

PARA COMENZAR CON UNA LÍNEA HERMOSA

GAO JIANPING

(Academia China de Ciencias Sociales)

RESUMEN

Este es un estudio que se concentra en la búsqueda de una línea hermosa. Comienza con una distinción entre una línea hermosa y una línea apropiada y con una discusión de las tendencias generales de pintores clásicos y modernos en Occidente en relación con este tema. Después de proporcionar esta perspectiva, el autor retoma nuevamente a China y da pruebas de la antigua forma de pensar de este pueblo sobre una línea hermosa. También se incluirá la diferencia entre “caligrafía” y “caligrafía artística”, el dicho “la pintura y la caligrafía comparten el mismo origen”, la posición de las pinturas arquitectónicas y, como conclusión, la forma china de diferenciar la pintura “verdadera” de aquella “muerta”. Esta es principalmente una discusión de ideas antiguas, pero el autor trata de ponerlas en un contexto contemporáneo y las toma como uno de los puntos claves por los cuales se hace la comparación entre la estética China y la Occidental, con la estética Griega como su origen.

Me gustaría comenzar la discusión sobre las imágenes visuales Chinas con una sencilla pregunta: ¿Qué clase de líneas son hermosas? Esta parece ser una antigua pregunta ya formulada y podría ser considerada como similar a la pregun-

ta: “¿Qué tipos de objetos son hermosos?” Es sabido que no existe una respuesta definida a la última pregunta del *Hippias Mayor* de Platón, que concluye con la máxima: “Lo que es bueno es difícil”¹. La filosofía moderna tiende a considerarla como una pregunta ingenua y a desecharla de una vez por todas. No soy tan ambicioso como para intentar volver a esta antigua y formidable pregunta en esta ponencia, aunque me encantaría que este esfuerzo se renovara de algún modo. Lo que intento hacer en este estudio está exclusivamente limitado a explorar las líneas hermosas. Esta búsqueda se demostrará fecunda para el estudio comparativo de las artes Chinas y Occidentales, si las implicaciones de esta pregunta son entendidas correctamente. No intento identificar una línea hermosa entre muchas líneas conforme a ciertos rasgos que pueden ser llamados la *cualidad estética*; ni voy a decidir arbitrariamente que un línea es hermosa sobre la base de mi gusto personal. El término clave aquí es *tipo*. Diferentes tipos de líneas representan diferentes tendencias en el arte. Puede no haber líneas hermosas universalmente aceptadas, pero un artista puede preferir un tipo particular de líneas, aunque él o ella tengan que usar más de un tipo de líneas para representar objetos, por necesidad de los requisitos del realismo. Esta preferencia no está limitada a un solo artista o a un grupo de artistas. Trato de demostrar en este estudio que había una tendencia común entre los antiguos pintores chinos, como un todo, y que a partir de esto pueden ser deducidas ciertas significaciones teóricas.

1. TRADICIÓN EN OCCIDENTE SOBRE LAS LÍNEAS HERMOSAS

Antes de discutir lo que los chinos piensan sobre las líneas hermosas, examinemos la tradición europea al respecto.

¹ Platón, *Hippias Mayor*, Traducido por Paul Woodruff (Oxford: Basil Blackwell, 1982) pág. 31.

Al primero que cito es nuevamente a Platón. En *Filebo*, se decía que Sócrates había propuesto la siguiente propuesta sobre la belleza de la forma. Él dice:

“No me refiero por belleza de la forma a la belleza de los animales o cuadros, que la mayoría pensaría que es a lo que apunto; sino que, dice el razonamiento, entiendan que *me refiero a líneas rectas y círculos y a las figuras tridimensionales simples que se forman de ellas al hacer girar los tornos, reglas y medidores de ángulos*; acerca de éstas afirmo no sólo que son relativamente hermosas, como otras cosas, sino que son para siempre y absolutamente hermosas, y poseen placeres peculiares, bastante distintos a los placeres de lo improvisado. Y existen colores que son del mismo estilo y que poseen placeres similares; ¿Ahora entienden a lo que me refiero?”²

Sí, se entiende su significado, el que incluye dos puntos: el primero, que la belleza de la forma consiste en líneas rectas, círculos y figuras formadas al hacer girar los tornos, reglas y medidores de ángulos; y, el segundo, que hay una diferencia entre las líneas que son relativamente hermosas y aquellas que son absolutamente hermosas. También se sabe que la reflexión teórica de que el mundo visible es la manifestación del mundo idealista y así el mundo realista se formó sobre esa idea.

Es una diferenciación importante entre lo relativamente hermoso y lo absolutamente hermoso. Lo relativamente hermoso es la belleza de una línea o de una forma por su relación con el todo, con su propósito y con el objeto que representa.

De todos modos, es Sócrates, según Jenofonte en *Memabilia o Recuerdos de Sócrates*, quien dio una definición clara de lo relativamente hermoso:

² Platón, *Philebus*. Traducido por Benjamín Jowett. Citado de una versión electrónica, palabras itálicas de Gao Jianping.

“Por la simple razón que es posible para un hombre que es un corredor hermoso ser bastante diferente de otro hombre quien es un boxeador hermoso, o para un escudo, que es un arma hermosa para el objetivo de defensa, ser absolutamente diferente a una jabalina, que es un arma hermosa de descarga rápida y segura.”³

En un antiguo libro perdido, San Agustín hizo una distinción entre lo bello y lo apropiado. Lo bello se decía que era hermoso “por sí mismo”, mientras que lo apropiado o lo idóneo es hermoso en virtud a la aplicación en algo o en un todo.⁴ De hecho, las relaciones entre lo absolutamente hermoso y lo relativamente hermoso, entre la belleza pura y la belleza utilitaria y entre lo hermoso sin objetivo y con objetivo, son los conceptos claves que se han discutido a través de la historia de la estética occidental.⁵ Una teoría de la belleza, llamada por Tatarkiewicz, la *Gran Teoría* se formó a partir de lo pertinente, lo apropiado, lo utilitario, lo deliberado (purposive) o lo que quiera que sea. Sostuvo que la belleza consistía en número, proporción, medida, etcétera.⁶ Esto implicó que fuera fundamental, para la formación de un objeto hermoso, una relación matemática entre los diferentes elementos de la imagen.

Para volver al asunto en cuestión, según la teoría de la mimesis, una línea no puede tener su propia cualidad estética independiente, sino que debería ser juzgada por su semejanza con las líneas del objeto imitado y por la adecuación con su situación específica.

