no desatendía la idea de la esencia de la naturaleza humana a cambio de promover la pintura realista, ya que todos los modelos que había elegido y representado en sus retratos poseían la condición correspondiente al pensamiento humanista chino. De este modo, Xu Bei-Hong había representado aquello que debía poseer una construcción realista de estos individuos particulares, haciendo un constante énfasis en la actitud creativa que produce la pintura a partir de la contemplación del artista. Como él mismo decía, “el artista debe poseer el mismo espíritu que el científico para buscar la verdad. Si el artista chino no se anima, ahora, a estudiar la naturaleza y buscar la verdad, China no morirá, pero el arte sí”.<sup>101</sup> Tal vez, esta declaración de Xu Bei-Hong reflejaba un sentimiento nacionalista extremo, careciendo de un análisis y de un juicio razonable. Sin embargo, no podemos dejar de afirmar su influencia significativa en la evolución del arte chino durante la primera mitad del siglo XX, teniendo en cuenta que cualquier característica pictórica de Xu Bei-Hong, expresada en el retrato al óleo y a la tinta china, explicaba un fenómeno

<sup>100</sup> MAO, Wen-Fang: *Tu Cheng Xing Le- Análisis del texto del retrato de letrado en las Dinastías Ming y Qing*, Taipéi, Editorial Estudiante de Taiwán, 2008, p. 187.

<sup>101</sup> XU, Bei-Hong: “El problema del arte actual en China”, publicado en 1947, recogido en *Colección del artículo artístico de Xu Bei-Hong*, los redactores Xu Bo-Yang y Jin Shan, Taipéi, Editorial Artista, 1987, p. 533.

importante, como es que la estética visual tradicional de la pintura china se transformaba y también se transfería a la época de un nuevo lenguaje artístico realista. Por ello, lo que demostraba la técnica y la estructura simbólica del estilo “ambiguo” en la creación pictórica, era así mismo un reflejo de la sociedad china de la primera mitad del siglo XX. Y de este modo, en los artistas chinos de aquel tiempo y en sus creaciones artísticas, seguiría la idea de la estética “ambigua”, como consecuencia de la penetración y de la influencia de la cultura y del arte occidental.

### Jiang Zhao-He

Debido a que la pintura realista occidental constituyó la tendencia artística más popular en la revolución del arte chino a comienzos del siglo XX, el retrato se convertirá, gradualmente, en un género de suma importancia para la pintura china. Además de establecer el modelo más importante del retrato chino al óleo, Xu Bei-Hong también fue pionero en desarrollar la pintura realista a la tinta china en la figura humana y en el retrato, por lo que sus ideas y sus teorías pictóricas, como vimos antes, influirán en un gran número de intelectuales y de artistas chinos. Y, de entre todos estos, el más conocido, el retratista más representativo e influyente, será Jiang Zhao-He (1904-1986).

Jiang Zhao-He nunca estudió en ninguna escuela de bellas artes, sino que aprendió de su padre tanto la literatura clásica china como las técnicas básicas de la pintura china tradicional. Como consecuencia de pertenecer a una familia pobre, su primer trabajo fue dibujar retratos en la calle para las personas que se lo encargaban. En 1920, se trasladará a Shanghai para ocuparse de varios diseños comerciales, al mismo tiempo que se dedicará a estudiar el dibujo, el óleo y la escultura, todo ello de manera autodidacta (fig. 227). Posteriormente, en 1927, conocerá al artista Xu Bei-Hong y generará una gran admiración por su pintura. El



Fig. 227. Autorretrato, Jiang Zhao-He, 1938, dibujo sobre papel, tamaño sin dato.

mismo Xu Bei-Hong le dijo en una ocasión: “En China no hay muchos artistas como tú en la creación pictórica de la figura humana al natural”.<sup>102</sup> Pronto comenzaría a recomendarle que fuera a la escuela de arte para convertirse en profesor de dibujo.

Debido a la influencia de las ideas artísticas de Xu Bei-Hong, Jiang Zhao-He continuó con su concepción personal de “abogar por el realismo” y “reformar la pintura china”. Refiriéndose a sí mismo, recordaba que “antes de conocer a Bei-Hong, debido a mis circunstancias miserables, era muy natural en mí que mostrara simpatía por las personas trabajadoras. Nunca había entendido el arte como disfrute, placer o para expresión personal, sino que pensaba que la representación realista era la única manera de anunciar el trágico destino de las personas trabajadoras y de sus dolores interiores. Pero, por aquel entonces, todavía no era posible que pudiera llevar a cabo conscientemente el realismo. A causa de las ideas que promovía Bei-Hong, la cuestión fundamental del arte ya estaba más clara en mi forma de pensar (...) convirtiéndose esto en el principio artístico de mi futura creación pictórica de la figura humana a la tinta china”.<sup>103</sup>

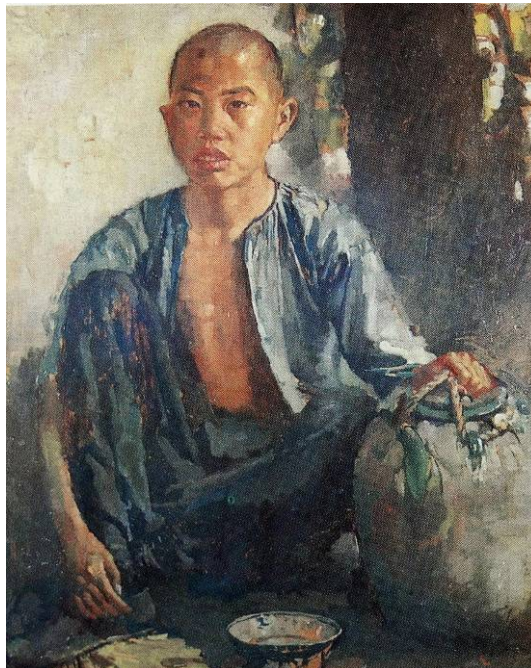
En un principio, la producción artística de Jiang Zhao-He fue realizada principalmente con óleo, dibujo y escultura (fig. 228), centrándose en la descripción de la vida de un *don nadie* en la sociedad (fig. 229). Después de la segunda mitad de los años treinta, Jiang Zhao-He dejó de trabajar con los materiales del arte occidental para centrarse en la utilización de la técnica y de los materiales de la pintura china tradicional, realizando retratos y figuras humanas. *El viejo que vende el tentempié* (fig. 230), terminado en 1936, es la obra más representativa del periodo inicial de Jiang Zhao-He, pintada mediante la técnica de la pintura china tradicional. En la imagen, es indudable que la construcción de la figura todavía se rige por el concepto fundamentado en la descripción de la luz y de la sombra de la pintura clásica occidental. Aunque la técnica de la línea y de la pincelada aparece más activa y viva que en el retrato a la tinta china de Xu Bei-Hong, la expresión estética de la línea no era muy significativa. En cuanto al tema, Jiang Zhao-He eligió retratar personas trabajadoras para describir y reflejar, ciertamente, la situación de la sociedad

<sup>102</sup> YIN, Cheng-Jun: *Planta un árbol de la vida: La investigación artística de Jiang Zhao-He*, Beijing, Editorial Arte Cultural, 2010, p. 8.

<sup>103</sup> JIANG, Zhao-He: “Homenaje al señor Bei-Hong”, publicado en *Jiang Zhao-He Comenta el arte*, el redactor Liu Xi-Lin, Beijing, Editorial Bellas Artes de Renmin, 2002. Citado en MA, Hong-Ceng: “El significado real y la connotación espiritual del sistema artístico de Xu Bei-Hong y Jiang Zhao-He”, recogido en AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista- Antología conmemorativa Jiang Zhao-He de Centésimo aniversario*, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sichuan, 2009, p. 53.



**Fig. 228.** (Fragmento) *Estatua de Hunag Zhen-Zhi*, Jiang Zhao-He, 1932, escultura, altura 55 cm.



**Fig. 229.** *Un céntimo para una copa de té*, Jiang Zhao-He, 1935, óleo sobre lienzo, 84 x 65 cm. Colección de Xiao Qiong.



**Fig. 230.** *El viejo que vende el tentempié*, Jiang Zhao-He, 1936, tinta y color sobre papel, 74 x 65 cm. Colección de Xiao Qiong.



**Fig. 231.** *Detrás de las puertas bermellón la carne y el vino hieden*, Jiang Zhao-He, 1937, tinta sobre papel, 88 x 61 cm. Rong Bao Zhai, Beijing.



obrero china de aquel tiempo; por un lado, transmitía un sentimiento de preocupación humanitaria mientras que, por otro lado, la “contemporaneidad” que representaba el mundo real miserable había subvertido y transformado el sentido del retrato chino tradicional, que concebía la imagen como un servicio a un modelo de identidad específica, una imagen que obedecía estrictamente a un sistema simbólico de signos y que debía representar, metafóricamente, el ideal esencial de la ética y de la moralidad. Por tanto, aquello que intentaba representar el retrato chino de Jiang Zhao-He era un sentimiento de compasión hacia la naturaleza humana, sentimiento que fue aceptado generalmente por la sociedad. Él mismo había dicho: “Pocas personas me comprenden y aún menos personas me quieren. La gente que conoce mi pintura son los pobres del mundo. El hombre con el que yo simpatizo es el hambriento de la calle”.<sup>104</sup>

En el retrato *Detrás de las puertas bermellón, la carne y el vino hieden*, de 1937 (fig. 231), el modelo representado es un niño huérfano chino, que había sufrido horriblemente por los desastres de la guerra, siendo este un tema que se ajustaba perfectamente al debate actual que mantenían los chinos sobre la cuestión social. La revista de arte *Chen Bao*, el 17 de septiembre de 1939, contenía el siguiente escrito: “En esta imagen del niño mendicante, el señor Jiang ha puesto una frase poética antigua: <Detrás de las puertas bermellón, la carne y el vino hieden>. Estas pocas palabras hacen resaltar, por contraste, la imagen y la frase siguiente: <Mientras que en el camino se encuentran los huesos congelados>, presentando así un sentimiento muy triste (...)”. Posteriormente, esta obra se publicó en la revista *Asia* de EE.UU., en enero de 1940, empleándose como imagen propagandística para recoger fondos de salvamento nacional.<sup>105</sup> *Detrás de las puertas bermellón, la carne y el vino hieden* es, por tanto, una de las obras más conocidas y representativas del retrato chino a la tinta, que se separó radicalmente del arte tradicional, basado en transmitir la ética y la moral de la naturaleza.

Otro ejemplo lo encontramos en *Pidiendo limosna en la calle* (fig. 232), terminado en 1938 y que describe a una madre viviendo en la calle con sus hijos. El texto de la imagen dice: “Pidiendo limosna en la calle para los dos niños. ¿Quién podría simpatizar con ellos? No se lamenten de que mi marido

<sup>104</sup> Inscripción del *Autorretrato* de Jiang Zhao-He de 1938. Citado en YIN, Cheng-Jun: *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>105</sup> JIANG, Dai-Ping: “Refiere la humillación, grita la dignidad: Jiang Zhao-He y *La Imagen del refugiado*”, recogido en AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista: La antología de conmemorar Jiang Zhao-He de centésimo aniversario*, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sichuan, 2009, p. 136.



**Fig. 232.** *Pidiendo limosna en la calle*, Jiang Zhao-He, 1938, tinta y color sobre papel, 110 x 65 cm. Colección de Xiao Qiong.

abandonara a sus hijos; es triste, pero mi marido está muerto”. *Pidiendo limosna en la calle* constituye también una obra representativa del retrato chino a la tinta de Jiang Zhao-He, enmarcado en el período más maduro de su técnica y de su creación, además de haber continuado expresando el tema social y la preocupación humanitaria. La principal característica pictórica que le diferencia de sus obras anteriores, consistía en la intención de resaltar la representación de la estética lineal, a la que se otorgaba una especial importancia para la construcción de la imagen completa en la pintura china tradicional. Pero, ciertamente, no sólo era la línea de “carácter caligráfico”, sino también la de lo “pictórico”. Es decir, Jiang Zhao-He aprovechaba varias cualidades de la línea con tinta china (larga, corta, cruda, delgada, fuerte, clara, seca, húmeda, etc) para insinuar la estructura real y la profundidad visual del individuo, a la vez que expresaba la armonía y el equilibrio visual de la imagen integral, generando la forma exterior y realista del modelo. Por otra parte, la representación del claro-oscuro por la iluminación solamente fue llevada a cabo en unas pocas partes, para resaltar los detalles individualizadores, teniendo en cuenta que ya no era el elemento formal principal empleado para crear la estructura y la atmósfera de la pintura integral. Jiang Zhao-He decía, en relación a esto, que “la finalidad de la pintura consistía en el interés pictórico. La pintura china y la occidental son de la misma norma y, originalmente, no poseen distinción. La diferencia entre ellas es la herramienta y la personalidad cultural. Por eso, en la expresión de sus obras, se presentan gustos y cualidades distintas. Si se intentara investigar la pintura a fondo, sin prejuicios, no importaría que se prefiriera la china y se descuidara la occidental, o que se atendiera la occidental y se desatendiera la china. Estos prejuicios solo niegan la finalidad propia de la pintura (...) Mi pintura aprovecha los materiales: el papel, el pincel y la tinta... etc,

de la pintura china y se mezcla con la técnica de la pintura occidental. Esto es para buscar en las dos características particulares y coger lo mejor de cada una, dejando a un lado lo peor. No tengo autoridad para manifestar la forma de mejorar la pintura china”.<sup>106</sup> En relación a esto, el artista Qiu Shi-Ming (1898-1970), que se aferraba al concepto “ortodoxo” de la pintura china a la tinta, criticó de este modo la obra pictórica de Jiang Zhao-He: “No es correcto que se use la técnica de la pintura china a la tinta para hablar sobre su creación, ni la de la pintura occidental tampoco. Esto, ciertamente, significaría que el espectador se conmueve a través de la expresión plástica de la imagen. Sin embargo, Jiang Zhao-He refleja intensamente sus emociones en la realización de cada obra artística por medio del tema”.<sup>107</sup> La obra de retrato chino a la tinta de Jiang Zhao-He mostraba el carácter principal y clave del arte visual tradicional de Occidente y de Oriente, superando así la representación pictórica del estilo “ambiguo” de Xu Bei-Hong, el cual lo alababa diciendo: “La imagen de la figura humana de Jiang Zhao-He ha establecido un estilo particular en la pintura china. La línea maestra y la tinta armoniosa expresan, apropiadamente, el sentimiento de la gente”.<sup>108</sup>

La motivación principal de toda la creación del retrato chino de Jiang Zhao-He no se reducía únicamente a registrar y describir fielmente al personaje y al fenómeno de la sociedad real sino que, como él mismo decía, también trataba de seleccionar figuras que poseyeran una expresión literaria. En este sentido, afirmaba que “un pintor no representa, necesariamente, al modelo en sí mismo. Es posible que el modelo se asemeje completamente a la intención creativa. Se dispone el modelo, pero todavía hay que interpretar y crear el gesto y el sentimiento (...) Si se dice que se muestra la emoción del modelo, sería mejor explicar cuál es la presentación más correcta de mi idea personal. La mayoría de mis pinturas aprovechan el modelo como prototipo para expresar el corazón del autor”.<sup>109</sup> Como podemos observar en el *Retrato de Ah Q* (fig. 233), es esta una pintura basada en el personaje de la novela realista y de sátira social del escritor chino Lu Xun (1881-1936), *La verdadera historia de Ah Q*, que describía como el chino, generalmente, no quería enfrentarse a la modificación del mundo real, sino

<sup>106</sup> El contenido del prólogo de Jiang Zhao-He en el catálogo personal de la pintura china de la figura humana de 1941, recogido en LIN. Mu: “El fundador de la pintura realista de la figura humana a la tinta china en el siglo XX”, recogido en *ibidem*, pp.64-65

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 65

<sup>108</sup> XU, Bei-Hong: “Introduciendo la obra de algunos artistas”, publicado en *Yi Shi Bao* el 30 de abril de 1948, citado en MA, Hong-Ceng: “El significado real y la connotación espiritual del sistema artístico de Xu Bei-Hong y Jiang Zhao-He”, recogido en *ibidem*, p. 53.

<sup>109</sup> LIN. Mu: *Op. Cit.*, p. 70.



**Fig. 233.** *Retrato de Ah Q*, Jiang Zhao-He, 1938, tinta y color sobre papel, 97 x 52 cm. Colección de Xiao Qiong.

que se presentaba siempre con una actitud tradicional y engreída, creyéndose mejor que el resto de personas tanto a nivel cultural como espiritual. Por otra parte, el *Retrato de Ah Q* era, también, una representación de la pintura china a la tinta que se asociaba perfectamente con el concepto pictórico del arte realista occidental. Pero, ciertamente, el Ah Q de la novela no era un hombre real, sino “un arquetipo abstracto de la comunidad social” de la China de aquel tiempo.<sup>110</sup> Por eso, Jiang Zhao-He elegía cuidadosamente la apariencia exterior del modelo, de modo que su lenguaje formal se correspondiera con la personalidad del protagonista de la novela, Ah Q en este caso, que muestra una actitud de vanidad pero que no posee ninguna habilidad real. Posteriormente, ideaba la postura y la expresión del personaje, con el fin de reflejar las

enmarañadas e impotentes emociones del chino que se veía forzado a aceptar el cambio de las estructuras sociales.

Para hacer una afirmación correcta, hemos de apuntar que el *Retrato de Ah Q* no pertenece, paradójicamente, al género del retrato, sino que se trata de un concepto de “crear la figura humana” (*Zào Xiàng*),<sup>111</sup> fundamentada en el objetivo del arte visual chino tradicional, como es utilizar la idea artística y abstracta de la palabra para convertirla en una forma visible. Pero, de todos modos, el procedimiento productivo y la expresión con que Jiang Zhao-He capturaba la imagen humana de la realidad y del contexto social, simbolizaron la ruptura entre la pintura china de la figura humana y su tradición artística.

La creación más importante y representativa del retrato a la tinta china de Jiang Zhao-He fue *La imagen del refugiado* (también llamada *La post-imagen del*

<sup>110</sup> YANG, Jian-Min: “El debate de Ah Q entre Jiang Zhao-He y Zhou Zuo-Ren”, recogido en *ibídem*, p. 150.

<sup>111</sup> HUA, Jian-Xun: “Ensayo sobre el arte de Jiang Zhao-He”, recogido en *ibídem*, p. 77.

*refugiado*) (fig. 234 y 235), que se finalizó en 1943. Esta gran obra tiene dos metros de alto por casi veintisiete de largo, y representa a un gran número de refugiados chinos que habían perdido a sus familias y que vivían en la calle por culpa del gobierno invasor japonés, durante el período de la segunda guerra chino-japonesa (1937-1945). De hecho, durante el tiempo de la guerra, Jiang Zhao-He vivía en Pekín, que era el área ocupada por el enemigo, pudiendo captar y vivir en su propio cuerpo el sentimiento trágico y doloroso de la sociedad china, que hacía presente el infierno en la tierra. En “el prefacio de *La post-imagen del refugiado*”, en 1946, escribía lo siguiente: “Zhao-He estaba sintiendo una profunda pena, odiándose a sí mismo por no tener suficiente habilidad. Únicamente quería aprovechar cientos de figuras humanas y un pincel para describir la situación de nuestros refugiados. Quería coger la idea del maestro antiguo Zheng Xia (1041-1119) para realizar *La post-imagen del refugiado*”.<sup>112</sup> Jiang Zhao-He se había otorgado una responsabilidad social de cara al estado, intentando representar la escena real de esta tragedia nacional con el propósito de despertar en la sociedad una preocupación humanitaria a nivel colectivo. Había diseñado y dispuesto, por tanto, todas las posturas de los personajes, así como la construcción de la imagen integral, tomando como modelos a sus amigos, alumnos y refugiados de la calle (fig. 236). La imagen estaba compuesta por muchas partes, que posteriormente ensambló para lograr una obra unitaria. De hecho, aunque *La imagen del refugiado* no representaba una descripción del acontecimiento histórico siguiendo el contenido y el tema, la estructura realizada con las figuras humanas retratadas había logrado representar, profundamente, el sentimiento que causaba este acontecimiento en la psicología de la sociedad china; un sentimiento de miseria, de una horrible y desesperanzadora tristeza causada por la destrucción y la masacre que trajo consigo la guerra de agresión japonesa contra China (fig. 237).

*La imagen del refugiado* produjo, ciertamente, una respuesta social en China cuando se expuso por vez primera en Pekín, que había sido el área ocupada por el enemigo en 1943. Pero también, y debido a que su contenido reflejaba una cuestión social delicada, su exhibición fue prohibida rápidamente por parte del gobierno invasor enemigo. Posteriormente, en 1944, Jiang Zhao-He llevó la obra a Shanghai para exponerla allí, siendo confiscada una semana después de

---

<sup>112</sup> JIANG, Zhao-He: “El prefacio de *La post-imagen del refugiado* del creador en el día de la victoria”, publicado en *Noticia de imagen de Shanghai*, marzo de 1946, citado en JIANG, Dai-Ping: “Refiere la humillación, grita la dignidad: Jiang Zhao-He y *La Imagen de los refugiados*”, recogido en *ibídem*, p. 141.



**Fig. 234.** (Fragmento) *La imagen del refugiado* y detalle, Jiang Zhao-He, 1943, tinta y color sobre papel, sobre 200 x 2700 cm. Museo del arte chino.



**Fig. 235.** (Fragmento) *La imagen del refugiado* y detalle, Jiang Zhao-He, 1943, tinta y color sobre papel, sobre 200 x 2700 cm. Museo del arte chino.





**Fig. 236.** La persona sentada a la izquierda es Qiu Shi-Ming (1898-1970), a su derecha es Wang Qing-Fang (1900-1956), el hombre a lado del árbol es Wu Shi-Xun (¿???)



**Fig. 237.** Fotos de refugiados chinos en la segunda guerra chino-japonesa, recogido en LIU, Xi-Lin: *Masters of Chinese painting - Jiang Zhao-He*, Taipéi, Editorial Jin-Xiu, 1995.



manera encubierta y terminando en paradero desconocido. No fue hasta 1953, que volvió a encontrarse en Shanghai, quedando únicamente los restos dañados de una única mitad. La obra completa que podemos ver hoy fue restaurada y reproducida por los estudiantes de Jiang Zhao-He en 1993, basándose en las fotos de archivo de la obra original.

*La imagen del refugiado* había sido construida con cientos de retratos de personas distintas. Pero, en el fondo, había muy pocos símbolos, realizados mediante líneas sencillas, sin detenerse en una descripción minuciosa que representara la profundidad del espacio y las circunstancias de la realidad. La mayor parte representa el efecto visual de “conservar el espacio en blanco”, el papel sin pintar, que era muy común en la estética de la pintura china tradicional, invitando así a la sensación sobre el “vacío”. Por otra parte, la importancia de la tensión expresiva de la pintura se aplicaba totalmente al lenguaje corporal humano, mostrando una emoción intrínseca y un comportamiento relacional entre los hombres. No se observa ninguna representación sangrienta, violenta o de masacre, sino que se transmite una atmósfera que refleja la impotencia y el desconsuelo frente a la vida.

Centrándonos en otro aspecto, observamos como la técnica de la pincelada para representar el volumen y el claroscuro se empleó, únicamente, en algunas partes importantes, con el fin de resaltar las características físicas del individuo e insinuar las diferencias de las cualidades del objeto; hay, incluso, algunas figuras humanas cuya silueta se ejecutaron con una pincelada lineal de tinta clara. Por consiguiente, la profundidad estética del espacio visual entre lo vacío y lo lleno, lo real y lo ficticio, se ha logrado coloreando las imágenes de las personas y configurándolas con pinceladas de tinta fuerte. En un sentido estricto, la técnica y el carácter de la pincelada lineal de la estética de la pintura china tradicional es, aquí, el elemento más importante de la expresión artística, vertebrando toda su dinámica integral.

Jiang Zhao-He, al respecto de esto, dijo: “La característica artística más evidente de la pintura china a la tinta es que la descripción de la forma y la expresión del espíritu del modelo se representan, principalmente, con una línea sencilla. Se dibuja la forma a partir de su estructura fundamental, no como en la pintura occidental, que tiene que realizarse mediante una iluminación rígida, centrada en la representación del claroscuro en el objeto. Por lo tanto, lo que

subraya el énfasis es distinto de la modalidad expresiva”;<sup>113</sup> Y añadía: “Si pintamos al natural a partir del principio estilístico de la construcción del objeto, no se limitará por la luz y la sombra superficial, sino que se puede afirmar, todavía más, el uso de la forma lineal de la tradición nacional, conociendo más a fondo la estructura del objeto. Así, se podrá obtener un conocimiento más definido para elegir y modelar la forma sin centrarse exclusivamente en lo conceptual; y así, ciertamente, se podrá emplear mejor la excelente tradición de la línea y la tinta”.<sup>114</sup> Es decir, en *La imagen del refugiado*, aunque la construcción de la apariencia de los personajes se terminó y se modeló mediante el estilo pictórico del arte visual tradicional de Occidente, que representaba las formas de manera similar a la realidad, su materia pictórica y su expresión técnica habían seguido las connotaciones estéticas y el concepto creativo de la pintura china tradicional a la tinta; por tanto, el sentimiento interior del pintor y la técnica de la línea y de la tinta serán la representación de una concepción coherente de la subjetividad. Jiang Zhao-He, incluso, llegaría a decir en la ancianidad que “soy incapaz de reproducir *La imagen del refugiado*, ya que ahora no poseo la pasión de aquel tiempo; *La imagen del refugiado* es una obra que solamente podía ser creada en el área ocupada por el enemigo”.<sup>115</sup>

Ciertamente, la obra de Jiang Zhao-He había reflejado el carácter que poseía la sociedad china, el sentimiento nacional del corazón, a la vez que continuó con la idea básica de la revolución del arte chino, desarrollando un nuevo un estilo pictórico y contenido temático, que a su vez poseía la concepción estética cultural china.

Acerca del significado que posee *La imagen del refugiado* en el desarrollo del arte chino en el siglo XX, podemos compararlo con otra obra que posee una finalidad similar y que se creó en un momento cercano en la historia, como es el *Guernica* de Picasso (fig. 238). Aquello que se describe en la representación es la ciudad vasca de Guernica, bombardeada por la aviación alemana durante la Guerra Civil española (1936-1939). Por el momento, no nos referiremos aquí a la historia y a la intención política oculta tras esta obra, sino que nos centraremos en la idea artística y en el trasfondo cultural que se refleja en la construcción de la

---

<sup>113</sup> Publicado en *Bellas Artes*, nº 8, 1956, citado en LIN. Mu: “El fundador de la pintura realista de la figura humana a la tinta china en el siglo XX”, recogido en *ibidem*, p. 66.

<sup>114</sup> Publicado en *Wen-Yi Bao*, nº 24, 1956, citado en LIN. Mu: “El fundador de la pintura realista de la figura humana a la tinta china en el siglo XX”, recogido en *ibidem*, p. 66.

<sup>115</sup> Recogido en JIANG, Dai-Ping: “Refiere la humillación, grita la dignidad: Jiang Zhao-He y *La Imagen del refugiado*”, recogido en *ibidem*, p. 141.

imagen.

Picasso pintó el *Guernica* con colores sombríos, utilizando únicamente el blanco y el negro, creando formas metamórficas plagadas de un lenguaje simbólico para construir así el ambiente y el escenario de la masacre, rebotante de brutalidad, de pánico y de muerte. Pero, ciertamente, durante los bombardeos, Picasso no estuvo en Guernica, ni en España, por lo que no pudo representar la imagen basándose en las circunstancias reales de lo ocurrido; lo que sí aprovechó, para dar forma a su creación, fue la simbología cultural de su linaje y su espíritu español. Toby Clark (¿???) piensa que las numerosas opiniones acerca del *Guernica* fueron generadas por los dos bandos, el de Franco y el de la República, aunque ninguna de estas llegó a agradar a Picasso. De hecho, no explicó nunca sus significados exactos. Entre ellos, por ejemplo, podemos ver al toro -dentro de los motivos taurinos- que era un símbolo ambiguo de agresión y pasión, reflejando incluso cierta simbología erótica. En este sentido, observamos como existen “fuertes sugerencias de autorretrato, a tono con la tendencia picassiana de las representaciones histriónicas de su sexualidad”.<sup>116</sup>



**Fig. 238.** *Guernica*, Pablo Picasso, 1937, óleo sobre lienzo, 350 x 780 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En el *Guernica*, por otra parte, se observa el lenguaje pictórico y metafórico del proceso de “subjetividad” de Picasso que, además de originarse en su cultura consanguínea y en un trasfondo propiamente español, es también un tipo de representación que encarnaba las ideas de las principales corrientes del arte occidental del siglo XX, destacando por tratar de derribar la tradición visual

<sup>116</sup> CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX* (Editorial Calmann and King Ltd., 1997), traducción de Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 2000, p. 42.

clásica. Por consiguiente, la utilización del *Guernica* como un símbolo imperecedero de la resistencia contra el fascismo y contra la guerra,<sup>117</sup> podría pertenecer y servir a la cultura española, a la europea y a la americana, pero no a la oriental ni a la china. Hemos de tener en cuenta, en este sentido, que la imagen no concuerda completamente con los conceptos desarrollados en la revolución del arte chino de la primera mitad del siglo XX, ya que era realmente difícil transformar el pensamiento visual del pueblo y del artista chino; y es por esto por lo que, en su mayor parte, se mantuvo la pintura realista figurativa.

Según el análisis y la comparación entre el *Guernica* y *La imagen del refugiado*, podemos observar una diferencia radical entre sus respectivas ideas artísticas de “la revolución del retrato occidental” y “el retrato de la revolución china”, que se manifiesta en los conceptos estéticos e ideológicos y en las formas plásticas. También hemos analizado la importante influencia que la pintura realista tradicional de Occidente causó en la revolución del arte chino del siglo XX; el individuo no nació en el arte chino, como ocurrió en Occidente, con la modernidad del renacimiento, pero ya no se resistirá a aparecer a la hora de representarlo mediante un lenguaje basado en la propia apariencia real. De este modo, además, comenzará a evolucionar y a reemplazarse el sistema del lenguaje cultural y de la representación del símbolo expresivo propio de la pintura tradicional china, interviniendo también en todas las facetas de la estructura organizativa del conjunto de la sociedad. Y, finalmente, esto influyó también, y de manera inevitable, en la política y a sus líderes, generándose así *el retrato del poder*.

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 45

## Capítulo IV- El retrato del poder.

En todas las épocas, los que han gobernado han utilizado siempre la pintura y la estatua para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados.<sup>1</sup>

*El Caballero Jaucourt*

Hace doscientos años, una vez que apareció el gran hombre, todo el mundo buscaba la voluntad de Dios en él; pero ahora, lo que buscamos es su predicador.<sup>2</sup>

*Daniel J. Boorstin*

### 1. Retrato y propaganda

Toby Clark (¿???), en el comienzo del libro *Arte y propaganda en el siglo XX*, afirma que el concepto “arte de propaganda” es una contradicción terminológica en sí misma, teniendo en cuenta que “la idea del arte significa para mucha gente una esfera de actividad dedicada a la búsqueda de la verdad, la belleza y la libertad”, mientras que “la palabra propaganda tiene un aura siniestra al sugerir estrategias manipuladoras de persuasión, intimidación y engaño”.<sup>3</sup> Pero ciertamente, en la historia de la pintura china y occidental, sabemos que el retrato ha sido una representación pictórica de la imagen de un individuo particular, por lo que su propio objetivo creativo ya poseía una dependencia inseparable con respecto al concepto de “propaganda”. En *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento*, leemos: “(...) el retrato no es tanto un equivalente pictórico de la <candidez de la cámara> cuanto una muestra de lo que el sociólogo Erving Goffman (1922-1982) denomina <la representación del yo>, proceso en el que artista y modelo solían chocar. Las convenciones de la auto-representación eran más o menos informales, en función del modelo y de la época”.<sup>4</sup> Por lo tanto, lo

---

<sup>1</sup> Francés: “Ceux qui ont gouverné les peuples dans tous les temps ont toujours fait usage des peintures et statues pour leur mieux inspirer des sentiments qu’ils vouloient leur donner”. Recogido en BURKE, Peter: *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento* (Título original: *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*, London, Editorial Reaktion Books Ltd, 2001), traducción de Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 75-76.

<sup>2</sup> BOORSTIN, Daniel J.: *The Image or What Happened to the American Dream*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1962, p.55. Citado en WALKER, John Albert: *Celebridad y arte* (Londres, Pluto Press, 2003), traducción china de Liu Si Han, Taipéi, Editorial Bookman Books, 2005, p. 6.

<sup>3</sup> CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX* (Editorial Calmann and King Ltd., 1997), traducción de Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 2000, p.7.

<sup>4</sup> BURKE, Peter: *Op. Cit.*, p. 31.

que trataremos de analizar, en primer lugar, será el concepto de la transformación de la imagen del individuo, el retrato, en un instrumento al servicio de la propaganda ideológica en la sociedad china de la primera mitad del siglo XX. Y así, posteriormente, podremos pasar a discutir dichos métodos propagandísticos partiendo de un elemento común, como es la utilización de la figura personal del gobernante en el fascismo occidental y en el comunismo internacional.

### 1.1 La imagen del individuo en la propaganda China

Peter Burke (1937-) ha afirmado que “una solución más habitual del problema que comporta concretizar lo abstracto consiste en mostrar al individuo como encarnación de ideas o valores. En la tradición occidental, la Antigüedad clásica ya estableció una serie de convenciones para la representación del gobernante como héroe o como personaje sobrehumano. Fijado su atención no ya en los monumentos concretos, sino en <la totalidad de las imágenes que pudiera contemplar un hombre de la época>, el especialista de la historia antigua Paul Zanker (1937-) ha sostenido la tesis de que el desarrollo del Imperio Romano en tiempos de Augusto (cuyo gobierno se prolongó de 27 a. C. a 14 d. C.) requirió la creación de un nuevo lenguaje visual estandarizado en consonancia con sus afanes de centralización”.<sup>5</sup> Esta afirmación se refiere al hecho de que, a menudo, podemos observar cómo en Occidente la apariencia exterior de aquellos individuos que ostentaban una identidad y una posición particular, se exhibía bajo una forma pictórica o escultórica en las zonas públicas de las ciudades, costumbre que ya existía en el período de la Grecia antigua. Esta imagen, en especial, solía pertenecer al gobernante del momento, situándose generalmente de cara al público en edificios, relieves, pinturas murales, monedas o medallas, entre otros. La estatua de Augusto, en este sentido, fue realizada en base a una gran idealización, como si fuera uno más de los dioses celestes que ocupan el firmamento (fig. 239), para ser utilizada durante el dilatado período de tiempo que duró su reinado, “como si el emperador hubiera descubierto la fuente de la eterna juventud”.<sup>6</sup>

En la historia visual del arte occidental posterior al período clásico, como no es de extrañar, se continuó utilizando también el retrato al servicio de la propaganda política, como pueda ser el caso de la iconografía de los santos

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>6</sup> ZANKER, Paul: *Augustus and the power of images* (traducción inglesa de Ann Arbor, 1988), pp. 3 y 98; ELSNER, Jas: *Imperial Rome and Christian Triumph: The Art of the Roman Empire, AD 100-450* (Editorial Oxford, 1998), pp. 161-172, citado en *ibidem*, pp. 83-85.

durante la Edad Media, el retrato de la corte y de la aristocracia durante la Edad Moderna, el retrato propagandístico de la Revolución Francesa o la pintura del realismo social del siglo XIX. Ciertamente, y aunque estas obras se presentaran de diferentes maneras e ideas según la época en la que fueron realizadas, poseían y mantenían un carácter común e inamovible, consistente en aprovechar la imagen del individuo para transmitir una ideología determinada. Al respecto de esto, el caballero Jaucourt (1704-1779) escribió lo siguiente en el artículo sobre la pintura de la *Enciclopedia*: “En todas las épocas, los que han gobernado han utilizado siempre la pintura y la estatua para inspirar en el pueblo los sentimientos adecuados”.<sup>7</sup>



Fig. 239. Estatua del emperador Augusto, anónimo, después del 27 a. C., piedra, altura: 204 cm. Museo Gregoriano Profano, Roma.

El emperador chino antiguo, por su parte, era conocido como “el hijo del cielo” y “el hijo del dragón”, atribuyéndose el título de representante de los dioses en el mundo terrenal y ostentando un poder y una posición suprema. En sus retratos, la apariencia del rostro era consecuentemente embellecida por el retratista, además de utilizarse colores magníficos y símbolos significativos destinados a construir una majestuosidad divina y noble; así, en la historia del arte chino, como contraposición a Occidente, no hubo ningún emperador cuya apariencia física fuera representada mediante una estatua realista, de la misma manera que no se utilizó nunca su imagen personal como un símbolo corriente de la sociedad popular, ni mucho menos como un elemento propagandístico situado en un espacio público. Por supuesto, esto no quiere decir que el emperador no deseara propagar su poder y posición suprema sobre todos los hombres, teniendo en cuenta que se celebraban grandes ceremonias en los días festivos y particulares con el fin de declarar al mundo entero que su identidad individual y única había sido recibida por un “mandato del cielo”. De esta manera, todos los

<sup>7</sup> Recogido en BURKE, Peter: *Op. Cit.*, pp. 75-76.

emperadores poseían un “Niánhào” o calificativo personal, señas de identificación que indicaba el período concreto de su reinado a la vez que resaltaba sus particularidades históricas. Además, y en relación con esto último, cada dinastía poseía un título propio y exclusivo, que era empleado en diferentes prácticas e indumentarias y se relacionaba con el color o con el peinado, entre otros.

Sabemos, por otra parte, que la sociedad china antigua rendía un absoluto respeto al emperador, cuyo fin era el de continuar con los conceptos del orden ético natural, desarrollados y evolucionados por una creencia espiritual misteriosa y antigua. Y esta idea, concretamente, había extendido y establecido también el sistema de regla del tótem simbólico de la naturaleza, que llegó a convertirse en el lenguaje visual estandarizado de las costumbres sociales del chino. Por ejemplo, en las dinastías Ming y Qing, el dibujo del dragón con cinco garras estaba destinado exclusivamente a la persona del emperador, razón que explica el por qué la sociedad china tradicional no necesitaba de la representación real del emperador o de una imagen idealizada que modelara un lenguaje visual centralizador (de hecho, al pueblo, básicamente le era imposible visitar o ver al emperador), sino que esta idea se había estipulado ya en la representación simbólica. Y además, cabe resaltar el hecho de que el idioma chino mandarín, que no pertenecía a los idiomas indoeuropeos, se incluía también en el sistema de signos propio de esta cultura por lo que, en sí mismo, ya es escritura y forma.

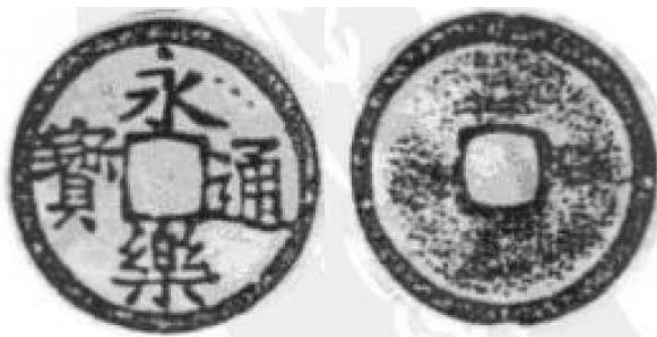
Con la llegada del siglo XX, el sistema cultural milenario chino había experimentado ya una gran modificación, no sólo en la intención expresiva sino también en el modo de creación de los símbolos y de las imágenes propagandísticas. La primera evolución, y más evidente, fue la que se dio en la imagen de las monedas. Generalmente, la moneda china antigua estaba conformada por un círculo con un hueco cuadrado en el centro, grabándose en la superficie el calificativo personal del emperador, teniendo en cuenta que el símbolo figurativo había sido empleado con poca frecuencia en la historia tradicional.<sup>8</sup> (fig. 240) Durante el reinado del emperador Guangxu (1871-1908), de la dinastía Qing, tendrá lugar una primera evolución, por la que los chinos comenzaron a usar la tecnología mecánica occidental para la fabricación de sus

---

<sup>8</sup> La imagen es de HUA, Guang-Pu: *Colección de la moneda china*, Hunan, Editorial Renmin de Hunan, 2006.



monedas; así, mientras que la cara frontal mostraba la figura del dragón chino, la otra reflejaba el título del reinado imperial,<sup>9</sup> (fig. 241) llegando incluso a fabricarse, entre 1906 y 1908, una moneda que presentaba el retrato del emperador Guangxu (1871-1908), aunque sólo fue de uso corriente en algunas regiones (fig. 242). Tiempo después, al concluir la dominación política de la dinastía Qing, en 1911, el nuevo régimen político del gobierno de la República China emitirá su primera moneda en el año 1912, mostrando la imagen de perfil de Sun Yat-Sen, el primer presidente provisional (1866-1925) (fig. 243). Posteriormente, en 1913, el militar y político Yuan Shi-Kai (1859-1916) tomó posesión del cargo de presidente y puso su retrato en las monedas; por otra parte, (fig. 244) la *Moneda conmemorativa del Imperio chino con el dragón y el retrato de Yuan Shi-Kai* fue producida en 1916, pero nunca llegó a emitirse (fig. 245). En la parte frontal se mostraba el busto de Yuan Shi-Kai con el uniforme militar mientras que, en la parte posterior, aparecía representado el dragón con el título de “Imperio chino”, así como el nombre de reinado del emperador, llamado “comienzo de la era de Hongxian”. Esta moneda explicaba la historia por la que Yuan Shi-Kai intentó restaurar la política imperial, llegando incluso a proclamarse emperador durante ochenta y tres días, tras los que fue derrocado con rapidez.



**Fig. 240.** *Tesoro de Yongle* (Moneda del emperador Yongle), 1403-1424.



**Fig. 241.** *Tesoro de Kuang Hsu de la provincia Manchurian* (Moneda del Emperador Guangxu), 1907.

<sup>9</sup> SUN, Zhong-Hui y HU, Wei: *Imagen e historia de la moneda china antigua*, Shanghai, Editorial Shanghai Bookstore, 1989, p. 82.



**Fig. 242.** Rupia de la provincia Sichuan- el retrato del Emperador Guangxu, 1906-1908, en Prefectura autónoma tibetana de Ganzi.



**Fig. 243.** Moneda conmemorativa de 1 Yuan de la Republica of China con el retrato de Sun Yat-Sen, 1912.



**Fig. 244.** 1 Yuan de la República de China con el retrato de Yuan Shi-Kai, 1914.



**Fig. 245.** Moneda conmemorativa del Imperio chino con el dragón y el retrato de Yuan Shi-Kai, 1916.

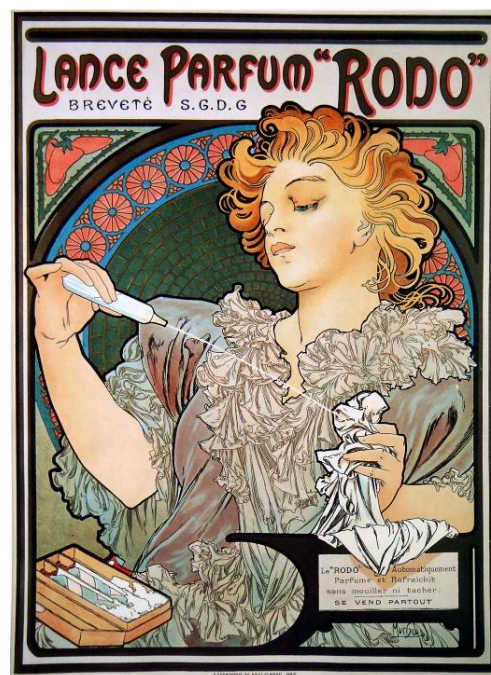
Es importante destacar, por otra parte, que la transformación constante que experimentó la moneda china en la primera mitad del siglo XX explicaba el caos de la política nacional de la época y, sobre todo, hacía referencia al hecho de que la sociedad china estaba experimentando una transformación de su concepto visual sobre el uso de la imagen individual del gobernante.

Dejando a un lado las monedas, podemos observar como otra de las herramientas habituales utilizadas por el chino en relación con el retrato propagandístico durante la primera mitad del siglo XX será el “cartel de calendario”, que se popularizó en la ciudad de Shanghai entre los años diez y treinta (fig. 246). Es evidente, en primer lugar, que esta representación icónica poseía una gran influencia del Art Nouveau, el cual se desarrollaba de manera contemporánea en la Europa de aquel entonces (fig. 247). Sabemos, además,

que desde la segunda mitad del siglo XIX fueron muchas las empresas y los comercios internacionales occidentales que fueron estableciéndose progresivamente en las ciudades más importantes de China, utilizando carteles publicitarios de sus productos para atraer la atención de los consumidores chinos. En esta primera etapa, los temas principales del cartel se centraban en la belleza femenina occidental, en el caballero heroico, en el paisaje, en el bodegón, en actores del teatro, en pinturas famosas e, incluso, en imágenes religiosas. Pero, por otra parte, el hecho de que estas imágenes publicitarias reflejaran un lenguaje visual desconocido y propio de una cultura extraña, fue el motivo por el que no gozaron de un gran efecto comercializador. Posteriormente, las empresas occidentales entendieron aquello de que “donde fueres, haz lo que vieres”, y comenzaron por tanto a utilizar imágenes y temas propios del estilo chino tradicional, añadiendo también el calendario gregoriano y el chino; además de poseer la función de anunciar el producto, el cartel comenzará a ofrecer, cada vez más, una función práctica y decorativa, por lo que pasará a denominarse “cartel de calendario”.<sup>10</sup>



**Fig. 246.** *Fábrica de Caucho de Chenghai*, Xie Zhi-Guang, sobre 1920, 76.2 x 53.4 cm. Colección Zhao Chen.



**Fig. 247.** *Lance Parfum "RODO"*, Alfons Mucha, 1896, 44.5 x 32 cm. Fundación de Mucha.

<sup>10</sup> ZHANG, Yan-Feng: *Cartel calendario antiguo*, Taipéi, Editorial Hansheng, 1994. Citado en SUN, Xiu-Hui y CHEN, Yi-Fen: "Enmarcando la imagen de la Mujer: Un análisis pictórico y semiótico del cartel de calendario de Shanghai entre 1910-1930", recogido en *Investigación de la Publicidad*, nº 34, Taipéi, Editorial Departamento de Publicidad de Uni. Nacional de Chengchi, julio de 2010, p. 35.

En el siglo XX, Shanghai se había convertido en la ciudad comercial más importante y grande de toda China, habiendo acogido también una gran variedad de manifestaciones artísticas y de culturas coloniales occidentales. Por esta razón, no es de extrañar que el estilo de vida del chino que allí habitaba experimentara una gran transformación, tratando de ajustarse a las corrientes predominantes occidentales. Y así, por resaltar un ejemplo, las nuevas mujeres chinas, que siempre se habían preocupado por el trato social y por la moda, llegaron a convertirse en el objeto más espectacular de la sociedad china de aquel momento, por lo que muchos pintores chinos del “cartel de calendario” aprovecharon, como modelo principal en sus representaciones pictóricas, la apariencia de las estrellas de cine, cantantes y otras damas influyentes (fig. 248 y 249).



**Fig. 248.** Fábrica textil y eléctrica de Jiu Yi en Shanghai, Jin Mei-Sheng, los años 30, cartel, tamaño sin dato.



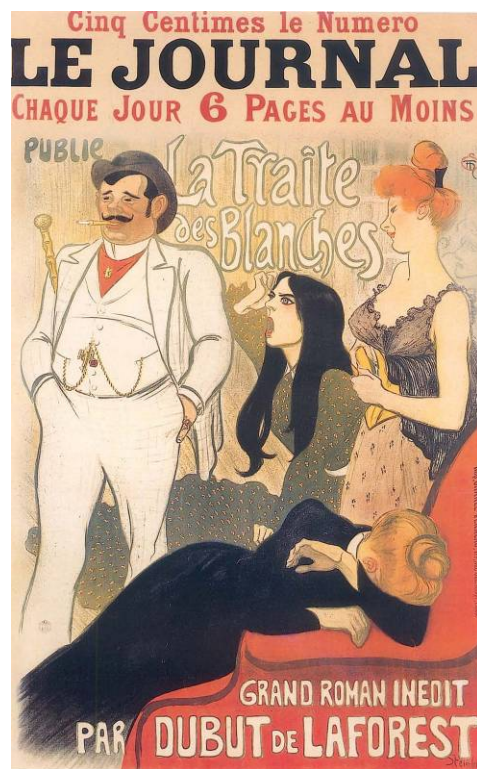
**Fig. 249.** Estrella cinematográfica- Mariposa (Hu Rui-Hua, 1908-1989).

Aunque los carteles de calendario se presentaban bajo la apariencia de la nueva mujer china, sus métodos y propósitos productivos partían de los planteamientos del arte visual occidental, hecho que, por otra parte, revelaba las grandes diferencias existentes entre la cultura china y la occidental en cuanto a la

construcción de la imagen y a los conceptos básicos. En primer lugar, resulta evidente que el artista del cartel chino utilizaba la técnica y el concepto de la pintura realista para realizar la imagen del individuo en los retratos publicitarios. Pero ciertamente, y a pesar de que se reflejara la sombra, la luz, el volumen y la cualidad de los objetos, la representación en su totalidad estaba más cerca de una combinación icónica de distintos orígenes que de una representación de la realidad (fig. 250). Parece, por tanto, que el artista del cartel chino tomaba una foto en blanco y negro para realizar la imagen, dejando a un lado la observación propia de la pintura al natural. Este motivo explicaría el hecho del porqué la técnica de realización y la estructura de este tipo de imágenes imagen se había conformado, poco a poco, como una fórmula preestablecida para la representación.



**Fig. 250.** *Emulsion de Scout-Aceite de hígado de Bacalao*, Yi Man, los años 30, cartel, 75.8 x 50.7 cm. Colección Zhao Chen.



**Fig. 251.** *La Traite des Planches*, Theophile-Alexandre Steinlen, 1899, cartel, tamaño sin dato.

En el “cartel de calendario”, además, el pintor siempre hacía una descripción pictórica minuciosa para cada objeto, subrayando detenidamente los detalles. Esto, en parte, se debía a la influencia de la pintura china tradicional, que no representaba la profundidad del espacio real sino que utilizaba la forma pictórica

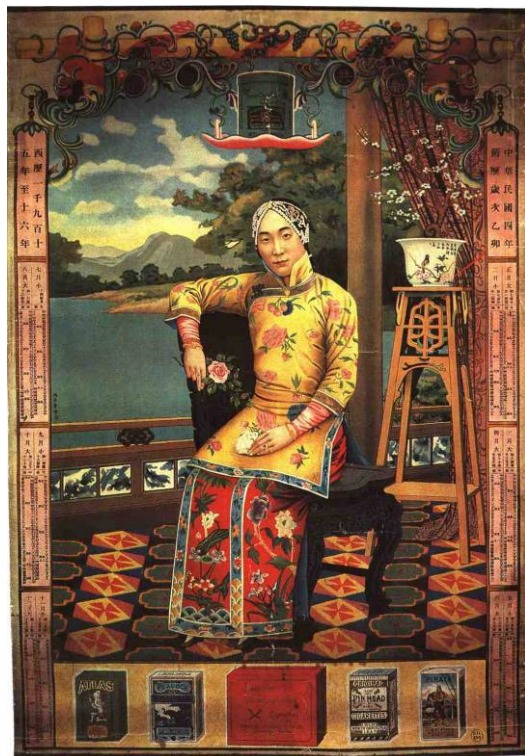
plana para diseñar la construcción de la imagen. Por otra parte, aunque el “cartel de calendario” de Shanghai y el póster occidental eran estructuras organizativas que combinaban la imagen y el texto (fig. 251), había entre ellos una notable diferencia, ya que en la mayoría de los carteles chinos, el lenguaje visual y el contenido propagandístico no se corresponde con la imagen y con el texto. Esto, por su parte, responde al hecho de que las empresas comerciales de Shanghai solían adquirir una obra pictórica ya acabada, a la que posteriormente añadían la imagen del producto, el eslogan y el calendario. De este modo, se generaba una composición con dos procesos distintos, como son el de producción y el de comercialización,<sup>11</sup> por lo que el uso de la imagen de la mujer no hacía referencia al contenido del texto, ni a la expresión personal del individuo, el pintor o el modelo, sino que estaba en relación con el fenómeno de que la mujer china de la época se desligaba del pensamiento feudal, elevando la concepción de sí misma y convirtiéndose progresivamente en el principal consumidor en la sociedad. Por esta razón, tanto los productos comerciales como las imágenes de la mujer china del “cartel de calendario”, poseían un significado simbólico que hacía referencia a la ideología de la “nueva época”. Esto, especialmente, se observaba en la ropa, en la postura, en el peinado o en las joyas, ya que los elementos femeninos se transformaron rápidamente y a corto plazo, desde un estilo conservador y tradicional hasta una moda cargada de erotismo, donde incluso el cuerpo era expuesto de forma provocativa (fig. 252 y 253). Este fenómeno, por tanto, formó parte del proceso de transformación, penetrando directamente desde la mentalidad feudal hasta el entretenimiento comercial de la cultura visual y consumidora de la sociedad china. Por todo esto, podemos afirmar que el “cartel de calendario” es el mejor testimonio icónico capaz de explicar la modificación que tuvo lugar en la conciencia femenina y en la experiencia estética visual del chino<sup>12</sup> aunque, ciertamente, y como consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial, este género entró poco a poco en decadencia, teniendo en cuenta que su función era, principalmente, de índole comercial.

Hacia el final de los años veinte, el escritor chino Lu Xun (1881-1936) popularizó con fuerza el movimiento artístico de la xilografía, otra importante forma expresiva que logró combinar la imagen del individuo con la propaganda, produciendo una influencia todavía más amplia en la sociedad china de la primera mitad del siglo XX. Lu Xun, por su parte, se dedicó a la creación literaria

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 54-57.



**Fig. 252.** *Compañía de cigarrillos de Inglaterra y EE.UU., Yang Qin-Sheng, 1915, cartel, 77.7 x 53 cm. Colección Zhao Chen.*



**Fig. 253.** *The great Eastern dispensary Ltd. (La gran farmacia de China y Francia en Shanghai), Hang Zhi-Ying, sobre los años 20 y 30, cartel, tamaño sin datos.*

en la lengua vernácula China, mostrando una gran preocupación por los problemas sociales y, sobre todo, criticando frecuentemente los fenómenos y acontecimientos que se producían en la sociedad china de la época. Puesto que Lu Xun sabía que la mayoría del pueblo chino era analfabeto, no escatimó esfuerzos en reclutar a los artistas jóvenes y aspirantes a artistas para que produjeran imágenes, las cuales, supuso, tendrían mucha más popularidad a la hora de asistir a la difusión de una ideología abstracta. Y esto, también, dio lugar a que la “propaganda visual” comenzara a tomar parte del movimiento revolucionario y político chino en el siglo XX. Lu Xun afirmaba, en este sentido, que “grabar la figura sobre madera e imprimirla en papel para difundirla a la comunidad, comenzó realmente en China”.<sup>13</sup> Anteriormente, la xilografía había constituido una de las herramientas de producción más importantes, siendo ampliamente utilizada por la sociedad china. Pero, principalmente, se aprovechó en el arte popular, centrando su contenido en el tótem simbólico que expresaba

<sup>13</sup> LU, Xun: “Prefacio del *Catálogo de la xilografía china tradicional de Beijing (Beiping Jian Pu)*”, recogido en *Lu Xun crítica de bellas artes*, el redactor de Zhang Wang, Beijing, Editorial Renmin Meishu, 1982, p. 110.

buena suerte y sucesos festivos, así como la figura humana de los dioses, la novela, el teatro y las leyendas folklóricas (fig. 254). Lu Xun, por tanto, transformó el sistema del símbolo tradicional propio de la xilografía china, fomentando la creación de una imagen que describía fielmente la situación real de la sociedad, como publicó claramente en su manifiesto de 1931, en el que propugnaba la idea del “*arte por la sociedad*” y se oponía al “*arte por el arte*”.<sup>14</sup> A parte de esto, Lu admiraba también el grabado y los dibujos de la artista alemana Kathe Kollwitz (1867-1945), que reflejaba principalmente un pensamiento humanitario y describía los sufrimientos propios de la vida en las clases más bajas (fig. 255 y 256). Tanto fue así que el propio artista comenzó a introducir y a exponer las obras de Kollwitz en China, llegando incluso a publicar un catálogo en los años treinta. Ciertamente, la creación de la artista alemana fue admitida rápidamente por el pueblo chino, causando un impacto significativo en los artistas locales de los años treinta y cuarenta (fig. 257).



