

**RESONANCIAS DEL MISTERIO DE LA
CREACIÓN
ESTUDIO COMPARADO DE LA NOCIÓN CHINA
DE BELLEZA (美)**

*Gloria Luque Moya
(UNED, Málaga)*

Resumen:

La estética comparada es una nueva rama de la filosofía que trata de superar los límites de la estética actual, dominada por la filosofía occidental, a través de una fertilización cruzada entre diferentes culturas. Esta área de reflexión se inició en la segunda mitad del pasado siglo, pero recientemente ha atraído a numerosos investigadores preocupados por las restricciones de las categorías occidentales. Este artículo trata de ampliar el enfoque de estudio de la noción occidental de belleza mediante un análisis comparado con la concepción china de belleza (*mei*, 美). Siguiendo la metodología desarrollada por esta nueva área, este estudio atiende a la dimensión ontológica que la categoría china de belleza encierra.

Palabras clave: estética comparada, armonía (和), Dewey, ritmo

Abstract:

Comparative aesthetics is a new branch of philosophy which tries to transcend the limits of current aesthetics, dominated by Western philosophies, through a cross-fertilization between cultures. This area of thought was initiated in the last half-century but has recently attracted a high number of thinkers concerned about the constrictions of Western categories. These scholars have offered new perspectives by means of a comparison of aesthetic concepts. This article attempts to broaden the approach to the notion of beauty by means of a comparative analysis with the Chinese classic notion of beauty (*mei*, 美). Following the comparative methodology developed by this new field, this study deals with the ontological dimension which Chinese category of beauty involved.

Keywords: Comparative Aesthetics, Harmony (和), Dewey, Rhythm

1. Introducción

La estética comparada es un área de pensamiento, iniciada en la segunda mitad del siglo veinte por pensadores pioneros como Ananda K. Coomaraswamy, Hajime Nakamura, Eliot Deutsch y Ulrich Libbrech¹, y que recientemente ha atraído a un gran número de pensadores preocupados por las restricciones de las categorías occidentales. Como ha señalado Eberhard Ortland², la investigación intercultural en el campo de la estética ha experimentado un notable desarrollo en las últimas décadas³, centrándose en artes cultivadas en diferentes tradiciones, así como en valores estéticos, conceptos, teorías y doctrinas particulares.

De este modo, a través de la comparación, estos estudiosos han generado nuevas perspectivas desde las que afrontar el estudio de la estética. Ahora bien, ¿qué tipo de conceptos o teorías se están analizando? ¿Cómo se puede llevar a cabo esta comparación? Estas preguntas contextualizan el principal problema al que se enfrenta este enfoque, la cuestión de la conmensurabilidad o la posibilidad de realizar una comparación entre tradiciones muy diferentes y alejadas en espacio y tiempo. Desde sus inicios, los investigadores de la estética comparada sostienen que su objetivo no es la traducción o asimilación de conceptos de una tradición a otra. De hecho, defienden que no existe un criterio común con el que se pueda clasificar a las diferentes culturas, pues ello supondría limitarlas a categorías que aniquilarían el potencial creativo.

Siguiendo el célebre trabajo en esta disciplina *Seis nombres de Belleza* (2004)⁴, este artículo trata de continuar la investigación de Crispin Sartwell sobre diferentes nociones de belleza desde un enfoque comparado. En su pionera obra el autor realiza un estudio sobre seis conceptos de belleza procedentes de distintas tradiciones culturales: *beauty* (inglés), *yapha* (hebreo), *sundara* (sanskrito), *kalon* (griego), *wabi-sabi* (japonés) y *hozho* (navajo). El punto de partida de Sartwell será que a lo largo de la historia las personas de distintas culturas, tiempos y lugares han desarrollado diferentes reflexiones acerca de la belleza, en algunas incluyendo incluso una dimensión espiritual propia.

Estas páginas ofrecen un estudio de la categoría china de belleza (*mei*), poniendo el foco de atención en la dimensión ontológica que esta noción encierra. Para ello, en primer lugar introduce el contexto en el que llegan a China los términos “estética”, “bellas artes” y “belleza” y la repercusión que tienen. En segundo lugar, atiende a las diferentes teorías que se han planteado respecto al origen del carácter *mei* (美). En tercer lugar, siguiendo la teoría onto-estética de belleza que Cheng Chung-ying ha propuesto, establece una comparación entre el término *mei* y la definición deweyana de

belleza. A modo de conclusión, se pone de relieve la aportación de esta concepción de belleza al discurso estético contemporáneo.

El estudio de la belleza (美学) en China

Desde el inicio del siglo XX, los pensadores chinos comenzaron a desarrollar un amplio interés en las teorías científicas y las ideas filosóficas que llegaban de occidente. Fundamentalmente, se vieron atraídos por la idea de explorar libremente y sin restricciones los nuevos sistemas filosóficos; pero también se sintieron fascinados por la idea de buscar conceptos afines que pudiesen relacionarse con su propia tradición. Una figura viva que ejemplifica esta doble motivación fue el rector de la universidad de Beijing Cai Yuanpei (蔡元培, 1868-1940). El pensador viajó a Alemania, donde estudió filosofía occidental en general y la filosofía kantiana en particular. Como ha puesto de relieve Karl-Heinz Pohl⁵, tras su formación, Cai declara que el hombre occidental se había moldeado por la religión, mientras que en China este papel lo ocupó la estética; por ello, reivindicó una educación estética para la China que se estaba construyendo. Su propuesta no tuvo mucho éxito pero contextualiza el ambiente en el que se comenzaron a recibir las ideas sobre la nueva área de estudio, “la estética”.