3 Jenofonte, *The Memorabilia or Recollections of Socrates*. Traducido por H. G. Dakyns, citado de una versión electrónica.

4 San Agustín, *On the Beautiful and the Fitting (De Pulchro et Apto)*. Cf. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics: From Classical Greece to the Present* (Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1996) pág. 92.

5 Tatarkiewicz hizo un buen resumen de esta historia. Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics* (Warszawa: Polish Scientific Publishers, 1980) págs. 159-165.

6 *Ibid.*, págs. 25-129.

Cuando el pintor inglés William Hogarth habló de la belleza de las líneas en el *Análisis de la Belleza*, primero requirió de una forma que se adecuara al todo y, luego, afirmó que una forma hermosa podría ser desagradable cuando no se ubicaba en un lugar apropiado.⁷

¿Es posible que algunas líneas absolutamente hermosas existan y que trasciendan su adecuación relativa? Sí, este es un argumento propuesto por muchos escritores en Occidente. Se dice que Leonardo da Vinci pensó que “el secreto del arte del dibujo” consiste en “cierta línea inconstante”.⁸ La elaboración más importante de esta tesis se puede encontrar en el libro ya mencionado de Hogarth, que afirmó que una línea ondulante siempre sería más hermosa que una angular. Hogarth incluso argumentó que una línea ondulada era “una línea bella” y que la línea serpenteante era “una línea con gracia”.⁹

La preferencia de Platón por las líneas rectas y círculos tuvo su respuesta, más claramente, en el arte modernista del siglo XX. Para sobrepasar la “superficialidad” del Impresionismo, Paul Cézanne iba a “tratar a la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono, todo en la perspectiva apropiada, de modo que cada lado de un objeto o un plano fuera dirigido hacia un punto central”¹⁰. Desde luego, con esta observación Cézanne simplemente acentuó su intención de superar el aspecto externo de la naturaleza y su pintura no consistió realmente en formas geométricas. Lo que él quería era sólo el carácter constructivo de la creación de la imagen y, en sus palabras, alcanzar una buena *Gestalt*. Sin embargo, este amor

7 Cf. William Hogarth, *The Analysis of Beauty*. Capítulo Uno.

8 Citado de *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting* (Evanston: Northwestern University Press, 1993).

9 Ver William Hogarth, *The Analysis of Beauty*. Capítulo Nueve y Capítulo Diez.

10 Paul Cézanne, “to Emile Bernard, Aix, 15 April 1904”. Citado de Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Artist and Critics* (Berkeley: University of California Press, 1968) pág. 19.

por las formas geométricas fue enormemente bienvenido por los pintores entre las generaciones jóvenes, y se convirtió en el lema del arte modernista. Esto apareció primero en Picasso y Braque y, luego, en otros Cubistas en su “inclinación por las líneas rectas y formas geométricas”¹¹. Piet Mondrian llegó al extremo. Con muchos cuadrados coloridos pretendía moldear algunas composiciones abstractas, en las cuales fueron usadas sólo líneas rectas. Según la explicación de Guillaume Apollinaire sobre el principio del Cubismo, “la geometría es para las artes plásticas lo que la gramática es para el arte de la escritura”¹². Después del análisis de distintas líneas, August Endell proclamó con audacia, “la línea recta es no sólo matemáticamente superior a todas las otras líneas, sino que también lo es estéticamente”¹³.

De los ejemplos anteriores, se puede ver que las ideas de la tradición occidental fueron establecidas para buscar las líneas hermosas de ciertas líneas matemáticamente o geoméricamente descriptibles, ya sea líneas curvas o rectas. Estas líneas pueden mostrar métodos y reglas y, científicamente, pueden componer varios elementos en un todo.

2. PINTURA “VERDADERA” Y PINTURA “MUERTA” EN CHINA

Puede ser interesante ver lo que los pintores chinos pensaron sobre la belleza de la línea en el período pre-moderno,

11 Norbert Lynton, *The Story of Modern Art* (London: Phaidon, 1989) pág. 66.

12 Guillaume Apollinaire (1880-1918): “*The New Painting: Art Notes*”. Citado de Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory, 1900-1990* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992) pág. 181.

13 August Endell, “*The Beauty of Form and Decorative Art*”. Citado de Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory, 1900-1990* (Oxford: Blackwell Publishers, 1992) pág. 63.

cuando era improbable un intercambio de opiniones con sus pares occidentales sobre esta cuestión.

Con respecto a las líneas, la antigüedad china hizo una interesante conexión entre el empleo de instrumentos y la pintura verdadera o muerta. Permítanme comenzar con una historia. En *Record of Famous Painters of the Tang Dynasty*, de Zhu Jingxuan, a Wu Daozi (685 c.-760 c.), uno de los pintores más importantes de la Dinastía Tang, se le encargó pintar la imagen de Buda:

“Cuando el Maestro Wu pintó el halo sobre un Buda dentro de la puerta central del Templo de la Virtud Incitante (Xingshansi), toda las personas de Chang’an, viejos y jóvenes, la pequeña nobleza y plebeyos, se abalanzaron hasta que los espectadores parecieron ser una pared circundante. Para el halo, él levantó su pincel y lo pasó majestuosamente alrededor con la fuerza de un torbellino. Cada uno dijo que una divinidad debía haberlo ayudado.”¹⁴

Los pintores pueden utilizar varios instrumentos para dibujar líneas, como reglas para líneas rectas y compases para círculos y curvas. Es difícil hacer un círculo a mano alzada sin algún instrumento, más aún para hacer un halo grande de Buda sobre la pared del templo, sin embargo, Wu debe haber estado orgulloso de sí mismo por ser capaz de hacerlo de esta forma.

