TÉRMINOS CHINOS UTILIZADOS
COMO SINÓNIMO DE “PERSPECTIVA”
Y ECOS DEL NATURALISMO
EN ALGUNOS TEXTOS SOBRE
PINTURA DEL SIGLO XVIII*

ELISABETTA CORSI
El Colegio de México

An idea changes not only when some thinkers believe it to be outworn but when other thinkers continue to hold it. An idea changes in its persistence as well as in its rejection, changes 'in itself' and not merely in its appeal to the mind.

JOSEPH R. LEVENSON
Confucian China and Its Modern Fate, vol. I, p. XIII.

Introducción

ESTE ENSAYO PROPONE examinar los términos chinos utilizados en algunos textos de teoría de la pintura del siglo XVIII para traducir el término “perspectiva”, a raíz de la influencia que la introducción de la técnica de la perspectiva occidental ejerció sobre algunos teóricos (artistas) de la época. De esta forma, el problema se enfrentará, no desde el punto de vista figurativo, sino de manera teórica y textual. Los textos que examinaremos son los siguientes: el *Shi xue*¹ (視學) (Estudio de

* Una versión en italiano de este artículo aparecerá simultáneamente en P. Corradini (comp.), *Conoscenza e Interpretazione della civiltà cinese*, Fundación Giorgio Cini, Actas del V Convenio Nacional, Venecia, 1997, pp. 95-118.

¹ Existen cuatro copias manuscritas del *Shi xue*: una en París (Biblioteca Nacional, Oe29, Per. Fol.), una en San Petesburgo (no hemos podido examinar esta copia), una en Londres (India Office, Chin.H.31) y otra en Oxford (Bodleian Library, Douce China b2). Nuestras citas están tomadas de la copia de la Bodleian Library.

la percepción) (1729 y 1735) de Nian Xiyao (年希堯) (antes de 1665-1738); el *Hui shi fa hui*² (繪事發微) (El misterio de la pintura) (1717) de Tang Dai (唐棗) (1661-después de 1752) y el *Xiao Shan hua pu*,³ (小山畫譜) (Manual de pintura de Xiao Shan) (cerca de 1756) de Zou Yigui (鄒一桂) (1686-1772).

Puesto que los términos clave aquí adoptados —perspectiva y naturalismo—, han dado origen a fecundas corrientes de estudio y a una copiosa literatura que floreció durante el siglo XVIII —en el caso de la perspectiva, en lo referente no sólo a su significado histórico-artístico, sino también a sus implicaciones filosóficas; en el caso del naturalismo, principalmente en el ámbito literario y filosófico más que en el histórico-artístico— éstos deberán definirse antes que cualquier otra cosa.

Perspectiva

La definición de perspectiva que hemos adoptado aquí es la más sincrética posible, a fin de justificar la atención que se le da a ciertos pasajes contenidos en estos y otros textos cuyo acento naturalista implica precisamente una influencia occidental, que no siempre es claramente admitida por los autores.

Tal como se ha señalado, la perspectiva lineal es un artificio técnico eficaz que consiste en crear sobre una superficie bidimensional la ilusión de un espacio tridimensional, o aún mejor —para decirlo con las palabras de uno de los máximos estudiosos modernos de la perspectiva, M. Kemp— “de crear una ilusión sistemática de formas que se degradan más allá de la superficie plana de una mesa, de una tela, de una pared o de un techo”.⁴ Ahora bien, si se tratara tan sólo de un artificio técnico para uso de los pintores y de los *maestros de taller*,

² Citamos de la edición contenida en *Hua lun cong kan* (畫論叢刊), a cargo de Yu Anlan (遊覽), prefacio de Yu Shaosong (余紹宋), Beijing, Zhonghua yinshuju (中華印書局), fasc. II, 1937.

³ Yu Anlan, *op. cit.*, fasc. III.

⁴ M. Kemp, *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, traducción de F. Camerota, Florencia, Giunti, 1994, p. 15 (edición italiana de *The Science of Art, Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1990).

no se justificaría el enorme número de libros y artículos especializados que se le han dedicado. El hecho es que su historia conlleva problemas artísticos y científicos "de gran fascinación y complejidad",⁵ que implican la naturaleza de la percepción visual misma.

Si bien el término perspectiva se entiende, en general, como la técnica que se inventó en Florencia a principios del Cuatrocientos, pocos han dudado en hablar de perspectiva en diversos contextos históricos y culturales. Todos recordarán los dos famosos ensayos sobre la llamada *perspectiva lineal china*: el primero de B. March, que con el título de "Linear Perspective in Chinese Painting" apareció en *Eastern Art* en 1931 y el otro, considerado más como una respuesta polémica al anterior, de W.H. Wells, "Some Remarks on Perspective in Early Chinese Painting", publicado en 1933.⁶

En el presente ensayo queremos, en cambio, reconocer en la perspectiva lineal del Cuatrocientos un carácter histórico relativo, con lo que damos por sobreentendido que existe un número teóricamente limitado de construcciones proporcionales posibles.⁷ Ésta es una premisa sobre la cual han con-

⁵ M. Kemp, *La scienza . . . op. cit.*

⁶ B. March, "Linear Perspective in Chinese Painting", en *Eastern Art*, vol. III, 1931, pp. 113-139 y W.H. Wells, "Some Remarks on Perspective in Early Chinese Painting", en *Ostasiatische Zeitschrift*, vol. IX, 1933, pp. 212-220. Cuando este ensayo estaba siendo revisado para su publicación, apareció en el *International Institute for Asia Studies Newsletter* un artículo realizado por J. Krikke titulado "A Chinese Perspective for Cyberspace?", núm. 9, 1966, pp. 34-35, donde el autor hace referencia a una supuesta *classic chinese perspective*, que estaría en el origen de nuestra perspectiva isométrica. Si bien en el curso del artículo Krikke menciona más específicamente el método chino de la proyección axonométrica, se siente sin embargo a sus anchas para usar el término *perspectiva* cuando define la manera china de representar el espacio plástico. Como testimonio de una nueva tendencia a delinear comparaciones azarosas y discutibles entre el espacio perspectivo del Cuatrocientos y la "realidad virtual" creada por la investigación más avanzada en el terreno de la informática, véase M. Wertheim, "The Medieval Consolations of Cyberspace", en *Sciences*, publicada por The New York Academy of Science, vol. XXXV, núm. 6, 1995, pp. 24 y 25. Nuestro agradecimiento a John Page y a Manuel Gollás por habernos señalado estos dos recientes artículos.

⁷ El mérito por haber dado origen a este planteamiento teórico se debe principalmente a E. Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, *Vorträge der Bibliothek Warburg*, Leipzig y Berlín, B.G. Teubner, 1927 (edición italiana en G. Neri y M. Dalai [comps.], *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, traducción al

cordado, aunque con divergencias en algunas conclusiones, al menos dos generaciones de estudiosos del problema de la perspectiva.

En realidad, no es tan sólo la representación del espacio plástico la que está dotada de un valor diacrónico y no absoluto o universal, sino el contenido mismo de la noción de espacio. Si para Francastel el espacio en sí no existe y cada época o cultura crea no tanto la representación del espacio como el espacio mismo,⁸ para Panofsky éste es una *forma simbólica*,⁹ en el sentido de que expresa la relación entre la percepción psicofisiológica que se tiene de él y su *intelectualización*.¹⁰ La perspectiva lineal sobreentiende, de hecho, la noción matemática de un espacio homogéneo, infinito y continuo, que tiene una escasa correspondencia con la percepción humana del espacio como una entidad discontinua y fragmentaria.

Así, el método de la perspectiva representa un acto ordenador de la realidad, por lo que posee también un valor gnoseológico: “el mundo se puede transformar en un conjunto coherente gracias al modo en el cual se le mira”.¹¹

italiano de E. Filippini, Milán, Feltrinelli, 1961) y a P. Francastel, “Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance”, en *L'Année sociologique*, tercera serie, 1963 y en “Naissance d'un espace: Mythes et géométrie au Quattrocento”, en *Revue d'esthétique*, núm. 4, 1951. Ambos estudios han sido publicados en el volumen *Études de sociologie de l'art*, Paris, Edition Denoël, 1970 (edición italiana *Studi di sociologia dell'arte*, traducción al italiano de A. Zanzotto, Milán, Rizzoli, 1976). Para una bibliografía actualizada de los estudios sobre la perspectiva cf. M. Kemp, *op. cit.*, pp. 413 y 414.