Los pensadores chinos quisieron incorporar la disciplina estética a su marco de reflexión; sin embargo la dificultad a la hora de traducir los términos e ideas generó que su introducción al discurso filosófico llegará con un retraso de cien años. Esto es, comenzaron a indagar sobre las categorías y cuestiones estéticas del siglo XVIII y XIX en el siglo XX. A ello se le suma que, desde 1949, la teoría marxista ocupó una posición dominante convirtiéndose en el único discurso aceptable en China. Sin embargo, ello no mermó el interés que entonces se estaba generando en torno a la “estética” y que floreció en los años cincuenta. Durante este periodo, los pensadores chinos realizaron la primera polémica traducción del término occidental estética por “estudio de la belleza” (*meixue*, 美学) que, con mejor o menor acierto, se sigue manteniendo en nuestros días.

Dentro de la vertiente crítica se sitúa Karl-Heinz Pohl, quien ha destacado que esta traducción muestra cierta confusión debido a la irrelevancia de este término en el contexto chino. En palabras del autor, “la categoría de lo ‘bello’, ni en la forma de belleza natural ni en la artística juega un papel importante en la tradición china.”⁶ Pohl cree que esta búsqueda frenética de la belleza por parte de los estetas chinos ha sido desafortunada, pese a que esta reflexión haya generado otros territorios interesantes de investigación. Lo cierto es que el estudio de la belleza ha sido una preocupación central en el desarrollo de la estética china. Como explica Gao Jianping⁷, la estética ha vivido

tres etapas de apogeo dentro del territorio chino y en todas ellas la belleza será una noción central.

La primera fase se despliega durante el periodo en el que China estaba construyendo su ideología marxista, por lo que la estética estuvo fuertemente conectada con el discurso político, generando diferentes versiones de la estética marxista y de la noción de belleza. El segundo periodo, que Gao ha venido a llamar “la locura por la estética”, tuvo lugar después de la revolución cultural y tuvo su mayor apogeo entre los años 1978 y 1985. Durante esta etapa, fueron recibidas con un gran entusiasmo la idea de Kant de autonomía del arte y la noción de desinterés, aunque aún se sigue manteniendo el sesgo marxista en sus interpretaciones⁸.

El tercer periodo, denominado por Gao como “el renacimiento de la estética”, surge a partir de 1998. Este renovado interés trata de proporcionar nuevas formas de hacer estética, dejando a un lado las cuestiones sobre el desinterés y la autonomía para centrarse en una estética de la vida cotidiana. Desde una postura abierta y en diálogo con estetas de otras tradiciones culturales, la estética china actual trata de dejar a un lado las especulaciones filosóficas para poner su foco de atención en lo cotidiano, en el medio ambiente, en el arte y la literatura, retomando aspectos esenciales de la noción clásica de belleza.

3. El origen del carácter de belleza (美)

Describir y caracterizar la noción china de belleza de una manera concisa, recogiendo su larga tradición poética y artística, es una labor sumamente complicada. Así lo reivindica Cheng Chung-ying⁹, quien ha señalado la necesidad de realizar un estudio histórico sobre cómo se formó el significado de la palabra *mei* y los principales principios que acompañan a la noción de belleza. Esta es también la vía que han explorado los estudiosos en la materia, quienes abogan por rastrear el uso del término en los escritos tempranos. En su intento por desvelar el origen del significado de esta noción, los especialistas han analizado las diferentes obras donde hallamos la palabra *mei* y han propuesto diferentes interpretaciones desde las que abordar de donde procede.

En esta sección, se consideran las diversas propuestas que se han formulado al respecto, poniendo el énfasis en cómo el carácter parece tener un origen de más de 3000 años. No obstante, antes de considerar dichas teorías es necesario analizar y descomponer el propio término. El carácter de belleza (*měi*, 美) está compuesto por otros dos caracteres: cabra (*yáng*, 羊) y grande (*dà*, 大). En este sentido, la primera

definición que se ofrece a este respecto es la de una gran oveja que provee al hombre de carne deliciosa. Esta es la explicación más temprana que encontramos del término en una obra pionera sobre el estudio de los caracteres del año 100 *Shuowen Jiezi*: “Belleza (美) significa delicioso. Está compuesto del carácter oveja (羊) en la parte superior y el carácter grande (大) en la parte inferior. Entre los seis animales domésticos (vaca, caballo, oveja, cerdo, gallina y perro) la oveja es la mayor ofrenda sacrificial. La belleza es idéntica a la bondad.”¹⁰

De este modo, la primera interpretación está asociada con el medio de subsistencia agrícola y alude a esa indicación de abundancia (grande) y placeres gastronómicos (la cabra). Como ha puesto de relieve Gao Jianping¹¹, esta aproximación fue aceptada por los filólogos de la China clásica como Xu Xuan (917-992), Duan Yu Cai (1735-1815), Wang Yun (1784-1854) o Zhu Junsheng (1788-1858) y se mantiene hasta una época reciente con autores como Zhu Guangqian (1897-1986). Este esteta chino desarrolló una concepción utilitarista de belleza, definiéndola como aquella que se originaba del sabor de la sopa de cabra. Por tanto, la comida deliciosa era comida bella. De hecho esta connotación aún sigue vigente en los diccionarios modernos *Ci Yuan* (El origen de las palabras)¹² y *Zhongwen Da Cidian* (Gran diccionario de la lengua china)¹³.

