

El concepto de Horizontalidad. El denominado *método continuo* en las representaciones de la naturaleza del arte chino y japonés.

María del Mar Sueiras Prieto¹
Universidad de Salamanca (España)

Recibido: 1 de Febrero de 2016

Aceptado: 30 de Marzo de 2016

Resumen:

Una primera aproximación al arte de China o de Japón nos permitirá apreciar cómo, en muchas ocasiones, la presencia o las representaciones de la naturaleza forman parte de su singularidad. Pero, además, en estas obras encontramos una comprensión horizontal de la mirada oriental que posibilita un devenir espacio-temporal de las mismas. En un intento por comprender cómo esta mirada se fundamenta en la cosmología oriental, y cómo, a su vez, se refleja en sus tradicionales estructuras sociales y en el arte, este trabajo realiza un análisis de algunas representaciones artísticas japonesas donde podemos encontrar ese denominado "método continuo".

Palabras clave: Horizontalidad, naturaleza, valores estéticos, arte.

Abstract:

A first approach to the art of China and Japan will allow us to appreciate how, in many cases, the presence or representations of nature part of their uniqueness. But, in addition, in these works we find a horizontal understanding of the oriental look that enables an evolution for the same spatio-temporal. In an attempt to understand how this look is based on oriental cosmology, and how this, in turn, is reflected in their traditional social structures and this art, this work is an analysis of some Japanese artistic representations in which we can find the so-called "continuous method".

Keywords: Horizontality, nature, aesthetic values, art.

* * * * *

¹ Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca. Máster Universitario en Estudios de Asia Oriental por esta misma universidad. Doctoranda en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca.

1. Introducción

Podemos considerar el arte como la expresión de una sensibilidad que depende del contexto cultural en el que se origina. Un contexto cultural entendido como un sistema, construido por una serie de significados que le dan forma y que son partícipes de la estructura de una sociedad. Una amalgama de conceptos, valores y normas que la dirigen y la orientan.

Por ello, resulta incuestionable la distinción que existe entre el mito cosmológico de Occidente y el de Asia Oriental. En el primero, la concepción del mundo se manifiesta a través de una visión monoteísta, en una relación simbólica con una jerarquía que otorga al hombre, con respecto a la sociedad y la naturaleza, un estatus más elevado dentro de un sistema vertical de relaciones. Ello ha dado lugar a un estilo de vida homo-céntrico que encuentra su paralelismo en la idea de una cosmología cerrada.

En el extremo oriente, sin embargo, las sociedades han desarrollado una estructura de valores que comprenden este fenómeno como una unidad singular, desarrollada en un continuo. Su cosmología entiende e integra dentro de un todo a la naturaleza, la sociedad y el yo, estableciendo una relación lineal por medio de una fluida secuencia de relaciones horizontales.

De este modo, encontramos una diferencia cualitativa entre la cultura occidental, que limita la centralidad a un yo individualista, y la oriental que resitúa a las divinidades en paralelo al hombre y al medio natural. Un antagonismo entre este enfoque oriental y los valores antropocéntricos del cristianismo occidental cuyo origen monoteísta se encuentra en el Viejo Testamento.

Como consecuencia, esta ética situacional ha dado lugar, en occidente, a una concepción elevada de un único juicio fundamental, en una comprensión social del individuo que se opone a la más holística de Asia Oriental. Aquí, un animismo politeísta ha permitido la coexistencia de múltiples verdades a través de una visión naturalista del cosmos, funcionando como base de una estructura social que se fundamenta en la idea de colectividad y que ha favorecido una comprensión horizontal de la interpretación de las relaciones. Por ello, la norma social se centra en la idea del grupo y no del individuo, por lo que tradicionalmente los logros no se comprenden como sucesos individuales, sino como una yuxtaposición del yo, de la sociedad y de la naturaleza. Una evolución lineal que encuentra su correlato en una preferencia por la composición horizontal de numerosas representaciones del arte en China y Japón.

2. Marco teórico

Para entender una determinada cultura necesitamos conocer la tradición filosófica y religiosa de la sociedad en la que se conforma. Del mismo modo, para comprender una forma debemos interpretarla dentro del contexto que le da significado. Por ello, es preciso entender cada manifestación artística como una consecuencia de la sociedad en la que se genera.

El arte de Asia Oriental ha creado representaciones pictóricas que, habitualmente, han tenido como *leitmotiv* diferentes elementos de la naturaleza. Una

comprensión del medio natural muy alejada de la occidental que tradicionalmente ha establecido un fin utilitario para esta.

