

*Los niveles estéticos del arte chino
en Europa: de la filosofía a la artesanía
durante dos siglos de consumo occidental
(siglos XVII y XVIII)*

*Aesthetic Levels of Chinese Art in Europe:
from Philosophy to Crafts during two Centuries
of Western Consumption (17th and 18th centuries)*

MAITE GONZÁLEZ LINAJE
Universidad Veracruzana

Recibido: 23/04/2011 Aprobado definitivamente: 07/06/2011

RESUMEN

La filosofía del arte se hizo hueco en la China imperial hace más de mil años. La influencia que las corrientes de pensamiento de China tendrían en su arte es fundamental. Por todo ello, en esta antigua cultura no todas las manifestaciones artísticas poseían el mismo valor: la pintura de paisaje, la caligrafía y la poesía, eran las artes nobles, dada su ligazón con el taoísmo filosófico. Cuando Occidente consume productos chinos se centra en las artesanías y no en las grandes creaciones del país, tanto por una cuestión de gusto como por desconocimiento de su teoría estética. Esta situación, presente en el siglo XVI en Occidente y mantenida sin cambios hasta el siglo XVIII, también reside en la manipulación bibliográfica sobre China, dominada por los escritos de los jesuitas. Las piezas chinas fueron tenidas en Europa por bellos ejemplos de la destreza oriental, pero carentes de sublimidad.

PALABRAS CLAVES: ESTÉTICA, CHINA, EUROPA, ARTE, SUBLIME

ABSTRACT

Philosophy of art found a place in imperial China more than a thousand years ago. The influence that currents of thought in China would have on its art is fundamental. That is why in this ancient culture not every artistic manifestation had the same value: landscape painting, calligraphy and poetry were the noble arts, because of its bonds to philosophical Taoism. When the western world consumes Chinese products it focuses on crafts, not in great creations of the country, for a question of taste and the ignorance of its aesthetic theory. This situation was maintained during the 16th century in Europe with no changes until the 18th century and further; it also resides in bibliographical manipulation about China, due to the writings of the Jesuits. Chinese works were felt as beautiful examples of oriental craftsmanship, lacking sublimity.

KEYWORDS: AESTHETICS, CHINA, EUROPE, ART, SUBLIMITY.

EL DESARROLLO DE LAS TEORÍAS ESTÉTICAS de los siglos XVII y XVIII en Europa está muy bien documentando, y es fácil seguir el tránsito que ha originado la percepción que el europeo de aquellos tiempos tenía del arte, y de sus funciones y cualidades. Arte y vida cotidiana se camuflaban en las paredes, muebles y objetos que atestaban las cortes europeas, y que proliferaban en los hogares palaciegos de nobles y aristócratas, mientras que las familias pudientes de menor rango también depositaban en el arte un espacio de consolidación social. El arte, más allá de sus cualidades plásticas y estéticas intrínsecas, se empleaba como un medio de legitimación, de moda, se experimentaba sobre todo en el ámbito citadino, y se proyectaba al «mundo civilizado» periférico que habitaba en las colonias de los imperios occidentales.

Esta compenetración entre arte y vida, que siempre ha estado presente en la sociedad en tanto que el primero es una actividad meramente humana que está enfocada a su entorno inmediato, se enriquecía en aquel entonces con las aportaciones de objetos que viajaban a lo largo del territorio europeo y cuya cuna podía estar en lugares lejanos e ignotos que incluían a China y a Japón.

Qué duda cabe que el comercio vital entre ambos hemisferios y el fasto creciente de la corte china que era transcrito por los viajeros y europeos residentes en Asia, se testificaba en la calidad inmejorable de su porcelanas, en la delicadeza de sus sedas, y en el ingenio demostrado en tantas de sus producciones preparadas con regularidad *ex profeso* para consumo occidental. Además, los escritos publicados por los jesuitas residentes en la corte imperial¹ no hacían sino alabar las bondades de un régimen asentado en la filosofía y en la cultura letrada, que los confucianos representaban a la perfección². Sin embargo, este

1 Sobre este tema acúdase a: RONAN, Charles E., & OH, BONNIE B. C. (ed.), *East meets West. The Jesuits in China, 1582—1773*. Chicago: Loyola University Press, 1988.

2 Mucho se ha escrito sobre el rol de los jesuitas en China durante los siglos XVII y XVIII. Recomiendo sobre todo: MUNGELLO, David E., *Curious Land. Jesuit Accommodation*

proceso intercultural que trajo amplios dividendos económicos y culturales a la Europa de los siglos XVII y XVIII, acotó al arte chino a la esfera de la cotidianeidad y de la artesanía, ajeno a sus principios estéticos más sublimes.