⁸ Francastel, *Studi di...*, *op. cit.*, p. 148.

⁹ Como se ha señalado, Panofsky retomó el concepto de *forma simbólica* de Cassirer. Para el filósofo alemán, junto al proceso de síntesis intelectual que actúa y se expresa en el interior de un sistema de conceptos científicos, conviven otros modos para “objetivar” la realidad. También éstos tienen la función de elevar lo particular al nivel de lo universal; sin embargo, adquieren validez universal por medio de métodos que no son de naturaleza teleológica, lógica o causal. El arte, así como el lenguaje, el mito y la religión, es también una forma de conocimiento, pero actúa por medio de *formas simbólicas* propias, distintas de los símbolos intelectuales, véase E. Cassirer, “language”, *The Philosophy of Symbolic Forms*, vol. I (edición inglesa de *Philosophie der symbolischen Formen: Die Sprache*, Berlín, 1923), traducción al inglés de R. Manheim, New Haven y Londres, Yale University Press, 1975, pp. 77-78 y *passim*.

¹⁰ Cfr. G. Neri, “Il problema dello spazio figurativo e la teoria di E. Panofsky”, en E. Panofsky, *La prospettiva come...* *op. cit.*, p. 13.

¹¹ R. Sennett, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Nueva York, Alfred Knopf, 1990, p. 155.

Obviamente, todas estas consideraciones no están dirigidas a reducir la importancia que tiene en la cultura occidental esta nueva concepción unitaria del espacio, surgida en el Renacimiento. De lo que se trata más bien es de definir los términos del problema: existe una distinción entre la *construcción espacial correspondiente a las proyecciones sobre el plano de las coordenadas lineales* y la composición espacial que tiene como objetivo *la representación sensible del espacio*.

Tal punto de vista tiene que ver precisamente con la manera en que los teóricos y los artistas del Cuatrocientos y del Quinientos comprendieron e interpretaron la perspectiva. Ésta no se vio sólo como un artificio técnico eficaz que consistía, como ya dijimos, en obtener sobre una superficie bidimensional efectos extraordinarios de tridimensionalidad, sino más bien como una representación experimental del mundo humano y sensorial en cuanto a que éste era distinto de su noción moral. De esta manera, se le reconocía a la nueva estética la exigencia de investigar y definir el mundo de los sentidos por medio de la modificación del espacio; que es siempre la clave de todos los otros problemas pues representa el lugar donde las "determinaciones del ambiente[...] se ejercen sobre el sujeto cognoscente en la forma de impresiones"¹² que son asimiladas creativamente y elaboradas de manera expresiva, y que representan plásticamente el universo según reglas fijas, sobre la base del material suministrado por los sentidos, y ya no más, como ocurría en el Medievo, según los criterios suministrados por el espíritu.

Es precisamente de interpretación y comprensión de lo que queremos hablar; esto es, del modo en el que algunos teóricos chinos que entraron en contacto con la teoría y la práctica de la pintura occidental interpretaron semánticamente la perspectiva y, más en general, cómo reaccionaron frente a las instancias naturalistas que ésta postulaba. En efecto, no se puede negar que pese a las diversas interpretaciones que se nos han dado de la perspectiva, y a las que hemos aludido sólo brevemente, ésta expresa, en un sentido general, una manera distinta de concebir la naturaleza y la relación del hombre con ella.

¹² G. Neri, "Il problema...", *op. cit.*, p. 13.

Naturalismo

En este contexto el término naturalismo se utiliza en su sentido más común, “correspondiente al concepto más universal y empírico de la naturaleza como sistema de los objetos de la experiencia gobernado por las leyes naturales”.¹³

Este concepto implica asumir la prioridad de la naturaleza sobre el hombre, así como también la de la tradición cultural de éste. El hombre es lo que es gracias a la tradición que lo ha producido y, por lo tanto, su experiencia del mundo y de la naturaleza implica siempre la noción de otras experiencias. La experiencia como tal no es sólo un producto cultural, es también, en sí misma, un acontecimiento en el mundo natural.¹⁴ Este argumento, transferido al campo visual, que es el que aquí nos ocupa, implica obviamente que la percepción misma de las montañas y los ríos *shanshui* (山水) por parte de los artistas chinos, se lleva a cabo por medio de mecanismos distintos de los de un artista occidental y tomando en cuenta un caudal de experiencias diferentes. Dicho en otras palabras, no todos vemos la naturaleza de la misma manera. “La experiencia está en la percepción misma de la naturaleza y no la naturaleza en la experiencia”.¹⁵

Estamos conscientes de que las afirmaciones precedentes suenan un poco como de conocimiento común, si bien ellas no son compartidas por todos. La selección de un término como naturalismo para definir la tendencia, encontrada en estos textos, hacia la observación directa de los fenómenos naturales y hacia un renovado interés por la naturaleza como sujeto pictórico *en sí* —sin por ello reducir, obviamente, la importancia de la aportación personal del artista— puede dar lugar a polémicas. Sin embargo, considerando el uso que se ha hecho del término “empirismo” —en cuanto a que se le asocia con un modelo de ciencia específico— lo mismo que del “realis-

¹³ N. Tarchiani, “Naturalismo”, *Enciclopedia Italiana*, Roma, Instituto de la Enciclopedia Treccani, vol. XXIV, 1951, p. 308.

¹⁴ M. Farber, *Naturalism and Subjectivism*, Albany, State University of New York Press, 1968, pp. 6 y 7.

¹⁵ M. Farber, *Naturalism...*, *op. cit.*, p. 9.

mo" —en cuanto a que éste se ha circunscrito a corrientes bien definidas de la historia del arte o de la literatura—, hemos preferido utilizar el término que nos pareció más neutro y más acorde para definir una nueva tendencia en la especulación estética *Qing*; nueva en cuanto a que se oponía al "subjetivismo" que había caracterizado el pensamiento y la pintura de "capiscuola", como en Dong Qichang (懂其昌) (1555-1636) y Mo Shilong (莫是龍) (m. 1587).

Obviamente, en este contexto es imposible ignorar la nueva dirección filosófica que tomó el neoconfucianismo hacia fines del periodo Ming. Nos referimos, naturalmente, a la nueva interpretación del concepto de *gewu* (格物), *investigar las cosas*, en la obra de filósofos como Fang Yizhi (方以智) (1611-1671); en cuyo caso no fue poca la influencia de los textos de filosofía natural traducidos por los padres jesuitas y a una dirección general de la filosofía del Ming tardío, que ha sido denominada de diversas maneras: "naturalismo", "materialismo" o "empirismo".¹⁶

Como se ha señalado, *ziran* (自然) es el término que se adoptó en el chino moderno para traducir la palabra "naturaleza", como sinónimo de *tianran* (天然). Su significado original es, sin embargo, el de "espontaneidad", en cuanto a que es un acto que se realiza sin esfuerzo (*wu mianqiang*, 無勉強) y sin intencionalidad. Las referencias a *ziran* en la literatura sobre la pintura, ya a partir de Zhang Yanyuan (張彥遠) (ca. 815-?), y luego durante todo el periodo Song,¹⁷ han sido inter-

¹⁶ Sobre Fang Yizhi, véase W. Peterson, "Fang Ichih: Western Learning and the 'Investigation of Things'", en T. de Bary (comp.), Conferencia sobre el pensamiento chino del siglo xvii, *The Unfolding of Neo-Confucianism*, Nueva York y Londres, Columbia University Press, 1975, pp. 369-401. Sobre estos problemas véanse, además del ya citado volumen de De Bary, T. de Bary e I. Bloom (comps.), *Principle and Practicality. Essays in Neo-Confucianism and Practical Learning*, Nueva York, Columbia University Press, 1979 y A. Black, *Man and Nature in the Philosophical Thought of Wang Fu-chih*, Seattle y Londres, University of Washington, 1989.