En cuanto a esta misma historia, Zhang Yangyuan (815-? c.), uno de los críticos de pintura e historiadores más importantes de la antigua China, hizo los siguientes comentarios:

“Nuevamente me preguntaron: ‘¿Cómo fue que el Maestro Wu pudo curvar sus arcos, enderezar sus fillos, hacer

¹⁴ Zhu Jingxuan, *Famous Painters of the Tang Dynasty*, en Huang y Deng, comp., *Meishu Congshu*, (Nanjing: Jiangsu Guji Chubanshe, 1986) pág. 1002; la traducción en inglés alude a Susan Bush y Hsio-yen Shih (editores) *Early Chinese Texts on Painting* (Cambridge: Harvard University Press, 1985) pág. 56, con cambios de Gao Jianping.

sus pilares verticales y sus travesaños horizontales, *sin marcar la línea y sin el uso de reglas?* Contesté: ‘Él se mantuvo atento a su espíritu, concentrándose en una sola cosa. [Su trabajo estaba] en armonía con el trabajo de la Creación en sí misma, como si la Creación se expresara mediante el pincel del Maestro Wu. *Ahora, si uno hace uso de la regla de marcar la línea, el resultado será una pintura muerta. Pero si uno protege el espíritu y se concentra en una sola cosa, el resultado será una pintura verdadera.* ¿Incluso no es el yeso simple mejor que una pared llena de pinturas muertas? Aún más, una pincelada de pintura verdadera mostrará su aliento de vida.¹⁵

De este modo, Wu debe haber sido muy diestro y lo que él hizo seguramente debe haber asombrado a su audiencia. Sin embargo, parece que la obra de Wu no debería ser entendida simplemente como la demostración de una habilidad extraordinaria. Ciertamente él fue hábil, pero él parecería sólo estar haciendo alarde de su habilidad de poder hacer el halo a mano exactamente igual a como lo haría con un par de compases. Según Zhang, a lo que Wu apuntaba era a “una pintura verdadera”, que es estéticamente opuesta a “una pintura muerta” hecha a través de instrumentos. Esta idea significó la aparición de un concepto de pintura completamente nuevo. No se puede dejar de notar que Zhang acentuó el concepto clave de estar “en armonía con el trabajo de la Creación en sí mismo”, que es, de hecho, lo que Zhang desea inspirar. Pero antes de adentrarnos más en esta complicada idea, debemos seguir y completar la discusión sobre el uso de instrumentos.

A principios de la Dinastía Song, un famoso historiador de arte, Huang Xiufu (activo 1000 c.) dividió a los

¹⁵ Zhang Yanyuan, *Record of Famous Painters of All Dynasties*, Libro 2; para la traducción en inglés cf. Bush y Shih (editores) *ibid.* págs. 61-62, con cambios y palabras itálicas de Gao Jianping.

pintores en cuatro clases. Él hizo un comentario sobre la clase sin límites, la primera y la mejor, diciendo:

La clase de pintura sin límites es la más difícil de agrupar. [Estos pintores consideran que] *es absurdo dibujar las líneas de cuadrados o círculos* [en una pintura] *con Escuadra L o compases y menospreciar la perfección insignificante al colorear*. Su manejo del pincel es simple, sin embargo sus formas son completas y logran naturalidad. Nadie puede tomarlo como un modelo ya que va más allá de las expectativas. Por esto se la designa como la “Clase sin límites”.¹⁶

Huang vivió en un tiempo diferente a Zhang y, por lo tanto, tuvo muchas opiniones artísticas diferentes, pero ambos compartieron exactamente la misma actitud frente al uso de instrumentos en la pintura. Aquí se toman sólo las palabras de Zhang y de Huang como ejemplos, simplemente porque ambos fueron muy conocidos. De hecho, no sólo Zhang y Huang sostuvieron esta opinión, sino que, en la China antigua, fue un punto de vista típico sobre pintura.

Desde luego, no significa que los pintores de la antigua China nunca hicieran uso de instrumentos. Shen Zongqian, un pintor de mediados de la Dinastía Qing (alrededor de los años 1780), reveló un truco para hacer líneas, en particular en pinturas de gran tamaño. Él enseñó que un pintor podría usar sistemas de bosquejos para hacer dibujos a carbón, pero cuando se pinta con tinta, el pintor siempre deberá trabajar a mano alzada. El último paso al terminar una pintura a tinta no debería ser visto simplemente como la continuación de un procedimiento que había comenzado, sino que como el principal paso de todo el procedimiento. Él escribió:

16 Huang Xiufu, *Yizhou Minghualu. Wenyuange Sikuquanshu* (Taipei: Taiwan Shangwu Yinshuguan, 1986) 812-840; Bush y Shih, págs. 100-101, con cambios y palabras itálicas de Gao Jianping.

“Al pintar una figura de gran tamaño, uno no debería utilizar reglas, que sólo pueden hacer pinceladas muertas. Cuando uno dibuja pinturas de casas, pabellones y utensilios, debería mantener la pluma perpendicular al papel, primero usando el carbón con reglas para hacer un esbozo y, luego, pintar en un pincelazo osado y lleno de tinta con el movimiento del codo.”¹⁷

Los trazos del movimiento de su mano y cuerpo, los gestos y las posturas del artista en su proceso de trabajo deberían notarse en su pintura, al igual que su estado emocional y espiritual en el momento de hacer estos movimientos como una obra de arte hecha por él.

3. LA POSICIÓN DE LAS PINTURAS ARQUITECTÓNICAS EN CHINA

En la antigua China, como en otros países, la pintura fue dividida en numerosos géneros o categorías, como la pintura de personajes (retratos de monarcas, sus familias, funcionarios y oficiales de alto rango, cuadros de héroes legendarios, sabios y antepasados; imágenes de Buda u otros personajes Budistas y Taoístas), la pintura de paisajes (pinturas de montañas, ríos y otras escenas naturales), la pintura de flores y de pájaros (incluyendo la pintura de los así denominados cuatro caballeros, es decir, el bambú, la flor del ciruelo, la orquídea, y el crisantemo, que simbolizaron las virtudes de los intelectuales), la pintura de animales (como pinturas de caballos, bueyes, tigres, perros) y la pintura arquitectónica (principalmente pinturas de palacios y templos). Como es sabido, durante las Dinastías Song y Yuan tuvo lugar un gran cambio al res-

¹⁷ Shen Zongquian, *Jiezhou Xuehua Bian*, en Yu Jianhua (editor) *Zhongguo Hualun Leibian* (Classified Compilation of Writting) (Beijing: Zhonghua Shuju, 1957. Reimpreso en Hong Kong: Zhonghua Shuju, 1973) pág. 536.

pecto. Antes de la Dinastía Song, los pintores pensaron que la más importante de estos géneros era la pintura de personajes.

Gu Kaizhi (344-405 *c.* a. de C.), uno de los pintores más importantes de la Dinastía Jin, escribió:

“La cosa más difícil de pintar son los seres humanos, después vienen los paisajes y, luego, los siguen los caballos. Las torres o pabellones son sólo objetos inmutables, que son difíciles de pintar, pero que son fáciles de hacer bien.”¹⁸

Es interesante hacer notar que él hizo una distinción entre “difícil de pintar” y “fáciles de hacer bien”. Obviamente, la dificultad a la que él se refería es algo relacionado con la tecnología, en particular con el cálculo exacto en la creación de torres o pabellones para que se parezcan a los verdaderos. Al decir “fáciles de hacer bien” él quiso referirse a que la gente tendió a minimizar las exigencias estéticas para esta categoría de pintura.