Europa, barroca, galante, prerromántica, participa del orgullo del nuevo hombre que el racionalismo trae consigo. La convicción en un orden civilizatorio procedente de su cultura, de su pensamiento, le auto—otorga una posición dominante en la comunidad global. En las antípodas, un vasto imperio cuya impronta no tiene parangón en el Extremo Oriente, llevaba irradiando conocimiento a los estados orbitales numerosos siglos, e incluso a la propia Europa de manera indirecta y en aspectos tan vitales como en el proceso de fabricación del libro, o en el empleo de la pólvora con fines belicistas. Ambos están pertrechados en su superioridad histórica³ y en la excelencia de su arte; mientras que Europa teorizaba acerca de sus manifestaciones artísticas delimitando el papel del artista, el uso de las categorías estéticas⁴, y de otras consideraciones en torno a la creación, China llevaba cerca de un milenio asentada en el convencimiento absoluto de que el ideal del arte es la captación del espíritu vital y su transmisión al espectador. Esta excepcional teoría, recogida en textos fundamentales que pueden datarse desde el siglo V en adelante y que en breve se mencionarán, nos conduce a un concepto de arte totalmente espiritualizado, que propone una función estética superior: el arte es un vehículo de unión con el Todo, con lo Absoluto.

Ahora bien, las teorías estéticas chinas que nos ha legado la antigüedad tienen un estilo peculiar el cual obedece a las características de la propia lengua escrita y hablada, y su interpretación no es sencilla; el lector se enfrenta a un discurso muy diferente a aquél de las lenguas romances, por dar un ejemplo cercano. En general son textos más bien cortos, que a menudo tocan temas co-

and the Origins of Sinology. Honolulu, Hawaii: University of Hawaii, 1989; SPENCE, Jonathan D., *El palacio de la memoria de Matteo Ricci. Un jesuita en la China del siglo XVI*. Barcelona: Tusquets editores, col. Tiempo de memoria Tusquets, Historia nº 21, 1ª ed. Junio 2002; DUNNE, George S.J., *Generation of Giants. The story of the Jesuits in China in the last Decades of the Ming Dynasty*. Indiana: Notre Dame, 1962.

3 Léase el excelente el texto de MARKS, Robert B. sobre el ascenso de Europa a costa de Asia, y el papel predominante de China en la esfera mundial siglos atrás en: *Los orígenes del mundo moderno. Una nueva visión*. Barcelona: Libros de Historia, editorial Crítica, 2007.

4 Fundamentales en este sentido y para este artículo las lecturas sobre lo sublime y lo bello desde la óptica del siglo XVIII: ADDISON, Joseph (1672-1719) en *The Pleasures of the Imagination* escrita en 1690 y publicada en 1712, luego de BURKE, Edmund (1730-1797) en su ensayo *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), y más tarde la versión kantiana (Immanuel Kant 1724-1804) titulada *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime* de 1764. Sobre lo pintoresco, hay que leer los escritos de GILPIN, William (1724-1804).

munes a toda la historia del arte de China, con sitio suficiente para panegíricos y críticas a los artistas más sobresalientes, indicaciones técnicas y procedimientos pictóricos, o comentarios sobre el fin del arte; no hay hueco para relatar los pormenores de los contenidos de este tipo de literatura, baste acotar que se da una relación muy clara de las aspiraciones del arte y se abordan muchas de las temáticas habituales en su contraparte occidental. La estratificación y ordenación de la teorías estéticas europeas pareciera más densa y concisa confrontada con los escritos orientales, pero este es un tema para otro estudio. Lo que importa para los fines de este breve texto, es que en ambas culturas se deja constancia escrita de las razones filosóficas que explicitan y amparan al arte.

Al hablar de los niveles estéticos del arte chino en Europa, y al especificar el paso de la filosofía a la artesanía durante estos dos siglos en los que Occidente consumió de manera casi obsesiva y convulsa los bienes de lujo llegados desde Asia⁵, se pretende describir cómo aquello que en China era fruto del trabajo superior y que gozaba de la consideración estética más alta, nunca tuvo cabida en una Europa absorta en el realismo de su producción propia y en la belleza formal de las creaciones asiáticas; para el occidental, lo *sublime* no se expresa en el arte chino, sólo lo *bello*, si bien más tarde se apreció lo *pintoresco* de sus jardines. Por lo tanto, Europa prefiere las hermosas porcelanas chinas decoradas hasta el exceso, a la simpleza primordial de un vaso de porcelana monocroma, o el paisajismo de Salvatore Rosa frente a las aguadas monocromáticas de la pintura de paisaje oriental. Los términos definatorios del arte chino estaban ausentes de las traducciones teóricas europeas que exponían la idiosincrasia de este pueblo.

