

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012025000603197>

31-49

CARÁCTER, CALIGRAFÍA Y PINTURA: *EN UNIÓN CON LOS CARACTERES* EN EL *DISCURSO ACERCA DE LA PINTURA* DE SHI TAO

Character, Calligraphy and Painting: Painting and Writing in One" in the Arts of Painting by Shi Tao

RONGQIAO WU

Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong (China)

<https://orcid.org/0000-0002-1082-974X>

494535609@qq.com

YAN HE

Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong (China)

<https://orcid.org/0009-0008-3733-246X>

emmaodw@163.com

Resumen

La noción del origen compartido entre la caligrafía y la pintura constituye un tópico importante en la historia del arte chino. En este artículo, pretendemos indagar la conexión subyacente que une ambas disciplinas y su relevancia en la creación artística. Con esta finalidad, emprenderemos una interpretación sobre las refinadas concepciones estéticas del maestro Shi Tao (1642-1707) en el capítulo “En unión con los caracteres” de su *Discurso acerca de la pintura*. El artículo revelará que ambas formas artísticas tienen su origen en la transformación creativa de la “imagen del corazón”, y que el ícono, el carácter, la caligrafía y la pintura mantienen una relación de heterogeneidad isomorfa. Este patrón de correlación entre las artes y la naturaleza encarna el principio estético ideal de los artistas chinos en su anhelo de alcanzar una armoniosa concordancia espiritual entre el ser humano y el universo.

Palabras clave: Caligrafía; pintura; carácter; integración artística; arte chino.

Abstract

The notion of the shared origin between calligraphy and painting is an important topic in the history of Chinese art. In this article, we aim to delve into the underlying connection that binds these two domains and to explore their significance in artistic creation. With this purpose, we will analyze the refined aesthetic conceptions presented by Master Shi Tao (1642-1707) in the chapter “Painting and Writing in One” from his seminal work *Arts of Painting*. This article will unveil that both artistic forms originate from the creative transformation of the “image of the heart,” and that there exists an isomorphic heterogeneity in the relationship between icon, characters, calligraphy, and painting. This pattern of correlation between the arts and nature embodies the ideal aesthetic principle pursued by Chinese artists as they seek a harmonious spiritual concord between humans and the universe.

Key words: Calligraphy; painting; character; artistic integration; chinese art.

Recibido: 8 noviembre 2023

Aceptado: 11 marzo 2024

1. INTRODUCCIÓN

En el trasfondo de la evolución del espíritu artístico chino hacia la modernidad, el pintor Calabaza Amarga Shi Tao (1642-1707) emerge como una figura fundamental (Zhang, 2019, p. 2-16; Wong, 2000). Su exquisito y completo sistema estético ejerce una influencia perdurable en el panorama creativo de los siglos posteriores. El *Discurso acerca de la pintura* de Shi Tao (de aquí en adelante, el *Discurso*) es un tratado teórico que encapsula las reflexiones del artista a lo largo de su vida sobre las prácticas pictóricas. Este texto ha suscitado un notable interés entre una variada cohorte de investigadores en extraer el enriquecedor sentido en esta mina artística (Hay, 2010, p. xiv).

Dentro del rico legado de concepciones pictóricas originales presentadas por el pintor Calabaza Amarga (seudónimo de Shi Tao) en el *Discurso*, el capítulo XVII titulado “Jianzi” (兼字, que se traduce literalmente como “En unión con los caracteres”) constituye una parte fundamental que aún permanece sin esclarecer en su totalidad. Este apartado aborda una aserción tópica de la poética tradicional: la intrínseca conexión entre la caligrafía y la pintura. Ciertas investigaciones previas sobre esta noción se han limitado a señalar de manera empírica la presencia de alguna “raíz común” entre ambas artes (Zhang, 2017; Zhang et al., 2020, p. 161-162), sin llegar a desvelar la razón de esta “unidad” desde una perspectiva teórica, y tampoco han logrado alcanzar una interpretación coherente de las múltiples capas semánticas de este capítulo. Asimismo, existen análisis que han tratado el tema de la “pintura o caligrafía de un solo trazo” (Zhu, 2017), aspectos que el propio Shi Tao no necesariamente ha considerado en este capítulo.

Este artículo pretende brindar una interpretación holística de este capítulo mediante el uso de las herramientas teóricas proporcionadas por la literatura y las artes, en conjunción con la poética tradicional china. Dado lo anterior, se propone examinar de qué manera se manifiesta la unión entre la caligrafía y la pintura, y cuál es su relevancia en las críticas estéticas. Se busca comprender los fundamentos que respaldan el origen común de los caracteres, la caligrafía y la pintura según las concepciones de los artistas ancestrales. Este trabajo desvelará que, en el arte chino, los caracteres, la caligrafía y la pintura comparten una relación de heterogeneidad isomorfa, que resuena con el antiguo anhelo de alcanzar una gran unidad entre el ser humano y la naturaleza.

2. LA INTEGRIDAD ENTRE CARACTERES, CALIGRAFÍA Y PINTURA

Shi Tao postula en el *Discurso*: “Aunque el carácter y la pintura se demuestran en dos formas distintas, comparten una misma esencia en su realización” (1962, p. 62). Cabe señalar que el término “carácter” de esta frase se refiere también a la “caligrafía”. La elección del pintor de emplear el primero en lugar del segundo se funda en su deseo de enfatizar, a través de la estrecha interconexión entre la caligrafía y la pintura, la integridad entre el carácter y el ícono (Zhu, 2017, p. 52), así como en resaltar la importancia de

observar las leyes y el funcionamiento del cielo, la tierra y la naturaleza para las actividades pictóricas. En este fragmento, el artista no se adentra minuciosamente en la exposición de los fundamentos que sustentan la unidad entre el carácter, la caligrafía y la pintura; en su lugar, atribuye esta cohesión al poder celestial y a su teoría de la “línea primordial” como su cimiento conceptual. Esta atribución despierta un marcado interés por indagar a fondo su motivo subyacente.

En realidad, la afirmación de un origen compartido entre la caligrafía y la pintura ha sido recurrente en obras clásicas, mucho antes del siglo XVII. El *Clásico de Historia* (Wang et al., 2012, p. 308) dice que tanto la imagen como el texto emanan de los ríos. Siguiendo esta premisa, el sabio establece las reglas de los hexagramas. El eminente coleccionista y esteta Zhang Yanyuan (815-907) sostiene que “la caligrafía y la pintura, si bien cuentan con diferentes nombres, comparten una misma esencia” (1964, p. 3). El *Catálogo Xuanhe de pintura*, del siglo XII, postula: “La caligrafía y la pintura se originan de una misma fuente, las ‘escrituras de insectos, peces y aves’ se revelan aproximadamente como trazos pictóricos” (AA. VV., 1993, p. 60).