**Fig. 255.** Madre con niño muerto, Kathe Kollwitz, 1903, aguafuerte, 47.6 x 41.9 cm. Staatliche Museen, Berlin.

**Fig. 254.** Carta de la novela *A la orilla del agua-Torbellino negro Li Kui*, Huang Zi-Li, sobre 1640, xilografía en madera, tamaño sin datos.

<sup>14</sup> LIN, Xing-Yue: *Historia de cien años de la pintura china al óleo*, Taipéi, Editorial Artista, 2000, p. 166.





**Fig. 256.** *La Marcha de los tejedores en Berlin*, Kathe Kollwitz, 1897, aguafuerte, 21.4 x 29.7 cm. Munich Stadtmuseum.



**Fig. 257.** *Estibadores*, Jiang Feng, 1931, xilografía en madera, 25 x 32.3 cm. Museo del arte chino, Beijing.

Dentro del campo de la xilografía, Lu Xun popularizó la creación de un marcado realismo social, teniendo en cuenta que con ello se podría alcanzar mejor una función efectiva del potencial propagandístico en la sociedad china. Su eficiencia consistía, principalmente, en que las obras se podían producir con una gran rapidez mientras que, a su vez, el contenido visual que representaban actuaba también en coordinación con la actitud social al servicio del pueblo; puesto que hacía ya tiempo que el país se encontraba en una situación política verdaderamente caótica y que los recursos y las necesidades vitales eran más bien escasos, las xilografías comenzaron a elaborarse con materiales sencillos, siendo mucho más fácil transmitir la ideología al pueblo chino, al contrario que la

pintura realista, cuyo proceso de producción era muy complejo y requería un mayor número de herramientas y de recursos.<sup>15</sup>

Por otra parte, sabemos que aunque la monarquía china dio paso a un régimen republicano en 1911, en su interior coexistían todavía numerosas facciones de diferentes fuerzas políticas, entre las que se encontraban los caudillos militares locales, el Kuomintang, el Partido Comunista de China o los supervivientes imperiales de Manchú, entre otros, por lo que había una gran división que desembocaba siempre en numerosas guerras civiles, quedando en evidencia que, ciertamente, no era China un país con un gobierno unificado; la creación literaria de Lu Xun, por tanto, estaba marcada por un fuerte realismo social que criticaba duramente la política, al mismo tiempo que se dedicó a traducir al chino comentarios de literatura y de arte extranjero. En este sentido, los conceptos sobre los que trabajaba no eran otros que el pensamiento ideológico de la humanidad y los problemas de la clase obrera de la base social, obteniendo un excelente efecto propagandístico gracias a los textos que



**Fig. 258.** *Resistencia*, anónimo, 1937, xilografía en madera, tamaño sin dato.

acompañaban a la imagen realista. Y así, el movimiento literario y artístico de la xilografía supuso una gran fuerza y un enorme potencial para cultivar la conciencia del pueblo chino, teniendo en cuenta que en él se encontraban tanto la política como la sociedad. Por ello, en el período de la segunda guerra chino-japonesa, desde 1937 hasta 1945, dicha técnica se convertirá en una importante herramienta de propaganda al servicio del patriotismo del chino (fig. 258).

Entre 1911 y 1949, el período correspondiente a la etapa de la República China, el arte visual tradicional experimentó una gran transformación hacia un tratamiento realista de la imagen del individuo, que fue reproducida en diferentes medios de masas. Por otra parte, en aquella época, no eran muchos los gobernantes cuya figura apareciera reflejada en el arte propagandístico, tal vez

<sup>15</sup> Lu Xun decía: “El grabado se usa muy ampliamente en la revolución. Aunque se termina precipitadamente, pero consigue el efecto deseado rápidamente”. Si, Shun-Wei: *Los 30 años del arte contemporáneo de China-1978-2008*, Shanghai, Editorial Oriente, 2009, p. 7.

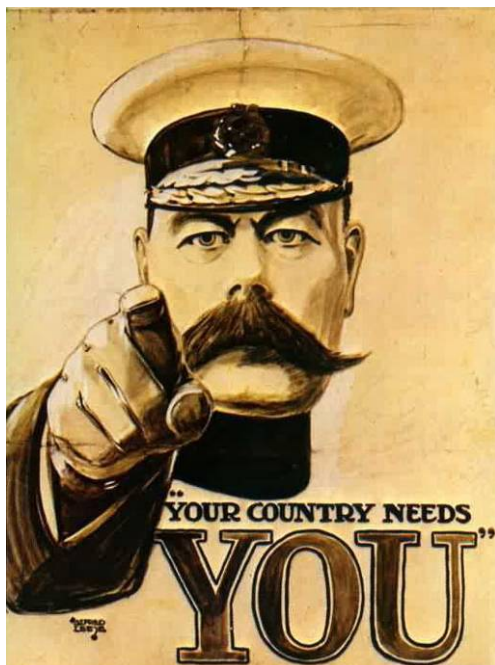
debido al hecho de que la sociedad china se había alejado recientemente del régimen monárquico y el poder político nacional se encontraba todavía en un estado de confusión e inestabilidad. Al respecto de esto, en unas fotografías documentales antiguas, podemos observar los retratos de los personajes que ostentaban cierto poder social y político en aquel momento, como podían ser el padre nacional de la República China, Sun Yat-Sen, el literato Lu Xun o el líder chino durante la segunda guerra chino-japonesa Chiang Kai-Shek (1887-1975) (fig. 259 y 260).



**Fig. 259.** Foto del funeral del escritor chino Lu Xun, donde se muestra el gran retrato realizado por un alumno suyo, el pintor Situ Qiao (1902-1958).



**Fig. 260.** Foto del retrato de Chiang Kai-Shek en procesión, que fue el líder de China durante la Segunda guerra chino-japonesa.



**Fig. 261.** *Tu país te necesita*, Alfred Leete, 1914, diseño para un cartel, Imperial War Museum, Londres.



**Fig. 262.** *Retrato de Mao Tse-Tung*, Wang Shi-Kuo, 1943, xilografía en madera, tamaño sin datos.

Aunque estos personajes representaran algún determinado pensamiento o cargo de poder en la sociedad de la época, sus retratos se empleaban más como un signo de simbolización espiritual que como una mera consigna, texto, símbolo cultural, expresión facial o gesto dramático que tuviera que difundirse en la sociedad (fig. 261). Pero posteriormente, desde que en 1949 se estableciera el gobierno de la República Popular China, la sociedad comenzó a aprovechar la representación individual del gobernante nacional para producir una gran cantidad de obras de “arte de propaganda” y, entre otros, por supuesto, estaba incluido el famoso retrato de Mao Tse-Tung (1893-1976) (fig. 262). Así, desde este momento, el desarrollo del retrato chino recibirá numerosas influencias de las ideas artísticas provenientes del fascismo europeo y del comunismo soviético.

## 1.2 El retrato del fascismo europeo

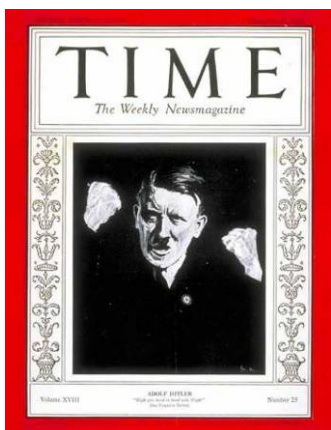
Toby Clark piensa que el fascismo no fue una doctrina o una regla cuyo significado permaneciera estable, sino que se conformaba en función de la cultura local y de la tradición política de las distintas naciones en las que acontecía. Su característica principal residía en la combinación del nacionalismo y del socialismo, utilizando el pretexto de procurar un mayor beneficio común de cara a la nacionalidad y a la raza; así, por este motivo, intentará eliminar cualquier fuerza que se oponga a sus objetivos de alcanzar un poder “unificado” mediante la conflagración bélica y los métodos de restricción y vigilancia.<sup>16</sup> En este apartado, por tanto, nos centraremos en el análisis del retrato del fascismo, que principalmente se concentró en la obra y en el estilo expresivo de tres personas, Adolf Hitler (1889-1945), Benito Mussolini (1883-1945) y Francisco Franco (1892-1975) (fig. 263-265), cuyas imágenes sirvieron, en el período de sus respectivos gobiernos autoritarios, al arte y la función propagandística.

Peter Burke afirma que en la época del “Derecho Divino” de las monarquías occidentales “los propios príncipes eran considerados imágenes o iconos. Su atavío, su postura y las riquezas que los rodeaban transmitían un profundo sentido de majestad y de poder, como ocurre con sus retratos pintados y esculpidos”; y seguía diciendo: “Deberíamos mirar las estatuas principescas o los <retratos oficiales> no ya como imágenes ilusionistas de un individuo, con el aspecto que tenían en ese momento, sino como mero teatro, como la representación pública de una personalidad idealizada”.<sup>17</sup> Posteriormente, el

---

<sup>16</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 47.

<sup>17</sup> BURKE, Peter: *Op. Cit.*, pp. 86-87.



**Fig. 263.** Adolf Hitler, Time, 21 de diciembre de 1931.



**Fig. 264.** Benito Mussolini, Time, 9 de junio de 1941.



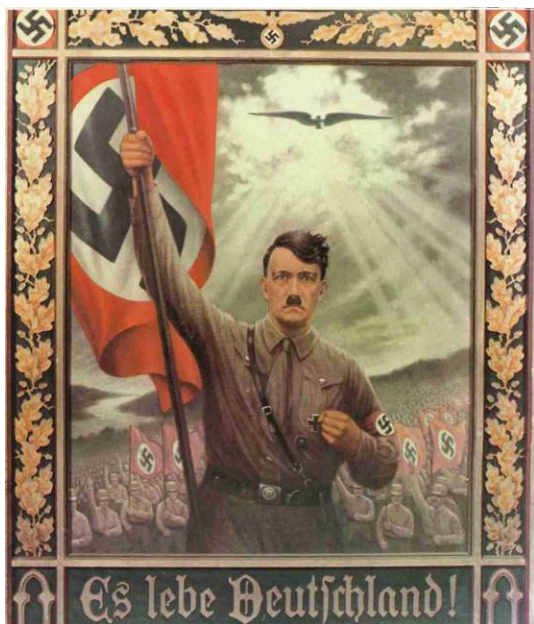
**Fig. 265.** Francisco Franco, Time, 18 de Oct. de 1943.

concepto y el método de representación experimentaron una progresiva transformación, dada la influencia de los cambios del sistema político, por lo que, tras la Revolución Francesa, el retrato del gobernante empezó a mostrarse de acuerdo al estilo civil propio del establecimiento del sistema democrático; y así, ciertamente, podemos hablar del retrato del fascismo como una forma de representación de este estilo civil. En *Arte y propaganda en el siglo XX*, se afirma que “los propagandistas fascistas describían explícitamente estas ideas como si fueran míticas: como una visión abarcadora (*Weltanschauung*) de una sociedad espiritualmente unificada y moralmente regenerada creada por la voluntad de su pueblo personificada en su líder”.<sup>18</sup> Por este motivo, lo que observamos normalmente en las imágenes de los líderes nacionales de los retratos fascistas es que ya no visten los magníficos ropajes de la nobleza, ni tampoco se refleja una decoración característica de la monarquía; por el contrario, en la mayoría de los casos, los retratados llevan puesto el uniforme militar y son representados mediante la especificación de un modelado realista, acompañados siempre por la bandera y demás signos representativos de la nación y de la raza (fig. 266 y 267). Esto obedece al hecho de que la tipología de estas imágenes se estableció de acuerdo a la tarea principal de su función, que no era otra que la propaganda fascista, sintetizada en “acomodarse a los valores de ese electorado diverso a la vez que transmitir una impresión de coherencia ideológica y unidad nacional”.<sup>19</sup>

La crítica social estadounidense Camilla Paglia (1947-) opina que un gran hombre, maestro, orador, actor o político debe poseer un carácter y una

<sup>18</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 48.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 49.



**Fig. 266.** *Adolf Hitler-Viva Alemania* (Es lebe Deutschland!), anónimo, años 1930, cartel, tamaño sin dato.



**Fig. 267.** *Retrato del Generalísimo Franco*, Ignacio Zuloaga (1870-1945), 1940, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato.

personalidad natural que le permita dirigirse automáticamente a la masa como un foco de fuerza, para que ésta pueda alinearse y proceder de forma ordenada.<sup>20</sup> Es fácil, en este sentido, que encontremos a los gobernantes fascistas utilizando y manipulando este carácter, teniendo en cuenta su afición a las grandes ceremonias, desfiles militares y congregaciones de masas para agrupar un sentimiento de identidad común y de participación del espectador, diseñando minuciosamente las posturas de los miembros y las expresiones faciales con que debían presentarse en público. Así, en efecto, fueron estableciéndose las claves particulares de la figura humana, que los medios de comunicación como el cartel, la fotografía o el cine se esforzaron en aprovechar para transmitir, a través de la imagen del individuo, una conciencia ideológica determinada (fig. 268 y 269). A este respecto, Toby Clark dirá que “Hitler y Mussolini pretendieron, sin duda, emanar un carisma erótico: ambos se enorgullecían de poder controlar a las multitudes <como si se tratara de una mujer>”.<sup>21</sup>

Por otra parte, el propagandista del fascismo pudo consumir, rápidamente, la transmisión de una ideología política al pueblo, ayudado principalmente por el

<sup>20</sup> PAGLIA, Camilla: *Sex, Art and American Culture-Essays*, Nueva York, Editorial Vintage Books/Randon House, 1992, p. 105. Citado en WALKER, John Albert: *Op. Cit.*, p.13.

<sup>21</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 49.



**Fig. 268.** *Adolf Hitler*, foto de *Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl (1902-2003), 1934.



**Fig. 269.** *Mussolini, el líder del gran cómico, y los italianos como apasionados espectadores / actores (...)*, foto de Agence France Presse.

buen uso de la fotografía. En *El peso de la representación*, se afirma: “La producción de retratos es a la vez la producción de significados en los que clases sociales rivales reivindican su presencia en la representación, y la producción de cosas que pueden poseerse y para las cuales existe una demanda socialmente definida. La historia de la fotografía es ante todo la historia de una industria que satisface esa demanda: una historia de necesidades alternativamente fabricadas y satisfechas por un flujo ilimitado de mercancías (...) La concepción ideológica de la fotografía como un molde directo y “natural” de la realidad estuvo presente desde un principio y, casi de forma inmediata, su atractivo fue aprovechado en la creación de retratos”.<sup>22</sup> Sabemos, en este sentido, que el retrato por sí mismo posee siempre una relación atributiva e inseparable con la idea de realidad, del poder, del sistema y del valor social, siendo la fotografía una herramienta capaz de llevar a cabo la función y el carácter principal del retrato. John Berger, en esta línea, piensa que la propaganda política de los nazis en el siglo XX fue uno de los primeros modelos que utilizó eficazmente este medio novedoso y veraz, alterando al mismo tiempo el valor original de la fotografía, que implicaba un significado público y democrático para la sociedad capitalista,<sup>23</sup> y aprovechando, además, las características del retrato fotográfico para la imagen de su líder nacional.

Un ejemplo de esto lo encontramos en la película *El Triunfo de la voluntad*

<sup>22</sup> TAGG, John: *El peso de la representación*, traducción de Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 54 y 59.

<sup>23</sup> BERGER, John: *Mirar* (edición castellana en 1987, por Herman Blume), versión castellana de Pilar Vázquez, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 54-55.

(*Triumph des Willens*), donde las masas procedían de forma geométrica, como un signo evidente de que la fuerza nacional había sido organizada y coordinada, mientras que el uniforme militar de Hitler expresaba un mensaje divino en medio de la gente; estaba de pie en una plataforma, ocupando una posición dominante y constituyendo el foco visual de todos los espectadores, mientras se declaraba a sí mismo como la encarnación de la voluntad del pueblo. Esta estrategia teatral de la puesta en escena no era sino un reflejo de que “la gente es conminada a ver a su líder como el reflejo de su personalidad colectiva”,<sup>24</sup> por lo que el gobernante fascista modelaba su imagen individual como un símbolo de la conciencia nacional, intentando imponer su dictadura y autocracia como si se tratara de un régimen político fundado en el mantenimiento y en la participación total del pueblo.

Susan Sontag (1933-), al respecto de esto, dirá que “las cámaras definen la realidad de dos maneras esenciales para el funcionamiento de una sociedad industrial avanzada: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes también suministra una ideología dominante. El cambio social es reemplazado por cambios en las imágenes”.<sup>25</sup> Según esta idea, se evidencia que la propaganda fascista, con sus estrategias operativas en cuanto al uso del retrato del líder, ciertamente, generó una ilusión visual destinada a construir míticamente la posición privilegiada de su raza y la legitimidad de su dominación, incluso para encubrir una “realidad”. Tiempo después, comenzará a emplear una serie de actividades violentas y de masacre, teniendo en cuenta que manipular la imagen es poseer el poder capaz de controlar la realidad; en otras palabras, la visualización de la imagen del individuo representa el poder en la sociedad totalitaria.

La propaganda artística del fascismo, ciertamente, se rodeó de toda una ideología que orbitaba en torno al concepto del “culto al líder”, basándose en las teorías románticas del “culto a los héroes”. En este sentido, el erudito escocés Thomas Carlyle (1795-1881), uno de los difusores de esta ideología, escribió lo siguiente: “La adoración de un héroe es la admiración trascendente de un gran hombre (...) No hay sentimiento más noble que more en el corazón del hombre

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>25</sup> SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Cardini (Editorial Edhasa, 1981), traducción revisada por Aurelio Major, México, Santillana Ediciones Generales, 2006, p. 249. Para ampliar el comentario de la imagen fotográfica de guerra, masacre y tortura, véase otro libro de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*.



que el de la admiración hacia uno superior a él (...) La sociedad está fundada en el culto al héroe. Todas las dignidades de rango, sobre las que descansa la convivencia humana, son lo que podríamos llamar una Héroearquía <Gobierno de los Héroes>”.<sup>26</sup> Carlyle pensaba, al hilo de esto, que una persona pobre podía motivarse por el estudio de la historia de un héroe, siendo el retrato el género más eficaz a la hora de mostrar una personalidad heroica, por encima incluso de la narración biográfica.<sup>27</sup> Y por esta misma razón, los gobernantes fascistas se procuraron siempre de colocar imágenes suyas en lugares públicos que ya poseyeran un significado monumental o, en su defecto, que hiciera referencia a héroes pasados (fig. 270 y 271); de esta manera, no sólo conseguían elevar su propia posición, sino que también legitimaban su efigie dentro del patrimonio histórico.



**Fig. 270.** Franco-caudillo de España, medallón, en la Plaza Mayor de Salamanca, España.



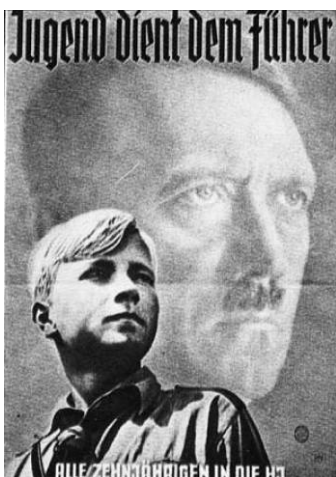
**Fig. 271.** Adolf Hitler, Hindenburg, Bismarck and Fredrick the Great propaganda postcard, postal propaganda del Tercer Reich.

En relación con lo anterior, es importante señalar que una de las principales estrategias que seguían los dictadores fascistas era la de mostrarse a sí mismos como el único candidato apoyado por la multitud para ser el mentor de los jóvenes y dirigir el país hacia la victoria y el progreso (fig. 272-274). Por esto, en

<sup>26</sup> Inglés: “Worship of a Hero is transcendent admiration of a Great Man (...) No nobler feeling than this of admiration for one higher than himself dwells in the breast of man (...) And what therefore is loyalty proper, the life-breath of all Society, but an effluence of Hero-worship, submissive admiration for the truly great? Society is founded on Hero-worship. All dignities of rank, on which human association rests, are what we may call a Heroarchy <Government of Heroes>”. CARLYLE, Thomas: *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*, London, Editorial Chapman and Hall, Strand, 1840, pp.17-18.

<sup>27</sup> WALKER, John Albert: *Op. Cit.*, p. 168.

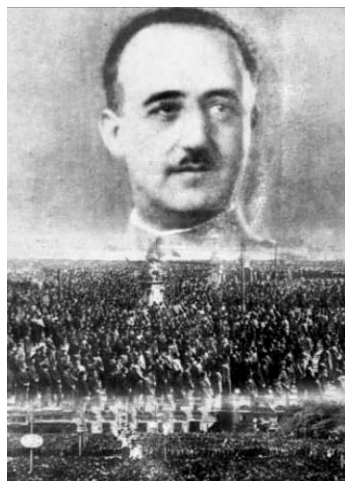
la mayoría de ocasiones, no les hacía falta aprovechar símbolos poseedores de significados histórico-culturales para resaltar y decorar sus retratos. Así, la tipología iconográfica más popular era el retrato ecuestre, siendo la capacidad de montar a caballo un reflejo de la habilidad personal de cara a la dominación del



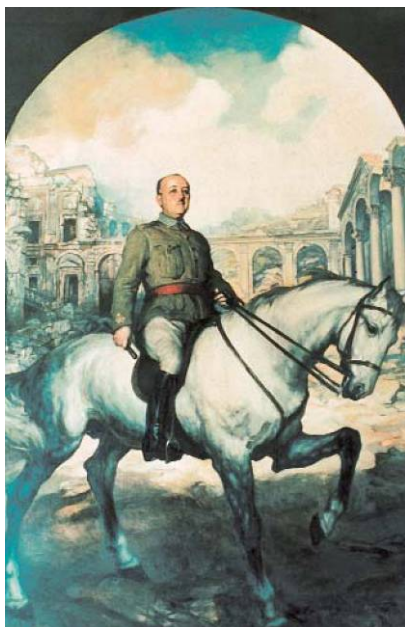
**Fig. 272.** Jóvenes sirve al Führer. Los 10 años de edad en las Juventudes Hitlerianas, anónimo, cartel, 1940.



**Fig. 273.** Dibujo de portada, Rafael Penagos, La Vanguardia Española, Barcelona, 18 / 7 / 1944.



**Fig. 274.** Franco sobre la muchedumbre, anónimo, composición fotográfica, Nueva España, Barcelona, junio de 1938.



**Fig. 275.** Retrato del Generalísimo Franco, Fernando Álvarez Sotomayor, 1939, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato, Madrid.



**Fig. 276.** El abanderado, Hubert Lanzinger, posterior a 1933, óleo sobre lienzo, 152.4 x 152.4 cm. US Army Art Collection, Washington.

país, mientras que sus uniformes militares se combinaban con modernas armaduras. Estos elementos constructivos, como no podía ser de otra manera, impulsaban a la gente a una asociación directa del dictador de turno con las pinturas, los murales y las estatuas de los emperadores y de los reyes que habían realizado excelentes hazañas en épocas pasadas (fig. 275). Un ejemplo de esto lo encontramos en *El abanderado*, donde Hitler aparece representado como un caballero teutón, (fig. 276) reflejando un compromiso evidente con una especie de cruzada.<sup>28</sup>

Por otra parte, además de defender la forma y los ideales arcaicos, el régimen fascista trató de potenciar también en su economía el desarrollo de la industria moderna. Por este motivo, aunque la mayoría de las imágenes de los líderes fascistas se mostraban con un estilo realista, éste no era enteramente fiel a la representación objetiva de la realidad. Al respecto de esto, Toby Clark afirmará que “el fascismo no creó ningún estilo nuevo en arte, y ninguno de sus regímenes empleó un estilo exclusivamente. Bajo el fascismo, los diversos tipos de arte existentes fueron adaptados con nuevos temas o puestos en contextos que los hicieran políticos”.<sup>29</sup> Así, en el período del régimen dictatorial italiano, entre 1925 y 1943, los retratos de Mussolini coincidieron con el movimiento futurista,<sup>30</sup> que se centró en reunir los símbolos de la cultura tradicional y de la modernidad. Podemos observar un ejemplo de esto en la obra *Síntesis fascista* (fig. 277), en la que el artista Alessandro Bruschetti (1910-1981) introdujo y superpuso símbolos propios de la industria militar, como eran los soldados, las ametralladoras, el aeroplano, el buque de guerra y los postes eléctricos, combinándolos con imágenes de edificios antiguos. En el centro de la representación, aparece un rostro múltiple de Mussolini que contempla en diferentes direcciones, explicando que Italia había entrado radicalmente en la época de la modernización gracias al núcleo político de su propio gobierno. En esta línea, podemos observar un efecto parecido en la escultura *Perfil continuo de Mussolini* (fig. 278), de Renato Bertelli (1900-1974), donde se aprovechaba la silueta de perfil del dictador para modelar una forma geométrica sencilla, reproducida en 360°. La obra, en este sentido, implicaba también la visión del líder y el poder del gobierno, que se extendía en todas las direcciones desde un mismo eje.<sup>31</sup> Finalmente, en el *Retrato aéreo de Benito Mussolini, el aviador* (fig.

<sup>28</sup> BURKE, Peter: *Op. Cit.*, p. 92.

<sup>29</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, pp. 54-55.

<sup>30</sup> WALKER, John Albert: *Op. Cit.*, p.171.

<sup>31</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, pp. 59-60.

279), el artista italiano Alfredo G. Ambrosi (1901-1945) pintó una figura estructural semitransparente con las características individuales de la silueta de Mussolini, situándola desde una vista panorámica sobre Roma, la capital del antiguo imperio Romano. La forma de la cabeza alzada y la mirada insolente, además de implicar un gran talento dominador, parecía también celebrar su visión, que había generado un gran progreso del país en todos los aspectos.



**Fig. 277.** *Síntesis fascista*, Alessandro Bruschetti, 1935, óleo sobre contrachapado, 155 x 282 cm. Colección The Mitchell Wolfson Jr., Miami Beach, Florida y Génova, Italia.



**Fig. 278.** *Perfil continuo de Mussolini*, Renato Bertelli, 1933, cerámica, altura: 29.8 cm., diámetro 22.8 cm. Imperial War Museum, Londres.



**Fig. 279.** *Retrato aéreo de Benito Mussolini el aviador*, Alfredo G. Ambrosi, 1930, óleo sobre lienzo.

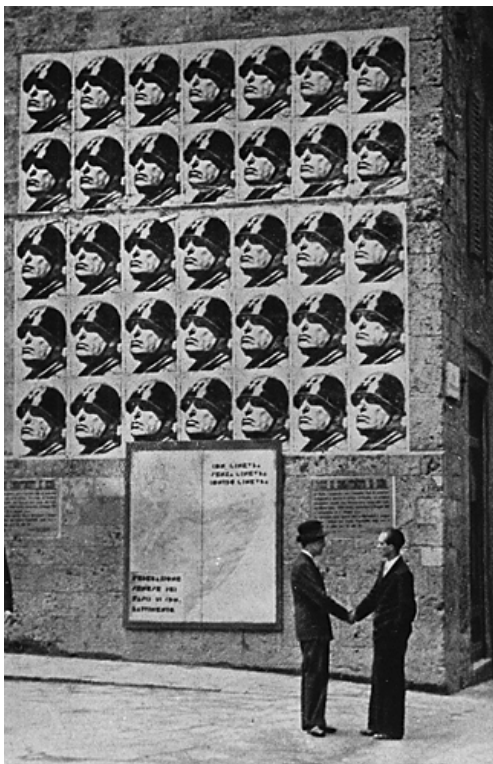
Al procedimiento seguido por la propaganda fascista se aunaron, desde el primer momento, la política y la estética, por lo que la imagen del individuo-gobernante fue realizada como un símbolo espiritual del ideal absoluto de la conciencia colectiva nacional. En esta misma línea, trató también de difundirse extensamente por todos los ámbitos de la sociedad gracias a un gran número de medios y materiales, como fueron la estatuaria, la pintura, la fotografía, el cine, el cartel, la postal o el sello, entre otros, convirtiéndose en el código visual de la cultura popular (fig. 280-282). Así, por mucho que la imagen de los gobernantes fascistas fuera realizada mediante una representación realista, basada en los ideales de perfección y en la simbolización geométrica,<sup>32</sup> los retratos del líder poseerán siempre una poderosa apariencia morfológica y omnipresente, teniendo en cuenta que su principal objetivo consistía en unir e implementar la conciencia nacional del país en el corazón del pueblo. Al respecto de esto, es importante añadir también que la imagen constituía una herramienta del lenguaje visual para controlar, reprimir y restringir el desarrollo del pensamiento de las personas, por lo que su cometido consistía, además, en transmitir con fuerza los conceptos del gobierno autocrático y del poder centralizado del imperio antiguo. En *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord



**Fig. 280.** Aspecto que ofrecía la plaza de Alonso Martínez a Capitanía, anónimo, 01/10/1938, Burgos.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> La simbolización geométrica implica, principalmente, una estructura y una organización ordenadas. En el arte propagandístico del fascismo, se usa siempre el signo y el símbolo geométrico, como la esvástica nazi, la formación ordenada del pueblo en actividades públicas oficiales, como los desfiles del ejército, así como el rectángulo y el círculo. La apariencia particular tipificada del líder fascista se construyó también según la forma geométrica, característica que podemos observar tanto en el retrato de Mussolini, como en la fotografía *Amigos debajo de los pósteres de Mussolini*, (fig. 281) en la que los retratos aparecen de manera repetida y ordenada, agrupados como una fuerza geométrica opresiva que invade poderosamente la visión.

<sup>33</sup> Las imágenes de Francisco Franco son de LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: "La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)". En *Archivos de la Filmoteca*, "Materiales para una iconografía de Francisco Franco", núm. 42-43



**Fig. 281.** *Amigos debajo de los pósteres de Mussolini*, Tim Gidal (1909-1996), 1930, fotografía, Roma.<sup>34</sup>



**Fig. 282.** *Reichsparteitag 1935*, anónimo, imagen de *La historia de cien años de la pintura china al óleo* (2000).

(1930-1994) opina que el fascismo “se presentó como lo que era: una resurrección violenta del *mito*, que exige la participación en una comunidad definida por seudovalores arcaicos: la raza, la sangre, el Caudillo. El fascismo es el *arcaísmo técnicamente armado*. Su *ersatz* descompuesto del mito se reconstruye en el contexto espectacular y con los más modernos medios de condicionamiento de la ilusión. Por ello, se trata de uno de los factores de la formación de lo espectacular moderno (...)”.<sup>35</sup> Toby Clark, en este sentido, piensa que la mayor parte del arte fascista es una evocación de la continuidad con respecto al pasado ya que, para los fascistas, el arte debía evocar los “valores eternos”.<sup>36</sup>

Por todo esto, podemos concluir afirmando que, en el estado fascista, el motivo principal de todas las representaciones artísticas fue, concretamente, la

(volumen I), 2002, pp. 46-75.

<sup>34</sup> La imagen recogida en:

<http://theredlist.fr/wiki-2-16-601-795-view-war-reporting-photojournalism-profile-gidal-tim.html>. Ref: 13/03/2012.

<sup>35</sup> DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, traducción y prólogo de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 104-105.

<sup>36</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 55.

figura personal del líder, teniendo en cuenta que en su figura estaba contenido el entusiasmo y la pasión de sus ideales espirituales, mientras que todas sus acciones constituirían, precisamente, esos “valores eternos” que debían ser admitidos por su pueblo. Todos estos mitos del fascismo desaparecieron y se destruyeron con la caída del régimen totalitario o, en su defecto, con la muerte del dictador, que en gran medida representaba, por sí mismo y en su imagen individual, el fascismo.

### 1.3 El retrato del comunismo soviético

El comunismo soviético, de la misma manera que el fascismo, empleó también una gran cantidad de imágenes personales del líder para focalizar la propaganda ideológica. Este fenómeno se desarrolló en el arte a partir de 1934, teniendo en cuenta que antes de esta fecha el comunismo soviético no había definido totalmente la forma y el estilo expresivo del realismo socialista como modelo artístico oficial. En octubre de 1917, Vladímir Ilich Lenin (1870-1924), uno



**Fig. 283.** *Retrato de Nicolás II de Rusia*, Ernest Lipgart (1847-1932), 1900, óleo sobre lienzo, 165 x 110 cm. Museo de Tsárskoye Seló, Rusia.

de los artífices de la revolución bolchevique, derrocó el régimen político del zar Nicolás II de Rusia (1868-1918) (fig. 283), ordenando la destrucción de todas las estatuas que representaban al zar ya que, en su opinión, no tenían ningún valor artístico ni histórico.<sup>37</sup> Posteriormente, en abril de 1918, Lenin anunció su proyecto de propaganda monumental en *Pravda*, el periódico oficial de la Unión Soviética, bajo un titular que ordenaba “la retirada de los monumentos erigidos en honor a los zares y a sus servidores y la realización de monumentos a la revolución socialista rusa”.<sup>38</sup> Para completar dicho proyecto, el gobierno soviético publicó una lista de sesenta

<sup>37</sup> WALKER, John Albert: *Op. Cit.*, p. 170.

<sup>38</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 79.

y siete personajes cuya reproducción en estatuas conmemorativas quedaba legitimada; algunos de estos eran el guerrero romano Espartaco (113 a.C.-71 a. C), Marco Junio Bruto (85 a.C.-42 a.C.), los escritores rusos Fiódor Dostoyevski (1821-1881) y León Tolstói (1828-1910), los artistas Andréi Rubliov (sobre 1360-1430) y Mijaíl Vrúbel (1856-1910), los políticos de la Revolución francesa Jean-Paul Marat (1743-1793) y Maximilien Robespierre (1758-1794), el líder de la Unificación de Italia Giuseppe Garibaldi (1807-1882), el prominente demócrata revolucionario ruso Alexander Herzen (1812-1870), el anarquista ruso Mikhail Bakunin (1814-1876) y los filósofos alemanes Friedrich Engels (1820-1895) y Karl Marx (1818-1883), entre otros. Pero, ciertamente, sólo unas pocas estatuas fueron terminadas antes de la fecha límite, el 11 de noviembre de 1918, a lo que hay que añadir que pocas de ellas se ha conservado hasta nuestros días, teniendo en cuenta que fueron realizadas con materiales de mala calidad.<sup>39</sup>

Entrando a considerar el retrato del líder en la Revolución Rusa, es importante comenzar apuntando que con ella se estableció, a nivel histórico, el primer gobierno del trabajador y del agricultor. Y en este contexto, por tanto, se nos plantea la cuestión de cuál fue el estilo artístico más conveniente para expresar el espíritu del comunismo, siendo éste un importante problema que generó un gran número de debates entre los artistas soviéticos de la época. El grupo vanguardista, que apoyaba la revolución bolchevique, no estaba de acuerdo con una representación escultórica naturalista o propia del clasicismo académico, opinión a la que se sumó el erudito Nikolai Punin (1888-1953), que criticó las estatuas de la lista oficial tachándolas de torpes, pesadas, vulgares e inferiores, por lo que no tenían ningún valor artístico sobre el que discutir.<sup>40</sup> Hay que recordar, además, que en aquel momento, la abstracción, encabezada por artistas como Kazimir Malévich (1878-1935) o Vladímir Tatlin (1885-1953), seguía constituyendo una parte importante del arte vanguardista de la Unión Soviética, aunque no llegó a obtener un reconocimiento oficial teniendo en cuenta que su estética no convenía a la transmisión del poder. En una conferencia de 1912, Lenin se dirigió en estos términos a los artistas y a los estudiantes: “No puedo considerar la obra del expresionismo, del futurismo, del cubismo o de otras escuelas, como la representación suprema del genio artístico. No entiendo las obras y no aportan ninguna satisfacción para mí”.<sup>41</sup> Pero, a pesar de estas

---

<sup>39</sup> WALKER, John Albert: *Op. Cit.*, pp. 170-171.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p.171.

<sup>41</sup> CHEN, Peng: *Arte de Rusia en el siglo XX*, Beijing, Editorial Arte y Cultura de Beijing, 1997, p. 58.



declaraciones, los artistas de la vanguardia soviética todavía mantuvieron su posición a la hora de continuar desarrollando sus experimentos creativos en cuanto a la representación artística.

Tras la muerte de Lenin en 1924, su sucesor, Joseph Stalin (1878-1953), pasó a controlar la potencia central del gobierno soviético, momento en el que comenzó a intervenir el poder oficial del estado sobre las actividades relacionadas con la cultura artística, a la vez que se posicionó, a este respecto, de manera explícita y clara: “Vamos a expresar, ciertamente, los aspectos de la vida de Rusia, reflejando el trabajo de todos los sectores del pueblo, ya sea en la pintura temática, en el retrato o en el paisaje (...) Vamos a abrir la puerta para todos los jóvenes y artistas que estén cerca de nuestras ambiciones, esperando que participen en nuestro grupo pictórico, Peredvízhniki (llamado “Los Ambulantes”, cuyo nombre completo fue “Sociedad de Exposiciones de Arte Ambulante”), y que luchen para desarrollar y continuar con la escuela de la pintura realista seria”.<sup>42</sup> Así, gracias al apoyo absoluto de los sindicatos y de los oficiales del Ejército Rojo, los pintores del realismo soviético establecieron la “Asociación de Artistas de la Rusia Revolucionaria” (AJRR), que fue el mayor grupo artístico de los años veinte. Posteriormente, en 1928, se cambió el nombre por el de “Asociación de Artistas de la Revolución” (AJR), teniendo en cuenta que se produjo una exaltación de la ideología revolucionaria en la representación pictórica. A este respecto, la AJR decía lo siguiente: “Mostramos figurativamente el gran momento histórico del auge de la revolución. Describimos la vida actual del Ejército Rojo, del obrero, del agricultor, de los revolucionarios y de los héroes del trabajo manual. Ofrecemos la imagen real de los acontecimientos, sin emplear la ficción abstracta para dañar nuestra revolución al frente del proletariado internacional”.<sup>43</sup> Evidentemente, y teniendo en cuenta lo anterior, los grupos de la vanguardia rusa se convirtieron en el principal objeto de crítica y de ataque, menoscabándose gradualmente su posición cultural y su influencia en la sociedad.

Si en 1932 el gobierno soviético había abolido ya todos los grupos artísticos independientes, en 1934 Stalin acabó por definir formalmente el realismo social como la estética oficial del comunismo soviético, para el cual las personas de la clase trabajadora de la sociedad se convirtieron en el modelo indispensable de la

---

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 92.

representación retratística. Por otra parte, es importante añadir que los artistas comunistas no se centraron en una creación icónica que criticara los acontecimientos sociales, de la misma manera que tampoco reflejaron la tristeza y la impotencia del trabajador que había sido explotado por la burguesía (fig. 284), sino que, por el contrario, centraron todos sus esfuerzos en representar la apariencia del pueblo en el trabajo, transmitiendo con naturalidad, en la expresión del rostro, el orgullo, la alegría y el entusiasmo (fig. 285). Así, podemos afirmar que la creación pictórica del realismo socialista se fundamentaba, básicamente, en cuatro principios universales: “1. *narodnost* (accesibilidad al público popular y reflejo de sus preocupaciones); 2. *klassovost* (expresión de los intereses de



**Fig. 284.** *Los estribadores del Volga*, Iliá Repin (1844-1930), 1870-1873, óleo sobre lienzo, 132 x 281 cm. Museo del Estado de Rusia, San Petersburgo.



**Fig. 285.** *Maíz*, Tatyana Yablonskaya (1917-), 1949, óleo sobre lienzo, 200 x 370 cm. Galería Estatal Tretyakov, Moscú.

clase); 3. *ideinost* (temas relacionados con cuestiones concretas cotidianas); 4. *partiinost* (fidelidad a los puntos de vista del Partido)".<sup>44</sup>

A este respecto, Toby Clark piensa que dichos principios no eran sino una continuidad de las tradiciones de la Rusia populista y de las ideas marxistas-leninistas, que además habían obtenido la autoridad legislativa por parte del estalinismo. De esta manera, el gobierno aprovechó el realismo socialista para llevar a cabo una especificación didáctica del autoritarismo extremo, el cual describía los conceptos de una doctrina política que se había establecido en el estado comunista, exagerando excesivamente la figura de los trabajadores proletarios mediante un estilo ideal y heroico en la representación artística. Y esto, por otra parte, también promovía "un culto elitista de individuos sobrehumanos",<sup>45</sup> por lo que la imagen personal de los pioneros que habían



**Fig. 286.** *Los campesinos demandantes visitan a Lenin*, Vladimir Serov, 1950, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato, Galería Estatal Tretiakov, Moscú.

participado en el establecimiento del estado soviético se convertirá en el modelo principal de cara a la representación retratística. Un ejemplo de esto lo encontramos en el cuadro *Los campesinos demandantes visitan a Lenin* (fig. 286), realizado por Vladimir Serov (1910-1968) en 1950, donde aparecen en el mismo plano unos campesinos y Lenin, que escucha concentradamente sus demandas. De este modo, se lograba transmitir de manera directa la ideología del estado comunista soviético, por la que se ensalzaba el estilo civil de su líder espiritual.

En el periodo estalinista, por otra parte, la estatua y la efigie del gobernante nacional se convirtió en una especie de virus que se difundió rápidamente por Rusia y por todos los territorios de la Europa Oriental. Según cifras estimadas, las estatuas de Lenin que se erigieron en todo el territorio soviético fueron más de

<sup>44</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 87.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 88.

setenta mil, mientras que las de Stalin se catalogan como incalculables.<sup>46</sup> En *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento*, Peter Burke afirma que “la tradición clásica del coloso, asociada a Alejandro Magno, fue resucitada en la URSS. Se aprobó un proyecto destinado a coronar el Palacio de los Sóviets de Moscú con una estatua de Lenin de cien metros de altura (como en el caso de Alejandro Magno, el plan no se llevó nunca a cabo)”.<sup>47</sup>

Tenemos que recordar, llegados a este punto, que Lenin había derribado las estatuas del zar, teniendo en cuenta que, supuestamente, le desagradaba la forma artística de un culto que ensalzara el elitismo y el individualismo; pero, paradójicamente, la propia imagen de Lenin, tras su muerte en 1924,<sup>48</sup> fue presentada y difundida como un icono sagrado.

Stalin fue, por su parte, el instigador más importante del desarrollo de la tendencia del retrato del líder soviético, teniendo en cuenta que su máxima aspiración, al respecto de esto, era aprovechar la propaganda visual para justificar la legalidad de su posición personal, heredera de la idea de Lenin, además de glorificar el espíritu ideal del régimen soviético. Por ejemplo, en la obra *El líder, maestro y compañero*, de 1937 (fig. 287), se representa una conferencia nacional soviética donde Stalin trabaja activamente en sus tareas. Como telón de fondo, hay una gran estatua de Lenin que se presenta como un icono religioso, dispuesto en el nicho de una catedral. Es importante apuntar, ciertamente, que en el arte propagandístico del comunismo soviético, este tipo de manipulación icónica que presenta deliberadamente al líder, poseedor de un carácter patrimonial y del espíritu propio de un gran hombre, también lo encontramos a menudo en la propaganda visual del fascismo (fig. 288).

En *La sociedad del espectáculo*, se afirma: “El estalinismo fue el imperio del terror en la propia clase burocrática (...) Aunque los burócratas, colectivamente considerados, son quienes lo deciden todo, la cohesión de su propia clase sólo puede garantizarse mediante la concentración de su poder terrorista en una sola persona. En esta persona reside la única verdad práctica de la mentira que *ocupa el poder*: la fijación indiscutible de su frontera perpetuamente rectificadas (...) Los átomos burocráticos no encuentran la esencia común de su derecho más que en la persona de Stalin. Stalin es el soberano del mundo que, por tanto, es

---

<sup>46</sup> WALKER, John Albert: *Op. Cit.*, p.171.

<sup>47</sup> BURKE, Peter: *Op. Cit.*, p. 92-93.

<sup>48</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 94.



**Fig. 288.** *¡Viva la gran bandera invencible de Marx-Engels-Lenin-Stalin!*, Kossov A., 1953, cartel, tamaño sin dato.

**Fig. 287.** *El líder, maestro y compañero*, Grigori Mikhailovich Shegal (1889-1956), 1937, óleo sobre lienzo, 119 x 89 cm. Museo de Arte Springville, Utah, EE.UU.

consciente de ser la persona absoluta, aquella para cuya conciencia no existe un espíritu superior. <El soberano del mundo posee la conciencia efectiva de lo que es -el poder universal de la efectividad- en la violencia destructiva que ejerce contra el yo (*soi*) de los sujetos con quienes se compara>. Al mismo tiempo que es el poder que define el campo de la dominación, es <el poder que asola ese campo>”.<sup>49</sup> El principio fundamental del realismo socialista fue definido en el periodo estalinista. Por supuesto, el propio Stalin se convertirá en el protagonista y en el héroe trascendental de cualquier representación, para lo que contrató pintores que trabajaran en base al estilo artístico oficial, como si fueran máquinas capaces de producir, rígidamente, una gran cantidad de retratos oficiales de enorme formato. Para lograr su cometido realizaban, principalmente, una iluminación dramática con colores cálidos y escenas majestuosas, destinadas siempre a resaltar y glorificar la figura particular y la admirada posición del líder. En la obra *Un encuentro inolvidable*, del pintor Vasily Efanov (1900-1978) (fig. 289), Stalin sujeta la mano de una chica que le ofrece un ramo de flores, como si estuviera recibiendo la bendición y la expectación de todo el pueblo. Por otra parte, en *Gloria al gran Stalin* (fig. 290), realizado por varios artistas en 1950, el dirigente constituye el punto central de la composición, portando un traje de color blanco. En la obra, además, se encuentran un gran número de representantes nacionales del territorio soviético y de sus alrededores, que aclaman y aplauden

<sup>49</sup> DEBORD, Guy: *Op. Cit.*, pp. 101-103.

a Stalin como una señal de alabanza al gran héroe de los pueblos.



**Fig. 289.** *Un encuentro inolvidable*, Vasily Efanov, 1936-1937, óleo sobre lienzo, 270 x 391 cm. Galería Estatal Tretiakov, Moscú.



**Fig. 290.** *Gloria al gran Stalin*, Iurii Kugach, Vasily Nechitailo y Viktor Tsyplakov, 1950, óleo sobre lienzo, 351 x 525 cm. Museo del Estado de Rusia, San Petersburgo.

En este sentido, cabe destacar que las adulaciones y las idealizaciones del retrato de Stalin no fueron una expresión artística exclusiva del estado comunista soviético, sino más bien el carácter tradicional que siempre había existido en Occidente a la hora de realizar el retrato de un gobernante. Así, en la representación retratística de los líderes de las distintas épocas, sus posturas y acciones resaltaban siempre unas actitudes que reflejaban propósitos e intenciones expresivas similares. Podemos tomar como ejemplo el caso en el que Lenin alza una mano, gesto que establece una conexión directa con la estatua del emperador romano Augusto, o en el *Retrato de Stalin* (fig. 291), del pintor Boris Karpov (1896-1968), en el que éste mete su mano derecha en el chaleco, postura en la que también fue retratado Napoleón en su despacho de las Tullerías (fig. 292) por el artista francés Jacques-Louis David en 1812. Peter Burke afirma que “aunque Napoleón no fuera el primero en hacerse retratar con la mano metida en el chaleco, este gesto quedó asociado eternamente con él”.<sup>50</sup>



**Fig. 291.** *Retrato de Stalin*, Boris Karpov, 1949, óleo sobre lienzo, paradero desconocido.



**Fig. 292.** *Napoleón en su despacho de las Tullerías*, Jacques-Louis David, 1812, óleo sobre lienzo, 203.9 x 125.1 cm. Galería Nacional de Arte, Washington.

<sup>50</sup> BURKE, Peter: *Op. Cit.*, p. 88-93.

El realismo socialista del comunismo soviético poseía, en esencia, numerosas características similares a las del arte fascista. Toby Clark, en este sentido, apunta que “ambos surgieron con fuerza en los años treinta y produjeron imágenes que idealizaban a los obreros y a los campesinos, y envolvían a sus líderes dentro de un culto a la personalidad. Ambos se sirvieron de estilos populistas. Los regímenes soviético y nazi acompañaron las técnicas persuasivas de la propaganda con métodos coercitivos brutales que incluían encarcelamientos arbitrarios y asesinatos en masa”; pero, a pesar de todo, había un notable contraste entre ambos, teniendo en cuenta “la glorificación mítica del pasado llevada a cabo por los nazis y el entusiasmo del comunismo soviético por el progreso (...) El logro de la modernidad era una aspiración íntimamente ligada al establecimiento de la sociedad comunista”.<sup>51</sup> Teniendo en cuenta esto último, no es de extrañar que no se produjera retrato ecuestre alguno que tratara de implicar la dominación autocrática en los retratos de Stalin, de la misma manera que tampoco se utilizaron formas simbólicas que refirieran a la cultura tradicional antigua; por el contrario, siempre se le representaba a pié, con una apariencia de estilo civil que intentaba crear una asociación visual entre el dirigente y el progreso, como podemos observar en *La mañana de nuestra patria*, obra realizada por Fyodor Shurpin (1904-1972) en 1949 (fig. 293) donde, en el fondo, aparecen tractores y torres eléctricas como símbolos del progreso, mientras que el sol naciente puede interpretarse como un aliento inicial hacia un futuro brillante.<sup>52</sup>



**Fig. 293.** *La mañana de nuestra patria*,  
Fyodor Shurpin,  
1949, óleo sobre  
lienzo, 168 x 231 cm.  
Galería Estatal  
Tretiakov, Moscú.

---

<sup>51</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 73.

<sup>52</sup> BURKE, Peter: *Op. Cit.*, p. 36.



Tras la muerte de Stalin en 1953, la política cultural y artística de la Unión Soviética ya no siguió por la línea trazada anteriormente, en la que se había ejercido una estricta vigilancia sobre la actividad y las ideas del pueblo. Así, estas obras de retrato, que adulaban excesivamente la personalidad de Stalin, fueron destruidas o escondidas, sin incluirse en registro histórico alguno ya que representaban vergonzosamente una extremada y oculta violencia autoritaria. Por esto mismo, en el desarrollo artístico de la propaganda soviética que se desarrolló posteriormente, la imagen de la exaltación de los trabajadores sustituirá por completo a la figura del líder, siendo todavía el estilo pictórico del realismo socialista la base principal de la estética oficial. En relación a esto, Toby Clark apunta que “en los regímenes duraderos, como el de la Unión Soviética, el término <propaganda> no ha tenido connotaciones negativas, y dado que se consideraba que el comunismo proporcionaba un conocimiento objetivo y científico del mundo, apenas se hacía distinción entre propaganda y educación”.<sup>53</sup> Por tanto, podemos establecer que el arte del comunismo soviético se mezcló absolutamente con el carácter de la propaganda y de la educación; y este mismo carácter, por su parte, fue aceptado y adoptado por el gobierno de la República Popular China desde 1949, convirtiéndose en la estética oficial de la corriente principal que inauguró el desarrollo del nuevo retrato del arte chino.

## 2. El retrato en China durante la revolución roja



**Fig. 294.** Portada de la revista *Time*, el día 7 de febrero de 1949.

Para el comunismo, el rojo significa la revolución, por lo que éste fue siempre el color simbólico utilizado en el estado comunista. Y así, por este motivo, el “retrato en China durante la revolución roja” indica, principalmente, el fenómeno del arte visual, cuya dirección pasó a estar encabezada por el gobierno después de que el Partido Comunista de China estableciera la República Popular China en 1949. Ciertamente, la política cultural del periodo inicial del comunismo chino, además de continuar con los conceptos artísticos del realismo revolucionario de la primera mitad

<sup>53</sup> CLARK, Toby: *Op. Cit.*, p. 73.

del siglo XX, había construido conscientemente otro objetivo y dirección, como fue el estudio y la apropiación del arte soviético. En aquel momento, además, el retrato de propaganda gozaba de una gran popularidad, siendo éste un modo expresivo que será absorbido y aceptado por el arte chino, cuyo principal modelo será el líder supremo Mao Tse-Tung (1893-1976) (fig. 294), que con sus ideas personales sobre el arte y la cultura influirá determinadamente en la esencia y en la totalidad del arte chino posterior.

## 2.1 El retrato de Mao Tse-Tung

El Partido Comunista de China fue fundado en julio de 1921 y, ya en sus comienzos, su idea artística principal consistió en aprovechar la técnica de la expresión figurativa del realismo para efectuar una revolución en la sociedad. Por la historia del arte chino, que siempre había menospreciado tanto la investigación como la producción de un tipo de obra que simulara la imagen real, podemos comprender con facilidad la razón por la que el comunista chino decidió promover el estilo realista como la nueva dirección del desarrollo de la política cultural y artística; esto, principalmente, no obedecía solo al hecho de que el contenido expresivo pudiera preconizar y abogar mejor por una idea revolucionaria sino que, además, el propio proceso de producción de la imagen era contenedor de un comportamiento y de unos motivos propiamente revolucionarios. Al respecto de esto, en *Los cincuenta años de la pintura occidental en china entre 1898-1949*, se dice que “en 1926, cuando Mao Tse-Tung estaba en el Taller del Sexto Movimiento de los Agricultores en Cantón, había planteado el curso de <la pintura revolucionaria>. Las formas artísticas de moda de aquel entonces, como el cartel, el cómic, la hoja de propaganda, el eslogan y la ilustración, se componían bajo encargo y condición de la situación de la lucha. Poseían, pues, un carácter popular y general”.<sup>54</sup> Seguidamente, Mao decía con énfasis: “Unos eslóganes, dibujos o simples conferencias, van a favorecer a los campesinos como si hubieran estado en una escuela política. Su eficiencia, por tanto, será muy extensa y rápida”.<sup>55</sup> A raíz de esto, podemos apuntar que el pensamiento artístico del líder chino partía, principalmente, de las teorías del escritor Lu Xun, el cual movilizó el movimiento de la xilografía y proclamó el uso de la creación realista para alcanzar un efecto ampliamente propagandístico, determinando así

---

<sup>54</sup> ZHU, Bo-Xiong y CHEN, Rui-Lin: *Los cincuenta años de la pintura occidental en China entre 1898-1949*, Beijing, Editorial Bellas Artes de Renmin, 1989, p. 136.