¹⁷ Véanse S. Busch, *The Chinese Literati on Painting. Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Cambridge, Instituto Harvard-Yenching, Harvard University Press, 1971, pp. 35, 56 y 57; S. Bush y H.Y. Shih, *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge y Londres, Instituto Harvard-Yenching, Harvard University Press, 1985, pp. 98, 212 y ss. Para un breve análisis de *ziran* (自然) como concepto estético fundamental, sinónimo de "espontaneidad" y de "originalidad", véase J. Paper, *The Spirits*

pretadas como alusiones al proceso de actuación de la naturaleza, en cuanto ideal estético que el pintor debe seguir si quiere obtener resultados satisfactorios. Lo que deben buscar no es la imitación de la naturaleza como objeto, sino la imitación de su *proceso creativo* en tanto que éste es espontáneo, no intencional. Por el contrario, el esfuerzo consciente produce un resultado pobre, carente de sentido vital (*shengyi*) (生意). Aquí se percibe una fuerte influencia del taoísmo y del budismo *chan*: Zhang Yanyuan (張彥遠) habla de “bu zhi ran er ran” (不知然而然也). “es aquello que es sin tener conciencia”, haciéndose eco de la definición del concepto de *ming* (命), *hado*, *destino*, contenida en el *Lie zi*: “bu zhi wu suo yi ran er ran” (不知吾所以然而然).¹⁸

En el *Hui shi fa hui*¹⁹ (繪事發微) de Tang Dai (唐棨) (1661-después de 1752), prevalece una posición más empírica cuando se confronta el problema de la representación de los fenómenos naturales.

El término mismo de *eco* (*ecos*) podría en el fondo suscitar problemas, y cuando se opta por él se hace con plena conciencia de las sabias palabras de P. Burke:

The terms ‘spread’, ‘diffusion’, ‘impact’ or indeed ‘reception’ also raise problems. Like much of the historian’s vocabulary, they are of course metaphors, dead or at any rate sleeping, and sometimes inappropriate for the tasks they are required to perform. The mechanical image of ‘impact’, the hydraulic metaphor of ‘flow’..., or even the more human images of ‘borrowing’, passing something from hand to hand (‘reception’) or handing it down (‘tradition’) are too crude to cope with the process of cultural change.²⁰

are Drunk. *Comparative Approaches to Chinese Religion*, Albany, State University of New York Press, 1995, p. 184 y ss.

¹⁸ *Song be Lie zi* (宋本列子), con comentario de Zhang Zhan (張湛), Guangwen shuju, Taiwan, 1960, *Huangdi dier*, f. 5r. Sobre Zhang Yanyuan (張彥遠), véase W. Acker, *Some Tang and Pre-Tang Texts on Chinese Painting*, Leiden, E. J. Brill, 1954, p. 183.

¹⁹ Véase el párrafo titulado “Zi ran” en Yu Anlan (于安瀾), *op. cit.*, fasc. 2, ff. 9r y v. Sobre Tang Dai (唐棨), véase además fasc. 44.

²⁰ P. Burke, “The Spread of Italian Humanism” en A. Goodman y A. MacKay (comps.), *The Impact of Humanism on Western Europe*, Londres y Nueva York, Longman, 1990, p. 2.

*Términos chinos utilizados como sinónimos
de perspectiva y el Shi xue de Nian Xiyao*

Con la palabra *toushixue* (透視學) se traduce hoy día en chino el término *perspectiva*. Se trata de un neologismo que representa de manera bastante eficaz el concepto de *perspicere*, "ver a través", que corresponde precisamente al significado literal de *tou* (透) más *shi* (視).

La puesta en uso de este término no coincide, sin embargo, con la introducción de la perspectiva en la corte por obra, no sólo de pintores como Giovanni Gherardini (1655-ca. 1723) y Giuseppe Castiglione (1688-1766), sino claramente del mismo Matteo Ricci (1552-1610).

Si examinamos los textos teóricos sobre la pintura del periodo que va desde la segunda mitad del siglo XVII hasta fines del siglo XVIII, estaremos de acuerdo en que los términos usados son sustancialmente tres: *xianfa* (線法), *aotu* (凹凸) y *gougu* (句股). A continuación revisaremos cada uno de estos términos.

El método de las líneas (*xianfa*) (線法)

Este concepto, que obviamente se refiere a las líneas de fuga de la perspectiva, lo estudió por primera vez Yang Boda (楊伯達) en relación con el ciclo de las pinturas de la residencia veraniega de Bishushan (避暑山).²¹

El término *xianfa* (線法) se vuelve a encontrar en los documentos del archivo de *Neiwufu* (內務府)²² (Oficina para los asuntos de la corte), y reaparece con frecuencia en la nomenclatura del *Xiyanglou* (西洋樓) (Palacio en estilo occidental), un testimonio del extremo interés que suscitó la perspectiva

²¹ Yang Boda, "Leng Mei ji qi 'Bishushan Zhuang Tu'" (Leng Mei y su pintura de la residencia estival imperial de Chengde), en *Gugong Bowuyuan yuankan*, vol. I, 1979, pp. 51-61.

²² Véase en este sentido Nie Chongzheng (聶崇正) "Xianfahua xiaokao" (Breve examen de la pintura perspectiva), en *Gugong Bowuyuan yuankan*, vol. III, 1982, pp. 85-88.

occidental. En los documentos del archivo, éste se limita a indicar la fecha en la que se hizo el encargo de una determinada pintura en estilo *xianfa* (線法), la mayoría de las veces a Castiglione o Sichelbart, aunque también al pintor chino Wang Youxue (王幼學), sin ofrecer mayores explicaciones acerca de la naturaleza de tales pinturas. Sin embargo, dada la inequívoca relación del *xianfa* (線法) con la pintura de los misioneros en la corte, resulta claro que aquél se refiere a la técnica perspectiva por éstos adoptada. Al no tratarse de un antiguo término matemático o geométrico caído en desuso y redescubierto, debe considerárselo de igual manera como un neologismo.

Sin embargo, los estudiosos que citamos anteriormente no tomaron en consideración la presencia del *xianfa* (線法) en un texto dedicado por completo a la perspectiva, el *Shi xue* (視學) (Estudio de las percepciones) el primero de los tres textos que examinaremos.

Tanto el *Shi xue* (視學) como su autor, Nian Xiyao (年希堯) no suscitaron ningún interés, sino hasta nuestros días, entre los estudios occidentales o chinos. Las pocas referencias dedicadas a ellos son, pues, inadecuadas e imprecisas. J. Martzloff, por ejemplo, le dedica a Nian Xiyao (年希堯) una brevísima nota con relación al *Shi xue*, además de que ignora sus otras obras sobre matemáticas en su *Histoire des Mathématiques Chinoises*:

Nian Xiyao (?-1738), plus connu comme directeur d'une manufacture de porcelaine (*sic*), mais qui avait été élève de Giuseppe Castiglione (1688-1766), célèbre peintre et architecte de la Cour de Qianlong: son *Shi xue* (La science de la vision) —édité en 1729 et réédité en 1735— est d'un ouvrage d'une grande rareté (il n'en subsisterait actuellement que 3 exemplaires au monde), inspiré par un ouvrage peu connu (*sic*) d'Andrea Pozzo, S.J., le *Perspectiva pictorum et architectorum* (Rome, 1693 et 1700).²³

Nian Xiyao (年希堯)(?-1726),²⁴ pertenece al *Han jun xiang huang qi* (漢軍鑲黃旗), esto es, a la *Bandera amarilla de las tropas*

²³ J. Martzloff, *Histoire des mathématiques chinoises*, París, Masson, 1988, p. 30.

²⁴ La biografía de Nian Xiyao se encuentra en el capítulo I de nuestro volumen *The Workshop of Illusions. Perspective and Visual Perception in Late Imperial Chi-*

del *confín de Han*, una de las banderas superiores bajo las órdenes directas del emperador. Aun cuando no tenía títulos académicos —a diferencia de su mucho más famoso hermano, Nian Gengyao (年羹堯)— forma parte de esa élite privilegiada constituida por devotos seguidores del emperador, a los cuales se les solían atribuir tareas de mucha responsabilidad. Es precisamente al principio de su carrera cerca del *Neiwufu* (內務府) cuando tiene la posibilidad de entrar en contacto con el arte y la matemática occidentales. Entre sus "amigos" se encuentran D. Parrenin, S.J. (1665-1741), J.F. Foucquet, S.J. (1665-1741) y G. Castiglione (1688-1766), hermano coadyutor de la Compañía de Jesús. Con este último estudió el arte de la perspectiva e incluso tradujo un manual, en ese entonces bastante famoso en Europa, el *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693) de A. Pozzo, S.J. (1642-1709).