En la Dinastía Tang, Zhu Jingxuan ordenó y registró a los pintores según el siguiente orden:

“Los primeros son los pintores de personajes, luego los pintores de animales o pájaros, después aquellos de paisajes y, finalmente, aquellos de torres, palacios, casas, y bosques.”¹⁹

Esto también implica una jerarquía entre las diferentes categorías de pintura, siendo la categoría de torres, palacios y casas una de las más bajas.

A partir del tiempo de la Dinastía Song, los críticos comenzaron a considerar que la pintura de paisajes debería estar en la primera categoría. Guo Ruoxu (activo en

¹⁸ Gu Kaizhi, *On Painting*, como se citó en *Zhang Yanyuan*, pág. 116; traducción del autor. Una pintura (*The Admonitions of the Instructress to Court Ladies*) atribuida a Gu se encuentra ahora en el Museo Británico. *Cf.* David M. Wilson, *The Collections of the British Museum* (Londres: British Museum Press, 1989) págs. 152-153.

¹⁹ Zhu Jingxuan, *Record of Famous Painters of the Tang Dynasty*, en Huang y Deng, pág. 999; traducción de Gao Jianping.

los años 1070) una vez comparó la pintura de los “tiempos modernos” (la Dinastía Song) con la de “tiempos antiguos”. Él escribió:

“A veces se cuestiona cómo el mejor arte de la presente dinastía puede ser comparado con el de la antigüedad. Mi respuesta es que, en relación con el pasado, [el arte de] los tiempos modernos se ha quedado atrás en muchos sentidos, pero ha avanzado en otros aspectos. Si uno habla de Budismo, Taoísmo o personajes seculares, señoras de buena familia o del ganado y caballos, entonces las [pinturas] modernas no pueden ser iguales a las antiguas. Si uno habla de paisajes, bosques y rocas, flores y bambú o pájaros y peces, entonces las [pinturas] antiguas no pueden competir con las modernas.”²⁰

Tang Hou (activo en 1330 *c.*), un escritor y crítico de la Dinastía Yuan, citó un refrán popular de su tiempo:

“Cuando la gente común hablaba de pintura, ellos siempre decían que había trece categorías. La pintura de paisajes era la primera; la pintura arquitectónica era la última.”²¹

Durante la Dinastía Ming, Wen Zhenheng (1630 *c.* vivo) dejó ésto aún más claro con palabras simples:

“La primera es la [pintura] de paisajes, después [aquella] de bambúes, bosques, orquídeas, rocas. En cuanto a la [pintura] de hombres y mujeres, pájaros, animales, torres, palacios, y casas, las de pequeño tamaño son secundarias, mientras que las de gran tamaño son aún más bajas.”²²

En las dinastías Ming y Qing, incluso la pintura de bambúes y orquídeas disfrutó de un lugar privilegiado debido a

20 Guo Ruoxu *Tushua Jianwenzhi*, Libro 1 (ed.) Deng Bai (Chengdu: Sichuan Meishu Chubanshe, 1986) págs. 77-78; Bush y Shih, pág. 94, con cambios.

21 Tang Hou, ‘*Huajian*’, en Shen Zicheng (ed.) *Lidai Lunhua Mingzhu Huibian* (Beijing: Wenwu Chubanshe, 1982) pág. 201; traducción de Gao Jianping.

22 Wen Zhenheng, *Changwuzhi*, en Yu, pág. 137; traducción de Gao Jianping.

que esta categoría de pintura atrajo el interés de muchos intelectuales que la creyeron capaz de simbolizar sus virtudes.

Es un avance significativo dar el primer lugar a la pintura de paisajes en vez de dárselo a la pintura de personajes, es un acontecimiento que merece una discusión mucho más amplia.²³ Pero, en este contexto, me gustaría enfocar un hecho simple: sin importar cómo se haya cambiado el orden de las categorías, la pintura arquitectónica invariablemente permaneció en el nivel más bajo. En el lenguaje de la antigua china, llamaban a la pintura arquitectónica *jiehua*, que significa pintar con reglas. Pintar palacios, casas, templos, pagodas o pabellones exige muchas líneas rectas, que inevitablemente son dibujadas con la ayuda de reglas. Este tipo de pintura también requiere el cálculo, la medida y la composición cuidadosa, como el conocimiento y la habilidad de escorzo; por lo tanto, no es un trabajo fácil. Sería erróneo pensar que los antiguos chinos no conocían las dificultades técnicas que envuelve la creación de pinturas arquitectónicas. Lo que preocupaba a los pintores chinos no eran preguntas técnicas como éstas. Gu Kaizhi y sus seguidores apuntaron principalmente a comunicar las almas de las personas o animales, pero también vigilaron las calidades de las líneas. Pintores y críticos de generaciones posteriores pusieron más énfasis en estas últimas, especialmente cuando la pintura de paisajes se hizo la favorita de pintores literatos, y las almas en los temas ya no fueron la primera prioridad.

Wen Zhengming (1470-1559), un famoso pintor de la Dinastía Ming, una vez intentó defender la posición de la pintura arquitectónica:

“Los palacios y casas son los más difíciles de pintar bien, porque esta clase de pintura está fuertemente vinculada a reglas y reglamentos, y, por esto, no es fácil de dejar libre la pincelada.”²⁴

23 Ver Jianping Gao, “*The Reclusive Spirit in Ancient Chinese Painting*”, *Stockholm Journal of East Asian Studies*, Volumen 6 (1995) págs. 102-104.

24 Wen Zhengming, como fue citado en *Qinghe Shuhuafang*, en Yu, pág. 709; traducción de Gao Jianping.

4. LA CALIGRAFÍA COMO ARTE

Un estudio de la idea china acerca de la caligrafía como Arte también puede ser esclarecedor. Hay dos maneras artísticas de escribir caracteres chinos: la primera, llamada *shufa* (generalmente traducido como *caligrafía*) y, la segunda, *meishuzi* (traducido literalmente como “*caligrafía artística*” o “*escritura artística de letras*” según los diccionarios chino-ingleses²⁵). Sería interesante formular la siguiente pregunta: ¿Cuál de esas formas es Arte con “A” mayúscula? O, si esta pregunta es demasiado seria, entonces ¿Cuál de ellas es más artística?