Pero, aunque existen diferencias cualitativas entre estas distintas aproximaciones al espacio, debemos eludir la dicotomía entre la cosmología politeísta de la primera y el aparente monoteísmo de la segunda. Estas diferencias no deben hacernos incurrir en estereotipos culturales, algo que nos avocaría hacia un dualismo excesivamente simplista. Y es que, podemos encontrar en las culturas occidentales pre-cristinas la presencia de una conjunción armónica con el entorno natural, así como, en el contexto Oriental, encontrar religiones populares que plantean una comprensión teísta de esta misma naturaleza.

Aunque existen numerosos estudios sobre esta cuestión, es en *El Pensamiento Paisajero* de Agustín Berque donde encontramos una explícita comparación entre las posturas filosóficas orientales y occidentales; sobre el sentido profundo de paisaje y la relación que el individuo mantiene con su entorno.

En este libro encontramos un enfoque cualitativo que nos acerca a esa mirada que sobre la naturaleza realizan las culturas de Asia Oriental. Especialmente esa inclinación hacia la elección de elementos naturales de carácter más humilde, pero no por ello carentes de belleza, que recogen, mediante un desarrollo horizontal, las artes chinas y japonesas².

Una serie de particularidades que establecen las diferencias entre los puntos de vista que, sobre la obra, se realizan en occidente y en oriente.

Así, la estructura del arte occidental se basa en un punto de vista homo-céntrico, en el que se subraya la perpendicularidad del espacio compositivo con respecto a un supuesto plano horizontal de la imagen. Sin embargo, en las representaciones artísticas del extremo oriente, frecuentemente encontramos un enfoque en el que hay un predominio de la horizontalidad, adaptándose el punto de vista y el todo compositivo a las particularidades del objeto que se representa. En estas pinturas, la manera de disponer en el plano las hojas o las flores sigue una secuencia fluida, logrando representaciones de gran belleza, sencillez y simbolismo.

Desde el taoísmo y su ecología naturalista, hasta el ecologismo social confucianista, pasando por el budismo, en Asia Oriental se ha considerado el mundo natural como una parte de una cosmogonía que comprende un universo entendido en un continuo holista, en el seno de la naturaleza³. Una comprensión unificada del medio natural en la que el hombre, aunque no esté físicamente representado, forma siempre parte de él.⁴

² En relación al concepto de cultura, encontramos la denominada cultura estética. Esta aglutina aquellos ideales de belleza que se originan dentro de una sociedad y, como venimos observando en este trabajo, dentro de la cultura estética no podemos establecer los mismos parámetros para el ámbito occidental que para el oriental.

³ Para el Taoísmo solo el camino a la perfección permite una vida en armonía con la naturaleza. Para el Confucionismo ésta encerraba un carácter moralizante para la sociedad. Para el Budismo, su doctrina de la reencarnación comprende unidos al hombre y al resto de los seres que lo rodean.

⁴ Para entender esta cuestión filosófica, es preciso conocer algunos aspectos sobre el origen de algunos términos, en el contexto cultural de Japón y China. Es muy significativo descubrir cómo el concepto de "Naturaleza" tiene el origen de su significado en el término chino *tzujan*, o el *shizen* japonés. En el Japón previo al periodo *Tokugawa* 徳川 (1600-1868) la comprensión del medio natural no se entendía separada de los seres humanos. Antes de esta época, la palabra *shizen* 自然 significaba "quizás" y en la tradición budista este carácter venía a significar "naturalmente" (*onozukara* 自ずから). Así, en el capítulo XXV

Una singular sensibilidad estética que elimina los rasgos descriptivos de los objetos representados, para abstraer la pureza de sus formas y la intensidad que emana de ellas. Y es que, se precisa comprender toda sensibilidad estética como una facultad humana y todo arte como el producto cultural de una sociedad. De esta manera, entenderemos cómo el fruto de estas sensibilidades puede tener diferentes usos y valoraciones, puesto que sus componentes estéticos determinan la forma e influyen en la sensibilidad de quien los aprecia.

En este orden de cosas, y de nuevo teniendo en cuenta las particularidades estéticas y artísticas de cada cultura, en occidente es frecuente encontrar una inclinación hacia la ordenación objetiva de los elementos de una obra. Sin embargo, la tradición oriental ha recurrido a la semejanza de las partes para acercarnos a algo parecido a la sensación de unidad, motivo por el que, concretamente en el arte chino, se busca el contraste de dos o tres partes, aunque raramente se ha llegado a las cuatro. En las pocas ocasiones en las que se llegaba a cinco, estas solían dividirse en grupos de dos o tres a su vez, favoreciendo la sencillez y respetando el principio del menor número para decir mucho con pocos elementos y concentrar el significado en unas cuantas formas⁵.