La primera edición del *Shi xue* (視學) vio la luz en 1729, con el título de *Shi xue jing yun* (視學精蘊) (Esencia del estudio de la percepción), sin subdivisiones en *juan* (卷) pero precedida por un prefacio *bianyán* (弁言). A esta edición le siguió otra nueva, aparecida en 1735 y titulada simplemente *Shi xue* (視學), enriquecida con cuadros y un nuevo prefacio. Éste constituye la parte más interesante del texto, pues es aquí donde Nian expresa juicios propios en favor de la perspectiva. Del *xianfa* (線法) brinda una definición completa y precisa:

La visión desde abajo, la de arriba, las curvas y los ángulos agudos que se disponen invertidos y todo aquello que llamamos *método de las líneas* (*xianfa*) se origina en el *punto*. Cuando nos dedicamos a estudiar el concepto de *punto* no es necesario partir del presupuesto de que éste sólo se ha conservado en Occidente y es, por lo tanto, desconocido en China. La facultad del ojo humano para percibir como grande aquello que está cerca y como pequeño aquello que está lejos es común a todos los seres vivientes y no existe duda de que sea así.²⁵

na, manuscrito de próxima publicación, pp. 30-68. Hay una breve nota biográfica sobre Nian en *Qing shi lie zhuan* (清史列傳), Taipei, Zhonghua shuju, vol. II, f.17r., 1983.

²⁵ Nian Xiyao, *Shi xue*, ms., 1735, f.3.

Aunque es probable que Nian tuviera en mente la definición mohista de punto: “aquella parte de la línea que no se puede dividir en partes más pequeñas y que, por lo tanto, forma el extremo (de la línea) es el punto (端體之物序而最前者也)”²⁶, se observa, sin embargo, una fuerte influencia de los principios de nuestra geometría, sobre todo cuando Nian distingue claramente entre *punto principal*, *línea* y *superficie*:

Aquel punto del cual se origina todo se llama, por ello mismo, *punto principal*. Lo que se origina del punto es la *línea* y aquello que tiene su origen en la línea se llama *superficie*. Si bien los cuerpos tienen formas diferentes los unos de los otros, son diferentes de un simple punto o de una recta y se llaman con nombres diferentes, sin embargo, están sujetos a un principio único.²⁷

Comparemos este pasaje con el que sigue, tomado del *Trattato della pittura*:

El principio de la ciencia de la pintura es el punto, lo segundo es la línea, lo tercero es la superficie, lo cuarto es el cuerpo que se reviste de tal superficie: y esto es respecto de lo que se finge, o sea, ese cuerpo que se finge, porque en verdad la pintura no se extiende más que en la superficie, mediante la cual se finge el cuerpo como figura de alguna cosa evidente.²⁸

Otro pasaje que parece sugerir el origen del término *xianfa* (線法) aparece en *De Pictura*:

Digo que en principio debemos saber que el punto es aquel signo que no se puede dividir en partes. Llamo aquí signo a cualquier cosa que está en la superficie de manera que el ojo pueda verla [...] Y los puntos, si en orden constante se juntan uno al otro, hacen crecer una línea [...] Más líneas, casi como en la tela más hilos acostados, hacen superficie.²⁹

²⁶ Zhang Chunyi (張純一) (ed.), *Mo zi xian gu jian* (墨子閒詁箋), Taipei, Shijie shuju, 1962, en *Jing shuo he pian* (經說合篇), núm. 61, p. 57. La similitud con el principio euclideo lo señala J. Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1959, vol. III, pp. 91-95.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (edición integral), Catania, Giuseppe Brancato editor, 1990, p. 41.

²⁹ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, C. Grayson (comp.), Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 10.

El método de los triángulos rectángulos (*gougufa*) (句股法)

Así es como escribe Zou Yigui (鄒一桂) en el *Xiao Shan hua pu* (小山畫譜) a propósito del *gougufa* (句股法):

Los occidentales son hábiles en el "método de los triángulos rectángulos", por esto en sus pinturas las luces y las sombras, así como las relaciones entre las distancias, son representados a la perfección. Todo lo que pintan, desde las figuras humanas hasta los edificios, los árboles, se representa mediante luces y sombras. También los colores y los pinceles que ellos usan son completamente diferentes de los de los chinos. Los frescos de los edificios nobles, cuyas imágenes presentan tamaños proporcionales obtenidos al medirlos con la escuadra, dan verdaderamente ganas de meterse dentro (a tal punto son realistas).³⁰

El término *gougu* apareció por primera vez en el *Zhou bi suan jing* (周髀算經)³¹ (El clásico aritmético de los gnomones y de las órbitas circulares del cielo), en referencia al teorema de los triángulos similares. El *Zhou bi* es, como ya señalamos, una de las más antiguas obras chinas con un argumento matemático. Dicha obra trata en gran medida de cálculos astronómicos elementales y se inicia con un interesante párrafo sobre las propiedades de los triángulos rectángulos en el cálculo proporcional de alturas y anchuras, terrestres y celestes. Allí se enuncia en forma bastante clara el Teorema de Pitágoras. El libro continúa con una descripción de los gnomones, del círculo y el cuadrado y de sus relaciones con las medidas de la altura y la distancia, de la sombra producida por el sol y de su largo variable en las diversas latitudes.³²

³⁰ Yu Anlan (于安瀾), *op. cit.* fasc. III, *juan xia*, f. 8r.

³¹ Sobre el *Zhou bi suan jing* (周髀算經) véase C. Cullen, "Chou pi suan ching", en M. Loewe (comp.), en *Early Chinese Texts. A Bibliographical Guide*, The Society for the Study of Early China y The Institute of East Asian Studies, Berkeley, University of California, 1993, pp. 33-38; J. Needham, *Science and Civilization in China*, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, vol. IV, parte II, pp. 22-24; para una discusión de la anticipación contenida en ellos del Teorema de Pitágoras, *op. cit.*, pp. 95-97; Y. Mikami, *The Development of Mathematic in China and Japan*, Leipzig, B.G. Teubner, 1913, pp. 4-8 y, sobre todo, F.J. Swetz y T.I. Kao, *Was Pythagoras Chinese?*, Filadelfia, Pennsylvania University Press, 1977 y J. Martzloff, *Historie des...*, *op. cit.*, p. 283 y ss.

³² Cabe también mencionar a este respecto otros dos textos, el *Jiu zhang suan*

El asunto de las propiedades de los triángulos rectángulos similares lo retoma Shen Gua (沈括) (1031-1095)³³ en su obra *el Meng qi bi tan* (夢溪筆談) (Conversaciones en el jardín del río de los sueños), en relación con el método que utilizó en el relevamiento de las distancias para la construcción de mapas.

Esto, que se ha definido como una “obsesión por el triángulo”,³⁴ provocó que cuando los artistas chinos se pusieron en contacto con la técnica de la perspectiva y, en particular, con el concepto de *pirámide visual*, lo reconocieran de inmediato como algo bastante familiar, que llevaba consigo los ecos de una antigua sabiduría perdida cuyo recuerdo podía ahora serles restituido.

Los caracteres *gou* y *gu* indican, respectivamente, la base y la altura del triángulo rectángulo, mientras que el carácter *xian* (弦) era usado para indicar la hipotenusa.

shu (九章算術) (Nueve capítulos sobre el arte de las matemáticas) con un prefacio de Liu Hui (劉徽), ca. 260 d.C., donde éste afirma que el texto fue compilado durante la época de los Han anteriores. Éste es considerado por Needham como el más importante de todos los libros chinos de matemáticas, *op. cit.*, p. 25 y el *Hai dao suan jing* (海島算經) (El clásico de las islas marítimas) compilado en 263 por Liu Hui. Ambos tratan, entre otras cosas, de cuestiones relativas a la medida de la altura y la distancia. Sobre estos textos véanse J. Needham, *op. cit.*, vol. IV, parte II, p. 25 y ss.; Y. Mikami, *op. cit.*, pp. 8-25 y 33-36; L. Gauchet, S.J., “Note sur la trigonométrie sphérique de Kouo Cheou-king”, en *T'oung Pao*, 1917-1918 y P. Van Hée, S.J., “Bibliotheca Mathematica Sinensis”, Pe-Fou, en *T'oung Pao*, 1914-1915, pp. 111-164; J. Martzloff, *op. cit.*, pp. 14-17 y *passim*.

