

LA ABSTRACCIÓN DEL PAISAJE TAOÍSTA: LA TRANSFORMACIÓN EN LA ESTÉTICA DE SHITAO Y ZAO WOU-KI

THE ABSTRACTION OF THE TAOIST LANDSCAPE: THE TRANSFORMATION IN THE AESTHETICS OF SHITAO AND ZAO WOU-KI

Ángel Caño Hidalgo
Universidad Rey Juan Carlos.
Facultad de Artes y Humanidades
angel.cano@urjc.es
ORCID: 0009-0003-0036-105X

RESUMEN

Este artículo explora la conexión entre el arte, la naturaleza y la espiritualidad en las obras de dos pintores de contextos temporales y culturales distintos: Shitao, pintor taoísta del siglo XVII, y Zao Wou-Ki, pintor contemporáneo del siglo XX. A través del análisis de sus escritos y producciones artísticas, se busca identificar las convergencias en sus enfoques sobre el arte como mediador entre el hombre y la naturaleza. El artículo analiza cómo ambos artistas, con sus estilos pictóricos, capturan la esencia de la naturaleza y expresan una trascendencia espiritual basada en la concepción taoísta del paisaje. Con enfoque comparativo, se investiga cómo sus obras reflejan la unidad entre materia y forma, explorando el paisaje como una metáfora visual del espacio interior del ser. El estudio concluye que, a pesar de las diferencias estilísticas y temporales, ambos artistas comparten una misma búsqueda espiritual que trasciende las barreras formales del arte.

Palabras clave: Shitao, Zao-Wou-Ki, vacío, estética oriental, paisaje taoísta

ABSTRACT

This article explores the connection between art, nature, and spirituality in the works of two painters from different temporal and cultural contexts: Shitao, a 17th-century Taoist painter, and Zao Wou-Ki, a 20th-century contemporary artist. Through the analysis of their writings and artistic productions, the study seeks to identify convergences in their approaches to art as a mediator between humans and nature. The article examines how both artists, through their pictorial styles, capture the essence of nature and express a spiritual transcendence rooted in the Taoist conception of landscape. Using a comparative approach, it investigates how their works reflect the unity between matter and form, exploring landscape as a visual metaphor for the inner space of the self. The study concludes that, despite their stylistic and temporal differences, both artists share a common spiritual quest that transcends the formal boundaries of art.

Keywords: Shitao, Zao Wou-Ki, emptiness, oriental aesthetics, Taoist landscape.

1. INTRODUCCIÓN

En un contexto marcado por la narrativa del ruido y la constante estimulación, donde la existencia se mide en términos de productividad y eficiencia, se hace cada vez más relevante la necesidad de la pausa. La calma se presenta como un antídoto frente a la satisfacción inmediata y el ajetreo diario. Este artículo explora cómo el arte puede ayudarnos a reconectar con nosotros mismos, proporcionando espacios para recuperar la armonía y el equilibrio. La contemplación del paisaje, en particular, implica un proceso de relajación, silencio y atención plena, lo que permite al observador sentirse más presente en el momento y vincularse con su yo más profundo, así como con los demás seres. Esta práctica puede generar una sensación de unión con el mundo y una experiencia trascendental.

A través de un análisis del *Discurso sobre la Pintura* (Discurso) de Shitao, pintor taoísta del siglo XVII, y el arte de Zao Wou-Ki, pintor contemporáneo del siglo XX, este artículo explora el diálogo entre dos períodos históricos distantes, pero unidos por una búsqueda espiritual común en el arte. Se analizarán sus vidas y obras, apoyándose en sus escritos para identificar las similitudes entre ambos artistas, a pesar de sus diferencias culturales y temporales. Se examinará si en sus propuestas hay una visión compartida del arte y el artista como mediadores entre el hombre y la naturaleza, trascendiendo sus manifestaciones formales. Además, se cuestiona si, más allá de la contraposición entre arte abstracto y figurativo en la estética occidental, ambos artistas buscan, a través de la pintura, la experiencia de unidad entre materia y forma, así como la idea de totalidad. Finalmente, se abordará la concepción taoísta del paisaje como un posible nexo en sus obras, un medio para capturar la belleza y esencia de la naturaleza y transmitir una sensación de trascendencia espiritual, en la que el espacio pictórico se convierte en una metáfora visual de un paisaje interior.

2. LA HERENCIA DEL PAISAJE TAOÍSTA

Los primeros años de la vida de Shitao y Zao Wou-Ki estuvieron marcados por circunstancias familiares y decisiones que influyeron profundamente en su trayectoria artística y personal.

La biografía de Shitao refleja la vida de un hombre en constante búsqueda espiritual. Nacido en una familia imperial, perdió a su padre a los tres años y fue llevado por un sirviente a un monasterio *chan* en las montañas de Xiang, donde creció bajo la tutela de monjes budistas (Hay, 2001: 324). En este entorno, recibió una educación que combinaba la meditación con disciplinas artísticas como la caligrafía y la pintura, prácticas fundamentales en la tradición china. Su aprendizaje, según Cheng (2016), estuvo profundamente vinculado a la naturaleza, concebida no solo como inspiración artística, sino como un medio de conocimiento interior y equilibrio.

