

HORIZONTE Y HORIZONTALIDAD EN EL ESPACIO PICTÓRICO. UNA COMPARATIVA ENTRE LA PINTURA DE PAISAJE DE PIETER BRUEGHEL EL VIEJO Y HASEGAWA TŌHAKU

HORIZON AND HORIZONTALITY IN PICTORIAL SPACE. A COMPARISON BETWEEN THE LANDSCAPE PAINTING OF PIETER BRUEGHEL THE ELDER AND HASEGAWA TŌHAKU

María del Mar Sueiras Prieto¹

Recibido: 02/09/2023 · Aceptado: 19/03/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.2024.38215>

Resumen²

En sus orígenes, en Europa y Asia Oriental la pintura de paisaje creó escenarios naturales diferentes, reflejo de una comprensión cultural que muestra la relación de sus sociedades con el medio natural. Desde este contexto, el objetivo de este artículo será dilucidar el sentido del espacio de estos dos ámbitos, mediante un estudio comparado de la representación de la naturaleza del *Biombo de los pinos* (ca. 1595) de Hasegawa Tōhaku y del cuadro *Cazadores en la nieve* (1565) de Pieter Brueghel el Viejo. Para ello compararemos los respectivos espacios pictóricos, características distintivas y sistemas de representación: la perspectiva europea y el foco móvil extremo oriental. Así, atendiendo a la denominación de Panofsky sobre la perspectiva como la «forma simbólica de Occidente», valoraremos si se puede extrapolar esta definición al foco móvil como la «forma simbólica de Oriente». Desde estas premisas, examinaremos si el desarrollo de ambos espacios pictóricos puede responder a esta hipótesis.

Palabras clave

Arte global; pintura del siglo XVI; horizonte; horizontalidad; espacio pictórico; perspectiva; foco móvil

-
1. Universidad de Salamanca. Grupo de Investigación reconocido Humanismo Eurasia (HUME). C. e.: marsueiras@usal.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9674-5688>
 2. Agradezco las aportaciones y sugerencias de los revisores, así como de la ayuda de la editora.

Abstract

In its origins, landscape painting in Europe and East Asia created different natural settings, reflecting a cultural understanding of their societies' relationship with the natural environment. In this context, the aim of this article will be to elucidate the sense of space in these two settings through a comparative study of the depiction of nature in Hasegawa Tōhaku's *the Pine Tree screen* (ca. 1595) and Pieter Brueghel the Elder's *Hunters in the Snow* (1565). To do so, we will compare both pictorial spaces, their distinctive characteristics and their two systems of representation: the European perspective and the far-eastern moving focus. Thus, taking into account Panofsky's description of perspective as the «symbolic form of the West», we will assess whether this definition can be extrapolated to the moving focus as the «symbolic form of the East». From these premises, we will examine whether the development of both pictorial spaces can respond to this hypothesis.

Keywords

Global Art; 16th century painting; horizon; horizontality; pictorial space; perspective; moving focus

.....

EL PROBLEMA DE LA COMPRENSIÓN del espacio pictórico está sujeto a patrones de creencias profundamente arraigadas que no podemos comprender como una construcción gratuita, sino que se corresponden con un cierto tipo de civilización. En este contexto, entendemos que la evolución de las distintas representaciones del paisaje en la pintura europea y extremo oriental respondió, en su momento, a factores de índole social y religioso.

Para estudiar las diferentes influencias que pudieron ejercer estos condicionantes, se tomará como muestra el espacio pictórico de dos formatos estandarizados: el horizontal del *Biombo de los pinos* 松林図 屏風 (ca. 1595) de Hasegawa Tōhaku 長谷川 等伯 (FIGURA 1), pieza clave de la pintura *sumie* 墨絵 del Japón del período Azuchi-Momoyama 安土桃山時代 (1568/73-1600) y el formato del cuadro de *Cazadores en la nieve* (1565) de Pieter Brueghel el Viejo (FIGURA 2), óleo de la Europa del s. XVI.



FIGURA 1. HASEGAWA TŌHAKU. BIOMBO DE LOS PINOS (SHŌRIN-ZU BYŌBU), CA. 1595, TINTA SOBRE PAPEL, 156,8 X 356 CM. Museo Nacional de Tokio

Una comparativa entre estas dos obras coetáneas que nos muestran dos maneras distintas de representar el paisaje: por un lado, el paisaje sugerido de Tōhaku —con fuertes referencias a la imaginería taoísta del *sansui* 山水⁴— donde los árboles se insinúan entre la niebla y, aunque no está presente, el hombre parte de él. Por otro, la pormenorizada panorámica de Brueghel —figura esencial para la consolidación de la pintura de paisaje como género autónomo en Europa— donde, como un escenario coral con múltiples escenas, la figura del hombre nos introduce en el paisaje e interviene en él.

De este modo, estableceremos una comparativa que nos permitirá realizar un análisis transcultural sobre las formas de representación y percepción en los lenguajes de la pintura europea y extremo oriental: la línea del horizonte de la perspectiva de la primera y su comparativa con el desarrollo horizontal de muchas pinturas de Asia Oriental.

3. Técnica china de pintura monocroma con tinta negra, introducida en Japón a mediados del siglo XIV por monjes del budismo zen.

4. Sansui: montaña y agua; paisaje (que contiene colinas y ríos). Pintura de paisaje que por lo general tenía como tema central a las montañas, consideradas sitios sagrados, ya que se creía que eran la morada de seres inmortales taoístas. El interés filosófico en la naturaleza y sus connotaciones místicas pueden haber contribuido a su desarrollo. Son obras en las que se encuentran referencias a la imaginería y motivos del taoísmo, cuyo simbolismo ha ejercido una fuerte influencia.



FIGURA 2. PIETER BRUEGHEL EL VIEJO. CAZADORES EN LA NIEVE, 1565, ÓLEO SOBRE TABLA, 117 CM X 162 CM. Kunsthistorisches Museum, Viena

No obstante, debemos aclarar que el tema de este estudio no son los sistemas de representación como técnica, sino el sentido del espacio sobre el que se sustentan, a través de la temática de la naturaleza y de los principios estéticos subyacentes. En palabras de Stoichita «la imagen de la naturaleza (o mejor dicho, la naturaleza traducida en imagen) supone la existencia de un espacio de cultura, es decir, de civilización a partir del cual se contempla un exterior»⁵.

En lo que respecta al objetivo metodológico, se busca ofrecer herramientas conceptuales de análisis, extrapolables a otras culturas, que sirvan para entender los factores sociales que han podido influir en la interpretación del espacio en la pintura de paisaje. Para ello, se recurrirá al uso de determinadas comparaciones culturales —de manera que cada cultura se pueda comprender mirando a la otra— para ampliar algunas nociones sobre el concepto del espacio pictórico y sus sistemas de representación, es decir, sobre la dialéctica que se establece entre la mirada, la obra y el espectador ya que, como afirmaba Francastel, «el problema del espacio es doble: exige que se tenga en cuenta a la vez lo que se representa y la manera en que se representa»⁶.