³³ Sobre Shen Gua (沈括) véase D. Holzman, “Shen Kua and His Meng-Ch'i Pi-T'an”, en *T'oung Pao*, 1958, núm. 2, pp. 260-292; J. Subrenat, en Herbert Franke (comp.), *Song Biographies*, Müncher Ostasistische Studien, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1976, vol. II, pp. 857-863; I. Tsiperovitch, *A Sung Bibliography*, en E. Balazs e Y. Hervout (comps.), Hong Kong, The Chinese University Press, 1978; J. Brenier, C. Diény; J. Martzloff y W. de Wieclawik, “Shen Gua (1031-1095) et les sciences”, en *Revue d'histoire des sciences* (número monográfico en parte dedicado a *Problèmes d'histoire des sciences en Chine*), vol. XLII, núm. 4, pp. 333-351 y la biografía contenida en Ruan Yuan (阮元), *Cbou ren zhuan* (瞿人) (Biografías de matemáticos), reimpresso en *Wan Youwen ku hui yao*, Taipei, Commercial Press, 1965, 7 vols. numerados del 1004 al 1010, *juan* 20, pp. 239-243.

³⁴ A. Rey, *La ciencia oriental antes de los griegos* (edición española de *La science orientale avant les Grecs*, París, Ed. Albin Michel), traducción de J. Almoína, México, Editorial Hispanoamericana, 1959, p. 266.

El método de los llenos y de los vacíos (*aotufa*) (凹凸法)

Este término, también traducible literalmente como *el método de las concavidades y convexidades*, hizo su primera aparición en la literatura del periodo Song en relación con la corriente pictórica naturalista que nació durante el periodo de las Seis Dinastías, gracias a la influencia del arte budista indio y el del centro de Asia.

Ejemplos de ello se encuentran en Guo Ruoxu (郭若虛), citado a propósito de la técnica más eficaz que podía emplearse para pintar montañas y rocas,³⁵ y en un tratado, el *Shan shui Chun Quan Ji* (山水) (*Informe del señor Chun Quan armonioso y completo sobre la pintura de paisaje*), escrito a principios del siglo XII por Han Zhuo (韓拙), el cual floreció entre 1095 y 1125.³⁶ Este tratado, que revela una evidente derivación de Guo, habla de *ao shen tu jian* (凹深凸淺) (profundas concavidad y convexidad apenas insinuadas) que transmitirían con eficacia las partes expuestas a la luz y las que están en la sombra, tan importantes cuando se pintan rocas.³⁷

Luego de algunos siglos de olvido, estos términos se retomaron a partir del siglo XVI, cuando el contacto con la pintura occidental y de manera especial con la perspectiva, llevó a los pintores chinos a repensar los modos pictóricos Tang y Song y a redescubrir en ellos cierta afinidad con ésta. A veces se transparenta la conciencia de que, incluso en aquellas épocas

³⁵ Guo Ruoxu, *Tu hua jian wen zhi*, (Recuerdos de lo visto y oído sobre pintura), cerca de 1080, Beijing, reimpresión Rewnmin meishu chubanshe, 1983, *juan* 4, p. 88. Respecto de Guo Ruoxu como teórico, véase S. Bush y H. Ye Shih, *Early Chinese Texts... op. cit.*, pp. 315, 367 y *passim*. *Tu hua* fue traducido por A. Soper, *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting (Tu-hua chien-wen chih): An Eleventh Century History of Chinese Painting*, American Council of Learned Societies, Washington, 1951.

³⁶ Respecto de Han Zhuo véase, S. Bush y H.Y. Shih, *op. cit.*, p. 306 y *passim*. *Sahn shui Chun Quan ji* se encuentra en Yu Anlan, *op. cit.*, fasc. I, ff. 1r-9r. No existe una traducción integral en R.J. Maeda, *Two Twelfth Century Texts on Chinese Painting*, Michigan Papers in Chinese Studies, núm. 8, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1973, ni en *Two Sung Texts on Chinese Painting and the Landscape Style of the 11th and 12th Centuries*, Nueva York, Garland, 1978.

³⁷ Yu Anlan, *op. cit.*, f. 3v. Este pasaje aparece citado también por A. Soper, "Some Technical Terms in the Early Literature of Chinese Painting", *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. II, nums. 1-2, 1948, p. 169, aunque en un contexto diferentes, para explicar el significado del término técnico *cun dan* (皴淡).

tan remotas, ya Occidente había transmitido esta nueva técnica de representar las sombras, las distancias y la tridimensionalidad, esta vez desde la India. Tal es el caso de Yang Shen (楊慎) (1488-1559) que cita precisamente a los pintores de la ciudad de Kotan, Yu Chiyi Seng (尉遲乙僧) y Zhang Sengyou (張僧繇) a propósito de la pintura en estilo *aotu*.³⁸

Hemos visto cuáles son los términos utilizados para transmitir el concepto de perspectiva, pasemos ahora a analizar los efectos que el contacto con la pintura de perspectiva produjo sobre algunos teóricos.

Los teóricos y el naturalismo. Zou Yigui

Zou Yigui (鄒一桂) (1686-1772),³⁹ pintor especializado en el género de las flores, es autor de una obra, el *Xiao Shan hua pu* (小山畫譜) (Manual de pintura de Xiao shan) (cerca de 1756), que consta de dos capítulos. El primero está dedicado a la discusión de asuntos exquisitamente técnicos ligados a la pintura de las flores, y el segundo se aboca a la discusión de conceptos estéticos más generales como “lo vulgar y lo refinado” (*yasu*) (雅俗), la “naturaleza” (*tianqu*) (天趣) y así sucesivamente. Justo cuando inicia su planteamiento Zou Yigui dice:

El arte expresa la verosimilitud y se modela respecto de fenómenos de la naturaleza; por lo tanto, no se puede basar en la tradición impuesta por los maestros. Cuando (la pintura de las flores del periodo Song) nos fue transmitida mediante copias elaboradas con el método *linmo* (臨摹),⁴⁰ se redujo a algo artificioso, sin ninguna vitalidad y sabor.

³⁸ En *Pei Wen Zhai shu hua pu* (佩文齋書畫譜) (Manual de pintura y caligrafía del estudio Pei Wen), Wang Yuanqi et al. (comps.) (la fuente utilizada en este caso es *Yang Jingyan ji* (楊井庵集)), 1708, *juan* 12, ff. 8v-9r. Nos parece interesante señalar que los términos *aotu* aparecen con mucha frecuencia en el *Pei Wen Zhai shu hua pu*, especialmente en el *juan* 12, una prueba ulterior del marcado interés por estos artificios realistas, sobre todo durante el periodo de Kangxi, esto es, cuando se compiló el *Pei Wen*. Para un análisis del término *aotu*, también desde el punto de vista iconográfico, véase Y. Yonezawa, “Chuugoku kinsei kaiga to seiyo gaho (Pintura moderna china y los métodos occidentales), *Kokka*, 1948, 685, parte 1, pp. 92-93.

³⁹ Para una breve biografía de Zou Yigui véase Yu Anlan, *op. cit.*, fase. I, f. 4v y *Qing shi lie zhuan*, *op. cit.*, vol. III, ff. 1r-2v.

⁴⁰ *Linmo* indica una copia fiel que se realiza con el original cerca, y es diferente de una copia de memoria. Cfr. March, *Some Technical Terms of Chinese Painting*, Baltimore, Waverly Press, 1935, núm. 150.

Ahora nosotros [debemos] elegir como maestra a la naturaleza y esforzarnos por penetrar la esencia [de las flores]. Ver una flor y su cáliz equivale a examinarla en los detalles, para luego reproducirla en su esencia... [Del mismo modo] si se dibuja una figura humana, hay que reproducir las orejas, los ojos, la boca, la nariz, la barbilla y las cejas de manera verosímil. Así se podrá captar el alma, puesto que no es posible transmitir la esencia vital de un sujeto a través de una representación defectuosa de su apariencia.⁴¹

A partir de la insistencia de Zou Yigui respecto de la observación de la naturaleza —que se encuentra en el curso de todo su texto— a fin de reproducir la forma y las características principales de una flor, se percibe un cambio radical respecto de la posición de los pintores “de género” de las generaciones precedentes, y esto no puede ser más que fruto de estímulos nuevos, como los recibidos mediante el contacto con el arte occidental.⁴² Dentro de este marco tampoco se debe olvidar la influencia filosófica de índole pragmática que se desarrolló en el siglo xvii en el ámbito del neoconfucianismo y a la que nos referimos en la introducción.