En la antigua China, para expresar la presencia del *Tao* en la naturaleza se usaba la voz *Qi* – o espíritu –y se entendía que el Tao se mostraba en el arte como *Qi*, Por entonces, se entendía que los cuatro conceptos básicos que intervenían en una pintura eran el *Qi* 氣 o el aliento vital que permite superar una inclinación demasiado realista; el *Li* 理 o principio que define la estructura interna; el *Li* 李 *Yi* o la pulsión o disposición que tiene el artista en el momento de realizar la obra y por último el *Shen* 神 o la esencia divina.

de *Lao-tse* 老子 (*Tao Te Ching*) el término *tzujan* significa “espontaneidad”, correspondiéndose en las Sùttras Budistas con la palabra sánscrita *svabhava*, que significa “naturaleza esencial”.

Además el término “paisaje” no se comprende como una panorámica de un espacio natural, sino como un punto de vista sobre el entorno en el que, desde la mirada de la filosofía budista, una flor, un insecto o una hierba simbolizan la interdependencia dinámica que relaciona todas las cosas del mundo. Todo ello entendido en el contexto de unos planteamientos culturales que, además, expresan otras dimensiones, como las religiosas, filosóficas y artísticas, a través de una lectura simbólica.

En *La Experiencia del Paisaje en China. “Shanshui” o cultura del paisaje en la dinastía Song*, A.J Menzúa indaga sobre el origen de la idea del paisaje en China, que se encuentra en la iconografía de los inmortales. Estos se basan en los paraísos budistas donde el hombre podía alcanzar la armonía con la naturaleza y el *Tao*. Fueron, a su vez, la inspiración de los jardines privados e imperiales, las villas de montaña y la prosa paisajística llamada *Youji* – o notas de viaje, también conocidas como “paisajes”- que gozaron de gran popularidad. Es aquí donde encontramos el uso de dos términos para referirse a paisaje: *Shanshui* 山水 “montaña –agua” que fue usado para la pintura de paisaje y para los paisajes, todos con las mismas fuentes filosóficas y estéticas, y el *Fengjing* “viento-atmósfera” o “espectáculo-aspecto, que encontramos en numerosas manifestaciones artísticas.

⁵ Este efecto basado en planos y aislamientos tiene su origen en el ideal del pensamiento de los primeros pintores chinos que, con posterioridad, fue transformado por los pensadores del periodo *Song* 宋朝 como expresión del Tao. Así, buscando el *Li* o estructura física de las cosas encontraban el *Xing* del arte, que venía a ser el aspecto del vacío o la naturaleza fundamental.

En Japón, la introducción en la corte de *Yamato* 大和 (siglos V-VI) de la cultura china de las dinastías *Sui* 隋 (581-618) y *Tang* 唐 (618- 907) se remonta a los siglos VI y IX. Fue una notable influencia señalada por la introducción de la escritura china, del Budismo, Confucianismo y Taoísmo, y sus repercusiones artísticas. Así se fue desarrollando un arte amparado en unos nuevos valores estéticos que, en el marco de la cultura japonesa, fueron variando según los diferentes periodos históricos.

Si la belleza de una obra reside en su *Yi* 意, es decir en su esencia, la esencia del ser estaba en el *Yijing* que viene a significar un estado superior de la mente o “resonancia divina”. Con estas nociones se designaba el estado hacia el que se inclinaba una obra, en una comprensión de la pintura que no precisaba de esa necesidad de la originalidad tan común en la cultura occidental.

En lo que se refiere a la sensibilidad artística japonesa, encontramos cuatro conceptos clave para definir su expresión: SUGESTIÓN, SIMPLICIDAD, IRREGULARIDAD Y CADUCIDAD. Federico Lanzaco Salafranca, en el libro *Los Valores Estéticos de la Cultura Clásica Japonesa* menciona los tres factores que considera determinantes en la evolución de los valores estéticos de Japón.