En consecuencia, esta publicación examinará cómo la elección temática y comprensión de su espacio pudieron estar favorecidos por el contexto cultural,

5. Stoichita, Victor I: *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Ediciones del Serbal, 2000, p. 44.

6. Francastel, Pierre: *Sociología del arte*. Madrid. Alianza, 1984, p. 172.

analizando el espacio de las obras seleccionadas y atendiendo al entorno histórico y los sistemas de pensamiento dominantes. Por otra parte, es importante aclarar que la selección de las obras y el período histórico en el que se realizaron no pretende establecer ciclos paralelos en la historia de las distintas culturas. Lo que busca es establecer una secuencia básica que nos permita comprender al individuo y su contexto, para entender cada obra como «una creación única de la interacción entre los factores de lugar y tiempo, de cultura y de civilización»⁷. Conviene aclarar también que este estudio no pretende establecer una dicotomía estricta y antitética entre intuición y ciencia como modelos culturales de Oriente y Occidente, sino que busca establecer los modelos perceptivos básicos de un ámbito espaciotemporal concreto.

Este enfoque nos ayudará a analizar las particularidades del marco cultural en el que se ha dado la representación para estudiarla, en palabras de Bryson, como «el registro de una percepción, explicándola desde su dimensión social, es decir, desde la imagen y su realidad como símbolo»⁸.

EL HORIZONTE Y LA HORIZONTALIDAD

Tradicionalmente, tanto en la pintura extremo oriental como en la europea encontramos la presencia de un *factor horizontal* que, como tal, determina la organización y estructura del espacio. Es decir, una *horizontalidad* —en cuanto a la forma del sentido del espacio— que, sin embargo, difiere en ambos contextos culturales en función de sus diferentes leyes perceptivas. En términos técnicos, designa una fórmula que da sentido a un espacio pictórico para poder representar una vista. Algo que, como veremos en este estudio, se ha concebido de manera diferente en el Extremo Oriente y en Europa.

Para ilustrar esta comparativa, en el caso extremo oriental nos centraremos en el *Biombo de los pinos* del Japón del período Azuchi-Momoyama 安土桃山時代 (ca. 1568-1603) y en el caso europeo en el cuadro *Cazadores en la nieve*, una pintura flamenca del siglo XVI.

Así, mientras en el cuadro de Brueghel, el sentido de la percepción espacial está determinado por la horizontalidad de una línea del horizonte, el paisaje de Tōhaku recurre a un desarrollo horizontal apoyado en el formato apaisado de un biombo. Una contraposición entre la perspectiva europea y el foco móvil de la pintura de Asia Oriental que nos permite estudiar la composición de ambas imágenes, en las que está representado un espacio donde cada objeto está situado según una escala de distancia.

En este punto surge una pregunta relevante ¿nos encontramos ante dos sistemas de representación que se han constituido en los sistemas representativos de dos ámbitos culturales? Así, cuestionar si el foco móvil es o no un sistema de representación es una hipótesis que nos lleva a lo que verdaderamente pretende

7. Rowley, George: *Principios de la pintura China*. Madrid, Alianza, 1981, p. 46.

8. Bryson, Norman: *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991, p. 14.

este estudio: discernir el tipo de percepción espacial de ambos contextos y analizar cómo este sentido del espacio se plasmó pictóricamente.

Para ello, empezaremos con *Cazadores en la nieve* de Pieter Brueghel el Viejo. Este cuadro nos ilustra sobre cómo desde el Renacimiento, en Europa, el espacio pictórico se ha comprendido desde una escala humana que ha precisado de un punto de referencia fijo, defendido por la perspectiva lineal o monoperspectivismo. De este modo, la mirada del espectador occidental se ha extendido en profundidad hacia un horizonte conceptual, ideado por y para un punto de fuga fijo, posicionado sobre una línea horizontal. Esta proyección espacial, limitada por el plano del dibujo, a nuestro juicio, parece tener resonancias cartesianas al introducir el cálculo numérico para la construcción de imágenes. En cualquier caso, esta observación no debe llevarnos a conclusiones equivocadas: el sistema de coordenadas cartesianas todavía no se conocía en la época de Brueghel aunque, en la construcción de su espacio, *Cazadores en la nieve* tiende un puente entre el cálculo y la geometría (FIGURA 3).

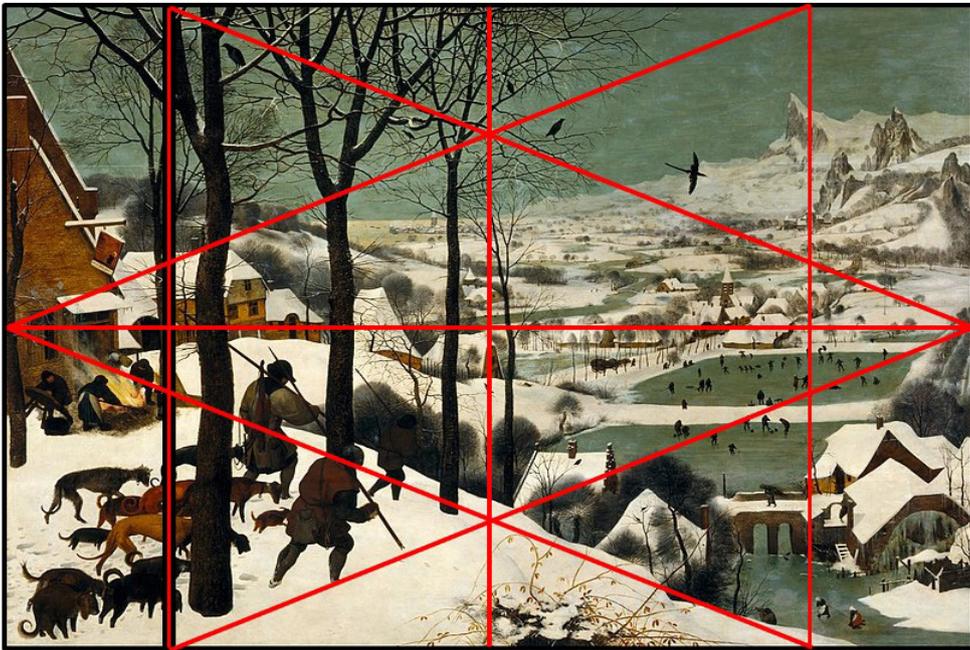


FIGURA 3. PIETER BRUEGHEL EL VIEJO. CAZADORES EN LA NIEVE, 1565. REPRESENTACIÓN DE LAS LÍNEAS COMPOSITIVAS QUE SE ENCUENTRAN ESTRUCTURADAS SEGÚN UN EQUILIBRIO AXIAL. (Diagrama de la autora)

Hablamos de un espacio que, desde un primer plano elevado, guía en profundidad la mirada del espectador mediante la diagonal que trazan las siluetas de los árboles, dando a la escena una acusada impresión de profundidad. Es decir, que su espacio pictórico se ha estructurado mediante una serie de diagonales. Entre ellas, destaca la trazada desde la parte inferior izquierda hasta la parte superior derecha, que conforma la base sobre la que se asientan los cazadores, los árboles y el lateral de los estanques y campos. Pero, además, otra diagonal que corre en la misma dirección, esta vez partiendo desde la parte superior de los árboles, se extiende hasta confluir con la anterior en el mismo punto de fuga en la línea del horizonte (FIGURA 4).