La juventud de Zao Wou-Ki transcurrió en un periodo de gran inestabilidad en la historia de China. Si bien las circunstancias sociopolíticas influenciaron su trayectoria, fue su inquietud artística la que lo llevó a trasladarse a Europa, respaldado por el apoyo incondicional de su padre, un reconocido banquero. Este viaje marcó el inicio de su búsqueda personal y pictórica.

Zao Wou-Ki nació en el seno de la aristocrática familia *Tsao*, cuyo linaje se remonta a la dinastía *Song* (960-1279), lo que le permitió acceder desde niño a la caligrafía y la pintura tradicional china (Chazal, 2024). A los 15 años ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Hangzhou, donde profundizó en la pintura paisajística y el grabado. En su autobiografía *Autoportrait*, Zao Wou-Ki rememora la influencia de su abuelo, poeta y pintor taoísta, quien le transmitió la importancia de la emoción en la caligrafía a través de ejercicios como el dibujo sobre sandías (Wou-Ki et al., 2022).

Ambos artistas, desde su formación temprana, desarrollaron una sensibilidad artística enraizada en la tradición china, pero también marcada por un impulso de exploración que definiría su producción pictórica en años posteriores.

Shitao y Zao Wou-Ki comparten una base formativa que se remonta a la pintura paisajística, una tradición artística profundamente influenciada por la filosofía china, particularmente el taoísmo. En la concepción china del paisaje, afirma Ames (2020), existe un respeto reverente hacia la naturaleza, donde el artista se percibe como una parte integral de un universo interconectado, un microcosmos del mundo terrenal. Este enfoque tiene sus raíces en la tradición del pensamiento taoísta, que subraya la armonía entre el hombre y el entorno natural. Como afirma Racionero (2016), este principio ha sido transmitido y consolidado dentro de la estética china a lo largo de los siglos.

Durante las dinastías Tang (618-907) y Song (960-1279), el taoísmo jugó un rol esencial en la configuración de las artes visuales, especialmente en la poesía y pintura paisajística. Esta corriente filosófica abogó por un retorno a la naturaleza, lo que, a su vez, impactó de manera significativa la percepción estética de los paisajes y su representación en el arte. De acuerdo con Romero Leo (2021), los pintores de paisaje de estas épocas se esforzaron por capturar la belleza y la armonía inherentes a la naturaleza, reflejando su carácter mutable y dinámico a través de representaciones que incluyen los diversos momentos del día y las estaciones del año. En este sentido, los textos de Guo Xi enfatizan la naturalidad y simplicidad

que debe reflejar la pintura de paisaje, así como la necesidad de una mente tranquila y vacía para aprehender “el corazón de los bosques y los manantiales” (Ma, 2020: 75) y experimentar la naturaleza profundamente durante el proceso creativo.

En el idioma chino, el término utilizado para referirse al paisaje, *shanshui* (山水), se compone de los caracteres que significan “montaña” y “agua”, lo que simboliza la interacción y la armonía entre estos dos elementos fundamentales del entorno natural (Law, 2011). La relevancia de esta relación se expresa de manera elocuente por Shitao (2012), quien, en el capítulo XVIII de su *Discurso acerca de la pintura*, destaca cómo el paisaje refleja no solo la belleza de la naturaleza, sino también la conexión espiritual y filosófica que el pintor debe establecer con su entorno para capturar la esencia profunda del mundo.

Hace falta acudir a la montaña para ver la amplitud del mundo: hace falta acudir al agua para ver la magnitud del mundo; es preciso aplicar la montaña al agua para que se revele el fluir universal; es preciso aplicar el agua a la montaña para que se revele el abrazo universal (Shitao, 2012:158).

Como discípulo budista, Shitao emprendió múltiples viajes a templos y montañas sagradas, espacios de profunda carga simbólica que representaban el refugio espiritual y la trascendencia del *tao* (Manrique, 2018). Entre estos enclaves, la montaña Huangshan (Monte del Esplendor), en la provincia de Anhui, ocupó un lugar central en su imaginario artístico, siendo representada en numerosos esbozos (Hay, 2001). Estos recorridos en solitario permitieron a Shitao un contacto directo con la naturaleza, favoreciendo, según Cheng (2016), una conexión espiritual y estética que influyó decisivamente en su concepción pictórica.

En este encuentro íntimo de Shitao con el silencio de naturaleza, el artista accede a una realidad viviente que respira gracias al *qi*, el soplo vital que anima el universo (Navarro, 2016). Esta percepción intuitiva de la armonía intrínseca de la naturaleza y su correspondencia con el cuerpo-espíritu humano es descrita por Racionero (2016) como un estado de unidad trascendental. Arnau confiere a esta relación un carácter amoroso: “la unión de un principio masculino (la conciencia) y otro femenino (la creatividad de la naturaleza)” (2022: 75). Los paisajes de Shitao no son simples representaciones miméticas de lugares ni espacios. Expresan, con sus propias palabras “la forma y el impulso del Universo” (Shitao, 2012: 89).

La relación de Zao Wou Ki con la tradición del paisaje fue muy temprana. Él mismo experimentó en sus primeros años en Nantung el contacto con la naturaleza que iba a acompañarle a lo largo de su vida. Contemplando la magia del lago de Hangzhou seguramente, afirma Dominique de Villepin (2020), aprendió a ver y a traducir la emoción de aquel paisaje con su pincel como hicieran tantos pintores taoístas, como su admirado Mifu (1051-1107) y algunos otros de su preciado tesoro familiar. Sin embargo, a su modo de ver, en un determinado momento se produjo un estancamiento de la pintura de paisaje, presa de un academicismo limitante.