[...] para estudiar a fondo la cultura japonesa hay que centrarse en estos tres puntos: I) una visión estético-sagrada del mundo, en la que el hombre participa por igual con la Vida del universo, repartida entre todos los seres de la Naturaleza, y en consecuencia, se siente identificado con todos ellos; II) el valor más apreciado de todos es la limpieza (SEIJO) (KIYOSA) (la *nettezza* en italiano); y III) la percepción emocional prevalece sobre las demás racionales.⁶

Unos factores que han sido el origen de una serie de valores estéticos que, dependiendo del periodo histórico, han investido con una personalidad propia a los planteamientos artísticos de Japón: el *Mono-no-aware* もののあわれ, o belleza triste, que denota una afinidad hacia los seres de la naturaleza; el *Mujôkan* 無常感 o percepción de la caducidad e impermanencia; el *Yûgen* 幽玄 o elegancia teñida de un sentimiento de mutabilidad; el *Wabi* 侘び, o idea de aproximación a la belleza esencial o belleza de lo humilde; el *Sabi* 寂, o belleza austera y solitaria; el *Ma*, 間 concepto budista relacionado con un intervalo vacío ; y el *Mu* 無 o la que viene a ser la profundidad del no ser.

3. La horizontalidad

Dentro del marco geográfico de Asia Oriental, el desarrollo de la pintura con sus formas y variedad de formatos portátiles, usados para su representación, conservación, transporte y posterior exposición, ha tenido una evolución parecida. Siendo China el punto de partida, su influencia artística y estética se extendió hasta los países de la periferia, hasta llegar a Japón y adquirir aquí una personalidad propia.

Como hemos visto en el anterior apartado, el legado chino del principio de “menos número” amplió las posibilidades decorativas con su sencillez numérica. Ello propició la representación de una serie de motivos fácilmente asimilables, al tiempo que la ausencia de marco favorecía la aparición de un espacio estructurado por el ritmo de los intervalos grupales. Todas estas formas se apoyaban sobre fondos vacíos en los que asomaban figuras en un ángulo lateral, facilitando de esta manera la claridad entre los intervalos de las figuras y dando lugar a la aparición de la distancia lateral [fig.5].

De este modo, encontramos una de las características que mejor definen la pintura china y también la japonesa: el “desplazamiento en el tiempo” a decir de George Rowley:

⁶ F. LANZACO SALAFRANCA, *Los Valores Estéticos de la Cultura Clásica Japonesa*, Madrid., 2009, p. 19.

“un arte del tiempo a la vez que del espacio. Esto se hallaba implícito en la disposición del grupo por desplazamiento de un motivo a otro a través de intervalos.”⁷

En su libro *Principios de la Pintura China*, Rowley nos habla de cómo el ojo percibe la escena representada en un rollo de papel, captando un tiempo que se desarrolla de derecha a izquierda. Una particularidad que modifica la percepción del tema representado el cual, a diferencia de las representaciones que se perciben en un único bloque, precisa de una comprensión donde la temática predispone la mirada a medida que se despliega el rollo, dando lugar a un movimiento lateral de las líneas compositivas [fig.4]⁸.

Esta sucesión temporal llamada “método continuo” surgió en China durante el periodo *Tang* 唐 (618- 907) cuando se ideó un discurrir espacial y temporal, en un espacio sugerido que llegaba más allá del marco físico de la pintura⁹. Pero esta comprensión del espacio pictórico estaba determinada por los diferentes usos dados a las obras.

En China y Japón las representaciones pictóricas solo se mostraban eventualmente durante un corto periodo de tiempo, por lo que casi siempre permanecían guardadas, algo que resultaba sencillo debido a que estaban pintadas sobre papel o seda.

Muchas de estas pinturas estaban organizadas a modo de colecciones sobre algún tema en particular, realizándose para ello exquisitas publicaciones de álbumes de pequeño tamaño¹⁰. Pero los soportes más usados para el desarrollo horizontal de las representaciones pictóricas eran el rollo de papel – *chiian* 手捲 en China, *e maki mono* 絵巻物 en Japón - y los biombos¹¹.

Los biombos – *byōbu* 屏風 en japonés – originarios de la China del periodo *Tang* 唐(618-907) llegaron a través de Corea a Japón, siendo aquí donde a partir del periodo *Heian* 平安 (794-1185) se hicieron más populares. En un principio, se extendió el uso de pantallas plegables por pares de paneles y, aunque la combinación más común era la de seis paneles, se podía llegar hasta las de ocho.

Así, esta condición física del soporte fue el origen del desarrollo del particular juego de planos que, a su vez, favoreció el uso de secuencias móviles. Por otra parte, esta característica estructura de los biombos está estrechamente relacionada con la versatilidad de los interiores arquitectónicos japoneses, donde la combinación de sus paneles también

⁷G. ROWLEY, *Principios de la Pintura China*, Madrid, 1981, p. 93.

⁸ Además del rollo de papel o seda, también se utilizaban otros soportes en los que el desarrollo de la escena se realizaba de manera horizontal: Estos eran los biombos, los abanicos y los álbumes.