Se trata de una perspectiva lineal que orienta la mirada del espectador hacia el fondo del valle, siguiendo un sentido occidental del espacio que podemos encontrar también en otras obras de Brueghel, como sucede en el *Paisaje invernal con una trampa de pájaros* (FIGURA 5). En esta pintura, desde el llamado «motivo de balcón», el paisaje conduce la mirada a través de una serie de planos consecutivos que no se limitan a la perspectiva geométrica, en el sentido formulado por Ken-ichi Sasaki quien, a propósito de este paisaje, dice poseer «un sentido espacial que aflora naturalmente cuando algunos pintores desean pintar un paisaje natural»⁹.

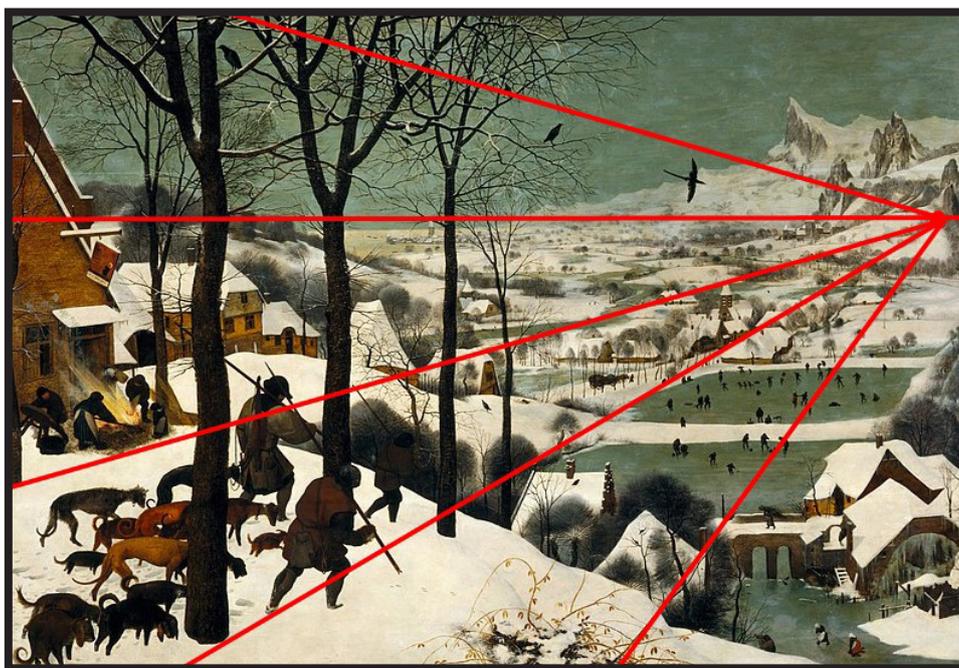


FIGURA 4. PIETER BRUEGHEL EL VIEJO. CAZADORES EN LA NIEVE, 1565. DIAGONALES QUE ESTRUCTURAN EL ESPACIO PICTÓRICO DEL CUADRO, DESDE EL LADO INFERIOR IZQUIERDA Y DESDE EL SUPERIOR, CONFLUYENDO LAS DOS EN EL MISMO PUNTO DE LA LÍNEA DEL HORIZONTE. (Diagrama de la autora)

Un cuadro en el que, en cualquier caso, la presencia de la línea del horizonte y del punto de fuga es, tal vez, más evidente que en el cuadro *Cazadores en la nieve*.

Por su parte la pintura extremo oriental recurrirá al foco móvil. Un recurso según el cual el ojo se desplaza de un lado a otro, en sentido lateral de derecha a izquierda. En palabras de Rowley, «un arte del tiempo a la vez que del espacio. Esto se hallaba implícito en la disposición del grupo por desplazamiento de un motivo a otro a través de intervalos»¹⁰.

Así, como podemos observar en el ejemplo del biombo de Tōhaku, en lugar de un foco central, la pintura oriental prefiere situar los diferentes elementos compositivos en paralelo al plano del soporte pictórico. Sin embargo, este recurso planteaba

9. Sasaki, Ken-ichi: «Perspectivas Oriente y Occidente», *Contemporary Aesthetics*, vol 11, 2013, p. 21.

10. Rowley, George: *op. cit.*, p. 93.

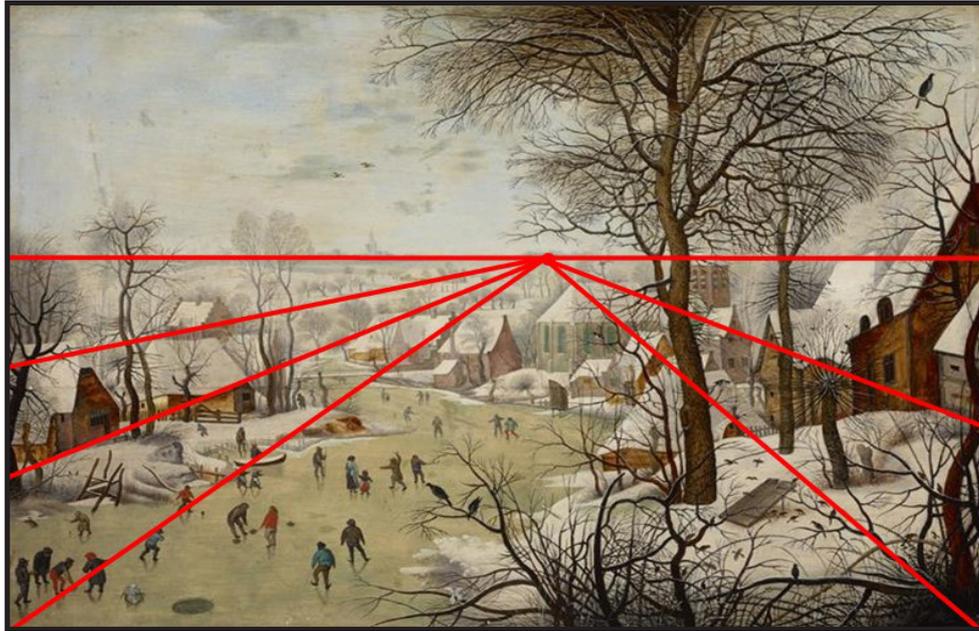


FIGURA 5. PIETER BRUEGHEL EL JOVEN. PAISAJE NEVADO CON TRAMPA PARA PÁJAROS, C. 1601, ÓLEO SOBRE TABLA, 40 × 57 CM. MUSEO DEL PRADO, MADRID. COPIA DEL ORIGINAL DE PIETER BRUEGHEL EL VIEJO (C. 1565). (Diagrama de la autora)