El arte sínico que se vende en Europa viene engalanado por la habilidad técnica, el éxito de sus estereotipos plásticos, el imaginario que es ofrecido en las publicaciones sobre este imperio asiático⁶, el exotismo de sus representaciones, y el estatus económico que supone su adquisición. Pudiéramos cuestionarnos si todo lo que arribaba desde Asia a Europa era arte chino, y en efecto, no era así. Primeramente, el panorama comercial del periodo nos habla de multiculturalidad artística, proveniente de diversos puntos geográficos: China, India, Japón, Siam, Filipinas, etc. A su vez, recuérdese que las Compañías Orientales de las Indias⁷, que fueron creadas para comerciar con

5 Lo describe muy bien Dawn JACOBSON en su libro *Chinoiserie*. London: Phaidon, 1993, donde relata cómo la estética china se acomoda al barroco europeo (p. 31), entre otras cosas.

6 Puede ampliarse este tema en REED, Marcia y DEMATTÉ, Paola (eds.), *China on Paper: European and Chinese Works from the Late Sixteenth to the Early Nineteenth Century*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2007.

7 Los portugueses son los primeros en acceder al comercio directo con China a través de Macao en 1553. Los holandeses llegan a Formosa (actual Taiwán) y se instalan por un tiempo,

el lejano oriente, permitían a diferentes países europeos obtener los bienes de Asia Pacífico sin importar si se trataba de un objeto hecho en India o en Japón. A ello sumemos la pluralidad plástica y creativa de China que, como toda gran tradición, ha sido permeada durante siglos por la estilística y las ideas de otros pueblos, y las evoluciones propias de un imperio de proporciones inmensas; si hablamos de arte chino habrá que hacer concesiones sobre todo al arte persa y al greco—búdico, recordar el periodo invasivo mongol, la sinización de la dinastía Ming, y hablar de las peculiaridades diferenciadas de la dinastía manchú de los Qing, ésto es a grandes rasgos.

A pesar de este crisol de transformaciones y singularidades, existen ciertas características del arte chino que se perpetúan por centurias y que tienen mucho que ver en esta historia sobre su catalogación estética. Más allá del decorativismo de ciertas piezas y producciones, del uso restringido de determinadas obras por su color o simbología, o de la funcionalidad de una creación, el arte chino más sobresaliente según sus parámetros, ha estado siempre vinculado al taoísmo⁸, aun cuando confucianismo y budismo también han dejado su fuerte impronta en él. Esto es de especial interés: sólo a través del conocimiento profundo de la teoría estética del arte chino⁹ podremos lograr una comprensión de las razones que palpitan en su arte, del porqué de su paisajismo sagrado, y del gusto que anida en el corazón del oriental. Por supuesto, este análisis nunca se haría de una manera monolítica, y habría que ajustarse a todas las variables surgidas en miles de años de peripecias artísticas. Ciertamente es que el europeo de los siglos XVII y XVIII desconoce por completo estas teorías; las dimensiones filosóficas y religiosas del imperio chino están depuradas desde el filtro estricto de los jesuitas, quienes prefieren centrarse en las posibilidades

aunque acabarán comerciando con Japón. España hace lo propio de forma indirecta gracias a su puerto en Manila, Filipinas, desde 1571. Las Compañías de las Indias Orientales creadas para el comercio con el Extremo Oriente nacieron en otras naciones europeas entre los siglos XVII y XVIII.

8 Léase sobre este tema: SHEN Shan—hong, *The Influence of Tao in the Development of Chinese Painting*. New York: New York University, 1978; LITTLE, Stephen y EICHMAN, Shawn., *Taoism and the Arts of China*. Chicago & California: The Art Institute of Chicago, University of California Press, 2000.

9 Sobre estética del arte chino acúdase a: CHENG, François, *Souffle—Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris: Éditions du seuil, 1989; LIN, Yutang, *Teoría china del arte*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968; BUSH, Susan, MURCK, Christian, *Theories of the Arts in China*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983; REYNOLDS BEAL ACKER, William, *Some T'ang and Pre—T'ang texts on Chinese Painting*. Westport, Connecticut: Hyperion Press, Inc., 2ª edición 1979; MAEDA, Robert Junji, *Two Sung Texts on Chinese Painting, and the Landscape Styles of the 11th and 12th Centuries*. New York & London: Harvard University, Department of Art, Cambridge, Massachusetts, January Garland Publishing Inc. 1978.

del confucianismo, acomodaticio a sus propios fines proselitistas, sin entender —a pesar de sus amistades con letrados de la corte— que el taoísmo permea todas las grandes manifestaciones artísticas de China. Entre las actividades propias de emperadores y nobles, descuellan «Las tres perfecciones»¹⁰ (三绝, *San jue*): caligrafía, pintura (de paisaje)¹¹, y poesía. Este trío está vinculado en esencia por un objetivo común: ofrecer al lector y al espectador la posibilidad de una experiencia superior de comunión espiritual con el *Dao* (道), que en cierta forma puede compararse con lo Universal.