Si se hace esta pregunta a un chino cualquiera en la calle, a un estudiante en una escuela o incluso a un artista, la respuesta será: la caligrafía (*shufa*) es Arte, o es más artística, mientras que la caligrafía artística o la escritura artística de letras (*meishuzi*) no es Arte, o es menos artística. Esta es una respuesta bastante insólita a los oídos de personas de habla inglesa, pero es una respuesta natural para un chino.

Las siguientes evidencias pueden apoyar la afirmación acerca de que la caligrafía es un Arte:

1. Hay un gran número de exposiciones de caligrafía cada año o cada mes, en diferentes partes de China, desde Beijing hasta provincias, en ciudades y pueblos locales, en diferentes galerías, museos, centros de actividades artísticas y culturales, así como también en halls de conferencias, plazas públicas, teatros y halls musicales. La caligrafía china también es exhibida en casi todo el mundo. Por el contrario, hay muy pocas muestras de la llamada caligrafía artística.

2. En China hay muchas instituciones vinculadas a la enseñanza de la caligrafía, desde clases de caligrafía para

²⁵ Por ejemplo, *A Chinese-English Dictionary* (Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press, 1995), pág. 669.

niños hasta programas de estudios superiores de caligrafía, proporcionando diferentes niveles de educación e investigación de caligrafía, mientras que casi no existen instituciones educativas formales relacionadas con la caligrafía artística, excepto por algunas clases de formación técnica de corta duración para diseñadores de arte amateur.

3. Hay muchas asociaciones profesionales de caligrafía en diferentes niveles, desde nacionales hasta niveles provinciales y municipales, asociaciones amateur en diferentes negocios e incluso en algunas grandes empresas. Sin embargo, los amantes de la caligrafía artística no han formado ninguna organización, y les falta seguridad en sí mismos para hacerlo.

4. Si alguien va a cualquier biblioteca pública o a cualquier biblioteca de alguna universidad en China, inevitablemente encontrará muchos libros sobre caligrafía, que incluyen las historias de la caligrafía, teorías de la caligrafía y las biografías de calígrafos famosos, como también calcos de inscripciones en piedra, etcétera, pero no se encontrará libro alguno sobre caligrafía artística excepto por ciertos folletos para entrenar a diseñadores de arte, en los que no están incluidas las discusiones teóricas o históricas, pero sí se dan instrucciones técnicas.

5. Se dice que la práctica de la caligrafía puede ayudar a cultivar la moralidad e incluso a prolongar la vida, mientras que ninguna de estas funciones puede relacionarse con la caligrafía artística.

6. La caligrafía puede tener una función política o social, por ejemplo, cuando un político escribe una máxima para acentuar cierta idea con una bella letra, mientras que ningún personaje importante política o socialmente se preocupa de escribir él mismo en caligrafía artística, que, como se supone, es hecha por diseñadores de arte.

7. Dar como regalo un trabajo caligráfico propio a alguien solía ser un medio apropiado de comunicación y,

todavía hoy, es popular entre ciertos hombres de letras y políticos chapados a la antigua, pero nadie da sus propios trabajos de caligrafía artística a otros como regalo.

La lista de casos como estos puede seguir. Estos casos proporcionan las descripciones de un hecho: las instituciones de arte con relación a la caligrafía ya están sumamente desarrolladas y, por lo tanto, constituyen un mundo artístico alrededor de la caligrafía en China, mientras que las instituciones asociadas con la caligrafía artística aún están en un subdesarrollo. De hecho, las instituciones o mundos artísticos son siempre resultado del concepto o de la teoría del arte en el análisis final y, sin embargo, siempre hubo una teoría tácita sobre el arte en China.

No podemos estar satisfechos con el descubrimiento de la paradoja que la caligrafía artística o la escritura artística de letras no es Arte, mientras que la caligrafía es Arte. Esta paradoja viene de la traducción, y la traducción puede ser cuestionable si no se encuentra ninguna prueba más avanzada. Pero, de hecho, se han encontrado estas pruebas, las que conducen a una segunda paradoja. Según un consenso general, la obra de arte es creada con propósitos estéticos. La caligrafía tiene una estrecha conexión con las actividades de escritura diarias. Aun muchos trabajos caligráficos antiguos famosos no pueden ser atribuidos simplemente a objetivos estéticos. Las máximas escritas por importantes personajes políticos tienen el efecto de mostrar una buena caligrafía y acentuar ciertas ideas. El manuscrito de un gran escritor puede exhibir tanto una buena caligrafía como una notable calidad literaria. Todo esto muestra la dificultad de hacer una distinción entre características estéticas y no estéticas. Por otra parte, la caligrafía artística está hecha con un sencillo propósito: la apreciación estética; de otra manera la gente no escribiría de este modo. Esta es la segunda paradoja: los caracteres que no son escritos con un objetivo estético especial se convierten en Arte, mientras que los caracteres que son escri-

tos particularmente para la estética no son Arte; o, más precisamente, la primera es más artística que esta última.

La distinción antes mencionada también ocurrió en tiempos antiguos. Aquí se presenta una historia relativa a ésta. Se decía que Song Yi aprendió la caligrafía de Zhong You (151-230 a. de C.), un maestro calígrafo. Al principio, Song Yi tenía la letra ordenada y cada uno de sus caracteres formaba un cuadrado. Este tipo de escritura es buena en sí misma, y si un libro es impreso de esta forma, será fácil de leer y será bastante agradable. Pero en las mentes de Zhong You, Wang Xizhi (303-361 a. de C.) y todos los calígrafos famosos de China, este tipo de escritura debería ser condenado. Según Wang Xizhi, quien registró esta historia y también uno de los mayores calígrafos de la antigua China, Song fue regañado por su maestro Zhong You y quedó tan asustado que no se atrevió a visitar a Zhong en tres años. Durante este período él se esforzó en cambiar su estilo dibujando el—*shi* del mundo natural:

“Siempre que escribía un trazo horizontal, él lo hacía parecerse a una formación de batalla; siempre que hacía un trazo curvado, él lo hacía parecerse a una ballesta punzante; siempre que hacía un punto, él lo hacía parecerse a una piedra que fue lanzada desde una gran altura.”²⁶

Wang Xizhi afirma que Zhong You había escrito un libro, *On the Shi of Brushwork*, que, en particular, se habría enfocado en el *shi* de la caligrafía. Después de la muerte de Zhong, alguien irrumpió en su tumba y robó una copia de este libro, que finalmente llegó a manos de Song Yi. Él lo leyó, lo puso en práctica y, de esta forma, se hizo famoso.²⁷

26 Wang Xishi, “Inscription after Lady Wei’s ‘Map of Battle Array of Brushwork’” en Hong Pimo, editor, *Fashu Yaolu* (Essential Record of Calligraphy Exemplars) (Shangai: Shangai Shuhua Chubanshe, 1986) pág. 7; traducción de Gao Jianping.