Sin embargo, en ese mismo artículo Gao Jianping rebate esa interpretación. A través de un estudio en profundidad de los textos clásicos disponibles¹⁴, el autor propone que el significado original de la palabra belleza no estaba relacionado con la comida deliciosa: durante la dinastía Zhou (1050-771 a.C.), el periodo de primavera y otoño (770-476 a.C.) y parte del periodo de los reinos combatientes (475-380 a.C.) los chinos no consideraban que la comida deliciosa fuera bella; desde mediados del periodo de los reinos combatientes (38-280 a.C.) comienzan a denominar ocasionalmente la comida deliciosa como bella; a final del periodo de los reinos combatientes (280-221 a.C.) ya se populariza el uso del término bello para denominar a la comida deliciosa.

Los hallazgos recientes de la arqueología también parecen desacreditar esta noción. En los escritos de la dinastía Shang (1766-1122 a.C.) encontrados en los huesos, conchas y objetos de bronce se ha descubierto que sólo algunos caracteres de belleza tienen el carácter de cabra en la parte superior. Esto ha propiciado una segunda interpretación, según la cual el carácter es el resultado de llevar una indumentaria específica o plumas en la cabeza (de ahí el carácter *yáng*, 羊) De este modo, como ha destacado Ye Yuehping¹⁵, esta noción se atribuiría a las personas no a los objetos.



Imagen I

Carácter mei (美), tal y como aparecen representado en las antiguas inscripciones¹⁶



Imagen II

Carácter dà (大) y yáng (羊), tal y como aparecen en las antiguas inscripciones¹⁷

Estos nuevos hallazgos han generado diferentes aproximaciones que varían por el tipo de descripción que ofrecen del carácter, como carácter compuesto o como representación directa de la realidad. La primera de ellas, como carácter compuesto, explica que su composición hace referencia a su significado y a su pronunciación. La segunda de ellas, como representación directa de la realidad, explica que el significado deriva de la imitación de un hombre llevando un tocado en la cabeza.

Dentro de la segunda interpretación existen dos vertientes: la primera que defiende que el hombre porta plumas en su cabeza; mientras que la segunda defiende que el hombre viste una cornamenta de una cabra en su cabeza. Esta aproximación fue propuesta en los años ochenta por autores como Xiao Bing¹⁸ y ha sido muy relevante porque, aunque con dudas, la han defendido estetas chinos célebres como Li Zehou¹⁹. Xiao le atribuye un carácter totémico y explica que el hombre que lleva la cornamenta es el jefe de una tribu primitiva que está realizando una danza ritual.

Gao Jianping, en cambio, criticará estas tres aproximaciones por varias razones. En primer lugar, porque el significado originario de la palabra debería considerarse en relación al contexto de los libros clásicos, mientras que el significado derivado debería estudiarse en los libros posteriores. Si así se procede, dirá Gao²⁰, la primera conclusión que podemos formular es que su significado más antiguo hace referencia a la belleza de los hombres y las mujeres o sus ropas. En segundo lugar, el carácter parece representar a un hombre o una mujer llevando ciertos adornos (ya sean cornamenta de cabras o plumas de ciertos pájaros). En este sentido, el autor pone el énfasis en el hecho de que el carácter imita a un hombre, no a un adorno u otro.

Lo más relevante para estas páginas es que, ya en la dinastía Shang, los chinos utilizaron el carácter *mei* (美) para denominar a las personas bellas. Esto no sólo implica que el carácter de belleza puede ser rastreado en la tradición china ya en el siglo

diez a.C., sino que, como explica Gao²¹, es la señal del origen de esa conciencia estética que no viene originada por la religión, sino por el sentimiento directo por la experiencia humana, como veremos a continuación.

4. *Hacia una definición de la noción de belleza mei (美)*

Llegados a este punto, parece acuciante responder a la pregunta sobre cuál es el significado del término *mei* (美). Esta tarea no es sencilla porque dependiendo del contexto histórico o de la tradición estética (confucianismo, taoísmo o budismo) este término se ha definido desde diferentes perspectivas. Sin tratar de obviar estas diferencias, esta sección ofrece una explicación comparada sobre la noción china de belleza, partiendo de la definición generalmente compartida en el mundo académico, que la presenta como la experiencia armónica y la expresión de la realidad dinámica y creativa llamada *dao* (道).

Para ello, en primer lugar analiza la base desde la que se formula esta categoría de belleza y el carácter ontológico que encierra esta noción. En segundo lugar, se ofrece un análisis comparado entre el carácter *mei* y la noción de belleza expuesta por el filósofo estadounidense John Dewey. Esta propuesta comparada, pese a las innegables diferencias, tratará de evidenciar cómo ambas propuestas definen la noción de belleza en relación a la experiencia, a esa unión armónica entre sujeto y objeto.

4.1. *La dimensión ontológica de la belleza*

En los últimos años diversos autores como Roger Ames y David Hall han venido subrayando el carácter estético de la ontología china.²² Ellos defienden que la cultura china clásica, a diferencia de la tradición occidental, no poseía mitos cosmogónicos sobre la creación de un cosmos ordenado frente al caótico estado previo. Por ello, nunca elaboraron una ontología que explicara el mundo creado. En cambio, como evidencian los mitos griegos que hallamos en la *Teogonía* de Hesiodo o el propio libro del *Génesis*, la tradición occidental desde sus inicios se ha preguntado por el orden de las cosas y se ha preocupado por buscar el ser de éstas. Esto es, su discurso se despliega en relación a cuestiones del tipo “¿Qué tipos de cosas existen?” o “¿Cuál es la naturaleza de las cosas?”