algunas dificultades a la hora de dar coherencia y sentido a la organización del espacio. Por ello, para ordenarlo, recurrirá a la «ley de la proporción numérica», que favorece el desplazamiento lineal de la mirada mediante una suma de agregados que secuencian el espacio. Es el también llamado «principio del menor número», al que la pintura recurría para captar el Qi 氣 —*Ki* en japonés— a partir del sonido y a través de la obra, estableciendo una resonancia musical entre el espectador y el artista.

Es decir, como muestra el ejemplo del *Biombo de los pinos* (FIGURA 6), para organizar el espacio, la pintura extremo oriental recurrirá a una secuencia rítmica, apoyándose en un ensamblaje de grupos. En otras palabras, se realiza una reiteración repetitiva y rítmica de un mismo motivo o un mismo objeto que, en esta obra, será la figura del pino, utilizada para expresar conceptos filosóficos y espirituales —como la fuerza y la resiliencia— bajo la influencia del simbolismo taoísta en la pintura de paisaje¹¹. En todo caso, nos encontramos ante una pintura realizada a tinta, donde se combinan algunos principios naturalistas de la tradición china con temas de la tradición del paisaje japonés, según el estilo *yamatoe* (大和絵)¹².

Es una obra, y esto resulta de gran interés para el asunto que atañe a este estudio, donde los motivos utilizan los pliegues que estructuran las pantallas del biombo

11. Sus troncos retorcidos y sus ramas enérgicas se han utilizado como metáforas visuales de la fortaleza interior y la superación de obstáculos.

12. Estilo clásico de pintura japonesa. A partir del período Muromachi (siglo xv), el término *Yamatoe* (大和絵) se utilizará para distinguir las pinturas japonesas de las pinturas hechas bajo el estilo chino *Karai* (唐絵) influidas por las pinturas *chan* de las dinastías Song y Yuan. Las pinturas del estilo *Yamatoe* muestran la belleza de la naturaleza, representando lugares famosos: los *meishoe* (名所絵) o las cuatro estaciones *shikie* (四季絵). No son representaciones simbólicas, sino que pretenden ilustrar la belleza de la naturaleza.

para, así, enfatizar la impresión de profundidad espacial, de manera que algunas ramas de los pinos se orientan según la diagonal que las aleja del espectador.

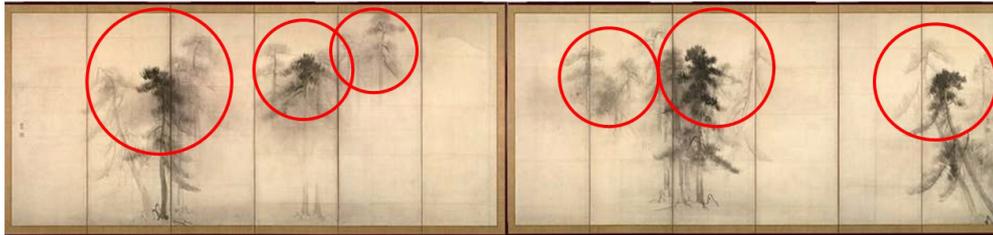


FIGURA 6. HASEGAWA TŌHAKU. BIOMBO DE LOS PINOS (SHŌRIN-ZU BYŌBU), CA. 1595. MARCA DE LA SECUENCIA RÍTMICA Y MOVIMIENTO ONDULANTE REALIZADA MEDIANTE UN ENSAMBLAJE DE GRUPOS, RECURRIENDO A LA REITERACIÓN REPETITIVA Y RÍTMICA DE UN MISMO MOTIVO. (Diagrama de la autora)

Por lo tanto, hablamos de un desglose del espacio pictórico que se apoya en la *horizontalidad* de los formatos, entre los que destacan los rollos de mano que en su versión horizontal en Japón se denominan *emakimono* (絵巻物) y *chüan* (手捲) en China. Pero en su defecto, este movimiento recurrirá a otros artificios que, a su vez, evolucionaron desde los mismo rollos: los biombos, *byōbu* (屏風) en japonés/*pingfeng* (屏風) en chino y los álbumes plegados llamados *orihon* (折本) en japonés y *ts'e o ts'e yeh* (冊) en chino¹³.

Así, como se puede apreciar en el biombo de Tōhaku, a través de estos soportes podemos realizar la *lectura* de una factura horizontal, cuyo espacio comprende una noción de vacío que suscita la impresión de resonancia numinosa y que, en el contexto de su característico formato, entendemos como una «horizontalidad dilatada», en el sentido formulado por Otto que la define como lo «sublime puesto en sentido horizontal»¹⁴.

Pero, al amparo de esta comparativa entre el paisaje de Brueghel y el de Tōhaku, entendemos que consignar sus diferencias nos obliga a plantearnos una serie de cuestiones relevantes. La primera sería preguntarnos sobre ¿cuáles pueden haber sido algunas de las causas explicativas que han dado lugar al fenómeno de la perspectiva en Europa y al principio de la narración gráfica continua o foco móvil en el Extremo Oriente, entendiendo a ambos como modelos de percepción? ¿Podemos asumir ambos modelos de percepción como sistemas de representación, con acepciones artísticas, sociales y filosóficas? Si este fuese el caso, podríamos deducir la codificación de unas normas que regulen ambos espacios pictóricos y culturales. Una problemática que atiende al sujeto en tanto en cuanto este hace suya la imagen a partir de la «pulsión escópica», cualidad común a todas las culturas y todas las épocas¹⁵. Pero entonces, como nos recuerda Bryson, hacer alusión a «una cultura escópica solo puede tener sentido si se diseñan normas colectivas para la mirada que

13. Ver Gulik, Robert. H: *Chinese Pictorial Art as viewed by the Connoisseur: Notes on the means and methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*. New York: Hacker Art Books, 1981.

14. Otto, Rudolf: *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza, 2016, p. 154.

15. Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 8.

pudiesen explicarse históricamente»¹⁶. Por eso entendemos que, si en el Extremo Oriente y Europa se ha recurrido a sistemas de representación codificados, ambos espacios culturales han desarrollado sus propias normas colectivas de percepción y representación.

