

# LA OBSERVACIÓN COMO PASO PREVIO A LA REPRESENTACIÓN. LA ESCULTURA TRADICIONAL EXTREMO ORIENTAL

Ana Esther Balboa González  
CES Felipe II. Aranjuez  
Bellas Artes

## Resumen:

Este artículo gira en torno a un estudio sobre determinadas esculturas que, por sus características formales y, sobre todo, conceptuales, se desarrollan en la civilización occidental y en la civilización oriental, debido -y este es el eje central del estudio- a un proceso de observación de la realidad de la naturaleza que las hace conceptualmente análogas.

**Palabras clave:** Observación, tradición, escultura, oriental.

Al analizar la observación dentro del mundo del arte se deben tomar en consideración dos modos de entender este proceso. Toda representación artística comienza con un proceso de observación, bien interno, enfocado al propio observador, o bien externo, dirigido a la naturaleza que nos rodea.

Para acotar adecuadamente este hecho, se estudiará el significado de las palabras *tradición* y *observación* con el objetivo de conocer en qué parámetros se mueve este análisis. Etimológicamente la palabra de origen latino *observar*, del latín *observare*, significa concretamente «guardar», «vigilar», «examinar atentamente», o «respetar», «cumplir». A su vez, la palabra *tradición*, tomada desde su raíz latina *traditio -onis*, significa «entrega», o «transmisión».

Al hablar de tradición se hace inevitable recurrir a conceptos como tradicional, devoción, semejante o transmisión. Si bien las representaciones artísticas tenidas en cuenta tendrán relación formal y conceptual con estos conceptos, no siempre esta relación será evidente tanto en su configuración formal como conceptualmente, por lo que ha de ser puesto en consideración de forma previa. A su vez, en lo que se refiere al término *observación*, se hace necesario igualmente hablar de conceptos como contemplar, respetar, vigilar, mirar, ver y examinar.

En relación con estos términos, el análisis trata de la transmisión desde el punto de vista artístico del arte de la escultura, basado en el examen atento del entorno del hombre, la naturaleza. Se trata de un reconocimiento respetuoso de la naturaleza que nos rodea, que se propone captar la substancia de lo percibido en aras de una mayor comprensión; pero, sobre todo, de una comunicación con el entorno en un plano de igualdad. Esta manera de observar, escrutar la naturaleza desde el respeto que acabo de enunciar y con una actitud siempre vigilante, implica un talante muy concreto, una cualidad vital que engendra una forma de arte característico, propia de una concepción vital especial.

Enumerar las peculiaridades de este arte es una tarea compleja ya que no se dan únicamente en un pueblo o civilización determinados, sino que muy al contrario, estas cualidades están presentes en todos los pueblos que a lo largo de su historia han tenido, aunque sólo sea de manera ocasional, relaciones con el entorno más cercano desde la admiración templada, el recogimiento, y hayan sentido necesidad de manifestarlo.

No obstante, existen ciertas civilizaciones en las que esta concepción vital impregna todas las manifestaciones culturales, perdurando en el tiempo hasta casi nuestros días; convirtiéndose en paradigma de este pensamiento.

Como base argumental del estudio, comenzaremos por presentar el tipo de figuras en las que buscaremos especificidades propias por las que se hacen análogas a otras culturas.

La estética que anima la escultura objeto de esta investigación es la que nos brindan unos ejemplares definidos de figuras del arte oriental, circunscrito a la civilización china y algunos ejemplos de la cultura japonesa, y sus correspondencias en unos arquetipos de figuras del arte europeo de la Antigüedad, además de algunos ejemplos en otras culturas y civilizaciones como la egipcia. Dado el amplio abanico de formas artísticas que forman parte de la cultura de estos pueblos, centro el estudio en un tipo muy especial de figuras.

Las esculturas tratadas y estudiadas son, por una parte, pequeñas figuras, muchas de ellas funerarias, en algunos casos exvotos, y otras, sencillas piezas con un carácter popular, folclórico, apegadas al mundo cotidiano. Casi todas ellas tienen una particularidad en común: son anónimas.