El origen de la caligrafía y la pintura se enmarca en el ámbito de la investigación filogenética de las artes. Conforme a los eruditos antiguos, en los sistemas de escritura primitivos, el carácter y la imagen comparten una misma modalidad de expresión escrita. Según *I Ching*, en la Remota Antigüedad, los gobernantes se sumían en la contemplación de los fenómenos astronómicos, las huellas de animales y plantas para concebir los hexagramas. Se empezó a utilizar caracteres en sustitución de “nudos de cuerdas” para registrar eventos importantes y gestionar la sociedad. Estos signos de escritura “posiblemente emulaban las formas de los hexagramas” (Guo, 2010, p. 304-308). Un hexagrama, según este texto oracular ancestral, se define por seis líneas y se emplea en el proceso adivinatorio con el propósito de comprender los misterios del universo, y se distingue por su atributo icónico. Este símbolo alude a la representación gráfica de las letras chinas.

El literato Yan Yanzhi (384-456) expresó explícitamente que la conjunción del carácter y la pintura derivaba de su componente visual inherente:

El significado transmitido por la imagen abarca tres niveles: el primero es la “lógica icónica”, representada por los hexagramas; el segundo es la “función signica icónica”, que corresponde a la disciplina de los caracteres; el tercero es la “forma icónica”, que se manifiesta a través de la pintura (Zhang, 1964, p. 3).

Estas discusiones milenarias sobre la unión de las dos artes no son gratuitas. Conforme a investigaciones antropológicas y arqueológicas, los íconos primigenios, tales como las pinturas rupestres, ornamentos cerámicos y artefactos, testimonian una función comunicativa. En las figuras con la cabeza del sol y cuerpo humano del período Paleolítico aún es posible discernir rastros morfológicos de algunos caracteres (Xiao,

2015, p. 38). Estos hallazgos ponen de manifiesto que los íconos eran los signos lingüísticos principales de los hombres primitivos (Zhao, 2022, p. 32).

Los caracteres más antiguos hallados en China, conocidos como la escritura en huesos oraculares, se centran en temas de naturaleza política, actividades de caza, rituales religiosos, fenómenos naturales y necesidades esenciales para la subsistencia. Estas inscripciones no solo reflejan la profunda conexión del ser humano con el entorno natural, sino que también exhiben una marcada cualidad icónica, como se revela en las cuatro variantes del carácter ‘pescar’ (véase la figura 1):



Fig. 1. Las cuatro formas del carácter ‘pescar’ en la escritura en huesos oraculares (Wang, 2018, p. 111).

Estas diversas representaciones comparten un elemento esencial: la figura del pez. Este forma parte de un ejemplo de un carácter de compuestos asociativos, donde dos o más componentes se combinan para dar lugar a un tercer significado. Estas formas ilustran a los peces en distintas situaciones: nadando en el río, atrapados en redes o en proceso de ser capturados y reunidos, todas ellas aludiendo a la actividad de la pesca.

Con base en estos testimonios, se puede inferir con cierta confianza que, especialmente durante la etapa primigenia en la historia de la evolución de los caracteres chinos, el carácter y la imagen no se desvinculaban, sino que constituían una totalidad icónica para expresar conceptos y documentar sucesos. No obstante, esta primera indagación acerca del origen compartido entre los caracteres y las imágenes no ha proporcionado una explicación satisfactoria respecto a “una misma esencia en la realización” propuesta por Shi Tao, dado que, en realidad, se refiere a una relación triangular. Es necesario dirigir la mirada hacia el “ser-cosa” (Heidegger, 2010, p. 11) de estas tres disciplinas para evitar conjeturas superficiales y deducciones apresuradas. Para ello, es imprescindible aclarar inicialmente las distinciones expresivas entre texto e imagen, así como la intrincada interconexión que existe entre carácter, ícono, caligrafía y pintura.

2.1. LA FUNCIÓN SÍGNICA DE CARÁCTER E ÍCONO EN LA POÉTICA LITERARIA CHINA

Ya que en una época lejana el carácter y el ícono formaban parte de una misma entidad, es intrigante cómo los caracteres se emanciparon de esta unidad inicial, logrando al final trascender la capacidad de referencia de los íconos a medida que evolucionaron.

El diccionario del siglo II *Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos* describe el proceso de creación de los caracteres. Según el relato,

Cang Jie, una figura sagrada y artífice de caracteres, plasmaba representaciones visuales inspiradas en la forma de los elementos naturales, y estos logros se reconocían como ‘letras’. Los diversos componentes, que incluían radicales, formas y sonidos, se combinaban para dar origen a los ‘caracteres’. Por lo tanto, el concepto ‘letra’ representa los fenómenos naturales en sí mismos, mientras que “el término ‘carácter’ denota tanto la derivación del primero como el incremento en su cantidad” (Xu, 2002, p. 997).

Esta información no era un registro veraz sobre el proceso generativo de los caracteres, puesto que Cang Jie fue un personaje ficticio dentro de la mitología china. Sin embargo, esta revelación desvela la etimología de ambas palabras: ‘letra’ se refiere a la textura y el ornamento a las cosas, representando ideogramas primigenios; mientras que ‘carácter’ encierra un significado de reproducción, conllevando una fuerza engendradora de gran productividad. En contraste, el mismo diccionario define el sentido de pintura de la siguiente manera: “el vocablo ‘畫’, significa una frontera, como los cuatro lados del carácter ‘田’ (campo agrícola)” (Xu, 2002, p. 189). Esta definición resalta la limitación y la fuerza inhibidora de las imágenes: nos provoca curiosidad de indagar el motivo por el que los antiguos atribuyeron este contradictorio matiz semántico a los conceptos de ‘carácter’ y ‘pintura’.

El tratado teórico *Comentario de Mao sobre el Clásico de poesía* considera que la insuficiencia en la expresión conduce a recurrir a otros métodos más elocuentes (Li, 1999, p. 6). Desde la perspectiva de Yan Yanzhi, tal como se citó anteriormente, el carácter se concibe como una “lectura especial” de la imagen. Esta singularidad se evidencia en el hecho de que las letras adquieren un mecanismo generativo diferente al de las imágenes con el tiempo.