27 *Ibid.*

Hemos encontrado la razón de por qué la caligrafía es Arte, mientras que la caligrafía artística no lo es. La caligrafía puede mostrar el movimiento libre de la mano, que es una expresión de la fuerza esencial, mientras que la caligrafía artística tiende a geometrizar la forma de los caracteres; la primera es elogiada mientras que la última es minimizada.

5. EL REFRÁN “LA PINTURA Y LA ESCRITURA COMPARTEN LOS MISMOS ORÍGENES”

En la antigua China había un refrán popular: “la pintura y la escritura comparten los mismos orígenes”. Se supone que ese es un registro de un hecho histórico, pero hay, en verdad, un argumento político y estético detrás de este refrán.

La letra o carácter escrito y la creación de pinturas pueden haber estado relacionadas en un pasado remoto. E. H. Gombrich observó lo siguiente: “Si queremos entender la historia del arte hacemos bien en recordar, de vez en cuando, que las pinturas y las letras son realmente parientes consanguíneos”²⁸. Con esta afirmación él trató de acentuar que las pinturas en un pasado remoto debían ilustrar el conocimiento de los objetos, siendo ésta también la función de las letras o caracteres. Zhang Yuanyuan sostuvo en *Record of Famous Painters of All Dynasties* que hubo un período de tiempo en que la escritura y la pintura eran lo mismo, e incluso no estaban diferenciadas, y ambas demostraban los *Grandes Significados del Cielo, la Tierra y de los sabios*.²⁹ La afirmación de Zhang pareció ser similar a la de Gombrich, es decir, la escritura y la pintura son parientes consanguíneas, y ambas revelan significados, aun cuando los significados en la mente de

28 E. H. Gombrich, *The Story of Art* (London: Phaidon Press, 1989) pág. 30.

29 Zhang Yanyuan, *Record of Famous Painters of All Dynasties*, Libro 1; traducción al inglés alude a Bush y Shih (editores) *Early Chinese Texts on Painting*, pág. 50, con cambios de Gao Jianping.

Zhang eran en el sentido del Cielo, la Tierra y los sabios como creadores, mientras que en la mente de Gombrich eran aquello con lo que los seres humanos como creadores debían expresarse y aquello que como espectadores debían conocer de los objetos. Sin embargo, las relaciones entre escritura y pintura defendidas por Gombrich y Zhang eran precisamente lo opuesto una de la otra.

Se solía aceptar, generalmente, que las pinturas representativas se originaron antes que los símbolos abstractos y, por lo tanto, las primeras fueron el origen de estos últimos. Tanto Gombrich como muchos escritores chinos habrían de desafiar esta teoría, pero lo hicieron con diferentes intenciones. Gombrich sostuvo repetidamente que los rasgos de escritura en la pintura eran algo que iba a ser superado con el desarrollo de la creación de la pintura, y el progreso significativo desde la pintura egipcia a la griega demuestra que la pintura ya no representa el conocimiento, sino el aspecto del mundo³⁰.

Por otra parte, los chinos conservaron la idea que los símbolos abstractos tenían orígenes independientes. Según el *Shuowen jiezi* de Xu Shen (*Explanations of Simple and Compound Characters*), el origen de los caracteres chinos se podría describir en tres pasos, el primero era dibujar “ocho trigramas”,³¹ el segundo era hacer nudos en una cuerda y, el tercero, hacer caracteres.³² La idea de Shen vino del *Libro de los Cambios* y representó un punto de vista chino típico del origen de los caracteres. En contraste con ciertas opiniones populares, su punto de vista muestra que, primero, la escritura no proviene de la pintura y, segundo, que el origen de la escritura es independiente al de la lengua hablada. La relación entre escritura y lengua-

30 Cf. “*Reflections on the Greek Revolution*”, en E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (London: Phaidon Press, 1959).

31 Los trigramas son colecciones de signos lineales, cada uno consiste en tres líneas (tanto la línea compacta para el yang o la línea dividida para el yin).

32 El *Shuowen jiezi* de Xu Shen (*Explanations of Simple and Compound Characters*) “*The Preface*”.

je es que ellos se encontraron el uno al otro en el proceso de sus desarrollos separados. La escritura no es “signo de significado” que se adjunta a la lengua hablada como Ferdinand de Saussure insiste; es más bien un signo que se refiere directamente al significado o al sentido, una idea más cercana a la que Jacques Derrida sostuvo en *Escritura y Diferencia* y en *De La Gramatología*. Esta es una inferencia importante que puede ser desarrollada en otro estudio, pero en este contexto, la atención se concentrará en la idea: “la pintura y la escritura comparten el mismo origen”.

En China, el refrán “la escritura y la pintura comparten el mismo origen” es mencionado principalmente en relación con la pintura, más que con el estudio de caracteres o con la crítica caligráfica. Muy pocos chinos premodernos asociaron el origen de la escritura con la creación de pinturas en cualquiera de sus innumerables discusiones sobre el tema. Los historiadores chinos de escritura y caligrafía aparentemente no sintieron necesidad alguna de mencionar la pintura. Sin embargo, la conexión con la escritura de caracteres fue considerada como significativa en discusiones históricas sobre pintura, y se puede encontrar el refrán “la escritura y la pintura comparten el mismo origen” en la mayor parte de ellas. Siempre que alguien trata de hablar del origen de la pintura, casi siempre repite su relación con la escritura de caracteres.