⁹ También podemos encontrar este denominado “método continuo” en occidente, durante la Edad Media, aunque se perdió con el desarrollo científico de la perspectiva.

¹⁰ Fueron muy populares las ediciones de páginas montadas con una estructura de *booklike* que facilitaba una lectura horizontal de las imágenes representadas. Por otra parte, esta lectura horizontal de derecha a izquierda, tanto de las imágenes como de los textos que las acompañan, mantiene su vigencia en el mundo editorial del Japón de hoy en día. Los libros nipones continúan editándose con un particular formato en el que su portada se corresponde con lo que para los occidentales es la contraportada del libro. Además, la escritura y la lectura se realizan de derecha a izquierda, en unos párrafos que unas veces discurren de arriba abajo, mientras que en otras se desarrollan en horizontal.

¹¹ Los rollos solían tener una altura de 40 centímetros y una longitud que oscilaba entre los 8 y los 12 metros de largo.

se utilizaba como *fusuma* 襖 (puertas correderas), decorando estos con imágenes de la naturaleza, en aquellos casos en los que el marco se ceñía solo al espacio interior¹².

Pero, además, esta idea del “foco móvil” podemos encontrarla en los abanicos de tijera (*zhê san* 折扇 en chino y *ôgi* 扇 o *sen su* 扇子 en japonés) y en los denominados *ts'ê* o *ts'ê-yeh*, un tipo de montaje de álbumes que vienen a ser una transición desde el rollo de mano hasta el libro. Estos *ts'ê-yeh* se realizaban con un plegado en hojas de tamaño uniforme que, con el transcurrir del tiempo, fueron cortadas para ser cosidas [figs.1, 2].

4. Obras

Hemos visto como, para mantener la unidad entre las distintas partes de una obra, los artistas chinos y japoneses recurrían a la repetición de un mismo motivo o a la aplicación de un mismo ritmo. En numerosas ocasiones, en estas representaciones, la naturaleza es el *leitmotiv* que se caracteriza por el desarrollo horizontal de sus formas y por la naturalidad y claridad compositiva de sus líneas.

Efectivamente, las representaciones de los rollos horizontales son el origen de la denominada “narrativa continua”. Este desarrollo de la obra se desenvuelve de derecha a izquierda, mediante una primera lectura de un texto introductorio para, después, contemplar las imágenes que lo ilustran. Una peculiaridad, o escenificación, que es una de las estrategias visuales más características de Asia Oriental, alcanzando su edad de oro entre los siglos XII y XIV [fig.3].

En el rollo *Paisaje de las Cuatro Estaciones*, de Sesshû Tôyô 雪舟等楊, se reduce el lenguaje pictórico a los gestos y elementos mínimos, acercándose a una cierta espiritualidad mediante la supresión del color, el cual simboliza el mundo material, según el budismo Zen¹³. En esta pintura se muestra la transformación del paisaje a lo largo de las cuatro estaciones del año, mediante un desarrollo de la composición que, a la vez que secuencializa el paso del tiempo, funciona como un todo compositivo. Así, según los cambios que aparecen en la composición, cambia el tono de la pintura, dando lugar a un desarrollo que enfatiza ese efecto de temporalidad reforzada con el soporte [fig.4].

El montaje de estos rollos pintados solía formar parte de la decoración de los interiores de las viviendas. Situados frecuentemente sobre la entrada principal de la casa, estos sencillos montajes evolucionaron desde una estructura de un solo panel hasta

¹² En un principio, la estructura de estos biombos consistía en un único panel que evolucionó progresivamente hacia modelos de pantalla fija o plegable, con un esquema compositivo que evolucionó desde las amplias áreas de vacío para llegar a los complejos desplazamientos de planos de la época *Qing* 清 (1644- 1911). Estos *byô bu* 屏風 compuestos por tres, cuatro o más paneles -casi siempre organizados por pares - no solían sobrepasar los dos metros de alto, pudiendo alcanzar más de siete de anchura, y teniendo en común con las puertas correderas, o *fusuma* 襖, el hecho de que el conjunto de sus paneles conforman una unidad claramente apaisada.

¹³ El mundo espiritual tiene que ser sin color ni forma, vacío - *kû* -. Por eso, en esta obra encontramos, a excepción de algunas líneas y manchas, grandes espacios vacíos o el denominado “el resto blanco” - *yohaku* 余白 -. Una idea de vacío como generador de vida que es, a su vez, un símbolo de la particular percepción de lo efímero, del paso del tiempo.

otros compuestos por varios paneles plegables en los que se representaba una pintura ininterrumpida¹⁴.