Si nos adentramos en los seis principios de clasificación de la lexicografía china, en los *Ritos de Zhou* (Xu et al., 2014, p. 295-296) podemos discernir que el “pictograma”, con su semejanza a formas visuales, ostenta una posición preeminente en el proceso de creación de caracteres. Sin embargo, existen ideas y conceptos abstractos que no pueden ser plenamente demostrados mediante esta vía; en estos casos, se recurre a la invención de “ideogramas” (indicación de los asuntos). Este mecanismo permite que, al observar sus formas, se pueda reconocer su significado (Xu, 2002, p. 998). Por ejemplo, caracteres como ‘上’ (arriba) y ‘下’ (abajo), con sus distintivas indicaciones icónicas, sugieren direcciones opuestas. Otros dos principios, los “compuestos asociativos” (en los que varias partes juntas forman un significado, como el carácter ‘pescar’ previamente expuesto) y los “fonético-semánticos” (que se componen de un sema y un fonema), se relacionan con el método de combinación de letras. En lo que respecta a los “cognados derivados” y a los “préstamos”, se refieren en realidad al empleo específico de caracteres, ya que involucran el uso de las mismas letras para generar distintos sentidos.

Al analizar el sistema de escritura chino, resulta evidente que tanto el pictograma como el ideograma representan dos bases fundamentales en la formación de caracteres.

El ideograma, en particular, aún conserva las huellas icónicas en su estructura, lo cual implica que los caracteres se desligan de la naturaleza, al mismo tiempo que abrazan su esencia. Estos seis principios contribuyen significativamente al desarrollo de la capacidad de los caracteres para expresar conceptos abstractos, pero reducen en gran medida sus cualidades visuales. Los ocho trazos básicos forman parte de las pocas “figuras” (Hjelmslev, 1969, p. 46-47) del sistema de la escritura logográfica, pero pueden ser utilizados para construir un número infinito de signos. Este proceso continúa hasta que son ampliamente aceptados como un código convencional dentro de una comunidad. Una vez que se desprenden de la obligación de la similitud visual, las distintas configuraciones posibilitan la aparición de una mayor cantidad de caracteres.

En contraste, el poder de referencia de la imagen radica principalmente en su apariencia visual con el objeto plasmado, como si “un espejo reflejara las sombras, dando la sensación de estar a punto de moverse” (Jiang, 2009, p. 170). Dentro del sistema semiótico ternario de Peirce, los elementos “ícono (imagen)”, “símbolo” e “índice” se distinguen por su capacidad de comunicación visual. Un “ícono” puede sustituir cualquier objeto siempre que tenga alguna similitud con éste. En esencia, una imagen es un “representamen” que demuestra un “aspecto particular” del objeto que representa (2014, p. 32, 52). Esta perspicaz observación ilustra un importante principio en la representación de imágenes: no solo es innecesario, sino también imposible, capturar todas las características de un objeto, un mapa que abarca la totalidad de un país en *El hacedor* de Borges carece de utilidad práctica. Esta semejanza con límites se demuestra como un patrón de correlación intrínseco entre el ícono y el referido.

No obstante, este principio de referencia no implica la abolición de la “convencionalidad” de la imagen. La comprensión de la dimensión triple en un dibujo bidimensional y la decodificación de las connotaciones de “posición”, “dimensión”, “orientación” (Grupo μ , 1993, p. 193-196) constituyen un proceso de aprendizaje que también requiere familiarizarse con el lenguaje pictórico convencional, de manera similar a cómo no se pueden entender las palabras sin conocer el idioma (Jakobson, 1978, p. 73).

Esta convencionalidad también permite la representación de entidades como los seres sobrenaturales, que, si bien no existen en el mundo, pueden ser plasmados por la imagen. En el libro *Han Feizi*, datado en el siglo II a. C., se documenta un diálogo entre el Emperador Qi y un pintor anónimo acerca de la complejidad de retratar espíritus y caballos. El pintor sostiene que es más sencillo dibujar fenómenos sobrenaturales, ya que estos nunca han sido vistos por nadie (Gao, 2010, p. 402). Los mitos, los monstruos y los seres espirituales son “unidades culturales” (Eco, 1986, p. 60) establecidas y reconocidas a lo largo de la historia de la humanidad. En su función como signos comunicativos, los íconos representan las imágenes ficticias asociadas a estas unidades, y, en este punto, aún existe un patrón de correlación visual entre el ícono y el referido.

La similitud visual opera como un límite que circunscribe la amplitud del espectro de expresión de la imagen. El análisis recurrente de Michel Foucault sobre la desviación referencial entre objeto, texto e imagen pone de manifiesto la incapacidad del discurso icónico para expresar ciertas proposiciones lógicas. Las imágenes son signos “mudos” en palabras de Simónides y Su Shi (1037-1101). Asimismo, el patrón de correlación básica solamente establece una similitud estructural mínima entre el significante y el significado. Por ejemplo, un simple ‘círculo’ puede evocar diversas interpretaciones dependiendo del contexto, tales como una ‘cabeza’, un ‘plato’, el ‘sol’, etc. Por otro lado, una figura representada mediante líneas esquemáticas puede aludir a un ser humano, pero carece de detalles específicos que permitan determinar su identidad. Estos factores generan ambigüedad y opacidad en las representaciones gráficas. Las imágenes hiperrealistas, si bien asombran con su meticulosa representación, pueden no resultar la opción más conveniente en términos de signos comunicativos. En cambio, cada carácter posee su propia forma distintiva: ‘甲’ (el primer Tronco Celestial), ‘田’ (campo) y ‘由’ (motivo) tienen significados completamente distintos. Debido a las razones expuestas, el texto se presenta como el medio más idóneo para cubrir lagunas expresivas y comunicar con mayor claridad ideas abstractas.

El análisis sobre estas distinciones expresivas entre carácter e ícono justifica por qué históricamente se les asignaba este matiz semántico contradictorio a ambos. La fuerza icónica, siendo el germen de su capacidad referencial, los transforma en dos potentes herramientas expresivas para los seres humanos.

2.2. HETEROGENEIDAD ISOMORFA DE FORMAS ENTRE CARÁCTER, CALIGRAFÍA Y PINTURA

Hemos abordado las funciones signílicas del ícono y el carácter, pero ¿cuál es la relación de expresión entre los dos en la poética literaria china? Para elucidar esta cuestión, podemos recurrir a una reflexión del filósofo Wang Bi (226-249) sobre la vinculación entre el significado, el símbolo (ícono) y el lenguaje escrito:

El símbolo sirve para representar el significado, mientras que el lenguaje ilumina el ícono. [...] El lenguaje, que tiene sus raíces en el ícono, posibilita la contemplación de símbolos a lo largo de expresiones verbales. De misma manera, el símbolo, cuyo origen se encuentra en el significado, facilita la posibilidad de descubrir y comprender su sentido a través de la observación de señales visuales. [...] En consecuencia, el discurso verbal se convierte en un medio para esclarecer el ícono; una vez que el símbolo es captado, el lenguaje puede ser desestimado. El discurso visual contiene el significado, y cuando este es comprendido, el ícono puede caer en el olvido (Guo, 2014, p. ii).