Desde mi punto de vista, la pintura china dejó de ser creativa a partir del siglo XVI. A partir de esa fecha, los pintores no hicieron más que recopilar lo que la gran tradición Han y Song habían inventado. El arte chino se convirtió en un conjunto de recetas de fabricación; lo bello pasó a confundirse con la habilidad técnica. Los gestos de la mano y los movimientos del pincel se codificaron. Dejó de haber espacio para la imaginación y lo inesperado (Guigon et al., 2001: 14).

La copia y el estudio de las obras antiguas han sido principios fundamentales para los pintores chinos (Rowley, 1981). Ya en los Seis principios de Xie He se establece la importancia de “transmitir por la copia”, y, en la época Song, el pintor Guo Xi subraya la necesidad de estudiar a los antiguos maestros (Jullien, 2008). Según Ryckmans “para convertirse en maestro, es esencial poseer un amplio conocimiento de los grandes maestros del pasado, sin limitarse a una escuela en particular” (Shitao, 2012: 58). No obstante, con el paso del tiempo, el academicismo de Dong Qichang, hacia finales de la época Ming (1368-1644), otorgó a este principio originalmente enriquecedor una interpretación rígida y limitante; la copia dejó de ser un medio de formación y se convirtió en un fin en sí mismo, lo que, según Ryckmans, “acabó por reemplazar la creación” (Shitao, 2012: 59).

Este enfoque rígido fue cuestionado por artistas independientes, como Shitao, a inicios de la época Qing (1644-1811), quienes representaron la reacción de los creadores individualistas. Ellos afirmaban, suscribe Hay (2001), que la copia no debía reducirse a una reproducción meticulosa de la obra original, sino que debía basarse en una conexión espiritual con ella. De acuerdo con estos artistas, la verdadera inspiración residía en la naturaleza, que servía como modelo primordial de los antiguos maestros de las épocas Song y Yuan, junto con la intuición del propio pintor.

Shitao explica así este matiz en diversas inscripciones de pinturas:

Los Antiguos, incluso cuando apreciaban particularmente a un maestro, no dejaban de copiar extensivamente a todos los demás, y es lo que explica que hayan podido dar bases tan sólidas a su oficio, no como nuestros sabios de hoy que se contentan con recoger viejo viejo huesos y ceniza apagada (Shitao, 2012: 59).

Precisamente esta rigidez de la academia es vista por Zao Wou-ki como un “corsé” con el que aprende y sufre a partes iguales y del que tiene que liberarse.

Desde la infancia, viví esta tradición (el estilo academicista chino) como un molde del que tenía que liberarme. La necesidad de abandonar China para venir a instalarme en Francia fue el primer gesto quirúrgico practicado sobre mi propia cultura para empezar a resolver este problema.... (Guignon et al., 2001: 11).

El impulso de lucha y rechazo hacia todo lo relacionado con la tradición china motivó su deseo de viajar y conocer de manera directa la pintura occidental, que conocía a través de postales proporcionadas por su tío y reproducciones en revistas como *Life* (Dagen, 2013). En Occidente, percibió que la pintura disfrutaba de un prestigio distinto, alejándose de la rigidez y la inmovilidad que caracterizaban a las corrientes artísticas en China en ese momento.

Zao escapa de la agitada situación político y social de su país, que pronto se transformaría en la China popular bajo el liderazgo de Mao Zedong, y tras 36 días de travesía se instala en un apartamento de Montparnasse. París, en ese momento, le ofrecía todo lo que había anhelado. Aquellas reproducciones ahora eran accesibles a sus ojos. Su visita al Museo del Louvre el mismo día de su llegada a la ciudad es un testimonio palpable de su ansia por descubrir un mundo nuevo (de Villepin, 2020). En este nuevo entorno, su tiempo se vio absorbido por clases de francés, visitas a exposiciones y recorridos por museos, actividades que ocupaban la totalidad de su jornada.

Wou-Ki (2022), en primera persona, relata su aprendizaje a partir de los clásicos occidentales. Frecuenta galerías donde se exhiben las tendencias de la modernidad y establece contacto con artistas emergentes como Viera da Silva, Soulages y Riopelle. En sus óleos de esta etapa aún prevalece una marcada figuración, reflejo de su formación académica en China. Según Frèches (2007), el impacto de la creación occidental pudo generar en él una incertidumbre respecto al camino a seguir. Diversos acontecimientos marcarán un punto de inflexión en su obra, que será un vínculo entre dos tradiciones artísticas destinadas a converger. Por un lado, en 1949, Henri Michaux prologa la exposición de sus primeras litografías, elogiando su estética cercana al taoísmo; “(las obras) en las que circula el aire, el aliento de vida” (Yamada, 2022: 9). Por otro, sus viajes, en particular por los Alpes franceses, evocan las brumas de sus paisajes natales. Sus acuarelas de este periodo evidencian su afinidad con esta técnica, que para Frèches le proporciona una nueva dirección creativa y un desafío; trasladar al óleo los efectos de las aguadas vibrantes, transparencias y amplias extensiones cromáticas que consigue con la acuarela; “traspasar la ligereza de los colores diluidos al lienzo, al igual que en la tinta china se diluye el polvo de carbón sobre el papel” (2007: 137).