Si los pocos europeos que llegaron a entablar relaciones de respeto y amistad con intelectuales chinos hubieran aprendido el profundo significado que subyace en una pintura oriental de paisaje —muestra que a sus ojos era del todo inaceptable en comparación con los fastuosos cuadros europeos—, habrían abierto una puerta a una dimensión estética única, de una relevancia absoluta. En China, en el siglo V, ya se defendía que la labor del artista es la captación y transmisión del espíritu o esencia de las cosas, algo que bien refiere Xie He (谢赫, s. V) en *Huihua Liufa* (绘画六法)¹² como parte del prefacio de su obra *Catálogo de pinturas antiguas* (古画品录, *Guhua Pinlu*). En su libro trata de dotar de una bitácora de trabajo al artista; estas reglas son retomadas por autores posteriores¹³ y están íntimamente ligadas al taoísmo; su principio fundamental es la captación y transmisión empática del *Qi* (气云, *qiyun*), traducido por aliento, espíritu, soplo, o energía vital, uno de los conceptos centrípetos del taoísmo.

10 Sobre este tópico, recomiendo a: SULLIVAN, Michael, *The Three Perfections. Chinese Painting, Poetry and Calligraphy*. New York: George Braziller, 1999 (1ª ed. 1974). Los jesuitas no se olvidaron de mencionar el arte de la caligrafía china en sus textos y dedicaron mucho espacio al tema, pero no se detuvieron en sus preceptos estéticos y espirituales.

11 La pintura de paisaje se denomina *Shanshuihua* (山水画), literalmente "pintura de montañas y ríos". Sobre la relación entre taoísmo y arte chino puede leerse: CHENG, François, *Vacío y plenitud*. Madrid: Serie La Biblioteca Azul nº 3, 1ª ed. Siruela, 1993.

12 Para un estudio más completo de los seis principios de Xie He, hay siete traducciones en: VAN BRIESSEN, Fritz, *The Way of the Brush. Painting Techniques of China and Japan*. Singapur: Tuttle Publishing, 1ª ed. 1998, págs. 109 a 111. Antes que Xie He, Zong Bing (375—443), devoto budista, en su texto «Introducción a la pintura de montes y ríos» (画山水书 *Hua shanshui xu*) plantea un recorrido mental y espiritual por la pintura de paisaje, asentado así la base del género pictórico más famoso de China: la pintura de paisaje taoísta, que practicaran los artistas letrados (文人, *Wenren*) y tantos otros creadores a lo largo de los siglos; este es un momento en el que el paisaje está ligado a conceptos mágicos y chamánicos del taoísmo, como comenta GERNET en *El mundo chino*. Barcelona: Crítica Serie Mayor, 1ª ed., 1991, p.182.

13 Muy importante la aportación de Jing Hao (荆浩, c. 855—915), quien en el periodo de las Cinco Dinastías escribe *Bifa ji* (笔法记 *Apuntes acerca del método del pincel*), donde comenta los principios de Xie He.

Esta convicción se mantendrá estable en las dinastías venideras, posicionando a la pintura de paisaje¹⁴ que contenga un poema caligrafiado sobre la naturaleza, en el podio de la creatividad¹⁵, porque ha trascendido la realidad y nos ha ofrecido un enlace privilegiado con el Todo. Esto es posible gracias al artista del paisaje, fiel recreador e intérprete de lo natural —nunca un mero transcriptor mimético—, quien comparte su experiencia personal, su visión y vivencia del *Dao*¹⁶.

Los occidentales que adquirirían arte chino admiraban su belleza, la innegable chispa y esfuerzo de sus artífices —quienes dominaban las técnicas—, el ropel de ciertas creaciones, o la perfección de la porcelana. Sin embargo, no entendían de grados de estética en las mismas piezas que copiaban y versionaban sin importar sus resultados, ni sabían del contenido simbólico —enraizado en el taoísmo, el budismo y el confucianismo— de los elementos que se esforzaban en calcar en los diseños hechos en los talleres europeos al estilo oriental; tan sólo se trataba de un préstamo plástico que desmerecía los guiños culturales propios de China. Pongamos un ejemplo concreto: la unión de un pino, un bambú y un ciruelo se conoce con el sobrenombre de "los tres amigos de la estación fría"¹⁷ (岁寒三友, *Suihansanyou*), y hace alusión a las tres grandes doctrinas que han enriquecido la sociedad china, las mismas que se acaban de mencionar.

Diversos elementos compositivos como la grulla, el pescador, la soledad de una choza, ríos y cursos de agua, nubes y brumas, búfalos, rocas deformadas, flores específicas, contienen la clave iconográfica y semántica de una civilización que es percibida superficialmente a través de su arte por el ojo inexperto del europeo. En consecuencia, el arte chino que llega a Europa no lo hace triunfalmente a resultas de una concepción superior de la estética

14 Para más información léase de MEZCUA LÓPEZ, Antonio José, *El concepto de paisaje en China*, tesis doctoral. Granada: editorial de la Universidad de Granada, 2007.