Este tipo de cuestiones no tienen cabida en el pensamiento chino, mucho más concreto, mundano y, sobre todo, práctico. Los pensadores chinos no se centraron en cuestiones relativas a la esencia o al orden cósmico, sino en asuntos relacionados con el desarrollo de la armonía. En palabras de Ames y Hall, “los pensadores chinos buscaron la comprensión del orden a través de la disposición artística de las cosas, un proceso

participativo que no presupone que haya rasgos esenciales o principios determinantes que sirvan como fuentes trascendentes de orden.”²³ Esto generó dos visiones del cosmos o dos lógicas desde las que desplegar la ontología: el orden lógico, propio de occidente, que alude a una organización basada en interacciones preestablecidas por patrones de relación obtenidos mediante la abstracción de la realidad; y el orden estético, propio de China, el cual se desarrolla en el ámbito de la posibilidad y se obtiene, por tanto, cada vez que se pierde la armonía, cuando surgen nuevas situaciones.

El orden lógico abstrae un modelo fijo en el que poder confiar a partir de las particularidades; en cambio, el modelo propuesto en China supone la creación de nuevas organizaciones en el continuo acontecer. La dirección es diferente, ya no se va desde lo particular a lo universal, sino que el orden estético supone un comienzo y un fin en la singularidad de las situaciones. Esto es, los filósofos chinos trataron de buscar la forma en la que las cosas presentes podían estar correlacionadas lo más armónicamente posible. Si bien es cierto que depende de la corriente de pensamiento (confucianismo, taoísmo o budismo) se pondrá el énfasis en la integración armónica desde diferentes ámbitos.

Esta concepción fundamental es uno de los principios estéticos por el que se rigieron los artistas hasta la llegada de los parámetros occidentales en el siglo XVIII y estaba inscrita en el espíritu chino desde los albores de su civilización. La idea de orden, armonía o equilibrio que erige el pensamiento chino se remonta a la idea del *yin-yang* (陰陽) que, como expone Maite González, enfatiza el papel del ritmo como una manifestación exitosa de este balance.²⁴

Así, mientras que el arte occidental tradicional rechaza el movimiento que señala ritmo, alternancia, desde la antigua Grecia, el arte chino trata de comunicar la energía vital, el *qi* (氣), de lo que está siendo pintado. La obra *Luminosa noche blanca* del pintor Han Gan (706-783) de la dinastía Tang ilustra de forma espléndida esta concepción. Este artista, conocido por retratar caballos, consigue en esta obra captar no sólo el parecido físico, sino también el espíritu del caballo, su energía vital²⁵.

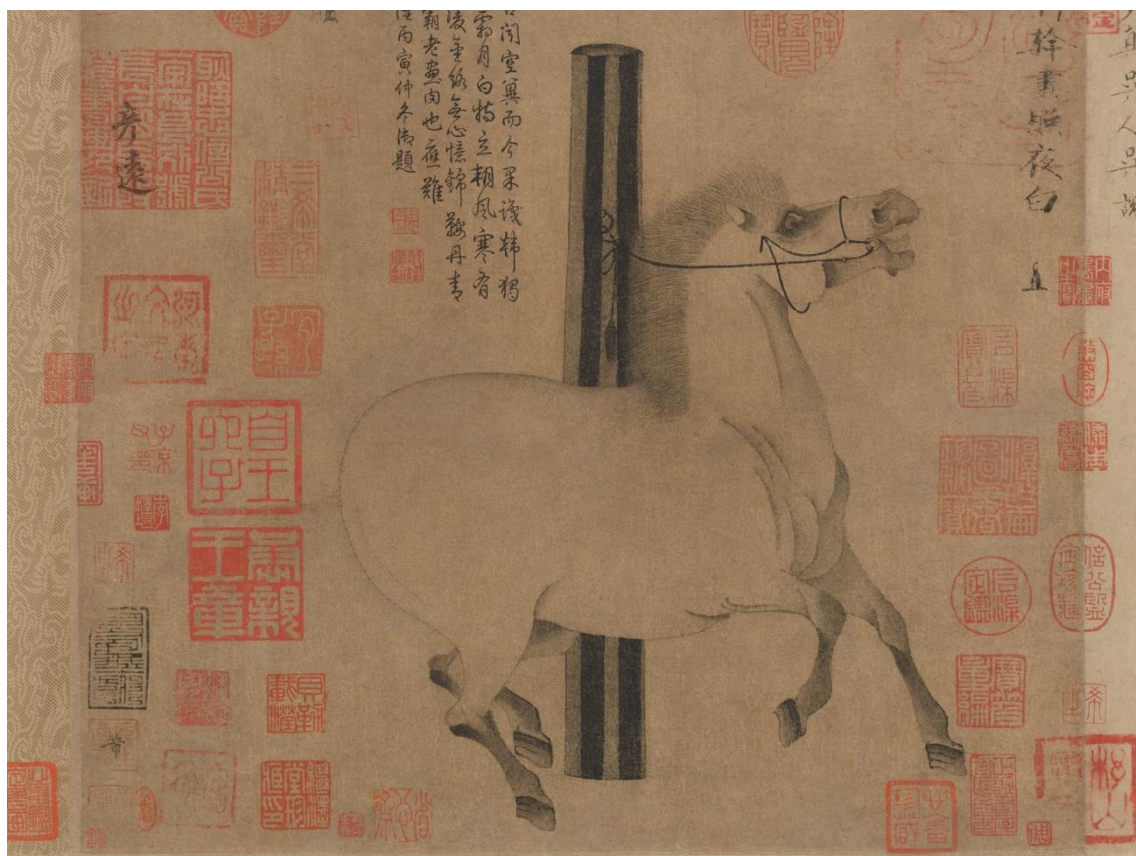


Imagen III
Luminosa noche blanca,
Han Gan, 750

En este sentido, se puede afirmar que el pensamiento estético basado en una concepción organicista del universo que presenta al arte como aquella acción unificadora donde se crea un microcosmos total. Esta filosofía fundamental que versa sobre la cosmología y la relación entre el hombre y el mundo será el punto de partida fundamental para comprender el término de belleza china en relación al arte.