Grupo de Damas.  
Cerámica T'ang

El rasgo fundamental de este tipo de obras es que son piezas que reflejan una realidad íntima y subjetiva. Desde un punto de vista estrictamente formal, no se despegan de la naturaleza sensible y aparente tal cual es percibida, sin aditamentos, sino que tienden a ella con un sentido esencial que se hace evidente en la poca relevancia que adquiere el cuerpo humano en contraposición a la *actitud* de la representación, dotando a la pieza de una trascendencia y un significado potente.

Este tipo de figuras está incluido en lo que algunos autores definen con el amplio término de *arte tradicional*, aquel en el que la forma de hacer se transmite de generación en generación, y que, por tanto, está apegada a concepciones arcaicas, populares.

Dichas figuras necesitan un proceso ordenador para transformar la realidad aparente, *objetiva* en una realidad distinta, que diremos *subjetiva*, y que se da a través del ritual. Esto sucede de una

manera análoga a la transformación que se hacía en la primitiva mimesis del *kolossós* (Bozal, 1987, pp. 67), (Arriba d, 1992, pp. 16) del mundo griego antiguo.

Tanto en la civilización china como en muchas ocasiones en la japonesa, la necesidad de introspección que supone la contemplación previa a cualquier acto artístico constituye ya de por sí la condición del ritual.



Camello. Cerámica T'ang.

En el gran libro de Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*, este se pregunta en un momento de su aprendizaje sobre la naturaleza del maestro cuando una y otra vez muestra al alumno todo el proceso ritual previo a la acción en sí, e inquiriere acerca de qué mueve a su maestro a hacer esto:

«Persevera en la costumbre tradicional [...], los preparativos tienen a un tiempo la virtud de “sintonizarlo” con su creación artística. A la serena tranquilidad con que los lleva a cabo debe aquella decisiva relajación y el equilibrio de todas sus energías, aquella concentración y presencia de ánimo, sin los cuales ninguna obra genuina se realiza.» (Herrigel, 2003, pp. 66-67)

Lo que percibimos del mundo que nos rodea deja de ser objetivo desde el momento en que pasa por la percepción e intelecto de cada persona. Se configura en ese momento un mundo nuevo del que hacemos partícipes a los demás, cuando lo representamos en un soporte físico cualquiera. Esta nueva realidad –que es la representación– se situará en un punto intermedio entre ambas situaciones, entre lo objetivo que es la realidad aparente y lo subjetivo que es el *filtro* por el que la percepción ha pasado antes de hacerse material, y transformarse en imagen.

Las formas artísticas a las que hacemos referencia, consecuentemente con ese proceso, son aquellas en las que el objeto artístico se presenta como algo bien trabado, bien elaborado y articulado, trocándose en un objeto significativo, y en el que se intuye una recuperación del equilibrio perdido en el proceso de abstracción e interiorización que comienza con la observación.



Grupo de caballos  
bailando. Cerámica.  
T'ang

El arte de manera general es significativo puesto que al representar<sup>1</sup>, dotamos de significado al objeto. En las obras que nos ocupan, además existe una conciencia de esta significación claramente manifiesta en el origen de la representación artística, el empuje de una necesidad íntima de tal manera que ésta dignifique la vida de los demás hombres, ya que les brindará un conocimiento realzado, dilatado con relación a su vida ordinaria. Tendrá poca importancia en este caso la recurrencia a unas formas ya trabajadas o ya elaboradas, puesto que la originalidad tan deseada irá implícita en la propia singularidad individual. En palabras de Huyghe e Ikeda:

«El arte sólo se afirma si agrega algo a lo que ya existe y hasta lo que es previsible. Por obra del acto creador, el arte introduce en la realidad, no ya una repetición o una consecuencia, sino una aportación nueva, virgen de alguna manera, una riqueza suplementaria que nada hacía prever: el propio autor de la obra no adquiere plena conciencia de su alcance hasta terminarla y aún puede quedar sorprendido de su alcance.» ( Huyghe – Ikeda, 1985, pp. 259-260).