A partir de las interpretaciones de las variaciones presentes en los hexagramas, este académico del siglo III forja una cadena de “significado-símbolo-lenguaje”. Esta

estructura tripartita es un reflejo de un pensamiento caracterizado por la intuición y la comprensión directa, conocido como “pensamiento icónico” (Wang et al., 1998, p. 4; Li, 2017, p. 35). Es decir, la mente destila, condensa y sintetiza las percepciones de las cosas exteriores, mientras que los íconos se encargan de codificar diversas ‘imágenes’ con el propósito de transmitir significados. El lenguaje, a su vez, desempeña un papel esencial al disipar ambigüedades y revelar los aspectos más oscuros en el proceso de la comunicación. Cuando el significado se expresa y se capta de manera satisfactoria, el medio utilizado puede ser abandonado, de la misma manera en que se libera el bote al llegar a la orilla en la enseñanza Zen.

La doctrina confuciana sostiene que la función esencial del corazón reside en su facultad cognitiva, mientras que otros órganos, como el ojo y el oído, carecen de esta función (Fang, 2010, p. 239). En el ámbito budista, la escuela Mahayana (Gran Vehículo) postula que todos los dharmas son generados por la conciencia y todas las manifestaciones del universo se originan en el corazón (Lai, 2016, p. 3). Las dos corrientes filosóficas convergen en subrayar la importancia del corazón desde una perspectiva funcional, donde éste se erige como sinónimo del pensamiento.

A raíz de estos fundamentos filosóficos, podemos, en efecto, configurar la cadena “corazón-ícono-lenguaje”. También podemos afirmar, con un margen de seguridad razonable, que según la filogenética tradicional, tanto el ícono como el lenguaje brotan del deseo expresivo primordial arraigado en la esencia de los seres humanos. Ambos actúan como medios para manifestar esta imagen escondida en el interior, lo que lleva a comprender por qué tantos artistas atribuyen sus creaciones a la naturaleza inherente del creador. En este sentido, Yang Xiong (53 a.C.-18 d.C.) proclama que el habla y la caligrafía son la “voz” y “pintura” del corazón (Wang, 1933, p. 124), y Shi Tao propone que la pintura emana de las ideas de este mismo órgano (1962, p. 3).

La potente fuerza de cohesión de esta nueva cadena se encuentra en el atributo visual del carácter e ícono, o más bien, en la ‘semejanza’ entre el signo y el objeto (o el significado) al que se hace referencia. El significado definitivo se concreta, por tanto, a través de la interacción y la metamorfosis de la “imagen del corazón”. Así, los caracteres se transforman, en compañía de los íconos, en portadores materiales del “pensamiento icónico”: los dos revelan y toman comprensibles las imágenes escondidas en el interior de los seres humanos.

En contraste con los caracteres y los íconos, la caligrafía y la pintura se perciben como expresiones artísticas, y la caligrafía, en particular, ostenta una posición aún más elevada que la pintura conforme a las críticas estéticas chinas (Wu, 2023, p.76). Dentro del contexto del “ser-cosa”, tanto la práctica caligráfica como la creación pictórica se revelan como procesos que dan forma a las inspiraciones creativas. Estas, surgidas de las imágenes internas, hallan su realización definitiva sobre el papel en blanco. Pero la cuestión fundamental es: ¿en qué consiste precisamente esta esencia artística?

El concepto de “mímesis” ejerció una destacada influencia en las prácticas artísticas durante muchos siglos en el mundo occidental. Conforme a las perspectivas de Platón y Aristóteles, la esencia de las artes humanas radica en la habilidad de emular la realidad (*República* X, 596e; *Poética*, 1, 1447b29-30), de ahí que las obras adquirieran la cualidad de “espejos” que fielmente reflejan el mundo. No obstante, esta teoría resulta insuficiente al abordar las artes de los literatos chinos, ya que, desde la perspectiva de los artistas, el acto de imitar la apariencia formal de los objetos se considera generalmente una técnica periférica o, en palabras de Shi Tao, un “pequeño sendero” (Chen, 1698, p. 838).

Según los maestros letrados Mi Fu (1051-1107) y Wu Zhen (1280-1354), las actividades artísticas son vistas como un mero “juego de tinta” (Ge, 2009, p. 6). Esta perspectiva lúdica trasciende el anhelo económico y resalta, en su lugar, la relación existente entre el autor y su obra, siendo el deleite personal su única recompensa. Esta postura predominante entre los artistas tampoco logra proporcionar una comprensión satisfactoria de la artisticidad de la caligrafía y la pintura, dado que la habilidad de escribir forma parte de una competencia básica para aquellos con educación elemental. Cabe preguntar: ¿acaso todas las manifestaciones escritas o pictóricas sin ánimo de lucro a lo largo de la historia se han catalogado como obras de arte? Esto no concuerda con los registros encontrados en los tratados estéticos.

En cierto sentido, esta perspectiva lúdica hace alusión a la disolución del “carácter del utensilio”. Al analizar el retrato de un modesto par de botas campesinas pintado por Van Gogh, Heidegger comenta que, en esta obra, el espectador no se detiene en los atributos materiales, la comodidad ni el desgaste de este calzado. En ese instante, la noción de “ser-utensilio” como una herramienta de labranza se desvanece, y es precisamente la renuncia a su “utilidad” confiere a esta obra la cualidad artística (2010, p. 10-29). La dicotomía entre utilidad y belleza es inherente al sistema estético de Immanuel Kant. En su obra *Crítica del juicio*, el filósofo alemán delineó los “cuatro momentos” de lo bello. Para este filósofo, la belleza engendra una satisfacción desligada de cualquier propósito e interés, que “agrada universalmente sin concepto”. Esta es una experiencia conmovedora, que se manifiesta de manera espontánea (2002, p.38-76). El desprendimiento del fin y del interés del objeto implica, al mismo tiempo, la trascendencia de la mera existencia material del objeto, es decir, la superación de la simple utilidad del mismo.