Finalmente, en uno de esos viajes va a conocer la obra de Klee, otro de sus artistas de referencia. En él descubre una manera de conocer la naturaleza de un modo que se aparta de lo académico. Le atrae su manera de ver la realidad.

Permanecía horas observando esos pequeños rectángulos de colores puntuados de líneas y signos, atónito ante un grado de libertad semejante en el trazado de la línea y la poesía ligera y cantante que se desprendía de esos pequeños cuadros, que parecían súbitamente inmensos por el espacio que sabían crear (Wou-Ki et al., 2022: 106).

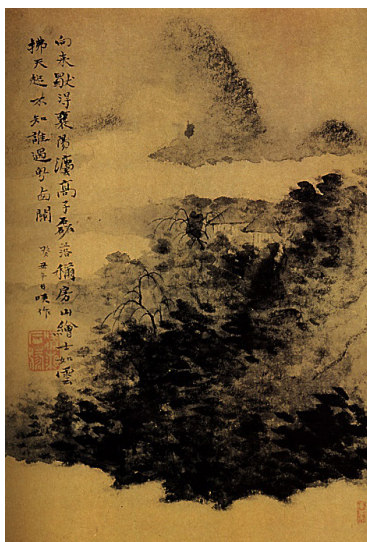


Figura 1.- *Entre la montaña y el río, no lejos del monte Huang*. Shitao. 1667
Enciclopedia de artes visuales. Libre de derechos.



Figura 2.- *Dos flores en conversación*. Shitao. 1694. Enciclopedia de artes visuales. Libre de derechos.



Figura 3.- *Barcos a la puerta*. Shitao. 1707
Enciclopedia de artes visuales. Libre de derechos.

Zao Wou-Ki logró evitar la trampa de quedar atrapado en la obsesión por la novedad, manteniendo una distancia crítica que le permitió transformar los signos caligráficos en formas propias dentro de composiciones con una renovada dimensión espacial. Como señala Frèches (2007: 37), su obra evoca “una especie de caos original en el que el artista imprime su huella personal”. Menos condicionado por el signo y los recursos pictóricos que dominaba con maestría, Zao depuró su lenguaje visual, dejando espacio solo para lo esencial.

En el contexto de una vibrante escena artística, dentro de la Escuela de París con figuras como Hartung o Soulages, Zao Wou-Ki se incorpora a la tendencia hacia la no figuración, enmarcada en la llamada “abstracción lírica”. Aunque sin compartir una estética homogénea, sí coincide con estos artistas en la exigencia de una experimentación intuitiva (Roy, 1960). Su aproximación, sin embargo, es pausada y sin estridencias, guiada por una visión taoísta que le permite abordar el mundo de lo informe, aquello que escapa a la representación (Jullien, 2008). En el vacío de lo abstracto, Zao encuentra la plena libertad de pintar.

Esta búsqueda de autonomía creadora lo vincula, de manera profunda, con la figura de Shitao. Al igual que Wou-Ki, el pintor chino del siglo XVII rechazó adherirse a una escuela o movimiento, prefiriendo un camino personal marcado por la innovación y la ruptura con la imitación de los antiguos maestros (Rongqiao & Yan, 2024). Shitao reemplaza la enseñanza académica por un principio de autonomía radical, enfatizando la expresión individual como eje central de su arte. Su obra, caracterizada por un registro estilístico amplio y, en ocasiones, desconcertante, revela una personalidad ambigua y poliédrica, como se aprecia en sus inscripciones y poemas (Hay, 2001). Como señala Sullivan, su pintura mantiene siempre “una frescura inagotable, con un espíritu ligero y una inventiva sin límites” (2008: 269). Su representación incansable de la naturaleza, reflejo tanto del mundo exterior como de su yo interior, encuentra en ciertos elementos, como las flores de ciruelo, la expresión de sus emociones más íntimas (Cheng, 2016). En su conjunto, su obra se alinea con uno de los principios filosóficos fundamentales de su Discurso: la transformación. [Fig. 1, 2 y 3]

3. UN CAMINO DE TRANSFORMACIÓN

La palabra “transformación” emerge como el concepto clave que vincula a estos dos pintores, a la vez que representa una noción fundamental tanto en el taoísmo como en el budismo *chan*. Según Gao Xingjian, este proceso es crucial en la creación artística: “En la creación artística, no es el conocimiento razonable el que da sentido, sino la manera en que el artista transforma los sentimientos y las ideas en fuerza creadora” (Manrique, 2018: 31). De esta manera, la transformación no sólo se entiende como un acto técnico, sino como un proceso profundo y espiritual que otorga significado y potencia a la obra artística. Racionero (2016)

subraya que la pintura debe expresar la gran ley de la metamorfosis del mundo; la realidad es un equilibrio en constante cambio y el propósito del artista es capturar los movimientos vitales del espíritu a través de los ritmos de la naturaleza.