En estas obras, la labor artística está enfocada a un trabajo manual, casi artesano; esta labor es intrínseca a la obra y la dota de unas características concretas. La mano del hombre que las creó está presente, dotando al objeto de esa humanidad. El componente artesanal está implícito en la obra, puesto que en la mayor parte de los casos están hechas por artesanos, ya sean escultores, ceramistas, fundidores...; la consideración social de estos era menor que la que tenían los pintores o los escritores a los que se consideraba artistas. Antón Pacheco en este sentido señala:

«Para las sociedades tradicionales no existe diferencia entre artista y artesano, como tampoco entre arte, artesanía o técnica: en todos los casos se trata siempre del acto ordenador y determinante que el hombre lleva a cabo.» (Antón Pacheco, 2001, pp. 303).

El significado es tanto más poderoso y relevante cuanto mayor sea la perfección técnica con que esté representado el objeto.

En el arte oriental, estas obras, desde el punto de vista técnico, demuestran un gran virtuosismo debido a que los artesanos conocen la técnica sin sentirse presos de ella. Sin embargo, transmiten en sus piezas la elegancia y sutileza de las mejores poesías, demostrando gran destreza en el oficio. Al dominar el oficio lo superan y se colocan en un nivel superior, en el que no se dejan llevar por la técnica sino por ese estado de concentración que sólo se adquiere con la experiencia,

y que es propio de las actividades -artísticas o no- de las culturas china y japonesa. La obra de Eugen Herrigel acerca del arte del tiro con arco es magnífico ejemplo de ello:

«[...] la didáctica japonesa conduce a ese incondicional dominio de las formas. Practicar, repetir y repasar lo repetido en línea ascendente la caracterizan durante largos períodos. Por lo menos es así con respecto a todas las artes tradicionales. Demostrar, ejemplificar; penetrar por empatía, imitar.» (Herrigel, 2003, pp. 61)

Al respecto dice Confucio: «¿Estudiar y de vez en cuando repetir (lo que uno ha aprendido), no es quizás un placer? Un amigo viene desde lejos: ¿No es acaso una alegría? No ser conocido por los demás y no enojarse por ello: ¿No es quizás un comportamiento de sabios?» (Confucio, 1992, pp. 23)

La razón de que no tengan la categoría social de los pintores está en que la escultura requiere de un trabajo manual y los oficios con esta característica alienan al hombre; como el artista chino es en esencia contemplativo apuntará Valeriano Bozal que la intervención del trabajo físico en la ejecución de la obra «envilece la obra porque instaura entre hombre y naturaleza una relación alienante para ambos» (Bozal, 1983, pp. 324)

Las obras de arte escultóricas de este estudio se incluyen por sus cualidades en una faceta del arte universal conocida como arte tradicional. La amplitud de este término hace que sea necesario concretar: el interés se centrará en las esculturas de tipos populares, aquellas que fijan su objetivo en la realidad aparente y cotidiana de la naturaleza y de la vida del hombre. En estas esculturas se atisba una libertad de acción dentro de la norma que las hace especialmente interesantes.

En la escultura china encontramos las pequeñas figuras ya mencionadas: las figuras funerarias del tipo *Mingqi*, las pequeñas figuras de la época *Tang* y las sencillas maquetas de construcciones típicas.

En la escultura japonesa encontramos las singulares representaciones cilíndricas del tipo *Haniwa*, algunos ejemplos escultóricos de la escuela *Kei*, las pequeñas figuras conocidas como *Netsukes* y los exvotos conocidos como *Emma*.

Todas estas esculturas engloban una diversidad de rasgos tanto de carácter formal como expresivo y conceptual. Una cualidad común: el valor está en lo que se trasmite en ellas y, por lo tanto, la trascendencia, la temática; lo que *cuentan* es lo que interesa.

La obra de arte portadora de un contenido trascendente va más allá de los propios deseos del artista para erigirse en algo necesario por sí mismo. Existe un tipo de arte que trasciende al propio artista y que se transmuta en ineludible para el hombre. A este arte, que es equivalente a lo que se ha venido en llamar arte trascendental, se refiere Antón Pacheco relacionándolo con la idea platónica de la identidad y la relación de equivalencia entre bien, verdad y belleza:

«La unidad trascendental a la que se refiere el arte tradicional viene recogida por la secular elaboración platónica de la identidad ontológica entre bien, verdad y belleza, que lo bueno, lo bello y lo verdadero estén, desde una perspectiva trascendental, en pie de igualdad metafísica.» (Antón Pacheco, 2001, pp. 304)