Este texto, sin embargo, se conoce casi exclusivamente en conexión con un pasaje dedicado al arte occidental, del que Zou Yigui da un juicio sustancialmente negativo:

Los eruditos pueden hacer uso aquí y allá de este método [se refiere obviamente a la perspectiva, N. del A.] y llegar incluso a dejarse conquistar, pero como la técnica [*Lit. bi fa* (筆法)] está allí ausente por completo, se le considera como una artesanía y por ello no entra en el ámbito de los géneros artísticos.⁴³

Un juicio como este no debería asombrarnos si tomamos en consideración que para un artista, en China, el reconocimiento por parte de la ortodoxia tenía una enorme importancia. Por lo tanto, más que hacer abiertas “declaraciones poéticas” era mejor ocultarse tras argumentos técnicos de carácter general que hubieran podido pasar inadvertidos. No hay que olvidar,

⁴¹ En Yu Anlan, *op. cit.*, fase. III, f.1r.

⁴² Es un deber reconocerle a O. Siren, *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, Londres, Lund Humphries, vol. V, 1956-1958, p. 231, el mérito de haber mencionado la influencia occidental a propósito de Zou Yigui.

⁴³ Yu Anlan, *op. cit.*, fase. III, f.8r.

por otra parte, que esa influencia hubiera podido ejercerse, como sucede a menudo en el arte, de una forma completamente inconsciente, o asumir formas y tendencias inesperadas.

Tang Dai

Tang Dai (1661-después de 1752),⁴⁴ conocido sobre todo por haber sido uno de los *ayudantes* de Castiglione, era anchú y siempre realizó su actividad en el ámbito del *Neiwufu* (內務府). Tenido en altísima consideración tanto por Kangxi como por Yongzheng y, sobre todo, por Qianlong, como un pintor de paisajes, solía dar lecciones de pintura en la corte.

Si bien es digna de señalarse la colaboración de Tang Dai con Castiglione —ejecutaron muchas obras juntos (*hebi*) (合筆), en las que el primero pintaba los paisajes y el segundo los caballos y las figuras humanas, o bien, en el caso de las pinturas de *género*, a Tang Dai le correspondían las rocas y a Castiglione las flores y los pájaros— más importante aún es destacar que ya en 1717 (fecha del prefacio) vio la luz su tratado, el *Hui shi fa wei* (繪事發微) (El misterio de la pintura), dos años antes de la llegada de Castiglione a Beijing. De lo sistemático del tratado resulta evidente que no se trata de *random notes*, sino que más bien éste es fruto de maduras reelaboraciones a lo largo de los años y, por lo tanto, previas a la llegada del maestro milanés. El *Hui shi fa hui* (繪事發微) precede en otros diez años al mismo *Shi xue* (視學), cuyo primer prefacio es de 1729. Ahora bien, si de acuerdo con las declaraciones del mismo Nian, esta obra es producto de un estudio de treinta años acerca de la perspectiva, resulta entonces bastante difícil establecer cuál es anterior.

⁴⁴ Tang Dai, véase Yu Anlan, *op. cit.*, fasc. I, f.4r.; J.H. Chou, "Tangdai: A Biographical Sketch, en *Phoebus*, número monográfico en dos partes que reproduce las actas del simposium *Chinese Painting under the Qianlong Emperor*, J.H. Chou y C. Brown (comps.), vol. VI, núm.1, 1988, pp. 132-140; *id.*, "Painting Theory in Eighteenth-Century China", en W. Peterson, A. Peaks y Ying Shih-yü (comps.), *The Power of Culture. Studies in Chinese Cultural History*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1994, pp. 321-343, así como el aún influyente R. Goepfer, *Tang Tai*, Munich, 1956.

En el fondo lo más importante no es establecer a quien debería honrarse con la medalla del precursor, sino más bien reconocerle a estos dos textos el mérito de haber determinado la dirección que tomó la teoría de la pintura durante todo el largo periodo del reinado de Qianlong.

Mediante un examen atento se le reconocen fuertes acentos naturalistas, llamados a lo racional y a lo empírico, con un espíritu que está lejos de ser polémico respecto de la tradición precedente, y es más bien "conciliatorio, equilibrado, de expansión".⁴⁵

Veamos ahora algunos de los pasajes sobresalientes del *Hui shi fa hui*, donde estas características aparecen de manera más marcada.

*Cómo obtener la semejanza formal*⁴⁶

Cualquiera que sea la forma de una montaña, ésta debe reproducirse cuando se quiera pintar esa montaña en un paisaje.

En una montaña las rocas son como los huesos, los árboles y las frondas como la vestidura, la hierba como los cabellos, los cursos de agua como las venas, las nubes y los vapores como el espíritu, la atmósfera coloreada y el cielo con las nubes al fondo como la postura de una persona, y los templos, las aldeas y los puentes son su adorno.

La estructura de una montaña se asemeja a la de un hombre.⁴⁷ Un hombre puede ser reproducido mientras camina o está sentado o recostado, así como en una montaña se presentan curvas, asperezas y partes rectilíneas. Si los hombres tienen las articulaciones, las montañas tienen la cadena principal y las colinitas alrededor,⁴⁸ que se pue-

⁴⁵ Cfr. J.H. Chou, *Painting Theory in... op. cit.*, p. 339.

⁴⁶ El término que se emplea aquí es *shi* (勢) definido por S. Bush y Hsiao Yen Shih en *Early Chinese Texts on Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 353, como "dynamic configuration, momentum, effect" con referencia precisamente a la teoría pictórica antigua. Con Tang Dai esto llega a asumir una connotación más concreta, y se utiliza como sinónimo de *xing* (形) (forma) (véase en particular líneas 2, 3 y 4).

⁴⁷ Esta visión organicista nos recuerda el interesante ensayo de J. Hay, *The Human Body as a Microcosmic Source of Macrocosmic Values in Calligraphy*, en el cual el autor discute el método chino de juzgar las obras caligráficas haciendo referencia a la metáfora del cuerpo humano. Como se sabe, los trazos del pincel tienen "huesos" y "arterias", las caligrafías "músculos" y "sangre". En T. Kasulis, R. Ames y W. Dissanayake (comps.), *Self as Body in Asian Theory and Practice*, Nueva York, State University of New York Press, 1993, pp. 179-211.

⁴⁸ La traducción de los dos términos *longmai* (mo) (龍脈) y *fengan* (分幹), puede resultar dificultosa. Chou, *op. cit.*, p. 330, que sin embargo no cita *fengan*,

den ver metafóricamente como un hombre de pie. Las dimensiones de las manos y de los pies, así como el largo de los huesos y las articulaciones, siempre están de conformidad con las dimensiones del cuerpo. Observa a un hombre que está sentado o recostado, el brazo extendido más largo que el plegado. No es que en realidad los brazos sean desiguales, sólo cambia su apariencia formal⁴⁹ [*xingshi* (形勢)]. De tal manera, si se observa de cerca una montaña ésta nos aparecerá en una determinada forma, si la distancia es de tan sólo unas pocas millas, entonces el cambio será mínimo, pero si la distancia es de varias millas, entonces sí se producirá un cambio en la percepción de la montaña. Mientras más se nos aleja, más radicales serán estos cambios ¿cómo no creer, entonces, que si se modifica nuestro punto de vista también cambia la imagen que aparece frente a nuestros ojos? Por este motivo, observar una montaña desde adelante no es como observarla de lado o desde atrás. En la observación desde el frente, las curvas, las faldas y los precipicios deben reproducirse conforme a su aspecto real en relación con el ambiente circundante. Lo mismo se dice para la visión lateral[...] Este cambio en la apariencia de las cosas en relación con el cambio de nuestro punto de vista (se puede comprender si se imagina) una figura humana de pie bajo la luz del sol. Si mueve el pie derecho aunque sea ligeramente, la sombra producida por toda la figura cambia; si se mueve el pie izquierdo entonces tanto la sombra como la imagen de ese cuerpo cambiarán de conformidad con el movimiento del pie izquierdo[...] ¿Por qué la observación de la montaña debería ser de alguna manera diferente de la observación de un cuerpo humano?⁵⁰

El texto continúa con alusiones al cambio al que están sujetos los paisajes montañosos con las estaciones y con la necesidad que tiene el artista de transmitir, por medio del pincel, ¡la cualidad de la atmósfera!

Otro texto digno de señalarse es el extraído de un párrafo titulado *Youlan* (遊覽) (*sightseeing*):

ofrece una traducción literal del primer término, como *dragon vein*, a la que le atribuye una cualidad metafísica que francamente nos parece fuera de lugar. *Longmai* no indica más que una “cadena montañosa” o, si se quiere, el perfil de los montes uno detrás de otro, ondulado como un dragón que se mueve y *fengan*, con *fen*, sinónimo de *zhi*, expresa precisamente el concepto de las “ramales” o, mejor, de las “estribaciones”.