Este proceso de cambio está intrínsecamente ligado a la energía primordial *qi*, que constituye todo lo existente en el mundo físico. Como señala Jullien, “la energía vital se expande entonces de la mano de la materialidad y se transmite a través de ella” (2008: 283). Siguiendo esta concepción, para Shitao el artista debe ir más allá del simple soporte físico y captar el espíritu del mundo, sugiriendo e invitando al espectador a resonar con él. A través de “la pincelada única” el pintor revela el universo como un todo, reflejando la visión taoísta en la que el Uno representa lo Absoluto, y de cuyas metamorfosis emergen todas las criaturas (Maillard, 2021). De acuerdo con esto, Shitao reduce la esencia de la pintura a su forma más elemental y humilde: un simple trazo de pincel, una medida universal de todas las formas y clave estética para toda creación.

El Trazo Único de Pincel es el origen de todas las cosas [...] Por medio del Trazo Único de Pincel, el hombre puede reproducir en miniatura una entidad mayor sin pérdida alguna pues, siempre que en su espíritu se forje una visión clara de ella, el pincel llegará hasta la raíz de las cosas (Shitao, 2012: 28).

En Zao Wou-Ki la transformación se produce gradualmente, a veces revisando territorios ya explorados para reafirmar su camino hacia la no figuración. Su obra *Vent* (1954) [Fig. 4] marca un punto de inflexión en este proceso. Considerado por el propio artista como su primer óleo abstracto, en él aún pueden percibirse signos caligráficos, arcaicos o imaginados, formas que “suben y bajan en la nada de la tela, que parece vaciarse progresivamente para dar lugar al vacío de la ausencia de color” (Frèches, 2007: 42). En esta pieza, Zao se inspira en la estética primitivista de las tallas de piedra de la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), motivo que, como indica Weitz, posteriormente “se descompondrá en elementos caligráficos completamente abstractos” (2015: 9). A través de este proceso, sus óleos comienzan a reflejar con mayor claridad la esencia de su búsqueda artística. Tras un viaje a Hong Kong, Zao plasmará por escrito la nueva dirección de su trayectoria, consolidando así su compromiso con un lenguaje pictórico plenamente autónomo.

Era el final de un ciclo de mi pintura y, sobre todo, el descubrimiento de otra etapa irreversible: quería pintar lo que no se ve; el soplo de la vida, el viento, la vida de las formas, la eclosión de los colores y su fusión. (Wou-Ki et al., 2022: 69)

De nuevo resuena la idea de aliento o energía vital *qi*, centro de la cosmología china. Es la fuerza vital que rige en el ser humano, al igual que en todas las formas que constituyen el universo.

Todo en el universo tiene origen en el mismo hálito- energía que, gracias a la regulación interna de sus dos factores constitutivos, *yin* y *yang* (en eso consiste el *lí*), desemboca en todas las manifestaciones de existencia y en la diversidad infinita de seres, el hombre incluido, así como en su relación y cohesión en el seno del paisaje (Jullien, 2008: 209).



Figura 4.- *Viento*. Zao Wou-Ki, 1954. Fundación Zao Wou-Ki. Óleo sobre lienzo, 195 x 97 cm, Centre Pompidou, musée national d'art moderne / CCI, Paris, France. Photo Dennis Bouchard.

En sintonía con esta concepción del universo como un flujo dinámico en continuo equilibrio de fuerzas opuestas Wou-Ki, orienta su búsqueda pictórica hacia la captación del instante en el que la materia se disuelve y el aliento vital se regenera incesantemente. Su enfoque se alinea con la visión taoísta del vacío descrita por Lao Tse, quien lo define como “[...] vacío, pero inagotable, da lugar a una infinidad de mundos [...]” (2007: 23). No entendido como la nada, sino como el espacio donde se concentra la energía primordial, el vacío representa el potencial de toda existencia, un concepto que Zao explora a través de la abstracción y la disolución de la forma en su pintura.. Bachelard (1954) describe este vacío como una presencia invisible que sostiene todas las cosas, un espacio lleno de posibilidades. De esta manera, el vacío se convierte en un lugar dinámico y activo, lejos de ser una mera ausencia. Cheng (2016) lo define como el lugar de la transformación, un concepto que, en el ámbito artístico, representa el espacio inagotable de la creación, un territorio donde todas las formas posibles existen y donde se armonizan las energías de los opuestos. Este vacío, cargado de potencial, es el contexto en el que se da lugar la creación artística, como un espacio donde las fuerzas contradictorias convergen y dan vida a nuevas formas. Manrique subraya; “una vez que el diálogo entre el vacío y la plenitud encuentra su equilibrio en la superficie del papel, el *qi* se hará perceptible en esa expresión vital que invita a viajar a través de la simple contemplación” (2012: 70).

En la experiencia de soledad con el *tao* manifestado, el artista tiene la oportunidad de liberarse de las reglas preestablecidas y transformarlas. Los maestros, subraya Jullien (2008), nos enseñan cómo han llegado a expresar la belleza esencial de la naturaleza, pero es necesario que cada individuo recorra su propio camino. En este sentido, Shitao enfatiza el origen profundamente personal y autónomo de la creación artística, destacando que el único maestro del artista es la naturaleza: “La naturaleza me lo ha dado todo, entonces, al estudiar a los Antiguos, ¿por qué no podría yo transformarlos?” (2012: 54).