En consecuencia, aceptar este supuesto nos permitirá hacer uso del concepto de la «forma simbólica» de la que nos hablaba Panofsky¹⁷, cuando define a la perspectiva como una forma simbólica transformada en emblema del Renacimiento y símbolo cultural de autoafirmación de Occidente¹⁸.

Por lo tanto, desde este planteamiento cabe hacerse otra pregunta ¿podemos interpretar el recurso del foco móvil como la forma simbólica del Extremo Oriente? Pero, si diésemos a este recurso dicha categoría, ¿por qué no encontramos en Asia Oriental ningún término que lo defina? Una pregunta pertinente porque, en cualquier caso, hablamos de un ámbito cultural donde nos consta que se ha dado una temprana y prolífica diversidad de publicaciones sobre teorías artísticas y estéticas: ya en el s. V, Hsieh Ho (谢赫) en la *Crítica de la pintura* o *Notas sobre la clasificación de los viejos cuadros* (*Gǔ Huà Pǐn Lù* 古画品录) recoge los seis principios o cánones que debían regir la pintura (*Huìhuà Liùfǎ* 绘画六法)¹⁹. Además, sabemos del *Sānyuǎnfǎ* (三遠法), o *Método de las Tres Distancias*, que engloba tres términos chinos que definen tres diferentes enfoques en profundidad del espacio de la pintura de paisaje: *Gāoyuǎn* (高遠), *Shēnyuǎn* (深遠) y *Píngyuǎn* (平遠), publicado por Línquán Gāozhì (林泉高致)²⁰.

[...] A estos tres tipos tradicionales de distancia Han Zhuo añadió en el s.XII otros, a saber: guo yuan (distancia amplia), cuando hay una playa cercana, agua en abundancia y montañas en la lejanía; mi yuan (distancia perdida), cuando las montañas están envueltas en bruma y niebla, y en ella la separación entre lo seco y lo acuoso no es fácil de percibir; y, por último, yu yuan (distancia apartada) cuando la escena y sus atributos han alcanzado el summum, y son imprecisos e inefables. [...] ²¹

Por otra parte, atendiendo al exhaustivo estudio de Corsi sobre la difusión de la perspectiva lineal en China, también encontramos publicaciones que abordan diversas adaptaciones chinas de la perspectiva: el método de las líneas *Xianfa* (線法), recogido en el *Shi xue jing yung* (視學精蘊) *Esencia de la ciencia de la visión* de Nian Xiyao (年希堯) publicado en 1729, además de otros métodos resultantes de la

16. Bryson, Norman: *op. cit.*, p. 220..

17. Ver: Panofsky, Erwin: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 2018.

18. «[...] la gran evolución que supone el pasar de un espacio de agregados a un espacio sistemático llega a una conclusión provisional y, a su vez, esta conquista de la perspectiva no es más que una expresión concreta de lo que contemporáneamente los teóricos del conocimiento y los filósofos de la naturaleza habían descubierto». *Idem*, p. 46.

19. En la teoría china sobre pintura del s. V, llamada *Liufa* (seis principios), se consideraba más importante la vibración con poder vital del *ki* (*qiyun shendong* en chino), muy por encima de la exactitud de la representación, el colorido y la imitación de los clásicos, etc. Esta noción sólo puede aplicarse a la pintura *sansui*. La pintura *sansui* debe darse cuenta de ello porque el *sansui* es un espacio vivo, lleno de *ki*.

20. Ver, Guo, Xi (郭熙): *Lin Quan Gao Zhi* (林泉高致). Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing, LTD, 2015, p. 80.

21. Rowley, George: *op. cit.*, pp. 97 – 98.

hibridación visual entre Europa y China, como el método *aotufa* (凹凸法) de llenos y vacíos y el método *gougufa* (句股法) de triángulos y rectángulos²².

Por lo tanto, teniendo en cuenta el marco cultural de influencia china sobre Japón y Corea, nos encontramos con un importante compendio de términos y textos que nos muestran cómo, a lo largo de la historia, los artistas y pensadores chinos codificaron su propio sistema perceptivo. Entonces, ¿por qué no encontramos ninguna publicación extremo oriental o término que defina el foco móvil o representación gráfica continua?

SISTEMAS DE REPRESENTACIÓN

La percepción del espacio pictórico está condicionada por principios estéticos subyacentes, según los cuales contemplamos la extensión de un espacio y determinamos el ángulo, el plano y cómo lo representamos. Por lo tanto, el estudio de los sistemas de representación nos permite acercarnos a determinadas ideas abstractas del intelecto a través de su materialización como códigos concretos. En el caso que nos ocupa, nos encontramos ante dos obras representativas de unos modelos de percepción, que han evolucionado en sus diferentes contextos culturales al amparo de un conjunto de normas y, en consecuencia, también de un conjunto de ideas. Es decir, lo que podríamos explicar como una selección cultural dada en un nicho cultural concreto.

Este es un contexto que puede ejemplificar el vocablo japonés *fûkeigashoshiki* (風景画書式), traducido como «formato de la pintura de paisaje», es decir, un «formato apaisado» utilizado para la escritura, donde *fûkeiga* 風景画 se traduce como «pintura de paisaje» y *shoshiki* 書式 como «formato de escritura». Un término que, al relacionar un género pictórico concreto con un tipo de formato horizontal aplicable a la escritura, nos da pie a deducir la implicación de un determinado sistema oculto de ideas en la concepción del espacio. Así, aunque etimológicamente puede considerarse un vocablo relativamente nuevo, encontramos en él unas relaciones espaciales profundamente arraigadas en la tradición japonesa.

Pero *fûkeiga* 風景画 es un término japonés surgido en el siglo XIX, con el fin de traducir el occidental de «pintura de paisaje». De hecho, hasta entonces en Japón se utilizaban dos palabras para definir el paisaje. El primero era *keshiki* 景色, literalmente color de *ki* 氣, una palabra que significa paisaje y que expresaba el genuino sentido japonés del espacio que, a decir de Sasaki, debía sentirse más que verse. El otro término era *sansui* 山水, que literalmente significa «montañas y agua», es decir, naturaleza²³.

Mientras, en el contexto europeo, será el concepto de la ventana albertiana el que estará implícito en el origen del formato del cuadro que, a decir de Stoichita

22. Ver, Corsi, Elisabetta: *La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*. México, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.

23. *Keshiki* «[...] no significa ni *sansui* ni paisaje como objeto de contemplación, sino 'indicación', 'aire' o 'sentimiento'», y concuerda con su significado literal, es decir, «color del ki». Ver: Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 9.