⁴⁹ “Varían las medidas del hombre en cada uno de los miembros, al doblarlos más o menos, y en diversos aspectos, disminuyéndolos o haciéndolos crecer tanto en mayor o menor medida en una parte cuando éstos crecen o disminuyen del lado opuesto”, Leonardo Da Vinci, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁰ Yu Anlan, *op. cit.*, fasc. II, ff. 8v-9r.

Los pintores de paisajes (cuando deben pintar un esbozo) lo hacen de manera distinta a los pintores de la figura humana, porque estos últimos se limitan a pintar una colina empinada o un pico, de manera tal que el paisaje sea esencial o constituya tan sólo el trasfondo y basta. Por el contrario (la necesidad de realizar) un vistazo completo en una pintura de un paisaje exige (al artista) que observe montañas verdaderas. La sucesión de picos uno tras otro debe transmitirse comenzando por las más cercanas, disipándose a medida que se nos alejan[...] Una montaña aislada es una cosa, una cadena montañosa otra. El observador que observa desde un punto de vista cercano debe saber transmitir la esencia (de aquello que observa) de una manera diferente a la de aquel que observa desde un punto de vista alejado, y esto (precisamente) porque el aspecto de una montaña no es siempre igual.⁵¹

Ya se ha señalado la conexión entre la llamada *literatura de viaje* y la pintura de paisajes. R. Strassberg⁵² distingue entre dos géneros de literatura de viaje, uno más antiguo y de carácter eminentemente historiográfico y otro, que se originó durante el periodo de las Seis Dinastías, de tono lírico e introspectivo. Este último, en particular, parece haberse originado gracias al impulso de la pintura de paisaje y de los primeros tratados sobre la pintura. Con el advenimiento de los Tang y el desarrollo de la poesía *shi* (詩), la descripción de una localidad particular se aleja por completo de la transmisión impersonal y objetiva para dejarle espacio a la descripción del estado de ánimo del artista, confiriéndole a la narración un tono lírico, contrapuesto al tono objetivo y moralizante de la narración de tipo historiográfico.⁵³

En las narraciones de viajes, que pertenecen a uno u otro género, la naturaleza suele encontrarse asociada con el "lenguaje" y la "historia".⁵⁴ Los lugares no sólo se vuelven famosos porque constituyen el teatro de acontecimientos históricos relevantes, sino que algunos de ellos incrementan su fama gracias a la presencia de inscripciones, narraciones precedentes de viajeros colocadas allí para sugerir precisamente la importan-

⁵¹ Yu Anlan, *op. cit.*, ff. 10r y 11v.

⁵² Véase el reciente *Inscribed Landscapes. Travel Writing from Imperial China* traducción notas e introducción de R.E. Strassberg, Berkeley, University of California Press, 1994.

⁵³ *Ibid.* p. 9 y ss.

⁵⁴ *Ibid.* p. 6.

eia de esos lugares mediante el artificio de la cultura, en aquello que Strassberg define como "textualización del paisaje".⁵⁵

La naturaleza rara vez le habla directamente al viajero, y si lo hace es con los tonos intimistas de la poesía *shi* (視); el viaje, la exploración de nuevos lugares, sirve para delinear el estado mental de éstos y la descripción que se deriva refleja la exigencia ontológica de "inscribir el ambiente en la percepción de sí".⁵⁶

En todos los casos, en resumen, estar en un lugar y las emociones y los pensamientos que ese acto suscita parecen ser más importantes que el lugar en sí, en cuanto meta del viaje.⁵⁷

En el caso de Tang Dai, por el contrario, destacan su punto de vista diferente, su atención frente a los criterios que el pintor debe seguir cuando intenta pintar un paisaje.

Tang Dai no se inspiró en ningún lugar en particular para su narración, sino más bien ofrece indicaciones metodológicas para quien se disponga a representar lugares naturales, una especie de declaración programática sobre el "deber ser" de la pintura de paisaje y su correlación íntima con el "viajar" (*youlan*) (遊覽).⁵⁸

Si bien no es difícil reencontrar en el *Hui shi fa hui* ecos de la tradición Song, no se puede negar que su fuente de inspiración es de pura índole occidental. Sería erróneo, sin embargo, derivarla del sólo contacto con Castiglione. El *Hui shi fa hui* es, como ya dijimos, un tratado que, por su amplia respiración y su sistematicidad, revela un trabajo lento y asiduo de reflexión y experimentación en torno de los temas que toca. Dada la longevidad del maestro y su larga permanencia en la corte, no se puede excluir que también él deba su aprendizaje de pintar con perspectiva a Giovanni Gherardini, entre fines del 1600 y principios del 1700, y que luego haya continuado

⁵⁵ *Inscribed...*, loc. cit.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁸ J. Cahill ha revelado que precisamente en este periodo se pusieron de moda las narraciones de viaje, probablemente gracias a la influencia occidental, a la vez que aparecieron con más frecuencia que antes xilografías en las historias locales y en las guías de los lugares famosos, en *The Compelling Image, Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, Harvard University Press, 1982, pp. 26-27.

compartiendo esas nociones, tan diferentes y sin embargo tan familiares, con otros artistas compañeros suyos.

Conclusiones

Creemos que el estudio de estos textos ha representado una oportunidad para examinar el problema de la introducción de la perspectiva del Renacimiento en la pintura china del siglo XVIII.

Esto constituyó un acontecimiento episódico, limitado en el tiempo y en el espacio, si se le considera desde el punto de vista del conocimiento y la aplicación absolutos de esta técnica, como en el caso de pintores como Jiao Bingzhen (焦秉貞) (activo entre 1680 y 1720), quien ejecutó las 46 pinturas del *Geng zhi tu* (耕織圖) en 1696, y Leng Mei (ingresó a la Academia de Pintura entre 1696 y 1704), los cuales probablemente se ejercitaron con el manual redactado por Nian.

Sin embargo, se trató de un fenómeno de mayor alcance si se le ve desde el punto de vista de las implicaciones que tuvo el contacto con la perspectiva, la que no sólo brinda la posibilidad de transmitir el espacio físico tridimensional sobre una superficie bidimensional, sino que, sobre todo, ofrece la posibilidad de mirar objetivamente la naturaleza y el mundo como lugares donde se alimenta la inspiración del artista.

Que esto se vio como un "redescubrimiento" de las formas de la pintura Song resulta evidente cuando leemos algunos pasajes del prefacio al *Shi xue* (Estudio de la Percepción) de Nian Xiyao. Por ejemplo, cuando éste, al querer dar por sobreentendido que en China ya se había experimentado algo bastante similar a la teoría de la perspectiva occidental, dice, citando a Guo Ruoxu (郭若虛): "desde un sólo punto de vista se penetra en el espacio y todo se alcanza a ver a lo largo de las cien diagonales" (透空一望百斜都見), anticipando, realmente en forma desconcertante, uno de los principios fundamentales de la perspectiva del Cuatrocientos.⁵⁹

⁵⁹ En realidad, el paso original es un poco diferente sin cambiar, sin embargo, mucho del significado: "distancias profundas penetran en el espacio y cien diagonales proceden de un solo punto". (深遠透空一去百斜) En Guo Ruoxu, *op. cit.*, p. 10.

El tratado mismo de Tang Dai (唐棨) estaría basado en el *Shan shui Chun Quan ji* (山水).⁶⁰

Fue precisamente en aquella época cuando algunos pintores de paisajes comenzaron a interesarse por el realismo, quizás también bajo el impulso de conocimientos científicos de reciente adquisición. Pensamos en la famosa pintura de Zhang Zeduan (張擇端), *Qing ming shang he tu* (清明上河圖) (Contemplar el río durante la fiesta de primavera)⁶¹ como ejemplo de la tendencia naturalística de la pintura del primer periodo Song, que pone de manifiesto una atención, ya sea por la reproducción "verosímil" de ciertas características específicas del paisaje chino, o por las relaciones proporcionales entre las partes y las distancias.

Sin embargo, tiempo después la pintura tomó otra dirección, refugiándose en los modos del paisaje intelectual propio de los artistas que se inspiraban en el ideal estético de la *wenren hua* (文人畫) y la ciencia china entró en una fase de decadencia que habría de durar al menos tres siglos.