De esta manera, se dio una transición desde el rollo de papel hasta el uniforme plegado en acordeón, en una evolución que pasa por los biombos hasta los llamados en chino *ts'ê*. Cómo ya hemos visto, estos *ts'ê-yeg* vienen a ser un puente entre el rollo de papel y el libro, ya que terminarán siendo divididos en hojas sueltas que más tarde se coserían.

Efectivamente, fue en China donde se editaron los primeros libros ilustrados con grabados, algunos de los cuales versaban sobre botánica y flora, pero sería en Japón donde se editaron más libros con estas características; los allí llamados *e hon* 絵本.¹⁵

El *Honzo Zufu* 本草圖譜, manual ilustrado de plantas japonés con pinturas de *Iwasaki Tsunemasa* 岩崎 常正 (1786-1842), es uno de esos libros ilustrados más apreciados [figs.6]¹⁶. La edición de grabados a color que se publicó en 1921 destaca por unas ilustraciones hermosas pero no siempre fieles a la realidad de la naturaleza, en consonancia con esa eliminación de los rasgos descriptivos sobre la que ya hemos hablado.

5. CONCLUSIONES

La tradición del pensamiento artístico chino y japonés ha tenido presentes algunos principios que lo han definido estéticamente, a saber: una fundamental idea de simplicidad en lo complejo; la sugerencia que inspira la idea de movimiento o fugacidad y, por último, el simbolismo de la naturaleza como tema principal.

Todos estos principios se han configurado en una serie de valores estéticos que, en su directa alusión a las virtudes humanas, han establecido una relación armoniosa con las formas de la naturaleza. Pero, dentro de todas las particularidades que definen estas manifestaciones artísticas, la configuración de un formato horizontal puede considerarse

¹⁴ En China había la antigua tradición de disponer en las casas un sencillo panel para contemplar las pinturas en rollo. Este panel llamado *yen-chang* o *chang-tzû*, estaba muchas veces fragmentado en varias secciones del vestíbulo principal de la vivienda. Con el tiempo estos soportes llegaron a Japón donde, al formato horizontal de estos, se denominó *gaku* 額.

¹⁵ Thomas R Buckman, en *Bibliography y Natural History. Essays presented at a Conference Convened in June 1964 by Thomas R. Buckman*, menciona como una de estas obras más famosas al *Cheng Lei Pen T'sao* 呈成筆T嫂, del que se realizó en el año 973 una de sus primeras ediciones, ampliándose con posterioridad en el 1249.

Pero, con respecto al tema de las ilustraciones de elementos vegetales, se puede considerar el *Chiu Huang Pen T'sao* 救荒本草 como una obra cuyas ilustraciones son equiparables a las de las primeras planchas xilográficas occidentales, como las *Das Buch der Natur* (1475) y el *Herbarium Apulei* (1481). Aun así, las ilustraciones de esta obra china y su versión Japonesa, el *Kyuko Honzo* 急行本草 impreso en 1715, se consideran muy superiores a las europeas.

Existen, además, otras muchas obras sobre flora japonesas que cuentan con interesantes ilustraciones. Mencionar el *Chinkinso* publicado entre 1710 y 1733, un sumario sobre la belleza de la Tierra de *Ito Ihei* 伊藤伊兵衛, que contiene numerosas ilustraciones de flores. También el *e hon yazanso* 絵本やざんそ, publicado en 1755 por *Tachibana Yasukuni* 橘靖国, es una colección de plantas floral con ilustraciones de plantas, de montañas y llanuras, de *Shimada Mitsufusa* 島田みつふさ, y el *Ono Ranzan* 小野嵐山, obra publicada por primera vez en 1759.

¹⁶El *Honzo Zufu* 本草圖譜 es contemporáneo del *Chih wu ming shih t'u k'ao*, un tratado ilustrado de botánico chino de *Wu Chi-Chün* (1714).