¿Podría ser que esta inutilidad sea la esencia artística de las artes chinas? De hecho, en muchas obras existentes, especialmente en piezas caligráficas como el “Prefacio del Pabellón de las Orquídeas” y el “Manuscrito de un réquiem para mi sobrino”, los dos ejemplos más destacados de escritura semicursiva, nos encontramos simplemente con cartas, notas u otros escritos de contenido más mundano. En esta célebre obra caligráfica (véase la figura 2), se percibe con claridad rastros de retoques repetidos, así como trazos con una tinta de tono irregular y discontinua. Estos detalles corroboran que la creación no

broto del pincel del calígrafo como una “obra de arte”. Al contrario, se presenta como un réquiem que irradia una intensa sensación de tristeza, desesperación y furia por parte del autor hacia su difunto sobrino, quien fue ejecutado por las fuerzas rebeldes. En este sentido, las artes chinas no descartan la “utilidad” como medio comunicativo.



Fig 2. Yan Zhenqing. “Manuscrito de un réquiem para mi sobrino”. 28×77cm. Tinta en papel. Rollo de mano. Colección del Museo del Palacio Imperial de Taipei.

El propio autor del *Prefacio del Pabellón de las Orquídeas*, Wang Xizhi (303-361), comenta:

Si la forma de los caracteres se asemeja a fichas de bambú, con una disposición ordenada y regular en la parte superior e inferior, y una estructura plana y cuadrada en la parte delantera y trasera, esto no puede considerarse caligrafía; se reduce a una sucesión de puntos y trazos (Zhang, 1997, p. 50).

Este discurso señala un hecho fundamental: las artes caligráficas se sustentan en las estructuras icónicas de los caracteres, pero simultáneamente trascienden sus simples formas regulares. Esta observación es igualmente aplicable al arte pictórico en contraposición a los íconos. La falta de variación en los tonos de la tinta, el uso inadecuado del pincel y la composición inapropiada forman parte de las principales deficiencias en la pintura (Wu, 1993, p. 952). Aquí surge una cuestión: ¿de qué manera podemos hablar de esta trascendencia?

La intertextualidad, junto con el contexto cultural e histórico, actúan como factores que impiden concebir una pieza artística de manera aislada. Los signos artísticos se desprenden de su “sistema interno” de signos comunicativos y entablan interacciones con el mundo exterior (Bryson, 1983, p. xiii). Por lo tanto, en el ámbito de las críticas literarias y artísticas contemporáneas, los espectadores y la sociedad se erigen como dos polos cruciales (Abrams, 2021, p. 9). La obra se halla entrelazada con la participación de los receptores, lo que contribuye a esclarecer por qué no todos los “juegos de tinta” concebidos para el entretenimiento personal obtienen, en última instancia, un reconocimiento como manifestaciones artísticas.

Siguiendo esta línea argumentativa, podemos definir que la artisticidad de las obras caligráficas y pictóricas chinas radica en la belleza que emana de la transformación

creativa de caracteres e íconos. El resultado es apreciado por un grupo de espectadores en la sociedad que reconocen su valor estético suplementario que aporta esta trascendencia. De esta forma, logramos evitar una abrupta dicotomía entre utilidad y arte. Dentro de este contexto, la atención de los espectadores no se restringe únicamente a descifrar el significado informativo de las obras, sino que se embarca en un lírico viaje al “interpretar” la técnica, el arreglo y la combinación de diversos signos artísticos en una totalidad.

Es importante señalar que esta trascendencia no significa la “différance” de Jacques Derrida (1981, p.27), dado que las obras caligráficas y las pinturas no surgen como resultado de una extensión infinita y espontánea de los significados de íconos y caracteres a lo largo de la cadena temporal y espacial. Ambas artes retienen las envolturas de los dos signos expresivos, al tiempo que logran fracturar la convencionalidad y la regularidad de sus estructuras, permitiéndoles así preservar tanto la similitud como la distinción en relación con sus predecesores. En este caso, emerge una relación de heterogeneidad isomorfa de formas entre estas cuatro entidades, y el atributo visual aún actúa como el adhesivo que las une.

Considerando la vinculación entre los signos expresivos y la naturaleza conforme al “pensamiento icónico”, se debe establecer la dualidad de semejanza y diferencia entre las dos artes y el mundo exterior. Esta observación está en sintonía con un importante principio en las artes de los literatos: las obras deben representar una belleza que se sitúa entre la similitud y la disimilitud con respecto a los objetos representados. Cuando una pieza replica en exceso los rasgos formales, corre el riesgo de ser “aduladora y vulgar”, mientras que, si se aleja por completo de su apariencia original, incurre en la artimaña del engaño (Qi, 1999, p.10). Asimismo, esta heterogeneidad isomorfa entre las cuatro manifestaciones también brinda una posible vía alternativa para abordar la afinidad metodológica en la creación de caligrafía y pintura.

3. EL PODER CELESTIAL, LA LÍNEA PRIMORDIAL Y LA CONCORDANCIA ENTRE CALIGRAFÍA Y PINTURA EN LA CREACIÓN

La totalidad icónica constituye el medio expresivo primordial, a partir de la cual surgen tanto el ícono como el carácter, y de estos dos elementos se derivan las dos artes. Este isomorfismo formal entre los cuatro se manifiesta mediante un componente básico en sus estructuras: la línea. Además, el empleo compartido de materiales de creación, como la tinta, el agua, el pincel y el papel, estrecha aún más la afinidad en el procedimiento creativo de la caligrafía y la pintura.

Los artistas literatos, que emergieron a finales del siglo XI (Bush, 1971, p.1), forman un selecto conjunto de personas compuesto por funcionarios, eruditos y letrados de noble espíritu. Su legado destaca la marcada influencia de la formación literaria en las creaciones, una propuesta que guarda notable similitud con la sostenida por Leonardo Da Vinci y León Battista Alberti en el Renacimiento. En las obras, se persigue la

manifestación de un gusto por la escritura, y se enfatiza la necesidad de manejar “los ocho métodos” de la caligrafía para plasmar objetos (consúltase el colofón de la figura 3). En este contexto, se denomina la actividad pictórica como “escribir” una pintura en lugar de “pintar” una pintura (Tang, 1993, p. 902).