<sup>55</sup> MAO, Tse-Tung: “Proyecto la inspección del Movimiento Campesino en Hunan”, citado en *ibidem*, p. 136.

la importancia de la propaganda cultural y artística para el Partido Comunista de China.

Mao Tse-Tung publicó, en 1938, su primera opinión personal sobre el arte, afirmando (o reafirmando) las ideas de Lu Xun: “El señor Lu Xun es el representante de la teoría artística del marxismo (...) Permanecemos en el realismo del arte, pero no es éste un realismo que imite ciegamente lo natural, ya que el arte no puede ser solamente una reproducción escueta de la naturaleza (...) Si una obra artística es solamente la descripción ingenua de la situación presente y no posee la búsqueda del ideal futuro, no puede inspirar a la gente al progreso. Tiene que descubrir, por tanto, el defecto de la situación presente y, también, lo brillante de la esperanza del futuro. Esto es el espíritu revolucionario del marxista”. A continuación, Mao afirmaba que el artista extraerá, tanto el tema como el contenido, de la propia vida del pueblo, afirmando que “debe quedarse con las masas. No solamente podrá enriquecer su propia experiencia de vida, sino también mejorar su propia técnica artística (...) Para los artistas, la capacidad de dominar el lenguaje expresivo es muy importante”.<sup>56</sup> Así, en 1942, durante la segunda guerra chino-japonesa, los comunistas chinos impulsaron el “Foro de Yenán sobre Literatura y Arte”, con el fin de definir y encauzar la dirección del trabajo propagandístico del Partido Comunista chino. En este foro, Mao proclamó lo siguiente: “Para derrotar al enemigo, primero tenemos que confiar en el ejército y en las armas de fuego. Pero sólo este ejército no es suficiente, ya que también tenemos que poseer un ejército cultural que sea absolutamente indispensable para unir nuestras propias filas y derrotar al enemigo (...) El propósito de nuestra reunión es asegurar, precisamente, la literatura y el arte como un componente que encaje correctamente en la maquinaria de la revolución, funcionando como un arma poderosa que sea capaz de unir y educar al pueblo para atacar y destruir al enemigo, para ayudar a la gente a luchar contra el enemigo con un solo corazón y una sola alma”.<sup>57</sup> Como podemos ver, el líder chino subrayaba el hecho de que se debían producir obras literarias y artísticas que poseyeran un marcado carácter popular y que presentaran el contenido idealizado de la revolución, hecho que constituirá el trabajo más importante de la infraestructura del Partido Comunista Chino. Finalmente, y de manera gradual, Mao establecerá la idea de que tanto la

---

<sup>56</sup> MAO, Tse-Tung: “Conferencia en la academia del arte de Lu Xun en el día 28 de abril de 1938”, recogido en la revista *Bellas Artes*, nº 4, 1994. Citado en LIN, Xing-Yue: *Op. Cit.*, p. 58.

<sup>57</sup> MAO, Tse-Tung: *Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Literatura y Arte*, Beijing, Editorial Renmin, 1975, pp. 1-2.

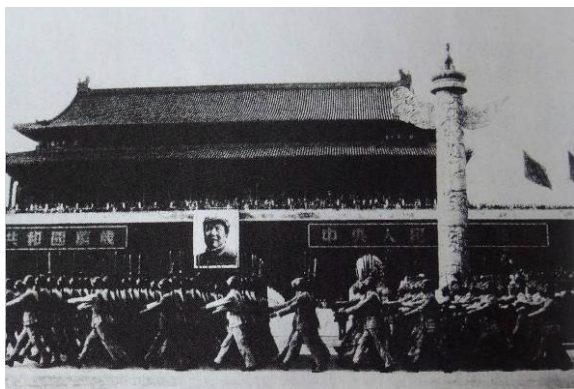
literatura como el arte tienen que obedecer a la política, afirmando que “lo que exigimos es la unificación de la política con el arte, la unificación del contenido con la forma y la unificación del contenido político revolucionario con la forma artística más perfecta posible, porque si la obra carece de calidad artística, tampoco tendrá fuerza alguna, aunque la política sea progresista”.<sup>58</sup> De este modo, la idea que Mao promulgó en el “Foro de Yenán sobre Literatura y Arte” constituirá la clave más significativa y que más influiría en el desarrollo posterior del arte chino en la segunda mitad del siglo XX.

El día 1 de octubre de 1949, Mao Tse-Tung declaró el establecimiento del Gobierno Popular Central que posteriormente, en 1954, se conocerá como el Consejo de Estado de la República Popular de China. Ese mismo día, un enorme retrato suyo se colgó en el lugar más llamativo y trascendental de la historia china como es la Puerta de Tian'anmen (o Puerta de la Paz Celestial) de Pekín. (fig. 295) Evidentemente, la imagen de Mao ya se había convertido en un símbolo significativo, representando para la sociedad el personaje ideal de la conciencia popular, a la vez que supuso un testimonio de que el retrato chino había entrado en una nueva etapa en lo referente al uso de la imagen del individuo. En primer lugar, cabe destacar que la atmósfera de la nueva era, con la que se inauguraba el poder del trabajador y del agricultor, había inspirado a los artistas chinos a afrontar el hecho creativo desde un nuevo punto de vista. Así, como un ejemplo significativo, podemos destacar la obra de 1949 del artista del realismo social y de la pintura china a la tinta Jiang Zhao-He, el *Pueblo chino se ha levantado* (fig. 296), donde desarrolló un cambio trascendental con respecto a su anterior construcción pictórica, que se había centrado en llevar a cabo una descripción realista del sufrimiento de la sociedad obrera china y de la preocupación humanitaria. Esta obra, por su parte, se compone de un hombre y una mujer que visten, respectivamente, ropa de obrero y de campesina, representando así la nueva ideología de la sociedad china. Ambos sostienen la bandera nacional, que se presenta como un símbolo del espíritu y de la base fundamental de la República Popular China, mientras que las palomas blancas del plano inferior simbolizan el fin de la guerra y el advenimiento de la paz. Finalmente, como fondo de la obra, los vítores entusiastas de la gente hacen referencia a la victoria de las masas, reflejando así la idea principal que se buscaba transmitir y que no era otra que el hecho de que China estaba celebrando una época nueva. Al respecto de esto, en 1951, el crítico comunista Zhou Yang (1908-1989) dijo que

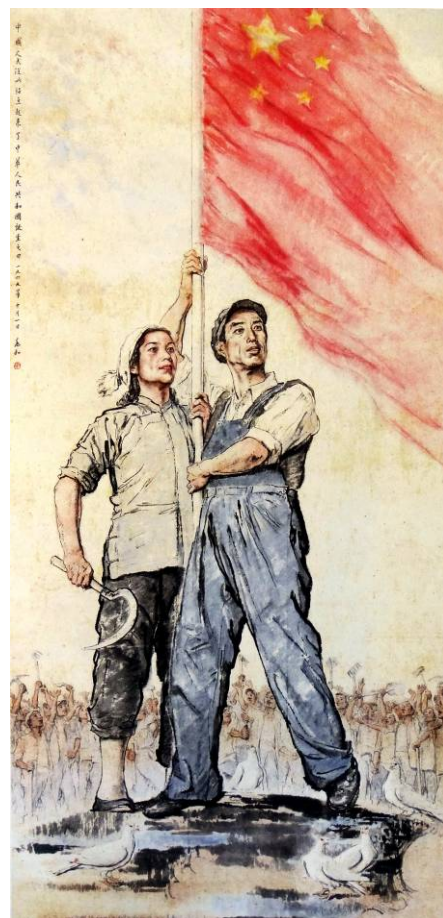
---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 32.

“el pueblo chino pasó una lucha dura e intensa durante un largo tiempo, pero se ha sacudido finalmente el destino trágico del pasado y ha tomado la victoria del hoy, comenzando a construir su propia vida nueva (...) Nuestras obras literarias y artísticas tienen que expresar la nueva calidad de la gente y la figura heroica del Partido Comunista, aprovechando sus hazañas épicas y su excelente comportamiento para educar a las masas y a los jóvenes”.<sup>59</sup> De esta manera, se presentaba la nueva transformación del arte chino, explicando que la estética, que había pasado de promover desde lo sublime de la tragedia hasta la idealización, aconteció también en la pintura en relación con la política.



**Fig. 295.** Fotos de la ceremonia de fundación de la República Popular China en el día 1 de octubre de 1949, recogido en *La historia de cien años de la pintura china al óleo*.



**Fig. 296.** *El pueblo chino se ha levantado*, Jiang Zhao-He, 1949, tinta y color sobre papel, 283 x 132 cm.

Xu Bei-Hong, el artista que había promocionado la creación pictórica del realismo y que había adquirido una condición importante dentro de la revolución

<sup>59</sup> ZHOU, Yang: “Implementa firmemente la idea de literatura y arte de Mao Tze-Tung”, recogido en *Colección de la obra de Zhou Yang*, Vol. 2, Beijing, Editorial literatura Renmin, 1985, pp. 57-59.

del arte chino de la primera mitad del siglo XX, fue nombrado Rector de la Academia Central de Bellas Artes en 1949, constituyendo éste un cargo de honor que señalaba la importancia del arte chino en aquel momento, destacándose con ello la responsabilidad de su misión dentro del desarrollo del arte pictórico del realismo chino. En ese mismo año, Xu fue a la Unión Soviética representando a China para observar la evolución del arte comunista, hecho que causó en él una profunda sorpresa al descubrir qué era lo popular en las representaciones del realismo socialista del estalinismo. Y así, desde aquel momento, el objetivo estético del nuevo arte chino pasó a centrarse en una mayor utilización de la pintura realista del retrato y de la figura humana como técnica básica. En este sentido, Xu afirmaba lo siguiente: “Como consecuencia de que los artistas soviéticos combaten insistentemente y constantemente contra el arte de la burguesía, del naturalismo y del formalismo que ostentan los marchantes artísticos de Europa del oeste, se alcanza lo que Stalin había dicho sobre la norma de la obra artística de contenido socialista y nacionalista”.<sup>60</sup> De este modo, por la influencia del arte soviético, Xu Bei-Hong se centró en una pintura puramente realista, cuyo tema no fue otro que la descripción de los acontecimientos sociales y la alabanza de Mao, la persona más sobresaliente de la China de aquel momento.

Por otra parte, Xu Bei-Hong intentó expandir esta idea artística mediante exposiciones y lugares públicos por lo que, en 1950, concentró todas sus fuerzas en la realización de *El presidente Mao está en el pueblo* (fig. 297). En la imagen, Mao viste un abrigo militar y pasea entre las masas, pudiéndose reconocer, a su lado, a tres famosos intelectuales de la época, que representaban la afirmación



**Fig. 297.** Fotografía que muestra al artista Xu Bei-Hong pintando el boceto de *El presidente Mao está en el pueblo*, 1950, paradero desconocido.

---

<sup>60</sup> XU, Bo-Yang y JIN, Shan: *Crónica de Xu Bei-Hong*, Taipéi, Editorial Artista, 1991, p. 311.

de diversas ideas. Esta composición parece expresar, perfectamente, la victoria de la cohesión entre el pueblo y el gobierno chino pero, sin embargo, la pintura no obtuvo la aprobación del gobierno y fue rechazada para presentarse en la exposición oficial. Esto, como no podía ser de otra manera, causó un fuerte impacto en la mentalidad de Xu Bei-Hong, ya que ostentaba una posición relevante en el arte chino de aquel momento. Tiempo después, en 1953, moría a causa de una enfermedad, desapareciendo con él cualquier influencia que pudiera haber ejercido en el arte chino posterior. En 1980, su hijo Xu Bo-Yang (1927-) refirió la razón por la que la obra había sido rechazada, afirmando que “el problema fundamental era que mostraba a la masa como intelectuales y no como trabajadores, campesinos o militares, violando directamente la idea de Mao del <Foro de Yenán sobre Literatura y Arte>”.<sup>61</sup> Esto refleja, de manera evidente, que la ideología de la política china de la época había definido la idea creativa del arte, influyendo también en la representación de su lenguaje formal e, incluso, reprimiendo y controlando directamente la libertad espiritual y el carácter individual del artista.

Otra famosa pintura que fue modificada por la influencia de asuntos políticos fue la *Primera ceremonia de la fundación de la República Popular China* (fig. 298), realizada por Dong Xi-Wen (1914-1973) en 1952. La representación de esta escena histórica fue un tema pictórico al que el gobierno chino prestó mucha atención, considerando que tenía un sentido y un significado estético muy noble. En la pintura, aparecen representados los políticos más importantes que habían participado en la revolución comunista china, así como las celebridades que habían adquirido una posición social determinante y habían sostenido la idea del Partido Comunista Chino. Dong Xi-Wen utilizó, principalmente, los colores rojo, amarillo y azul, realizando minuciosamente una composición de ambiente luminoso y saturación cromática. No hizo uso, por otra parte, de una pincelada pictórica para expresar la personalidad y la emoción del pintor, sino que se valió de una textura muy plana en la superficie de la representación, como una artesanía decorativa. Esta forma expresiva, por su parte, se correspondía con la visión popular de la sociedad china de aquel momento, teniendo en cuenta que su estética se basaba, precisamente, en la visión del pueblo hacia las representaciones artísticas, promoviendo la ideología política comunista y el

---

<sup>61</sup> XU, Bo-Yang: “Lamentaba que no fue a Taiwán con la madre”, recogido en *Newsdom*, nº 1670, febrero de 1980. Citado en LIN, Xing-Yue: *Op. Cit.*, p.222.



**Fig. 298.** *Primera ceremonia de la fundación de la República Popular China*, Dong Xi-Wen (1914-1973), 1952, óleo sobre lienzo, 230 x 405 cm. Museo nacional de China, Beijing.



**Fig. 299.** Gao Gang (¿???) fue expulsado del partido y se suicidó por la acusación de “anti-partido”, siendo borrada su figura.

gusto civil. Mao Tse-Tung, a quien la obra había gustado mucho, dijo de ella: “Muestra nuestro gran país (...) nuestro retrato es el mejor en todo el mundo, porque tenemos una forma nacional particular”.<sup>62</sup> La pintura, ciertamente,

<sup>62</sup> JIN, Zhi-Lin: “China es el gran país”, recogido en *Investigación de Bellas Artes*, nº 1, Beijing, Editorial Academia Central de Bellas Artes, 1991.



representaba el objetivo del “arte al servicio de la política”, siguiendo los preceptos del período inicial del establecimiento de la República Popular China. Así, fue reproducida en cartel y publicada a lo largo de todo el país pero, por otra parte, y debido a que la representación denotaba un elevado significado político, cuando algunos de los personajes que aparecen representados se vieron implicados en delicados acontecimientos políticos, perdiendo su reputación y su posición, sus figuras fueron eliminadas de la obra. Aun así, a día de hoy, se conservan todavía varias copias de este cuadro (fig. 299). Todo esto nos permite entender que, en esta etapa, la ideología oficial convirtió en norma principal y modelo estandarizado del espíritu el hecho de que la imagen histórica debía servir a la política y no solamente al arte. De esta manera, por tanto, la estructura formal y el contenido simbólico de las imágenes del retrato chino estaban conectados con cada aspecto de la tendencia política y social, siendo también esta una característica trascendental del desarrollo del retrato chino desde 1949.

Por influencia de la ideología política, la producción artística del retrato y de la figura humana en base a un estilo realista se convertirá en una verdadera tipología, que será mucho más promovida que otras por la sociedad. El artista Li Hua (1907-1995) decía, al respecto, que “la pintura debería presentar la vida colectiva, el sentimiento y el pensamiento del <hombre>, por lo que tiene que ser realista. Mostrar el carácter verdadero, ideológico y educativo de la realidad es, en la pintura, la concepción artística de grado más alto”.<sup>63</sup> Por otra parte, el artista Jiang Feng (1910-1982), que dentro del comunismo tendía hacia unos ideales todavía más progresistas, empleó un punto de vista sumamente radical para tratar la educación de la literatura y del arte, diciendo que era necesario “efectuar la educación política en base al marxismo-leninismo y con la ideas de Mao Tse-Tung. Eliminar los pensamientos contrarrevolucionarios como el feudalismo, el capitalismo y el fascismo. Desarrollar el patriotismo y la idea de servir a las masas. Utilizar el arte realista, de la nación china y de la revolución china, para expandir la teoría artística y la formación práctica. Aprovechar varias formas del arte para combinarlas con la lucha práctica en la actualidad y el trabajo artístico del pueblo para alcanzar un conjunto de uso y estudio. Cultivar la habilidad y el estilo para conectar con la realidad y las masas”.<sup>64</sup> A raíz de esto, algunos artistas famosos como Lin Feng-Mian (1900-1991), Li Ku-Chan

<sup>63</sup> LI, Hua: “Problema básico de la transformación en la pintura china”, recogido en *Arte de Renmin*, la primera edición de 1950. Citado en KONG, Xin-Miao: *La estética de la pintura china en el siglo XX*, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong, 2000, p. 301.

<sup>64</sup> SI, Shun-Wei: *Op. Cit.*, p. 8.

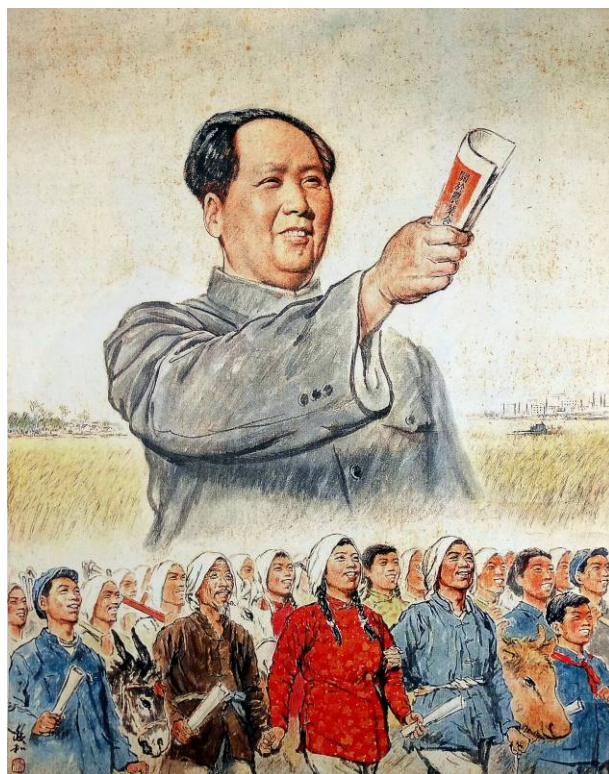
(1899-1983) y Pan Tian-Shou (1897-1971), que realizaban pinturas de género tradicional de paisaje, de flores y de pájaros, fueron excluidos del sistema educativo artístico, teniendo en cuenta que no podían servir directamente al socialismo y al proletariado. Algunos de estos se centraron en aprender la técnica pictórica de la figura humana, mientras que otros fueron enviados al campo para recibir la educación ideológica de la vida comunista.

Por otra parte, es conveniente añadir que, en ese tiempo, y debido a la influencia de la política en la técnica y en la propia representación artística, el inconveniente de quedar marcado como opositor de la ideología oficial era un hecho que afectaba profundamente al artista. De hecho, por esto mismo, tendrá que cuidar mucho la concepción artística de su obra, tanto en la forma como en el contenido, impulsándose así la creación del retrato chino que, cada vez más, producirá sus representaciones realistas a partir del modelo, siguiendo los preceptos derivados de la ideología política y de la propaganda.

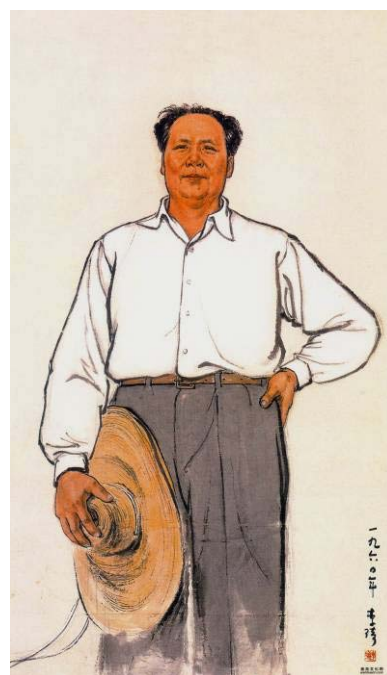
Otro hecho importante es que el Partido Comunista Chino había subrayado que el proletariado constituía la base fundamental del país y que el arte debía servir a las grandes masas de analfabetos de la sociedad, pero sobre todo a las clases más bajas. Por este motivo, la descripción de la vida de la clase trabajadora se convertirá en el tema principal de toda creación pictórica, intentando con ello completar un sistema educativo que fuera capaz de educar al pueblo. Así mismo, la construcción formal del retrato perseguía un objetivo de propaganda política, como podemos observar en *Camino de la cooperación agrícola*, del pintor Jiang Zhao-He (fig. 300), donde aparece representado un grupo de agricultores que avanzan juntos siguiendo las ideas y el pensamiento de Mao Tse-Tung.

Por otra parte, a partir de los años cincuenta, el gobierno comunista chino comenzará a recomendar, gradualmente, el estilo pictórico del realismo socialista, popularizando su teoría estética, sus obras y sus catálogos para una capacitación y una sólida instrucción en dicha técnica. Así, en 1955, la Unión Soviética designó al pintor Konstantin Mefodyevich Maximov (1913-1993) para ir a China y pronunciar un discurso sobre el concepto creativo, el contenido temático, la forma expresiva y la técnica de la pintura soviética; en ese mismo viaje, inaugurará el curso artístico en la Academia Central de Bellas Artes y formará el primer equipo oficial de pintores comunistas a nivel profesional. Además, y teniendo en cuenta que la educación del arte soviético prestaba mucha atención a la formación

básica del dibujo, a la descripción realista de la personalidad del modelo y a las figuras humanas agrupadas, influirá notablemente sobre el concepto creativo de la representación del retrato chino a la tinta del siglo XX (fig. 301). Al respecto de esto, el historiador Yang Zhong apunta lo siguiente: "El arte soviético influyó completa y profundamente en el arte chino de los años cincuenta. La relación entre China y la Unión Soviética es, también, un tema importante para la creación artística de este período. Entonces, el realismo socialista era el método más popular, y tanto las obras como los pintores soviéticos más famosos fueron imitados y reproducidos por los artistas chinos. En particular, las obras de la pintura china tradicional realizadas con materiales como el papel, el pincel, la tinta y el color, constituyen el mejor ejemplo para definir la influencia del arte soviético en este período y, aunque la Unión Soviética rompió las relaciones con China en 1963, no interrumpió su influencia sobre el óleo chino (...). Desde una perspectiva histórica, el método de la educación artística soviética, que alcanzó gran popularidad en China, tuvo a la larga, como efecto secundario en la creación artística, una tendencia hacia la monotonía; pero, considerando el período inicial de transición del establecimiento del nuevo sistema artístico chino, el sistema



**Fig. 300.** *Camino de la cooperación agrícola*, Jiang Zhao-He, 1954, tinta y color sobre papel, tamaño sin dato.



**Fig. 301.** *El presidente Mao viaja por todo el país*, Li Qi (1928-2009), 1960, tinta sobre papel, 196.8 x 117.5 cm. Museo del arte chino, Beijing.

soviético fue digerido e incorporado, integrado y desarrollado gradualmente, en la práctica, durante muchas décadas, en las que mantuvo un significado positivo, especialmente por mejorar las capacidades para el realismo y fortalecer la técnica pictórica de los artistas de esa generación”.<sup>65</sup> Por lo tanto, después de los años cincuenta, el arte chino adoptará por completo el estilo formal y la técnica expresiva del arte soviético.

Por la propagación y la exclusividad de la educación del arte soviético, los artistas chinos que habían sido cultivados en la política cultural oficial, utilizarán generalmente la forma narrativa del realismo socialista en sus retratos, buscando siempre como tema creativo la historia de la fundación y de la revolución comunista en China. En este sentido, describían tanto al mártir y al héroe que se había sacrificado por el ideal del comunismo (fig. 302), como al político de alto prestigio al que seguían las masas, tratando así de reflejar un futuro ideal (fig. 303 y 304). Esto explica, a su vez, que en las pinturas históricas de Liu Hu-Lan, Liu Shao-Qi y Mao Tse-Tung, se incluya también el retrato del pueblo para aumentar la tensión de la composición y transmitir una emoción sublime, valiente, optimista y positiva de las personas, así como cierta atmósfera de prosperidad y de esperanza en que la vida avanzaba hacia la utopía socialista. Por otro lado, y teniendo en cuenta que la situación conjunta de la política y de la economía comunista había logrado estabilizarse, los máximos dirigentes del partido



**Fig. 302.** Liu Hu-Lan va a morir como un mártir, Feng Fa-Si (1914-2009), 1957, óleo sobre lienzo, 230 x 425 cm. Museo del arte chino, Beijing.

<sup>65</sup> YANG, Zhong: “La influencia del arte soviético hacia el arte chino de los años cincuenta”, recogido en el *Periódico de literatura y arte*, nº 4, el día 13 de enero de 2000. Citado en LIN, Xing-Yue: *Op. Cit.*, p. 242.



**Fig. 303.** *Liu Shao-Qi y los mineros de Anyuan*, Hou Yi-Min (1930-), sobre 1959-1961, óleo sobre lienzo, 332 x 160 cm. Museo de la revolución china, Beijing.



**Fig. 304.** *Ciudad Wenjia*, varios pintores: Gao Hong (1926-), He Kong-De (1925-2005), Peng Bin (1927-), Han Ke (1929-), 1960, óleo sobre lienzo, 364 x 199 cm. Museo Militar de la Revolución del Pueblo Chino.

comenzaron a censurar la creación artística mediante una estricta supervisión, por lo que los artistas extraoficiales comenzaron a plantear sus temas en función de los requerimientos políticos y culturales del gobierno chino, ya que tenían miedo de sufrir la persecución política y llegar a comprometer, incluso, su propia vida. En la *Historia de la pintura moderna china* se dice que “entre 1958 y 1960, durante la etapa del “Gran Salto Adelante”,<sup>66</sup> el desvarío y de la adulación

<sup>66</sup> El “Gran Salto Adelante” fue una campaña de políticas económicas y sociales llevada a cabo por Mao Tse-Tung, por la que se intentó transformar la economía agraria china en una sociedad comunista, a través de la rápida industrialización y colectivización de los sectores. La campaña,

alcanzó su punto álgido. Los artistas evitaban deliberadamente las contradicciones de la vida y embellecían la realidad, produciendo incompresiblemente escenas festivas y jubilosas de la vida. No tenían coraje para dar un paso adelante y explorar la forma y el estilo del arte (...) Los artistas ya no mostraban apenas nada sobre las cuestiones complejas de la realidad, sino que realizaban su creación bajo los límites impuestos. El tema principal era la alabanza de la construcción socialista y la vida feliz del pueblo, mezclándolo con el contenido de la histórica lucha revolucionaria. En la representación formal (la pintura china a la tinta, el óleo y cualquier otro género pictórico) todas las obras seguían un procedimiento definido y concreto que pretendía ser aceptado fácilmente por las masas. El artista, por tanto, ya no se regía tanto por la idea de autoexploración y auto-descubrimiento”.<sup>67</sup>

Mao Tse-Tung será, por excelencia, el modelo más importante de todas las pinturas realistas del socialismo chino. Durante la etapa de 1949 a 1966, los artistas chinos realizaron un gran número de pinturas narrativas con Mao como protagonista, con el aliciente de que tanto el estilo como la forma expresiva se asemejaban mucho a los retratos de los líderes del fascismo europeo y del estalinismo soviético. Así, por ejemplo, elogiaban de él su figura heroica y su gran visión (fig. 305), describían cómo trataba al proletariado como una familia (fig. 306), o cómo era el único maestro espiritual de los jóvenes (fig. 307). Este



**Fig. 305.** *Antes de la batalla decisiva*, Gao Hong, 1964, óleo sobre lienzo, 245 x 200 cm. Museo Militar de la Revolución del Pueblo Chino.

---

finalmente, se saldó con la muerte de entre 18 y 32,5 millones de personas, principalmente por falta de alimentos.

<sup>67</sup> ZHANG, Shao-Xia y LI, Xiao-Shan: *Historia de la pintura moderna china*, Nanking, Editorial Bellas Artes de Jiangsu, 1986, pp. 264-266.



**Fig. 306.** *Escuchando al presidente Mao*, Zhao You-Ping (1932-), 1964, óleo sobre lienzo, 111.5 x 160 cm. Museo del arte chino.

fenómeno, tan desarrollado en dicho período del arte chino, explicaba de manera evidente que “el líder proporciona la idea, el pueblo produce la vida y el pintor da la técnica”.<sup>68</sup> En este sentido, consideramos oportuno añadir que, así como no podemos afirmar que el tema de estas pinturas se corresponde explícitamente con la vida real de la sociedad, por otra parte, sí tenemos la certeza de que Mao aprovechó, de manera eficaz, las diversas estrategias de la propaganda a través del arte, con el fin de obtener el apoyo



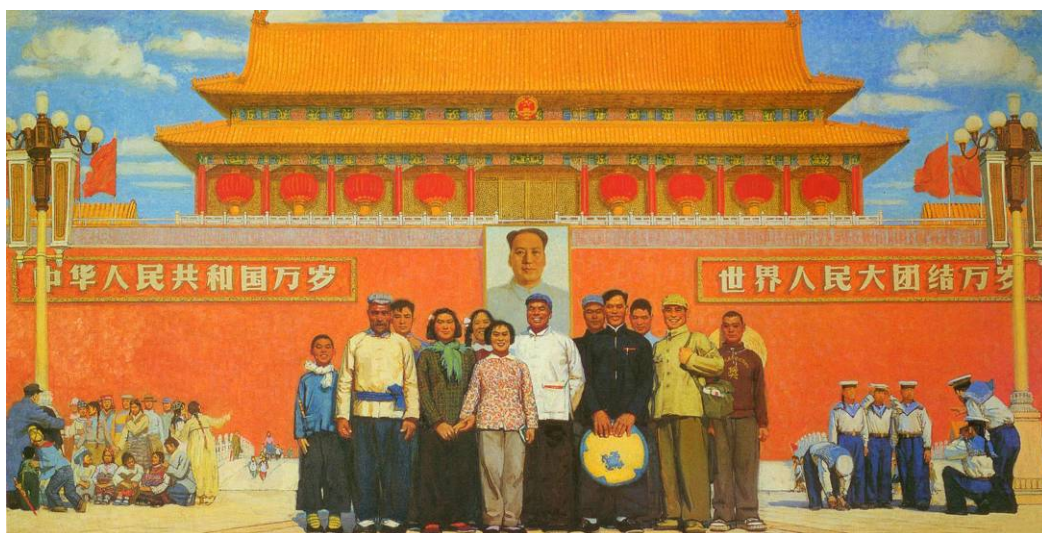
**Fig. 307.** *Hijos de campesinos pobres*, Cai Liang (1932-1985), 1964, óleo sobre lienzo, 194 x 165 cm. Museo del arte chino.

popular de las masas. Y con esto, especialmente, logró controlar la conciencia de los jóvenes de la nueva generación o, lo que es lo mismo, de todos aquellos que nacieron después de 1949, que serán los que encabezarán la revolución cultural, por inspiración y estímulo del propio Mao, gracias a los cuales el retrato chino entrará de lleno en una nueva etapa de su desarrollo.

<sup>68</sup> Si, Shun-Wei: *Op. Cit.*, p. 11.

## 2.2 El retrato de la revolución cultural china

*Delante de la Puerta de Tian'anmen* (fig. 308), la obra realizada por el pintor Sun Zi-Xi (1929-) en 1964, constituyó la obra más representativa del realismo socialista chino, destinado a propagar lo que el partido planteaba como un estado ideal y utópico. En el centro de la imagen podemos observar un grupo de trabajadores y de campesinos, todos ellos riendo como una familia feliz, que posan para una fotografía delante del enorme retrato de Mao Tse-Tung de la Puerta de Tian'anmen. En el fondo, se observan otros dos grupos posando, de diferentes características pero con la misma intencionalidad. Este cuadro, ciertamente, indica que los chinos creían obtener el honor al ser retratados junto a Mao en una misma representación; este tipo de pintura propagandística, que utilizaba la ideología política para dirigir la forma artística y la técnica expresiva, alcanzó su cúspide después de 1966, durante la revolución cultural.



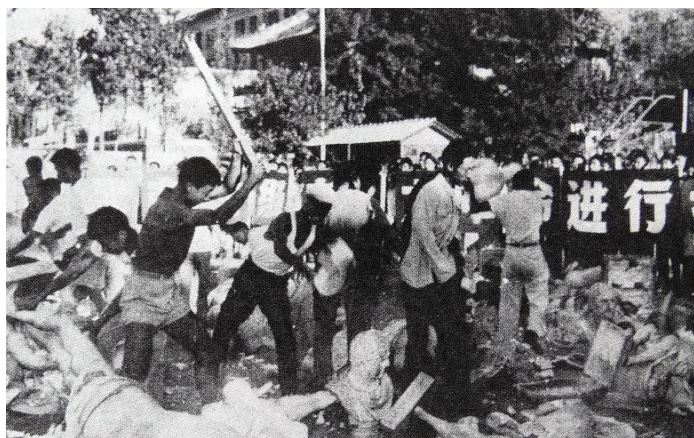
**Fig. 308.** *Delante de la Puerta de Tian'anmen*, Sun Zi-Xi, 1964, óleo sobre lienzo, 155 x 285 cm.

Fue, precisamente en 1966, cuando se expandió por toda China la revolución cultural, teniendo su origen en un reducido grupo de políticos poderosos que optaron por aniquilar el poder de sus rivales directos y de aquellos que sostenían ideas y posiciones opuestas al pensamiento, a la cultura y al arte oficial, calificándolos como disidentes, anti-socialistas y anti-partido. Este acontecimiento político, ciertamente, se expandió y tuvo una repercusión directa en los jóvenes chinos de la época, estimulándose en ellos el pensamiento de que todas las cosas y las personas relacionadas con lo tradicional pertenecían a un conservadurismo derechista y poseían ideas tóxicas, pudiendo llegar incluso a perjudicar y a destruir las ideas fundamentales de la sociedad comunista. Por



este motivo, dichos jóvenes creyeron que la única solución pasaba por derribar y erradicar estas conductas, llegando incluso a destruirlas y a extirparlas por completo. De esta manera nacieron los “Guardias Rojos”, que apoyaron activamente las ideas de Mao Tse-Tung para derrotar al feudalismo, al capitalismo y al revisionismo, así como la ruptura de los cuatro valores de la antigüedad (ideas, culturas, costumbres y hábitos). Para ello, desplegaron una intensa actividad de lucha y de denuncia a lo largo de todo el país, abanderando un eslogan que decía: “La revolución es inocente, la rebelión tiene su causa”. Esta agitación estudiantil, por su parte, no fue prohibida por el gobierno, sino que obtuvo un absoluto apoyo espiritual de Mao, llegando a convertirse posteriormente en una actividad violenta y sangrienta. Al respecto de estas guerrillas, se dice lo siguiente: “Por la manipulación de unas pocas personas, los innumerables <adolescentes rebeldes> ignorantes e ingenuos, destrozaban las reliquias históricas, quemaban libros y destruían la caligrafía y la pintura. Ellos llegaron a todos los lugares de China, jugando y rompiendo (...) Parecía que fuera a desaparecer el fantasma feudalista por la destrucción. Quemaban los libros escritos en idiomas extranjeros y en chino clásico o que tenían imágenes de desnudo, incluidos los documentos históricos preciosos y escasos”.<sup>69</sup> Todas las cosas que se calificaron propias del período feudalista, por tanto, fueron aniquiladas por completo. En *Estética de la pintura china en el siglo XX*, se añade que, “después de 1966, todas las academias de bellas artes se cerraron, las revistas artísticas detuvieron sus publicaciones, todas las colecciones de la biblioteca y del museo fueron secuestradas, si es que no habían sido ya quemadas o destruidas”.<sup>70</sup> Por todo esto, no es de extrañar que el desarrollo del arte chino cayera completamente en un estado de letargo a partir de aquel momento (fig. 309).

**Fig. 309.** Los “Guardias Rojos” en la academia de Bellas Artes, rompiendo las estatuas de escayola y otras obras artísticas, imagen de LIN, Xing-Yue: *Historia de cien años de la pintura china al óleo.*



<sup>69</sup> ZHANG, Shao-Xia y LI, Xiao-Shan: *Op. Cit.*, p. 288.

<sup>70</sup> KONG, Xin-Miao: *Op. Cit.*, p. 366.

Mao Tse-Tung, por su parte, fue el máximo líder espiritual de los “Guardias Rojos” (fig. 310), convirtiendo lo que dijo en el Foro de Yenán de 1942 (“la literatura y el arte tienen que servir al pueblo y a la política”) en el principio más importante para todas las expresiones artísticas de China. En este sentido, es importante añadir que, durante el período de la revolución cultural, la pintura china solamente tenía dos géneros, “el cómic y el cartel propagandístico de lucha política, y el retrato para alabar al gran líder. Y estos dos géneros poseían dos características creativas comunes: la primera es que no había firma del autor y la segunda es que seguían el estilo oficial”.<sup>71</sup> Y esto indica, ciertamente, que la representación pictórica del retrato, la propia imagen del individuo, será la principal corriente creativa de la revolución cultural; por un lado, se aprovechará como una herramienta para la lucha política que, por lo general, difamaba y exageraba las características físicas del enemigo, distribuyéndose en una gran cantidad de carteles propagandísticos que no hacían sino reforzar y condensar el odio de las masas, y, por otro lado, el retrato constituirá el único medio para representar aquello que ensalzaba la estética sublime de la sociedad de aquel tiempo, siendo el retrato de Mao el que la mejor expresión del valor espiritual y supremo (fig. 311 y 312). El erudito Kong Xin-Miao dirá que “en los años sesenta y setenta, el retrato de Mao fue representado en diversos tamaños y en muchos lugares, pero siempre en base al mismo modelo. Previamente, entre los años cincuenta y el inicio de los sesenta, algunas obras que consiguieron representar exitosamente la imagen de Mao se mezclaron con el sentimiento del pintor (...) pero, en la segunda mitad de los sesenta, los pintores se centrarán en la



Fig. 310. La gran asamblea de los “Guardias Rojos”, foto citada en LIN, Xing-Yue: *Historia de cien años de la pintura china al óleo*.

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, pp. 366-367.



**Fig. 311.** *Vamos a desarrollarnos con el presidente Mao*, Shen Yao-Yi (1943-), 1966, cartel de xilografía, tamaño sin dato.



**Fig. 312.** Mao visita por primera vez a los “Guardias Rojos” en Beijing en el día 18 de agosto de 1966, incluida en *Historia de cien años de la pintura china al óleo*.

adulación explícita, refiriéndose a él como el gran maestro o el que tiene una gran previsión y es como el sol rojo que alumbra a la gente. Así, para diseñar la composición del retrato del líder, la técnica y la forma de la pintura tendía a la <normalización>”.<sup>72</sup>

Esta normalización del proceso de producción, aplicado al retrato del líder durante el período de la revolución cultural, se regía por tres importantes reglas expresivas:<sup>73</sup>

1. Tres resaltes:	- Resaltar al hombre mediante una posición frontal. - Destacar al personaje heroico entre hombres de frente. - Hacer sobresalir al gran líder sobre los personajes que le acompañan.
2. Altura, dignidad y perfección:	- Lo que el tema va a resaltar es al personaje heroico o al líder, por lo que su figura tiene que ser la más alta, poseer las facciones más dignas y las formas más perfectas, reflejando un espíritu sublime y completo.
3. Rojo, claro y brillante:	- El hombre, representado de frente, tiene que ser rubicundo y de generoso comportamiento, apareciendo en escenas brillantes y repletas de la alegría de las masas.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 368.

<sup>73</sup> LIN, Xing-Yue: *Op. Cit.*, pp. 300-301.

Sabemos, por otra parte, que la composición creativa del retrato chino de aquella época estuvo influida, totalmente, por el estilo de la pintura propagandística soviética, aunque ésta se regía por las “reglas expresivas” anteriormente mencionadas: el hombre de frente, la figura alta, las facciones dignas, el aspecto rubicundo y el comportamiento generoso. Todas estas prescripciones, por su parte, apuntaron a describir cómo debía ser la imagen humana y la estructura visual del retrato del individuo de la revolución, sin renunciar por completo al concepto de la fisonomía china tradicional. En otras palabras, podemos añadir que la costumbre visual de la imagen china guardaba estrechos lazos con la representación pictórica occidental, que plasmaba la apariencia sólida de los objetos. Y esto, ciertamente, generó un efecto visual muy poco naturalista, llegando a parecer, incluso, distorsionado y extraño. En este sentido, si observamos los dos retratos principales del líder realizados durante la revolución cultural, como son *Oriente es rojo* (fig. 313) y *Gran plan estratégico* (fig. 314), podemos advertir que, a pesar del aprovechamiento de la técnica realista en ambas representaciones, la atmósfera que se presenta posee una tendencia evidente hacia el rojo. Ya hemos explicado, al respecto de esto, que el retrato chino de aquella época no promovía una idea artística basada en la representación de la “realidad”, sino que se centraba en crear un dibujo “esquemático” propio de la ideología política. Es decir, estas normas compositivas del retrato se fundamentaban, absolutamente, en la manipulación de una ideología política basada en el “culto al líder”, por lo que no tenían cabida en ellas otras formas artísticas u otros planteamientos poéticos metafísicos.

Otro ejemplo lo encontramos en la obra *El presidente Mao va a Anyuan*, realizada por Liu Chun-Hua (1944-) en 1967 y que será el retrato más conocido durante la época de la revolución cultural (fig. 315). El contenido temático hace referencia a una anécdota de la china comunista, en la que Mao se dirigía a participar en la huelga general de los mineros de *Anyuan* en 1922. Dicha pintura fue considerada como el modelo pictórico por excelencia de la revolución cultural teniendo en cuenta que, además de todo, se correspondía con los tres principios básicos. Posteriormente, la imagen fue reproducida en numerosos pósters propagandísticos, llegando a contabilizarse más de novecientos millones, que fueron esparcidos por todas las regiones del país.<sup>74</sup> Como no podía ser de otra manera, este retrato obtuvo la admiración y la reverencia del pueblo chino, llegando a considerarse como una reliquia que se había unido al propio espíritu

---

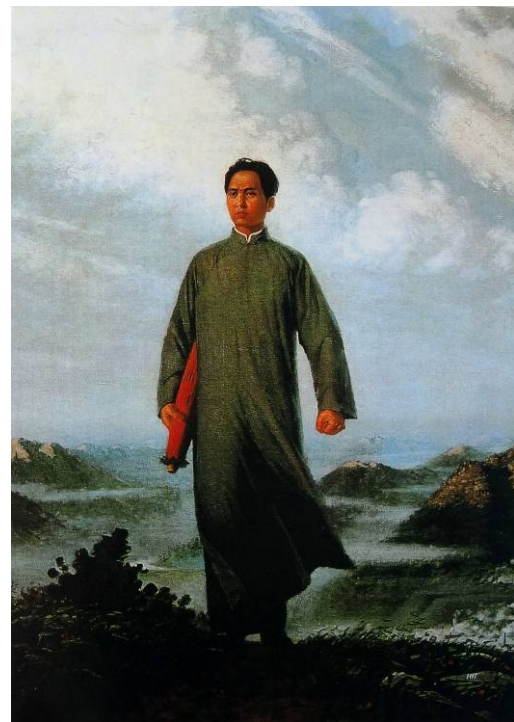
<sup>74</sup> GAO, Ming-Lu: *Utopía mundial- arte de vanguardia de China*, Taipéi, Editorial Artista, 2001, p. 35.



**Fig. 313.** *Oriente es rojo*, Ejército anti-revisionista de la Escuela de la Academia Central de Bellas Artes de la asociación de “Guardias Rojos”, entre 1966-1976, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato.



**Fig. 314.** *Gran plan estratégico*, Grupo de Guardias rojos de la Academia Central del Artesano, 1968, óleo, tamaño sin dato.



**Fig. 315.** *El presidente Mao va a Anyuan*, Liu Chun-Hua, 1967, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato.

de Mao. El crítico John Walker piensa que “la mirada de este hombre había reemplazado a la visión ubicua de Dios”.<sup>75</sup> Y esto, para la sociedad china de

<sup>75</sup> WALKER, John Albert: *Op. Cit.*, p. 176.

aquel tiempo, significa que el retrato de Mao reunía la fuerza de la creencia de las masas, además de simbolizar, mitificadamente, su alma sublime y absoluta (fig. 316). Pero finalmente, y de manera recíproca, cabe apuntar que el propio líder se había convertido, también, en una herramienta para vigilar y controlar las ideas y la conciencia de las masas.

**Fig. 316.** Los obreros de Shanghai dan a la pintura *El presidente Mao va a Anyuan* una efusiva bienvenida, foto citada en *La historia de cien años de la pintura china al óleo*.



**Fig. 317.** Retratos de Mao Tse-Tung.<sup>76</sup>

Durante las distintas etapas de la vida de Mao Tse-Tung, su rostro fue retratado (fig. 317) y dispuesto en un sinfín de escenas históricas, pertenecientes unas al Partido Comunista de China y otras a escenarios simulados que describían el mundo utópico e ideal del socialismo. En todas estas figuras de Mao, el color, el aspecto, la postura o la ropa siguen una clara construcción de conjunto, de la misma manera que en la realización de otras figuras humanas encontramos también sus propias reglas generales: “El guardia rojo viste ropa militar con la estrella roja y el emblema. El obrero se

<sup>76</sup> Imagen de WANG, Ming-Xian: “Movimiento del arte de guardia roja”, originalmente publicado en

representa, normalmente, con casco. El agricultor siempre es de sexo femenino, para equilibrar la composición que se ha formado, principalmente con sexo masculino. El guerrero toma el arma (...) El intelectual posee, generalmente, una apariencia madura y con gafas. El fondo de la pintura, normalmente, incluye la bandera roja, donde se escribe el eslogan de la obra. Para el personaje que representa al enemigo, se realizará una apariencia fea y pequeña, y se le dispondrá en una esquina de la imagen. Se hace así para resaltar la figura de trabajadores, campesinos y militares. La construcción de la obra siempre es piramidal, porque es estable y fuerte para la visión, o diagonal, que estimula un impulso desde arriba hacia abajo (...).<sup>77</sup>

Por otra parte, es importante apuntar que en la pintura de la revolución cultural, la forma del modelo y la técnica expresiva no sólo se correspondían con conceptos políticos, sino que también se presentaban, como la escritura, poseyendo una función de “significado”. Así, y ya que el retrato de la revolución cultural promovía de una manera extremada y excesiva la “normalización popular” para su idea creativa, así como para su estructura formal y para su técnica, ésta llegará a perder todo el carácter que le posibilitaba distinguir la diferencia del “otro” y reconocer la particularidad de un individuo, asemejándose por tanto a un lenguaje popular con un estilo puramente Mao, teniendo en cuenta que Mao era el único individuo que parecía existir en aquel momento.

Al hilo de lo anterior, en el libro *La sociedad del espectáculo*, se apunta lo siguiente: “En este espectáculo, la imagen impuesta del bien recubre la totalidad de lo que existe oficialmente, y normalmente se concentra en un solo hombre, el garante de su cohesión totalitaria. Todo el mundo debe identificarse mágicamente con esta estrella absoluta o, de lo contrario, desaparecer. Se trata del Amo del no-consumo de este tipo de sociedad, así como de la imagen heroica que confiere un sentido aceptable a la explotación absoluta que es, de hecho, la acumulación originaria acelerada por el terror. Cada chino debe imitar a Mao y, si es posible, ser Mao, porque *no puede ser otra cosa*. Allí donde domina lo espectacular concentrado, domina también la policía”.<sup>78</sup> Y esto, de hecho, podemos verlo en la obra *Delante de la Puerta de Tian'anmen* (fig. 308).

---

Siglo XXI en agosto de 1995, luego modificado y recogido en AA.VV.: *Revolución cultural: los hechos históricos y la investigación*, redactor de Liu Qing-Feng, Hong Kong, Editorial de la Universidad de chino, 1996. Citado en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, los redactores Zhao Li y Yu Ding, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan, 2002, p. 1092 °

<sup>77</sup> KONG, Xin-Miao: *Op. Cit.*, pp. 367-368.

<sup>78</sup> DEBORD, Guy: *Op. Cit.*, p. 68.

Posteriormente, comenzarán a aparecer unos carteles propagandísticos con el eslogan de la revolución cultural (fig. 318-329), que hemos seleccionado para tratar de mostrar la magia visual “roja”. Además, teniendo en cuenta la “normalización” visual que se dio en este período, también conocido como la “era distorsionada” o la “historia vacía”, podremos comprender más fácilmente la evolución del retrato chino y la actitud creativa del artista en los años ochenta y noventa.

**Fig. 318.** *Cinco hitos*, Wang Hui (1943-), sobre 1967, óleo sobre papel, 110 x 250 cm., tamaño sin dato.



**Fig. 319.** *Gran victoria de la revolución proletaria del presidente Mao- construcción del puente del río Yangtsé de Nanking*, Editorial



Renmin de Shanghai, noviembre de 1971, cartel propagandístico, tamaño sin dato.

**Fig. 320.** *¡Viva el gran marxismo, leninismo y la idea de Mao Tse-Tung!*, Academia de Bellas Artes de Lu Xun, cartel propagandístico, tamaño sin dato.





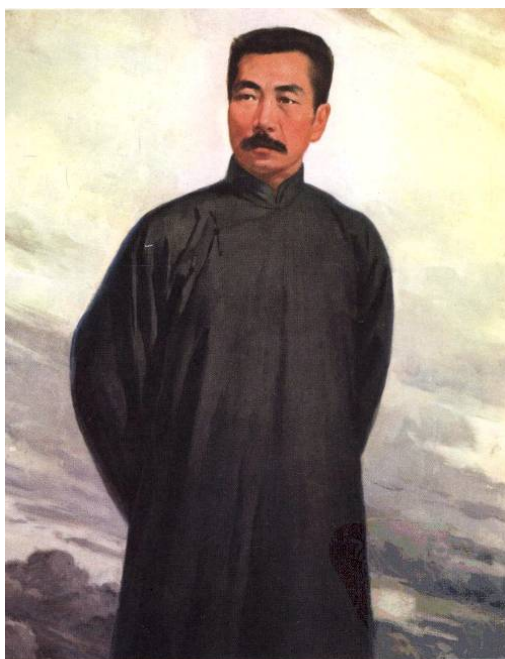
**Fig. 321.** *¡Viva la Comuna de París!- conmemoración del centenario de la Comuna de París,* Academia de Teatro de Shanghai, 1971, cartel propagandístico, tamaño sin dato.



**Fig. 322.** *Fortalecer la unión de militares y civiles, prepararse para aniquilar al invasor,* Grupo de la revolución artística de la compañía segunda del quinto batallón del sistema cultural de Shanghai, 1971, cartel propagandístico, tamaño sin dato.

**Fig. 323.** *¡Viva el presidente Mao!,* anónimo, 1972, cartel propagandístico, tamaño sin dato.





**继承和发扬鲁迅的革命精神**

**Fig. 324.** *Sigue y despliega el espíritu de Lu Xun*, Empresa de Diseño y Arte de Shanghai, 1971, cartel propagandístico, tamaño sin dato.



**无产阶级专政万岁**

**Fig. 325.** *¡Viva la política del proletariado!* Grupo de propaganda política de la Asociación revolucionaria de la Escuela superior de hilanderos y tejedores de Shanghai, 1971, cartel propagandístico, tamaño sin datos.



**自力更生奏凯歌 艰苦奋斗创奇迹**

**Fig. 326.** *Ejecuta la victoria por apoyarse en los propios esfuerzos, creamos el milagro esforzándonos diligentemente*, Grupo de propaganda política de la Asociación revolucionaria del astillero de Shanghai, 1972, cartel propagandístico, tamaño sin dato.

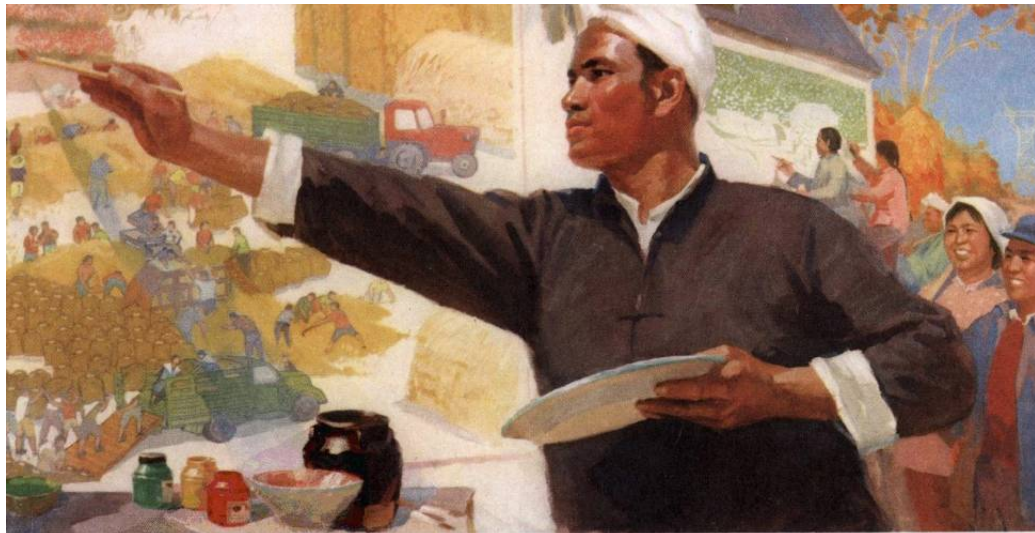


**到工农兵群众中去 到火热的斗争中去**

**Fig. 327.** *Ir con las masas de los trabajadores, a la lucha intensa,* anónimo, 1972, cartel propagandístico, tamaño sin dato.



**Fig. 328.** *Guardia rojo del presidente Mao-Estudia con el buen modelo de la juventud revolucionaria,* Jin Chou-Hua, Yi Zhong, 1972, cartel propagandístico, tamaño sin dato.



**斗争生活出艺术 劳动人民是主人**

**Fig. 329.** *La vida combatida produce el arte, el pueblo trabajador es el maestro,* Wang Wei-Xin (1938-) y Wang Li-Guo (1948-), 1976, cartel propagandístico, tamaño sin dato.

### 2.3 Después de la revolución roja.

La Revolución cultural China se dio por finalizada, oficialmente, en 1977, un año después de la muerte de Mao Tse-Tung y de la caída de los dirigentes comunistas más radicales del partido, conocidos como la “Banda de los Cuatro”.<sup>79</sup> La política cerrada comenzó a mitigar, gradualmente, las condiciones restrictivas en referencia a la representación de la literatura y del arte; pero, por otra parte, los artistas chinos no se embarcaron de inmediato en una transformación o subversión de la creación artística, teniendo en cuenta que el estilo educativo y la institución técnica del realismo socialista todavía constituía la idea fundamental del arte chino. El retrato del gobernante, así como la historia de la revolución comunista y la alabanza al proletariado continuaron siendo, todavía, los principales temas creativos en la mayoría de las representaciones pictóricas (fig. 330-332). Por otra parte, conviene apuntar que, aunque las obras seguían reflejando una ideología política en lo referente a la composición y al tema, era evidente que la representación técnica del color ya no se fundamentaba en los principios productivos de la normalización oficial, como eran la “altura, la dignidad y la perfección” o el “rojo, claro y brillante”, sino que comenzó a darse un mayor empleo de colores fríos y grises, disminuyéndose así la intensidad visual provocada por los colores cálidos. La pintura, en este sentido, era mucho más natural y realista, hecho que parecía representar a la sociedad china de aquel momento, que comenzaba a pensar y a conocer de nuevo su propio mundo, haciendo un ejercicio de introspección en relación con la rígida representación artística anterior que obedecía a las motivaciones políticas.