Este proceso de autodescubrimiento y encuentro se refleja en la práctica de Wou-ki, quien, en la soledad de su estudio en la rue Jonquoy, se enfrenta al lienzo en blanco. Su taller, con una iluminación diáfana y uniforme es un espacio apartado del mundo, donde acude diariamente para aislarse y entrar en contacto con la tela. En palabras del propio artista: “En el taller nunca hay un cuadro colgado, ni siquiera una imagen... No quiero una referencia, nada. El vacío. A partir de ahí podemos intentar imaginar algo más”. (Frèches, 2007:147) El silencio y el vacío de su estudio favorece la expresión espontánea y la creatividad, brindando la oportunidad de seguir el instinto sin restricciones. Wou-ki no necesita estar en la naturaleza ni estar en el paisaje, como él mismo reconoce a Pierre Schneider en *Les Dialogues du Louvre*; “no permito que el paisaje entre en mi estudio. Pero en el fondo, tal vez sea porque entra más fácilmente que todo lo demás” (1972: 133). Con la mirada personal de Klee había descubierto en sí mismo una visión distinta de la naturaleza, una mirada íntima que le va a conectar profundamente con ella. Y en ese encuentro es entonces capaz de transmitirnos la belleza de lo inefable.

Según Jullien (2008), la alineación con la energía del *tao* requiere un proceso de vaciamiento y desprendimiento del conocimiento, permitiendo así la manifestación de sus infinitas expresiones. En este marco, Zao Wou-Ki adopta el gran formato, influenciado tanto por la sugerencia de su marchante Koots como por la pintura estadounidense, configurando un espacio ilimitado donde se despliegan las fuerzas creativas. En estas composiciones, el color emerge con la intensidad de un *Big Bang*, simbolizando a través de verdes, rojos, azules, amarillos y negros las distintas energías y los alientos vitales (*qi*) de la materia. Como señala Villepin (2020), el lienzo se convierte en un escenario de tensiones dinámicas que se resuelven en la búsqueda de la luz. En este proceso de transmutación radica la esencia de su pintura, generando una vibración cromática que envuelve al espectador. Sus grandes formatos y trípticos, además, refuerzan la sensación de inmensidad, situando al observador “en el corazón mismo del caos de los orígenes y del nacimiento de las formas” (Mezcua, 2012: 21).

Al igual que Shitao logra superar las distinciones entre el confucionismo, el taoísmo y el budismo chan, integrándolas tanto en su *Discurso* como en las manifestaciones de su obra, Zao Wou-Ki logra trascender las diferencias entre Oriente y Occidente, fusionando ambos sustratos culturales. Su enfoque se caracteriza por la exploración de las especificidades y técnicas de cada

una de estas tradiciones, pero siempre con el propósito de alcanzar una síntesis creativa. Según Villepin (2020), lo que une a ambos artistas es su búsqueda incansable de la unidad en ese estado de naturalidad y espontaneidad que emana del ser. La aspiración de Zao Wou-Ki es crear una pintura que surja directamente del lienzo, tal como lo expresa citando a un pintor Song: “que cuando tu pincel toque el papel, tu idea haya llegado ya más lejos que él” (Schneider, 1972: 23).

En este sentido Zao Wou-Ki distingue claramente entre espontaneidad y rapidez en la creación artística. Su proceso es pausado y meticuloso, dedicando largos períodos a cada obra y manteniendo un ritmo de producción moderado, con no más de ocho o nueve pinturas al año (Weitz et al., 2016). La acumulación de capas pictóricas en sus lienzos refleja esta dedicación. En una entrevista con Plazy (1975), Zao Wou-Ki reflexiona sobre la caligrafía, señalando que para él no posee la novedad del gesto y la inmediatez que representa para los artistas occidentales. En su concepción, la caligrafía no es abstracta, sino más bien figurativa, ya que las palabras que componen los caracteres tienen un significado intrínseco. Esta diferencia en la percepción de la caligrafía subraya el contraste entre las tradiciones artísticas orientales y occidentales, evidenciando una aproximación al arte profundamente enraizada en la simbología y el significado, más allá de la forma visual.

Durante los años 1971 y 1972, incluso en sus tintas, la aparente espontaneidad exige un proceso de reposo y superposición de aguadas antes de la aplicación de los trazos finales. En este período, circunstancias personales lo llevan a redescubrir la técnica del pincel y la tinta, influenciado por el consejo de su amigo Henri Michaux. Impedido de trabajar al óleo mientras cuidaba a su esposa May, Zao retorna a esta práctica en formatos reducidos, encontrando una nueva dimensión expresiva. Michaux, elogia y reivindica el carácter chino del resultado: “sutilmente era humo, no tinta lo que había penetrado en él. Había recuperado los ritmos de la naturaleza y el fino papel los había recogido con total naturalidad” (Wou-Ki et al., 2022: 156). Sin embargo, para Zao no existe una dicotomía entre tradiciones. Como él mismo afirma, el problema de la pintura es universal y debe ser abordado en su totalidad (Wou-Ki & Jianping, 1987). A través del pincel y la tinta, se reconcilia con su herencia artística, fusionando opuestos como el yin y el yang, el vacío y lo pleno, la sencillez y la expresividad del gesto. Esta misma energía de tensiones contrastantes se traslada con igual intensidad a su uso del color, reafirmando su compromiso con una pintura que trasciende categorías culturales.