«[...] desempeña el papel de catalizador en la definición de otro género pictórico, el paisaje [...]»²⁴ y que será utilizado por la pintura como escenario donde representar las actividades humanas. Una concepción ligada a la jerarquía de géneros que, en palabras de Ken-ichi Sasaki, «toma como paradigma la pintura histórica y representa el antropocentrismo que dominaría la civilización occidental moderna. Un Brueghel podía representar la vida de las personas en la naturaleza porque era la vida humana que conocía [...]»²⁵.

Este enfoque nos remite al Renacimiento, cuando la pintura, al estar necesitada de certezas, acuñará un nuevo concepto de espacio: métrico y siempre reflexionado desde una escala humana. Un espacio *enmarcado* en un sistema de principios y totalmente cartografiado según unas «coordenadas inamovibles», como lo define Byung-chul Han. En palabras de este mismo autor, «El arte del timonel kantiano conquista el mar enmarcándolo en un sistema de principios y cartografiándolo totalmente en coordenadas inamovibles. El pensar occidental surge de la necesidad de tierra firme»²⁶.

Efectivamente, al estar necesitado de un punto de referencia fijo en la línea del horizonte, el espacio de la pintura europea hará que la mirada se extienda en profundidad, encontrando su significación cultural en la perspectiva y el concepto del cuadro como un novedoso formato para la pintura. Esto es lo que hoy se comprende como un símbolo cultural de autoafirmación que, recurriendo a la comprensión de un espacio pictórico unificado, alcanzará su correlato teórico en la perspectiva: un sistema de representación que se constituirá en el sistema representativo de Occidente.

Mientras, al contrario que en el cuadro de Brueghel donde para representar el espacio se recurre a la perspectiva, la pintura extremo oriental recurrirá al denominado principio de la narración gráfica continua o foco móvil. Un recurso que, como ya hemos visto, organizará el espacio mediante una suma de agregados y que, en *Principios de la pintura China*, George Rowley describe como la búsqueda de un espacio sin los límites del marco. Esto, añade, en Occidente «[...] es algo que nos resulta difícil de entender porque hemos confiado plenamente en el equilibrio axial y en los esquemas geométricos para conseguir la unidad de la superficie [...]» mientras que en Oriente se ha recurrido a la consonancia de las partes y a la coherencia temporal²⁷.

Se trata de una cuestión relevante que, en cualquier caso, no debe llevarnos a conclusiones generalistas: no debemos olvidar que en la antigüedad, tanto en oriente como en occidente, las pinturas carecían de unidad espacial, por lo que las representaciones pictóricas se percibían como una sucesión de motivos que debían ser leídos al igual que un texto o un pictograma. Esta sucesión espacial dará lugar a una secuencia espacio-temporal que en Europa se perderá en el siglo XV, cuando el humanismo postule el desarrollo científico de la perspectiva. Es decir, «un momento estilístico», a decir de Gottfried Boehm, quien también lo define como una «revolución cognitiva» que, además de un lugar preferente ante la imagen,

24. Stoichita, Victor I: *op. cit.*, p. 44.

25. Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 6.

26. Han, Byung-Chul: *Ausencia*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 83.

27. Ver, Rowley, George: *op. cit.*, p.101

dará al espectador un espacio donde la condición de un *horizonte* solo permite una vista limitada del mundo²⁸.

[...] Gracias a la ciencia de la perspectiva se logró dar una ilusión de profundidad a la vez que se confería continuidad y mensurabilidad a la unidad espacial, ahora bien, la perspectiva encerró la experiencia del espacio en una camisa de fuerza, en la que solo se la veía desde un punto de vista fijo al tiempo que se la reducía a una parcela delimitada del espacio²⁹.

Desde esta *perspectiva*, a decir de Sasaki, «[...] el pintor que proyecta el punto de vista se sitúa frente al cuadro y su ojo es un científico que observa la escena objetivamente»³⁰. Mientras, en el contexto japonés, la comprensión del espacio —lejos de estar centrada en un punto de vista fijo— se resolverá mediante una relación de áreas de carácter aditivo, que organizarán la composición horizontal mediante secuencias rítmicas, como sucede en el *Shōrin-zu byōbu* 松林図 屏風 de Tōhaku. En esta pintura, al estar visualmente fragmentado, el espacio establecerá una relación secuencial mediante la yuxtaposición de las siluetas de los árboles y de los no menos importantes espacios vacíos.

Un ejemplo que ilustra cómo en la pintura extremo oriental el vacío es un elemento compositivo fundamental. Es el llamado *blanco aéreo* —*yohaku* 余白, literalmente «espacio en blanco» en japonés, en chino *jian jia* «espacio a abarcar» — que nos permite establecer otra comparativa para este estudio: la que se da entre los diferentes usos de los espacios en blanco para el paisaje. Por un lado, el blanco pigmentado de la nieve de Brueghel que, como tal, hace muy difícil expresar esa idea del vacío, de lo que está ausente. Por otro, los espacios vacíos de Tōhaku — elemento fundamental de la relación ternaria de la pintura *sansui* 山水³¹— utilizados para representar la niebla y la bruma. Un elemento de un extraordinario valor compositivo que para expresarse recurrirá al término budista *Ma* 間: concepto que podemos traducir como «intervalo» o «pausa», que, a su vez, ofrece simultáneamente la noción de forma/contraforma, para inducir un estado contemplativo donde apreciar la expansión del espacio/tiempo.

Este enfoque nos permite hacer hincapié en otra cuestión relevante: al estudiar la concepción espacial de la pintura china y japonesa debemos tener en cuenta que la comprensión de su construcción se estructurará a partir de la expresión de dos aspectos dentro de un mismo universo. Es decir, que su comprensión atañe a una dualidad que sin dejar de serlo conforma una sola realidad: un *equilibrio de tensiones* que entiende que el mundo de los fenómenos descansa sobre una oposición polar de

28. Ver, Belting, Hans: *op. cit.*, p. 21.

29. Rowley, George, *op. cit.* p. 94.

30. Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 14.

31. Montaña y agua/*sansui* 山水— *yin* 陰 y *yang* 陽, y el vacío intermedio para establecer ese equilibrio de tensiones. En estas pinturas se denominó *Xu* por los taoístas y *shūnyatā* por los budistas a aquel espacio sin contornos donde los objetos pierden su silueta definida. El denominado *Kū* 空 del budismo zen japonés: una idea del vacío como generador de vida, donde el mundo fenoménico es una sombra, la ilusión del auténtico mundo que es el espiritual.

fuerzas asociadas al *yin* (陰) y el *yang* (陽)³². Un equilibrio expresado a través de los binomios espacio/ tiempo, sugestión/composición y, como decíamos en el párrafo anterior, formas/vacíos, reforzados por la coherencia de la interdependencia de los opuestos complementarios.