Fig. 3. Zhao Mengfu. *Rocas y bosque raro*. 27.5x62.8cm. Rollo de mano, tinta en papel, colección del Museo del Palacio Imperial de Beijing

En la pintura “Imitación de las montañas del maestro Juran”, el pintor literato Yun Xiang (1586-1655) anotó las siguientes observaciones: “No me aventuro a buscar la meticulosidad; me contento con expresar mis pensamientos. No se dice ‘pintar’, sino ‘escribir’; no se dice ‘ícono’, sino ‘idea’. Esto se debe a que es más sencillo alcanzar la meticulosidad que plasmar las ideas” (colección privada del Estudio *Chih Lo Lou*). En el discurso teórico propuesto por los artistas letrados, la pintura misma no se interpreta como una representación gráfica de un objeto específico, sino que, de manera análoga a la caligrafía, se concibe como una modalidad para registrar y “escribir” las ideas del autor.

Conforme al “pensamiento icónico”, las ideas son manifestaciones del movimiento y la transformación de la “imagen del corazón”. Este proceso no puede desvincularse del mundo exterior, ya que, según nuestro análisis en la sección previa, estas imágenes internas se configuran a partir de la destilación y la sinterización de las percepciones y reflexiones humanas sobre los fenómenos naturales. Por consiguiente, la contemplación de paisajes forma parte de una vía importante para enriquecer las ideas arraigadas en el corazón. Esta observación ratifica la insistencia de los artistas letrados en la significativa influencia del entorno natural en las creaciones (Zhu, 2020, p.61).

La proximidad a la naturaleza puede enriquecer y avivar la creatividad, pero no garantiza necesariamente el dominio de las técnicas artísticas. En un comentario sobre la pintura de Li Gonglin (1049-1106), Su Shi destaca que no era apropiado aspirar a “conectar con el Supremo Camino¹ sin dominar la técnica pictórica”. Argumenta que, en

¹ El Supremo Camino, o Dao, se trata de un concepto esencial en el pensamiento tradicional chino. En el sentido amplio que utiliza Su Shi, se refiere al principio que rige el funcionamiento de la naturaleza.

ausencia de un control técnico adecuado, “aunque el objeto se refleja en el corazón, la mano no podrá representarlo” (1993, p. 637). El pintor Zheng Xie (1693-1766) postula que “los bambús en los ojos” difieren de “los bambús en el corazón”, y que estos, a su vez, son distintos a “los bambús en la mano”. Considera que este proceso es universal en las prácticas artísticas (1749, p.141). Al contemplar los destellos y las sombras de la luz junto con la humedad del rocío que se dispersan entre las hojas y las cañas de los bambúes, el pintor recibe una impresión visual inmediata y vívida. Su conciencia creativa se fusiona con esta percepción para moldear una nueva escena estética. Sin embargo, únicamente a través del virtuosismo artístico del creador, esta imagen adquiere una forma determinada en el papel blanco. En última instancia, tanto el arte pictórico como el caligráfico son procesos de creación concretos y particulares: ambos dependen de la mano del artista como intermediario para alcanzar su realización definitiva. De acuerdo con este procedimiento y el “pensamiento icónico”, podemos elaborar el siguiente esquema:

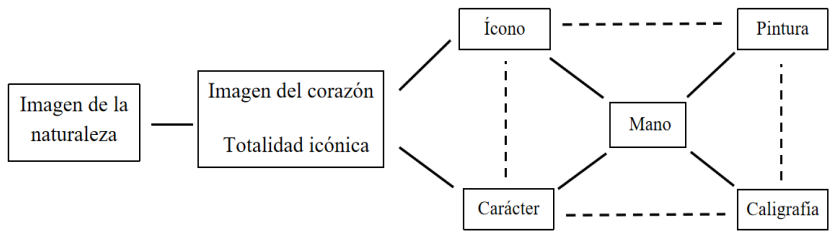


Fig. 4. El procedimiento creativo de los artistas literatos

En este diagrama se aprecian de manera más intuitiva las estrechas interacciones entre ícono, carácter, pintura, caligrafía y la naturaleza. Esta secuencia desvela la raíz del atributo visual compartido por las cuatro entidades. La imagen de la naturaleza evoca una sensación emocional en el corazón, la cual deviene en el ícono y el carácter, y, mediante la elaboración manual, en pintura y caligrafía. Las cuatro expresiones emergen de las sucesivas metamorfosis de las percepciones e interpretaciones humanas sobre el mundo exterior. En este sentido, el cielo demuestra las reglas naturales a la humanidad, y el ser humano aplica y transforma con creatividad este poder celestial en el ámbito de las artes.

Para alcanzar el virtuosismo artístico, los estetas coinciden en que la práctica constante es imprescindible. El pintor Calabaza Amarga expresa que “hay que hacer que el océano de la tinta envuelva y arrastre, que la montaña del pincel se alce y domine” (Shi, 2011, p. 145). El líder de los artistas literatos de la dinastía Ming (1368-1644) Dong Qichang (1555-1636) expone que en el ámbito de la caligrafía se aspira a adentrarse en territorios desconocidos a través de una previa maestría, mientras que en el campo de la pintura se persigue la excelencia continua una vez alcanzado el dominio (1993, p.1015). Los ejercicios rigurosos en la vida diaria se orientan hacia la consecución de una sincronización fluida entre las ideas concebidas en la mente y la destreza manual.

“La concordancia entre el corazón y la mano” es un motivo recurrente en las disertaciones estéticas y tiene su origen en una serie de relatos de *Zhuangzi*. En este clásico libro taoísta se narra la sorprendente destreza de un maestro carnicero, quien despojaba la carne de un ternero de sus huesos sin necesidad de abrir los ojos, resultado de una verdadera comprensión de las texturas del animal adquirida mediante innumerables ejercicios (Chen, 2007, p. 116). Pero las creaciones artísticas difieren en gran medida de las técnicas del carnicero: la artísticidad de las obras no puede ser plenamente forjada por el mero esfuerzo arduo. Para remediar esta limitación, en el capítulo “En unión con los caracteres”, Shi Tao propone ingeniosamente que “la línea primordial” representa “la raíz” de la caligrafía y la pintura (1962, p. 62).

Es importante destacar que esta aserción no debe ser interpretada como “el Trazo Único”, ni la “pincelada única” ni como una línea básica para las pinturas paisajistas, tal como han señalado algunos traductores y académicos (Han, 1998, p. 212; Lecea, 2011; Ryckmans, 2007). Es un hecho ampliamente reconocido que las obras caligráficas y pictóricas comienzan con un trazo. Pero incidir en este hecho no implica un método de creación, ni tampoco ayuda a destacar la originalidad de las ideas de Shi Tao, lo que podría reducir la profundidad de su sofisticado sistema estético.