Como ha puesto de relieve Craig Clunas²⁶, en la tradición china no existe una noción de arte tal y como la desarrollamos en el ámbito propiamente occidental. El arte chino es una invención reciente del siglo diecinueve que amalgama y recoge la tradición existente en la que se incluyen textiles, caligrafía, pintura, escultura, cerámicas, etc. Esto es, se compone de un conjunto de disciplinas que tratan más bien de diferentes historias de vida desplegadas en un contexto.

El término chino que habitualmente recoge este conjunto de disciplinas es el carácter *shu* (術), traducido habitualmente como arte, e incluso *meishu* (美術), traducido como bellas artes. No obstante, acudiendo a cualquier diccionario actual se puede apreciar que el carácter encierra otras connotaciones, como habilidad, técnica o método²⁷. Es más, estos atributos se pueden rastrear a lo largo de las obras clásicas de la cultura

china. Es decir, el término *shu* (術) no sólo alude a cualquier actividad ejecutada con talento y dedicación, sino que también muestra el contexto cosmológico en el que se insertan las manifestaciones artísticas y estéticas.

Sartwell propone esta definición de arte remontándose a las tres grandes civilizaciones con escritura: la india y el concepto de *shilpa*, la china y el término *shu* y la occidental grecolatina con el de *techné* aristotélico y el *ars* latino²⁸. Éstas concepciones ponen el acento en la relación del arte con el ritual, en tanto que modo para estructurar u ordenar y ponen el acento en su funcionalidad y eficacia. Esta concepción se muestra lejana a las teorías del arte surgidas en Occidente porque, como ha puesto de manifiesto Rosa Fernández²⁹, la conexión del arte con el ritual se perdió relativamente pronto con Sócrates.

En Oriente, en cambio, esta conexión nunca se abandonó y el ritual aludía a esas pautas que permitían al ser humano establecer unos vínculos esenciales con el universo. La tradición china es una prueba viva de ello. En ella, la sabiduría es un arte, el gran arte, aquel por el cual el individuo, conocedor y dueño de sus aptitudes, obtiene la capacidad de integrarse en el todo. Por ello, el arte trata de buscar la sintonía para alcanzar la armonía. Como explica K.J. DeWoskin³⁰, todas las disciplinas que estaban orientadas a alcanzar la vida armoniosa estaban englobadas dentro de la idea de lo que era estético.

En este sentido, el concepto de belleza *mei* se ha relacionado con lo verdadero³¹. Ahora bien, lo verdadero no hay que asociarlo a algún tipo de ideal o categoría trascendental. De hecho, como se ha señalado, la filosofía china nunca desarrolló ningún interés por la búsqueda de la verdad como conocimiento de lo real, sino la búsqueda de la verdad como conocimiento performativo y participativo. Es decir, lo verdadero no será un método o teoría desde la que validar nuestras teorías, sino aquellos modos de interacción que nos permitieran desplegar una relación armónica con nuestro medio.

Por ello, como explica Cheng Chung-ying³², en la tradición estética china la belleza es siempre un asunto inherente a la organización que el hombre realiza. En ella no hallamos trascendencia ni discontinuidad, no hay lucha para liberar la belleza de las cosas terrenales, puesto que la belleza alude a esa organización dinámica que realiza el artista tras captar los movimientos vitales. La visión del mundo china, como explica Luis Racionero³³, es un sistema armónico de resonancias; las partes se corresponden unas a otras y se armonizan en el todo el cosmos. En este sentido, el objetivo del artista es revelar estas armonías que subyacen en la realidad.

El arte será verdadero, será bello, cuando despierte en el cuerpo-espíritu resonancias de emociones y sentimientos, cuando penetre en lo profundo de nuestro ser. De este modo, no hay un ideal de belleza, una forma o un estado ideal, al igual que ésta tampoco puede ser reducida subjetivamente a estados internos o sensaciones privadas. Según Cheng Chung-ying, la belleza no puede ser definida o descrita, pero si puede ser experimentada.

Esta noción de belleza puede contrastar con el término occidental ya que, como señala Cheng Chung-ying³⁴, hasta la publicación de obras como *El arte como experiencia* (1934) de John Dewey, en la tradición occidental la belleza había sido escindida de cualquier aspecto dinámico y se había situado en una instancia trascendental. En cambio, Dewey considera la belleza como un aspecto dinámico de la interacción y la transacción entre el sujeto y el objeto, en un contexto en el que el sujeto actualiza y transforma creativamente el objeto. Esta aproximación, pese a sus innegables diferencias, muestra ciertas similitudes con el término chino y nos ayuda a ampliar el enfoque desde el que abordar el estudio de la noción de belleza, como veremos en la siguiente sección

4.2. La experiencia de la belleza. Una comparación con John Dewey

Esta sección ofrece una aproximación comparada entre la noción de belleza que Dewey introduce en su obra *El arte como experiencia* y el término chino *mei*. El punto de partida de esta comparación será la ontología estética que ambas propuestas defienden, según la cual los seres humanos están continuamente participando en los ritmos naturales. Dewey defiende que la íntima participación del hombre en los ritmos naturales le indujo a introducir ritmos donde no existían; y esto es la actividad estética en germen. El hombre no se conformó con adaptarse a los cambios naturales, sino que los usó para dar armonía y orden a ese mundo, para celebrar sus relaciones con la naturaleza: “Así, tarde o temprano, la participación del hombre en los ritmos de la naturaleza, participación mucho más íntima que cualquier observación dirigida al conocimiento, lo indujo a imponer ritmo en los cambios en que no aparecía.”³⁵

Según Dewey, el hombre atendía al ritmo mucho antes de comenzar a observar o pensar en sus propios procesos orgánicos, y mucho antes de que desarrollara un interés por sus estados mentales. El ritmo, como esquema universal de la existencia, permitió al ser humano organizar sus interacciones con el medio, impregnando todas las artes, literarias, musicales, plásticas y arquitectónicas, así como a la danza. La vida, por tanto,

es un proceso continuado de interacción e intercambio a través del cual el ser humano participa dinámicamente en los ritmos naturales y crea nuevos ritmos.