Sin duda, este es un enfoque totalmente alejado de la realidad pictórica occidental, donde el equilibrio viene dado por la simetría. Una particularidad que puede explicar la nota estática de la pintura europea, donde, a decir de Bryson, se ha quitado «la duración; las posturas de los cuerpos y los gestos están congelados en puntos que la visión normal es incapaz de inmovilizar»³³. En términos técnicos, hablamos de un equilibrio de intereses que necesariamente nos parecerá estático, por lo que, para contrarrestarlo, se imprimirá un movimiento dinámico « [...] por el procedimiento de girar diagonalmente en profundidad los planos pictóricos y los ejes de los cuerpos», en palabras de Rowley³⁴.

Por el contrario, los pintores orientales invirtieron este procedimiento, manteniendo el plano pictórico paralelo al plano del cuadro y, de esta manera, imprimiendo un «movimiento dinámico mediante el flujo lateral de planos en sucesión»³⁵. Por lo tanto, un planteamiento espacial completamente distinto al occidental que, al introducir la perspectiva, recurre a una teoría científica de la visión para *construir* el espacio.

Y de aquí, otro punto esencial de esta investigación que nos conduce a otra comparativa: la que se da entre *construcción* y *composición*. Una *composición* del espacio que recurre a la alternancia de figuras y vacíos —como observamos en el *Biombo de los pinos*— mientras que *Cazadores en la nieve* busca una mimética *construcción* del espacio. Es, en cualquier caso, el paradigma de la discusión planteada entre construcción y percepción sensible que, a partir de una serie de razones culturales, nos permite argumentar la lógica de la oposición entre la *teoría intuitiva* de la visión de Oriente y la *teoría científica* de la imagen de Occidente. A decir de Cervera, lo que significativamente se ha definido como una oposición entre una «filosofía de la emoción» y una «filosofía de la razón»³⁶.

SISTEMAS DE PENSAMIENTO

Este enfoque nos lleva al siguiente punto de este estudio: la influencia de los sistemas de pensamiento sobre los códigos perceptivos. Para abordar este apartado desde el extremo oriente es importante recordar el peso de la influencia china sobre

32. *yin* 陰 y *yang* 陽: Son una noción básica dentro de la cosmovisión china y por extensión de la cosmovisión extremo oriental. No se entienden como fuerzas o energías. Son los nombres que reciben las parejas de elementos que están relacionados entre sí por oposición y complementariedad. Es decir, lo *yin* existe gracias a lo *yang*, y viceversa.

33. Bryson, Norman: *op. cit.*, p. 106.

34. Rowley, George: *op. cit.*, p. 101.

35. *Ibidem*.

36. Cervera, Isabel: "El espíritu de la Naturaleza Pictórica" En: Guasch, Anna María. *Summa Pictórica. De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales*. Barcelona, Planeta, 2000, p. 188.

gran parte de las ideas fundamentales de Japón y también de Corea. Una influencia que, en el terreno del arte, asoma en determinadas notas esenciales y elementos tan variados como son algunos de los principales valores estéticos y artísticos, la composición y clasificación de los colores y/o la ley de la proporción numérica, entre otros.

En lo que compete al ámbito religioso, esta influencia conecta con la tradición de unas divinidades relacionadas con los fenómenos y con las fuerzas de la naturaleza. Es decir, una representación de todo cuanto hay como sagrado —a la que el *shintō* denomina *kami* (神), el taoísmo *shen* (神) y el budismo *hotoke* (仏)— comprendidas dentro de una cosmovisión a la que podemos considerar panteísta o animista³⁷, caracterizada por una armonía no dualista donde el hombre y el medio natural conforman una unidad. En palabras de Alfonso Falero:

[...] shen, kamis, hotokes. Aquí esta triple tipología de deidades revela una coincidencia fundamental: cubren la misma categoría semiótica, “espíritus”, y por ello son intercambiables y presentan una interrelación cómoda basada en su homogeneidad [...]³⁸.

Así, a decir de este mismo autor, desde el punto de vista de la historia de las religiones encontramos una dialéctica entre «identidades auto afirmativas, que ha dado lugar a religiones individuales como el taoísmo, sintoísmo y budismo, y entre sus diversas hibridaciones a un fenómeno religioso llamado sincretismo»³⁹. Un aspecto, fundamental para comprender el pensamiento de las sociedades extremo orientales, que ha evolucionado en un ámbito donde, en palabras de Rudolf Otto, se da una « [...] correspondencia con las impresiones mágicas en las que es muy rico y profundo el arte prescrito por el taoísmo y el budismo en China, Japón y Tibet»⁴⁰. Pero que, además, se irá enriqueciendo en cada contexto: en China con las creencias populares del *shenismo* (神教 *shénjiào*) —del que más tarde derivaría *shenxianismo* (神仙教 *shénxiānjiào*)— y en Japón con el *shintō* (神道). Una aclaración importante, ya que el desarrollo de la pintura *sansuiga* 山水画 en China « [...] se considera vinculado a la filosofía del *shinsen* (*shen xianin* chino), cuyo objetivo es alcanzar el estado trascendental de la inmortalidad»⁴¹.

[...] El *sansui* era el lugar de entrenamiento para la identificación con el tao, el principio del ser, con vistas al estado más elevado. [...] Aquí la relación entre el hombre y el mundo es la inversa del caso de un Rafael o un Brueghel. *Sansui* no es el trasfondo de

37. Obsérvese que para escribir *Shen* y *Kami*, deidades pertenecientes a dos religiones animistas, se utiliza el mismo *kanji*, 神. Es decir, tienen un mismo valor semántico e ideográfico, aunque se leen de manera diferente. Esto no sucede con *hotoke* (仏), que alude a la misma entidad, pero es budista y no animista.

38. Fragmento extraído del debate posterior a la comunicación online *Aproximación al concepto de musubi desde la arqueología cognitiva*, en las II Jornadas Internacionales de Formación e Investigación del GIR Humanismo Eurasia HUME, Universidad de Salamanca (Falero, A. comunicación personal, 1 – 15 de abril 2020).

39. *Ibidem*

40. Otto, Rudolf: *op. cit.*, p. 149.

41. Sasaki, Ken-ichi: *op. cit.*, p. 9.

las acciones humanas y los acontecimientos históricos, sino el lugar único o sagrado que permite al hombre trascender: la naturaleza es lo primero y el hombre lo siguiente [...]»⁴².