Había dos intenciones detrás del intento chino de asociar la pintura con la escritura. La primero era elevar la posición de la pintura. Según Zhang Yanyuan, tanto los caracteres como la pintura son manifestaciones de las ideas de Cielo, Tierra, y de los sabios.³³ Así, ambos son fundamentales en el amanecer de toda la civilización china. Afir-

³³ Zhang Yanyuan, *Record of Famous Painters of All Dynasties*, Libro 1, Quin Zhongwen y Huang Miaozi, editores (Beijing: People Press of the Fine Arts, 1963) págs. 1-2; traducción al inglés alude a Bush y Shih (editores) *Early Chinese Texts on Painting*, pág. 50, con cambios de Gao Jianping.

maciones similares se han hecho y han sido repetidas posteriormente por un gran número de críticos e historiadores de la pintura en China. Ellos tienen muchos motivos para hacer esto, dos de los cuales trataré de resumir abajo:

En primer lugar, todos los documentos antiguos fueron escritos en caracteres. Por lo tanto, los caracteres disfrutaron de un alto estatus en el mundo antiguo y fueron considerados por los intelectuales tan significativos como los documentos registrados por ellos en la educación de la gente común, en la conservación de los sistemas de rituales e incluso en la existencia y desarrollo de toda la cultura y civilización china. Además, en aquel tiempo la escritura de caracteres era una actividad desarrollada sólo por la gente culta que disfrutaba de un alto estatus social, y las actividades de personas importantes por lo general son consideradas como actividades importantes. Por lo tanto, durante mucho tiempo las posiciones de la escritura de caracteres y de la creación de pinturas eran verdaderamente desiguales. Aunque la creación de pinturas apareció muy probablemente antes que la escritura de caracteres en un pasado distante, esta última tenía una categoría mucho más elevada que la primera. Con respecto a esto, siempre que pintores o críticos trataban de elevar la posición de la pintura, era natural para ellos vincularla con la escritura de caracteres, tal como una persona pobre prefiere mencionar a sus parientes ricos y como a un sabio desconocido le gusta hablar de sus compañeros de clase conocidos. Debido a tal asociación, la pintura, como Zhang Yanyuan dijo, adquirió el mismo estatus que el de los *Seis Clásicos* (*Libro de la Poesía, Libro de Historia, Libro de los Ritos, Libro de la Música, Libro del Cambio y de las Plantas anuales De primavera y De otoño*), que tuvieron una función tan crucial en la antigua China como la que tuvo la Biblia en Europa.

En segundo lugar, los pintores, como se supone, aprenden de los calígrafos el manejo del pincel. Ellos sostuvieron

que, “para aprender pintura, primero se debía aprender caligrafía, y esa es la forma de aprender el manejo del pincel”.³⁴ Incluso ellos dieron una explicación clara: “El refrán que pintura y escritura comparten el mismo origen simplemente quiere decir ser bueno en el manejo del pincel”³⁵. No es simplemente describir la relación íntima entre escritura y pintura, sino que también acentuar la necesidad de la pintura de aprender de la escritura o de la caligrafía.

En las mentes de los chinos, los rasgos de la escritura en las pinturas no son algo a ser superado, como Gombrich afirmó, sino que es algo a ser logrado después de este esfuerzo “doble”. No es una relación natural, sino que es una relación establecida por los esfuerzos de los pintores. El refrán sobre un “origen compartido” significa un llamado a establecer tal esfuerzo y, como tal, la pintura recibe un impulso continuo para su perfección.

6. OTRA TRADICIÓN DE OCCIDENTE Y SU IMPORTANCIA

Como ya fue discutido, por mucho tiempo ha sido una tradición en Occidente que los pintores tiendan a representar geoméricamente formas naturales y a tomarlas como la principal forma de embellecer la representación visual del mundo natural, sin embargo, este no fue el caso de la China antigua. Realmente la representación geométrica fue una tradición importante en Europa, pero me gustaría decir que no fue la única. Luego de un cuidadoso estudio de cómo el arte era practicado en Europa, se puede entender que había otras tradiciones en tiempos antiguos, una de estas era el énfasis en la excelencia de manejo del pincel.

34 Li Rihua, *Zitaoxuan Za Zhui*. Yu., pág. 131.

35 Song Nian, *Yiyuan Lunhua*. Yu., pág. 326.

De la *Historia natural* de Plinio, se puede destacar la siguiente historia:

“[Apeles] porestar muy ansioso de conocer a Protógenes, un hombre a quién nunca había visto, así como tampoco a sus trabajos, y que en aquel entonces tenía un nombre muy reconocido, se embarcó y navegó a Rodas, donde vivía Protógenes: y apenas desembarcó investigó donde estaba su taller y se dirigió inmediatamente hacia allá. Protógenes no estaba en casa, sólo había una anciana que tenía el cuidado de una *tabla* (table) sumamente grande puesta en un marco, que estaba lista para ser pintada: cuando él preguntó por Protógenes, ella respondió que no estaba; y viéndolo listo para marcharse, le solicitó que dijera su nombre para poder decirle a su maestro quién había preguntado por él. Entonces Apeles, viendo la *tabla* antes mencionada frente a él, tomó una pluma [pincel] con la mano y dibujó en colores una línea fina y pequeña que pasaba por dicha *tabla*, diciéndole a la mujer, “Dígale a su maestro, que quien preguntaba por él es aquel que hizo esta línea”; y luego siguió su camino. Cuando Protógenes volvió a casa, la anciana le relató lo que había ocurrido en su ausencia; y como se ha relatado, el artífice apenas vio y contempló la pequeña línea, supo quien había estado allí, y además dijo, “Seguramente Apeles ha venido al pueblo; ya que no es posible que alguno que no sea él pudiese hacer en colores tan fina obra.”

Dicho ésto, él tomó el lápiz y con otro color dibujó dentro de la misma línea una más pequeña: dispuso que la mujer cuando él saliera, y si el hombre venía nuevamente, le mostrara lo que había hecho, y dijera, además, que ahí estaba el hombre por quien él había preguntado. Y, así fue, ya que Apeles hizo una nueva visita al taller, y viendo la segunda línea, quedó consternado al principio y ruborizado después al verse superado de esta forma; pero tomando su pincel, cortó los colores antes mencionados a lo largo con un tercer color distinto a los anteriores, y no dejó espacio en lo absoluto para que un cuarto color fuera dibujado dentro. Cuando Protógenes la vio, confesó que había encontrado tanto a su símil como a su maestro; y se apresuró todo lo posible para encontrarse

con su símil y maestro; y se apresuró todo lo posible para dar asilo a Apeles, para ofrecerle una bienvenida y darle amistosa hospitalidad.³⁶

No se sabe a qué se parecen las líneas, pero de esta historia, se puede deducir el mensaje que las líneas a mano alzada y la destreza de los movimientos de la mano, muñeca, brazo y cuerpo pueden testificar la capacidad de un pintor.