Con la llegada de los misioneros jesuítas y, sucesivamente, gracias a los intereses personales de Kangxi, se le dio un nuevo impulso a la ciencia de las matemáticas, comprendidas las autóctonas, del mismo modo como el contacto con las artes figurativas occidentales constituyó un estímulo para redescubrir formas de la propia tradición, sobre todo en el caso de los artistas a los que la influencia occidental les llegaba de manera indirecta, mediante el aporte y la interpretación de otros artistas chinos.⁶²

⁶⁰ Yu Shaosong (余紹宋), *Shu hua shu lu jie ti* (書畫書錄解題), *Guoli Beiping tushuguan* (國立北平圖書館), Beijing, 1932, f. 11v.

⁶¹ Sobre el *Qing ming shang he tu* véase A. Waley, "A Chinese Picture Towards the Close of the Northern Sung Dynasty (960-1126) d.C.", *Burlington Magazine*, 1917, vol. XXX, núms. 167-171, 1917, pp. 3-10 y R. Whitfield, "Chang Tse-tuan's Ch'ing-Ming Shang-ho t'u" en *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*, Actas del Convenio realizado en Taipei del 18 al 24 de junio de 1970, Museo del Palacio Nacional, Taipei, 1972, pp. 351-365. Aunque se trate de un estudio sobre la economía urbana del primer periodo Song resulta, sin embargo, interesante el análisis que hacen de la pintura Jiang Guoliang y Xiao Guoliang en "Glimpses of the Urban Economy in Bianjing, Capital of the Northern Song Dynasty", *Social Sciences in China*, vol.11, 1981, núm.4, pp. 145-176.

⁶² J. Cahill opina que la influencia del arte occidental sobre el chino no se puede examinar limitándose tan sólo a la producción académica de la corte, y que

Vale la pena recordar, a propósito del renovado interés por las matemáticas, la fundación de una Academia destinada al estudio de la ciencia (*Mengyangzhai*) (蒙養齋), así como las posibles conexiones entre ésta y la actividad de Nian Xiyao.⁶³ Desde el principio se vio a la nueva “doctrina” esencialmente como *xiyang* (西洋), *occidental*, pero luego gradualmente permeó el ánimo de las grandes personalidades como Mei Gucheng (梅穀成) (1681-1763), la conciencia de que estas teorías, en particular las algebraicas, eran conocidas en China desde hacía ya muchos siglos.

En la obra *Chi Shui yi zhen* (赤水遺珍) (Perlas reencontradas en el río Rojo) (1761), Mei Gucheng reconoce abiertamente el valor de la matemática china antigua y medieval. En particular descubre que el álgebra es sustancialmente afín al método de los “elementos celestes” (*tianyuan*) (天元), como aparece por ejemplo en el *Ce yuan hai jing*, de Li Zhi (李治) (1192-1279), o en el *Shou shi li cao* (授時曆草) (1281) de Guo Shoujing (郭守敬) (1231-1361).⁶⁴

debe considerarse más bien como la base del “renacimiento” de la pintura Qing, que coincide precisamente con un redescubrimiento del naturalismo Song. El estudio estadounidense advierte: “The development of chinese painting in the seventeenth century will not be fully intelligible[...]until we recognize as a major factor in it the introduction of new stylistic ideas from Europe, new ways of visualizing and representing human and natural subjects”, *op. cit.*, p. 15. Esta tesis encuentra en realidad su primera formulación en la obra de un pionero de los estudios del arte chino en Occidente, F. Hirth, quien advirtió que algunos artistas Song revelaron una mayor sensibilidad hacia los problemas espaciales respecto de otros artistas y que las soluciones que adoptaron podrían acercarse a las de la perspectiva. Es interesante señalar que tales consideraciones se hacían precisamente en conexión con artistas como Jiao Bingzhen y Leng Mei. Véase “Scraps from a Collector’s Notebook”, *Young Pao*, 1905, núm. 6, pp. 373-507.

⁶³ Sobre *Mengyangzhai* (蒙養齋), véase C. Jami, “Learning Mathematical Sciences during the Early and Mid-Ch’ing”, en B. Elman y A. Woodside, *Education and Society in Late Imperial China, 1600-1900*, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 223-256, donde, por otra parte, no se hace mención de Nian Xiyao; las posibles conexiones entre éstos y la Academia se examinan en nuestro manuscrito ya citado de próxima publicación, p. 60 y ss. Sobre el concepto de *chouren* y el estudio de las matemáticas durante el reinado de Kangxi, véase L. Bai, “Mathematical Study and Intellectual Transition in the Early and Mid-Qing”, en *Late Imperial China*, 1995, vol. XVI, núm 2, pp. 23-61.

⁶⁴ Sobre estos autores véanse Ruan Yuan (阮元), *Chou ren zhuan* (瞿人傳), *juan* 24, pp. 287-289 (Li) y *juan* 25, pp. 295-305 (Guo Shoujing); Y. Mikami, *op. cit.*, pp. 79-84 (Li Ye) y 98-108 (Guo Shoujing); J. Needham, *op. cit.*, vol. III, *passim* y J. Martzloff, *op. cit.*, p. 326 y ss. (*Chi shui yi zhen*), p. 137 y ss., (*Ce yuan hai jing*) y p. 311 y ss. (*Shou shi*).

Ruan Yuan (阮元) dice que este método se volvió completamente ininteligible durante el periodo Ming. (明代算家解立天之術) Citando las palabras de Mei, Ruan Yuan cuenta que un día el emperador Kangxi le regaló al matemático un tratado de álgebra, redactado por los “occidentales” y que éste al leerlo se convenció de la afinidad entre este método y el de los “elementos celestes”. “No sé por qué —decía Mei— tal método haya caído en desuso. Pero afortunadamente la gente que viene de muy lejos, que siempre persigue la sabiduría, ha reestablecido ese conocimiento perdido” (不知何故逐失其傳猶辛遠人慕化復得故物).⁶⁵

Nian Xiyao no debía estar lejos de esta corriente de pensamiento. Destaca Mikami: “With the introduction of the European sciences the old learning was also revived with arden zeal in all quarters”.⁶⁶

Los tratados científicos y matemáticos eran, pues, arcas que ocultaban, cubierto por el polvo de los siglos, un precioso contenido que había llegado el momento de develar. Fue por esto que Nian y los otros no sintieron la necesidad de crear neologismos para traducir aquellos términos *occidentales*: la tradición autóctona ofrecía ya equivalentes cómodos y apropiados.

Es interesante señalar al respecto que, siempre en el ámbito de las matemáticas, los estudiosos chinos modernos habían adoptado los dos términos *wei fen* (微分) y *ji fen* (積分) para indicar, respectivamente, el *cálculo diferencial* y el *integral*: dos términos que habían sido utilizados, más o menos con la misma acepción, por pensadores del siglo XI.⁶⁷

⁶⁵ Ruan Yuan, *op. cit.*, *juan* 24: 289 y *juan* 39: 486. Cf. también Y. Mikami, *op. cit.*, pp. 120-121. Sobre el supuesto “origen chino de las ciencias occidentales” véase J. Henderson, “Ch’ing Scholars’ Views of Western Astronomy”, *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1986, vol. XLVI, núm. 1, p. 139 y ss.; C. Jami, “L’histoire des Mathématiques vue par les lettrés chinois (XVIIe et XVIIIe siècles): tradition chinoise et contribution européenne”, en C. Jami y H. Delahaye (comps.), *L’Europe en Chine. Interactions scientifiques, religieuses et culturelles aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Actas del Coloquio de la Fundación Hugot, 14-17 de octubre de 1991, Collège de France, Instituto de Altos Estudios Chinos, París, 1993, pp. 147-165.

⁶⁶ Y. Mikami, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁷ Cf. J. Needham, *op. cit.*, vol. III, p. 143. Según Needham los científicos modernos habrían actuado inconscientemente. No es cierto.

En el fondo, cuando Brunelleschi y Alberti le dieron forma a sus teorías, las pensaron exactamente como un *redescubrimiento*, el redescubrimiento consciente del arte clásico. Qué importa si el arte clásico no conoció un método de reducción perspectiva igual al del Renacimiento —quizás ni Brunelleschi ni Alberti eran conscientes de ello—, lo que mayormente importaba era entonces la idea directriz de ese arte, con su apego a la realidad concreta, a la cualidad ontológica de la experiencia humana vivida en la realidad terrenal y mutable, y no trascendente, como había sido durante los oscuros años del Medievo. En suma, una gran revolución, “une de ees révolutions qui font prendre á la terre une face nouvelle”.⁶⁸

Traducción del italiano
MARIELA ÁLVAREZ

⁶⁸ D'Alembert, *Discours préliminaire*, 1751.