15 Para complementar, puede verse: MARCH, Andrew Lee, *Landscape in the thought of Su Shih (1036–1101)*. Michigan: Universidad de Washington, microfilm de University Microfilms Int., An Arbor, 1964.

16 Conviene recordar que debe tomarse con precaución el tema del artista chino idealizado, ya que: «But as more evidence is uncovered about the circumstances in which Chinese paintings were created, how they were acquired by clients and collectors, and how the artist was rewarded, as well as about other practical details of the painter's occupation, the degree to which standard accounts of Chinese artists are idealized and untrue to their realities is increasingly apparent»: CAHILL, James, *The Painter's Practice. How Artists lived and Worked in Traditional China*. New York: Columbia University Press, 1ª ed., 1994, págs. 4 y 5.

17 Representan a las tres formas de pensamiento chino: el pino simboliza a Lao Zi, el ciruelo a Confucio, y el bambú a Buda..

creativa y de una ética de vida, sino como el modelo de un pueblo habilidoso que sabe generar hermosos productos.

Mientras, Occidente sigue su propio camino estético aderezado por la publicación de teorías que abordan las nuevas categorías estéticas, que es el caso de la idea de lo bello y lo sublime, o del término posterior de pintoresco, y que también han sido estudiados por algunos en su vinculación con la estética china a través del jardín oriental¹⁸.

Según la relación bibliográfica y enciclopédica sobre China de Henri Cordier¹⁹, antes de 1900 no existe un texto específico en lengua europea dedicado a las Bellas Artes chinas salvo publicaciones sobre su arquitectura; hay menciones tangenciales a la pintura —dedicadas a demeritar el trabajo pictórico de los chinos²⁰— y al arte en general de China desde el siglo XVII. Por supuesto, se loa y con fruición la habilidad de sus artesanos. También se conoce de taoísmo y de doctrinas afines ya sea mediante cartas manuscritas o primeros comentarios debidos a europeos, y ulteriores traducciones de sus libros más eméritos, el *Daodejing* (道德经, *El libro del Dao*) y el *Yijing*²¹ (易经, *Libro de las Mutaciones*), si bien su difusión fue irregular en el tiempo, a

18 Se trata del texto de LOVEJOY, Arthur O. : «The Chinese Origin of a Romanticism», en: *Essays in the History of Ideas*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press, 5ª ed. 1970 (1ª ed. 1948). El término *pintoresco* surge en 1703, y sobre la relación de este vocablo con el término oriental *sharawadgi* citado por Sir William TEMPLE en su obra *Essays*, dentro del ensayo titulado *Upon the Gardens of Epicurus*, de 1692, acudir a: MURRAY, Ciaran: *Sharawadgi the Romantic return to Nature*, International Scholars Press, 1998. Sir William CHAMBERS (h. 1726 – 1796) publicó *Designs of Chinese Buildings* (1757) y más tarde *Dissertation on Oriental Gardening*, 1772, donde ensalza este género en China por encima de sus rivales ingleses, clasificando a los jardines chinos en función de la reacción que provoca en el espectador: *the pleasing, the terrible, the surprising*, cuyas connotaciones con las nociones de bello, sublime y pintoresco, son muy evidentes en el texto citado; para ver sus concomitancias con las categorías estéticas del arte chino puede leerse: SIKMAN Laurence y SOPER Alexander, *The Art and Architecture of China*,. Edinburgh: Penguin Books, 1ª ed. 1956, p. 104.

19 CORDIER, Henri: *Bibliotheca Sinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatives a l'empire chinois*, Taipei : 5 vols., Deuxième édition, Ch'eng—Wen Publishing Company, 1966 (ed. original de Paris : Librairie Orientale & Américaine, E. Guilmoto editeur, 1904)

20 Para ampliar este apartado, acúdase a mi tesis doctoral: *La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo. paralelismos plásticos y estéticos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2005, en «Algunos comentarios de los europeos sobre pintura china. Reseña desde el siglo XVII hasta el siglo XIX», p. 69 en adelante.