Norbert Lynton en su *Historia del Arte Moderno* resumió dos tendencias diferentes de la tradición europea durante la era moderna: una es la de imponer formas geométricas a las formas naturales, la otra es la de fomentar el movimiento libre de la mano. Según Lynton:

La naturaleza construida y geométrica del Cubismo la puso en la tradición constructiva representada por creadores de pintura como Piero della Francesca, Rafael, Poussin, Vermeer, Ingres, y Seurat. “La música en la pintura” indica la tradición de pintura picotrica que vuelve atrás vía Monet, Delacroix, Velásquez, Rembrandt, y Rubens hacia Ticiano y sus colegas en la escuela Veneciana del siglo XVI.³⁷

Lynton consideró que los “creadores de pintura” de la tradición constructiva tenían formas geométricas en mente cuando ellos se ponían a trabajar. Con “la música en la pintura” se refería a la “música”, el sentimiento o la pasión en la mente del pintor que fue expresada en la pintura, percibida también como “el arte de la improvisación”. Así, las líneas en este tipo de pintura fueron hechas por un pincel despreocupado con el movimiento libre de la mano y el cuerpo del pintor.

La clasificación de Lynton es bastante común e ilustrativa y ayuda a desarrollar conceptos básicos sobre la pintura chi-

36 Plinio, *Natural History*, XXXV. Citado de Edward Lucie-Smith, *The Faber Book Art Anecdotes* (London: Faber and Faber, 1992) pág. 4.

37 Norbert Lynton, *The Story of Modern Art*, pág. 82.

na. Los pintores chinos pueden ser divididos en tres clases: pintores profesionales (artesanos), pintores de la corte (los que trabajaban en la academia de la corte), y pintores literatos (personas con gran conocimiento de literatura, historia, filosofía y, sobretodo, expertos en caligrafía). El pintor profesional y el de la corte tuvieron la intención de hacer imitaciones fieles, de ser gráficos y libres al representar el movimiento de personas y animales, e incluso de ser capaces de transportar las almas de los motivos.³⁸ La pintura de literatos, por otra parte, se desarrolló en la dirección de lo incompleto y la improvisación, por medio de la cual se podría mostrar los movimientos del cuerpo, es decir, los gestos y las posturas de los pintores. Por lo tanto, la pintura de los literatos es más cercana a la llamada tradición musical. Sin embargo, la pintura china es bastante diferente a la de Europa. “La tradición musical” europea da gran énfasis al color, mientras que la pintura de literatos chinos reduce intencionadamente la importancia del color en la pintura. Además, existía poca relación, en teoría, entre caligrafía y pintura en Europa, mientras que la caligrafía tenía un rol importante en la “improvisación” del pintor en China y era discutida detalladamente. Deberíamos ser capaces de remontar esta tradición más ampliamente a la filosofía china, a un modo chino de ver el mundo, pero esto tendría que ser el resultado de una investigación mucho más concreta, antes que, como muchos investigadores hicieron, tomado como una presuposición.

7. CONCLUSIÓN: UNA LÍNEA A MANO ALZADA Y UNA POSIBILIDAD TEÓRICA

Ahora volamos al punto central: ¿Qué tipo de línea es hermosa? ¿Una curva o una recta? ¿Una zigzag o una hélice?

³⁸ Ésta es sólo una breve descripción de la pintura profesional y de corte. Estos pintores tenían diferentes búsquedas artísticas en diferentes épocas, siendo influidos por la pintura de literatos durante las dinastías Míng y Qing.

La respuesta de un pintor o un crítico tradicional chino sería que ninguna de ellas es hermosa.

Cuando se habla de una línea, las personas se inclinan inmediatamente a pensar en una línea geométrica. Una línea es definida como el lugar de un punto que se mueve en un plano o espacio, o como una serie de puntos que satisfacen una cierta ecuación matemática en la geometría de coordenadas. Pero tal concepto debe haber sido producto de un desarrollo posterior, no el significado original.

En diccionarios, “línea” es definida, por lo general, como “un largo trazo estrecho o una marca dibujada o grabada sobre una superficie o exhibida sobre una unidad de demostración visual”³⁹, o como “una marca delgada y continua, como las que son hechas por una pluma, lápiz o pincel aplicado a una superficie”⁴⁰. Esta interpretación sobre las líneas apareció aparentemente antes que la interpretación geométrica ya mencionada. Para un antiguo pintor chino, una línea podría ser definida como un trazo hecho por un pintor con un pincel de pluma sobre una hoja de papel o seda. Esto parece ser sólo una afirmación simple acerca de un hecho, pero está abierta a ciertas posibilidades teóricas y puede servir como el punto de partida para la presente discusión.

Ahora bien, de las características arriba mencionadas se puede hacer las siguientes indicaciones preliminares: una línea hermosa debe ser una línea a mano alzada, y tal línea debe tener ciertos enlaces con la escritura de caracteres y la caligrafía.

Un estudio exhaustivo podría revelar, como muchos críticos chinos de pintura sostuvieron, que una línea debería tener un principio, un punto medio y un final. Debería tener fuerza como para mostrar la fuerza vital de su creador, quien debería tener en cuenta el grosor de la tinta durante el proceso de creación de una línea. Una nueva estética de la pintura podría comenzar de este modo, puesto que a partir de una sola línea se torna posible generar una nueva perspectiva sobre las artes visuales.

La defensa de Wen revelaba exactamente la misma opinión de aquellos que estaban en contra de esta clase de pintura, es decir, lo que es más difícil no está a nivel técnico, sino que en la libertad de la mano, en el movimiento del pincel y, por lo tanto, en las características de las líneas. Entre las diferentes categorías de pintura, la pintura arquitectónica es la más difícil de llevar a cabo sin reglas, compases u otros instrumentos. Los que dijeron que la pintura arquitectónica era fácil, asumieron que en esta categoría de pintura era fácil dibujar líneas con instrumentos, y que en las líneas no se mostraban ni la fuerza esencial del pintor, ni sus sentimientos individuales y emociones, tampoco sus gesticulaciones y posturas. Aquellos que la consideraban como difícil pensaban que debido a las muchas líneas rectas o curvas en este género de pintura, no era fácil mostrar un sentido de libertad en el dominio del pincel y en el uso de la tinta. Estas diferentes opiniones son en realidad similares, ya que ellas proscriben el empleo de instrumentos de dibujos o buscan vencer los defectos que causa el empleo de instrumentos.