La obra de Zao Wou-Ki se caracteriza por una búsqueda de síntesis que no se limita a la conciliación de tradiciones artísticas contrastantes, sino que se alimenta de la tensión entre ellas (Lee & Peterson, 2017). Su exploración pictórica se fundamenta en la fusión de materiales, integrando la espontaneidad y emotividad de la tinta china con la deliberación y el análisis propios de la pintura al óleo. A diferencia de la gestualidad directa de artistas occidentales como Soulages o Kline, Wou-Ki desarrolló una técnica que le permitía regresar constantemente a la superficie, reelaborando la pincelada hasta dotarla de vida propia. Como él mismo señala, “cada trazo debe tener una función que desempeñar, para así despertar la imagen y hacerla más viva” (Wou-Ki & Jianping, 1987: 15).

Este proceso resuena con el concepto de la pincelada única de Shitao, entendida no solo como un trazo espontáneo, sino como la unidad del conjunto y una expresión íntima más profunda. En esta línea, Annie Madet-Vache destaca que, aunque su obra parece fruto de un único gesto, cada centímetro cuadrado está trabajado con la minuciosidad de una miniatura (Duponchelle, 2024).

El aprendizaje de la litografía y el grabado también enriqueció su lenguaje visual, permitiéndole incorporar técnicas como la reducción de campos de color a planos lavados o la aplicación de efectos calcográficos. Así, su pintura invita al espectador a un juego perceptivo en el que la materialidad de la obra y la tridimensionalidad de la superficie oscilan entre la abstracción y la evocación paisajística. Como señala Weitz (2016), este efecto hipnótico sumerge al espectador en un ciclo de percepciones cambiantes, donde la aparente calma del cuadro encierra en su interior la posibilidad de la transformación.

Como señala Mezcuca (2021), Zao Wou-Ki trasciende la concepción decimonónica de lo sublime asociada al temor ante las fuerzas destructivas de la naturaleza, sustituyéndola por una voluntad de fusión y contemplación. En su obra, el espectador presencia la manifestación de energías creativas, y en algunas piezas, incluso aparece una figura casi imperceptible que encarna esa mirada contemplativa. Sin embargo, esta presencia no enfrenta lo terrible



Figura 5.- *El viento empuja el mar*. Tríptico. Zao Wou-Ki. 2004. Óleo sobre lienzo, 194,5 x 390 cm. Photo Dennis Bouchard

ni el abismo, sino que supera el miedo para entregarse a la observación serena de las fuerzas naturales en transformación. [Fig. 5]

La pintura de Wou-Ki expresa una aspiración a la plenitud, construyendo un espacio diáfano e ilimitado. A pesar de la monumentalidad de sus grandes formatos, mantienen una profunda intimidad y carga poética (Lacoste, 1964). A través de estos recursos, el artista no solo amplifica la inmersión del espectador, sino que lo conduce al origen del caos, al vacío generador de las manifestaciones del *Tao*, ofreciendo una experiencia de transformación y contemplación del universo en su estado primordial.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

El análisis del arte de Zao Wou-Ki y del *Discurso sobre la Pintura* de Shitao permite comprender cómo, a pesar de la distancia temporal y cultural, ambos artistas comparten una concepción del arte como un medio de exploración espiritual y de conexión con la naturaleza. En un contexto en el que la vida moderna impone ritmos acelerados y una constante estimulación, sus obras ofrecen un espacio de contemplación que invita a la pausa, el silencio y la introspección. Desde esta perspectiva, el arte no es solo una manifestación estética, sino una herramienta para la reconciliación del individuo consigo mismo y con el mundo que lo rodea.

Zao Wou-Ki transforma la tradición pictórica china a través de un proceso de síntesis que le permite integrar elementos de la caligrafía y la tinta con los recursos expresivos de la pintura occidental. Su obra no solo se nutre de la experimentación con materiales y técnicas, sino que también mantiene una profunda afinidad con el pensamiento taoísta, en particular con la concepción del vacío como un espacio dinámico y generador de significado. Este principio, presente en la pincelada única de Shitao, encuentra en la pintura de Zao una reinterpretación en la que la abstracción no es un alejamiento de la realidad, sino una vía para captar su esencia más profunda.

La relación entre la naturaleza y el ser humano, central en la tradición artística china, se manifiesta en ambas propuestas como un eje fundamental. Tanto en los paisajes de Shitao como en las composiciones abstractas de Wou-Ki, la pintura se concibe como un reflejo de los procesos naturales, donde la armonía surge de la interacción entre fuerzas opuestas. Así, la obra pictórica trasciende su materialidad para convertirse en un espacio simbólico de resonancia entre el artista, el espectador y el universo.