El gobierno chino, por su parte, comenzó a recuperar las actividades relacionadas con la exposición y con la educación de los temas pictóricos tradicionales como el paisaje, las flores o los pájaros, que habían sido clasificados durante la revolución cultural como algo “tóxico del feudalismo”. Pero, en general, los artistas chinos todavía tenían la influencia de la política oficial, que había limitado estrictamente la representación cultural y artística, por lo que mantenían una actitud y un concepto neutral a la hora de plantear el contenido creativo y la crítica artística. Al inicio de 1979, el crítico artístico Wang Chao-Wen (1909-2004) manifestó su opinión al respecto, exponiendo que “la influencia

---

<sup>79</sup> La Banda de los Cuatro estaba compuesta por la viuda de Mao, Jiang Qing (1914-1991) y tres colaboradores de ésta, como fueron Zhang Chun-Qiao (1917-2005), Yao Wen-Yuan (1931-2005) y Wang Hong-Wen (1935-1992). Ellos fueron los predicadores políticos más importantes del régimen de Mao durante el periodo de la revolución cultural China.



**Fig. 330.** *Aseguré tu trabajo*, Peng Bin (1927-) y Jin Shang-Yi (1934-), 1977, óleo sobre lienzo, 225 x 270 cm. Museo del arte chino.



**Fig. 331.** *Capturado el palacio presidencial*, Chen Yi-Fei (1946-), Wei Ping-Shan (1943-), 1977, óleo sobre lienzo, 460 x 345 cm. Museo Militar de la Revolución del Pueblo Chino.



**Fig. 332.** *El pueblo y el primer ministro* (Zhou Enlai, 1898-1976), Zhou -Si-Cong (1939-1996), 1979, color y tinta sobre papel, 151 x 318 cm. Museo del arte chino.

perniciosa de la falsificación, la formulación y la conceptualización está, todavía, dañando a la creación literaria y artística de diversas maneras, incluyendo a las obras que critican el delito de la Banda de los Cuatro (...) En muchas pinturas, el personaje representado muestra siempre un aspecto como si no tuviera corazón, expresando ideas como de un espíritu optimista”.<sup>80</sup> Este texto, ciertamente, no recoge una única opinión personal sino un hecho consumado, teniendo en cuenta que después de 1979 la creación icónica del individuo entró en una etapa por la que se desarrollará rápidamente el estilo artístico, transformándose la forma plástica de manera progresiva.

El concepto “cicatriz de la memoria” se generó en 1979, siendo la primera corriente artística que superó las reglas productivas de la normalización utópica ideal, dirigida y planteada por la ideología política. Se utilizó, de este modo, la descripción propia de la pintura realista para representar el corazón abatido del pueblo chino y la verdadera situación de la sociedad, que había sufrido una brutal opresión durante los diez años que duró la revolución cultural. Por ello, el modelo era representado siempre con una mirada triste y un aspecto sentimental, como podemos observar en la obra *¿Porqué?* del pintor Gao Xiao-Hua (1955-) (fig. 333), que ya no describe a los “Guardias Rojos” llenos de orgullo y de pasión sino a los jóvenes, heridos y cansados. Las armas que aparecen en la obra, por su parte, hacen referencia al hecho de que los chicos podían volver a la batalla en



**Fig. 333.** *¿Porqué?*, Gao Xiao-Hua, 1979, óleo sobre lienzo, 107.5 x 136.5 cm. Museo del arte chino.

---

<sup>80</sup> WANG, Chao-Wen: “Xing Cheng Yu Si- El éxito depende de la previsión”, recogido en *Bellas Artes*, nº 3, 1979. Citado en *ibidem*, p. 381.

cualquier momento, a pesar de encontrarse fatigados e indefensos. Por todo esto, dicha pintura parece ser una denuncia explícita a los años de juventud destruidos para tantos jóvenes chinos y que, como en otras obras de la “cicatriz de la memoria”, los colores grises y azulados muestran, claramente, una influencia de la pintura realista rusa. El crítico Gao Ming-Lu (1949-), al respecto de esto, apuntó que “desde 1966 hasta ahora han pasado trece años, y es la primera vez que una obra artística presenta un significado crítico de la realidad”.<sup>81</sup>

En 1980, el artista Chen Dan-Qing (1953-) realizó la *Serie de las pinturas del Tibet* (fig. 334), en las que describía imágenes propias de la cultura de los habitantes de dicha zona fronteriza. Para ello, no empleó formas expresivas ni estructuras poéticas de “la cicatriz histórica” ni de “la memoria triste”, sino que realizó una representación de la realidad sincera y franca, tratando de dirigir la visión del espectador hacia su estado más puro, como es la sola contemplación de la pintura. Y esto, además, lo combinó con el sentimiento estético que habían promovido los letrados antiguos, caracterizados por el hecho de ser ermitaño y llevar una vida sencilla. En este sentido, decía: “Pienso que si una obra posee la intención de mostrar a la gente la vida y la realidad de un pueblo, tal vez no sea emocionante, teniendo en cuenta que la composición pictórica se convierte en una simple elaboración ficticia. Por otra parte, si el espectador puede conmoverse con la obra sin ninguna consideración, presentando una descripción fiel y una emoción humana y sintiendo que esto es la vida y el ser humano en sí mismos, se cumplirá entonces mi mayor deseo”.<sup>82</sup> El esteta Kong Xin-Miao, al respecto de la forma expresiva de Chen Dan-Qing, que subrayaba una representación pura y natural acompañada por símbolos culturales y nacionales, opina que éste había convertido el lenguaje pictórico en el primer factor de sus ideas creativas; puesto que en la representación se mostraba abiertamente el contenido ideológico, podían darse diversas interpretaciones referentes a la figura simbólica, a la emoción, al fenómeno de la vida o a la técnica pictórica. Así, la *Serie de las pinturas del Tibet* constituye una creación representativa, que se pintó al óleo tradicional con el fin de inaugurar el nuevo lenguaje visual contemplativo de la sociedad china.<sup>83</sup>

También en 1980, la obra *Padre*, (fig. 335) realizada por el pintor Luo

<sup>81</sup> GAO, Ming-Lu: *Op. Cit.*, p. 49.

<sup>82</sup> CHEN, Dan-Qing: “Mis siete pinturas”, recogido en *Bellas Artes*, nº 1, 1981. Citado en KONG, Xin-Miao: *Op. Cit.*, p. 399.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 401.



**Fig. 334.** *Serie de las pinturas de Tíbet-entrada a la ciudad*, Chen Dan-Qing, 1980, óleo sobre lienzo, 90 x 70 cm. Museo del arte chino.



**Fig. 335.** *Padre*, Luo Zhong-Li, 1980, óleo sobre lienzo, 222 x 155 cm. Museo del arte chino.

Zhong-Li (1948-), se considera como una pieza simbólica y trascendental que hace referencia al hecho de que el retrato chino se había volcado completamente en la realización de representaciones protagonizadas por individuos reales, alejándose de la dominación de los preceptos estéticos marcados por la ideología política y por la connotación bélica. Luo Zhong-Li aprovechó aquí la técnica pictórica del realismo fotográfico para describir minuciosamente todos los detalles de la morfología del modelo en un enorme lienzo. En relación a esta obra, dijo lo siguiente: “No he pensado en la técnica, solamente quiero pintar con esmero y con cuidado, cuanto más fino mejor. Anteriormente, vi retratos de un artista estadounidense que empleaba el realismo fotográfico, y la impresión visual que causó en mí decidió definitivamente la forma de mi obra; creo, sinceramente, que esta es la mejor forma para expresar todos mis sentimientos y mis pensamientos. El arte oriental y el occidental siempre se estudian mutuamente y se toman como referencia, por lo que la forma y la técnica son sólo el lenguaje que me permite transmitir mis emociones y pensamientos. Si este lenguaje puede decir lo que quiero, me aprovecharé de estas referencias”.<sup>84</sup> *Padre*, en este

<sup>84</sup> LUO, Zhong-Li: “Motivo creativo del autor de *Padre*”, recogido en *Bellas Artes*, No. 2 de 1981, p.



sentido, se hizo eco de las numerosas transformaciones que experimentó el arte chino del siglo XX, como por ejemplo la influencia del artista estadounidense mencionado por Luo, que no era otro que Chuck Close (1940-). Esto, por su parte, se refiere al hecho de que la sociedad china de la época ya no era tan cerrada, habiendo comenzado incluso a recibir influencias de los estilos pictóricos y de los fenómenos más populares del arte europeo y americano, dejando de recibir únicamente información artística de la Unión Soviética. Por este motivo, el artista chino se iniciará poco a poco en la “nueva” estética plástica, tratando de recuperar y hacer progresar las ideas creativas del pasado.

Por otra parte, aunque el retrato recibió el título de *Padre*, el protagonista representado no era el padre del pintor, sino un agricultor viejo y anónimo. Luo Zhong-Li, de este modo, se sirvió de un tamaño semejante al del gigante retrato oficial de Mao Tse-Tung para realizar un retrato de una persona cualquiera de la clase baja; no pretendía expresar, con esto, ninguna ideología política, ni tristeza o dolor alguno, sino que trató de representar un rostro con una expresión natural y sincera. La composición de la imagen, por su parte, logró conectar con la memoria colectiva del pueblo chino de aquel momento, con respecto al sentimiento de la idea de padre. Y esto era, precisamente, lo cotidiano de la realidad, enfrentándose a lo que ocurría con la imagen de Mao, que representaba otra clase de “padre”, a un gran hombre y a un gran líder espiritual nacional. En este sentido, parecía que la idea metafísica que se había creado y transmitido con la obra de Luo Zhong-Li se situaba en un valor central mucho más cercano al espíritu chino, reflejándose fielmente un individuo de la vida real que no poseía falsedad, idealización, emoción, personalidad o lenguaje estético alguno. De hecho, cuando se presentó públicamente en 1980, no dejó indiferente a nadie, despertando inmediatamente en los artistas chinos un gran número de críticas, discusiones y cuestiones estéticas; algunos lo pusieron en duda, otros le hicieron promoción e, incluso, llegó a haber quién propusiera la obra como sustituto del enorme retrato de Mao de la Puerta de Tian'anmen.<sup>85</sup> Recapitulando, podemos observar como todos estos fenómenos dan testimonio de que el concepto de individuo había permanecido activo en el arte chino, aunque fuera en lo oculto. Al respecto de esto, el erudito Kong Xin-Miao opina que la obra *Padre* es una prueba de que “la sensibilidad del individuo siempre es superior a la disposición

---

4. Citado en LU, Peng e YI, Dan: *Historia del arte moderno chino-1979-1989*, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan, 1992, pp. 29-30.

<sup>85</sup> GAO, Ming-Lu: *Op. Cit.*, p. 63.

de la razón, siendo esto el núcleo del arte”.<sup>86</sup>

La *Gente de la tercera generación* (fig. 336) es el nombre de una obra que describe a un grupo de jóvenes chinos que, habiendo vivido la etapa de la revolución cultural, se habían quedado en el campo y, después de 1976, volvieron a la escuela para estudiar. Estos jóvenes también fueron conocidos como la generación de Zhijing (intelectuales jóvenes chinos). En la imagen, poseen toda una mirada ansiosa y grave, como metáfora que alude a los deseos e ilusiones que tenían en aquella época. Gao Xiao-Hua, Chen Dan-Qing, Luo Zhong-Li, He Duo-Ling (1948-) y Ai Xuan (1947-), son los pintores más famosos de aquella generación, cuyas pinturas rompieron con el contenido ideológico del retrato político; sin embargo, la representación pictórica de la realidad se convertirá en el nuevo estilo formal del arte oficial chino.

Ciertamente, el carácter pictórico de esta modificación se presentará en las exposiciones oficiales, como sucedió en la Sexta Exposición Nacional de Arte de 1984, donde las obras *Marea* (fig. 337) del pintor Zhan Jian-Jun (1931-) y *Muro de hierro de Taihang* (fig. 338) de Yang Li-Zhou (1942-) y Wang Ying-Chun (1942-) ganaron, respectivamente, el premio de la pintura al óleo y a la tinta. A esto hay que añadir, además, que fueron muchas las pinturas cuya composición, tema y técnica seguían las ideas productivas de la representación realista. Por otra parte, observamos como todas estas pinturas ya no desarrollarán ninguna corriente ideológica creativa y nueva para la sociedad china en lo referente al arte visual, como hicieron en su día las creaciones pictóricas de Chen Dan-Qing o Luo Zhong-Li, entre otros. Al hilo de esto, el crítico Gao Ming-Lu comentaba que contemplar las pinturas de esta exposición oficial era como “revivir la voluntad del oficial superior en el arte de la revolución cultural”.<sup>87</sup>

Otro hecho significativo es que los artistas chinos más jóvenes tampoco querían aceptar la pintura realista, puesto que consideraban que se había entremezclado con la pintura histórica en lo referente a la imagen y que se había centrado en unas composiciones regidas por una atmósfera poética y una estética nostálgica. Por esto mismo, dichos artistas crearán, en 1985, otro movimiento artístico que aprovechará formas variadas, creativas y experimentales, con la intención de derribar y reformar el estilo único, marcado por la representación pictórica de la vida propia del arte oficial. Así, desde aquel

---

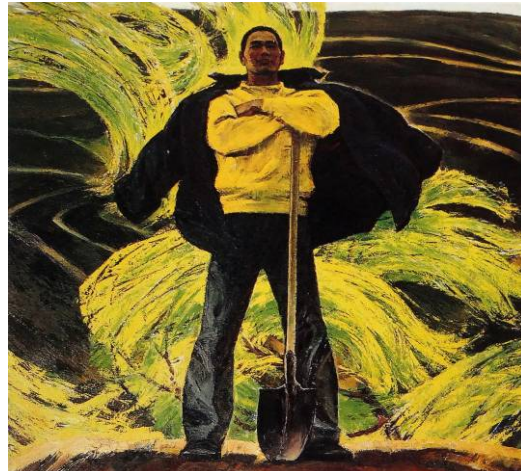
<sup>86</sup> KONG, Xin-Miao: *Op. Cit.*, p. 390.

<sup>87</sup> GAO, Ming-Lu: *Op. Cit.*, p. 65.

momento, la pintura realista de estilo oficial y las exposiciones nacionales quinquenales perderán toda su importancia en el arte chino del siglo XX.<sup>88</sup> Y como consecuencia, el retrato experimentará, a su vez, variaciones significativas.



**Fig. 336.** *Gente de la tercera generación*, He Duo-Ling y Ai Xuan, 1984, óleo sobre lienzo, 180 x 190 cm. colección particular.



**Fig. 337.** *Marea*, Zhan Jian-Jun, 1984, óleo sobre lienzo, 177 x 196 cm. Museo del arte chino.



**Fig. 338.** *Muro de hierro de Taihang*, Yang Li-Zhou y Wang Ying-Chun, 1984, tinta y color sobre papel, 158 x 169 cm. Museo del arte chino.

En las actividades artísticas llevadas a cabo a partir de 1985, podemos observar cómo fueron muchos los artistas chinos que habían estudiado el

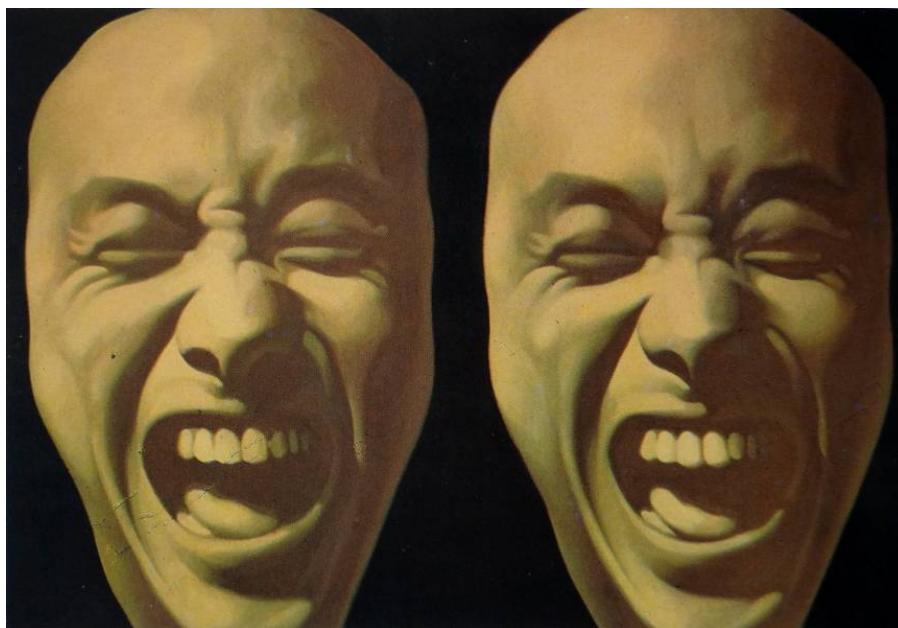
<sup>88</sup> KONG, Xin-Miao: *Op. Cit.*, p. 406.

desarrollo del arte vanguardista occidental del siglo XX, apropiándose de un gran número de conceptos y de ideas creativas. Estos artistas, ciertamente, producían y creaban constantemente nuevas formas y estilos, buscando siempre la innovación y el progreso e investigando sobre nuevos lenguajes artísticos en lo referente a la representación. Así, desde aquel momento, “la imagen del individuo” del arte chino se sublimará desde una representación figurativa hasta la abstracción más pura, donde la identidad y existencia de la obra surgía de la idea esencial del artista. Para ello, se aprovecharon de diversas formas, materiales y técnicas propias del expresionismo, de los movimientos abstractos, de la fotografía, del video, de la instalación artística, del arte conceptual o de la performance, con el fin de expresar y de transmitir ideas propias y novedosas. En este sentido, es importante destacar que los artistas chinos de la vanguardia no harán obras para las colecciones de los museos o para servir a la ideología popular. El crítico Li Xian-Ting (1949-) describe el carácter creativo de los artistas chinos de este período diciendo que “encontraron una nueva perspectiva y un nuevo lenguaje del pensamiento en el arte moderno occidental del siglo XX, utilizando una actitud metafísica para prestar atención al significado del ser humano”.<sup>89</sup>

En el procedimiento de exploración de la vanguardia artística no se desechó, por supuesto, el uso del retrato y de las formas pictóricas figurativas como un medio expresivo de la obra (fig. 339 y 340); sin embargo, los temas y los procesos artísticos personales tomaron el relevo de la identidad, como si la sensibilidad individual del artista hubiera superado ampliamente todos los valores de la razón. Así, el arte de la vanguardia china, cuya idea se fundamentaba, básicamente, en la promoción de la “innovación, la rebeldía y de los temas atractivos”, alcanzará su zénit en la Exposición de Arte Moderno Chino, que se inauguró en el Museo de Arte Chino el día 5 de febrero de 1989, cuando los artistas Xiao Lu (1962-) y Tang Song (1960-) dispararon dos tiros a su obra, una instalación titulada *Diálogo*. Este hecho preocupó seriamente a las autoridades oficiales chinas, a la vez que causó una gran repercusión a nivel social. Por otra parte, la idea y el espíritu del arte vanguardista chino fueron violentamente sacudidos por las “protestas de la Plaza de Tian'anmen”, el día 4 de junio de 1989. Aunque estos dos acontecimientos no tuvieron una relación directa, ambos reflejaron el sentimiento del pueblo chino de aquella época, que no era otro que

---

<sup>89</sup> LI, Xian-Ting: *Florecimiento de la opinión artística-Fuera de la conciencia nacional*, Taipéi, Editorial Artista, 2010, p. 32.



**Fig. 339.** *Segundo estado*, Geng Jian-Yi (1962-), 1987, óleo sobre lienzo, 132 x 170 cm.



**Fig. 340.** *Mao Tse-Tung- No. 1 de glóbulos rojos*, Wang Guang-Yi (1957-), 1988, óleo sobre lienzo, 148.5 x 120 cm. Colección Sun Yu-Jing.

un fuerte deseo de liberarse desesperadamente de las restricciones ideológicas del poder oficial. Antes de 1989, hubo dos movimientos estudiantiles muy significativos, como fueron el movimiento del “Cuatro de Mayo”, en 1919, y la “Revolución Cultural” de 1966 hasta 1976, teniendo en cuenta que la política y las masas perseguían una misma idea. Por eso, cuando en el movimiento estudiantil de 1989 el gobierno chino decidió emplear la violencia para reprimir la actividad de las protestas, la relación entre la política y el pueblo acabó por resquebrajarse casi por completo.

Esto, ciertamente, afectaría también a la construcción cultural de toda la sociedad, siendo la Exposición de Arte Moderno Chino de 1989, en la que los artistas de la vanguardia ya habían experimentado con casi todas las formas artísticas, el signo definitivo de que el arte chino había entrado en una

nueva etapa.<sup>90</sup>

Después de 1989, la educación artística del sistema oficial chino todavía consideraba la pintura realista académica como la idea básica y central de la expresión artística, siendo la pintura de figura humana y el retrato la corriente principal del arte chino. Por su parte, la representación del nuevo arte de vanguardia, personificado en el grupo “Cuatro de Mayo”, que se basaba en la conciencia personal del creador, no fue limitada ni prohibida, aunque tampoco fue impulsada ni supondrá el camino del avance cultural. Así, el entusiasmo por un nuevo arte chino, que había eclosionado entre 1985 y 1989, quedó completamente extinguido. El crítico Li Xian-Ting, al hilo de esto, afirmará que “después de aquellos conceptos idealistas, que se habían intentado aprovechar del pensamiento moderno occidental para restablecer y salvaguardar la cultura china, la gente empezó a dudar de todo; parecía que ya nadie podría encontrar un mundo completo, sino únicamente afrontar sin remedio un estado fragmentario del espíritu”.<sup>91</sup> Pero posteriormente, gracias a las políticas económicas aperturistas de los años noventa, comenzará a desarrollarse en china un nuevo sistema de galerías de arte y de mercados artísticos orientados hacia el exterior, convirtiéndose esto en una nueva vía para los artistas chinos que participarán en el fenómeno artístico del “Post-89”.

El “Post-89”, como su propio nombre indica, hace referencia al período siguiente a 1989, en el que los artistas chinos retornaron a sus ideas creativas para contemplar el mundo real, aunque dejando a un lado la transmisión de cualquier tipo de metáfora poética referente a la “triste memoria” o a la nostalgia, así como a los conceptos idealizados de la metafísica y de lo extraordinario; por el contrario, este movimiento presentará el mundo mediante una actitud ridícula e irónica en clave de humor, como si de una mediocre parodia se tratara. Para ello, emplearon un método basado en la deconstrucción de imágenes que anteriormente habían poseído un significado concreto, intentando expresar que tanto el espíritu como la mentalidad del chino contemporáneo habían perdido el sentido de la vida, viéndose sumidos en una completa indefensión frente a la realidad. De hecho, haciendo un breve repaso por las obras del “Post-89”, podremos observar con facilidad la influencia de dichas imágenes ideológicas, establecidas durante el desarrollo del arte chino desde 1949 hasta 1989. Un

---

<sup>90</sup> GAO, Ming-Lu: *Op. Cit.*, p. 120; LI, Xian-Ting: *Ibidem*, p. 31.

<sup>91</sup> LI, Xian-Ting: *Ibidem*, p. 29.

ejemplo de esto lo encontramos en el caso del artista Yu You-Han (1943-), que se aprovechó de un gran número de imágenes de la vida de Mao Tse-Tung para realizar pinturas de estilo pop, en las que mostró una visión comercial llena de colorido (fig. 341). El retratista Liu Xiao-Dong (1963-), por otra parte, centró su actividad en la descripción de actividades rurales cotidianas, pero con un aspecto plástico que no buscaba ser más que una mera representación pictórica realista de momentos instantáneos de la vida ordinaria, sin prestar atención alguna al gusto estético o a ideas metafísicas (fig. 342).



**Fig. 341.** *Mao y niña rubia, análisis*, Yu You-Han, 1992, acrílico sobre lienzo, 86 x 115cm.



**Fig. 342.** *Broma*, Liu Xiao-Dong, 1991, óleo sobre lienzo, 195 x 180 cm.

Los dos estilos más importantes del “Post-89” fueron, en sus comienzos, el “Pop político” y el “Realismo cínico”, que derivan ambos de un mismo concepto fundamental, como es la deconstrucción del significado.<sup>92</sup> Al respecto de esto, Fang Li-Jun (1963), uno de los artistas más representativos del “Post-89”, dirá lo siguiente: “Solamente un idiota podría haber sido engañado cien veces y caer todavía en la misma trampa. Pueden llamarnos perdidos, aburridos, peligrosos, bribones, traviesos o confundidos, pero ya no podemos ser engañados. No queremos que se nos eduque con las normas tradicionales. Marcaremos cualquier dogma con diez mil interrogaciones, y luego será denegado y echado a la basura”.<sup>93</sup>

Muchos artistas del “Post-89” trataron la “imagen del individuo” con un estilo particular, realizando una creación pictórica enfocada hacia la deconstrucción del significado y de la realidad. De esta manera, Fang Li-Jun, en la obra *NO.2 al óleo*, aprovechará su propio rostro, junto a la presencia de unos amigos, para crear la figura del “Calvo Popi” (en chino la palabra Popi significa bribón, travieso) (fig. 343), que será representada siempre en situaciones cómicas, ya sea confundido, bostezando o con los ojos cerrados, con el fin de transmitir una conciencia subjetiva de ausencia y enajenación que describe, mediante una actitud irónica y fría, a la gente de la cultura urbana. Otro ejemplo representativo es el del artista Yue Min-Jun (1962-), que realizará una gran cantidad de autorretratos marcados por la risa y el estilo cómico, representándose en posturas exageradas dentro de paisajes famosos o escenarios históricos, extraídos tanto de pinturas occidentales como orientales (fig. 344). Así, su retrato riendo constituye una expresión facial única que se inserta en el rostro de todos los modelos de la representación y que no trata de reflejar ningún hecho actual sino, únicamente, la risa en sí misma. El crítico Li Xian-Ting, al respecto de esto, afirma que “el símbolo de la risa es la soltura y lo perezoso de la indiferencia, además del desarraigo espiritual y de todas las cosas insignificantes”.<sup>94</sup> Finalmente, la obra *Consanguineidad- familia grande* (fig. 345), del pintor Zhang Xiao-Gang (1958-), es una representación pictórica construida mediante la apropiación y la reconstrucción de fotos de familia antiguas en blanco y negro. Los modelos visten ropajes típicos del período de Mao Tse-Tung y poseen una expresión distante y silenciosa. En la composición se interconectan ideas visuales y estrategias

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 46.

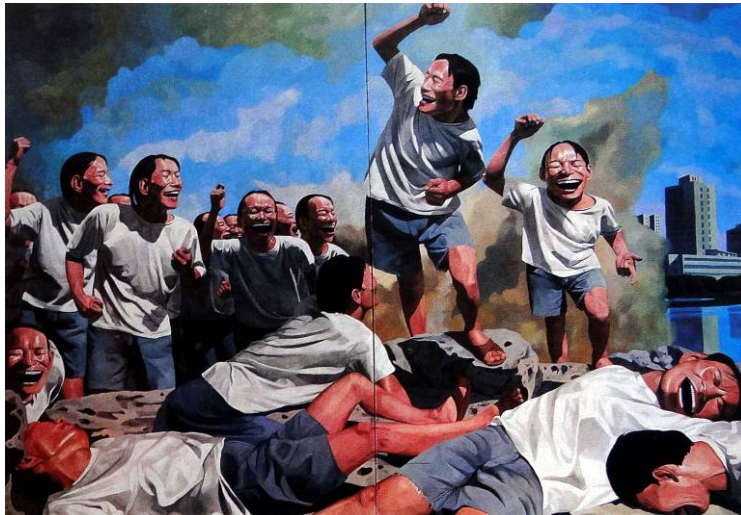
<sup>93</sup> Recogido de notas de Fang Li-Jun, citado en *ibidem*, p. 33-34.

<sup>94</sup> AA.VV.: *China Nueva, Arte Nuevo- La entrevista de los artistas contemporáneos de China*, redactado para la revista *Colección de Arte + Diseño*, los entrevistadores Li Feng-Ming, Xu Yu-Ling y Lai Si-Ru, Taipéi, Editorial Artista, 2010, p. 36.





**Fig. 343.** *NO.2 al*  
óleo, Fang Li-Jun,  
1990, óleo sobre  
lienzo, tamaño sin  
dato.

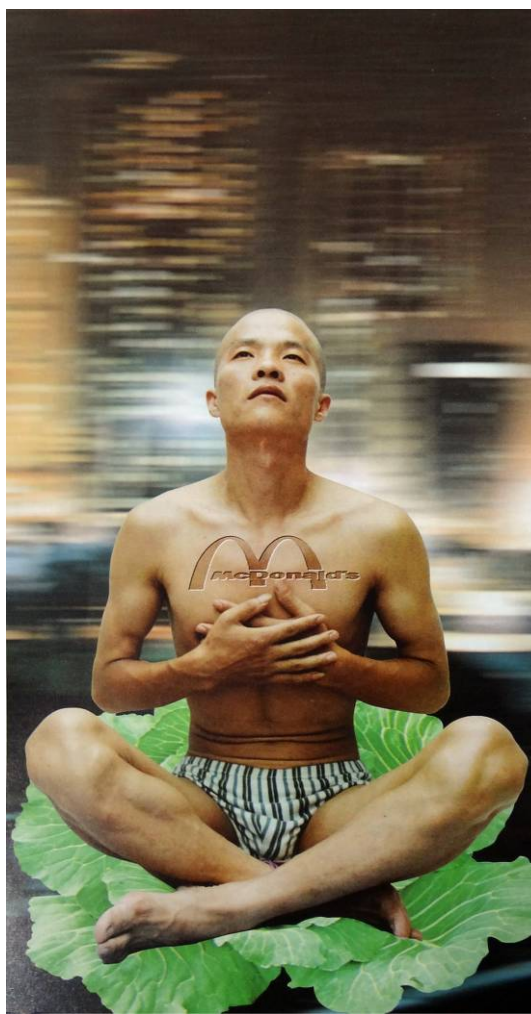
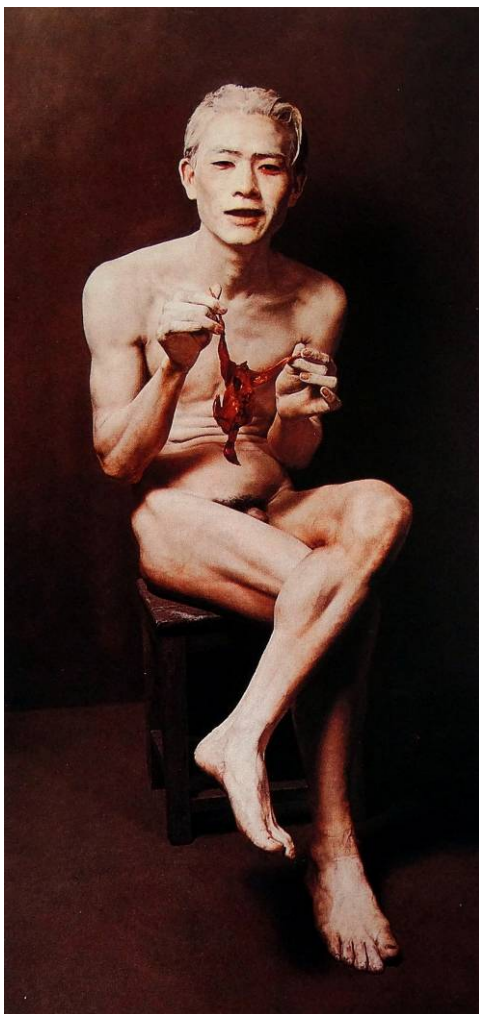


**Fig. 344.** *La libertad  
guiando al pueblo,*  
Yue Min-Jun, 1995,  
óleo sobre lienzo,  
240 x 370 cm.



**Fig. 345.**  
*Consanguinidad-  
familia grande,*  
Zhang Xiao-Gang,  
1996, óleo sobre  
lienzo, 180 x 140 cm.

creativas propias del retrato tradicional de la cultura folklórica china, además de transmitir la implicación de la humanidad indefensa en una era ridícula. La creación de Zhang Xiao-Gang, por tanto, es una metáfora del pensamiento cultural chino realizada en base a formas artísticas occidentales, expresando también la actitud indiferente de la generación china de finales del siglo XX y convirtiendo este lenguaje personal en todo un éxito artístico.<sup>95</sup>



**Fig. 346.** *Joven consolador*, Shi Chong, 1995, óleo sobre lienzo, 175 x 70 cm.

**Fig. 347.** *Pensador*, Wang Ping-Song, 1998, fotografía, 180 x 90cm.

Por otra parte, la representación del individuo en el arte chino posterior a 1989 introducirá también distintas ideas y estéticas plásticas, como puedan ser las del hiperrealismo, la fotografía, el video, la instalación o la imagen digital, entre otras (fig. 346 y 347). En este sentido, antes de concluir, conviene añadir que en las creaciones multidisciplinares de este tipo de obras podemos apreciar,

<sup>95</sup> LI, Xian-Ting: *Op. Cit.*, pp. 400-401.

de manera evidentemente, que la ideología del poder reflejada en el retrato chino de la segunda mitad del siglo XX evolucionó para dar paso a nuevas figuras, nuevos individuos desde el personaje político hasta el individuo, pasando antes por el ideal metafísico. Y esto, precisamente, implicará una nueva etapa del lenguaje artístico y cultural del retrato chino, conectando así con el escenario internacional del arte contemporáneo. Pero, aun así, es necesario apuntar que todavía hoy perduran algunos resquicios del arte oficial realista, sobre todo en el ámbito educativo y universitario.

### **3. El retrato en Taiwán durante el periodo del “terror blanco”**

Después de 1949, el desarrollo del retrato chino se dividió en dos: por una parte, como ya hemos visto en el caso de China, se seguirán los conceptos de Mao Tse-Tung, mientras que en la República de China (Taiwán), la creación artística marchará por otros caminos. La República de China se estableció en 1911 para derrocar la autocracia imperial de la dinastía Qing. Posteriormente, después de varias guerras civiles y habiendo repelido exitosamente la guerra imperialista de la agresión japonesa en 1945, llegará la Segunda Guerra Civil China (1947-1949) entre el Kuomintang (Partido Nacionalista Chino, KMT) y el Partido Comunista de China; el Kuomintang perdió, huyó a Taiwán para hacerse con el poder y continuó con el nombre de República de China. El período del “terror blanco”, por tanto, hace referencia al gobierno del Kuomintang sobre la República de China, que utilizó la ley marcial para llevar a cabo una dominación opresiva y una política restrictiva de cara a la sociedad y a la cultura del pueblo taiwanés entre 1949-1987.

Desde aquel momento, y a causa de que la ideología política del Kuomintang se oponía a la del Partido Comunista de China, el retrato en Taiwán desarrollará una vía creativa distinta a las ideas artísticas continentales. Aquí, por tanto, nos centraremos, en primer lugar, en la representación retratística de los artistas taiwaneses que fueron influidos por la cultura china y por el arte japonés durante el periodo colonial, entre 1895 y 1945. Posteriormente, discutiremos el fenómeno del retrato oficial y extraoficial durante el período del “terror blanco” y, finalmente, presentaremos la creación icónica del individuo en el retrato según la conciencia subjetiva taiwanesa después de liberarse, en 1987, de la ley marcial, que no es sino una mezcla de múltiples culturas extranjeras.

### 3.1 El retrato durante la ocupación japonesa en Taiwán



**Fig. 348.** Retrato del funcionario Yang Shi-Fang, anónimo, 1890, tinta y color sobre papel, 69 x 58 cm.

Desde 1683, Taiwán fue gobernado por la dinastía Qing, por lo que el contenido expresivo del retrato de la sociedad taiwanesa seguía, principalmente, la idea estética, la composición y las costumbres tradicionales de la cultura china (fig. 348). Posteriormente, en 1895, la dinastía Qing fue derrotada en la primera guerra chino-japonesa, viéndose obligada a aceptar la cesión de Taiwán a Japón. A raíz de esto, muchos intelectuales taiwaneses se negaron a aceptar la dominación colonial y emigraron a China, por lo que el desarrollo del arte en Taiwán entre 1895 y 1924 fue descrito como un “período blanco”.<sup>96</sup>

Por otra parte, y teniendo en cuenta que los gobernantes japoneses de Taiwán ejercieron una política de apaciguamiento, se promovieron numerosas reformas de construcción local, al mismo tiempo que se establecieron escuelas para difundir la educación y la cultura japonesa, implantando también una serie de medidas restrictivas en cuanto al comportamiento y a la cultura. De este modo, a través de un movimiento de asimilación, se trató de impulsar la “japonización” del pueblo taiwanés.

El gobierno colonial, por su parte, prestaba mucha atención a la formación

<sup>96</sup> En la *Historia de la provincia de Taiwán*, se dice que “en 1895, comenzó el período de la ocupación japonesa de Taiwán. Los años que van desde 1895 hasta 1924 pueden ser descritos como un periodo blanco en el desarrollo del arte taiwanés, ya que todavía había algunos letrados tradicionales que se concentraron en la producción artística, en la pintura y en la caligrafía, antes de que el país se convirtiera en una colonia. Pero después de la llegada del gobierno japonés, muchas personas emigraron a China al no querer vivir bajo la dominación colonial, mientras que otros se quedaron en Taiwán por sus familias, que estaban decaídas y se hundían en el vino y en la canción poética recordando su patria China”. Citado en LIN, Ji-Feng: *Arte elegante de Chia-Yi: estudios sobre la obra pictórica de Lin Yu-Shan*, Taipéi, Editorial Museo de Bellas Artes de Taipéi, 1991, pp. 52-53.

pictórica, enviando a artistas japoneses a Taiwán para impartir clases,<sup>97</sup> al mismo tiempo que seleccionó un buen número de estudiantes taiwaneses jóvenes para ir a Japón a estudiar la pintura occidental, el Nihonga (la pintura japonesa) y la escultura clásica de Occidente. Así, por la influencia cultural de la invasión colonial de Japón, se produjeron nuevas ideas y cambios en el estilo y en el concepto artístico del retrato chino tradicional, comenzando a darse nuevas ideas y estructuras visuales en la sociedad tradicional taiwanesa.

El Nihonga había sido influido por la pintura china tradicional, por lo que sus técnicas creativas principales, como dibujar la figura con la línea, pintar el objeto con su color natural y no hacer la representación de la sombra, continuaron según el concepto estético del arte visual chino. Sin embargo, las formas expresivas y los contenidos tradicionales de la pintura china a la tinta, como eran el paisaje, la figura humana, las flores o los pájaros, no consiguieron ni la aceptación ni la admiración del gobierno colonial ni de los artistas japoneses durante el período de la ocupación, siendo incluso excluidas de las exposiciones oficiales.<sup>98</sup> Ciertamente, esta actitud guardaba una estrecha relación con la política, que trataba de llevar a cabo una erradicación de la cultura china a todos los niveles. Por este motivo, la pintura al natural será el estilo creativo por excelencia que se promoverá en el Nihonga de Taiwán, tomando como motivo principal la descripción de los fenómenos de la vida real de la sociedad; de hecho, en la mayoría de las pinturas de figura humana, se representarán casi siempre las actividades cotidianas de las familias burguesas del Taiwán de aquel momento (fig. 349 y 350). En este sentido, se aprovechaban a menudo colores limpios y frescos para crear una atmósfera brillante y expresar así un estado ideal y tranquilo de la vida. Además, y a pesar de que el Nihonga promulgaba una representación pictórica natural del objeto real a partir de la descripción de la apariencia particular del individuo, la figura se realizaba mostrando, únicamente, una sutil semejanza con la silueta del rostro. Así, la estructura facial de los modelos parecía seguir algún principio pictórico basado en la normalización sintética de las características físicas de un individuo concreto, por lo que la expresión del personaje no transmitía, directamente, ni su emoción ni su psicología, sino que reflejaba una personalidad más profunda y neutra, modelada por cambios sutiles en lo referente a las facciones.

---

<sup>97</sup> YANG, Meng-Zhe: *Educación del arte de Taiwán en el período colonial japonés*, Taipéi, Editorial Vanguardia, 1999, p. 93.

<sup>98</sup> LI, Jin-Fa: *Investigación sobre el desarrollo del Nihonga taiwanés en el período de la ocupación japonesa*, Taipéi, Editorial Museo de Bellas Artes de Taipéi, 1993, p. 106.



**Fig. 349.** *El día del niño* y detalle, Cai Yun-Yan (1908-1977), Nihonga, 1938, 207 x 175 cm. Museo nacional de Bellas Artes de Taiwán.



**Fig. 350.** *Buen Día* y detalle, Lin Zhi-Zhu (1917-2008), 1943, Nihonga, 135 x 165 cm.



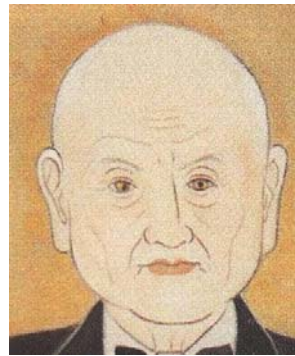
En la obra *Pareja* (fig. 351), de la pintora taiwanesa de Nihonga Chen Chin (1907-1998), se representan las arrugas de los viejos, únicamente, mediante una línea, aunque por la tendencia a realizar una representación plana, no efectuó cambios ni en la iluminación ni en las texturas de los objetos, dejando entrever que la técnica de la imitación de la realidad y de la naturaleza no constitúan una importancia expresiva para el Nihonga; ésta, por su parte, residía en la intención de efectuar una forma ideal y perfecta del modelo, destinada a la contemplación del espectador, que además se mezclaba con el gusto pictórico de mezclar la línea con colores naturales y vibrantes. Por otra parte, en el retrato que Chen Chin pintó para su padre Chen Yun-Ru (1875-1963) en 1945 (fig. 352 y 353), podemos observar como el traje del caballero occidental era una costumbre oficial entre los funcionarios durante el tiempo de la ocupación japonesa. La composición frontal de la pintura explicaba la influencia de la idea estructural del retrato chino tradicional, al mismo tiempo que presentaba el temperamento riguroso y la solemne personalidad del protagonista. Por su parte, la



**Fig. 351.** *Pareja*, Chen Chin, 1936, Nihonga, 57 x 88 cm.



**Fig. 352.** *Padre y detalle*, Chen Chin, 1945, Nihonga, 110 x 50 cm.



**Fig. 353.** *Chen Yun-Ru*, entre 1895-1945, fotografía.

representación del rostro tenía la intención de alcanzar una forma ideal perfecta, propia de Chen Chin, subrayando aquello que hemos descrito con anterioridad sobre el carácter pictórico del Nihonga, que reside en prestar atención a la representación visual junto a la connotación esencial del espíritu del personaje, evitando así una imitación realista de la naturaleza. Y así, por todo esto, podemos observar cómo era el retrato del artista taiwanés del Nihonga durante el período colonial, que poseía a la vez elementos estéticos de ambas pinturas, tanto de la china como de la japonesa; la primera, basada en costumbres culturales profundamente arraigadas, y la segunda, de instrucción educativa en una cultura extranjera.

Por otra parte, conviene añadir que el óleo fue una herramienta expresiva muy importante del retrato taiwanés durante el período colonial, teniendo en cuenta que casi todos los conocimientos técnicos e ideas estéticas de la pintura de los artistas locales provenían, generalmente, de la información obtenida tanto del arte occidental como de las corrientes creativas japonesas. En aquel momento, la escuela del óleo más popular en la sociedad japonesa estaba marcada por la pintura impresionista, causando también un impacto muy significativo en el desarrollo del arte en Taiwán. Esto, por lo tanto, se traduce en que el desarrollo inicial de la pintura al óleo de Taiwán provenía de Japón, y Japón, a su vez, lo había aprendido de los países europeos y americanos. Así, en este proceso integral, del que los artistas taiwaneses habían obtenido nuevos conocimientos y conceptos artísticos, se combinaban inevitablemente las influencias de la cultura icónica japonesa y, por supuesto, las diferentes capacidades personales que aportaba cada artista japonés respecto al óleo occidental. Por otra parte, la representación figurativa de la pintura al natural fue el método de producción y el principio creativo más común para la mayoría de los artistas taiwaneses, por lo que sus estilos pictóricos, principalmente, se representaban como una combinación que fluctuaba entre el realismo naturalista de la academia occidental y el impresionismo, desarrollándose incluso elementos creativos que se asemejaban a otras escuelas artísticas, como pudiera ser el postimpresionismo, el fauvismo o el expresionismo, los cuales se centraban en una representación del sentimiento subjetivo del artista.

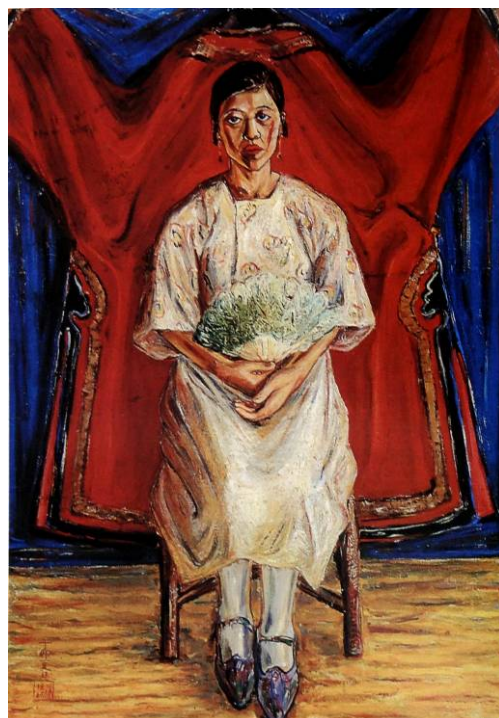
Chen Chih-Chi (1906-1931) fue uno de los artistas taiwaneses enviado a Japón para estudiar la pintura al óleo a principios del siglo XX. Su creación retratística poseía, claramente, una representación del carácter subjetivo y



personal, como podemos observar en la obra *Autorretrato* (fig. 354), cuyo color base es el marrón, propio de la pintura académica tradicional, que Chen Chih-Chi no utilizaba con una metodología realista enfocada hacia una descripción volumétrica objetiva y con colores naturalistas, sino que basaba su pintura en una pincelada áspera de intención geométrica, construidas en base a una apariencia de ansiedad que había capturado en los rasgos faciales. La representación conjunta, por tanto, ignoraba los detalles de la estructura física, al mismo tiempo que poseía un fuerte contraste de claroscuro, como una insinuación metafórica que transmitía sus emociones personales.<sup>99</sup> En esta línea, para el retrato que realizó de su mujer embarazada (fig. 355), se valió de formas sencillas y claras que expresaran las características más importantes del rostro, pudiéndose advertir el empleo de pinceladas múltiples y activas, que a su vez generan abundantes capas de color. En este caso, por otra parte, no se utiliza en la representación el claroscuro para destacar deliberadamente la sombra, por lo que la imagen posee una atmósfera brillante. Finalmente, el vestido rojo que se observa en el fondo, propio de la cultura tradicional china, crea una forma



**Fig. 354.** *Autorretrato*, Chen Chih-Chi, 1925-1930, óleo sobre madera, 21 x 27 cm. Colección particular.

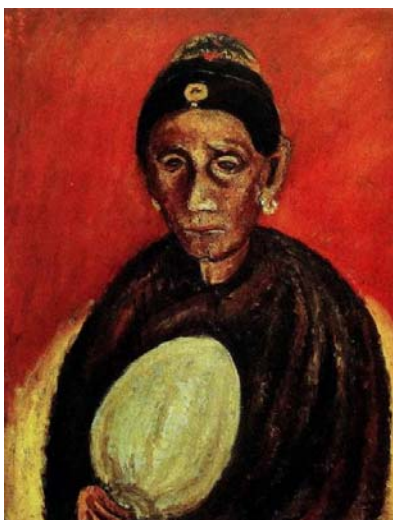


**Fig. 355.** *Retrato de la esposa*, Chen Chih-Chi, 1927, óleo sobre lienzo, 90 x 65 cm. Colección particular.

<sup>99</sup> YAN, Juan-Ying: "Autorretrato, retrato familiar y el problema de la identidad cultural- Análisis de los tres pintores taiwaneses del período colonial japonés", recogido en AA.VV.: *Debate sobre el significado del retrato moderno*, redactor de Liu Rui-Qi, Taipéi, Editorial Yuan-Liou, 2012, pp. 92-93.

simétrica que otorga a la composición un carácter expresivo, semejante al del retrato oficial de la China antigua, que poseía una connotación estética de dignidad y de nobleza.

Chen Cheng-Po (1895-1947) fue otro artista poseedor de un estilo personal y distinto en cuanto a la representación pictórica. Aunque realizó pocos retratos, teniendo en cuenta que el paisaje de Taiwán fue su principal línea creativa, éstos constituyen algunas de las obras más representativas y de mayor importancia que marcaron la originalidad subjetiva de los artistas taiwaneses de principios del siglo XX. A pesar de que Chen Cheng-Po había aprobado la instrucción pictórica de la academia occidental en la Escuela de Bellas Artes de Tokio, prefería que su pintura pudiera transmitir el lenguaje visual de los sentimientos y de la intuición personal, por lo que no se limitaba a representar la apariencia realista del modelo para expresar sus sentimientos, su psicología o cualquier metáfora sobre algún pensamiento metafísico. En el retrato que Chen Cheng-Po realizó para su abuela en 1930 (fig. 356), podemos observar cómo las características físicas individuales del modelo se convertían en una síntesis sencilla e ingenua, en la que las pinceladas de color oscuro representaban el agradecimiento profundo que tenía hacia la educación recibida por parte de su abuela, teniendo en cuenta que su madre había muerto temprano. En este sentido, *Mi Familia* (fig. 357), realizado en 1931, constituye un retrato representativo que expresa la creatividad original de Chen Cheng-Po. En él, utiliza una técnica expresiva y un estilo sencillo



**Fig. 356.** *Abuela*, Chen Cheng-Po, 1930, óleo sobre lienzo, 60.5 x 50 cm.



**Fig. 357.** *Mi Familia*, Chen Cheng-Po, 1931, óleo sobre lienzo, 91 x 116.5 cm. Colección particular.

fundamentado en la sensibilidad personal del artista, con el fin de describir a los miembros de su familia; cada persona tiene un objeto distinto, que hace referencia a su identidad y a sus aficiones personales. Esta obra, por su parte, posee un carácter artístico muy significativo, consistente en la composición de una imagen que representa un espacio visual a partir de distintas perspectivas. Esto, sobre todo, podemos advertirlo en la sombra de los objetos y en la mesa redonda, donde son transgredidas las reglas naturalistas de la perspectiva académica occidental. Pero, paradójicamente, no fue esto un motivo utilizado para romper con la estética visual de la pintura tradicional occidental, sino un punto más del lenguaje pictórico intuitivo que tenía su origen en el sentimiento y en la subjetividad de Chen Cheng-Po.



**Fig. 358.** *Mujer descansando*, Li Mei-Shu, 1935, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Galería memorial de Li Mei-Shu.

Otro ejemplo lo encontramos en *Mujer descansando* (fig. 358) de Li Mei-Shu (1902-1983), que supone otra obra representativa del retrato al óleo perteneciente al realismo taiwanés durante el período colonial. En ella, se utiliza una técnica naturalista para modelar la atmósfera compositiva de la imagen, además de representar fielmente la luz, la sombra, el espacio y los objetos, realizado todo ello con una pincelada activa y con numerosas capas de colores. Su estilo artístico puede definirse según dos estilos, como son el impresionismo y el realismo naturalista, hecho que

queda enfatizado por las estampas de obras occidentales que podemos encontrar alrededor de la figura de la chica. De entre éstas, las que más destacan son la de *El doctor Paul Gachet*, de Van Gogh, situada en la parte inferior, y la de *Las bañistas*, a la derecha de la primera, que Renoir pintó en 1918. La *Mujer descansando* ganó el primer premio de la exposición oficial de Taiwán de 1935, por lo que podemos deducir que los pintores taiwaneses del óleo conocían y promovían las corrientes artísticas occidentales, demostrando también que este tipo de pintura fue admitida, generalmente, durante la dominación japonesa de

Taiwán.

En lo fundamental, el arte académico y el realismo naturalista fueron las corrientes expresivas que causaron una mayor influencia sobre el arte realizado en Taiwán durante el período colonial. Por un lado, el sistema artístico educativo que aprendían los taiwaneses de la época se centraba en una formación técnica basada en los principios rutinarios de la pintura académica, y esto, por su parte, se convertirá en la forma básica a través de la cual desarrollarán sus creaciones artísticas personales. Por otro lado, y debido a que los artistas taiwaneses habían sufrido estrictas limitaciones referentes al comportamiento y al pensamiento por parte de la cultura colonial dominante, la pintura naturalista fue aceptada con facilidad por el gobierno colonial japonés y por las exposiciones oficiales, teniendo en cuenta que se centraba en representar a la sociedad local, sin ningún tipo de pretensión crítica. Todo esto, como no podía ser de otra manera, afectaba a las ideas estéticas del artista y de la sociedad.

A modo de paréntesis, en este punto, conviene destacar la utilización del retrato escultórico por parte de la política colonial, de una manera mucho más explícita que la pintura, para educar a la sociedad y ensalzar al gobierno japonés. Remontándonos un tiempo atrás, observamos como en la sociedad taiwanesa anterior al siglo XX no había estatuas que representaran las características faciales propias de individuos particulares ya que estas, aun poseyendo forma humana, remitían a deidades religiosas. Posteriormente, después de 1900, el gobierno colonial comenzó a contratar escultores japoneses y extranjeros que produjeron estatuas conmemorativas de personajes importantes, como pudieran ser difuntos funcionarios japoneses de alto rango que habían contribuido al desarrollo de Taiwán,<sup>100</sup> propagando así una ideología política nacionalista concreta. (fig. 359) Así, la cultura del retrato escultórico comenzó a extenderse desde los países europeos y americanos hasta Japón, pasando posteriormente a Taiwán. Pero, por otra parte, la mayoría de los taiwaneses seguía concibiendo el retrato escultórico público en base a la idea del culto religioso y de una educación en virtudes, opinando que la escultura debía ser “como los dioses mismos, que recibían ofrendas de la gente”.<sup>101</sup> Aun así, hubo escultores locales como Huang Tu-Shui (1895-1930), Pu Tien-Sheng (1912-1996) o Chen Hsia-Yu (1917-2000),

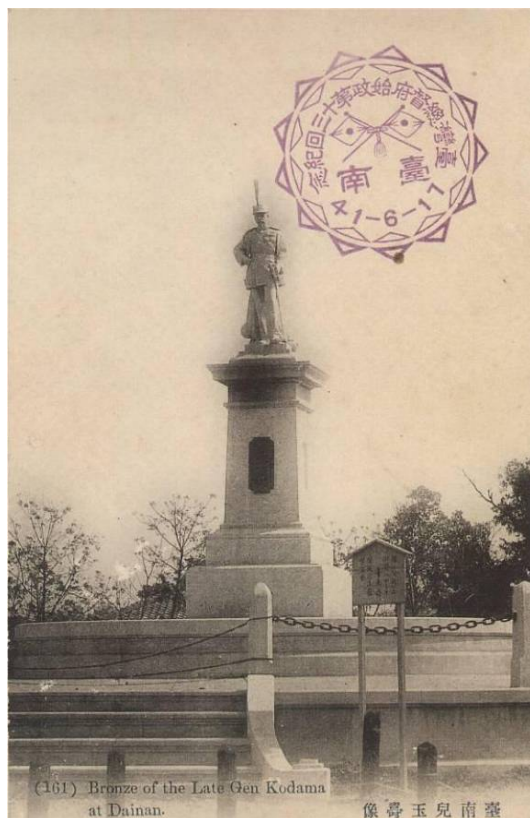
---

<sup>100</sup> LI, Pin-Kuan: *Investigación sobre la estatuaria conmemorativa de Taiwán en el período colonial japonés*, Taipéi, Editorial de la Universidad Normal de Taiwán, 2009, p. 24.