La explicación, según esto mismo, sería que lo bello en la realidad que evoca el arte trascendental, tradicional, está identificado con lo verdadero, y esto a su vez, con lo

bueno: « [...] lo bueno aparezca como bello y ambos en su determinación de verdadero; o a la inversa, que lo verdadero sea la iluminación en la que luce lo bello y ambos la trabazón de la verdad epifánica del ser» . Y continúa: «El arte está comprometido fundamentalmente con lo bueno y lo verdadero, de la misma manera que al artista, en su labor específica, no le son ajenas las ideas de bondad y verdad.» (Antón Pacheco, 2001, pp. 304)

El citado autor concluye: «[...] según todo lo dicho, el arte es un trascendental: no es el hombre quien hace arte, sino más bien el arte se hace presente al hombre.» (Antón Pacheco, 2001, pp. 304).

Esta idea lleva al autor a equiparar arte oriental y arte occidental desde ese entendimiento: «es ese sentido el que preside y define al arte oriental, y es este mismo sentido el que posibilita relegar y asemejar arte oriental con arte occidental.» (Antón Pacheco, 2001, pp. 304)

Continuando con este tipo de figuras, además de obedecer a una temática particular, responden a un compromiso con la belleza. Estas figuras no engañan, son bellas y verdaderas en sí, porque trascienden el mundo engañoso de la percepción para colocarse en el mundo real y verdadero- y por lo tanto bello- de las ideas. Ningún arte como el oriental sigue con tanta aceptación la norma para representar una idea.

«En el libro de esquemas chino [...] podemos leer: “uno tiene que conocer bien la entera forma del pájaro. Los pájaros nacen de huevos y sus formas se parecen a huevos con el añadido de cabeza, cola, alas y patas. Al desarrollar el pájaro a partir del huevo, el artista seguirá el camino de la naturaleza”.» (Gombrich, 1979, pp. 152).

Llegados a este punto, como dice Antón Pacheco, hay un entendimiento del arte que posibilita la correspondencia entre el arte oriental -ya acotado- y una faceta específica del arte occidental; ésta englobará esa tradición escultórica de carácter popular en la que existe un realismo idealizado, fuera de la norma exigida por el arte oficial, pero en el que se sigue un modelo igualmente.

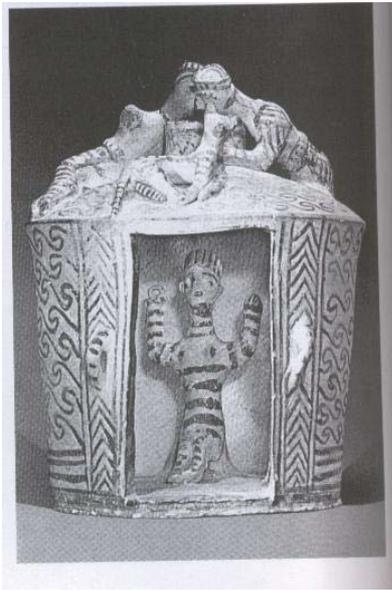
Curiosamente y en concomitancia con lo expuesto, Brian Keeble (Manniche, 2001, pp. 11) señala que a diferencia del placer que siente el hombre al contemplar algo bello, la belleza de la obra de arte propiamente dicha tiene más que ver con el entendimiento de que esa obra ha de ser fiel a la naturaleza que la mueve.

Las figuras de tipo popular arcaico de las civilizaciones griega, egipcia, romana, bizantina, mesopotámica..., tienen en virtud de lo ya expuesto un punto común con el arte asiático que nos ocupa, y es la necesidad de expresar unos pensamientos comunes al hombre en cuanto que:

«Cuando el arte asiático es más semejante en género al europeo, cuando más se asemeja al arte griego arcaico, al bizantino o al románico, es cuando los parecidos superficiales son menos reconocibles. Tenemos aquí dos estilos de arte necesariamente diferentes, diferentes porque si bien todos podemos pensar los mismos pensamientos, sólo podemos expresarlos a nuestra manera; estilísticamente diferentes, pero esencialmente iguales, porque persiguen los mismos fines y proceden de la misma manera, de las causas formales a la información del material.» (Coomaraswamy, 1983, pp. 23)

Como se refleja en esta cita anterior, el fondo, la temática, si bien por caminos distintos, refleja una humanidad común. Siendo la razón de esta elección la afinidad

perceptiva entre algunas manifestaciones de las culturas oriental y occidental, propongo llegar a puntos comunes entre ambas, siendo una de ellas precisamente la *tradición*.