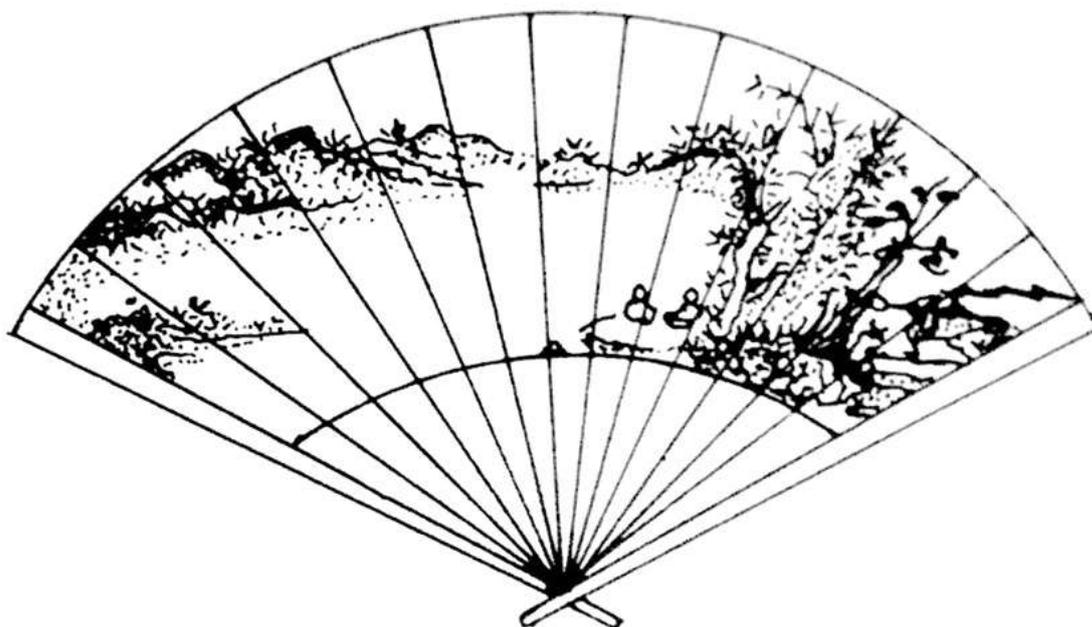
una de sus principales señas de identidad. Una distribución horizontal que forma parte de una comprensión holística del espacio y que determina el esquema compositivo y la percepción espacial y temporal de la obra, dando lugar con ello a una particular definición de la imagen y a una reflexión sobre la realidad cultural que la origina.

En definitiva, un desarrollo horizontal que aporta una lentitud y evolución plana de los elementos representados, algo que viene a ser un rasgo recurrente en el arte chino y japonés. De este modo, se insinúa un espacio que, aunque no se pueda ver existe, sugerido a través de un mundo que está fuera del marco representado y que podemos entender como la búsqueda de un encuentro espiritual con la naturaleza. Un conjunto de rasgos particulares que podemos contemplar a través de la evolución del desarrollo horizontal de la pintura china y japonesa, y que tuvo su origen en los rollos de papel para evolucionar, paulatinamente hacia los *byô bu*, álbumes ilustrados y abanicos de tijera.

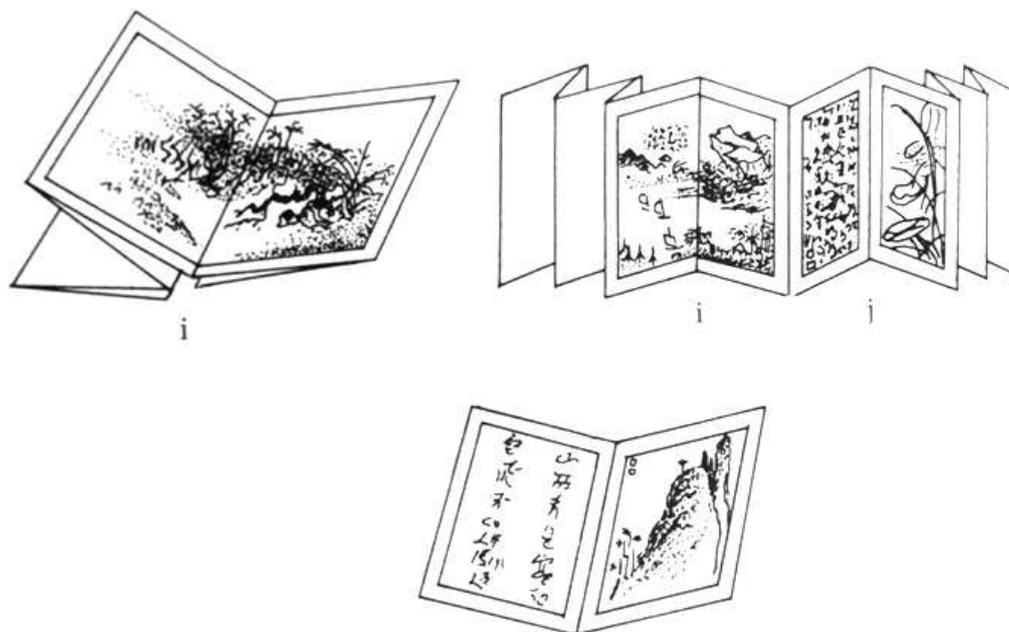
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. Berque, “El Pensamiento Paisajero”. Biblioteca Nueva, Madrid. (2009)
- Thomas R. Buckman, “Bibliography y Natural History. Essays presented at a Conference Convened in June 1964 by Thomas R. Buckman”. University of Kansas Libraries, Lawrence, Kansas. (1966)
- A. Juniper, “Wabi Sabi. El “Arte de la Impermanencia” Japonesa”. Ediciones Oniro, Barcelona. (2004)
- Kenneth Spencer Research Library. “Art and Science in Japanese Woodblock-Printed Books” en K U Libraries. The University of Kansas. (2010) Disponible en web: <http://liblamp.vm.ku.edu/spencer/exhibits/easternBotanicals/index.html>. Consultado en 21/03/2016 a las 21:13.
- F. Lanzaco Salafranca, “Los Valores Estéticos de la Cultura Clásica Japonesa”. Editorial Verbum, Madrid. (2009)
- A.J. Menzúa López, “La Experiencia del Paisaje en China. “Shanshui” o cultura del paisaje en la dinastía Song”. Abada Editores S.L. Madrid. (2014)
- G. Rowley, “Principios de la Pintura China”. Alianza Editorial S.A, Madrid. (1981)
- R.H. Van Gulik, “Chinese Pictorial Art. As Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan”. Hacker Art Books, New York. (1981)
- J. Vives, “El Teatro Japonés y las Artes Plásticas”. Editorial Satori, Gijón. (2010)
- J. Vives, “Pintura japonesa. Hasegawa Tôhaku. I” en Javier Vives Rego Blog Japón, Cultura y Arte. (2015) Disponible en web: <http://culturanipton.blogspot.com.es/2015/03/pintura-japonesa-hasegawa-tohaku-i.html>. Consultado en 21/03/2016 a las 21:31.
- Y. Yamashita, “Lo que se conoce de Seshû”. En: Surela, J. y Cervera, I., *Summa Pictórica. De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales*. Ediciones Planeta S.L, Madrid, pp. 271-281. (2000)