<sup>101</sup> ANÓNIMO: “Alabanza a la estatua”, publicado en *Diario Nuevo de Taiwán* en el día 15 de marzo de 1903, p. 5.

entre otros, que estudiaron en Japón la escultura académica occidental y que comenzaron a producir esculturas privadas, recibiendo el patrocinio económico de la burguesía taiwanesa y de los japoneses que vivían en Taiwán. Estos retratos escultóricos de encargo privado, generalmente se realizaban siguiendo un estilo naturalista, teniendo en cuenta que el objetivo de su producción estaba destinado a funciones prácticas y sociales, como pudieran ser la conmemoración o el recuerdo (fig. 360 y 361). Y así, de este modo, la producción del retrato escultórico comenzó a erigirse como una tendencia popular en la sociedad taiwanesa<sup>102</sup> que, por primera vez en su historia del arte, experimentó la expansión de un nuevo desarrollo de la idea visual, así como una transformación técnica y material de la imagen oficial del retrato tradicional chino.

Como un último apunte, hemos de tener en cuenta que algunos intelectuales taiwaneses de la época, en su afán por criticar la cultura colonial japonesa y para



**Fig. 359.** Estatua del conde Kodama Gentarō Envainan, foto de AA.VV.: *Tainan del período de la ocupación japonesa de Taiwán*, redactor de He Pei-Qi, Taipéi, Editorial Biblioteca Nacional, 2007, p. 235.



**Fig. 360.** Estatua de Yan Guo-Nian, Huang Tu-Shui, 1928-1929, bronce, altura: 86 cm. Museo de Bellas Artes de Taipéi.

<sup>102</sup> LI, Pin-Kuan: *Op. Cit.*, p. 63.



**Fig. 361.** *Busto de Su You-Rang*, Pu Tien-Sheng, 1939, material y tamaño sin dato, fotografía documental.

influir en la conciencia local, daban conferencias en público manifestando deseos reformistas, mientras que el arte visual no desarrolló un lenguaje crítico hacia la situación política, sino que se centró en una creación pictórica inocente propia de la cultura nativa. Y esto, ciertamente, revela que el ambiente integral de la sociedad taiwanesa todavía se regía por una serie de normas rigurosas y conservadoras.



**Fig. 362.** *Coro*, Li Shih-Chiao, 1943, óleo sobre lienzo, 116.5 x 91 cm. Museo nacional de Bellas Artes de Taiwán.

Si la segunda guerra chino-japonesa estalló en 1937, tan solo cuatro años después, en 1941, comenzó la guerra japonesa-estadounidense del Pacífico, impregnando la vida de una atmósfera estresante que, en efecto, estimuló al arte japonés, engendrándose el estilo del “arte de la guerra divina”, con el fin de inspirar, animar e impulsar a las masas. *Coro* (fig. 362), realizado en 1943 por el pintor Li Shih-Chiao (1908-1995), cuya pintura de retrato al óleo había sido seleccionada y expuesta en numerosas ocasiones en exposiciones oficiales, constituye la

obra más representativa del arte taiwanés bajo la influencia del arte japonés en tiempo de guerra. Siguiendo un estilo naturalista, se representa en ella a un grupo de niños cantando en un refugio antiaéreo y, si bien la imagen parecía transmitir una atmósfera de inocencia infantil, el hecho es que por aquel entonces Taiwán sufría constantes ataques aéreos que obligaban a la gente a protegerse en los refugios. Los niños cantando, en este sentido, parece un intento de velar los desastres y el terror de la guerra, como una esperanza en el fin del conflicto y en el advenimiento de la paz. Y este fondo histórico, precisamente, fue el causante de aquella simpatía por esta representación melancólica e indefensa.<sup>103</sup>

Al hilo de esto, la obra *Donación del caballo* (fig. 363), del pintor de Nihonga Lin Yu-Shan (1907-2004), describe la situación real de la sociedad taiwanesa durante el conflicto bélico, en la que se representa a un joven taiwanés llevando dos caballos y preparándose para entrar en el servicio militar japonés. Este tema, por su parte, explica la confusión generada por la influencia de la japonización de la política colonial en la conciencia nacional del taiwanés, teniendo en cuenta que, a nivel formal, se aprecian las características técnicas del Nihonga, que promovía una representación limpia, clara y brillante, y que tendía mucho más a expresar el espíritu metafísico en la forma pictórica y en la estructura visual. Esta obra,



**Fig. 363.** *Donación del caballo*, Lin Yu-Shan, 1943, Nihonga y tinta china sobre papel, 131.7 x 200.2 cm. Museo de Bellas Artes de Kaohsiung.

<sup>103</sup> YAN, Juan-Ying: *Op. Cit.*, p.124.

además, poseía un significado de gran importancia, ya que se presenta como un testimonio del proceso de transformación de la cultura, del arte y de la política taiwanesa hacia la mitad del siglo XX. Al respecto de esto, es anecdótico señalar que la obra se realizó 1943, por lo que las dos banderas que aparecían en ella eran las de Japón. Posteriormente, en 1945, el fin de la segunda guerra mundial trajo consigo la rendición del país nipón y la consiguiente liberación de Taiwán, cuyo gobierno fue asumido por la República de China. Dos años después, el 28 de febrero de 1947, se produjo un conflicto entre los taiwaneses y los funcionarios chinos, desembocando en grandes disturbios que se extendieron por todo el país y que, rápidamente, fueron aplacados por las tropas del gobierno de la República de China, que aplicaron una dura represión. En este sentido, fueron muchos los intelectuales de la política, de la cultura y del arte, que se involucraron en dicho movimiento, siendo posteriormente arrestados y fusilados. Como consecuencia de este acontecimiento social (denominado “Incidente del 28 de Febrero”), el pintor Lin Yu-Shan, temiendo verse implicado en asuntos políticos, borró las banderas japonesas y las cambió por las de la República China, ocultando además la pintura en su casa hasta 1999, año en el que por fin se hizo pública. Finalmente, y teniendo en cuenta el daño sufrido en la parte derecha de la obra, Lin Yu-Shan la restauró como era en un principio, por lo que, a día de hoy, podemos una bandera de la República China y otra de Japón. De hecho, llama la atención que, bajo la bandera de la República China, situada en la parte izquierda, se observan algunas huellas pictóricas de la imagen original, en la que aparecía la bandera japonesa.

Y así, después de la marcha de los invasores japoneses en 1945, la sociedad taiwanesa continuó bajo la dominación de un nuevo opresor, personificado esta vez en el gobierno autoritario de Chiang Kai-Shek y dando paso de nuevo a una época marcada por la producción de un arte propagandístico centrado en el elogio a los líderes políticos.

### **3.2 El gran retrato de Chiang Kai-Shek**

Al liberarse de la dominación colonial japonesa, el pueblo taiwanés recobró la ilusión y la esperanza por un nuevo régimen político. Pero por otra parte, y como consecuencia de la alternancia de distintos gobiernos políticos desde 1895 hasta 1945, la sociedad experimentó numerosas transformaciones en cuanto a los hábitos de vida y a los conceptos culturales propios. Así, por poner un ejemplo, en el cuadro *Mercado* (fig. 364) de Li Shih-Chiao, que participó en la primera



exposición oficial de la República de China en Taiwán en 1946, quedará reflejado fielmente este fenómeno. En él, podemos ver a una chica que lleva gafas de sol y que viste una indumentaria china al estilo de Shanghai, expresando un porte noble y elegante que contrasta con la miseria que aparece a su alrededor, donde un grupo de taiwaneses visten ropas andrajosas. Esto, ciertamente, indica el estilo de vida de los chinos en el Taiwán de la época, que generalmente poseían una condición privilegiada con respecto al resto de la población, teniendo en cuenta que la mayoría de los taiwaneses eran pobres como consecuencia de la guerra y de la inflación monetaria. Este hecho, como es obvio, fue uno de los detonantes de las protestas por el tratamiento desigual que existía entre las distintas clases. Y, en este sentido, la disposición constructiva de la obra manifiesta una dura crítica hacia la sociedad, condicionada en parte por el pensamiento de izquierdas que había influido en Li Shih-Chiao.<sup>104</sup> Al respecto de esto, él mismo había dicho: “Si el arte sólo puede ser comprendido por el artista, pero no por otras personas, está fuera de las masas. Y este arte es indigno de la



**Fig. 364.** *Mercado*, Li Shih-Chiao, 1945, óleo sobre lienzo, 157 x 146 cm. Museo de Li Shih-Chiao.

cultura democrática. Si la política va a pertenecer al pueblo en el futuro, también la cultura y el arte habrán de hacerlo. Y así, del mismo modo, la pintura tiene que seguir esta dirección para considerar su elemento creativo y artístico que vendrán. Abandonemos, pues, la producción que únicamente refleja una apariencia hermosa y creemos obras que posean una conciencia personal y unas ideas propias”.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> XIA, Ya-Na: “Etapa inicial después la guerra 1945-1949: Retrato de grupo de Li Shih-Chiao y la sociedad taiwanesa”, recogido en *Simposio Artístico*, Taiwán, Editorial Instituto postgrado de Estudios de Arte de la Universidad Nacional Central, nº 10, 2008, p. 63.

<sup>105</sup> Las palabras de Li Shih-Chiao se anunciaron en el foro “Comentar el futuro de la cultura de Taiwán” en 1946, recogido en la revista *Nuevo Nuevo*, nº 7, octubre de 1946, Taipéi, Cultura Chuanwen, 1995, pp. 4-9. Citado en *ibidem*, p. 62.

Lamentablemente, y a pesar de los deseos reformistas, este ideal artístico se descompondrá por completo como consecuencia del impacto causado por el “Incidente del 28 de febrero” de 1947. Y a partir de este momento, la sociedad taiwanesa volverá a llenarse de miedo, tratando de evitar cualquier persecución por parte del régimen autoritario de Chiang Kai-Shek (1887-1975) que, al establecerse en Taiwán, promulgará la ley marcial y asumirá el desarrollo del arte taiwanés durante el período del “terror blanco”.

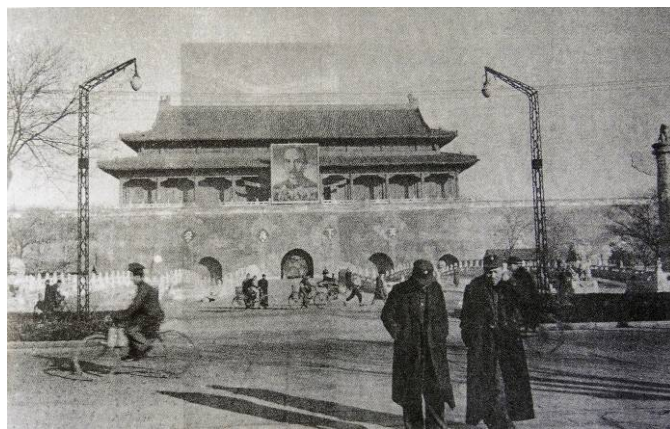


**Fig. 365.** Portada de la revista *Time*, el día 3 de septiembre de 1945.

Chiang Kai-Shek, el que fuera líder supremo del ejército durante la segunda guerra chino-japonesa (fig. 365), ocupó la presidencia del gobierno nacionalista de la República de China en 1928 y, después de derrotar a Japón en 1945, pasó a convertirse en un símbolo espiritual de vital importancia para el pueblo chino (fig. 366). Por otra parte, y teniendo en cuenta que no cesaba en tratar de arrogarse continuamente la autoridad absoluta de la política china, se granjeó una fuerte oposición del Partido Comunista de China (fig. 367), desembocando en el estallido de la Segunda Guerra Civil China. En ésta,

las tropas de Chiang Kai-Shek acumularon numerosos fracasos, habiendo perdido ya en 1949 todas las zonas del país. Tras la derrota, alrededor de ochocientos mil soldados, acompañados por sus familias, huyeron a Taiwán y repoblaron el país, asumiendo Chiang Kai-Shek la presidencia de la República de China en Taiwán. Así, en 1950, China se separará oficial y definitivamente en dos regímenes distintos, como son el de Taiwán y el de China. En *Historia de cien años de la pintura china al óleo*, se dice que Chiang Kai-Shek apreciaba mucho a Hitler, así como los métodos dictatoriales y autocráticos del fascismo para unificar las fuerzas divididas del país. En este sentido, al haber estudiado la historia de Alemania, aplicará los conocimientos militares y el sistema cultural nazi para controlar y contener las ideas del pueblo. Pero, como consecuencia de la derrota de Hitler y de la Segunda Guerra Civil China, Chiang Kai-Shek no tendrá opción

de aplicar las políticas artísticas del fascismo,<sup>106</sup> aunque es evidente que lo ejercerá en la sociedad taiwanesa después de 1949.



**Fig. 366.** El retrato de Chiang Kai-Shek en la Puerta de Tian'anmen el día 3 de diciembre de 1945, anónimo, fotografía, recogido en *Historia de cien años de la pintura china al óleo*.



**Fig. 367.** Chiang Kai-Shek y Mao Tse-Tung, sobre 1945, foto documental.

Desde el 20 de mayo de 1949 hasta el 15 de julio de 1987, durante treinta y ocho años, se llevó a cabo en la sociedad taiwanesa una dominación estricta mediante la ley marcial en la que se restringieron los derechos de discurso, publicación, conferencia y reunión. Así mismo, se estableció la Agencia Nacional de Inteligencia, que llevó a cabo misiones de vigilancia, inspección, encarcelación y asesinato secreto, con el fin de controlar y coartar la libertad de las masas, por lo que todas las asociaciones que se denominaban con la palabra “Taiwán” se cambiaron por el título de “China” o de “República de China”.<sup>107</sup> Por otra parte, en las escuelas, se enseñaba el mandarín como el único idioma popular, prohibiéndose el empleo del taiwanés, del hakka y de cualquier lenguaje aborigen. La docencia, por su parte, se centró en las humanidades propias de China, como eran la cultura, la historia, la geografía y la literatura, eliminándose todas las nociones izquierdistas del socialismo a la vez que se inculcaban las ideas de la política nacional y se promovían constantemente canciones, lemas y eslóganes patrióticos, como el famoso “resistir a los comunistas y restablecer China”. En cuanto a la cultura, durante la etapa de la ley marcial, la propia subjetividad cultural que se había desarrollado originalmente en Taiwán fue

<sup>106</sup> LIN, Xing-Yue: *Op. Cit.*, p. 520.

<sup>107</sup> SHI, Bing-Xi: “Oposición y compromiso en el desarrollo temprano del arte de Taiwán”, publicado en el foro de *Origen y conformación-Arte de Taiwán y el movimiento cultural* en los días 15-18 de agosto de 2008. [http://www.twcenter.org.tw/g03/g03\\_11\\_03\\_01.pdf](http://www.twcenter.org.tw/g03/g03_11_03_01.pdf). Ref: 18/08/2012.

ignorada y encubierta deliberadamente por el gobierno de Chiang Kai-Shek, el cual se vanagloriaba de haber heredado el pensamiento ortodoxo de la cultura china tradicional. Así, la imagen individual de Chiang Kai-Shek se convirtió a través del retrato en el símbolo del poder, omnipresente en la sociedad taiwanesa, reflejando una gran influencia del arte de propaganda del fascismo.

Al respecto de esto, en primer lugar, cabe señalar que cuando el gobierno japonés abandonó Taiwán en 1945, todas las estatuas de los funcionarios japoneses realizadas durante el período colonial y que poseían un valor público-conmemorativo, fueron destruidas de inmediato, sustituyéndose por otras estatuas de líderes que representaran la ideología política de la República de China, como ocurrió en la Roma de Plinio. Uno de ellos era Chiang Kai-Shek (fig. 368) y el otro el señor Sun Yat-Sen (1866-1925) (fig. 369), que había derribado el régimen imperial y restablecido el gobierno del Kuomintang (Partido Nacionalista Chino) y la República de China, siendo considerado por el propio Chiang Kai-Shek como su maestro espiritual; desde su muerte en 1928, el Kuomintang comenzó a elogiar su figura como el padre de la China moderna, fenómeno que se extendió también a la sociedad taiwanesa.<sup>108</sup> Así, después de que el gobierno (Kuomintang) de Chiang Kai-Shek llegara a Taiwán en 1949, la imagen personal de Sun Yat-Sen se convirtió en el símbolo del gran hombre nacional, razón por la que fue utilizada en diversos soportes, como billetes, sellos e impresos, y exhibida en festividades, lugares de reunión y agencias oficiales (fig. 370 y 371). Por otro lado, se acordó el aniversario del nacimiento y de la muerte de Sun Yat-Sen como fiesta nacional, construyéndose un gran salón conmemorativo para realizar ceremonias públicas en honor a su memoria. Todo esto no eran sino una serie de acciones de propaganda política que, además de servir para demostrar la postura del gobierno de Chiang Kai-Shek y consolidar una ideología central, única y nacional de las masas, intentaba exaltar y alabar su figura, teniendo en cuenta que había dirigido el estado de manera ortodoxa según las ideas de Sun Yat-Sen, heredando además el contexto de la cultura china tradicional. Sabemos, en este sentido, que la ceremonia de ofrendar al antepasado era una de las costumbres populares más antiguas de la cultura china y de la sociedad taiwanesa, por lo que esta actitud propagandística de Chiang Kai-Shek también lo impulsaba, de paso, a la posición suprema de gran líder.

---

<sup>108</sup> CHOU, Chun-Yu: *Modelar la masa del partido nacional-Investigación de la fiesta nacional de la República de China*, Taipéi, Instituto postgrado de la historia de Taiwán de la Universidad Nacional de Chengchi, 2008, pp. 395-399.



**Fig. 368.** Escultor Pu Tien-Sheng y la estatua de muro de Chiang Kai-Shek con uniforme de militar en el taller, anónimo, sobre 1946, fotografía.



**Fig. 369.** Estatua de Sun Yat-Sen, Pu Tien-Sheng, 1949, bronce, altura: 300 cm. Sala de Zhongshan, Taipéi.



**Fig. 370.** Cinco yuan del Nuevo dólar taiwanés con el retrato de Sun Yat-Sen, publicado en 1949.



**Fig. 371.** Retrato de Sun Yat-Sen.

Por otra parte, durante el período de la ley marcial, el gobierno de la República de China potenció el renacimiento de la cultura tradicional, proclamando a Chiang Kai-Shek como el salvador nacional y el gran hombre mundial, teniendo en cuenta que su motivación residía en oponerse por completo a la revolución cultural que Mao Tse-Tung estaba llevando a cabo en China. De este modo, los medios de masas, que poseían una función de comunicación pública, tanto a nivel icónico como en periódicos y revistas, presentaban a menudo reportajes que felicitaban a Chiang Kai-Shek por su cumpleaños (fig. 372, 373), aparte de los muchos artículos que trataban de halagar su excelente moral o su personalidad perfecta. En este sentido, la imagen de Chiang Kai-Shek fue también llevada a cabo a través de la representación escultórica, disponiéndose en zonas públicas (fig. 374) para expresar el respeto que tenía la gente a su posición de gran líder. De hecho, tras su muerte en 1975, la sociedad taiwanesa se vio acosada por el dolor y por el miedo, por lo que el gobierno de la República de China llevó a cabo una serie de disposiciones para honrar la memoria del difunto líder; ejemplos de esto los encontramos, por citar algunos, en el hecho de que se establecieran las fechas de su nacimiento y de su muerte como fiestas nacionales, en la construcción de un gran edificio conmemorativo, en la creación de piezas musicales que alababan sus hazañas, en la difusión de su historia personal a través de la docencia académica o en la colocación de estatuas con su efigie en las zonas públicas del país, obligándose además a colgar su retrato en todas las escuelas y lugares públicos de reunión.<sup>109</sup> Todo esto modeló un prototipo de referencia para la producción de estatuas conmemorativas de Chiang Kai-Shek,<sup>110</sup> creándose una moda sumamente popular en la sociedad taiwanesa, por la que el hecho de poseer una estatua del difunto líder otorgaba un reconocimiento de ciudadano patriótico o, incluso, una especie de superstición protectora; algunas empresas llegaron hasta el punto de anunciarse en los periódicos ofreciendo la reproducción y venta por encargo de la estatua del gran hombre.<sup>111</sup> (fig. 375) Finalmente, en 1978, Chiang Ching-Kuo (1910-1988), el hijo de Chiang Kai-Shek, tomó posesión como presidente de la República de China, heredando el culto a la personalidad de su padre, que fue elevado casi por completo a una categoría divina. Y así, durante el período de la dominación de Chiang Ching-Kuo, la costumbre de ofrendar a los antepasados, que en la cultura

---

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 479.

<sup>110</sup> ANÓNIMO: "Diseños normativos para la producción de la estatua de Chiang Kai-Shek", publicado en *Diario Central* en el día 4 de mayo de 1975, p.3.

<sup>111</sup> HUANG, You-Qin: "Florecimiento y decaimiento de la estaua del gran hombre en Taiwán", recogido en AA.VV.: *Debate sobre el significado del retrato moderno*, redactor de Liu Rui-Qi, Taipéi, Editorial Yuan-Liou, 2012, pp. 230-235.



**Fig. 372.** Felicitando al cumpleaños al presidente Chiang de 76 años de edad en su cumpleaños, dibujo en la revista *Youth*, No. 5. Vol. 16, 31 de octubre de 1962, p. 3.



**Fig. 373.** Decoración para Felicitar al cumpleaños del presidente Chiang Kai-Shek por su cumpleaños en Taipéi, foto del autor Wang Jie-Sheng , recogido en el periódico de *Daily News central* del día 30 de octubre de 1969, p. 3.



**Fig. 374.** Pu Tien-Sheng y la escultura en bronce de Chiang Kai-Shek en Kaohsiung, anónimo, 1971, fotografía.



**Fig. 375.** Conmemoración por el tercer aniversario de la muerte del presidente Chiang Kai-Shek, anuncio de la empresa Meisi, recogido en el periódico del *Diario Central* del día 22 de febrero de 1978, p. 1.

china tradicional reflejaba una idea ética, se transformó desde una ceremonia familiar de condición privada a una actividad de masas destinada a honrar la memoria del gran hombre.

Respecto al Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek, que fue construido en 1980 (fig. 376 y 377), conviene señalar que se realizó en base a la tipología de un santuario religioso o de un palacio imperial; de hecho, en los aniversarios especiales del difunto líder, acudía el presidente acompañado de un gran número de funcionarios, realizando ofrendas a su estatua para honrar su memoria. El proceso de estos comportamientos, ciertamente, parecía otorgar algún tipo de identidad propia, marcando explícitamente una correspondencia entre la ética y la moralidad de las personas, pero, a decir verdad, era mucho más parecido a una gran *performance* propagandística llevada a cabo en un espacio público. En dicho salón, además de presentarse numerosos artículos de su vida privada, como pudieran ser su ropa, sus escritos, su coche o su bastón, se exponían enormes retratos en los que él era el protagonista absoluto, inspirados en fotografías de los archivos históricos. En estas imágenes, Chiang Kai-Shek siempre aparecía representado con el uniforme militar y en una pose que reflejaba el ímpetu majestuoso y el temperamento grave propios del soldado (fig. 378). Así mismo, en otros retratos, se representaba alguna escena histórica donde Chiang Kai-Shek conversaba sobre asuntos nacionales con Sun Yat-Sen,



**Fig. 376.** *Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek*, foto de Ma Jien-Kuo.

**Fig. 377.** *Chiang Kai-Shek*, Chen Yi-Fan (1926-), 1980, bronce, altura: 630 cm. Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek.





**Fig. 378.** Retrato de Chiang Kai-Shek con uniforme militar, Zhang Ji-Yu, 1981, óleo sobre lienzo, 168 x 93 cm. Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek.



**Fig. 379.** Sun Yat-Sen y Chiang Kai-Shek, Wu Er-Qu, 1980, óleo sobre lienzo, 169 x 130 cm. Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek.



**Fig. 380.** Revista la academia Militar de Whampoa, Liang Jun-Wu, sobre 1980, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato, Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek, foto de Liu Wei-Lan.

indicando así, alegóricamente, la posición ortodoxa de la sucesión y de la continuidad política y cultural (fig. 379). Por otra parte, como no podía ser de otra manera, no falta en la colección el retrato ecuestre, que representaba la excelente capacidad del líder para regir el gobierno y la política (fig. 380).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar que estos escenarios históricos describen, por su parte, la identidad real del gran líder, constituyendo también una metáfora de su idea fundamental, que no era sino la creencia en la dictadura autoritaria del fascismo.

Todos estos retratos se realizaron durante el período de la dominación de Chiang Ching-Kuo, comenzando a establecerse también, aunque en menor medida que con su padre, un culto a su persona como líder nacional; este culto, de hecho, será impulsado por pintores oficiales muy cercanos a él, con una intención interesada y aduladora. Así, por ejemplo, en la obra *Visitando el frente*, (fig. 381) se describe a Chiang Ching-Kuo junto a su padre en el campo de batalla, inspeccionando y animando a las tropas nacionales. En la imagen, aparecen en medio de la naturaleza y sin vestir el uniforme militar, hecho que disminuye la atmósfera solemne y seria que posee la guerra. La sonrisa de sus rostros, por otra parte, parece indicar que al padre le satisface el hecho de que su hijo herede la causa nacional y prosiga con la construcción del país, mientras que el hijo se alegra al recibir las instrucciones de su padre. En *Añorando a la familia en el jardín Mei-Tai* (fig. 382), que es otro ejemplo de retrato de Chiang Ching-Kuo, aparece reflejada su piedad filial al ser representado en el lugar favorito de su padre. En la obra, además, viste la indumentaria china de la época feudal, demostrado reconocimiento y respeto hacia el pensamiento cultural tradicional. Sobre su cabeza, grabado en una madera, puede leerse la inscripción “El cenador de añorar a la familia”, aludiendo directamente al título del cuadro. Así, teniendo en cuenta ambas representaciones, podemos observar que actúan como una propaganda destinada a mostrar a la personalidad ortodoxa, con



Fig. 381. *Visitando el frente*, Liang Jun-Wu, sobre 1980, óleo sobre lienzo, tamaño sin dato, Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek, foto de Liu Wei-Lan.

respecto a la cultura china, que poseía Chiang Ching-Kuo. Por otro lado, es importante resaltar, también, que dichas imágenes insinuaban, de manera implícita, la legitimidad de su conversión en gobernante nacional. Pero, al respecto de esto, tenemos que saber que, si bien Chiang Ching-Kuo continuó con los métodos propagandísticos de Chiang Kai-Shek, no promoverá, sin embargo, el culto a sí mismo, indicando claramente que la República de China tenía, únicamente, dos grandes hombres: Sun Yat-Sen y Chiang



Kai-Shek. Además, en 1985, Chiang Ching-Kuo manifestó públicamente que la familia

**Fig. 382.** *Añorando a la familia en el jardín Mei-Tai,* Wu Er-Qu, 1980, óleo sobre lienzo, 169 x 130 cm. Salón Conmemorativo de Chiang Kai-Shek.

Chiang ya no seguiría al mando de la jefatura del estado. El investigador Huang You-Qin, al respecto de esta declaración, afirma que no sólo supuso el debilitamiento del poder de la dictadura de Taiwán, sino que tuvo, también, un valor significativo en cuanto al desarrollo del arte propagandístico del retrato político después de 1949,<sup>112</sup> teniendo en cuenta que Chiang Ching-Kuo anunció el levantamiento de la ley marcial en 1987 y murió en 1988. De este modo, el retrato mítico del gran hombre, que había representado el espíritu ideal y el poder supremo en la sociedad taiwanesa, entró de lleno en una nueva etapa, con nuevas ideas y formas de interpretación y desarrollo.

### 3.3 El retrato local en Taiwán

Durante el período de la ley marcial, comprendido entre 1949 y 1987, la ideología política de Chiang Kai-Shek, además de haber impulsado la forma expresiva del retrato del gran hombre a partir de la educación oficial, influyó también en el desarrollo y en el contenido de la educación artística de Taiwán. De

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 236 ◦

este modo el Nihonga, que se introdujo durante el período colonial japonés, fue rechazado y excluido completamente de las exposiciones oficiales y del sistema educativo de la academia artística, convirtiéndose las pinturas de letrado tradicional a la tinta china, como el paisaje, las flores, los pájaros y la figura humana mitificada, en una de las corrientes más importantes de la educación pictórica en las escuelas artísticas, aunque sin incluirse el género del retrato chino tradicional. Por otra parte, la enseñanza de la pintura occidental, como pudiera ser el óleo, la acuarela y el dibujo, continuó todavía con el estilo académico del realismo naturalista, siendo la pintura al natural la norma principal.

Por otra parte, conviene destacar que, en aquel entonces, eran muchos los artistas de la pintura occidental que preferían realizar paisajes, naturalezas muertas o escenas de interior, tal vez con la intención de evitar cualquier tema alusivo a la crítica social o a formas y signos que remitieran a aspectos sensibles de la política, como por ejemplo la revolución, la estrella, la bandera roja o Mao Tse-Tung, siendo todo esto un tabú significativo en la representación icónica. Por este motivo, el arte pictórico de Taiwán, especialmente el lenguaje de la forma y el estilo expresivo de la imagen del individuo, fue reprimido en su posibilidad de cambio y progreso durante el período de la ley marcial; por otra parte, como consecuencia del estallido de la Guerra de Corea (1950-1953), las tropas estadounidenses se establecieron en Taiwán e introdujeron, indirectamente, la pintura del expresionismo abstracto, que por aquel entonces ya era muy popular en los EE.UU. Así, la exploración de las formas abstractas y semi-figurativas de dicha pintura se convirtió en la dirección creativa que tomaron muchos de los artistas taiwaneses, teniendo en cuenta que la influencia americana desempeñó siempre un papel importante como “país avanzado” sobre la sociedad taiwanesa; y este nuevo lenguaje, además, resultaba idóneo para el régimen del país, ya que la forma y la simbología de la pintura abstracta no tocaba, en absoluto, el sensible tema de la política.

En los años cincuenta y sesenta, las corrientes artísticas más populares del arte de Taiwán serán la pintura china tradicional a la tinta y la pintura abstracta estadounidense. La forma expresiva del retrato, por su parte, se circunscribirá a la institución académica de la pintura al natural, por lo que no llegó a convertirse en un género independiente del sistema artístico educativo que planteara algún tipo de debate sobre la estética de la pintura. Además, la política estableció una serie de límites tanto para el arte como para la literatura, induciendo a una

representación figurativa que se presentaba con una atmósfera conservadora y plagada de ambientes cerrados. En este sentido, la pintura académica del artista Li Mei-Shu constituirá el estilo más común del retrato taiwanés después de 1949, siendo la mayoría de los contenidos y de los temas de sus retratos, principalmente, descripciones de su familia y de sus actividades diarias. (fig. 383) De hecho, en la totalidad de sus representaciones pictóricas, el enfoque de la visión y la estructura de la imagen se concentrará, sobre todo, en registrar fielmente el ambiente cultural y las costumbres populares del localismo de la sociedad taiwanesa. (fig. 384) Por otra parte, no se dará tanta importancia a la pincelada y al color para resaltar la personalidad subjetiva del pintor y la psicología del modelo, ni tampoco se desarrollarán metáforas simbólicas que conlleven pensamientos metafísicos o ideologías políticas determinadas. Además, y debido a que su familia gozaba de una posición acomodada, Li Mei-Shu conoció la fotografía muy temprano, aprovechándola frecuentemente como un apoyo para su creación pictórica. Todo esto indicará, ciertamente, que su pintura del período inicial seguirá las tendencias propias del estilo académico, reflejadas sobre todo en la creación de atmósferas cálidas con una iluminación amarillenta, mientras que en las obras posteriores a los años sesenta se verá influido por la reproducción del color y el claroscuro de la fotografía (fig. 385). Y



**Fig. 383.** *Terraza*, Li Mei-Shu, 1950, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Galería Conmemorativa de Li Mei-Shu.



**Fig. 384.** *Limpiando la tumba del antepasado*, Li Mei-Shu, 1964, óleo sobre lienzo, 100 x 72 cm. Galería Conmemorativa de Li Mei-Shu.



**Fig. 385.** *Heladería*, Li Mei-Shu, 1974, óleo sobre lienzo, 89.4 x 130.3 cm. Galería Conmemorativa de Li Mei-Shu

esta forma expresiva, por su parte, ejercerá también una importante influencia sobre el desarrollo de la pintura taiwanesa que se desarrollará con posterioridad, desempeñando Li Mei-Shu un papel de artista pionero.

En aquel tiempo, por otra parte, eran todavía algunos los artistas taiwaneses que continuaban dedicándose, discretamente, a la investigación de la cultura local taiwanesa. Un ejemplo de esto lo encontramos en el pintor Yen Shui-Long (1903-1997), que había sido educado en Japón durante el período colonial y cuya obra se centraba, principalmente, en describir y registrar la cultura primitiva de la zona. En Taiwán, ciertamente, eran muchos los pueblos indígenas que se repartían a lo largo y ancho del territorio, poseyendo cada uno su propio idioma y sus propias costumbres. Las características faciales de los aborígenes, además, resultaban muy explícitas, como la nariz alta, los ojos grandes, el doble párpado o la piel morena. Y así, Yen Shui-Long, en su afán por documentar la cultura local y aborigen, realizó también algunos retratos de dichos pueblos nativos (fig. 386), que combinó con su creación paisajística. Para ello, utilizó colores primarios y brillantes, tratando de expresar así un aliento apasionado por la cultura primitiva, plasmando además el simbolismo de sus ropajes y de los atributos, que contenían ideas misteriosas de la religión primitiva. Y así, podemos afirmar que estos retratos hablaban de otra tierra y de otra cultura distinta a la de aquel Taiwán; una cultura nativa que se alejaba de la civilización moderna y de la sociedad china de la raza Han que habitaba en Taiwán.

Otro pintor de esta corriente fue Hong Rui-Lin (1912-1996), que finalizó sus estudios de pintura en Japón y, en 1938, se fue a trabajar a una zona minera de Taiwán, en la que vivió treinta y cinco años registrando cada día mediante el dibujo, centrándose en la situación del trabajo y de la vida subterránea de los

mineros; (fig. 387) aunque su forma expresiva era sencilla e inteligible, el conjunto de su obra constituye una representación pictórica llena de sentimientos verdaderos, enriquecida con su propia experiencia personal.

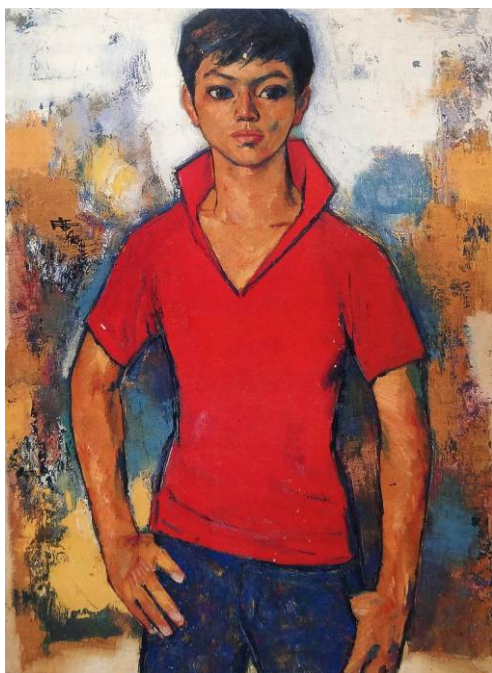


**Fig. 386.** *Mujer aborigen de Taiwán*, Yen Shui-Long, 1970, óleo sobre lienzo, Tamaño sin dato.

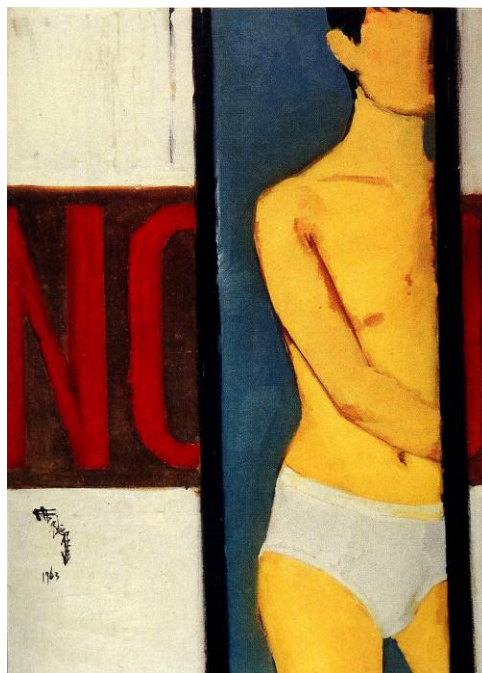


**Fig. 387.** *Retrato anónimo*, Hong Rui-Lin, 1955, tinta sobre papel, 23.5 x 32.5 cm. Museo de Bellas Artes de Taipéi.

Shiy De-Jinn (1923-1981) será el retratista por excelencia del período conservador de Taiwán, cuya característica principal residirá en la representación de sus propias emociones subjetivas. Estudió pintura en la Escuela Nacional de Arte de Hangzhou (que actualmente es la Academia de Arte de China) graduándose en 1948 y huyendo a Taiwán ese mismo año para evitar la guerra. Posteriormente, y debido a que China y Taiwán se dividieron en dos regímenes políticos distintos, no llegó a regresar nunca a su casa, convirtiéndose en el típico artista chino-taiwanés. Su identidad, en este sentido, implicaba un elemento trágico que aludía a la transformación de la contemporaneidad y de la política, siendo *Joven con camiseta roja* (fig. 388) una de las obras más representativas e importantes de su creación como retratista, para la que se valió, como modelo, de su íntimo amigo Chuang Chia-Tsun (1942-). Al respecto de este cuadro, podemos apreciar la excelente habilidad que poseía Shiy De-Jinn para describir y transmitir las características particulares del modelo, aunque él no promovió nunca una representación que imitara completamente la realidad. En este sentido, afirmaba



**Fig. 388.** *Joven con camiseta roja*, Shiy De-Jinn, 1962, óleo sobre lienzo, 64.5 x 90 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.



**Fig. 389.** *Autorretrato*, Shiy De-Jinn, 1963, óleo sobre lienzo, 64 x 90 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.

que “la pintura no es para describir al modelo, sino que representa la ilusión que me inspiró el modelo”.<sup>113</sup> Por este motivo, las características resaltadas en la imagen, como pueden ser los rasgos faciales, la piel morena, el cuerpo flaco o la camiseta roja, sirven para representar el deseo potencial del corazón del pintor, por lo que Chuang Chia-Tsun comentaba que “la pintura no se parece a mí, sino a una encarnación del pintor”.<sup>114</sup> Por otra parte, y debido a que Shiy De-Jinn era homosexual, sus verdaderos sentimientos estaban profunda y necesariamente reprimidos en aquella era conservadora, por lo que *Joven con la camiseta roja* parece apuntar a un reflejo de su amor por Chuang Chia-Tsun, que se refleja implícitamente en la propia creación pictórica. En referencia a la expresión de los sentimientos de Shiy De-Jinn, podemos observar, también, su *Autorretrato* (fig. 389) de 1963, que realizó cercano al estilo pop y en el que se refleja a sí mismo a través de un espejo. En la obra, aparece una figura delgada y amarilla sin facciones en el rostro, reflejando una especie de miedo visual sobre la sexualidad y sobre su propio cuerpo. En el fondo, puede leerse la palabra “NO”, que posee un significado ambiguo, como si fuera una representación metafórica que describe sus sentimientos más profundos, encerrados en una contradicción sobre

<sup>113</sup> ZHENG, Hui-Mei: “Colecciones de las apuntes de Shiy De-Jinn en los años cuarenta y cincuenta”, recogido en la revista *Artista*, nº 11, Taipéi, Editorial Artista, 1997, p. 309.

<sup>114</sup> SHIY, De-Jinn: *Cartas de Shiy De-Jinn a Chuang Chia-Tsun*, Taipéi, Editorial Linking, 1982, p. 3.



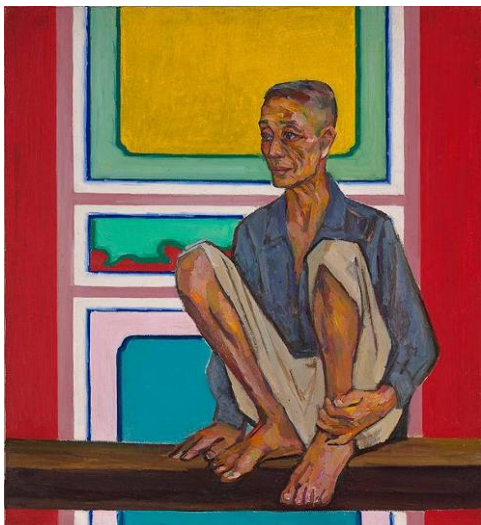
su verdadero “yo”.

Conviene resaltar, en este sentido, que aunque el retrato de Shiy De-Jinn poseía unas fuertes características personales, no llegó a ser apreciado y admitido por todos los artistas taiwaneses sino que, por el contrario, recibió numerosas críticas y condenas. La razón principal residía en que Shiy De-Jinn había pintado retratos por dinero en las calles de Montmartre durante la época en la que vivió en el extranjero para investigar el arte occidental, desde 1962 hasta 1966, hecho que hacía pensar a los artistas taiwaneses tradicionales y conservadores de la época que su comportamiento había perdido toda moral artística, además de humillar la dignidad nacional.<sup>115</sup> Ciertamente, estos extraños fenómenos se relacionaban directamente con las políticas gubernamentales de la época, que potenciaban deliberadamente el “renacimiento de la cultura china tradicional” y que, como la sociedad china antigua, opinaban que hacer un retrato por encargo era un comportamiento que empequeñecía el gusto personal. Aun así, Shiy De-Jinn siguió insistiendo en producir retratos, investigando a fondo el sistema de símbolos de la cultura popular de la China tradicional y tratando de combinar el elemento y la forma creativa de la pintura occidental del siglo XX con la representación del retrato tradicional. Como ejemplo de esto, podemos observar una parte del fondo de *Joven con la camiseta roja*, que presenta influencias del expresionismo abstracto, así como el fondo de *Viejo en cuclillas en el banco* (fig. 390), realizado mediante el dibujo geométrico propio de la arquitectura folklórica tradicional. Estos elementos, además, aumentaron la concepción artística del pensamiento visual en cuanto a la descripción del individuo representado. Otra obra importante es el retrato del poeta Chou Meng-Tieh en meditación (fig. 391), en la que Shiy De-Jinn no dispuso símbolo ni color alguno sobre el fondo lila y blanco, tratando de generar un espacio visual de “vacío”; de hecho, esta composición trataba de reflejar que Chou Meng-Tieh vendía libros de poesía en las bulliciosas calles de la ciudad pero nunca le molestaba nada, por lo que mantenía sereno su temperamento con una personalidad extraordinaria. Y por esto mismo, podemos añadir que aunque esta obra fue realizada al óleo, expresa de alguna manera la concepción artística propia del retrato de letrado chino tradicional, por la que se

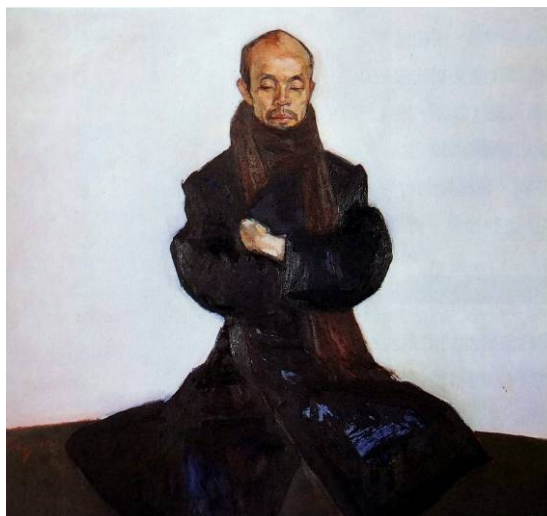
---

<sup>115</sup> Chuang Chia-Tsun: “Incluso hay algunos artistas que condenan a Shiy De-Jinn por haber producido retratos para los clientes en Montmartre, ya que piensan que es humillante ser un pintor de la calle (...) Este asunto le afectó profundamente, no pudiendo enseñar en cualquier escuela ni recibir becas. Incluso el Ministerio de Educación rechazó su solicitud de subvención para investigación del arte occidental”, recogido en *ibidem*, p.5 °

describía a personajes morales y virtuosos.



**Fig. 390.** *Viejo en cuclillas en el banco*, Shiy De-Jinn, 1969, óleo sobre lienzo, 101 x 91 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.



**Fig. 391.** *El retrato de Chou Meng-Tieh*, Shiy De-Jinn, 1972, óleo sobre lienzo, 111 x 123.2 cm. Museo de Bellas Artes de Taipéi.

Por otra parte, y a pesar de que la integridad del pensamiento de la sociedad taiwanesa era cerrada y conservadora durante el período de la ley marcial, la conciencia nacional del pueblo estaba mucho más unida. Cuando la República de China se retiró de las Naciones Unidas en 1971, se rompieron las relaciones diplomáticas con EE.UU en 1978, hecho que provocó en los taiwaneses un gran enfado al verse sumido el país en una situación de aislamiento y marginación, debido principalmente a la desaparición de la escena política internacional y a la pérdida de las ayudas exteriores. Así, en este contexto, se produjo un gran estímulo creativo por parte de artistas que subrayaban y representaban el carácter cultural de la nación y una preocupación humanista por su tierra, apareciendo un movimiento localista que hizo que la pintura del realismo figurativo se convirtiera de nuevo en la forma más popular de la representación artística de Taiwán. De este modo, artistas como Li Mei-Shu, Yen Shui-Long, Hong Rui-Lin o Shiy De-Jinn, aprovecharon la cultura regional para sus temas pictóricos, por lo que la mayor parte de la pintura taiwanesa se centró en la producción naturalista de actividades cotidianas de la sociedad local.

Otra consideración importante es que, aunque la pintura taiwanesa de los años setenta desarrolló continuamente la idea pictórica del realismo naturalista, fueron muchas las técnicas creativas occidentales de las que se apropiaron,

como pudieran ser los métodos de producción del fotorrealismo estadounidense o la pintura regionalista de Andrew Newell Wyeth (1917-2009); de hecho, la composición poética y el lenguaje formal de este último será la que ejercerá una influencia más evidente sobre el desarrollo de la pintura taiwanesa de los años setenta.<sup>116</sup> (fig. 392)



**Fig. 392.** *El mundo de Christina*, Andrew

Newell Wyeth, 1948, pintura al temple, 81.9 x 121.3 cm. Museo de arte moderno, Nueva York.

Es necesario apuntar, en este sentido, que en muchas de las pinturas realistas que describían los fenómenos sociales y regionales de Taiwán, la imagen del individuo, normalmente, jugaba un papel secundario, como si fuera un simple elemento decorativo. Este hecho, ciertamente, expresa el ambiente social y cultural de la época, que era el eje de la representación y la construcción del sujeto de la pintura. Sin embargo, el reflejo de la apariencia y de las características realistas del individuo no trataba de ser un lenguaje que expresara la psicología y las emociones personales del pintor o del modelo, sino que destacaba por su intención de reproducir el comportamiento de la gente y el impacto causado por la sociedad sobre el medio ambiente. Esto, por lo tanto, se traduce en que el uso del elemento artístico en la representación pictórica tenía el objetivo de producir una resonancia y una reverberación en el gusto espiritual y en la visión general. Un ejemplo de esto lo encontramos en *Uno de los días* (fig. 393), de Wang Wen-Ping (1960-), que describe la vida típica del localismo taiwanés y cuya representación cromática y composición formal reflejan una

<sup>116</sup> NI, Tsai-Chin: *Artista-Arte de Taiwán: El desarrollo de dos décadas*, Taipéi, Editorial Artista, 1995, p. 14.

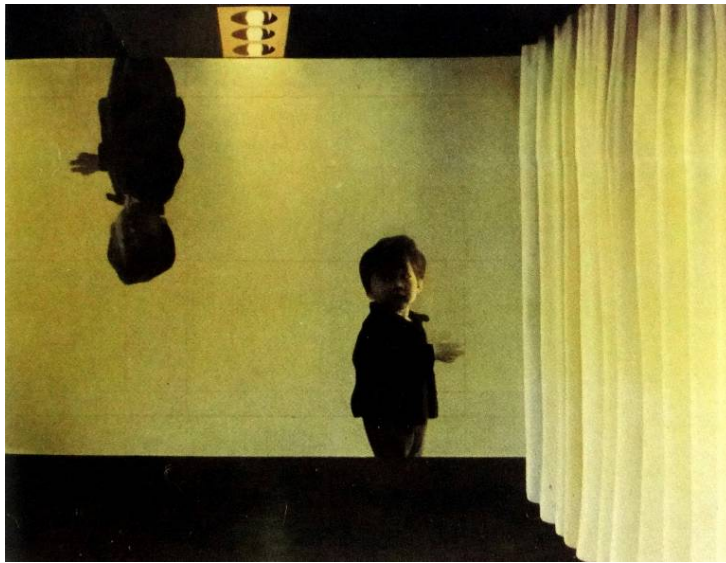
influencia evidente de la pintura de Wyeth, presentando además una preocupación social por la industria de la pesca, que en aquella época se encontraba en una decadencia absoluta. Por otra parte, en *Artista joven y su pintura* (fig. 394), de Chang Chen-Yu (1957-), podemos apreciar símbolos como el bosque seco, la tierra agrietada o los tres colores de la bandera nacional de la paleta, que parecen aludir, metafóricamente, a la historia de la separación política entre Taiwán y China. En *Duda de la existencia- No. 4* (fig. 395), Yang Mao-Lin (1953-) reorganiza una imagen objetiva de la realidad, en la que un niño y su propia figura invertida reflejan una atmósfera de colores cetrinos y monótonos, haciendo referencia a la civilización urbana emergente del Taiwán de aquel



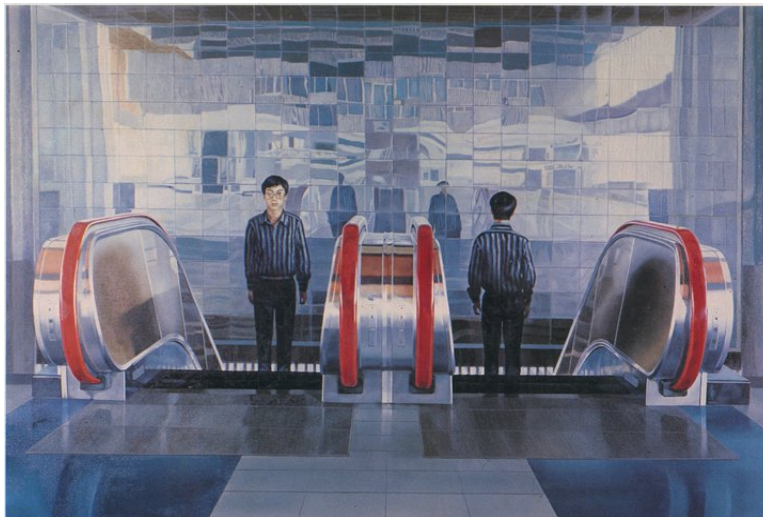
**Fig. 393.** *Uno de los días*, Wang Wen-Ping, 1979, acuarela, 79 x 54 cm.



**Fig. 394.** *Artista joven y su pintura*. Chang Chen-Yu, 1980, óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.



**Fig. 395.** *Duda de la existencia- No. 4*, Yang Mao-Lin, 1978, óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm.



**Fig. 396.** *Recorrido*, Lien Chien-Hsing, 1982, óleo sobre lienzo, 162 x 112 cm.

momento, que causaba en él depresión y soledad existencial. Finalmente, en *Recorrido* (fig. 396), el pintor Lien Chien-Hsing (1962-) utiliza la técnica del fotorrealismo para describir una escena indiferente de la cultura industrial de la ciudad moderna. En ella, aparecen dos autorretratos de figura entera en una escalera mecánica, uno de frente y otro de espaldas, como expresando las inquietudes de los jóvenes taiwaneses que no estaban seguros de a dónde podrían ir.

La crítica taiwanesa contemporánea y, en concreto, Gao Cian-Huei (¿???) piensa que el movimiento localista de la pintura realista en los años setenta, “aunque se presentaba generalmente el símbolo pictórico del regionalismo (...) el pintor y su propio espíritu regional no eran muy fuertes y la conciencia personal

no estaba clara (...) el desarrollo conjunto se confiaba a la idea y a la forma del arte extranjero (...) se había expresado así una pérdida y una superficialidad del reconocimiento espiritual”.<sup>117</sup> En este sentido, la propia Gao afirmará directamente que “antes de los años ochenta, los taiwaneses todavía creían que la función social del arte era la de educar y civilizar al pueblo”.<sup>118</sup> Ciertamente, el desarrollo de este fenómeno centrado en la educación de la gente mediante la representación artística, fue el resultado de un ambiente político que restringía y limitaba a las masas en función de lo que el gobernante concebía como el “renacimiento de la cultura china ortodoxa”, aunque también persiste la influencia de los conceptos de la estética tradicional, inspirados en la ética natural y en la moral de las personas.

Por otra parte, en los años ochenta, al producirse el despegue económico de la sociedad taiwanesa, conocido como el milagro “Made in Taiwán”, por el que los taiwaneses comenzaron a contactar y a intercambiar su mercancía con el resto del mundo, el mercado de las galerías de arte comenzó también a expandirse y a crecer de forma gradual, renovándose además la información artística. Así, fueron muchas las exposiciones que se dedicaron a mostrar los nuevos medios empleados en la creación artística occidental, como la instalación, el arte conceptual, la fotografía o el video, entre otros. Y finalmente, en 1987, el presidente de la República de China, Chiang Ching-Kuo, anunció el levantamiento de la ley marcial, hecho que marcaba oficialmente el comienzo de un período de diversificación en el arte y en la cultura de Taiwán. Así, la sociedad taiwanesa, que se había proclamado heredera de las ideas estéticas de la cultura china tradicional, comenzará a desarrollar también nuevas rutas en la conciencia y en la identidad personal de cara a la creación artística.