Modelo en arcilla de un edificio circular.  
Arcanes. Creta h.1000 A C. Museo de Heraclio.

La tradición escultórica popular nos *entrega* la concepción vital de asumir con humildad la importancia de las pequeñas cosas. De esta razón deriva que la temática popular esté arraigada a la tierra, a las preocupaciones del hombre enraizado. Son obras que forman parte intrínsecamente de la naturaleza, y por esto son parte esencial del hombre *completo*.

Convierte cualquier acto cotidiano en ritual de relación entre el hombre y la razón de la existencia. Esta es la expresión última de las obras de arte orientales y occidentales a las que hacemos referencia.



Maqueta funeraria de una casa de campo. Cerámica.  
Cantón. Han.

En Occidente se disfruta generalmente de estas obras como elementales recreaciones y curiosidades; sin ser censurable, sin duda, es cierto que comprenderlos profundamente, con la utilidad, finalidad y estilo con que fueron creados, resulta ya una tarea ilusoria.

En el arte popular occidental u oriental, existe una necesidad de establecer una comunicación con el entorno a través de un lenguaje común en el que existe una *tradicón en la observación*. Esta expectación ante la naturaleza y la condición humana se desarrolla en estas culturas con un sentido íntimo, intrínseco a su propia existencia, y constituye una condición de la propia naturaleza humana, del individuo asentado en la atención hacia el entorno.



Urna en forma de cabaña.  
S. IX-VIIIa C.

La reflexión en la que el artista está inmerso no se puede ver como el mero hecho de mirar para representar, con una finalidad puramente mimética o naturalista.

Observar no es mirar únicamente con los ojos, sino que es crear en la mente un espacio de penetración de la realidad que entra a formar parte de la persona fundamentalmente por la mirada, sin dejar de lado otros sentidos que participan en la actividad.

Cuando me refiero por tanto al término *observación*, creo que éste establece ese vínculo entre las dos realidades objetiva y subjetiva, y creo también que estas *figuras* son el producto, y además la consecuencia, de un conocimiento basado en el *reconocimiento* de la naturaleza con un afán de comprensión.

Son propuestas formales dotadas de una expresividad admirable, ligeras a la vez que concisas, dotadas de una profunda carga conceptual y con una autentica ligazón a la naturaleza, y por lo tanto a lo más importante, la vida, y a las razones vitales que animan al hombre en su caminar. Son obras que tratan de equipararse a la naturaleza sin agredirla, sin intentar transformar su esencia.

El interés en torno a estas figuras surge al conocer lo que se llama *arte chino de género*. En su mayoría son piezas funerarias que nos hablan del hombre y su entorno, que reproducen escenas de la vida cotidiana. Están hechas en su mayor parte con arcilla y en algunos casos fueron fundidas en bronce. Representan mujeres, hombres, animales y también hay algunas que reproducen viviendas y que constituyen un claro testimonio de la arquitectura civil de la época.

Al comenzar a estudiar estas figuras empezaron a plantearse las correspondencias entre las mismas y otras figuras similares de épocas y contextos sociales muy distintos como Grecia, Roma, Egipto... y entonces surge la idea de que el arte tradicional de ambas

civilizaciones probablemente está ligado por esta necesidad de observación del hombre y su entorno, por esta manera de ejecutar las obras, en las que el artista se confunde las más de las veces con un artesano. Definitivamente, cada cultura imprime su carácter peculiar a la obra. Sin embargo, hay características comunes a todas ellas:

1. Están enfocadas a una función determinada, ya sea decorar una estancia, proteger a una persona viva, habitar un jardín, o acompañar al difunto. La función determina la temática de la obra.
2. Están dotadas de una presencia potente debida en parte a que formalmente son esenciales, es decir, prescinden de lo particular para fijarse en lo inmutable.
3. Están sujetas a una disciplina conceptual y técnica muy arraigada, a unos cánones establecidos. Son esculturas normativas.
4. La disciplina determina que la ejecución de la obra, incluso su concepción, se lleve a cabo a través de un ritual. Esto hace que sea un arte muy bien trabado, ordenado, estructurado.
5. La obra está impregnada de existencialidad. La subjetividad del artista no ahoga la expresividad intrínseca de la obra haciéndola vehículo de su propio *yo*.
6. Estas características no comprometen la sobriedad temática de la obra, ni su severidad y austeridad en las formas.