Esta base, desde la que Dewey define su noción de belleza, muestra ciertas similitudes con la tradición china, aunque con variantes. La tradición de corte taoísta también parte de esa naturaleza en tensión y equilibrio y considera que el proceso creativo se inicia a partir del ritmo vital. Sin embargo, el artista taoísta no crea nuevos ritmos, sino que busca captar ese pulso vital³⁶. El pintor dibuja la forma del paisaje a través de líneas vivas de manera similar a como lo hace la energía en la realidad.

Esta aproximación puede ilustrarse a través del concepto de las “venas del dragón” (龙脉, *longmai*). En el arte chino encontramos esas venas o líneas invisibles que disponen la pintura en su conjunto. El principal método de expresión del que se servirá el pintor para expresar esa interdependencia estética de las partes será el trazo y la línea. El dibujo es preciso pero también indefinido: a través de sus delicadas líneas hace fluir la energía vital, a través de la sombra de la tinta se crea una imagen que encarna movimiento y tranquilidad.

En lugar de pintar los detalles, los pintores taoístas siempre simplifican la complejidad natural y sólo muestran una visión general a los observadores a través del uso de la tinta y el pincel. Los trazos, poseen una fuerza expresiva que parecen remontarnos a las venas del dragón. Por eso, no es sólo un estilo de pintura, sino una creencia popular que aborda la relación armoniosa entre los seres humanos y el cosmos. Las fuerzas cósmicas, la energía o la armonía se manifiestan de alguna manera en ellas.

De esta manera, podemos destacar que la estética de Dewey comparte con la tradición taoísta ese énfasis en los ritmos vitales. Ambas propuestas, lejos de delimitar la naturaleza a un esquema cerrado, la muestran como un todo incesante que se va constituyendo a cada instante. Se trata de un ritmo vibrátil que caracteriza el universo y a partir del cual emergerá el impulso creativo. Sin embargo, se alejaron en el modo en que se despliega a ese proceso creativo. En cambio, podemos hallar mayores paralelismos con la estética de tradición confuciana.

Si consideramos las palabras que Confucio dedica a la música comprobamos, como ha puesto de relieve Roger Ames y David Hall, que ésta no trataba de imitar, en un sentido estricto, los ritmos naturales, sino de buscar la sintonía para alcanzar la armonía. En otras palabras, cada nota tenía un papel determinado en la construcción de esta armonía. Por ello, dirá Confucio: “La formación de un hombre empieza con el *Libro de las Odas*, se consolida con los ritos y se perfecciona con la música”. El origen del arte

para Confucio, al igual que para Dewey, estaba en la imitación de la naturaleza, de sus patrones, pero a partir de ahí el hombre debía desarrollar sus propios modelos para desarrollar esa armonía.

En este contexto, ¿qué significado atribuye el filósofo estadounidense al término belleza y que relación podemos establecer con el término chino? Dewey denuncia el tratamiento que se había dado a esta noción, considerándola como un término analítico que podía servir como método para explicar y clasificar el arte. Según el filósofo, esta aproximación que consideraba la belleza como una esencia de la intuición había provocado el rapto emocional de la misma. Por ello, defendía que en lugar de realizar una teoría para designar la cualidad estética total había que comenzar por la experiencia misma, mostrar dónde y cómo surge la cualidad³⁷.

Esta es una de las principales tareas que recoge su obra *El arte como experiencia*. Dewey abandona la vía que había situado a la belleza en un compartimento separado que, en lugar de ayudar, impedía la percepción directa. Por el contrario, él cree que el énfasis en la captación de esa categoría totalitaria o esencia trascendente llamada belleza se había convertido en un impedimento para la experimentación de la misma³⁸. Por este motivo, él sitúa su reflexión sobre la belleza en la experiencia, en ese proceso en el que los seres humanos crean nuevos significados y alcanzan una nueva armonía con el medio.

Esta perspectiva presenta similitudes con la noción de belleza que han propuesto autores como Cheng Chung-ying. El filósofo también va a subrayar que pese a que se pueden establecer un conjunto de criterios para identificar lo que es bello (del tipo armonía, simetría, equilibrio, vitalidad, tensión creativa, etc.), todos estos no pueden recoger que significa experimentar la belleza.³⁹ Este término alude a la relación del hombre con las cosas, a esa interacción en la que no hay dualidades del tipo general y particular, concreto y abstracto; por tanto, ésta no puede ser definida como tal, sino experimentada.

Ahora bien, ¿qué podemos decir entonces de la belleza? Según Cheng⁴⁰, la belleza procede de lo más profundo de nuestro ser y dependiendo de la tradición que se considere se ha centrado en el cultivo de las personas para atisbar la plenitud (confucianismo) o el vacío (taoísmo, budismo). Esto es, la noción de belleza no se adscribe a un objeto sino a la experiencia en la que el sujeto participa creativamente. Para la tradición china el arte es pensamiento en acción, y a través de él el ser humano revela el misterio de la creación, una auténtica forma de vivir.