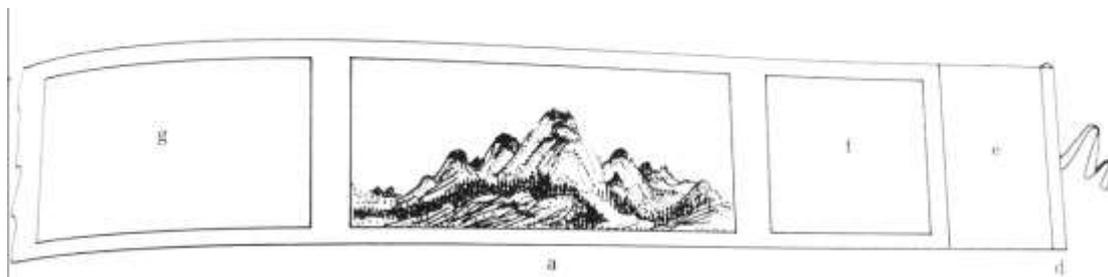
IMÁGENES



1.- **Composición para abanico de tijera.** La imagen está tomada de: *Van Gulik, R H, Chinese Pictorial Art. As Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan, New York, Hacker Art Books, 1981*



2.- **Tipos de plegado para álbumes.** La imagen está tomada de: *Van Gulik, R H, Chinese Pictorial Art. As Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan, New York, Hacker Art Books, 1981*



3.- **Composición para un rollo horizontal.** La imagen está tomada de: *Van Gulik, R H, Chinese Pictorial Art. As Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a Study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan, New York, Hacker Art Books, 1981*



4.- Sessu Toyo. Detalles de **Paisajes de las Cuatro Estaciones.** 1486. Tinta sobre papel, en rollo horizontal. La imagen está tomada de: *Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura. Tomo I. Madrid. Ediciones Planeta. S.A. 2000.*



5.- Hasegawa Tôhaku. **Biombo con Pájaros y Flores.**1570. Tinta y color sobre papel. 150x359 cm. La imagen está tomada de:
<http://culturanipton.blogspot.com.es/2015/03/pintura-japonesa-hasegawa-tohaku-i.html>



6.- Iwasaki Tsunemasa. **Camelia Roja Japonesa. Honzo Zufu.** 1830. Grabado sobre madera. 21,5 x 29 cm. La imagen está tomada de:
http://liblamp.vm.ku.edu/spencer/exhibits/easternBotanicals/iwasakitsunemasas/3d1484v88no1rcamelliatsubaki_2.html