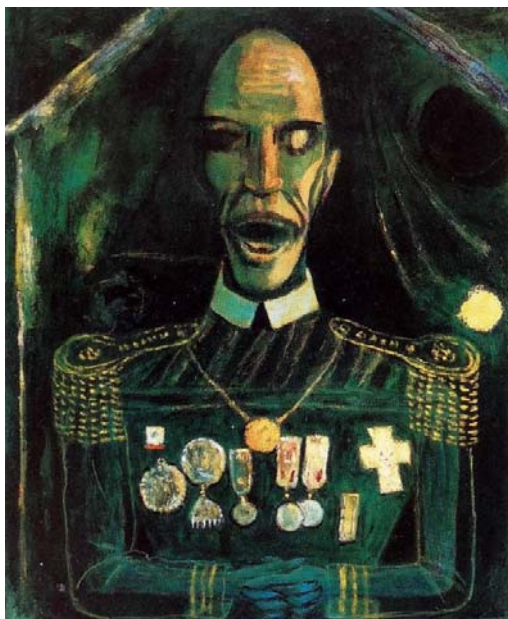
### **3.4 Después del período del “terror blanco”**

Como ya hemos visto anteriormente, la sociedad taiwanesa estuvo sometida a la política colonial japonesa entre 1895-1945 y, posteriormente, a la restricción ideológica de Chiang Kai-Shek durante el período del “terror blanco”, entre 1949 y 1987. Por esto, después del anuncio del levantamiento de la ley marcial en 1987, la política del país se encaminará de forma gradual hacia un sistema aperturista y democrático, siendo este un tema importante y popular para

---

<sup>117</sup> GAO, Cian-Huei: *Bellas Artes sin refinar- la cultura visual en los años noventa*, Taipéi, Editorial Artista, 1996, p. 40.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p.172.



**Fig. 397.** *El gran general*, Li Shih-Chiao, 1964, óleo sobre madera, 65 x 53 cm. Museo de Li Shih-Chiao.

los taiwaneses. Así, las imágenes individuales del político que había poseído el poder supremo serán reconstruidas y representadas de nuevo por los artistas taiwaneses, creando un diálogo crítico sobre la verdad de la historia e, incluso, sobre su significado oculto. En este sentido, podemos destacar a Li Shih-Chiao, pionero de la pintura crítica, que en *El gran general* (fig. 397), de 1964, todavía bajo la Ley Marcial, realizó una figura humana pavorosa y fea con colores oscuros y fríos, ironizando así sobre la dictadura autocrática de Chiang Kai-Shek. Ciertamente, y debido a la opresión y a la intimidación del gobierno en aquel momento, Li Shih-Chiao no llegó a presentar la obra en público, mostrándola únicamente en su taller privado.

Wu Tien-Chang (1956-), por su parte, será el primer artista taiwanés que rompa públicamente el tabú de la imagen política después de 1987.<sup>119</sup> Para ello, en 1989, estudió la vida política del presidente Chiang Ching-Kuo (que murió en 1988) para producir cinco retratos de cinco períodos diferentes (fig. 398); el primero, un retrato de la juventud, con el ceño fruncido, en referencia al período de su formación en Rusia y a la tensión que le causaba la situación política china; el tercero, ya en la edad madura, aparece con cara de maldad, teniendo en cuenta que desempeñó trabajos en la agencia de Inteligencia y llevó a cabo crueles persecuciones; finalmente en el quinto, perteneciente a sus últimos años de vida, es representado con un rostro amable, porque había levantado muchas prohibiciones para las masas. Estas expresiones, por su parte, se mezclaron con la descripción y el modelado subjetivo de Wu Tien-Chang, resultando un reflejo explícito del rostro del político condicionado por los distintos estados de ánimo del artista. Pero por otra parte, y gracias a esto, la obra de los cinco retratos presenta elementos claves para la crítica y para la reflexión sobre la falacia del realismo histórico.

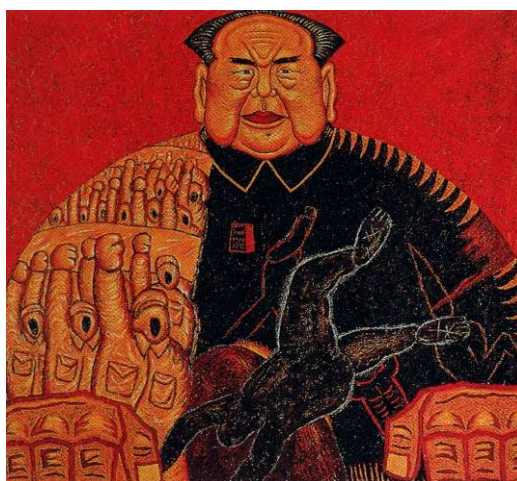
<sup>119</sup> YANG, Wen-Yi: "FloreCIMIENTO del arte contemporáneo de Taiwán después del levantamiento de la ley marcial", recogido en la revista *Tendencia trimestral*, nº 12, Taipéi, Editorial Borrada, 1999, p. 176.



**Fig. 398.** *Los cinco períodos de Chiang Ching-Kuo*, Wu Tien-Chang, 1989, óleo, 239 x 246 cm.  
(x 5) Museo de Bellas Artes de Taipéi.



**Fig. 399.** *Sobre la dominación de Chiang Kai-Shek*, Wu Tien-Chang, 1990, óleo sobre lienzo, 310 x 340 cm.



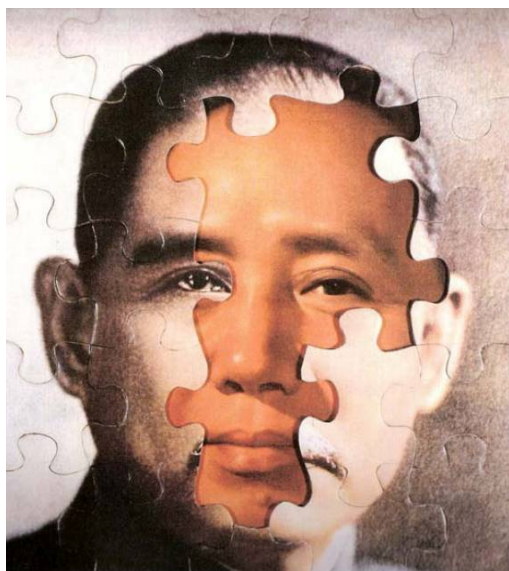
**Fig. 400.** *Sobre la dominación de Mao Tse-Tung*, Wu Tien-Chang, 1991, óleo sobre lienzo, 310 x 340 cm.

Wu Tien-Chang también realizó retratos de políticos chinos que ostentaron una posición suprema del poder autoritario en el siglo XX como Chiang Kai-Shek (fig. 399), Mao Tse-Tung (fig. 400), y Deng Xiao-Ping (1904-1997). Para ello, construirá el rostro de manera frontal y con un aspecto serio, describiendo irónicamente sus posiciones de poder como si fueran emperadores chinos de la antigüedad. Por otra parte, en sus cuerpos se reflejará una crítica a sus políticas,



fundamentadas siempre en conceptos autocráticos que infligían miedo y daño a las masas.

En Taiwán, el retrato político se estableció como un código simbólico en la representación, llevando consigo una moraleja semi oculta que trataba de expresar ciertos significados culturales o valores históricos, aprovechándose además de los distintos medios artísticos. Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en la obra *Reunificación de China con los Tres Principios del Pueblo* (fig. 401), del artista Mei Dean-E (1954-), en la que aparece un retrato de Mao Tse-Tung bajo el puzle incompleto de Sun Yat-Sen, intentando explicar que, verdaderamente, los conceptos políticos e ideológicos de ambos poseían cierta continuidad. El irónico título, por su parte, ridiculizaba por completo la descabellada idea de Chiang Kai-Shek y de Chiang Ching-Kuo, que reclamaron la herencia del pensamiento de Sun Yat-Sen y se anunciaron a sí mismos como los adalides de la cultura china ortodoxa, además de erigirse en el eslogan de la popular propaganda política en la sociedad taiwanesa durante el período de la ley marcial. Así mismo, en *La primera generación del Templo Fude* (fig. 402), una instalación escultórica de Shi Gong Zhong Hao (1960-), aparece un altar típico del templo tradicional taiwanés, amueblado y decorado, a cuyos lados cuelgan dos imágenes de antiguas deidades protectoras, que se mezclan con los retratos de Sun Yat-Sen y de Chiang Kai-Shek, realizados sobre nuevos dólares taiwaneses. De este modo, se intentará denunciar el hecho de que la sociedad taiwanesa persigue incesantemente el dinero, mientras sufre un tremendo caos nacional y cultural que le impide definirse a sí misma.



**Fig. 401.** *Reunificación de China con los Tres Principios del Pueblo*, Mei Dean-E, 1990, impreso fotográfico, 86 x 102 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.



**Fig. 402.** *La primera generación del Templo Fude*, Shi Gong Zhong Hao, 1996, instalación, 250 x 80 x 180 cm.

Por todo esto, podemos afirmar que en el desarrollo del arte de Taiwán posterior a 1987, el retrato político se utilizó bastante en la creación artística, teniendo en cuenta que las figuras, las historias y las ideas de todos estos personajes políticos habían participado en el proceso de crecimiento de los taiwaneses, dejando tras de sí numerosos patrones estéticos así como una guía de valores. Pero, tras el levantamiento de la ley marcial, la sociedad taiwanesa comenzó a manifestar nuevas ideas y opiniones, marcadas por sentimientos de respeto, rechazo, crítica o dudas sobre su confianza en los personajes políticos e históricos. Y como no podía ser de otra manera, los retratos de dichos personajes se convirtieron, también, en los primeros elementos que no podían olvidarse ni relegarse a un segundo plano a la hora de enfrentarse al proceso de búsqueda de una identidad nacional y cultural propia.

La crítica Gao Cian-Huei, al respecto de todo esto, dirá lo siguiente: “¿es el arte por el arte o el arte por la sociedad? ¿el arte por la persona o el arte por el grupo? Estas disputas son las dudas que solamente podían producirse en un reino autoritario y en una sociedad perdida (...) Hace tiempo, el objetivo del arte en Taiwán tenía que ver muy poco con el servicio a las masas de la clase baja. El arte es un símbolo de clase”.<sup>120</sup> Ciertamente, un fenómeno evidente del arte taiwanés tras el levantamiento de la ley marcial será el hecho de que los artistas comiencen a tratar de romper, sucesivamente, las normas de la imagen que

---

<sup>120</sup> GAO, Cian-Huei: *Op. Cit.*, p. 43.

incluían la conciencia de clase. Por lo tanto, además de producirse creaciones artísticas repletas de una implicación crítica hacia la política, los artistas ya no se limitarán a la conciencia subjetiva de la cultura china ortodoxa que el gobierno había propagado, sino que penetrarán radicalmente en la cultura local y en la vida real de Taiwán, con el fin de explorar y excavar los elementos de su propia identidad real. Así, la creación pictórica de la imagen del individuo ya no se regirá, únicamente, por las formas expresivas provenientes de la convención del retrato, es decir la descripción de la apariencia física exterior, sino que tratará de empaparse y de combinar diversos y múltiples estilos creativos; por un lado, buscará de nuevo establecer el espíritu cultural perteneciente al sujeto taiwanés, mientras que, por otro lado, se centrará en el desarrollo del carácter y del modelado del propio artista.

Podemos ver, a continuación, algunos ejemplos que sirvan para clarificar estas nuevas corrientes, como puede ser el caso de Huang Chin-Ho (1956-), que se apropiará de las ideas formales y compositivas de la imagen folklórica taiwanesa para mezclarlas con temas y signos de la cultura popular; para ello, empleará colores brillantes y fuertes con el fin de alcanzar una representación llamativa que, a su vez, posea connotaciones de crítica y ridículo (fig. 403). En esta misma línea, el pintor Kuo Jen-Chang (1949-) empleará imágenes reales alterándolas con las características propias de las máscaras del folklore taiwanés, estableciendo además una moraleja de tinte religioso por la que tratará de reflejar el carácter de contemporaneidad que ha adquirido la sociedad (fig. 404). Por otra

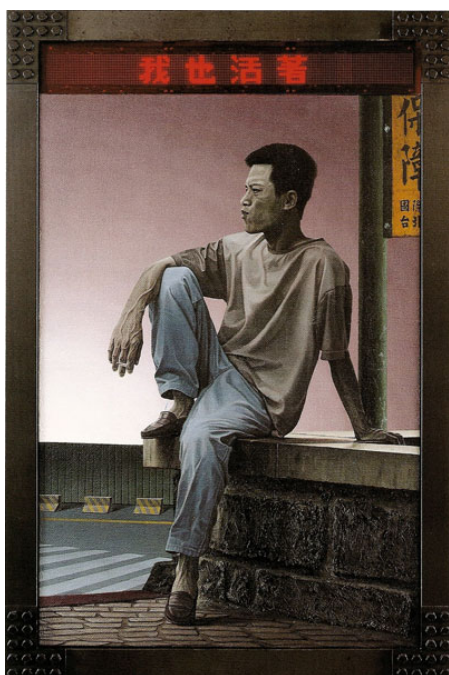


**Fig. 403.** *Lleva al cielo*, Huang Chin-Ho, 1991, óleo sobre lienzo, 165 x 210 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.

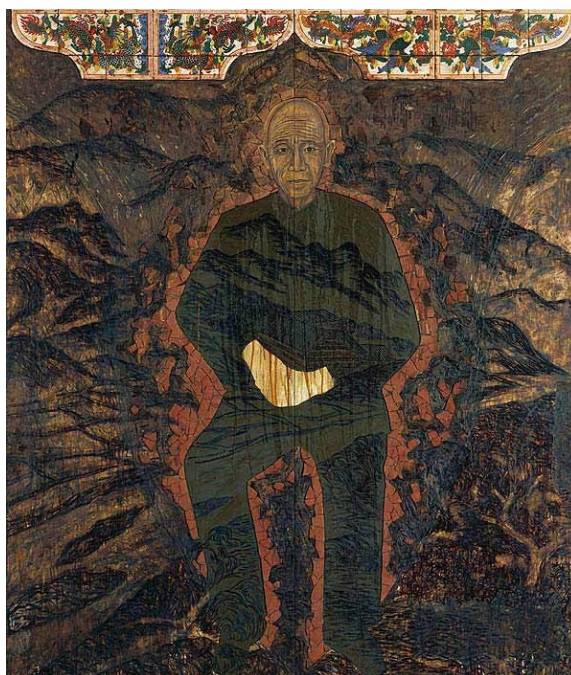


**Fig. 404.** *Ocho Generales*, Kuo Jen-Chang, 1993, acrílico sobre lienzo, 72.5 x 60.5 cm. Museo de Hong-Gah.

parte, el pintor Lu Hsien-Ming (1959-) centrará su punto de vista en el fenómeno de las zonas marginales de la ciudad moderna, describiendo a las personas de la base social que fueron olvidadas y despreciadas. Para ello, utilizará colores grises y fríos en una descripción realista y crítica, planteando así una reflexión sobre el sistema social (fig. 405). Otro artista importante será Peng Hsien-Hsiang (1968-), cuyo trabajo irá enfocado hacia una investigación de su propia cultura Hakka,<sup>121</sup> centrándose en reconstruir los retratos de sus antepasados. Así, la composición y los símbolos del fondo de sus pinturas, intentan explicar y referir el proceso evolutivo experimentado por la cultura Hakka que, por una parte, echó raíces en Taiwán, mientras que, por otra, no dejó nunca de emigrar, teniendo en cuenta que fueron rechazados en numerosas ocasiones por otros pueblos (fig. 406). De manera similar, Cheng Tsai-Tung (1953-) se alejará de la vida urbana y de las corrientes artísticas para centrarse en la memoria personal, realizando autorretratos y retratos de sus familiares. Estas obras, por su parte, expresan la descripción de imágenes autobiográficas, a la vez que registran el origen esencial de la vida del individuo (fig. 407). Finalmente, el pintor Kuo Wei-Kuo (1960-) aprovechará su propia imagen para erigirse en el protagonista de la



**Fig. 405.** *También estoy vivo- No.2*, Lu Hsien-Ming, 1998, técnica mixta, 112 x 145.5 cm.



**Fig. 406.** *El señor Hua-Chen Kong*, Peng Hsien-Hsiang, 1996, técnica mixta, 213.5 x 183 cm. Museo de Bellas Artes de Taipéi.

<sup>121</sup> Hakka es una cultura china antigua. En la actualidad, la mayor parte de los hakkas viven en el sureste de China, aunque también hay algunos que residen en Taiwán.



**Fig. 407.** *Retratos familiares*, Cheng Tsai-Tung, 1996, óleo sobre lienzo, 76.5 x 52.5 cm. (x 5) Museo Nacional de Bellas Artes de Taiwán.



**Fig. 408.** *Mi corazón tiene miedo*, Kuo Wei-Kuo, 1997-1998, óleo sobre lienzo, 97 x 291 cm.

representación, situándose en diferentes escenarios históricos, míticos, novelescos, de cuentos infantiles o de películas, valiéndose además de símbolos y espacios constructivos surrealistas, que utilizará para expresar una burla personal hacia ciertos fenómenos extraños de la sociedad taiwanesa (fig. 408).

Con todo esto, observamos claramente cómo el levantamiento de la ley marcial de 1987 será, exactamente, el factor clave para la transformación de la creación artística de la imagen del individuo, penetrando así, en los años ochenta y noventa, en una etapa de múltiples conceptos. Sin embargo, se dará en Taiwán un fenómeno interesante, pues aunque el retrato de los políticos había perdido toda su simbología de poder, éste no desaparecerá de inmediato. Así, por ejemplo, podemos referir el caso de los billetes del nuevo dólar taiwanés, cuyo retrato no era otro que el de Chiang Kai-Shek, en uso hasta 2002 (fig. 409), mientras que la moneda duró hasta 2010 (fig. 410). Por otra parte, los salones conmemorativos de Sun Yat-Sen y de Chiang Kai-Shek, que se levantaron durante el período de la ley marcial y que poseían una fuerte implicación política, no fueron demolidos ni reformados; además, la gran estatua de Chiang Kai-Shek se encuentra todavía allí, de cara al público, junto con las pinturas que alaban sus



**Fig. 409.** El billete de 1000 Yuan del Nuevo dólar taiwanés, utilizado entre 1981-2002.



**Fig. 410.** La moneda 10 Yuan del Nuevo dólar taiwanés, utilizado entre 1980-2010.

hazañas y logros. Ambos palacios, todavía hoy, acogen diversas actividades lúdicas, como conciertos o exposiciones internacionales, que atraen a un gran número de personas, convirtiéndose en verdaderos lugares de ocio tanto para los turistas como para el propio pueblo taiwanés. En este sentido, llama también la atención que las estatuas conmemorativas de Chiang Kai-Shek, difundidas en las zonas públicas de Taiwán durante el período de la ley marcial y cuya cantidad está cifrada en más de diez mil,<sup>122</sup> no fueron “intervenidas” hasta el año 2007; una parte se destruyó, otra se guardó en almacenes y, paradójicamente, la última fue reagrupada en el “Parque de las estatuas conmemorativas de Chiang Kai-Shek” (fig. 411), construido en el año 2000, que es también un lugar de ocio y esparcimiento. Ciertamente, estas estatuas ya no poseen carácter intimidatorio alguno, sino que son como un icono interactivo del consumo y del entretenimiento; si la cultura visual icónica del individuo de la cultura china había



**Fig. 411.** Parque de la estatua conmemorativa de Chiang Kai-Shek, foto de la periodista Liu Xiao-Dan de China Review News en el día 9 de septiembre de 2008.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Bi, Heng-Da: *El espacio es el poder*, Taipéi, Empresa de publicación Psy-Garden, 2001, p. 61.

<sup>123</sup> La imagen recogido en:  
[http://www.chinareviewnews.com/doc/1007/4/2/4/100742436\\_6.html?coluid=7&kindid=0&docid=10](http://www.chinareviewnews.com/doc/1007/4/2/4/100742436_6.html?coluid=7&kindid=0&docid=10)



**Fig. 412.** Las muñecas de los políticos: Chiang Ching-Kuo, Chiang Kai-Shek, Sun Yat-Sen, Mao Tse-Tun y Deng Xiao-Ping, Centro de promoción de la artesanía de Taiwán, 2012, 4.7 x 4.5 x 8 cm.<sup>124</sup>

adquirido ya un campo de acción libre y abierto, también los retratos de los políticos participarán en dicha reconstrucción, viendo avocado su fin al marketing de producto (fig. 412). Parece, por tanto, que las imágenes de la multiculturalidad han logrado, aquí, un poder igualado y coexistente, pero, al mismo tiempo, esto es también un reflejo del eterno debate de la sociedad taiwanesa, que no es otro que el de la cuestión de su “identidad”.

---

0742436&mdate=0910071032. Ref: 10/10/2012.

<sup>124</sup> La imagen recogido en: [http://www.mygifts.com.tw/mygifts/item.asp?item\\_id=522332](http://www.mygifts.com.tw/mygifts/item.asp?item_id=522332). Ref: 10/10/2012.





## Conclusiones

### Una era pluralista y fragmentaria

Se puede decir, con total claridad, que en los años noventa del siglo XX la mayoría de las creaciones retratísticas de la cultura estética china habían continuado con la línea trazada por el estilo artístico de la imagen del individuo del arte occidental, apropiándose por completo de sus ideas y conceptos. A esto es necesario añadir también que los artistas chinos no se limitaron únicamente a producir representaciones tradicionales con una apariencia realista y natural, sino que trataron de combinarlas con formas expresivas muy diversas. En especial, será el arte pop de los años sesenta aquel que aprovecharía de una manera más evidente los símbolos populares y los lenguajes gráficos de la imagen más comunes, con el fin de disponer de nuevo la representación del arte visual, impulsando con ello a la sociedad occidental a desarrollarse progresivamente de acuerdo al sistema capitalista de comercialización, especialización y burocratización.<sup>1</sup> Estos sistemas de planificación, que incluían una división perfecta del trabajo y proporcionaban una gran eficacia al crecimiento económico, se convertirán en la clave más importante de cara al desarrollo del retrato chino de finales del siglo XX.

En este sentido, hemos de tener en cuenta también el hecho de que el arte Pop, que produjo un fenómeno de “retorno a lo real”<sup>2</sup>, referido a la creación del arte visual occidental del siglo XX, tenía tras de sí un significado aún más trascendental, que indicaba que el arte occidental penetraba en una nueva era, habiendo derribado y rebatido su propia tradición clásica y abandonando, consecuentemente, la búsqueda de una identidad ideal.<sup>3</sup> Así, por tanto, si el retrato clásico occidental aprovechaba una descripción pictórica semejante a la apariencia física del individuo para mostrar la esencia interior y abstracta de la personalidad, a lo largo del siglo XX dicho concepto irá perdiendo su connotación estética y su valor artístico.

---

<sup>1</sup> GABLIK, Suzi: *¿El modernismo ha fallado?* (Editorial Thames & Hudson, 1984), traducción china de Teng Li-Ping, Taipéi, Editorial Yuan-Liou, 1995, p. 50.

<sup>2</sup> FOSTER, Hal: *El retorno de lo real* (Editorial Massachusetts Institute of Technology, 1996) traducción de Alfredo Brotons Muños, Madrid, Akal, 2001.

<sup>3</sup> “Había terminado la historia de la pesquisa del arte tras la identidad filosófica. Y ahora que terminó, los artistas fueron libres de hacer cualquier cosa que quisieran”. Recogido en DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte-el arte contemporáneo y el linde de la historia* (Washington, D.C., Board of Trustees of the National Gallery of Art, 1997), traducción de Elena Neerman, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.

Este fenómeno se generó principalmente por la influencia de diferentes factores como fueron la invención de la fotografía, que intervenía en el proceso de representación para identificar al individuo, el desarrollo de la pintura abstracta, la cual prestaba especial atención al contenido espiritual, y la proliferación de la diversidad estilística promovida por la autonomía artística, que a menudo sustituía la representación de la apariencia realista del “yo” (retratado). El arte, además, con el desarrollo de las corrientes estéticas vanguardistas, se había distanciado también la función práctica que constituía servir a la nación y a la religión; por este motivo, ya desde la primera mitad del siglo XX, cada vez que se producía una nueva doctrina o escuela pictórica, el artista pretendía subrayar constantemente el objetivo creativo y el espíritu anti tradicional de la obra, buscando y experimentando formas expresivas particulares que rompieran con la tradición. Estos motivos y métodos creativos, por su parte, que dependían totalmente de la dominación absoluta de la conciencia personal del artista, alcanzaron su culmen en el expresionismo abstracto de los años cincuenta. En este sentido, el arte todavía otorgaba una gran importancia a la esencia espiritual del individuo, con la salvedad de que ésta se encontraba presente en todas las formas abstractas, razón por la que se trató de resquebrajar cualquier atisbo de representación de la realidad. Un ejemplo de esto lo encontramos, por citar a algunos artistas, en la pintura de acción de Jackson Pollock (1912-1956), que incluía en sus lienzos la representación de su potencial interno,<sup>4</sup> así como en las obras de Kazimir Malévich (1878-1935) y de Mark Rothko (1903-1970) que, con sus creaciones pictóricas, trataban de expresar una connotación emocional semejante a la producida por la experiencia religiosa.<sup>5</sup> Por todo esto, y dicho de otra manera, aunque se dio realmente una transformación del lenguaje formal de la pintura occidental y de sus conceptos estéticos, lo que seguía promoviendo la esencia de la creación artística occidental, por la influencia de su tradición cultural clásica, no era otra cosa que el hecho de elogiar al individuo.

Cuando los artistas del arte pop de los sesenta colocaron de nuevo la imagen del objeto “real” en la praxis del arte visual, se consideraron a sí mismos como una prolongación del espíritu artístico de la vanguardia al rebelarse contra la forma pictórica del expresionismo abstracto; pero, por otro lado, continuaron también con las premisas del anti arte, del anti tradicionalismo y de la antiestética

---

<sup>4</sup> CRANE, Diana: *La transformación de la vanguardia* (Editorial University of Chicago, 1987), traducción china de Zhang Xin-Long, Taipéi, Editorial Yuan-Liou, 1996, p. 69.

<sup>5</sup> GABLIK, Suzi: *Op. Cit.*, p. 13.

vanguardista, siendo todos estos, conceptos que ya habían pasado a la historia.<sup>6</sup> Esto, por lo tanto, revela que la obra de arte pop no pretendió erigirse como un medio de expresión de los valores metafísicos, ni manifestó intención alguna de rechazar o transformar la función del arte en el sistema social. Así, cualquier figura, símbolo u objeto del mundo real podía ser etiquetado como una obra artística, adquiriendo la oportunidad de ser exhibido en un museo, galería de arte o zona pública; y así también, las formas de representación visual propias de la reproducción en masa inspiraron un elevado número de métodos para la interpretación artística y el gusto estético.

Al hilo de lo anterior, cabe destacar la figura de Andy Warhol (1928-1987), el artista más representativo del pop americano, que se apropió, reprodujo y representó una gran cantidad de fotografías de estrellas famosas del pop, llegando incluso a realizar una serie de retratos del líder comunista chino Mao Tse-Tung, cuya ideología política era absolutamente contraria a la estadounidense. En la creación retratística de Warhol, concretamente, se aprovechaba de la fama influyente de dichas celebridades para conectar con la identidad y con la memoria visual de la sociedad, desechando cualquier tipo de expresión emocional personal o descripción psicológica del modelo representado. La obra artística, en este sentido, ya no era solamente un medio del lenguaje metafísico o de la esencia espiritual, sino que podía tratarse como un producto de comercialización y de popularización, poseyendo una marcada tendencia hacia lo "kitsch" y destruyendo de paso la distinción del gusto estético que existía entre las diferentes clases sociales; por decirlo de otra manera, el arte visual se convirtió en el medio por el que cualquier individuo podía llegar a entender la expresión del lenguaje creativo. De este modo, no sólo se estimuló y se desarrolló el campo de la estética a través de muy diversos planteamientos y perspectivas, sino que se posibilitó la expansión de exposiciones artísticas con una dimensión de mercado, dando testimonio de que la conciencia visual del espectador ya no permanecía en una posición de receptor pasivo. Por ello, y aunque los espectadores no intervenían directamente en el motivo creativo y en la idea personal del artista, llegó a producirse una actitud consistente en elegir y en dar una identidad a la obra a través de la contemplación; de esta manera, los espectadores se convertían en un factor de terminante del arte posterior, influyendo sobre la motivación y el objetivo de la representación artística,

---

<sup>6</sup> BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia* (Editorial Suhrkamp Verlag, 1974), traducción china de Cai Pei-Jun y Xu Ming-Song, Taipéi, Editorial Chinatimes, 1998, p. 73.

llegando incluso a definir el significado estético, como es el caso del arte público, de los medios interactivos o de los proyectos de los comisarios.

Después de la época del arte pop en Occidente, todavía continuó desarrollándose la expresión del individuo singular en las formas artísticas y en particular en el retrato, pero su contenido constructivo ya no poseía la exigencia anterior del significado de la así llamada esencia sublime. Se piensa, al respecto de esto, que la declaración de la muerte de Dios, de la pintura, de la vanguardia, del sujeto, del autor y del fin del arte, constituyó el último paso en la transformación del pensamiento estético occidental contemporáneo. El "individuo", por tanto, no estuvo nunca ausente en este procedimiento de desintegración del pensamiento, sino que, por el contrario, fue extendiendo y ampliando persistentemente su poder y forma expresiva. Este individuo al que nos referimos, nació en el arte occidental del siglo XV y se transformó en la primera mitad del siglo XX desde la imitación de lo visible y del realismo hasta el sentimiento espiritual contenido en las formas abstractas. Posteriormente, en el desarrollo artístico del "retorno a lo real", aquello que había representado de nuevo la creación de la imagen del individuo no era sino una combinación pluralista y fragmentaria de los individuos participantes como el artista, el modelo, el agente, el coleccionista o el espectador, posibilitándose el hecho de entrar más profundamente en el debate de diferentes temas concernientes a la identidad individual, como pudieran ser la sexualidad, la nacionalidad, la raza o la política.

Según lo dicho, el carácter del arte occidental puede describirse como un proceso de transformación de la representación del individuo y de lo que expresa la identidad de su propia esencia, como es el hecho de utilizar la rebeldía como una regla artística en cuanto a la tradición precursora, destacando así su particularidad y continuando con la idea básica de destacar la diferencia. Sin embargo, hemos visto que la ruptura con la forma tradicional se desarrolló muy lentamente a lo largo de toda la historia del retrato chino pues hasta finales del siglo XX no se presentó de manera evidente una transformación radical del estilo creativo y de la forma expresiva. Y esto se debió principalmente a la cultura estética de la china tradicional, que había poseído una idea diferente sobre la identidad del individuo con respecto al arte occidental.

### **¿Del individuo o de la esencia?**

Para contemplar al retrato chino tradicional, en primer lugar, debemos

ignorar temporalmente el lenguaje conocido del arte visual por el que, a través de la representación fiel de la apariencia exterior de un individuo, se puede transmitir el ser y la esencia de su espíritu. Esto, en parte, se debe al hecho de que los retratistas chinos antiguos no llegaron a crear una encarnación dimensional semejante al modelo representado para expresar con ello su esencia espiritual, teniendo en cuenta que los dos elementos estéticos más importantes (la “forma” (Xíng) y el “espíritu” (Shén)) que influían en todas las teorías del retrato chino tradicional, no se asemejaban a los conceptos del dualismo occidental clásico, por lo que no podían ser separados en lo material y lo espiritual, el cuerpo y el alma, el objeto y el sujeto o lo visible y lo invisible. En la estética de la pintura china tradicional, por su parte, la relación entre la forma y el espíritu era, más bien, como una especie de correspondencia que se destacaba en el pensamiento de la filosofía china antigua, semejante a una energía fluida y omnipresente que se formaba a través de la coordinación y armonización de dos fuerzas contrarias (el Ying y el Yang, el cielo y la tierra, el vacío y lo lleno, lo masculino y lo femenino, el hombre y la naturaleza, etc.). Esta energía no sólo representaba el ser de la esencia, sino que además engendraba el ser substancial de la vida, que era lo que se había identificado comúnmente como la esencia ideal de la sociedad china, sin implicar de ninguna manera a la imagen visual con respecto a la forma substancial y a su proporción absoluta. Y así, de este modo, se puede definir claramente la característica principal de la estética visual del retrato del arte chino como una representación pictórica del individuo que, ciertamente, no era sino una disposición de orden simbólico destinada a producir una especie de metáfora, que se entendía como la ética de la naturaleza y no como la proporción matemática establecida entre el rostro humano y la apariencia física, y de la misma manera que el retrato del emperador y del antepasado poseían claramente una función práctica y social, sus representaciones se centraban en mantener con regularidad las normas visuales de la composición de la imagen. Por otra parte, en cuanto al retrato de letrado, aunque parecía no regirse tanto por un dogma fijo en cuanto a la representación de la forma, mantenía también unos componentes y elementos artísticos propios, como la línea caligráfica, el texto poético, el lenguaje material, la indumentaria o la postura, concentrándose todos ellos en un motivo creativo de suma importancia, como era el hecho de transmitir metafóricamente la personalidad y el temperamento del modelo para juzgar si se correspondía con la identidad y con la especificación de la moralidad tradicional.

Por supuesto, capturar las características personales supuestamente reales del modelo representado constituía también un elemento básico de la creación del retrato chino tradicional. Pero este solo poseía un matiz constructivo, un medio para la comunicación visual integral, teniendo en cuenta que se consideraba siempre inferior a los requerimientos estéticos que describían la ética natural y expresaban la virtud moral, llegando incluso a ser ignorado y despreciado por la estética de la pintura de letrado. Como consecuencia de que los misioneros europeos introdujeran en China el arte de la pintura clásica al óleo en el siglo XVII, la pintura del palacio chino se desarrolló en un período de tiempo en el que la producción artística de estilo occidental gozó de una gran popularidad, hecho que sirvió de estímulo a un buen número de retratistas locales para que se centraran en dibujar la características físicas del individuo. Pero, ciertamente, la concepción artística de la esencia, por la que el chino se regía en base a su propio yo cultural, no llegó nunca a desaparecer, como tampoco lo hizo la búsqueda de la estética visual, que se conseguía a través de la conversión de la propia esencia en la práctica de la representación retratística.

En este sentido, es importante añadir que la sociedad china tradicional no dominaba en profundidad los conceptos de la perspectiva espacial y de la antropometría perfecta que eran propios de la metafísica occidental, ni tampoco entendía la norma de la imagen del individuo con respecto a la representación de la luz y de la sombra, que contenía un significado religioso dentro de la pintura occidental, de la misma manera que no comprendía claramente el nacimiento de la figura del individuo en el arte visual occidental como un indicio del comienzo del humanismo. Así, la ética y la moralidad que se subrayaban constantemente en la sociedad china tenían su origen en el ser esencial que era invisible e infinito, también llamado cielo, “qi”, tao, “mandato del cielo”, “curso del cielo”, espíritu o corazón. Y estas ideas, a su vez, explicaban el proceso del ser en todo el ciclo vital, siendo el retrato uno de los medios visuales que el chino utilizaba para enseñar y hacer sentir esta ley de la naturaleza.

Ciertamente, el concepto de “lo invisible” en China se distinguía claramente del concepto que seguían las representaciones de la “forma” en el desarrollo de la imagen del individuo de Occidente, como podemos observar en “los dioses y el espíritu de Egipto, en la perfección de Grecia, en la realidad de Roma, en el concepto de Dios del Medioevo y en el nacimiento del individuo en el arte del siglo XV”. Y esto, por otra parte, nos permite comprender de manera más

evidente la diferencia existente entre el carácter estético del retrato occidental y el del chino tradicional.

En 1911, las ideas democráticas que se establecieron en Occidente reemplazaron la autocracia imperial china que había estado vigente desde hacía más de dos mil años. Ya desde la guerra del Opio, en 1840, la sociedad china sufrió una serie de fenómenos caóticos, padeciendo frecuentes guerras civiles y externas, por lo que los intelectuales chinos del siglo XX se vieron abocados a buscar nuevas formas de vida cultural para restaurar la paz y el orden del país. De este modo, hechos como gritar la consigna “salvar a China mediante la educación estética” y estudiar las ideas científicas occidentales, que simbolizaban el “progreso”, dirigieron al arte chino hacia un desarrollo de nuevas formas expresivas. Y así, las técnicas y las instituciones de la pintura académica clásica occidental, que describían y representaban fielmente la imagen realista del individuo, se convirtieron en el modelo más importante para reformar la educación artística china del siglo XX; el retrato chino, por consiguiente, comenzó a separarse gradualmente de la composición tradicional, consistente en la repetición de rígidas tipologías centradas en la búsqueda de la representación espiritual, que transmitía el temperamento superior de la personalidad. Esto sugiere que el chino valoraba a Occidente y le otorgaba un estatus más alto, permitiéndonos entender el hecho de que éste se dejara influir por el realismo occidental, en detrimento de su tradición ético-pictórica en el retrato. En este sentido, su intención principal con respecto a la creación artística ya no será servir o alabar exclusivamente al individuo que poseía una identidad especial y que se correspondía con el ideal esencial de la estética china, sino que comenzará a convertirse en una herramienta visual para la expresión del lenguaje de la sociedad real.

Como ya explicamos anteriormente, la disolución del género del retrato clásico occidental y el desarrollo del arte visual que se encaminaba progresivamente hacia “las operaciones impersonales del lenguaje”,<sup>7</sup> se basó en la oposición y en la revolución de los artistas occidentales del siglo XX, que se alzaron contra la forma expresiva de la cultura clásica. Sin embargo, paradójicamente, la idea del “individuo” no desapareció, sino que llegó a convertirse en la conciencia conceptual del principio de identidad, teniendo en

---

<sup>7</sup> ROSALIND, Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, traducción de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996, p. 56.

cuenta que la representación abstracta ya no seguía la forma de la pintura figurativa. En este sentido, es significativo resaltar el hecho de que la forma realista occidental, que había sido desechada por las vanguardias, pasó a emplearse en la representación del retrato chino, que había dejado a un lado su antigua función práctica de señalar la pertenencia a una escala social determinada, así como el prejuicio estético que clasificaba a la artesanía de arte menor, llegando a convertirse en la corriente más importante del arte chino en el siglo XX. Pero esto, por otra parte, no supuso el nacimiento del individuo en el arte, sino que indicaba el hecho de que el individuo, que había poseído siempre la ética y la moral, seguía todavía el curso trascendental de la China antigua. Tampoco se desarrolló, en este sentido, ningún concepto o significado sobre la metafísica occidental en la sociedad china, ya que el ideal esencial de la discusión china no hablaba de la forma absoluta en la visión, sino que el motivo verdadero de la transformación de la forma expresiva de la imagen del individuo contenía la misión de reformar la superstición cultural y la responsabilidad de revitalizar la posición nacional. Por todo esto, la mayoría de los partidarios de la pintura realista trataron de aprovechar sus características visuales, por las que resultaba fácil alcanzar un amplio efecto propagandístico que promoviera la preocupación social sobre la humanidad, a la vez que agrupara el consenso patriótico de las masas. Y así, la representación del individuo en el arte chino comenzó a construir una estrecha conexión entre los fenómenos sociales y las personas, independientemente de la clase o de la posición social a la que pertenecieran. De esta manera, a comienzos del siglo XX, el retrato chino y el occidental experimentaron una gran transformación, dejando atrás las formas expresivas y estructurales que les habían caracterizado en la época tradicional, de la misma manera que siguieron desarrollándose sus diferencias estéticas.

Realmente, la imagen del individuo en la estética china del siglo XX, su desarrollo y transformación en cuanto al modelado, habían sido incapaces prácticamente de romper las relaciones que le ligaban a los requerimientos políticos, teniendo en cuenta que la discusión sobre la esencia invisible, que quería mantener el orden ético natural de la antigüedad, continuaba influyendo en los ideales nacionales de la sociedad china durante todo el siglo XX. Esta idea, de hecho, se relacionará íntimamente con la esperanza puesta en el líder nacional que llevaría al país adelante, especialmente cuando acabó con la guerra y recuperó el sistema social. Así, después de 1949, el país se dividió en dos gobiernos, la República Popular China y la República de China, cuyos



gobernantes fueron, respectivamente, Mao Tse-Tung y Chiang Kai-Shek, los cuales radicalizaron tanto su ideología política como sus deseos autocráticos personales, orientados al liderazgo político del desarrollo nacional; en este sentido, es de vital importancia señalar que también aprovecharon el arte propagandístico del comunismo y del fascismo, con el fin de modelar el mito del gran hombre y del culto a su personalidad, interviniendo políticamente para conducir el contenido estético y las tendencias artísticas de la cultura china. De este modo, en la República Popular, Mao trasladó la idea del realismo soviético del periodo estalinista, destacando que el arte tenía que servir a las personas en la sociedad. Al mismo tiempo, todas sus ideas y comportamientos fueron considerándose como el tipo de ideal supremo perteneciente a la esencia espiritual de las masas, llegando incluso a cortar, derribar y reemplazar todos los pensamientos culturales y símbolos estéticos de la China tradicional. En esa época, además, la imagen individual de Mao no constituirá, únicamente, uno de los símbolos del país, sino que también se erigirá como el modelo estético promovido en todas las artes de aquel momento.

Por otro lado, Chiang Kai-Shek, cuya postura política era completamente contraria a la de Mao, se presentaba constantemente como aquel que poseía la mejor posición para heredar y continuar la cultura china tradicional. Al mismo tiempo, además, desarrolló una política conservadora cerrada, sustentada por unas rígidas normas dogmáticas destinadas a la educación popular, de la misma manera que llevó a cabo una representación artística que daba muestras del carácter conceptual de la estética china tradicional y de la propaganda política del país, controlando y restringiendo las formas expresivas y el contenido creativo de los artistas. En cuanto a su imagen individual, que fue dispersada por cada rincón de Taiwán, no constituyó una búsqueda o una consideración estética sobre la idea artística sino que, más bien, trató de aprovecharse de la creencia y la costumbre tradicional china por la que toda ascendencia debía ser reverenciada; y así, de este modo, ocultaba sus intenciones, que no eran otras que ejercer un control de alta presión, propio de una dictadura fascista.

A finales del siglo XX, con el fin de la revolución cultural China y el levantamiento de la ley marcial en Taiwán, la creación icónica del individuo se separó de todos aquellos formas expresivas, que seguían los conceptos artísticos fundamentados en el ideal político de la sociedad y de la nación, concretamente en el período de la dominación totalitaria. Esto, de alguna manera,

hace referencia al hecho de que el lenguaje de la creación visual había dejado de constituir una herramienta educativa propagandística que dependía de una ideología política determinada, siendo la apertura económica al mundo y el intercambio comercial, que impulsaron al arte y la cultura china, el factor principal que causó dicha transformación. Así, las diversas y abundantes formas expresivas del arte visual occidental, además de sus mecanismos de promoción y de los sistemas de operación profesional, otorgaron a la cultura visual china y taiwanesa un gran número de ideas inspiradoras. Por este motivo, las personas comenzaron a pensar, a reflexionar, a revisar y a criticar los problemas que había generado el desarrollo de su propia cultura y de su sistema social. Y el arte, por lo tanto, retornó al individuo y engendró numerosas formas expresivas particulares y distintas, transmitiendo a su vez los diferentes valores y lenguajes propios de la expresión de la identidad.

Finalmente, no podemos ignorar la búsqueda de la esencia invisible que constituyó el eje axial de la idea estética de la china antigua y que, aunque ya no sea el principio constructivo de la pintura de retrato chino del siglo XX, todavía marcará el tipo de discusión significativa que influirá en las sociedades de la cultura china a la hora de interpretar al “hombre”. De aquí se entiende que los artistas realizaran la imagen del individuo presentando numerosas influencias del arte occidental, aunque sin dejar de introducir toda una serie de interpretaciones visuales que contenían conceptos referentes a lo radical, lo revolucionario, la crítica, lo ridículo y satírico, lo negativo y triste o lo indiferente, teniendo en cuenta que no dejarán de establecer relaciones entre el hombre, la política, la sociedad, el país, la historia, la cultura, el mundo y la naturaleza, propias de la cultura china tradicional. El motivo creativo, por tanto, no se originó totalmente a partir del “individuo” ni de la “esencia”, sino que formará parte de la propia idea artística que se extiende y se desarrolla a través de la circulación y de la interacción de ambos conceptos, que son opuestos e interdependientes. Y esto, finalmente, representa una continuación de la identidad vital de la cultura estética china tradicional, a la vez que resalta aquello que hemos querido demostrar, que no es sino la distancia de la sutil diferencia con respecto a la cultura occidental.

Y por esta sutil diferencia entre las dos culturas, tendremos que volver de nuevo al origen inicial del pensamiento en su historia, teniendo en cuenta que en el desarrollo del arte occidental, todas las transformaciones de la forma expresiva parecen presentarse como respuesta a una misma cuestión: “¿Qué es el ser

humano?”. Esto, ciertamente, se ha desarrollado desde la época griega (incluyendo también Egipto, cuya civilización influyó sobre la representación artística del arte griego) hasta la actualidad. Sin embargo, la sociedad china antigua creía que el ser humano surgía como fruto de la combinación de dos fuerzas opuestas, por lo que su desarrollo artístico siempre hacía referencia a la cuestión de “cómo equilibrar dos fuerzas opuestas para constituir una armonía del ser humano”.

Por la influencia de Occidente, podemos observar, en definitiva, que el desarrollo del retrato chino (incluido el retrato en Taiwán) a lo largo del siglo XX, se convertirá en una imagen que reflejará el concepto de individuo, combinándose con instrumentos cotidianos y siendo utilizada en distintos medios de masas (como la moneda, el cartel, el anuncio o la imagen propagandística). Así, la influencia de la función del retrato y la idea de individuo occidental, favorecerá el hecho de que la imagen adquiera una enorme capacidad para difundir un determinado poder, por lo que comenzará a ser utilizada para vender, ya sean productos o ideologías. A través del realismo y de las formas volumétricas y tridimensionales que hace de las figuras objetos "no planos", que tampoco se conectan por el "fondo vacío de la composición" con la naturaleza y su Ying-Yang, sino que se presentan como un individuo aislado, objeto sólido o representación individualizada, se perderá progresivamente el "espíritu" que había caracterizado las manifestaciones tradicionales. Ciertamente, no es que la cultura estética china haya perdido su modo de ver y de mostrar al individuo, sino que ambas culturas se han aproximado tanto que la función estética de sus representaciones se ha visto cada vez más degradada.

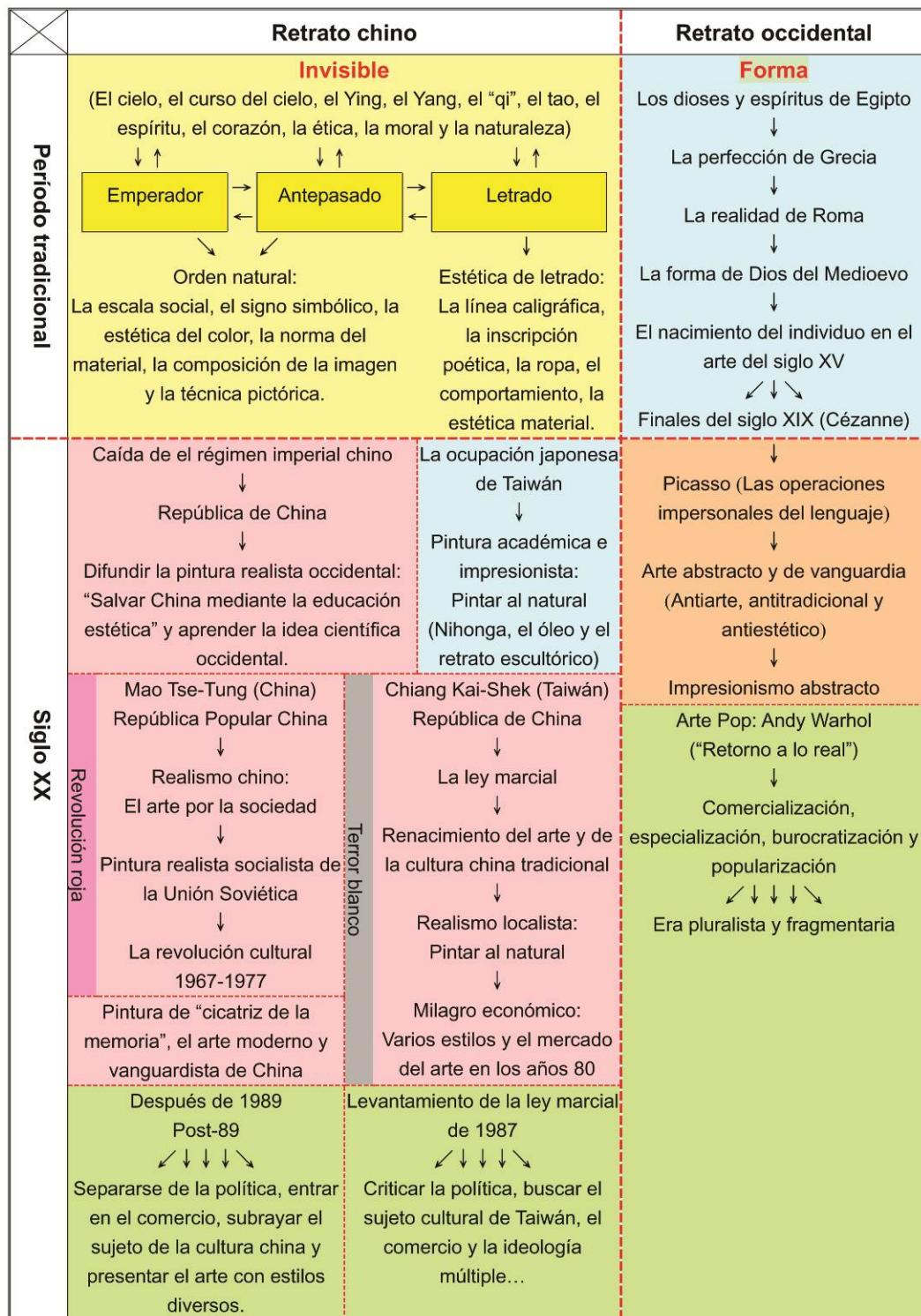
Por otra parte, cabe recordar que el espíritu, en occidente, debería situarse dentro del individuo, siendo su morfología externa el recipiente de un interior que se refleja en el rostro; pero, en cualquier caso, el alma se refiere al interior del ser humano y no a un interior que sea parte de una naturaleza o universo.

Esta tesis, como hemos podido observar, no se concentra únicamente en un punto de vista para investigar la diferencia entre el retrato chino y el occidental, como pudiera ser el de alguna teoría estética, periodo histórico, escuela pictórica o artista determinado. Por este motivo, no queremos establecer una distinción categórica que sea, probablemente, rígida y aburrida, sino que hemos pretendido basarnos en ese sentimiento esencial e interior que nace de la contemplación de la imagen del individuo. Además, y aunque hemos tratado la evolución artística

del retrato chino, apuntando los fenómenos que favorecieron el desarrollo de nuevos conceptos creativos en la representación del individuo, no abarca esta tesis la entera totalidad de su desarrollo; ciertamente, otros géneros artísticos tradicionales como el pasaje, la caligrafía, las flores y los pájaros, así como sus búsquedas de creación visual y sus conocimientos técnicos y materiales, son todavía géneros importantes que nunca han sido ignorados en exposiciones, en educación o en otras actividades artísticas, y cuya tradición y valor creativo nunca ha dejado de transmitirse, combinándose además con otros conceptos.

Tal vez, las numerosas actividades y exposiciones del arte contemporáneo oriental y occidental posean un gran número de estilos e ideas similares en cuanto a la forma expresiva y al motivo creativo pero, ciertamente, respecto al detalle profundo del sentimiento visual, todavía se presenta sutilmente la diferencia existente entre ambas culturas. En este sentido, tanto una como la otra parecen estar siempre dispuestas a acercarse, mezclarse y fusionarse, llegando incluso a querer conquistar su lado opuesto. Y así, mientras tanto, permanecemos expectantes, contemplando el proceso de choques y crujidos que sigue produciéndose entre ambas culturas y que, todavía hoy, no ha podido alcanzar siquiera un punto menos abismal, en el que parece no existir un destino último.

**Esquema final**





# Bibliografía

## Introducción

### Libros

- FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert y TODOROV, Tzvetan: *El nacimiento del individuo en el arte* (Ediciones Grasset & Fasquelle, 2005), traducción de Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva visión, 2006.
- JULLIEN, François: *De la esencia o del desnudo*, traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Alpha Decay, 2004.
- *Un sabio no tiene ideas* (Éditorial Seuil, 1998), traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid, Siruela, 2001.
- HE, Fang-Chuan 何芳川 y WAN, Ming 萬明: *La historia del intercambio de Oriente y Occidente en la época antigua* 古代中西交流史話, Beijing, Editorial The Commercial Press 商務印書局, 1998.
- SHU, Jun 樹軍: *Agenda de la Plaza de Tian'anmen* 天安門廣場備忘錄, Beijing, Editorial Xi-Yuan 西苑, 2005.
- TODOROV, Tzvetan: *Grandeza y decadencia del retrato antiguo, Elogio del individuo* (Editorial Société nouvelle Adam Biro, 2000), traducción de Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.

## Capítulo-I

### Libros

- AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi 臺北, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- AA.VV.: *La selección del retrato clásico de los funcionarios de Ming & Ching* 明清尚像畫論叢, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán 國立台灣藝術教育館, 1998.
- AA.VV.: *El retrato popular chino* 中國民間尚像畫, Taipéi, Editorial Hansheng, 1994.
- AA.VV.: *La serie de los libros de la historia de la pintura* 畫史叢書 del redactor Yu An-Lan 于安瀾, Shanghai, Editorial Shanghai people's arts publishing house, 1962.
- CHEN, Gu-Ying 陳鼓應 y BAI, Xi 白奚: *Las críticas sobre Lao Zi* 老子評傳, Jiangsu, Editorial de la Universidad de Nanking, 2001.
- CHENG, Lin 成林 y CHENG, Zhang-Can 程章燦: *La traducción de los apuntes del palacio del oeste* 西京雜記全譯, Guiyang, Editorial Guizhou Renmin ejo45. 貴州人民, 1993.
- GENG, Zhan-Chun 耿占春: *La metáfora* 隱喻, Beijing, Editorial Cultura oriental, 1996.
- JULLIEN, François: *De la esencia o del desnudo* (París, Ediciones de Seuil, 2000), traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Alpha Decay, 2004.
- LAO, Zi 老子: *Tao te king* 道德經, edición y traducción del chino de Anne Helene Suarez Girard, Madrid, Siruela, 4º edición, 2007.