Por ello, el arte bello es verdadero, pero entendiendo verdadero de manera similar a como lo define Dewey, como esa interacción que nos permite desplegar una relación armónica con nuestro medio. El filósofo introduce su reflexión sobre el arte bello como verdadero al hablar de la obra del poeta romántico John Keats, concretamente su controvertida afirmación según la cual la imaginación capta como belleza lo que es verdadero. Dewey sale a la defensa de las críticas que esta declaración había generado, explicando cómo la verdad denotaba “la sabiduría por la cual el hombre vive” en un mundo de cambio, de sospecha, de misterio, de incertidumbre.⁴¹

5. Conclusión

En su innovador estudio sobre estética comparada, Eliot Deutsch reivindicó que la teoría estética a menudo había sido pretenciosa al afirmar que no estaba sujeta a su propia situación histórica y que, por tanto, sus categorías eran aplicables a todas las obras de arte, sin importar su procedencia.⁴² Sin embargo, este tipo enfoque ha sido refutado no sólo en el ámbito teórico, sino también por las diferentes expresiones y experiencias artísticas contemporáneas.

La pérdida del estatuto ontológico de la realidad del siglo XX propició un nuevo modelo de producción artística, en el que lo característico de sus productos era su propia autorreferencialidad. En otras palabras, la imposibilidad de representar la realidad, la cual ya no era fija y estática, condujo a una crisis de la representación y a la búsqueda de un nuevo referente. Cada ismo buscó, pues, su propia autorreferencialidad desde un lenguaje propio, generando una gran variedad de corrientes y movimientos que trataban de liberarse de las viejas categorías estéticas, entre ellas la belleza. De hecho, este periodo histórico propició una nueva concepción de arte, que iba más allá de los límites que se habían establecido en el siglo dieciocho e incluía nuevas prácticas y disciplinas. No obstante, pese a los intentos de apertura y cambio, no sólo se siguen manteniendo las viejas categorías estéticas, sino que además éstas parecen seguir siendo demasiado restrictivas e imposibles de aplicar a otras tradiciones artísticas.

Esto marca una situación compleja porque, como ha afirmado Crispin Sartwell, nos mostramos etnocéntricos si aplicamos conceptos como “arte”, “belleza”, “fealdad”, etc., a otras culturas; pero también somos etnocéntricos si no lo hacemos. En este sentido, tenemos dos posibilidades: rechazar el uso de estos términos a nivel general, o podemos tratar de ampliar las categorías propiamente occidentales mediante una comparación que recoja las similitudes pero también las diferencias. Este último enfoque no trata de establecer conceptos universales o híbridos culturales, sino ofrecer una perspectiva intercultural que atienda a las diferentes concepciones estéticas.

Estas páginas han tratado de contribuir en esta línea, ofreciendo un estudio sobre la noción china de belleza en relación con la noción propuesta por el filósofo estadounidense John Dewey. La comparación de ambos términos ha tratado de aportar un nuevo enfoque que considere la noción de belleza desde la perspectiva de la experiencia. Esta aproximación no trata de proponer una definición definitiva de belleza, sino ofrecer nuevas consideraciones sobre esta noción estética. Esto no es poco porque, como ha puesto de relieve Wilfried Van Damme⁴³, después de 2500 años de reflexión en occidente, parece que todavía no tenemos ninguna idea clara de lo que entendemos por belleza. Esto se acentúa si tratamos de aplicarla a obras contemporáneas como las del artista Zhang Huan o Xu Bing. Por ello, resulta necesario ampliar la perspectiva desde la que se ha venido caracterizando esta categoría y ponerla en diálogo con nociones de otras tradiciones culturales que atiendan a la diversidad de enfoques posibles, pero también a la conciencia estética que todos los seres humanos comparten.

¹ Véase Coomaraswamy, Ananda K. *Christian and Oriental Philosophy of Art*. New York: Dover Publications, 1956; Deutsch, Eliot. *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii, 1975; Nakamura, Hajime. *A Comparative History of Ideas*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers Private Limited, 1992; Libbrecht, Ulrich. *Within the Four Seas...: Introduction to Comparative Philosophy*. Leuven, Belgium: Peeters, 2007.

² Ortlund, Eberhard. "Comparative Aesthetics: Beyond Universalism and Relativism". *Dialogue and Universalism* 11/12 (2003), p. 123.

³ Considérese el creciente número de publicaciones científicas desde los años noventa hasta la actualidad, entre las que destacan Chaudhary, Anraj. *Comparative Aesthetics: East and West*. Delhi: Eastern Book Linkers, 1991; Shusterman, Richard. "Aesthetics Between Nationalism and Internationalism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51 (1993): 157–167; Sartwell, Crispin. *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. Albany: State University of New York Press, 1995; Marchianò, Grazia (ed.). *East and West in Aesthetics*. Pisa–Rome: Pisa and Rome Institutti Editoriali e Poligraphici Internazionali, 1997; Marchianò, Grazia y Milani, Raffaele (eds.). *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*. Turin: Trauben, 2001; Hussain, Mazhar y Wilkinson, Robert (eds.). *The Pursuit of Comparative Aesthetics. An Interface between the East and West*. Burlington: Ashgate Publishing, 2006. Dentro del ámbito español destacan Puelles Romero, Luis y Fernández Gómez, Rosa (eds.). *Estéticas: Occidente y otras culturas, Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 9(2009); Fernández Gómez, Rosa, Puelles Romero, Luis y Fernández del Campo, Eva (eds.) *Estética e interculturalidad: relaciones entre el arte y la vida*, Suplemento 16 de *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía* Suplemento 17(2012); o Fernández Gómez, Rosa. "Horizontes en movimiento. De la estética comparada a la estética transcultural," en E. Fernández del Campo y H. Rivière (eds.). *El arca de Babel*. Madrid: Abada, 2013, pp. 65-76.

⁴ Sartwell, Crispin. *Six Names of Beauty*. New York: Routledge, 2004.