21 Para las primeras traducciones del *Yijing* o *libro de las mutaciones* por los jesuitas, ver: TIMMERMANS, Claire: *Entre Chine et Europe. Taoïsme et bouddhisme Chinois dans les publications jésuites de l'époque modern (XVIe – XVIIIe siècles)*, (tesis doctoral) Paris : Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Presses Universitaires du Septentrion 1998, p. 241.

pesar del interés, y estuvo opacada por los escritos sobre confucianismo que pulularon desde el siglo XVII:

As an indication of the change in spiritual attitude which came after Enlightenment, it may be noted that it was at that time that the first translations from the literature of Chinese Nature—mysticism were made. The earliest European translation of Lao Tzu appeared about 1750. It is preserved only in the form of a Latin MS. At the India Office in London, and was probably the work of a Jesuit missionary.²²

Sorprendentemente, se soslaya la relación del taoísmo con las artes. Otra cuestión que vale la pena aclarar es que en la China de este periodo —de hecho desde numerosos siglos atrás— copiar la realidad acudiendo a las luces y a las sombras para tratar de acotar un parecido formal y figurativo, era considerado un juego de niños²³. La sociedad china conocía poco de las artes europeas²⁴ y de su pasión por el realismo, y en principio sus muestras se obtuvieron a través del comercio y sobre todo de la mano de los jesuitas que trabajaban para el emperador. Incluso hubo varios pintores occidentales —jesuitas casi siempre— radicados en la corte de Beijing, muy admirados por el emperador, si bien no siempre gozaban de la misma consideración ante sus pares chinos. Es más, durante un tiempo se permitió la enseñanza de sus métodos de perspectiva y claroscuro a la europea —durante el siglo XVIII—, circunstancia expuesta en detalle por Elisabetta Corsi²⁵. Este fenómeno docente se dio de manera temporal; a veces, se terminaría por volver a los condicionantes estéticos chinos por orden imperial:

La peinture des PP. Jésuites fut trouvée d'un style trop européen; le modelé des chairs, le clair—obscur, les ombres portées furent jugés déplaisants pour les yeux. L'empereur se mit à donner des conseils, à vouloir ramener les missionnaires aux

22 SHEN Shan—hong, *op. cit.*, p. 126.

23 Acerca del realismo en el arte chino antiguo puede verse: Kwo Da—Wei, *Chinese Brushwork in Calligraphy and Painting. Its History, Aesthetics, and Techniques*. New York: Dover pub., 1ª ed. 1991, p. 67; EDWARDS, Richard, *The World Around the Chinese Artist. Aspects of Realism in Chinese Painting*. Michigan: The Distinguished Senior Faculty Lecture Series. College of Literature, Science, and the Arts. The University of Michigan, 1ª ed., 1989.

24 Las primeras piezas finas de arte europeo que llegaron a la corte china datan del periodo mongol de los Yuan, cuando las embajadas papales y cristianas llegan a la corte del gran Kan buscando una alianza frente al avance del Islam. Para ampliar el tema, acúdase a: ARNOLD, Lauren, *Princely Gifts and Papal treasures. The Franciscan Mission to China and its influence on the Art of the West 1250 – 1350*. San Francisco: Desiderata Press, 1999.

25 En su texto fundamental: *La fábrica de las ilusiones. Los Jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698 – 1766*. México DF: El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.

procédés traditionnels de la peinture chinoise et même à leur imposer la collaboration de peintres chinois. Découragés bientôt dans l'œuvre qu'ils avaient tentée, les deux Jésuites se soumirent ; ils se résignèrent à peindre en teintes plates les figures et les mains dans des compositions où tout le reste était dû au pinceau d'artisans indigènes, et, le 1^{er} novembre 1743, le P. Attiret écrivait à Paris : «Il m'a fallu oublier, pour ainsi dire, tout ce que j'avais appris et me faire une nouvelle manière pour me conformer au goût de la nation... Tout ce que nous peignons est ordonné par l'empereur»²⁶.

Uno de los autores occidentales más destacados de la corte pekinesa fue el jesuita Giuseppe Castiglione (1688 — 1766). A pesar del apoyo del emperador, en la época las críticas negativas hacia su estilo mixto abundaban, aunque también las había positivas. Lo que más se le echaba en cara era su tecnicismo, su carencia de espíritu. Por ejemplo, según Michèle Pirazzoli—T'Serstevens para el funcionario y pintor del género de flores y pájaros Zou Yigui (1686 – 1772):

Ce qu'il reconnaissait à la peinture européenne, c'est l'utilisation de la perspective géométrique, du luminisme, des ombres portées ; ce qu'il appréciait, c'était l'illusionnisme (on est tenté d'entrer dans la peinture), mais, pour lui, tout cela se réduisait malgré tout à des trucs d'artisan et ne relevait pas du domaine de l'art. Dans son esprit, la peinture occidentale, de même que celle de Castiglione et de son courant, par son réalisme, ne pouvait être qu'une peinture de professionnels, d'artisans qui parvenaient à reproduire le vrai (*xiezhèn*), mais étaient incapables de saisir l'essence.²⁷

Además los artistas individualistas, los creadores chinos más destacados, rechazaban el academicismo de la pintura confuciana —y por ende de la occidental—, y preferían inspirarse en los ideales del budismo chan y en el inconformismo del taoísmo chino. Es decir, por un lado en China raras veces se valoraba la pintura foránea, y por el otro el modelo perfecto social chino basado en el confucianismo que los jesuitas pregonaban en Europa, era el camino opuesto seguido por los artistas más famosos de esta antigua civilización. Y todas las piezas magníficamente barrocas —para el gusto europeo— que eran creadas en los talleres chinos siguiendo los estándares que se les solicitaban²⁸, eran frecuentemente consideradas en suelo chino como muestras del mal gusto de los extranjeros y de su falta de conocimiento del verdadero arte de su país.