- LI, Ze-Hou 李澤厚: *Los tres libros de la estética- la historia de la belleza* 美學三書-美的歷程, Tianjin, Editorial Instituto de la ciencia social 社會科學研究院, 2003.
- MA, Ji-Ge 馬季戈: *Escuela de Po-Chen y el pintor Zeng Jing* 曾鯨與波臣派, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong 山東美術, 2004.
- MAO, Wen-Fang 毛文芳: *Tu Cheng Xing Le- Análisis del texto del retrato de letrado en las Dinastías Ming y Qing* 圖成行樂-明清文人畫像題詠析論, Taipéi, Editorial Estudiante de Taiwán 台灣學生, 2008.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Martínez, Rosa: *El retrato, Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MOU, Zong-San 牟宗三: *El carácter de la filosofía china* 中國哲學的特質, Taipéi, Editorial Estudiantes taiwaneses 台灣學生, 1990.
- REN, Pin 任聘: *El tabú folklórico en China* 中國民間禁忌, Beijing, China Social Sciences press 中國社會科學出版, 2004.
- SHI, Yuan-Kang 石元康: *Desde la cultura china a la moderna: La transmisión del tipo* 從中國文化到現代化: 典範轉移, Beijing, Publicación de Joint, 2000.
- STURKEN, Marita y CARTWRIGHT, Lisa: *Practices of Looking-An introduction to Visual Culture* 觀看的實踐-給所有影像世代的視覺文化導讀 (Oxford University Press, 2000), traducción china de Chen Pin-Xiu 陳品秀, Taipéi, Publicación de Trio 臉譜, 2009.
- VINOGRAD, Richard: *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900*, Cambridge University Press, 1992.
- XU, Ji-Jun 徐吉軍: *La historia del funeral chino* 中國喪葬史, Jiangxi, Editorial Jiangxi Gaoxiao 江西高校, 1998.
- YANG, Ren-Zhi 楊任之: *La traducción de Shujing* 尚書今譯今注, Beijing, Editorial de la Universidad de la comunicación de China 中國傳媒大學, 1993.
- YU, Hui 余輝: *Resolución de las dudas de la historia pictórica* 畫史解疑, Taipéi, Editorial Dong-Da 東大, 2000.
- YU, Jia-Xi 余嘉錫: *Notas y comentario del Tao nuevo: Misterio y conversación pura* 世說新語箋疏, Beijing, Editorial Zhonghua 中華書局, 1983.
- YUAN, Hua-Zhong 袁華忠 y FANG, Jia-Chang 方家常: *La traducción de Lunheng* 論衡全譯, Guiyang, Editorial Guizhou Renmin 貴州人民, 1993.
- ZHANG, An-Zhi 張安治: *Mo Hai Jing Shen-La crítica de la pintura china* 墨海精神, Taipéi, Editorial Dong-Da 東大, 1995.
- ZHANG, Fa 張法: *Espíritu cultural y la estética oriental y occidental* 中西美學與文化精神, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing, 1994.
- ZHANG, Yan-Yuan 張彥遠: *Documentación acerca de las pinturas famosas de las dinastías sucesivas* 歷代名畫記, Shanghai 上海, Editorial Renmin Meishu 人民美術, 1964.
- ZHOU, Yu 周雨: *El gusto estético de la pintura de letrado* 文人畫的審美品格, Hubei, Editorial de la Universidad de Wuhan, 2006.
- ZHUANG, Zi 莊子: *Wandering of the way: Early taoista tales and parables of Chuang Tzu (Zhuang Zi)* 莊子, traducción inglés de Victor H. Mair, Nueva York, Editorial Bantam Books, 1994.



## Textos antiguos

- ANÓNIMO: “El salón An-zheng de Liu en el otoño del año Yi-Hai del periodo Wanli” 萬曆己亥仲秋仲秋劉氏安正堂梓, recogido en *Colección de la fisonomía y su origen esotérico de Wang* 鏗王氏秘傳知人風鑑源理相法全書, el redactor Wang Wen-Jie 王文潔, Taipéi, Editorial Woolin 武陵, 1988.
- CHEN, Yu 陳郁: “Cang Yi Hua Yu- Comenta la expresión del corazón” 藏一話腴論寫心, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- DING, Gao 丁皋: “Secretos de la pintura de retrato” 寫真秘訣, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- “Secretos de la pintura de retrato” 寫真秘訣, recogido en AA.VV.: *El retrato popular chino* 中國民間肖像畫, Taipéi, Editorial Hansheng 漢聲, 1994.
- GU, Kai-Zhi 顧愷之: “La Introducción de las pinturas famosas de las dinastías de Wei y de Jin” 魏晉勝流畫贊, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- GUO, Ruo-Xu 郭若虛: “El acta que enriquece las experiencias de la pintura” 圖畫見聞志, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- HUA, Lin 華琳: “Secretos de la escuela del sur” 南宗抉秘, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- SHEN, Zong-Qian 沈宗騫: “La compilación de Jie Zhou para estudiar la pintura” 芥舟學畫編, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- SHI, Hui-Hong 釋惠紅: *La conversación nocturna de la vigilia fría* 冷齋夜話, Haikou, Editorial Hainan, 2001.
- SIMA, Qian 司馬遷: *Las memorias históricas con sus tres traducciones (Shiji)* 史記, Beijing, Editorial Zhonghua 中華書局, 1959.
- SU, Shi 蘇軾: “El señor Dong-Po comenta el concepto <transmitir el espíritu> de la pintura de personaje” 東坡論人物傳神, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- WANG, Wei 王維: “La receta de la pintura de paisaje” 畫山水訣, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- WANG, Yi 王穉: *Secretos de la pintura de retrato* 寫像秘訣, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- ZHANG Huai-Guan 張懷瓘: “Juzgar la pintura” 畫斷, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華,

Taipeí, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.

ZHANG, Geng 張庚: "Documentos de la pintura de la Dinastía Qing" 國朝畫徵錄, recogido en *La serie de los libros de la historia de la pintura* del redactor Yu An-Lan 于安瀾, Shanghai, Shanghai people's arts publishing house, 1962.

## Artículos

GU, Ping 顧平: "On <Following Different Type to Color> in Chinese Painting" 論中國畫的隨類賦彩, recogido en la revista *Art & Design* 裝飾雜誌, nº 9, Beijing, Editorial Zhouangshi 裝飾, 2004.

HE, Zhao-Hua 何兆華: "La investigación de la ropa oficial del retrato de ascendencia en la Dinastía Ming y Qing" 明清時期祖先畫像中官服之研究, recogido en la revista *Journal of Arts Education* 美育月刊, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán 國立台灣藝術教育館, 1998.

HUA, Jen-The 華人德: "Una discusión en el retrato de las Dinastías Ming y Ching" 明清肖像畫略論, recogido en *La selección del retrato clásico de los funcionarios de Ming & Ching* 明清肖像畫論叢, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán 國立台灣藝術教育館, 1998, p. 129.

LI, Ming 李明: "Implicaciones múltiples del valor de la unicidad confuciana del cielo y del hombre" 儒家「天人合一」觀之價值意蘊的多重性, recogido en el *Diario de la Universidad de Changan* 長安大學學報, Vol. 9, nº 1, Xian 西安, Editorial de la Universidad de Changan 長安大學, Mar. 2007.

XIAO, Bing 蕭兵: "<El barco del espíritu>: Nueva explicación de la pintura de Chu" 魂之舟-楚帛畫新解, recogido en *Compilación de la arqueología de Hunan* 湖南考古輯刊, nº 2, Hunan, Editorial Instituto de la arqueología de Hunan 湖南文物考古研究所, 1984.

XIONG, Chuan-Xin 熊傳新: "Comparación de la copia nueva y la vieja de El dragón, el fénix y la señora" 對照新舊摹本談楚國人物龍鳳帛畫, recogido en *Jiangnan Tribune* 江漢論壇, nº 1, Hubei, Editorial Instituto de la ciencia social de Hubei 湖北省社會科學院, 1981.

XIONG, Wei 熊煒: "El color" 色與彩, recogido en la revista *Hundred Schools in Arts* 藝術百家, nº 5, Jiangsu 江蘇, Editorial Instituto de arte y cultura de la provincia de Jiangsu 江蘇省文化藝術研究院, 2004.

XU, Gong-Cheng 許共城: "El desarrollo y el carácter del pensamiento estético del Confucianismo" 論儒家美學思想的特徵和演變, recogido en el *Diario de la Universidad de Xiamen*, nº 3, Xiamen, Editorial de la Universidad de Xiamen, 1995.

YING, Guan-Qiu 英冠球: "La teoría del sujeto del Confucianismo" 儒學的主體理論, recogido en *La compilación de la teoría sobre la comunicación entre el Confucianismo y el Budismo en la sexta discusión* 第六次儒佛會通論文集, Taiwán, Editorial Tonsan 唐山, 2002.

ZHANG, Dai-Nian 張岱年: "La posición del Taoísmo en la historia de la filosofía china" 道家在中國哲學史上的地位, recogido en la revista *La investigación de la cultura Taoísmo* 道家文化研究, Beijing, nº 6, 1999.

ZHANG, Gao-Ping 張高評: “La poesía pictórica de Su Shi y la ampliación de la concepción artística” 蘇軾題畫詩與意境之拓展, publicado en *Diario de la literatura china of la Universidad Nacional Cheng Kung* 成大中文學報, nº 22, Taiwán, Editorial de la Universidad Nacional Cheng Kung, 2008.

ZHANG, Qi-Ya 張啟亞: “La pintura de retrato de China” 中國的肖像畫, recogido en AA.VV.: *Selected Chinese Portrait Paintings from the Nanjing Museum* 南京博物院藏中國肖像畫選集, el redactor Liang Bai-Quan 梁白泉, Hong Kong, Editorial Cultural Relics Publishing House, 1993.

## Catálogo

AA.VV.: *Selected Chinese Portrait Paintings from the Nanjing Museum* 中國肖像畫選集, Hong Kong, Cultural Relics Publishing House, 1993.

AA.VV.: *Imágenes del retrato clásico de los funcionarios de Ming & Ching* 明清官像畫圖錄, Taipéi, Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán 國立台灣藝術教育館, 1998.

ANÓNIMO: *El álbum de las figuras genéricas del retrato* 追容像譜, el catálogo coleccionado por el señor WANG, Da-Fu 王達弗, recogido en AA.VV.: *El retrato popular chino* 中國民間肖像畫集, Taipéi, Editorial Hansheng 漢聲, 1994.

## Internet

CHEN, Yan 陳炎: “La función estética del discurso complementario del Confucianismo y el Taoísmo” 儒道互補的美學功能, recogido en <http://www.lunwentianxia.com/product.free.9805854.1/> Ref: 13/03/2009. [Http://es.wikipedia.org/wiki/Wu\\_Xing](Http://es.wikipedia.org/wiki/Wu_Xing).

## Capítulo-II

### Libros

AA.VV.: *Conceptos del cuerpo y la teoría del qi en el pensamiento chino antiguo* 中國古代思想中的氣論以及身體觀, el redactor de Yang Ru-Bin 楊儒賓, Taipéi, Editorial Juliu 巨流, 1993.

AA.VV.: *El rostro es como una flor* 面孔如花, el redactor Xu Lei 徐累, Beijing, Editorial de la Universidad de Renmin China, 2009.

AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng, 1984.

AA.VV.: *La compilación de la crítica en el arte chino moderno* 近代中國美術論集, el redactor He Huai-Shuo 何懷碩, Taipéi, Editorial Artista, 1991.

AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.

AA.VV.: *La serie de los libros de la historia de la pintura* 畫史叢書 del redactor Yu An-Lan

- 于安瀾, Shanghai, Shanghai people's arts publishing house, 1962.
- AA.VV.: *Los estéticos occidentales comentan la belleza y la estética* 西方美學家論美與美感, redacción de Estudio de la Estética de la Facultad de filosofía de la Universidad de Beijing 北京大學哲學系美學教研室編, Beijing, Editorial The Commercial Press, 1980.
- AA. VV.: *Lüshi Chunqiu* 呂氏春秋譯注, notación de Zhang Shuang-Di 張雙棣, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing, 2000.
- ALTUNA, Belén: *Una historia moral del rostro*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- BECKETT, Wendy: *La historia de la pintura* 繪畫的故事 (Editorial Dorling Kindersley Book, 1994), traducción china de Li, Hui-Zhen 李慧珍 y Lain, Hui-Xing 連惠幸, Taipéi, Editorial Taiwán Mac 台灣麥克, 2003.
- BERGER, John: *El tamaño de una bolsa*, traducción de Pilar Vázquez, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2004.
- BEURDELEY, Cécile y Michel: *Giuseppe Castiglione: a Jesuit painter at the court of the Chinese emperors*, Rutlant, Editorial Vermont and Tokyo, 1971.
- “La juventud de Giuseppe Castiglione, la participación en la Compañía de Jesús y el viaje a China” 郎世寧的青年時代-加入耶穌會和入華旅行, traducción china de Geng Sheng 耿昇, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002
- CAHILL, James 高居翰: *Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting* 氣勢憾人-十七世紀中國繪畫中的自然與風格 (The Charles Eliot Norton Lectures, 1979), traducción china de Li Pei-Hua 李佩樺, Taipéi, Editorial Rock 石頭, 1994.
- *The Distant Mountains: Chinese Painting of the Late Ming Dynasty 1570-1644* 山外山-晚明繪畫 1570~1644 (New York y Tokio, Editorial Wetherhill, 1982), traducción china de Wang Jia-Ji 王嘉驥, Shanghai, Editorial Shu Hua de Sanghai 上海書畫, 2003.
- CARO BAROJA, Julio: *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*. Barcelona, Círculo de Lectores, 1987.
- CHEN, Gu-Ying 陳鼓應 y BAI, Xi 白奚: *Las críticas sobre Lao Zi* 老子評傳, Jiangsu, Editorial de la Universidad de Nanking, 2001.
- CHENG, Zhen-Yu 曾振宇: *La investigación de la filosofía y la teoría del qi en China* 中國氣論哲學研究, Jinan, Editorial de la Universidad de Shandong 山東大學, 2001.
- DE SALIS, William Fane: *Reminiscences of travel in China and India in 1848*, London, Editorial Waterlow & Sons, 1892.
- DING, Xi-Yuan 丁義元: *La cronología de Ren Bo-Nian* 任伯年年譜—年譜、論文、珍存、作品, *la crónica, la tesis, la colección y la obra*, Shanghai, Editorial Shu Hua de Shanghai 上海書畫, 1989.
- ECO, Umberto: *Historia de la belleza* (Milan, Editorial Bompiani, 2004), traducción de María Pons Irazazábal, Barcelona, Editorial Lumen, 2004.
- FRANCASTEL, Pierre y Galiene: *El retrato*, traducción de Esther Alperín, Madrid, Cátedra, 1988.
- FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert y TODOROV, Tzvetan: *El nacimiento del individuo en el arte* (Ediciones Grasset & Fasquelle, 2005), traducción de Heber Cardoso, Buenos Aires, Nueva visión, 2006

- GOMBRICH, Ernst Hans: *Historia del arte* (Edición de Phaidon Press Limited, 1950), traducción de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Garriga, 1995.
- GONG, Chan-Xing 龔產興: *La investigación de Ren Bo-Nian* 任伯年研究, Tianjin, Editorial Renmin Meishu de Tianjin, 1982.
- HU, Guang-Hua 胡光華: *El óleo chino de la Dinastía Ming y Qing* 中國明清油畫, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2001.
- HUIZINGA, Johan: *El otoño de la Edad Media* (Primera edición en Alianza Universidad, 1978), traducción de francés medieval de Alejandro Rodríguez de la Peña, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- HUGH, Honour y JOHN, Fleming: *Historia mundial del arte*, traducción de Marta Sánchez-Eguívar Durán, Madrid, Akal, 2004.
- HUTCHEON, Robin y BONSALL, Geoffrey W. y CHINNERY, George: *Chinnery: The man and the legend*, Hong Kong, Editorial South China Morning Post, 1975.
- JULLIEN, François: *Elogio de lo insípido* (Editiones Philippe Picquier, 1991) traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid, Siruela, S. A., 1998.
- *De la esencia o del desnudo* (París, Ediciones de Seuil, 2000), traducción de Anne-Hélène Suárez Girard, Barcelona, Alpha Decay, 2004.
- LAI, Yan-Yuan 賴炎元: *Citas y explicaciones del Exuberante rocío de los Anales de Primavera y Otoño (Chun Qiu Fan Lou)* 春秋繁露今注今譯, Taipéi, The Commercial Press, 1984.
- LAO, Zi 老子: *Tao te king* 道德經, traducción de Anne Helene Suarez Girard, Madrid, Siruela, 4º edición 2007.
- LI, Xiang-Feng 黎翔鳳 y LIANG, Yun-Hua 梁運華: *Citas y la explicación de Guan Zi* 管子校注, Beijing, Editorial Zhonghua 中華書局, 2004.
- MA, Ji-Ge 馬季戈: *Escuela de Po-Chen y el pintor Zeng Jing* 曾鯨與波臣派, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong 山東美術, 2004.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Martínez, Rosa: *El retrato, Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MAO, Wen-Fang 毛文芳: *Tu Cheng Xing Le- Análisis del texto del retrato de letrado en las Dinastías Ming y Qing* 圖成行樂-明清文人畫像題詠析論, Taipéi, Editorial Estudiante de Taiwán 台灣學生, 2008.
- MITAMURA, Taisuke 三田村泰助: *La dinastía Ming y Qing* 明與清, Editorial Kawade Shobo Shisha 河出書房, 1990.
- MO, Xiao-Ye 莫小也: *Misioneros y la transmisión de la pintura occidental al oriente en el siglo XVII y XVIII* 十七與十八世紀傳教士與西畫東漸, Hangzhou, Editorial Academia del Arte de China 中國美術學院, 2002.
- NIE, Chong-Zheng 聶崇正: *El esplendor del arte palaciego-Las críticas de la pintura del palacio en la dinastía Qing* 宮廷藝術的光輝-清代宮廷繪畫論叢, Taipéi, Editorial Dong-Da 東大, 1996
- NOCHLIN, Linda: *El realismo*, traducción de José Antonio Suárez, Madrid, Alianza, 1991.
- OMURA, Seigai 大村西厓: *La historia china*, traducción china de Chen Bin-He 陳彬龢, Shanghai, The Commercial Press, 1930.
- PANOFSKY, Edwin: *El significado en las artes visuales* (New York, Editorial Doubleday, 1955), traducción de Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, 1993.
- PLOTINO: *Enéadas I*, traducción y las notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos S.A., 1992.

- *Enéadas V-VI*, traducción, introducciones y notas de Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1967.
- POPE-HENNESSY, John: *El retrato en el renacimiento*, Madrid, Akal, 1985.
- REN, Pin 任聘: *Tabú folklórico en China* 中國民間禁忌, Beijing, China Social Sciences press, 2004.
- RICCI, Matthew: *China in the Sixteenth Century: The Journals of Matthew Ricci 1583-1610*, La traducción de latín a inglés de Louis J. Gallagher, New York, 1953.
- TODOROV, Tzvetan: *Grandeza y decadencia del retrato antiguo, Elogio del individuo* (Editorial Societé nouvelle Adam Biro, 2000), traducción de Noemí Sobregués, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- TOMLINSON, Janis 詹尼·湯姆林森: *La pintura española entre 1561 y 1828, desde El Greco a Goya* 從葛雷柯到哥雅-1561-1828 年的西班牙繪畫 (Ingerratera, Laurence King Publishing, 1998), traducción de Deng Wen-Hua 鄧文華, Beijing, Editorial Arquitectura y construcción china 中國建築工業, 2004, p. 97.
- TUAN, De-Zhi 段德智: *Zhuti Shengchenglun* 主體生成論-對<主體死亡論>之超越, Beijing, Editorial Renmin 人民, 2009.
- VINOGRAD, Richard: *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900*, Cambridge University Press, 1992.
- VIGNERON, Frank 韋一空: *In Between- a comparative approach to the arts of China and the West* 之間-中西藝術賞析比較, traducción china de Wong Yan-Tak 王人德, Hong Kong, Editorial de la Universidad chino de Hong Kong, 2007.
- WALDMANN, Susann: *El artista y su retrato en la España del siglo XVII- Una aportación al estudio de la pintura retratista española* (Frankfurt Am Main, Editorial Vervuert Verlag, 1995), traducción de José Luis Gil Arista, Madrid, Alianza, 2007.
- WANG, Bo-Min 王伯敏: *La historia del arte chino* 中國美術通史, Shandong, Editorial Educación de Shandong 山東教育, 1988.
- WAN, Qing-Li 萬青力: *The century was not declining in art: A history of nineteenth-century Chinese painting* 並非衰弱的一百年-十九世紀中國繪畫史, Taipéi, Editorial Hsiung-Shih 雄獅, 2005.
- WILKINSON, Endymion Porter: *Chinese History: A Manual, Revised and Enlarged*, USA., Harvard-Yenching institute monograph series, 2000.
- XU, Ji-Jun 徐吉軍: *La historia del funeral chino* 中國喪葬史, Jiangxi, Editorial Escuela de Jiangxi 江西高校, 1998.
- YANG, Yi 楊逸: *Hai Shang Mo Lin- La pintura a la tinta China de Hai Shang* 海上墨林, Shanghai, Editorial Libro clásico de Shanghai 上海古籍, 1989.
- YANG, Ren-Zhi 楊任之: *Citas y explicaciones del libro clásico Shujing* 尚書今注今譯, Beijing, Editorial Communication University of China, 1993.
- YAO, Zhou-Hui 姚周輝: *El hogar espiritual desequilibrado-Critica e investigación del espíritu, el fantasma, Dios y la creencia del destino en la sociedad popular china* 失衡的精神家園: 中國民間靈魂、鬼神、命運信仰的研究與批判, Guangxi, Editorial Guangxi Renmin 廣西人民, 2002.
- YE, Lang 葉朗: *Programa de la historia estética china* 中國美學史大綱, Shanghai, Editorial Shanghai Renmin 上海人民, 2005.
- YUAN Gong 袁珙: *Fisonomía de Liu-Zhuang* 柳莊相法, China, Editorial de Sao-Ye Shan-Fang 掃葉山房, 1889.
- YUAN, Hua-Zhong 袁華忠 y FANG, Jia-Hua 方家華: *Explicación de Lunheng* 論衡全譯,

- Guiyang, Editorial Guizhou Renmin 貴州人民, 1993.
- ZHANG, Chun-Shu 張春樹 y LUO, Xue-Lun 駱雪倫: *La cultura nueva y la gran modificación de la economía social en el periodo de las dinastías Ming y Qing* 明清時代之社會經濟巨變與新文化, traducción china de WANG, Xiang-Yun 王湘雲, Shanghai, Editorial Guji de Shanghai 上海古籍, 2008.
- ZHANG, Dai 張岱: *La recordación del señor Tao An* 陶庵夢憶, Taipéi, Editorial Jinfeng 金楓, 1986.
- ZHANG, Fa 張法: *La historia de la estética china* 中國美學史, Chengdu, Editorial Sicuani Renmin, 2006.
- ZHANG, Yi-Mei 鄭逸梅: *Xiao Yang Qui* 小陽秋, Shanghai, Editorial Rxin 日新, 1947.
- ZHOU, Jin 周晉: *Investigación sobre el retrato de las Dinastías Jin y Tang* 晉唐肖像畫研究, Hangzhou 杭州, Editorial Academia del Bellas Artes de China 中國美術學院, 2008.
- ZHUANG, Zi 莊子: *Wandering of the way: Early taoista tales and parables of Chuang Tzu (Zhuang Zi)* 莊子, traducción inglés de Victor H. Mair, Nueva York, Bantam Books, 1994.

## Textos antiguos

- GU, Qi-Yuan 顧起元: *Kezuo Zhuiyu* 客座贅語, Beijing, Editorial Zhonghua 中華書局, 1987.
- JIANG, Ji 蔣驥: “Secreto para transmitir el espíritu” 傳神祕要, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- JIANG, Shao-Shu 姜紹書: *Historia de la poesía silenciosa* 無聲詩史, recogido en AA.VV.: *La serie de libro en la historia de la pintura* 畫史叢書, T. III, el redactor Yu Lan-An 于安瀾, Shanghai, Shanghai people's arts publishing house 上海人民美術出版社, 1982.
- LI, Ma-Dou (Matteo Ricci): *La selección de las obras del chino de Li Ma-Dou* 利瑪竇中文著譯集, el redactor Zhu Wei-Zheng, Shanghai, Editorial de la Universidad Fu-Dan 復旦大學, 2001.
- LIU, Tong 劉侗 y YU, Yi-Zheng 于奕正: *Breve introducción de la panorama del capital* 帝京景物略, Beijing, Editorial Libro antiguo de Beijing 北京古籍, 1981.
- SHEN, Zong-Qian 沈宗騫: “La compilación de Jie Zhou para estudiar la pintura” 芥舟學畫編, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- STAUNTON, George Leonard 喬治·斯當東: *An Authentic Account of an Embassy from the King of the Great Britain to the Emperor of China* 英使謁見乾隆紀實 (imprison de Robert Campbell de John Bioren, 1799), traducción china de Ye Du-Yi 葉篤義, Beijing, Editorial The Commercial Press 商務印書局, 1963.
- WANG, Yi 王繹: *Secretos de la pintura de retrato* 寫像秘訣, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- ZHANG, Geng 張庚: “Documentos de la pintura de la Dinastía Qing” 國朝畫徵錄,

- recogido en *La serie de los libros de la historia de la pintura* 畫史叢書, T. III, el redactor Yu An-Lan 于安瀾, Shanghai, Shanghai people's arts publishing house 上海人民美術, 1962.
- ZHAO, Yi 趙翼: *Gai Yu Cong Kao* 陔餘叢考, Shnaghai, Editorial The Commercial Press, 1957.
- ZHOU, Lu-Jing 周履靖: "La forma congénita y la apariencia natural, crítica de la pintura de personaje" 天形道貌畫人物論, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en la pintura china* 中國畫論類編, el redactor de Yu Jian-Hua 俞劍華, Taipéi, Editorial Hua-Zheng 華正書局, 1984.
- ZHOU, Yi-Gui 鄒一桂: *Xiao Shan Hua Pu* 小山畫譜, recogido en *Colección de la crítica famosa de la pintura en la historia* 歷代論畫名著彙編, el redactor Shen Zi-Cheng 沈子丞, Taipéi, Editorial Libro del mundo 世界書局, 1984.

## Artículos

- BEURDELEY, Cécile y Michel: "La juventud de Giuseppe Castiglione, la participación en la Compañía de Jesús y el viaje a China", el traductor Geng Sheng, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻-1542-2000, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- CHEN, Bao-Zhen 陳葆真: "Un estudio del retrato del emperador Qianlong, sus consortes, y sus problemas relacionados" 心寫治平-乾隆帝后妃嬪圖卷和相關議題的探討, recogido en *Taida Journal of Art History* 美術史研究集刊, nº 22, Taipéi, Editorial Nacional Universidad Taiwán, 2006.
- DING, Xi-Yuan 丁羲元: "La descripción sobre la pintura de la figura humana de Ren Bo-Nian" 任伯年人物畫綜述, recogido en la revista *Han Mo* 翰墨, Hong Kong, Editorial Han Mo Xuan 翰墨軒, 1992.
- GILMAN, Sander L.: "Lam Gua and the development westernized medical iconography in China", *Medical History*, Vol. 30, nº 1, 1986.
- HEINRICH, Larissa 韓依薇: "Curing Chinese Culture: Lam Qua's Medical Portraiture", recogido en AA.VV.: *La compilación de los artículos de la conferencia <La medicina en China del siglo XIX>* 中國十九世紀醫學研討會論文集, redacción de Research Group of the History of Health and Healing 生命醫療史研究室編, Taipéi, Editorial Institute of History and Philology Academia Sinica 中央研究院歷史語言研究所, 2000.
- HU, Huan-Xiang 胡奐湘: "La idea de conservar la salud y el concepto del cuerpo humano en *Huainanzi*" 淮南子的人體觀與養生思想, recogido en AA. VV.: *Conceptos del cuerpo y la teoría del qi en el pensamiento chino antiguo* 中國古代思想中的氣論以及身體觀, el redactor de Yang Ru-Bin 楊儒賓, Taipéi, Editorial Juliu 巨流, 1993.
- HU, Guang-Hua 胡光華: "La crítica sobre investigar la segunda conducción de que transmite la pintura occidental a China" 西方繪畫東見中國的"第二途徑"研究之評論, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻-1542-2000, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- HUA, Jen-The 華人德: "Una discusión en el retrato de las Dinastías Ming y Ching" 明清



- 肖像畫略論, recogido en *La selección del retrato clásico de los funcionarios de Ming & Ching* 明清肖像畫論叢, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán 國立台灣藝術教育館, 1998.
- LI, Bei-Lei 李倍雷: "Revela secretos sobre el estilo pictórico occidental de *El álbum de la pintura de retrato de la Dinastía Ming*" 揭祕明代肖像畫的西洋畫風, recogido en *La historia del tesoro nacional*, Nanchang, Editorial Bellas Artes de Jiangxi 江西美術, 2008.
- LI, Guo-An 李國安: "Los dos caracteres sociales en la producción del retrato en el final de la dinastía Ming" 明末肖像畫製作的兩個社會性特徵, recogido en *Estudio del arte* 藝術學, Taipéi, Editorial Artista, T.6, 1991.
- LIU, Dao-Guang 劉道廣: "La análisis de la técnica del retrato de Zeng Jing" 曾鯨的肖像畫技法分析, recogido en la revista *La investigación del arte* 美術研究, nº 2, 1984.
- McCALL, John E.: "Early Jesuit Art in the Far East: In China and Macau before 1635", recogido en *Artibus Asiae*, nº 10, Zurich, 1948.
- NIE, Chong-Zheng 聶崇正: *Paintings by the court artists of the Qing Court* 清代宮廷藝術, Hong Kong, The Commercial Press, 1996.
- REN, Jin-Shu 任堇叔: "La colección de texto de Ren Jin-Shu" 任堇叔題跋錄, recogido en la revista *Han Mo* 翰墨, Hong Kong, Editorial Han Mo Xuan 翰墨軒, 1992.
- SHUI, Zhong-Tian 水中天: "Lamqua, Guan Zuo-Lin y el período inicial del óleo en Cantón" 林呱、關作霖及廣東早期油畫, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻-1542-2000, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- SULLIVAN, Michael 蘇利文: "La reacción del chino hacia el arte occidental en la Dinastía Ming y Qing" 明清時期中國人對西方藝術的反應, traducción china de Mo Xiao-Ye 莫小也, recogido en AA.VV.: *El foro del intercambio de Occidente y Oriente* 東西交流論壇, el redactor Hunag Shi-Jian 黃時鑾, Shanghai, Editorial Arte de Shanghai 上海文藝, 1998.
- SHEN, Zhi-Yu 沈之瑜: "Sobre el nuevo documento histórico de Ren Bo-Nian" 關於任伯年的新史料, recogido en el periódico *Wen-Hui* 文匯報, nº 4, el día 7 de septiembre de 1961.
- SONG, Hao (Mathias Obert) 宋灝: "Teorías de la pintura china premoderno mediante una visión de la filosofía transcultural" 跨文化美學視域下的中國古代畫論, recogido en la revista *Alethela* 揭諦, nº 14, Taiwán, Editorial de la Universidad Nan-Hua 南華大學, febrero de 2008.
- SHAN, Guo-Qiang 單國強: "Una breve reseña de la historia del retrato chino" 肖像畫歷史概述, recogido en la revista *Place Musum Journal* 故宮期刊, nº 2, Beijing, Editorial Zijincheng 紫禁城, 1997.
- TANG, Kai-Jian 湯開建: "Macao y la difusión del arte occidental en China" 澳門與西洋美術在中國的傳播, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻-1542-2000, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- WANG, Jing-Xian 王靖憲: "Ren Bo-Nian y su arte" 任伯年其人其藝, recogido en Museo nacional del arte chino: *La colección de la obra de Ren Bo-Nian* 任伯年精品集, redacción de NAMOC 中國美術館, Beijing, Editorial Bellas Artes de Ren Min 人民美術,

- 1993.
- XIANG, Da 向達: “La influencia occidental en el arte chino de la dinastía Ming y Qing” 明清之際中國美術所受西洋之影響, recogido en AA.VV.: *La compilación de la crítica en el arte chino moderno* 近代中國美術論集, el redactor He Huai-Shuo 何懷碩, Taipéi, Artista 藝術家, 1991.
- XU, Xi-Jing 徐希景: “Desde el artesano hasta el arte-la combinación inicial del retrato de pintura y de fotografía en China” 從匠藝到藝術-中國早期照相館人像與肖像畫的融合, recogido en el *Diario de la Universidad de Guizhou*, Vol.27, nº 6, China, Editorial de la Universidad de Guizhou, 2009.
- ZHANG, An-Zhi 張安治: “Su autorretrato y el artista Ren Xiong” 任熊與他的自畫像, recogido en la revista *Place Musum Journal* 故宮期刊, Beijing, Editorial Zijincheng 紫禁城, nº 2, 1979.
- ZHANG, Chong-Ren 張充仁: “La referencia de la pintura de Ren Bo-Nian” 任伯年繪畫藝術讀畫會, publicado en el periódico *Wen-Hui* 文匯報, el día 6 de diciembre de 1961. Citado en GONG, Chan-Xing 龔產興: *La investigación de Ren Bo-Nian* 任伯年研究, Tianjin, Editorial Ren Min Mei Shu de Tianjin 天津人民美術, 1982.
- ZHANG, Qi-Ya 張啟亞: “La pintura de retrato de China” 中國的肖像畫, recogido en AA.VV.: *Selected Chinese Portrait Paintings from the Nanjing Museum* 中國肖像畫選集, el redactor Liang Bai-Quan 梁白泉, Hong Kong, Cultural Relics Publishing House, 1993.
- ZHENG, Qi 鄭旗 y CHEN, Yun-Hai 陳雲海: “Los doce retratos de la Dinastía Ming” 明人十二像, recogido en AA.VV.: *El rostro es como una flor* 面孔如花, el redactor Xu Lei 徐累, Beijing, Editorial de la Universidad de Renmin China 中國人民大學, 2009.

## Catálogo

- AA.VV.: *El retrato del Renacimiento*, edición a cargo de Miguel Falomir, Madrid, Museo nacional del Prado, 2008.
- AA.VV.: *Colección completa de tesoros de Museo de Palacio-Pintura de retrato en las Dinastías de Ming y Qing* 明清肖像畫, Hong Kong, Editorial The Commercial Press, 2008.
- AA.VV.: *Colección completa de tesoros de Museo de Palacio-Pintura de los artistas de corte en el Palacio de Qing* 清代宮廷繪畫, Hong Kong, Editorial The Commercial Press, 2008.
- AA.VV.: *Selected Chinese Portrait Paintings from the Nanjing Museum* 中國肖像畫選集, Hong Kong, Cultural Relics Publishing House, 1993.
- NAMOC (Museo nacional del arte chino): *La colección de la obra de Ren Bo-Nian* 任伯年精品集, Beijing, Bellas Artes de Renmin, 1993.

## Internet

- [http://www.arteantica.eu/opera-arte/castiglione-giuseppe-lang-shi-ning/Gesù-appare-a-S-Ignazio-di-Loyola\\_0000075176.html](http://www.arteantica.eu/opera-arte/castiglione-giuseppe-lang-shi-ning/Gesù-appare-a-S-Ignazio-di-Loyola_0000075176.html). Ref: 06/06/2010.
- [http://www.arteantica.eu/opera-omnia/castiglione\\_giuseppe\\_lang\\_shi\\_ning-00053091.html](http://www.arteantica.eu/opera-omnia/castiglione_giuseppe_lang_shi_ning-00053091.html). Ref: 06/06/2010.

- <http://www.enotes.com/oxford-art-encyclopedia/castiglione-giuseppe>. Ref: 18/06/2010.  
<http://yishujia.findart.com.cn/259601-blog.html>. Ref: 18/11/2010.  
LAUFER, Berthold: "The Chinese Madonna in the Field Museum", recogido en *The Open Court*, Vol. XXVI, enero de 1912.\_  
<http://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2609&context=ocj>. Ref: 14/02/2010.  
RACHMAN, Stephen: "Curiosity and Cure: Peter Parker's patients, Lam Qua's portraits", *Common-Place* (online journal) <http://www.common-place.org>, 4(2) (January 2004).

## Capítulo-III

### Libros

- AA.VV.: *Art and Identity* 藝術與認同, la redactora Tzeng Shai-Shu 曾曠淑, Taipéi, SMC Publishing INC. 南天書局, 2006.
- AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista- Antología conmemorativa Jiang Zhao-He de Centésimo aniversario* 現實主義與人文關懷-紀念蔣兆和誕辰 100 周年文選, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sicuani 四川大學, 2009.
- AA. VV.: *Great painters of the western World- Gauguin*, traducción china de Chou Ting-Ting 周婷婷, Beijing, Editorial GE Eglemoss Ltd. 2005.
- AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles: *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire-III: L'art romantique*, Paris, Editorial Michel Lévy Frères, 1868.
- BERGER, John: *El tamaño de una bolsa*, traducción de Pilar Vázquez, Madrid, Santillana Ediciones Generales, S.L., 2004.
- *El sentido de la vista* (New York, Editorial Pantheon, 1985), traducción de Pilar Vázquez Álvarez, Madrid, Alianza, 1990.
- *Ascensión y caída de Picasso*, traducción de Manuel de la Escalera, Madrid, Akal, 1973.
- BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia-del 1450 al 1600* (Oxford University Press, 1940), traducción de José Luis Checa Cremades, Madrid, Cátedra, 1982.
- CAI, Yuan-Pei 蔡元培: *Recopilación de artículos sobre estética de Cai Yuan-Pei* 蔡元培美學文選, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing, 1983.
- CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.
- CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX* (Editorial Calmann and King Ltd., 1997), traducción de Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 2000.
- DICKENS, Charles: *Historia de dos Ciudades*, traducción de Salustiano Masó, Barcelona, Editorial Bruguera, 1984.
- FLAM, Jack D.: *Matisse on art* (Phaidon Press Limited, second edition, 1978), traducción china de Ou Yang-Ying 歐陽英, Zhengzhou, Editorial Bellas artes de He-Nan 河南美術, 1996.
- FRANCASTEL, Pierre y Galienne: *El retrato*, traducción de Esther Alperín, Madrid,

- Cátedra, 1988.
- GAY, Peter: *Modernism: the lure of heresy: from Baudelaire to Beckett and beyond*, traducción china de Liang Yong-An 梁永安, Taipéi, New Century Publishing Co., Ltd. 2009.
- GOMBRICH, Ernst Hans: *Historia del arte* (Londres, Editorial Phaidon Press Limited, 1950), traducción de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Garriga, 1995.
- KONG, Xin-Miao 孔新苗: *La estética de la pintura china en el siglo XX* 二十世紀中國繪畫美學, Jinan, Bellas Artes de Shandong 山東美術, 2000.
- LI, Xing-Yuan 李行遠: *Biografía del impresionismo con el álbum de la pintura* 印象派, Shi Jia Zhuang 石家莊, Editorial Hua-Shan literatura y arte 花山文藝, 2004.
- LIN, Xing-Yue 林愷嶽: *Historia de cien años de la pintura china al óleo* 中國油畫百年史, Taipéi, Editorial Artista, 2000.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Martínez, Rosa: *El retrato, Del sujeto en el retrato*, Barcelona, Montesinos, 2004.
- MAO, Wen-Fang 毛文芳: *Tu Cheng Xing Le- Análisis del texto del retrato de letrado en las Dinastías Ming y Qing* 圖成行樂-明清文人畫像題詠析論, Taipéi, Editorial Estudiante de Taiwán, 2008.
- MOSZYNSKA, Anna: *El arte abstracto* (Londres, Thema and Hudson Ltd., 1990), traducción de Hugo Mariani, Barcelona, Destino, 1996.
- NOCHLIN, Linda: *El realismo*, traducción de José Antonio Suárez, Madrid, Alianza, 1991.
- REWALD, John: *El postimpresionismo-De van Gogh a Gauguin*, traducción de Ema Fondevila y Emilio Muñoz Castro, Madrid, Alianza, 1999, p. 156.
- ROSALIND, Krauss: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, traducción de Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996.
- RUAN, Rong-Chun 阮榮春 y HU, Guang-Hua 胡光華: *Historia artística de la época moderna de China-1911-1949* 中國近代美術史 1911-1949, Taipéi, Comercial Presa, Ltd. 1997.
- STURKEN, Marita y CARTWRIGHT, Lisa: *Practices of Looking-An introduction to Visual Culture* 觀看的實踐-給所有影像世代的視覺文化導讀 (Oxford University Press, 2000), traducción china de Chen Pin-Xiu 陳品秀, Taipéi, Publicación de Trio 臉譜, 2009.
- SMITH, Paul: *Impresionismo: bajo la superficie* (Londres, Editorial Calmann & King Ltd., 1995), traducción de María Isabel Muñoz López, Madrid, Akal, 2006.
- XU, Bei-Hong 徐悲鴻: *Teorías pictóricas de Xu Bei-Hong* 徐悲鴻畫論, el redactor Yi E 裔萼, Zhengzhou, Editorial Renmin de Henan 河南人民, 1999
- *Colección del artículo artístico de Xu Bei-Hong* 徐悲鴻藝術文選, los redactores Xu Bo-Yang 徐伯揚 y Jin Shan 金山, Taipéi, EditorialArtista, 1987.
- YIN, Cheng-Jun 尹成君: *Planta un árbol de la vida: La investigación artística de Jiang Zhao-He* 栽種一根生命的樹子-蔣兆和藝術研究, Beijing, Editorial Arte cultural 文化藝術, 2010.
- ZHU, Bo-Xiong 朱柏雄 y CHEN, Rui-Lin 陳瑞林: *Los cincuenta años de la pintura occidental en China entre 1898-1949* 中國西畫五十年, 1898~1949, Beijing, Editorial Bellas Artes de Renmin 人民美術, 1989.

## Cartas

- CÉZANNE, Paul: “el cilindro, la esfera y el cono”, a Emile Bernard, Aix, 15 de abril de 1904; la carta a Joachim Gasquet (1873-1921), septiembre de 1897. Citado en SMITH, Paul: *Impresionismo: bajo la superficie*, Madrid, Akal 2006.
- “Abstracción”, a Emile Bernard, Aix, 23 de octubre de 1905, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995
- GAUGUIN, Paul: “Pont-Aven, septiembre-octubre de 1888” a Vincente van Gogh; documento inédito, cortesía de V. W. van Gogh, Laren; la carta a Bernard, Le Pouldu, fines de noviembre de 1889, recogido en *Lettres de Gauguin á sa femme et á ses amis*, Paris, nº XCV, 1946, p.178. Citado en REWALD, John: *El postimpresionismo-De van Gogh a Gauguin*, traducción de Ema Fondevila y Emilio Muñiz Castro, Madrid, Alianza Editorial, S. A. 1999
- “Sombras”, a Émile Bernard, Arlés, noviembre de 1888; “Sombras”, a Émile Bernard, Arlés, noviembre de 1888; “Los impresionistas” y “Memoria” de “Diverses choses, 1896-1897”; “Abstracción”, a Émile Schuffebcker, Arlés, 14 de agosto de 1888. Recogidos en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.
- VAN GOGH, Vincente: “Color expresivo” a Théo, Arlés, s.f. (c. agosto de 1888 <520, p.6>); “Retrato del alma” a Théo, Arlés, s.f. (c. agosto de 1888 (531, p.25)); “El café de noche, 1888” a Théo, Arlés, 8 de septiembre de 1888 (531, p.25); “Pintar con modelo” a Théo, Arlés, s. f. (c. septiembre de 1888 <531, p.25>); “No puedo trabajar sin un modelo” a Émile Bernard, Arlés, s. f. primera quincena de octubre de 1888 <B19, pp. 517-518>); “Retrato del alma” a Théo, Arlés, s. f. (c. de agosto de 1888 (531, p.25). Recogido en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.
- Carta de Van Gogh a su hermana Wilhelmina J. van Gogh, Arles, c. 22 de junio de 1888. recogido en *Complete letters of Vincent van Gogh*, 3 vols. (1958; ed. 1978), III, 437, citado en GAY, Peter: *Modernism: the lure of heresy: from Baudelaire to Beckett and beyond*, Taipéi, New Century Publishing Co., Ltd. 2009.

## Artículos

- ANDREWS, Julia 安雅蘭: “Debate de la pintura de desnudo y la construcción de la historia china moderna” 裸體畫論爭及現在中國史的建構 de *Compilación de la investigación de la escuela de la pintura de Hai-Shang* 海上畫派研究論文集, Pintura y Caligrafía de Shanghai 上海書畫, 2002, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- BERNARD, Emile: “Conversación entre Cézanne y Bernard”, publicado en la revista *Mercure de France* (Paris), CXLVIII, 551(1 de junio de 1921), pp. 372-397, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Editorial University of California, 1968), con la colaboración de

- Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.
- CAI, Yuan-Pei 蔡元培: “El significado de la asociación educativa de Francia y China” 華法教育會之意趣, publicado en la conferencia de 29 de marzo de 1916 en Paris.
- “Usa la educación estética para sustituir a la religión” 以美育代宗教說, publicado en *Jóvenes Nuevos* 新青年, Cáp. 3, nº 6, agosto de 1917.
- “La educación estética para sustituir la religión” 以美育代宗教, publicado en *Estudiante Moderno* 現代學生, Cáp. 1, nº 3, diciembre de 1930.
- “El contenido de la conferencia de asociación de la técnica pictórica de la universidad de Beijing” 在北大畫法研究會之演說詞, publicado en *Diario de la universidad de Beijing* del día 25 de octubre de 1919, recogido en *Recopilación de artículos sobre estética de Cai Yuan-Pei* 蔡元培美學文選, Beijing, Editorial de la Universidad de Beijing, 1983.
- CHEN, Du-Xiu 陳獨秀: “La revolución del arte: Responde al señor Lu Cheng” 美術革命-答呂澂, publicado en *Compilación de la teoría de bellas artes* 美術論集, Beijing, Editorial Bellas artes de Renmin 人民美術, T. 4, 1966, pp.10-11. Recogido en KONG, Xin-Miao: *La estética de la pintura china en el siglo XX*, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong, 2000.
- DENIS, Maurice: “Deformación subjetiva y objetiva” de 1909; “La influencia de Paul Gauguin” de 1903, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.
- GLEIZESY, Albert y METZINGER, Jean: *Cubismo*, 1912, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.
- HUA, Jian-Xun 華建勛: “Ensayo sobre el arte de Jiang Zhao-He” 蔣兆和藝術散論, recogido en AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista- Antología conmemorativa Jiang Zhao-He de Centésimo aniversario* 現實主義與人文關懷-紀念蔣兆和誕辰 100 周年文選, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sicuani 四川大學, 2009.
- JIANG, Dai-Ping 蔣代平: “Refiere la humillación, grita la dignidad: Jiang Zhao-He y *La Imagen del refugiado*” 傾訴屈辱，吶喊尊嚴-蔣兆和與流民圖, recogido en AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista: Antología conmemorativa Jiang Zhao-He de Centésimo aniversario* 現實主義與人文關懷-紀念蔣兆和誕辰 100 周年文選, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sicuani 四川大學, 2009.
- KANG, You-Wei 康有為: “Catálogo de la colección de pintura de la casa Wan Mu” 萬木草堂藏畫目, publicado en *Colección de las obras de Kang You-Wei* 康有為先生墨跡叢刊, T.2, Editorial Pintura y Caligrafía de Zhong-Zhou 中洲書畫社, 1983. Recogido en KONG, Xin-Miao 孔新苗: *La estética de la pintura china en el siglo XX* 二十世紀中國繪畫美學, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong 山東美術, 2000.
- LI, Yu 李渝: “Desde Rusia hasta China: El nacionalismo y el estilo avanzado en la pintura moderna china” 從俄國到中國-中國現代繪畫裡的民族主義與先進風格, recogido en la revista *La conciencia étnica y el estilo excelente* 族群意識與卓越風格, Taipéi,

- Editorial Lionart 雄獅, 2001.
- LIN, Chi-Ming 林志明: "Photographic portrait between <Identifying> and <Identification>" 在指認與認同之間擺盪的攝影肖像, recogido en AA.VV.: *Art and Identity* 藝術與認同, la redactora Tzeng Shai-Shu 曾曠淑, Taipéi, SMC Publishing INC. 南天書局, 2006.
- LIN, Mu 林木: "El fundador de la pintura realista de la figura humana a la tinta china en el siglo XX" 20世紀中國水墨寫實人物畫的奠基者, recogido en AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista- Antología conmemorativa Jiang Zhao-He de Centésimo aniversario* 現實主義與人文關懷-紀念蔣兆和誕辰 100 周年文選, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sicuani 四川大學, 2009.
- LIU, Hai-Su 劉海粟: "El modelo desnudo" 人體模特兒, publicado en *Noticias de actualidad* 時事新報, el día 10 de octubre de 1925, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- LIU, Xiao-Lu 劉曉路: "El retrato documental del joven- Li Shu-Tong y la Escuela de Bellas Artes de Tokio, 1906-1918" 檔案中的青春像-李叔同與東京美術學校(1906~1918), de la revista *Comunicación del Artista* 美術家通訊, nº 12, 1997, recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- MA, Hong-Ceng 馬鴻增: "El significado real y la connotación espiritual del sistema artístico de Xu Bei-Hong y Jiang Zhao-He" 徐蔣體系的精神內涵與現實意義, recogido en AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista- Antología conmemorativa Jiang Zhao-He de Centésimo aniversario* 現實主義與人文關懷-紀念蔣兆和誕辰 100 周年文選, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sicuani 四川大學, 2009.
- MATISSE, Henry: "Notas de un pintor" de 1908s "La exactitud no es verdad" de 1947; "La exactitud no es verdad", 1947, recogido en CHIPP, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo-Fuentes artísticas y opiniones críticas* (Editorial University of California, 1968), con la colaboración de Meter Selz y Joshua C. Taylor, traducción de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1995.
- "Prólogo a *Los retratos*", publicado en *Los retratos*, André Sauret, Monte Cano, 1954, recogido en FLAM, Jack D.: *Matisse on art* (Phaidon Press Limitad, second edition, 1978), traducción china de Ou Yang-Ying 歐陽英, Zhengzhou, Editorial Bellas artes de He-Nan 河南美術, 1996.
- WAN, Qing-Li 萬青力: "Cai Yuan-Pei y la educación artística china de la China moderna" 蔡元培與近代中國美術教育, *Educación artística china en el siglo XX*, Shanghai, Pintura y Caligrafía de Shanghai 上海書畫, 1999. Recogido en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- XU, Bei-Hong 徐悲鴻: "Método para mejorar la pintura china" 中國畫改良之方法, pronunciado en la conferencia de la técnica pictórica de la Universidad de Beijing en 14 de Mayo de 1918. Publicado en *Diario de la Universidad de Beijing* en 23-25 de Mayo de 1918. Se cambió el título a "Metodología de mejorar la pintura china" 中國畫

- 改良之方法論, publicado en *Revista del conocimiento pictórico* 繪學雜誌 de la Universidad de Beijing en junio de 1920.
- “Prólogo de Hua Yuan- los siete principios” 畫苑序-新七法, publicado en 1932, recogido en la revista *La investigación de la pintura china* 中國畫研究, nº 4, Editorial Bellas Artes de Renmin 人民美術, 1983.
  - “El contenido de la conferencia en la universidad del arte chino” 在中華藝術大學講演辭, publicado en *Shen Bao* 申報 de Shanghai en 5 de abril de 1926; “La idea de la pintura del paisaje de Xu Bei-Hong” 徐悲鴻談山水畫, publicado en 12 de noviembre de 1942, *Diario de Xin Min-Vespertino* de Zhongqing 新民報-晚刊; “Autobiografía de Bei-Hong” 悲鴻自傳, publicado en la revista de leer 讀書雜誌, T. 3, nº 1, Shanghai, enero de 1933. Recogidos en *Teorías pictóricas de Xu Bei-Hong* 徐悲鴻畫論 del redactor Yi E 裔萼, Zhengzhou, Editorial Renmin de Henan 河南人民, 1999.
  - “Revisión y Perspectivas del movimiento del arte nuevo” 新藝術運動的回顧與前瞻, publicado en 1943; “El renacimiento del arte chino y la decadencia del arte mundial” 世界藝術之沒落與中國藝術之復興, publicado en 1947; “El movimiento para hacer renacer el arte chino” 復興中國藝術運動, publicado en 1948; “El problema del arte actual en China” 當前中國之藝術問題, publicado en 1947. Recogidos en *Colección del artículo artístico de Xu Bei-Hong* 徐悲鴻藝術文選, los redactores Xu Bo-Yang 徐伯陽 y Jin Shan 金山, Taipéi, Editorial Artista, 1987.
- YANG, Jian-Min 楊建民: “El debate de Ah Q entre Jiang Zhao-He y Zhou Zuo-Ren” 蔣兆和與周作人論爭阿Q, recogido en AA.VV.: *El realismo y la preocupación humanista-Antología conmemorativa Jiang Zhao-He de Centésimo aniversario* 現實主義與人文關懷-紀念蔣兆和誕辰 100 周年文選, Sichuan, Editorial de la Universidad de Sicuani 四川大學, 2009.

## Catálogo

AA.VV.: *Van Gogh: Face to Face-Portrait*, United Kingdom, London, Editorial Thames & Hudson Ltd, 2000.

## Capítulo-IV

- AA.VV.: *China Nueva, Arte Nuevo- La entrevista de los artistas contemporáneos de China* 新中國·新藝術-中國當代藝術家訪問錄, redactado para la revista *Colección de Arte + Diseño*, 藝術收藏+設計 los entrevistadores Li Feng-Ming 李鳳鳴, Xu Yu-Ling 許玉玲 y Lai Si-Ru 賴思儒, Taipéi, Editorial Artista, 2010.
- AA.VV.: *Debate sobre el significado del retrato moderno* 近代肖像意義的論辯, redactor de Liu Rui-Qi 劉瑞琪, Taipéi, Editorial Yuan-Liou, 2012.
- AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000* 中國油畫文獻, los redactores de Zhao Li 趙力 y Yu Ding 余丁, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 2002.
- AA.VV.: *Tainan del período de la ocupación japonesa de Taiwán* 日治時期的台南, redactor de He Pei-Qi 何培齊, Taipéi, Editorial Biblioteca Nacional 國家圖書館, 2007.