El pintor mismo explica que “la línea primordial” encarna “el origen” de todos los fenómenos universales (1962, p. 3). Esta teoría se fundamenta en una síntesis de los principios taoístas y budistas, lo cual se ajusta a la situación del pintor al escribir el *Discurso* en su etapa avanzada, durante la cual experimentó una convergencia ideológica entre las filosofías budista y taoísta (Wu, 2023, p. 89).

Laozi postula que el Uno puede engendrar la totalidad, y que todo conforma una gran unidad. Ambos son dos polos en constante oposición y transformación (Rao, 2007, p.100). En el marco budista, se cree que una única lámpara puede encender miles de lámparas, disipando así la oscuridad de mil años, sin que las deslumbrantes luces entrelazadas se extingan (Lai, 2016, p.84). Según el *Sutra del Estrado*, la única iluminación reside en el corazón del practicante, y fuera de eso, no existe ninguna regla que pueda ser aprendida. Precisamente debido a ello, se engendran todos los dharmas (AA. VV., 2010, p. 31, 111).

La única lámpara encendida simboliza la energía generativa arraigada en el corazón, una semilla que despierta infinitas fuerzas creativas a lo largo de la vida. Sin embargo, a causa de la opacidad de las percepciones sometidas a los encantos y deseos terrenales, la luminosidad de esta lámpara se torna tan sutil que mucha gente pasa inadvertida ante su presencia. No resulta extraño cuando Shi Tao proclama con orgullo que la regla de la línea primordial se halla oculta en el ser humano y se manifiesta en la deidad, y que el mismo pintor se declara como el fundador que desvela la esencia de esta ley creativa (1962, p. 3). La línea primordial no significa un trazo inicial en la caligrafía o la pintura, sino que representa la fuerza creativa latente en el corazón del artista.

¿Cuál es el camino para alcanzar este poder creativo? Shi Tao nos proporciona una guía al respecto: “La soltura en el manejo de la tinta se deriva de la iluminación y formación educativa, mientras que la espiritualidad del pincel se entrelaza con las experiencias vitales” (1962, p. 32). Según Calabaza Amarga, sin un auténtico discernimiento y una comprensión profunda de las texturas de innumerables objetos, así como de las leyes que gobiernan el cielo y la tierra, el artista se halla constreñido en su facultad de plasmar la esencia del paisaje. Esta postura contrasta de manera contundente con las tendencias ortodoxas de su época, las cuales se centran en la imitación fiel de las obras de los maestros antiguos, sin permitirse la audacia de realizar transformaciones e innovaciones debido a su estricta adhesión a las reglas establecidas.

El maestro Shi persigue el objetivo de “hablar por las montañas y los ríos” y se embarca en “una exploración incesante de las prodigiosas montañas para elaborar sus bocetos” (1962, p.42). Comprende que de esta manera puede establecer una armoniosa comunión espiritual con la naturaleza, desencadenando un poder celestial capaz de liberar sus infinitas ideas creativas. En su opinión, la fuerza creativa puede ser eficazmente estimulada mediante exploraciones de paisajes en combinación con ejercicios necesarios. En este sentido, la “línea primordial” constituye un umbral que separa la representación de la naturaleza de la representación de las creaciones humanas. La inyección de la fuerza creativa permite que la “imagen del corazón” trascienda finalmente las apariencias de los objetos naturales, otorgando a caracteres e íconos una exquisita belleza mediante la aplicación de habilidades artísticas manuales. Pero, al mismo tiempo, “la línea primordial” simboliza una armoniosa unión entre la humanidad y la naturaleza. La “imagen del corazón” se origina directamente de la imagen de la naturaleza, y las creaciones artísticas deben armonizarse con las leyes del universo. Esta gran integración también encarna el ideal supremo de los artistas literatos. En este estado artístico, la distinción entre sujeto y objeto se desvanece por completo: ya no se puede discernir entre la mariposa y el artista, ya que ambos se transforman mutuamente. Como proclamó Zhuangzi, “el cielo y la tierra conviven conmigo, el universo se transforma en mi cuerpo” (Chen 2007, p. 88).

4. CONCLUSIONES

En el presente artículo, hemos llevado a cabo un análisis acerca de la aseveración de un origen compartido entre la caligrafía y la pintura en la historia del arte chino, con base en una interpretación holística de las concepciones estéticas de Shi Tao. Mediante un minucioso análisis respaldado por herramientas teóricas en el ámbito de la literatura y las artes, hemos desvelado que el atributo visual constituye la cohesión subyacente que une el ícono, el carácter, la caligrafía y la pintura. Tanto el ícono como el carácter son manifestaciones de la “imagen del corazón”, y mediante un proceso de elaboración manual, estos signos comunicativos se convierten en expresiones artísticas, de ahí que

entre las cuatro entidades se establezca una relación de heterogeneidad isomorfa. “En unión con los caracteres” no solo conlleva recordar las estructuras signicas fundamentales en las creaciones, sino también evocar un retorno al corazón natural, permitiendo que las obras se ajusten a las leyes inherentes del universo.

Las artes caligráficas y pictóricas tienen su origen en la naturaleza, mientras que se desmarcan de las manifestaciones naturales. El cielo puede proporcionar los materiales y las reglas, pero son los seres humanos quienes, a través de su inspiración y capacidad creativa, transforman estos elementos en obras de arte. Con el fin de alcanzar la “concordancia entre el corazón y la mano”, el artista debe dominar técnicas artísticas a través de ejercicios indispensables y, aún más significativo, debe sumergirse en la naturaleza, explorando las maravillas de las montañas y los ríos.

Shi Tao manifestó su percepción respecto a la práctica artística: “Cuando pinto sobre este papel, mi corazón se sumerge en el río primaveral. Las flores del río florecen en sincronía conmigo, mientras la luna se eleva sobre sus aguas en compañía de mi pincel” (Chen, 1698, p. 838). Una vez disipada la distinción entre el objeto y el sujeto, el artista logra una fusión en sintonía con las fragantes flores en la orilla del río primaveral. Esta comunión espiritual atestigua la actitud romántica de los antiguos chinos en su devoción a la apreciación de la belleza de la naturaleza, encarnando una filosofía de vida que persigue la armonía estética entre el ser humano y su entorno natural.