Los testimonios artísticos más abundantes que nos han llegado de esta época parecen ser procedentes de las tumbas. Se trata en su mayor parte de piezas de barro cocido, en las que encontramos representaciones humanas y animales. Todas ellas están plasmadas con gran sentido de la realidad, pero no son naturalistas en el estricto sentido de la palabra.

Nos hallamos ante un arte íntegro, conformado, equilibrado, que está de acuerdo con las tesis moralizadoras del confucianismo, y por ello denota una intensa búsqueda de medida. Las figuras tienden hacia una humanización que conjuga el modelado y el movimiento en una forma elegante y sin estridencias.

Desde el punto de vista occidental, la visión sobre el arte chino generalmente se circunscribe a motivos como los farolillos rojos, los dorados exagerados de las decoraciones de los restaurantes, los grandes budas, etc. Sin embargo, la visión sobre el arte japonés impone unos motivos decorativos de gran sobriedad que en absoluto merman la originalidad vital sobre la que se asientan. No obstante, hay que decir que a lo largo de la historia de las culturas china y japonesa, el mundo conceptual chino ha inspirado los grandes movimientos filosófico-morales que hoy son una base sobre la que se asienta la cultura japonesa y la inspiración de su arte, constituyendo junto con los valores autóctonos un arte original, genuino y de gran valor, tanto artístico como cognitivo.

A pesar de que los motivos ornamentales chinos y japoneses al ser trasladados a occidente derivan en un estilismo que se arraiga con fuerza, y son ejemplo que encierran las tendencias estéticas de este incipiente siglo XXI o la llamada *Chinoiserie*

que dominó las modas decorativas del siglo XVIII, la búsqueda artística del arte oriental chino y japonés no es exclusivamente ornamental, ya que, muy al contrario, su decoración, no religiosa, tiende a una gran austeridad material y formal. En un texto referente al diseño japonés que es trasladable a casi todas sus manifestaciones artísticas se dice:

«*Lightness* and *rigidity* are often presented as distinctive features of Japanese culture. But these comprise only one aspect of the design of Japan which also possesses the seemingly contradictory attributes of *simplicity* and *splendour*.» (Izumi, 1989, pp. 7).

## Bibliografía:

Antón Pacheco, J. A., *Símbolos estéticos. Arte oriental, símbolo y tradición*, Sevilla, Ed. Universidad de Sevilla, 2001.

Arriba, P. de, “*El problema formal en la representación escultórica de la figura humana en movimiento*”, Madrid, Tesis de la UCM, 1992, alude a Bozal, V., *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.

Bozal, V., *Historia del arte. Escultura II*, Barcelona, Ed. Carrogio, 1983.

Confucio, *Lun - yü (Diálogos)*, Madrid, Grandes Civilizaciones China, Grupo Libro, 1992.

Coomaraswamy, A. K., *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona, Ed. de la Tradición Unánime, 1983.

Gombrich. E. H., *Arte e Ilusión*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979.

Herrigel, E., *Zen en el arte del tiro con arco*, Buenos Aires, Ed. Kier, 2003.

Huyghe, R. e Ikeda, D., *La noche anuncia la aurora*, Buenos Aires, Ed. Emece, 1985.

Izumi, S., *Package design in japan*, West Germany, Ed. Taschen, 1989.

Keeble, B., “*A holy tradition of working. Passages from the writings of Eric Gill*”, del libro *El arte Egipcio*, por Lise Manniche, Madrid, Alianza Forma, 2001.

---

<sup>i</sup> Véase significado de *representación* en *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Cáp. 1. «Representación y sujeto», Valeriano Bozal, *La balsa de la medusa*, Madrid, Visor, 1987.