26 En: PALÉOGUE, Maurice, *L'Art Chinois*, Paris : Maison Quantin, 1887, pp. 291-292.

27 PIRAZZOLI—T'SERSTEVENS, Michèle, *Giuseppe Castiglione. 1688—1766 Peintre et architecte à la cour de Chine*. Paris : Thalia Edition, 2007, p. 208.

28 De este tema se han ocupado muchos autores, véase por ejemplo la p. 51 de: *Fascinados por Oriente*, catálogo de exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, 2009; *La vida en papel de arroz. Pintura china de exportación*, catálogo. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Museo Nacional de Antropología de Madrid, octubre de 2006 – enero de 2007.

Los trabajos originarios de China van a dejar su estela en el arte europeo, prioritariamente en el aspecto decorativo y en el uso cotidiano, embebidos por la moda de la chinoiserie²⁹ y conjuntados con el aprecio intelectual por el lejano país, que era dignificado y loado en importantes y difundidas publicaciones³⁰. La mueblería es una de las fábricas beneficiadas por este pujante comercio que ve en los muebles a la china³¹, en sus lacas y motivos, el estilo a seguir; los papeles para decorar las paredes, al igual que los paneles de los muros y puertas, también se engalanan con motivos chinescos. La ostentación a través de la porcelana de esta nación³² alcanza límites inauditos en los salones y gabinetes decorados en su totalidad por estas lujosas obras, que podemos observar en Versailles, corte que se convierte en la guía estética de las demás circundantes. La porcelana no sólo se ciñe a la decoración de espacios: se utiliza en la vajilla diaria para el consumo de alimentos, para el té, en utensilios de aseo, y en otras aplicaciones no decorativas que abundan en la esfera de lo cotidiano; lo mismo ocurre con objetos varios que llegan de Asia y que se insertan en el ajuar doméstico o en la vestimenta: telas, vestidos, medias de seda, abanicos, más tarde mantones, joyas y un amplio etcétera.

China conoce igualmente la pasión por el lujo y la buena vida, y su es-tamento cortesano y ceremonial, no es menos rimbombante que aquél de los países europeos. Para ellos, existen creaciones más academicistas, artesanías sin firma de autor, y trabajos de alta calidad casi sagrados. El arte taoísta, por encima de las mejores muestras de arte búdico y de la belleza manifiesta atestiguada en las colecciones de arte de este país, conserva un respeto social superior, y es precisamente el que ni se conocía ni se entendía en Europa, como

29 Acúdase para más información a HONOUR, Hugh, *Chinoiserie, the vision of Cathay*, London: John Murray, 1961; JARRY, Madeleine, IMPEY, Honour, *Chinoiserie: Chinese Influence on European Decorative Art 17th and 18th Centuries*. New York: Vendore Press (Vendome, Southeby), 1981.

30 En Europa, el paso de la admiración por China a su desprecio está muy bien documentado en ÉTIEMBLE, *L'Europe Chinoise I, De l'Empire romain à Leibniz*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des Idées, y, *L'Europe Chinoise II, De la sinophilie à la sinophobie*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1988.

31 También en las lacas y muebles japoneses, lo cuál se conoce por el término *Japanning*, y a través del arte *namban* (南蛮美術) realizado en Japón por influencia occidental o para consumo del público extranjero.

32 Al respecto, léase el comentario de JUNCO, Roberto, *op. cit.*, p. 17, y luego en 18: «Las vasijas de porcelana oriental como parte de la cultura material constituyeron productos sociales, portadores de significados y conocimientos que contribuyeron a crear la sociedad a través de actos intencionales de los individuos y al estructurar acciones de los sujetos en los ámbitos de la cotidianidad [...] La imaginación aquí cobre un papel importante, el objeto de porcelana que se consume encierra la combinación de lo clásico y lo exótico, la existencia de una relación con el 'otro' (China)».

no se apreciaría una vasija ceremonial hecha en bronce del periodo Shang (商, 1600 —1046 a. C.), una mortaja de jade, o una caligrafía casi abstracta al estilo *caoshu* (草书, caligrafía de hierba), ni otras piezas emblemáticas. Las cortes occidentales relegan lo mejor del arte asiático y se contentan con el predominio de lo bello.