En este sentido, el arte se revela como una práctica transformadora que permite experimentar la unidad entre materia y forma, orden y caos, tiempo y eternidad. A través de la contemplación, el espectador no solo accede a una experiencia estética, sino que participa de un proceso de conexión profunda con su propia interioridad. De este modo, la pintura de Zao Wou-Ki y la teoría pictórica de Shitao ofrecen un modelo de percepción que desafía la inmediatez del mundo contemporáneo, reivindicando la importancia del silencio y la atención plena como formas esenciales de conocimiento y existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Ames, R. T. (2020). Correlative thinking: From abduction to Ars Contextualis in early Chinese cosmology. *Azja Pacyfika*, 1(23), 17–35. 10.15804/ap202001
- Arnau, J. (2022). *En la mente del mundo: la aventura del deseo y la percepción*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Chazal, G. (2024). Peinture e souffle. Zao Wou-Ki. *Les allées d'un autre monde* (pp. 13–42). París: In fine. Éditions d'art.
- Cheng, F. (2016). *Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china*. (7th ed.). Madrid: Siruela.
- Dagen, P. (2013, Apr 11). Zao Wou-ki, la puissance du geste. *Le Monde*, Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/1325013388>
- De Villepin, D. (2020, ZaoWou-Ki: Friendship and- reconciliation. <https://www.zaowou-ki.org/>. Retrieved 2024, from <https://www.zaowouki.org/en/zao-wou-ki-friendship-reconciliation-at-the-villepin-gallery-in-hong-kong/>
- Duponchelle, V. (2024). Exposition: à Deauville, Zao Wou-Ki, de la beauté en toutes choses. *Le Figaro*, <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/exposition-a-deauville-zao-wou-ki-de-la-beaute-en-toutes-choses-20240426>
- Frèches, J. (2007). La inspiración y el alma. En Frèches (Ed.), *Zao Wou-Ki. Obras/escritos/entrevistas* (pp. 9-80). Polígrafa.
- Guigon, E., Huser, F., & Ucciani, L. (2001). *Zao Wou- Ki*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- Hay, J. (2001). *Shita : painting and modernity in early Qing China*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jullien, F. (2008). *La gran imagen no tiene forma*. Barcelona: Alpha Decay.
- Lacoste, M. (1964). Exposition collective. Hors dimensions. Centre américain de Paris, *Le Monde*,
- Lao Tse [versión de Stephen Mitchell]. (2007). *Tao Te Ching*. Madrid: Alianza.
- Law, S. (2011). Being in Traditional Chinese Landscape Painting. *Journal of Intercultural Studies*, <http://dx.doi.org/10.1080/07256868.2011.584615>
- Lee, L., & Peterson, K. (2017). The Global Art of Zao Wou-ki. *Contemporary French and Francophone Studies*, 21(1), 118-126. 10.1080/17409292.2017.1303973
- Ma, M. (2020). “Evaluating Painters All Over the Country” Guo Xi and His Landscape Painting. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, Proceedings of the 4th International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2020)*, 469, 72–77. 10.2991/assehr.k.200907.013
- Maillard, C. (2021). *Las venas del dragón. Confucianismo, taoísmo y budismo*. (2ª ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Manrique, M. E. (2018). *Arte, naturaleza y espiritualidad. Evocaciones taoístas*. Barcelona: Kairós.
- Mezcuá, A. (2021). *Zao Wou Ki o la superación de lo sublime*. Bambú, dragones y tinta. Revista cultural sobre China, Arte y Cultura, nº 7. Retrieved Marzo de 2024, from <https://www.bambudragonesytinta.com/zao-wou-ki-o-la-superacion-de-lo-sublime.html>
- Navarro Huidobro, M. d. M. (2016). *La pintura de paisaje en las tradiciones taoísta y budista zen: el flujo de la vida, la figura humana como elemento natural* <https://hdl.handle.net/20.500.14352/21383>
- Plazy. (1958). La caligrafía y el mundo del arte parisino. Mesa redonda. *Bokubi*, (76)
- Ragon, M. (2007). Entrevista con Zao Wou-Ki en Frèches (Ed.), *Zao Wou-Ki. Obras/escritos/entrevistas*. Polígrafa.
- Racionero, L. (2016). *Textos de estética taoísta* (Tercera ed.). Madrid: Alianza.
- Romero Leo, J. (2021). El descubrimiento del paisaje en China: la influencia de la imaginaria taoísta. *Anales De Historia Del Arte*, 31, 263-282. 10.5209/anha.78059
- Rongqiao, W., & Yan, H. (2024). “Lejos del polvo” en el Discurso acerca de la pintura de Shitao: Soledad en el arte chino. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 1-15. 10.5209/aris.90721
- Rowley, G. (1981). *Principios de la pintura china*. Madrid: Alianza.
- Roy, C. (1960). *Zao Wou-Ki*. Nueva York: Grove Press.
- Schneider, P. (1972). *Dialogues du Louvre*. Atheneum. <http://hdl.handle.net/2445/121002>
- Shitao. (2012). In Lecea M. P., Leys S. (Eds.), *Discurso acerca de la pintura por el monje Cala-*

baza Amarga / Shitao; edición española de María Lecea; traducción del chino y comentarios de Pierre Ryckmans. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- Sullivan, M. (2008). *The arts of China*. University of California Press.
- Weitz, A. (2015). 'Infused with the Best Essence of China': Zao Wou-Ki's Early Career. *Orientations*, 10.
- Weitz, A. (2016). *Zao Wou-Ki and the split-space of enunciation*. En Walt et al., *No limits: Zao Wou-Ki* (pp. 17-31). Asia Society Museum & Colby College Museum of Art.
- Wou-Ki, Z., Marquet, F., & Hendgen, Y. (2022). *Autoportrait*. París: Hachette Pluriel Editions.
- Wou-Ki, Z., & Jianping, S. (1987). Zhao Wuji Jiangxue Bilu [The lecture notes of Zao Wou- Ki]
- Yamada, S. (2022). Soulages, Michaux, Malraux y Vieira da Silva, amigos e inspiradores de Zao Wou-Ki. *Imafronte (Murcia)*, (29), 1-15. 10.6018/imafronte.480261