OBRAS CITADAS

- AA. VV. (2010). *Sutra del Estrado*. Phoenix Publishing House.
- AA.VV. (1993). *The Xuanhe Catalogue of Paintings. Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo II. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Abrams, Meyer Howard (2021). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Beijing University Press.
- Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*. Valentín García Yerba (ed.). Gredos.
- Bush, Susan (1971). *The Chinese literati on painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Chi-chang (1555-1636)*. Harvard University Press.
- Bryson, Norman (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Macmillan.
- Chen, Ding (1698). *留溪外传 [Liuxi Waizhuan]*. Edición grabada por Chen Ding en el año 37 del emperador Kangxi.
- Chen, Guying (2007). *庄子今注今译 [Interpretaciones y notas sobre Zhuangzi]*. The commercial press.
- Dong, Qichang (1993). *画禅室随笔 [Ensayos escritos en el Estudio del Zen de Pintura]*. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo III. Shanghai Literature & Art Publishing House, 1993.

- Derrida, Jacques (1981). *Positions*. The University of Chicago Press.
- Eco, Umberto (1986). *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Francisco Serra Cantarell (trad.). La 3ª edición. Editorial Lumen.
- Fang, Yong (2010). *Mencio*. Zhonghua Book Company.
- Gao, Huaping (2010). *Han Feizi*. Zhonghua Book Company.
- Ge, Lu (2009). *La historia de teorías pictóricas de China*. Beijing University Press.
- Guo, Yu. (2010). *I Ching*. Zhonghua Book Company.
- Grupo μ. (1993). *Tratado del signo visual para una teoría retórica de la imagen*. Manuel Talens Carmona (trad.). Ediciones Cátedra.
- Hay, Jonathan (2010). *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*. SDX Joint Publishing Company.
- Heidegger, Martín (2010). *Caminos de bosque*. Alianza.
- Hjelslev, Louis (1969). *Prolegomena to a Theory of Language*. Francis J. Whitfield (trad.). The university of Wisconsin Press.
- Lai, Yonghai. (2016). *Sutra de Vimalakirti*. Zhonghua Book Company.
- Li, Huangming (2017). "Integration of meaning, image and speech: A brief analysis of the philosophy of Yi-Xiang." *Bolotin de la Universidad de Yunnan*. (16: 5), 33-43.
- Li, Xueqin (1999). *十三经注疏·毛诗正义 [Anotación de trece libros clásicos: comentario de Mao sobre clásico de poesía]*. Peking University Press.
- Jakobson, Roman (1978). "Sobre el realismo artístico". En Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalismos rusos*. 3ª edición. Siglo XXI Editores, p.71-79.
- Jiang, Shaoshu (2009). *无声诗史·韵石斋笔谈 [Historia de los poemas sin voz, Prosas escritas en el Estudio Yunshi]*. East China Normal University Press.
- Kant, Immanuel (2002). *Crítica del juicio*. Deng Xiaomang (trad.). People's Publishing House.
- Peirce, Charles Sanders (2014). *On signs*. Sichuan University Press.
- Platón (1969). *República*. José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano (trans.). Instituto de estudios políticos.
- Rao, Shangkuan (2007). *Laozi*. Zhonghua Book Company.
- Tang, Hou (1993). *古今画鉴 [Manual de pinturas antiguas y nuestra dinastía]*. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo II. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Qi, Baishi (1999). *The Quotations on Painting from Qi Baishi With Illustrations*. Xiling Seal-Engravers' Society.
- Shi, Tao (2011). *Discurso acerca de la pintura por el monje Calabaza Amarga*. María Lecea (trad.). Universidad de Granada.
- (2007). Versión en francés. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*. Pierre Ryckmans (trad.). Plon.
- (1962). *Discurso acerca de la pintura*. People's Fine Arts Publishing House.

- Su, Shi (1993). 东坡题跋 [Las Inscripciones del señor Dongpo]. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo I. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Wang, Rongbao (1933). 法言义疏 [Fayan Yishu]. Edición en relieve del año 22 de la República de China.
- Wang, Shishun et al. (2012). *Clásico de Historia*. Beijing: Zhonghua Book Company.
- (1998). “El ‘pensamiento icónico’ en *I Ching* y su significado para la nueva era”. *Investigación sobre I Ching*. (35:1), 1-8.
- Wang, Shilong (2018). 甲骨文释读 [Lectura de inscripciones en huesos oraculares]. Huangshan Publishing House.
- Wong, Aida Yuen (2000). A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative? *Artibus Asiae*, (60: 2), 297-326.
- Wu, Qiuyan (1993). 绘宗十二忌 [Las doce deficiencias en la pintura]. *Antología completa de teoría de la pintura y la caligrafía de China*. Tomo II. Shanghai Literature & Art Publishing House.
- Wu, Rongqiao (2023). Contemplando las flores amarillas: la construcción de la imagen del artista en dos obras de Shi Tao. *Anales de historia del arte*, (33), 75-95.
- Xiao, Bo (2015). Origen del carácter ‘Huang’ mediante las pinturas rupestres con la forma de ‘La cabeza solar en combinación con la figura humana’. *Arts Exploration*, (29: 4), 35-41.
- Xu, Shen (2002). *Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos*. Zhonghua Book Company.
- Xu, Zhengying et al. (2014). *Ritos de Zhou*. Zhonghua Book Company.
- Zhang, Changhong (2019). 我用我法: 石涛艺术与社会接受研究 [Utilizando mis propios métodos: Investigación sobre el arte de Shi Tao y su recepción en la sociedad]. Shanghai Calligraphy and Painting Publishing House.
- Zhang, Shen (1597). 法书通释 [Explicaciones generales sobre las obras caligráficas]. Edición del año 25 del reinado de Wanli.
- Zhang, Yanyuan (1964). 历代名画记 [Los apuntes de las pinturas famosas de las dinastías anteriores]. People’s Fine Arts Publishing House.
- Zhang, Yi (2017). “‘En unión con los caracteres’ de Shi Tao: su constitución teórica y su significado interartístico”. *Revista de la Universidad de Educación de Guangxi*, (1), 15-21.
- Zhang, Yi et al. (2020). Exploración de fenómenos de montaje interartístico. *Social Science in Guangxi*, (12), 158-163.
- Zhao, Xianzhang (2022). 文学图像论 [Teoría de la representación visual en la literatura]. The Commercial Press.

- Zheng, Xie (1749). 板桥集 [*Antología del señor Banqiao*]. Grabado por el estudio Qinghui Shuwu.
- Zhu, Liangzhi (2020). 扁舟一叶: 画学与理学研究 [*Una pequeña barca: estudio sobre la pintura y el neoconfucianismo*]. Anhui Literature & Art Publishing House.
- (2017). Acerca de ‘En unión con los caracteres’ de Shi Tao. *Caligrafía China*, (9), 52-65.



Esta obra está bajo licencia internacional
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0.