En parte, este fenómeno de incomprensión —mutua, por cierto—, es bastante entendible³³. Las noticias sobre China son previamente tamizadas por el cedazo de los jesuitas, autores de los mejores textos y de los más divulgados. Las publicaciones que empiezan a verse en Europa desde el siglo XVI —pasado el periodo de los manuscritos sobre la lejana Catay cuya propagación era bastante limitada—, hacen un hueco privilegiado a la misteriosa China. En sus páginas el público europeo descubre el exotismo de una sociedad completamente diferente, a la que se trata de emparentar forzosamente con el pueblo católico mediante las teorías fascinantes de los figuristas³⁴. El mayor esfuerzo de propaganda de los libros impresos en Europa sobre China se vuelca en sus aspectos religiosos, políticos, y sociales.

Volviendo al arte chino, entre capítulos y títulos apenas se dedican algunas observaciones acerca de él, y cuando se hace, se suele aprovechar para destacar la habilidad de sus artesanos y la torpeza de sus pintores. La arquitectura, sin embargo, merece una consideración especial; pareciera que no se habían solventado las viejas rencillas entre los pintores y las artes nobles en la Europa dieciochesca, y que el oficio de Vitruvio (s. I a.C.) siguiera siendo el gran favorito de los teóricos artísticos, pues a la arquitectura china sí se le otorga un espacio de difusión incluso en obras específicas, entre las que destaca con gran fuerza el ensayo de William Chambers (1723 — 1796), *A Dissertation of Oriental Gardening* de 1772. Este texto sirve de modelo para esparcir los principios plásticos —no estéticos, pues no hace referencia a teorías del arte— de los jardines chinos³⁵ y de los edificios orientales que son copiados —y tergi-

33 Es primordial el texto sobre este tema de: CHING, Julia, & OXTOBY, Willard (eds.), *Discovering China. European Interpretations in the Enlightenment*. New York: University of Rochester Press, 1992.

34 Sobre este tema se puede leer: ROWBOTHAM Arnold H. : «The Jesuit Figurists and Eighteenth—Century Religious Thought», en: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 17, número 4 (Oct.), 1956, University of Pennsylvania Press, pp. 471—485.

35 Las observaciones occidentales sobre la jardinería china por parte de escritores con difusión empiezan con los jesuitas franceses: primero DU HALDE, J—B., *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. La Haye: H. Scheurleer, 1736, luego ATTIRET, J.D., (1702 – 1768) sobre el jardín chino en 1743, publicado años después en *Lettres édifiantes et curieuses*, vol. XXVII, 1749, y después de la mano de CHAMBERS, W., *Disertation on Oriental Gardening*, de 1772. Sigue Georges—Louis LE ROUGE (1707 – 1790) con su «Jardins anglo—chinois » en *Détails des*

versados en muchas ocasiones— en los vergeles europeos. Kioscos, pabellones y puentes chinos jalonan los paseos de la nueva jardinería que bebe de la rica irregularidad del edén asiático³⁶, aunque no entiende de sus emblemas ni de su razón de ser. De nuevo, el occidental se mantiene en la cáscara, no alcanza el núcleo de los elementos de los que se apodera.

Paralelamente a Europa, el arte chino ha estado profundamente emparentado con la vida cotidiana desde sus inicios, como corresponde a toda gran civilización; el arte cubría un aspecto ritual de importancia fundamental, lo cual provenía del periodo neolítico. Durante la evolución de la sociedad china, el taoísmo se posiciona en la cúspide de la estética del arte por estar cimentado en un concepto espiritualizado de vida, de modo que los trabajos plásticos experimentados desde el taoísmo se convierten en las piezas más codiciadas³⁷.

La categorización estética del arte chino, que posee abundantes teóricos y tendencias en su lugar de origen, es por completo desconocida en una Europa igualmente culta —durante un periodo artístico magnífico para ambas civilizaciones—, y que no puede hallar en la lejana Asia más que modelos plásticos de barroquismo singular y ejemplos estupendos de artesanía. Lejos queda la posibilidad de comprender las razones de sus ejemplos más sagrados. El arte chino conocido en la Europa de los siglos XVII y XVIII se considera la manifestación del ingenio chino, pero nunca del desarrollo intelectual y espiritual de sus proposiciones artísticas y de su pensamiento, perdiendo su categoría estética más eminente.

Nouveaux Jardins à la mode, veintiún cuadernos publicados entre 1776 y 1789, en los cuadernos XVI al XVII.

36 **Amplíese en:** ERDBERG, Eleanor von, *Chinese Influences on European Garden Structures*. New York: Hacker Art Books, 1985. En el jardín chino se aprecia el influjo del taoísmo, de la ciencia geomántica del *fengshui* (风水), de la teoría de los Cinco Elementos o Fases (五行, *wuxing*), y de su cosmografía, entre otras corrientes de pensamiento y concepciones básicas de su cultura.

37 Pero no las únicas, puesto que confucianismo y budismo también han legado numerosos trabajos exquisitos.