- BI, Heng-Da 畢恆達: *El espacio es el poder* 空間就是權力, Taipéi, Empresa de publicación Psy-Garden 心靈工坊, 2001.
- BERGER, John: *Mirar* (edición castellana en 1987, por Herman Blume), versión castellana de Pilar Vázquez, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BURKE, Peter: *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento* (Título original: *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*, London, Editorial Reaktion Books Ltd, 2001), traducción Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001.
- CARLYLE, Thomas: *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic en History*, London, Chapman and Hall, Editorial Strand, 1840.
- CHEN, Peng 晨朋: *Arte de Rusia en el siglo XX* 20 世紀俄蘇美術, Beijing, Editorial Arte y Cultura de Beijing 北京文化藝術, 1997.
- CHOU, Chun-Yu 周俊宇: *Modelar la masa del partido nacional-Investigación de la fiesta nacional de la República de China* 塑造黨國之民-中華民國國定假日的考察, Taipéi, Instituto postgrado de la historia de Taiwán de la Universidad Nacional de Chengchi, 2008.
- CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX* (Editorial Calmann and King Ltd., 1997), traducción de Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 2000.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, traducción y prólogo de José Luis Pardo, Valencia, Pre-Textos, 1999.
- GAO, Cian-Huei 高千惠: *Bellas Artes sin refinar- la cultura visual en los años noventa* 當代文化藝術澀相, Taipéi, Editorial Artista, 1996.
- GAO, Ming-Lu 高名潞: *Utopía mundial- arte de vanguardia de China* 世界烏托邦-大陸前衛藝術, Taipéi, Editorial Artista, 2001.
- KONG, Xin-Miao 孔新苗: *La estética de la pintura china en el siglo XX* 二十世紀中國繪畫美學, Jinan, Editorial Bellas Artes de Shandong 山東美術, 2000.
- LI, Jin-Fa 李進發: *Investigación sobre el desarrollo del Nihonga taiwanés en el período de la ocupación japonesa* 日據時代臺灣東洋畫發展之研究, Taipéi, Editorial Museo de Bellas Artes de Taipéi, 1993.
- LI, Pin-Kuan 李品寬: *Investigación sobre la estatuaría conmemorativa de Taiwán en el período colonial japonés* 日治時代臺灣近代紀念雕塑人像, Taipéi, Editorial de la Universidad Normal de Taiwán, 2009.
- LI, Xian-Ting 栗憲庭: *Florecimiento de la opinión artística-Fuera de la conciencia nacional* 藝見的鳴放-從國家意識形態中走出, Taipéi, Editorial Artista, 2010.
- LIN, Ji-Feng 林吉峰: *Arte elegante de Chia-Yi: estudios sobre la obra pictórica de Lin Yu-Shan* 桃城風雅—林玉山的繪畫藝術, Taipéi, Editorial Museo de Bellas Artes de Taipéi, 1991.
- LIN, Xing-Yue 林惺嶽: *Historia de cien años de la pintura china al óleo* 中國油畫百年史, Taipéi, Editorial Artista, 2000.
- LU, Peng 呂澎 e YI, Dan 易丹: *Historia del arte moderno chino-1979-1989* 中國現代藝術史, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan 湖南美術, 1992.
- LU, Xun 魯迅: *Lu Xun crítica de bellas artes* 魯迅論美術, redactor de Zhang Wang 張望, Beijing, Editorial Renmin Meishu 人民美術, 1982.
- MAO, Tse-Tung 毛澤東: *Intervenciones en el Foro de Yenán sobre Literatura y Arte* 在延安文藝座談會上的講話, Beijing, Editorial Renmin 人民, 1975.
- NI, Tsai-Chin 倪再沁: *Artista-Arte de Taiwán: El desarrollo de dos décadas* 藝術家-台灣美

- 術-細說從頭二十年, Taipéi, Editorial Artista, 1995.
- SHIY, De-Jinn 席德進: *Cartas de Shiy De-Jinn a Chuang Chia-Tsun* 席德進書簡-致莊佳村, Taipéi, Editorial Linking 聯經, 1982.
- SI, Shun-Wei 斯舜威: *Los 30 años del arte contemporáneo de China-1978-2008* 中國當代藝術 30 年-1978~2008, Shanghai, Editorial Oriente 東方, 2009.
- SUN, Zhong-Hui 孫仲匯 y HU, Wei 胡薇: *Imagen e historia de la moneda china antigua* 古錢幣圖解, Shanghai, Editorial Shanghai Bookstore, 1989.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Cardini (Editorial Edhasa, 1981), traducción revisada por Aurelio Major, México, Santillana Ediciones Generales, 2006,
- TAGG, John: *El peso de la representación*, traducción de Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- WALKER, John Albert: *Celebridad y arte* (Londres, Pluto Press, 2003), traducción china de Liu Si Han 劉泗翰, Taipéi, Editorial Bookman Books, 2005.
- XU, Bo-Yang 徐伯陽 y JIN, Shan 金山: *Crónica de Xu Bei-Hong* 徐悲鴻年譜, Taipéi, Editorial Artista, 1991.
- YANG, Meng-Zhe 楊孟哲: *Educación del arte de Taiwán en el período colonial japonés* 日治時代臺灣美術教育, Taipéi, Editorial Vanguardia, 1999.
- ZHANG, Shao-Xia 張少俠 y LI, Xiao-Shan 李小山: *Historia de la pintura moderna china* 中國現代繪畫史, Nanking, Editorial Bellas Artes de Jiangsu 江蘇美術, 1986.
- ZHU, Bo-Xiong 朱柏雄 y CHEN, Rui-Lin 陳瑞林: *Los cincuenta años de la pintura occidental en China entre 1898-1949* 中國西畫五十年-1898~1949, Beijing, Editorial Bellas Artes de Renmin, 1989.

## Artículos

- ANÓNIMO: "Alabanza a la estatua" 獻頌立像, publicado en *Diario Nuevo de Taiwán* 臺灣日日新報 en el día 15 de marzo de 1903.
- ANÓNIMO: "Diseños normativos para la producción de la estatua de Chiang Kai-Shek" 有關單位恭謹設計/蔣公立體像/提供各界做為標準, publicado en *Diario Central* 中央日報 en el día 4 de mayo de 1975.
- HUANG, You-Qin 黃猷欽: "Florecimiento y decaimiento de la estaua del gran hombre en Taiwán" 台灣偉人塑像的興與衰, recogido en AA.VV.: *Debate sobre el significado del retrato moderno*, redactor de Liu Rui-Qi, Taipéi, Editorial Yuan-Liou, 2012.
- JIN, Zhi-Lin 靳之林: "China es el gran país" 中國, 是大國, recogido en *Investigación de Bellas Artes* 美術研究, Beijing, Editorial Academia Central de Bellas Artes 中央美術學院, nº 1, 1991.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: "La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)". En *Archivos de la Filmoteca*, "Materiales para una iconografía de Francisco Franco", núm. 42-43(volumen I), 2002.
- SUN, Xiu-Hui 孫秀蕙 y CHEN, Yi-Fen 陳儀芬: "Enmarcando la imagen de la Mujer: Un análisis pictórico y semiótico del cartel de calendario de Shanghai entre 1910-1930" 被框架的女性意象-上海月份牌廣告畫的圖像符號分析, recogido en *Investigación de la Publicidad* 廣告學研究, nº 34, Taipéi, Editorial Departamento de Publicidad de

- Universidad Nacional de Chengchi 國立政治大學廣告系, julio de 2010.
- WANG, Ming-Xian 王明賢: "Movimiento del arte de guardia roja" 紅衛兵美術運動, originalmente publicado en *Siglo XXI* en agosto de 1995, luego modificado y recogido en AA.VV.: *Revolución cultural: los hechos históricos y la investigación*, redactor de Liu Qing-Feng, Hong Kong, Editorial de la Universidad de chino, 1996. Citado en AA.VV.: *La documentación del óleo chino durante 1542-2000*, los redactores Zhao Li y Yu Ding, Hunan, Editorial Bellas Artes de Hunan, 2002.
- XIA, Ya-Na 夏亞拿: "Etapa inicial después la guerra 1945-1949: Retrato de grupo de Li Shih-Chiao y la sociedad taiwanesa" 戰後初期 1945-1949-李石樵的寫實群像畫與臺灣社會, recogido en *Simposio Artístico* 議藝份子, Taiwán, Editorial Instituto postgrado de Estudios de Arte de la Universidad Nacional Central 中央大學藝術學研究所, nº 10, 2008.
- YAN, Juan-Ying 顏娟英: "Autorretrato, retrato familiar y el problema de la identidad cultural- análisis de los tres pintores taiwaneses del período colonial japonés" 自畫像、家族像與文化認同問題-試析日治時期三位畫家, recogido en AA.VV.: *Debate sobre el significado del retrato moderno* 近代肖像意義的論辯, redactor de Liu Rui-Qi 劉瑞琪, Taipéi, Editorial Yuan-Liou 遠流, 2012.
- YANG, Wen-Yi 羊文漪: "Florecimiento del arte contemporáneo de Taiwán después del levantamiento de la ley marcial" 台灣解嚴後當代藝術的眾生喧嘩, recogido en la revista *Tendencia trimestral* 傾向-文學人文雜誌, nº 12, Taipéi, Editorial Borrada, 1999.
- ZHENG, Hui-Mei 鄭惠美: "Colecciones de las apuntes de Shiy De-Jinn en los años cuarenta y cincuenta" 40-50 年代席德進的散文選, recogido en la revista *Artista* 藝術家, nº 11, Taipéi, Editorial Artista, 1997.
- ZHOU, Yang 周揚: "Implementa firmemente la idea de literatura y arte de Mao Tze-Tung" 堅決貫徹毛澤東文藝路線, recogido en *Colección de la obra de Zhou Yang* 周揚文集, Beijing, Editorial literatura Renmin 人民文學, Vol. 2, 1985.

## Catálogos

- AA.VV.: *Siluetas retrospectiva- Posters de un siglo* 世紀容顏回顧: 百年版畫海報精品展—歐洲石版海報, Taipéi, Editorial Instituto nacional de la educación del arte de Taiwán 國立台灣藝術教育館, 1996.
- HUA, Guang-Pu 華光普: *Colección de la moneda china* 中國銀幣大集, Hunan, Editorial Renmin de Hunan 湖南人民, 2006.
- ZHAO, Chen: *Cultura de la publicidad moderna de China* 中國近代廣告文化, Changchun, Editorial Tecnología científica de Jilin, 2000.

## Internet

- [http://www.chinareviewnews.com/doc/1007/4/2/4/100742436\\_6.html?coluid=7&kindid=0&docid=100742436&mdate=0910071032](http://www.chinareviewnews.com/doc/1007/4/2/4/100742436_6.html?coluid=7&kindid=0&docid=100742436&mdate=0910071032) Ref: 10/10/2012.
- [http://www.mygifts.com.tw/mygifts/item.asp?item\\_id=522332](http://www.mygifts.com.tw/mygifts/item.asp?item_id=522332) Ref: 10/10/2012.
- SHI, Bing-Xi 施並錫: "Oposición y compromiso en el desarrollo temprano del arte de Taiwán" 早期臺灣美術中的反抗與妥協, publicado en el foro de *Origen y*

*conformación-Arte de Taiwán y el movimiento cultural* 探源與形塑-台灣美術與文化運動研習營 en los días 15-18 de agosto de 2008.

[http://www.twcenter.org.tw/g03/g03\\_11\\_03\\_01.pdf](http://www.twcenter.org.tw/g03/g03_11_03_01.pdf). Ref: 18/08/2012.

## Conclusiones

- BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia* 前衛藝術理論 (Frankfurt Am Main, Editorial Suhrkamp Verlag, 1974), traducción china de Cai Pei-Jun 蔡佩君 y Xu Ming-Song 徐明松, Taipéi, Editorial Chinatimes 時報, 1998.
- CRANE, Diana: *La transformación de la vanguardia* 前衛的轉型 (Editorial University of Chicago, 1987), traducción china de Zhang Xin-Long 張心龍, Taipéi, Editorial Yuan-Liou 遠流, 1996.
- DANTO, Arthur C.: *Después del fin del arte-el arte contemporaneo y el linde de la historia* (Washington, D.C., Board of Trustees of the National Gallery of Art, 1997), traducción de Elena Neerman, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real* (Editorial Massachusetts Institute of Technology, 1996), traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2001.
- GABLIK, Suzi: *¿El modernismo ha fallado?* 現代主義失敗了嗎? (Editorial Thames & Hudson, 1984), traducción china de Teng Li-Ping 滕立平, Taipéi, Editorial Yuan-Liou 遠流, 1995.

## **Resumen de la tesis en castellano**

La tesis titulada *¿Del individuo o de la esencia? -Acerca del retrato chino, su evolución y relación con el retrato occidental desde la tradición al siglo XX-*, presentada por Chao-Cheng Huang, aborda las diferencias entre el retrato tradicional chino y occidental, analizando las transformaciones de las formas pictóricas que se sucedieron desde sus etapas tradicionales hasta el siglo XX, y haciendo una comparación entre sus respectivas características esenciales en cuanto a la estética visual y el concepto de individuo.

En el arte tradicional chino, el retrato inspiró la primera idea estética de la pintura china, además de ser el género pictórico más antiguo. Pero, en comparación con el arte occidental, dicho retrato no era sino una representación cerrada y seria, incluso rígida e insípida, tanto en su función práctica como en su forma expresiva. Este hecho constatado, esta diferencia, fue el punto de partida de nuestro estudio.

Si pensamos que el retrato es una representación pictórica que captura las características exteriores y reales del individuo, incluyendo la transmisión del sentido del ser humano, se nos plantea entonces la cuestión del retrato chino tradicional, el cual nunca buscó, como norma teórica e importante de su estética visual, que la representación pictórica imitara con fidelidad y desde un punto de vista objetivo la apariencia de la realidad; por el contrario, se centró en destacar y expresar las ideas principales de la antigüedad china, como fueron el “ying” y el “yang”, el “cielo”, el “qi”, el tao, el espíritu, la ética o la moral, entre otros, reflejando así la ley natural y el orden armonioso e invisible que existe en todas las cosas de la naturaleza. Por ejemplo, mientras el “retrato del emperador” o el “retrato del antepasado” tomaban en cuenta el uso y la disposición del símbolo, correspondiéndose con la norma de la escala social, en el “retrato de letrado”, por otra parte, la relación entre la pintura y la poesía remarcará, no sólo como cuestión sino también como clave del trabajo, el hecho de que el chino no tuviera como objetivo principal de sus imágenes de retrato la búsqueda de una forma reconocible.

Esta tesis, por lo tanto, partirá de esta diferencia fundamental centrando en ello su hipótesis y en la creencia de que este relato de la diferencia y sus respuestas se descubre a través de las imágenes de retrato: la honda diferencia de conceptos del individuo. Así, tratará de explicar y comentar primero la

influencia de las ideas estéticas que el pensamiento acerca de lo invisible generó en el retrato chino tradicional, contrastando con la imagen del individuo del arte clásico occidental, así como con sus ideas estéticas y la evolución del estilo de la “forma”, que nos servirá para investigar la diferencia esencial y cultural que existe entre estas dos artes visuales. Posteriormente, abordaremos de forma concreta la imagen del hombre como individuo en el arte occidental y chino, ya que en ambos casos tuvo lugar una ruptura revolucionaria, en el siglo XX, con respecto a sus propias formas expresivas tradicionales: el retrato occidental rompió con los principios clásicos de la representación y el retrato chino adoptó la convención occidental de la representación natural de la realidad objetiva como norma de su idea pictórica. Finalmente, nos centraremos en la característica propagandística del retrato, cuyo uso fue controlado y/o suprimido por las diferentes ideologías políticas autocráticas, así como en la influencia que éste ejerció sobre la creación artística de la imagen del individuo durante el periodo de las distintas dominaciones de Mao Tse-Tung y Chiang Kai-Shek.

Como centro de las conclusiones que se aportan, diremos que a finales del siglo XX, el desarrollo del retrato chino penetró, gradualmente, en una atmósfera artística de estilo pluralista y fragmentario, que comenzó a desarrollarse en los años sesenta a raíz del nacimiento del arte Pop y cuya forma expresiva quedó también reflejada en las influencias recibidas por parte de la fotografía, de la ciencia y de la tecnología occidental. En ese momento, por tanto, el retrato chino representará un gran número de conceptos y de características creativas que le harán asemejarse a la forma expresiva del arte contemporáneo occidental, hecho que le ha llevado a una confusión sobre la distinción y el reconocimiento de su propia cultura visual. Pero, ciertamente, las ideas estéticas esenciales, tanto del retrato chino como del occidental, que se radicalizaron en sus respectivas evoluciones históricas, no llegarán a desaparecer por completo de la representación. De hecho, sus diferentes sentimientos culturales y visuales continúan existiendo, todavía, en el interior más profundo de cada persona, en cada detalle sutil e invisible.

Atendiendo pues a estos detalles sutiles de la imagen del retrato, a lo largo de la presente tesis, además de hacer referencia a textos de distintos campos del saber, como puedan ser la filosofía, la estética, la teoría artística, la historia y el arte folklórico, entre otros, se ha seguido una metodología principal de investigación basada en utilizar y disponer un gran número de imágenes de

pinturas de retrato para mostrar las características estéticas de la evolución pictórica del retrato chino y del occidental, teniendo en cuenta que no se trata de un trabajo historiográfico, sino de un estudio visual en cuyas formas de discurso creemos, por nuestro oficio de pintura. Esto, principalmente, será para que el lector, a través de la práctica de la contemplación, entienda a la otra cultura, así como, de algún modo, pueda encontrar una reflexión y quizá hasta un cierto descubrimiento acerca de su propia creencia esencial en el ser humano.

Finalmente consideramos que este estudio no queda cerrado en esta tesis, hasta el día de hoy permanecemos expectantes frente al proceso de choques y crujidos que sigue produciéndose entre ambas culturas y que, todavía hoy, no ha podido alcanzar siquiera un punto menos abismal, en el que parece no haber destino último.





## **Resumen de la tesis en valenciano**

La tesi titulada *De l'individu o de l'essència? -Sobre el retrat xinès, la seva evolució i relació amb el retrat occidental des de la tradició fins al segle XX-*, presentada per Chao-Cheng Huang, aborda les diferències entre el retrat tradicional xinès i occidental, analitzant les transformacions de les formes pictòriques que es van succeir des les seves etapes tradicionals fins al segle XX, i fent una comparació entre les seves respectives característiques essencials quant a l'estètica visual i el concepte d'individu.

En l'art tradicional xinès, el retrat va inspirar la primera idea estètica de la pintura xinesa, a més de ser el gènere pictòric més antic. Però, en comparació amb l'art occidental, dit retrat no era sinó una representació tancada i seriosa, fins i tot rígida i insípida, tant en la seva funció pràctica com en la seva forma expressiva. Aquest fet constatat, aquesta diferència, va ser el punt de partida del nostre estudi.

Si pensem que el retrat és una representació pictòrica que captura les característiques exteriors i reals de l'individu, incloent la transmissió del sentit de l'ésser humà, se'ns planteja llavors la qüestió del retrat xinès tradicional, el qual mai va buscar, com a norma teòrica i important de la seva estètica visual, que la representació pictòrica imités amb fidelitat i des d'un punt de vista objectiu l'aparença de la realitat, per contra, es va centrar a destacar i expressar les idees principals de l'antiguitat xinesa, com van ser el "ying" i el "yang", el "cel", el "qi", el tao, l'esperit, l'ètica o la moral, entre d'altres, reflectint així la llei natural i l'ordre harmoniós i invisible que existeix en totes les coses de la natura. Per exemple, mentre el "retrat de l'emperador" o el "retrat de l'avantpassat" prenen en compte l'ús i la disposició del símbol, corresponent-se amb la norma de l'escala social, en el "retrat de lletrat", per altra banda, la relació entre la pintura i la poesia remarcarà, no només com a qüestió sinó també com a clau de la feina, el fet que el xinès no tingués com a objectiu principal de les seves imatges de retrat la recerca d'una forma recognizable.

Aquesta tesi, per tant, partirà d'aquesta diferència fonamental centrant en això la seva hipòtesi i en la creença que aquest relat de la diferència i les seves respostes es descobreix a través de les imatges de retrat: la fona diferència de conceptes de l'individu. Així, tractarà d'explicar i comentar primer la influència de les idees estètiques que el pensament sobre l'invisible va generar en el retrat

xinès tradicional, contrastant amb la imatge de l'individu de l'art clàssic occidental, així com amb les seves idees estètiques i l'evolució de l'estil de la "forma", que ens servirà per investigar la diferència essencial i cultural que existeix entre aquestes dues arts visuals. Posteriorment, abordarem de manera concreta la imatge de l'home com a individu en l'art occidental i xinès, ja que en ambdós casos va tenir lloc una ruptura revolucionària, al segle XX, pel que fa a les seves pròpies formes expressives tradicionals: el retrat occidental va trencar amb els principis clàssics de la representació i el retrat xinès va adoptar la convenció occidental de la representació natural de la realitat objectiva com a norma de la seva idea pictòrica. Finalment, ens centrarem en la característica propagandística del retrat, l'ús va ser controlat i / o suprimit per les diferents ideologies polítiques autocràtiques, així com en la influència que aquest va exercir sobre la creació artística de la imatge de l'individu durant el període de les diferents dominacions de Mao Tse-Tung i Chiang Kai-Shek.

Com a centre de les conclusions que s'aporten, direm que a finals del segle XX, el desenvolupament del retrat xinès penetrar, gradualment, en una atmosfera artística d'estil pluralista i fragmentari, que va començar a desenvolupar en els anys seixanta arran del naixement de l'art Pop i la forma expressiva quedar també reflectida en les influències rebudes per part de la fotografia, de la ciència i de la tecnologia occidental. En aquest moment, per tant, el retrat xinès representarà un gran nombre de conceptes i de característiques creatives que li faran assemblar-se a la forma expressiva de l'art contemporani occidental, fet que l'ha portat a una confusió sobre la distinció i el reconeixement de la seva pròpia cultura visual. Però, certament, les idees estètiques essencials, tant del retrat xinès com de l'occidental, que es van radicalitzar en les seves respectives evolucions històriques, no arribaran a desaparèixer per complet de la representació. De fet, els seus diferents sentiments culturals i visuals continuen existint, encara, a l'interior més profund de cada persona, en cada detall subtil i invisible.

Atenent doncs a aquests detalls subtils de la imatge del retrat, al llarg d'aquesta tesi, a més de fer referència a textos de diferents camps del saber, com ara la filosofia, l'estètica, la teoria artística, la història i l'art folklòric, entre d'altres, s'ha seguit una metodologia principal de recerca basada en utilitzar i disposar un gran nombre d'imatges de pintures de retrat per mostrar les característiques estètiques de l'evolució pictòrica del retrat xinès i de l'occidental, tenint en compte

que no es tracta d'un treball historiogràfic, sinó d'un estudi visual en les formes de discurs creiem, pel nostre ofici de pintura. Això, principalment, serà perquè el lector, a través de la pràctica de la contemplació, entengui a l'altra cultura, així com, d'alguna manera, pugui trobar una reflexió i potser fins a un cert descobriment sobre la seva pròpia creença essencial en el ésser humà.

Finalment, considerem que aquest estudi no queda tancat en aquesta tesi, fins al dia d'avui estem expectants davant el procés de xocs i cruixits que segueix produint-se entre les dues cultures i que, encara avui, no ha pogut arribar a tan sols un punt menys abismal, al que sembla no haver destí últim.



## **Resumen de la tesis en inglés**

The thesis entitled. *The individual or the essence? -About the Chinese portrait, it's evolution and relationship with the Western portrait from the Traditional period to the twentieth-century*, by Chao-Cheng Huang, discusses the difference between Chinese and Western traditional portrait, analyzing the transformation of their respective pictorial forms that occurred from traditional stages until the twentieth century, and making a comparison of their essential characteristics in terms of visual aesthetics and the concept of individual.

In the traditional Chinese art, portraiture inspired the first aesthetic idea of Chinese painting, besides it was actually the oldest pictorial genre. But comparing Chinese portrait to Western art, it was a rather closed and serious representation, whereas it was some sort of rigid and tasteless image, either around the practical function or the expressive one. This phenomenon between the two visual cultures became the initial reason to start this personal research.

If we think that the portrait is a pictorial representation which captures the real exterior characteristics of every single man as individual, and including the transmission of meaning and behavior extent of human beings, then we face the question of the traditional Chinese portrait, which never sought, as theoretical standard and important visual aesthetics, that pictorial representation was imitated with faithfully and from an objective point of view the appearance of reality, by contrast, focused on highlighting and express the main ideas of Chinese antiquity, as were the “ying” and “yang”, “heaven”, the “qi”, the Tao, the spirit, ethics or morality, among others, reflecting the natural law and order and invisible harmony that exists in all objects of the nature. For example, as the “Emperor’s and the Ancestor’s portrait” pay attention to the use and the disposition of the symbol corresponding to social scale pattern, in the “Literati portrait”, on the other hand, the relationship between the image and the poem emphasize not only as a question, but as a key work that the Chinese don’t seek recognizable ways as their main objective in portrait images.

Therefore, this thesis will part from this start point: the deep differences between Western and Chinese portrait, focusing as hypothesis the fact that the images themselves will bring this idea out, then we will try to discuss the aesthetic ideas that thinking about the invisible generated in traditional Chinese portrait, contrasting with the image of the individual of Western classical art, as well as his

aesthetic ideas and developments style "form", which will help us to investigate the critical and cultural difference that exists between these two visual arts. Subsequently, we will address the individual image of Chinese and Western art, as in both cases there was a revolutionary break in the twentieth century with respect to their own traditional expressive forms: Western portrait broke with the classical principles of representation and Chinese portrait adopted the western convention of natural representation of objective reality as its standard pictorial idea. Finally, we focus on the characteristic portrait propaganda, which was controlled and / or eliminated by different autocratic political ideologies as well as his influence on the creation of the image of the individual during the period of the various dominations of Mao Tse-Tung and Chiang Kai-Shek.

Among others conclusions, we are now be able to say that in the late twentieth century, the development of Chinese portrait penetrated gradually in some artistic pluralistic and fragmented style atmosphere, which began to develop in the sixties thanks of the birth of Pop Art, and its expressive form, and also due to the influences of photography, science and Western technology. At that time, therefore, the Chinese portrait represented a large number of concepts and creative features that will resemble the shape of contemporary Western art, so that it has led to confusion about the distinction and recognition of their own visual culture. But certainly, the idea of essential aesthetic in both portraiture genre Chinese and Western, which lay in their respective historical developments, will not completely disappear from the representation. In fact, their different cultural and visual feelings continue to exist, yet deep within every person, in every slight and invisible detail.

So, studying this slight details of portrait paintings, throughout this thesis work, in addition to texts references from different fields of knowledge, as philosophy, aesthetics, art theory, art history and folklore, among others, it has been followed main research methodology that is based on using and disposing a large number of images from portrait painting to show the aesthetic of pictorial evolution of Chinese and Western portrait, because we are not considering this work as a historical thesis. Nevertheless, it mainly attempts to make the reader go through the practice of contemplation in order to understand another culture and perhaps their own core of human being.

We consider that this thesis research is not finally a shut work, otherwise, until today we remain expectant watching and facing attentively shocks and

cracking process that continues to occur between the two cultures and that still has not even reached somewhat less abysmal point which seems not to have final fate.





## Resumen de la tesis en chino (中文摘要)

博士生:黃朝政, 論文名稱:個體或本質? —關於中國肖像畫的演變以及它與西方肖像畫的關係, 從傳統到二十世紀, 評論中西傳統肖像畫的差異, 分析它們在從傳統時代到二十世紀的繪畫形式轉變, 以及比較它們在視覺美學與個體觀念上的各別本質特色。

在傳統中國, 肖像畫除了是最古老的繪畫種類, 也啟發了中國繪畫最早的美學思考。不過, 相對於西方藝術, 傳統中國肖像畫無論是在實用功能與表現形式上, 都顯得非常的封閉嚴肅, 甚至顯得枯燥無味。而兩個視覺文化差異的現象, 則成為了我們研究最初的動機。

假使我們認為肖像畫是一種捕捉個體現實外在特徵的繪畫重現, 並包含了傳達人類生存(*ser*)的感受。那麼我們要如何看待傳統中國肖像畫, 如果它從未把完整模仿現實外貌的繪畫重現, 作為其視覺美感的重要理論標準, 而是強調傳達許多古代中國思想: 陰、陽、天、氣、道、倫理、道德...等, 所共同講述的「無形的」, 並存在於天地萬物之中的自然規律與和諧秩序。例如像是「帝王」與「祖先」肖像畫強調是合乎社會階級規範的符號使用與結構安排, 另外, 在「文人」肖像畫裡, 繪畫與詩詞之間的關係強調的不只像是一個思辨, 而像是個完成作品的關鍵, 突顯中國人在他們肖像影像中, 並沒有把追求可辨識的形象當作為主要目的。

因此本文依據這個基本差異作為它的研究假設, 並以這個講述差異的信仰, 以及經由肖像影像發現到: 其個體觀念深層差異的答案。這裡首先將說明和評論中國人所說的「無形的」美感思維對傳統肖像畫造成的影響, 並對比到古典西方個體影像關於「形式」的審美觀點和風格演變, 分析出兩個視覺藝術的文化本質差異。然後, 我們將繼續看到二十世紀中西個體影像對自身傳統表現形式所產生的決裂與革命: 西方肖像畫破壞了所有古典的美感準則; 中國肖像畫則採納了西方傳統採用客觀現實的自然重現作為它繪畫觀點。最後, 我們注意到受到獨裁政治意識形態操控擺弄的肖像畫宣傳特質, 以及它對毛澤東和蔣介石統治時期的個體影像創作所造成的影響。

在世紀末, 中國肖像畫發展也逐漸地融入了自西方普普藝術起的多元碎裂風格的審美氛圍裡, 它的表現形式也展現了許多受西方攝影、科學與技術影響的結合, 並展示著許多相似於西方當代藝術思維表現形式的創作目的與觀念, 混淆了我們在視覺文化上的區別辨識, 不過, 根植中西肖像畫自身發展的審美本質觀念並沒有消失, 而它們差異的視覺文化感受就存在每個人內在深處, 一個不可見的微妙細節裡。

針對這些肖像圖像中的微妙細節, 整篇論文的描述, 除了參考了多種不同專業

領域，如：哲學、美學、理論、歷史、民間習俗...等的文本，其主要的研究方法則在於採納置入了大量具備中西肖像繪畫演變美感特色的作品影像，要強調的是這論文並不是一個歷史編撰工作，而是藉由我們的繪畫專業，一個我們認為在形式探討上的視覺學習。這主要是希望讀者能過視覺觀看實踐去沉思了解另一種文化，並在某種程度上可以找到一個反思，也許是一個真實的發現，關於自身在人類生存的本質信仰。

最後我們認為這個學習並沒有就此本論文做出終結，直到今天，我們還立足兩個文化彼此一直不斷地在相互衝撞與磨合的過程中，現今尚未能到達一個減弱其深不可測的點，似乎是沒有最後的終點。

## **Memoria de estudio**

Desde julio de 2005 hasta ahora, son ya ocho años los que he vivido en España. Tengo que decir, al respecto, que ha sido éste el periodo más especial y memorable de mi vida debido, sobre todo, a la naturaleza optimista, al entusiasmo artístico, a las costumbres y a las actitudes culturales del español, que me han reportado siempre muchas sorpresas, siendo esto causa de una profunda alabanza. Puedo decir, por tanto, que me siento muy afortunado de haber conocido (y vivido) esta cultura, más allá de simples palabras o frases sueltas de un libro.

Mi trayectoria artística es en este sentido una total combinación de diferentes componentes y elementos. Así, en un principio, estudié en la escuela en Taiwán las técnicas académicas occidentales del dibujo, la acuarela, el óleo y también escultura; posteriormente, en la universidad, aprendí la pintura china a la tinta, la caligrafía, el sello chino y sus teorías tradicionales. Cuando llegue a España, me centré en la pintura abstracta, y al cabo volví de nuevo a la pintura realista al óleo. En cada periodo me he encontrado y he conocido a muchos y muy buenos profesores, como Wang Qing-Qiang (王慶強), Li Xi-Yue (李錫岳), Lin Jin-Zhong (林進忠), Liu Wen-Gui (劉文貴) o Rosa Martínez-Artero, que han afirmado y alentado mi creación artística en los distintos géneros pictóricos. Ellos serán siempre ejemplo respetable e importante en mi corazón.

En la tesis, como se habrá podido observar, no he introducido nada sobre mis obras pictóricas; por una parte, en toda mi trayectoria académica -al haber estudiado las diferentes ideas artísticas que se dan en la cultura oriental y la occidental-, se generó en mí un sentimiento contradictorio referente a la cuestión de la identidad cultural, política y social. Y esta investigación de estudio, ciertamente, ha supuesto un proceso de búsqueda y respuesta a dicha cuestión que desde hace ya tiempo no ha dejado de confundirme. Intento explorar, por tanto, de manera objetiva y clara, las diferentes ideas y actitudes existentes entre la cultura china y la occidental, sobre todo a la hora de emplear al "individuo" en la representación del arte y de la vida. Y por otra parte, debido a que no poseo una expresión verbal y escrita fluida, durante la investigación de la tesis doctoral he dedicado todo mi tiempo y esfuerzo a la lectura y a la escritura, hecho que me ha impedido realizar todas las creaciones artísticas que hubiera deseado.

Por esto, como un epílogo, he decidido introducir algunas obras pictóricas personales, de las que espero obtener su consejo.

Muchas gracias.

## 學習心得

自 2005 年 7 月到現在，已經在西班牙停留了八年多的時光，我必須說這真的是一段最特別也最難忘的生活經驗。因為西班牙人的樂觀天性、藝術熱情、文化習性與生活態度，總是能夠帶给了我許多的驚奇與讚嘆，非常慶幸能真正實際地感受到這一切，而不是簡單地來自書本上所描述的隻字片語。

我的學習經歷其實是充滿著許多複雜繁瑣的養分組成，從早期學習西方古典素描、水彩、油畫、雕塑，大學時期轉向學習中國水墨畫、書法、篆刻、理論...等，到西班牙後，則開始接觸了抽象繪畫，並同時再次投入製作具象寫實油畫。很慶幸地，在每個不同的學習階段裡，總是能夠遇到許多優秀的師長與前輩：王慶強老師、李錫岳老師、林進忠老師、劉文貴老師與論文指導羅莎(Rosa Martínez-Artero)，還有許許多多師長前輩們，並對於我許多不同類型的創作作品給予肯定與鼓勵，他們是我心中永遠最為尊敬與學習的指標。

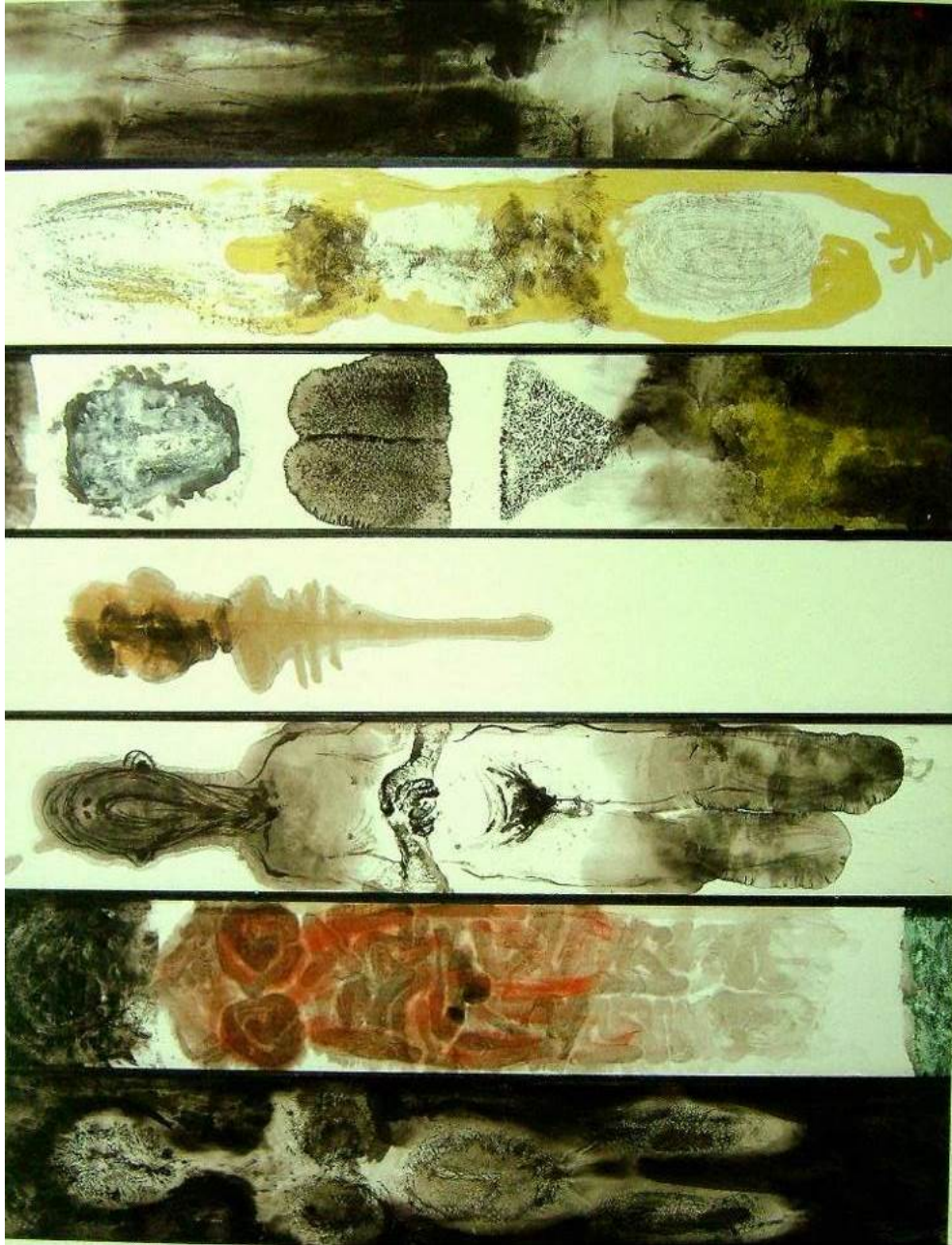
在論文當中，並沒有放置或介紹任何自己個人的繪畫作品，一方面是由於在整個歷程中，雖然接觸到了來自於東西方不同文化的藝術理念，但卻也同時讓我一個生長在台灣的人，產生了許多在文化、政治與社會問題上的矛盾思維和情緒，而這篇論文就像是為了尋找這個在我心中持續徘徊困惑以久問題的答案，並希望能夠簡潔清楚地，甚至是非常客觀性地去探討理解西方與中國文化對於「個體」的差異思維態度。另一方面，也是由於，本人笨口拙舌的文字表達能力，讓我在論文撰寫期間，把大部分的時間與心力都完全地投入在寫作與閱讀之中，而並未加以認真地去進行創作，實有缺失。

最後，與大家分享一些個人的繪畫創作，並請賜予糾正與指教。

謝謝。

## Trabajos personales

Pintura china a la tinta



*Humano, Pintura china a la tinta sobre papel, 170 x 200 cm. 2000*





*Sin título*, Pintura china a la tinta sobre papel, 2009



*Sin título*, Pintura china a la tinta sobre papel, 2009

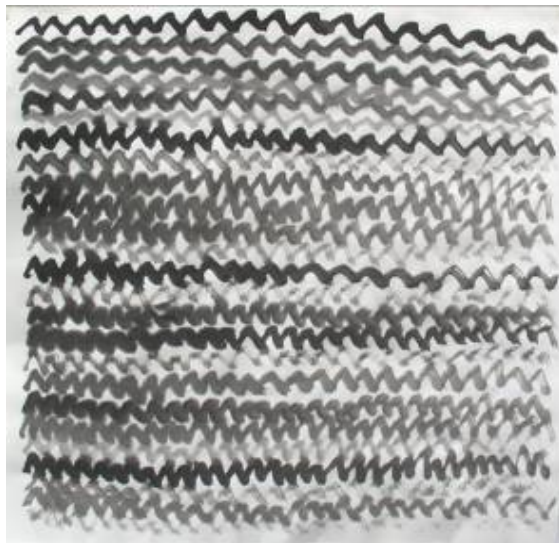






*Cuerpo*, Carbón, 70 x 200 cm. 2006.

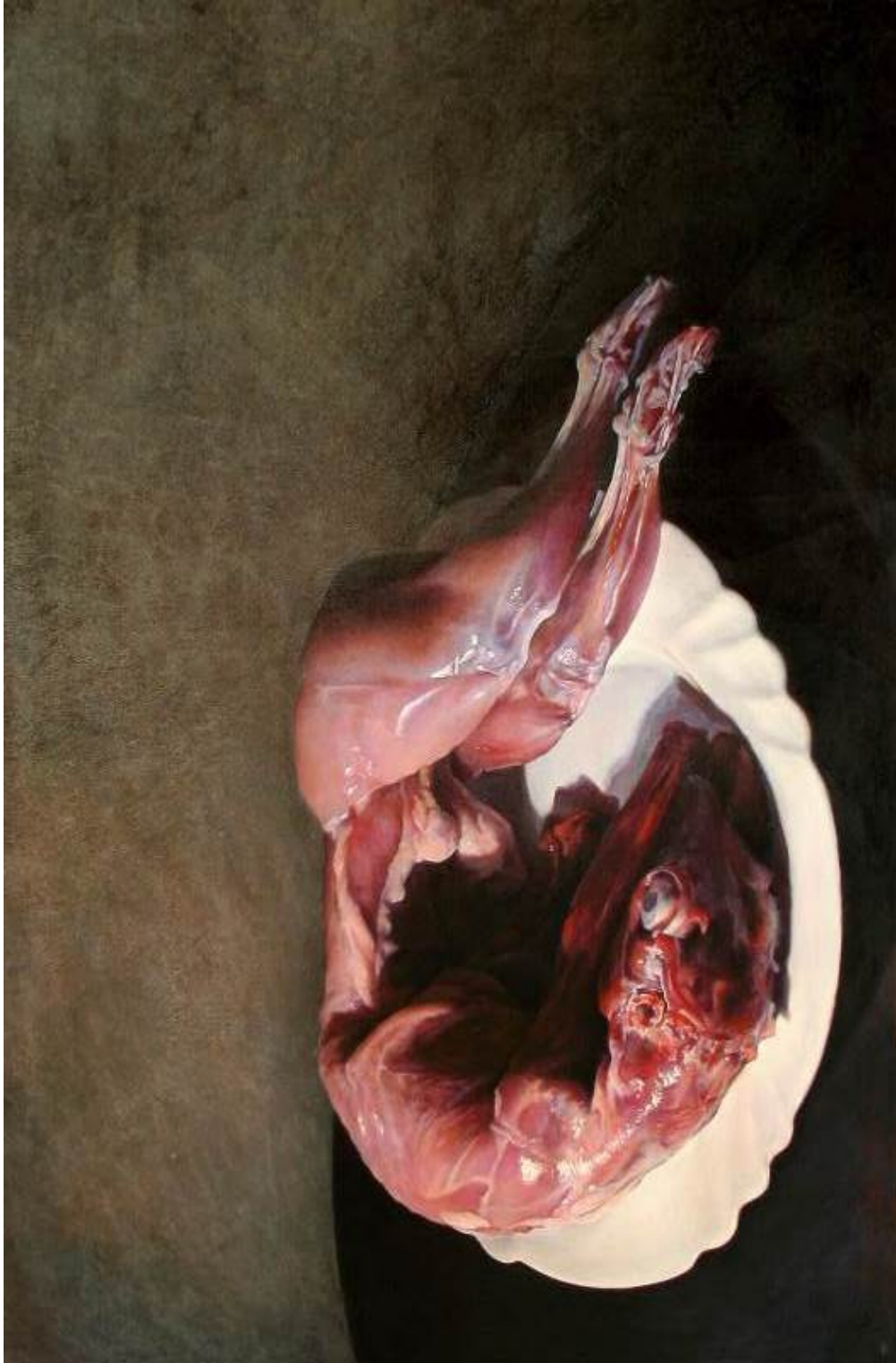




*Sin Título*, Pintura china a la tinta, 30 x 30cm x 3, 2007



Pintura al óleo



*Conejo, óleo, 200 x 300 cm. 2007. Colección Galería Clave (España).*





*Dónde estamos*, óleo, 200 x 200 cm. 2009. Colección Galería Clave (España)







*Retrato de Idris*, óleo, 150 x 150 cm. 2010. Colección Galería Clave (España)





*Pensar en ti*, óleo, 97 x 145.5 cm. 2011. Colección Fundación Mainel (España).





*Ojos del Padre*, Óleo, 91 x 72 cm. 2009.



Pinturas abstractas



*Sin Título*, Acrílico, 89 x 114 cm. 2007. Colección USAL. (España)

Colección USAL.

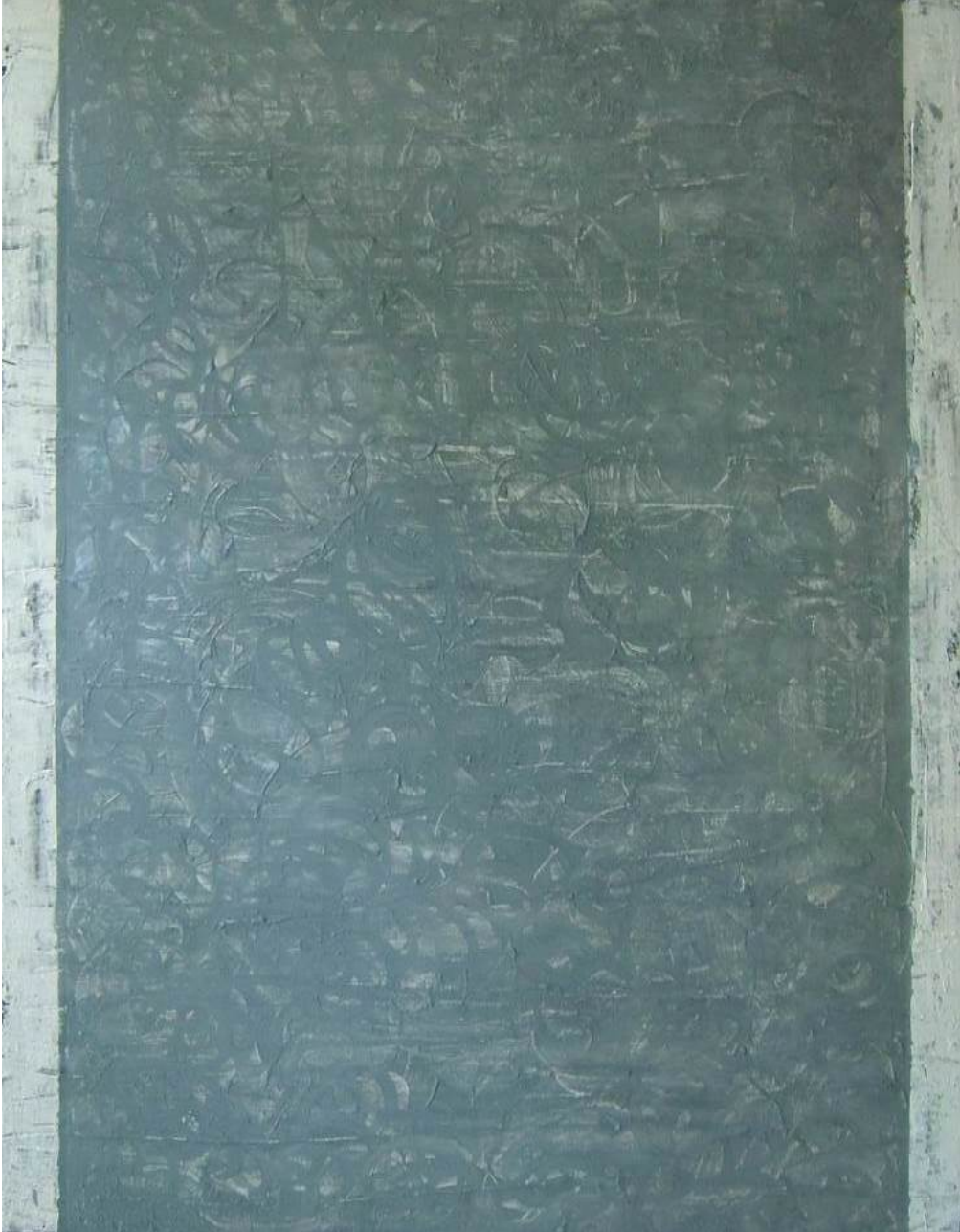






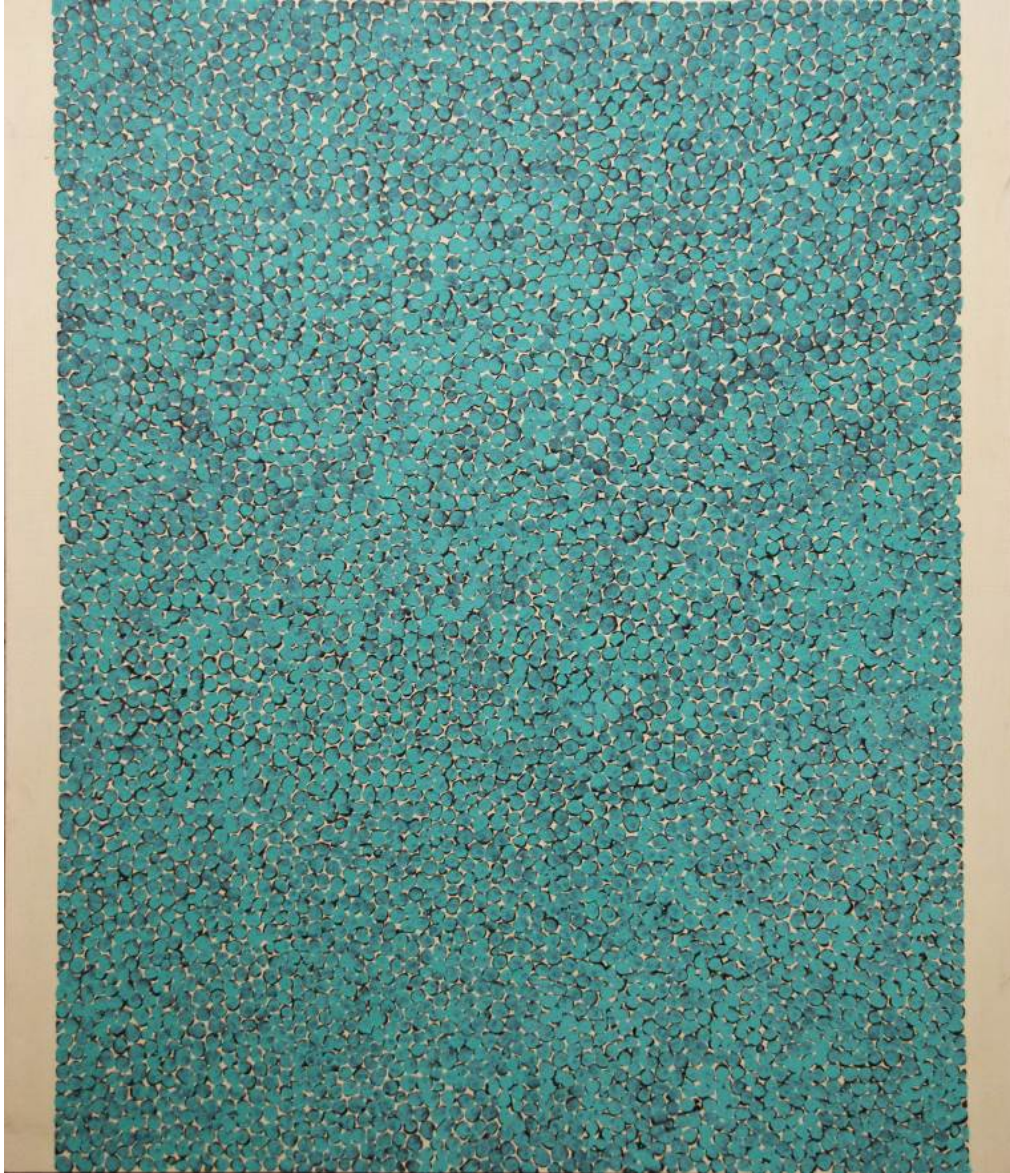
*Sin título*, Acrílico, 60 x 80 cm. 2007. Colección Bodegas Fariña. (España)





*Sin título*, Acrílico, 80 x 100 cm. 2207. Colección USAL. (España)





*Verde*, Acrílico, 120 x 130 cm. 2011.



## **Currículum Vitae**

### **Datos Personales**

Nombre: Chao-Cheng      Apellido: Huang

Nacimiento: 02/ 09/ 1977

Nacionalidad: Taiwán

E-mail: soychao@gmail.com / andy0955995223@hotmail.com

### **Formación Académica**

- 2009~2013- Doctorado de Arte: Producción e investigación en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.  
Tema de la tesis: ¿Del individuo o de la esencia? -Acerca del retrato chino, su evolución y relación con el retrato occidental desde la tradición al siglo XX-.
- 2007~2009- Master Oficial en producción artística en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universidad Politécnica de Valencia.  
Tema de la tesis: La idea del sujeto en el arte oriental-Algunos conceptos sobre el retrato de la pintura china.
- 2005~2007- Ampliación de estudios para completar la licenciatura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca.
- 1996~2000- Diplomado el estudio de la pintura china en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Bellas Artes de Taiwán (NUTA).

### **Premios**

- 2011- Primer premio XIV Premio de Pintura de Fundación Mainel 2011. (España)
- 2007- Primer premio de pintura II Certamen Nacional de Pintura “Primero de Fariña”. (España)
- 2007- Primer premio de pintura y Selección de dibujo en la XI edición de los Premios San Marcos, BB.AA. de la USAL. (España)
- 2000- Segundo premio de pintura china, “Premio de BB.AA. 2000” de la Universidad Nacional de Bellas Artes de Taiwán (NUTA). (Taiwán)
- 1999- Tercer premio de pintura china en “Concurso de pintura china nacional en jóvenes 1999” de Nacional Dr. Sun Yat-sen Memorial Hall. (Taiwán)
- 1999- Mención de Honor de pintura china, “Premio de BB.AA. 1999” de la Universidad Nacional de Bellas Artes de Taiwán (NUTA). (Taiwán)

- 1999- Beca artística de la Fundación de Tzu-Chi. (Taiwán)
- 1998- Segundo premio de pintura china en “Concurso de pintura china nacional para jóvenes 1998” de Nacional Dr. Sun Yat-sen Memorial Hall. (Taiwán)
- 1997- Primer premio de acuarela en “Concurso de acuarela nacional 1997” en la Fundación de Ching-Shiun Hsieh. (Taiwan)

### **Concursos**

- 2010- Selección XIII Premio de Pintura de Fundación Mainel 2010. (España)
- 2009- Selección XII Certamen de Pintura 2009, del Ilmo Ayuntamiento de Villaviciosa. (España)
- 2009- Selección XXXVI edición del concurso de pintura, escultura y arte digital de Bancaja. (España)
- 2009- Selección II Certamen Nacional de Pintura “Primero de Fariña”. (España)
- 2007- Selección II concurso de pintura y escultura figurativas 2007. (España)
- 2007- Selección XII concurso de “Gaceta-jovenes pintores” Salamanca 2007. (España)
- 2007- Selección II concurso nacional de grabado “Bodegas Breton” (España)
- 2006- Selección III concurso de dibujo nacional “Atis”. (España)
- 2006- Selección VI edición del premio artífice de pintura sobre papel, convocado por el ayuntamiento de Loja Granada. (España)
- 2003- Selección XI Internacional Biennial Print and Drawing Exhibición 2003, ROC. (Taiwán)
- 2000- Segundo premio de pintura china, “Premio de BB.AA. 2000” de la Universidad Nacional de Bellas Artes de Taiwán (NUTA). (Taiwán)

### **Exposiciones colectivas**

- 2013- *Diálogos*- 15 años del Premio de Pintura Fundación Mainel. (Valencia)
- 2012- *El rostro, el otro*- Exposición colectiva de Facultad de Bellas Artes de Valencia en Palau de La Música del ayuntamiento de Valencia. (Valencia)
- 2010- Arte Lisboa- Feria de arte contemporánea, Galería Clave. (Lisboa, Portugal)
- 2009- Arte Lisboa- Feria de arte contemporánea, Galería Clave. (Lisboa, Portugal)
- 2009- La exposición de XXXVI edición del concurso de pintura, escultura y arte digital de Bancaja en IVAM. (Valencia)
- 2009- Feria de Jaén, Galería Clave. (Jaén)
- 2008- Escultura de madera y metal “El Traje del Emperador” en Escuela técnica Superior de Gestión en los edificios de la Universidad Politécnica de Valencia. (Valencia)
- 2008- Feria de “Arte Madrid”, Galería Clave. (Madrid)



- 2008- Proyección Master en Producción Artística en IVAM. (Valencia)
- 2007- Exposición II Concurso de Pintura y Escultura Figurativas en Museo Thyssen.  
(Madrid)
- 2007- Exposición del Premio de San Marco en la Universidad de Salaman. (Salamanca)