⁵ Pohl, Karl-Henz. "La estética china desde una perspectiva intercultural", *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 9 (2004), p. 183.

⁶ *Ibid.*

⁷ Gao, Jianping. "The 'Aesthetics Craze' in China –Its Cause and Significance". *Dialogue and Universalism* 3/4 (1997), pp. 27-35.

⁸ Véase Hung, I-Jan. "What is Beauty and Wherein Does Beauty Lie?", *Contemporary Chinese Thought* 6:2(1974):69-84; Li, Che-Hou. "The Objective and the Social Aspects of Beauty: Comments on the Aesthetics of Chu Kuang-Ch'ien and Ts'ai I", *Contemporary Chinese Thought* 6:2(1974):54-68; Ping, Hsiao. "Sense of Beauty and Beauty", *Contemporary Chinese Thought* 6:3(1975):137-170; Huang, Siu-Chi. "The Concept of Beauty in Contemporary Chinese Aesthetics", *Journal of Chinese Philosophy* 3:4(1976):413-431.

⁹ Cheng Chung-ying. "A Study in the Onto-Aesthetics of Beauty and Art", en Sasaki, Ken-ichi (ed.). *Asian Aesthetics*. Singapore: National University of Singapore Press, p. 128.

¹⁰ "Beauty", en Xu Shen (ed.). *Shuowen Jiezi* (說文解字, Comentario de caracteres simples y explicación de caracteres compuestos), 2344. Disponible en <http://ctext.org/shuo-wen-jie-zi/yang-bu?searchu=%E7%BE%8E%20%E7%BE%8A%20%E5%A4%A7&searchmode=showall#result>. Citado y traducido al inglés por Gao, Jianping. "The Original Meaning of the Chinese Character for 'Beauty'". *Filozofski vestnik* 22:2(2001), p. 141.

¹¹ Gao, Jianping, *op. cit.*, 2001, pp. 141-142.

¹² *Ci Yuan* (El origen de las palabras). Beijing: The Comercial Press, 1998.

¹³ Zhang, Qiyun et al. (eds.). *Zhongwen Da Cidian* (Gran diccionario de la lengua china). Taipei: Chinese Culture University, 1967.

¹⁴ El autor considera *El libro de los documentos* (書經, siglo XI a.C.), *El libro de la poesía* (詩經, siglo V a.C.), *Analectas de Confucio* (論語, siglo V a.C.), *El libro de los ritos* (禮記, siglo XI a.C.), *El libro de los cambios* (易經, siglo XI a.C.), *Daodejing* (道德經, siglo V a.C.), entre otros.

¹⁵ Ye, Yuehping, *Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society*. New York: RoutledgeCurzon, 2005, p. 53.

¹⁶ Incluido en el artículo de Gao, Jianping, *op. cit.*, 2001, p. 142.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Xiao, Bing. "From 'Beauty of Big Sheep' to Beauty of Sheep and Man", *Beifang Luncong* 3. Citado por Gao Jianping, *op. cit.*, 2001. `p. 149.

¹⁹ Li, Zehou. *Chinese Aesthetic Tradition*. Honolulu: Hawaii University Press, 2010, p. 6.

²⁰ Gao, Jianping, *op. cit.*, 2001, p. 158.

²¹ *Ibid.*, p. 159.

²² Véase Hall, David L. y Ames, Roger T. "Chinese Philosophy", en E. Craig (ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 1998. Disponible en <https://www.rep.routledge.com/articles/chinesephilosophy/chinese-thinking-as-ars-contextualis>.

²³ *Ibid.*

²⁴ Gonzalez Linaje, Maite, "El ritmo en el arte chino antiguo como constructo vital", en Teresa Aizpún, Cayetana Ibáñez y Eva Fernández del Campo (eds.). *Ritmo. El pulso del arte y de la vida*. Madrid: Abada Editores, 2015, p. 57.

²⁵ Hearn, Maxwell K. *How to Read Chinese Paintings*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2008, p. 6.

²⁶ Clunas, Craig. *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 9.

²⁷ Paton, Stewart. *A Dictionary of Chinese Characters*. New York: London: Routledge, 2008, p. 111

-
- ²⁸ Sartwell, Crispin. *The Art of Living, Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. Albany: State University of New York Press, 1995, p. 9.
- ²⁹ Fernández Gómez, Rosa. “Transculturalidad y arte contemporáneo: la no dualidad como horizonte de la estética”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 9 (2009), p. 111.
- ³⁰ DeWoskin, Kenneth J. *A Song for One or Two: Music and the Concept of Art in Early China*. Michigan: Center for Chinese Studies, University of Michigan, 1982. Citado por D. L. Hall y R. T. Ames. *Thinking through Confucius*. Albany: State University of New York Press, 1987, p. 280.
- ³¹ Véase Cheng, François. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 1991, p. 10 o Cheng Chung-ying, *op. cit.*, p. 129.
- ³² Cheng Chung-ying, *op. cit.*, p. 131.
- ³³ Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 1999, p 49.
- ³⁴ Cheng Chung-ying, *op. cit.*, p. 131.
- ³⁵ Dewey, John. *El arte como experiencia*, tr. Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008, p. 169.
- ³⁶ Racionero, Luis. *op. cit.*, p. 49.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 146.
- ³⁸ Dewey, John, *op. cit.*, p. 209.
- ³⁹ Cheng Chung-ying, *op. cit.*, p. 133.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 135.
- ⁴¹ *Ibid.*, p. 39.
- ⁴² Deutsch, Eliot. *op. cit.*, p. x.
- ⁴³ VanDamme, Wilfred. “La estética transcultural y el estudio de la belleza”, *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 9(2004), p. 61.