Explicado en otras palabras, hablamos de la práctica de lo que se podría definir como un «ejercicio espiritual del arte»⁴³. Es decir, de la experiencia religiosa a través de la relación armoniosa del hombre, la naturaleza y el arte. Lo que, a su vez, nos remite a la creencia mutua de la reciprocidad entre el individuo, los dioses y la naturaleza, estableciendo así una relación horizontal que conserva un indiscutible paralelismo con la armonía que recoge el *I Ching* (易经)⁴⁴ —*Libro de las Mutaciones*— entre el hombre, la tierra (el espacio) y el cielo (el tiempo). Desde esta perspectiva, el cielo y la tierra al mismo tiempo representan el *espacio* y el *tiempo*. Una interacción de la que ya nos hablaba Cheng cuando dice:

[...] (ya durante la dinastía Han, encontramos en el *Huai-nanzi* el término *yuzhou*, «espacio-tiempo», que designa el universo). El tiempo, esencialmente ligado a la tierra, aparece como espacio vital actualizado; y el espacio, esencialmente ligado al cielo, por el hecho mismo de ser vital, aparece como garante de la calidad justa del tiempo⁴⁵.

Al hilo de esta idea encontramos cómo, en el contexto japonés, para explicar los fenómenos naturales, el sintoísmo creará unos modelos visuales donde el espacio y el tiempo no se pueden entender separados. Esto dará lugar a la comprensión de un ámbito que solo se transformará en espacio con la llegada de un *kami* (神). De este modo «El arte de esperar la llegada del *kami* generó la unión del espacio y el tiempo, ya que lo esencial no fue la sustancialidad del espacio, sino el fenómeno que en él ocurría, la llegada de la divinidad»⁴⁶. Es decir, que el fenómeno donde se conjugaban los diferentes aspectos del acontecimiento era el que daba pleno sentido al concepto de espacio que, al estar siempre ligado al tiempo en el que acontecía el suceso, estaba, por lo tanto, sujeto a la percepción del individuo.

Es, por lo tanto, una manera de comprender y relacionarse con el universo, vinculada con una comprensión religiosa de la naturaleza, tanto con sus fenómenos como con sus misterios, expresándolos a través de la filosofía, la religión y el arte. En todo caso, un desenfoque en el origen del uso de determinados símbolos y elementos compositivos que, dependiendo de cada contexto, surgirán tras la hibridación del budismo, el neoconfucianismo, el taoísmo y el shenismo/ sintoísmo. En resumen, este es un ámbito donde un politeísmo animista ha funcionado como base para una estructura social fundamentada en la idea de colectividad y donde la norma se centra en la idea del grupo y no del individuo. Sin duda, una cosmovisión muy

42. Idem, p. 9.

43. Ver, Sueiras Prieto, M.^a del Mar: *La Horizontalidad de la mirada de Oriente en Occidente. De la construcción a la composición del espacio pictórico*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2021.

44. Libro oracular chino, filosófico y cosmogónico, regido por el principio de los cambios que se suceden de manera cíclica —una muestra del concepto taoísta del *yin* y *yang*— y la relación dialéctica entre los opuestos. Los primeros textos se suponen escritos hacia el 1200 a. n. e. Uno de los *Cinco Clásicos* confucianos aunque su contenido original es taoísta.

45. Cheng, François: *Aliento-Espíritu. Textos teóricos chinos sobre el arte pictórico*. Valencia, Pre-Textos, 2017, p. 96.

46. Ruiz de la Puerta, Félix: *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*. Madrid, Álbum Letras Artes, 1995, p. 87.

diferente a la del antropocentrismo europeo, caracterizado por un conjunto de valores cristianos, cuyo origen monoteísta se encuentra en *El Antiguo Testamento*, donde Dios y el hombre ocupan el lugar más elevado dentro de un sistema vertical de relaciones.

En este último caso, cabe preguntarse ¿podría esta jerarquía encontrar su correlato en la estructura del cuadro, supeditada a un punto de vista homocéntrico? Una cuestión sobre la que, de alguna manera, Gauthier puso el acento al señalar que:

[...] La presentación de un objeto en perspectiva es la intersección con la superficie plana que constituye la imagen, rectas que relacionan el punto de vista con todos los puntos del objeto. Este punto de vista, que supone un único ojo y por añadidura la fijeza de la mirada, es perfectamente teórico⁴⁷.

Esta es la definición de un pensamiento sistémico, caracterizado por una visión monoteísta, que ha sido el origen de la tradicional separación entre la naturaleza, la sociedad, la divinidad y el individuo. Una cosmovisión paradigmática de Occidente, cuyo referente es una figura omnipotente, comprendida dentro de una jerarquía que —con respecto a la sociedad y la naturaleza— otorga al hombre el estatus más elevado. En definitiva, hablamos de una tradición enmarcada dentro de las grandes religiones de Oriente Medio —el cristianismo, el judaísmo y el islam— que entienden el origen de la *verdad* implícito en la revelación divina y para las que la representación en imágenes de los temas sagrados ha resultado ser particularmente polémica.

En consecuencia, atendiendo a esta problemática, podríamos plantearnos si esta visión que jerarquiza la separación de la divinidad, la naturaleza y el hombre ¿puede tener relación con la verticalidad del eje axial compositivo, con respecto a la línea del horizonte de la pintura europea? Y si, por lo tanto, ¿podría cada sistema cultural encontrar su correlato en la estructura espacial de sus pinturas? Desde este punto de vista, parece inevitable plantearse la lógica de la relación horizontal cielo/ tierra/arte extremo oriental y su alteralidad con la horizontalidad de su pintura.

CONCLUSIONES

Este artículo pone en evidencia el carácter distintivo de la representación del espacio pictórico. A través de él, tanto Oriente como Occidente han querido hacer tangible la realidad. Pero, mientras en Europa, como consecuencia de su propensión a la razón y la ciencia, la pintura dependerá de las formas, en Asia Oriental el énfasis se pondrá en la intuición y los estados de ánimo de la naturaleza, enfatizando lo intangible y misterioso. Una muestra sobre cómo, en el contexto extremo oriental, el taoísmo y otras religiones animistas —como el *shintō* (神道) japonés y el *shenismo* (神教) chino— están en el trasfondo de la pintura de paisaje. Esto explicaría la particular comprensión de un espacio pictórico que discurre de manera homogénea, prescindiendo de cualquier nexo mimético y espacial en perspectiva, dando lugar a

47. Gauthier, Guy: *op. cit.*, p. 35.

una representación del espacio que se perpetuará en el Extremo Oriente y se perderá en Europa con la adopción de la perspectiva como sistema de representación y como símbolo⁴⁸.

Así, hemos visto cómo Panofsky, tomando prestada la noción de Cassirer, denominó a la perspectiva geométrica occidental «forma simbólica». Es decir, símbolo representativo de la visión científica del mundo. Un planteamiento que supuso una revolución cognitiva y que tendría como análogo teórico un estudio árabe de la visión fundamentado en la óptica griega. Esta es una condición que explica, en parte, su autoafirmación artística y filosófica, además de su condición práctico/teórica a la vez que revolucionaria. Es decir, en otras palabras, su irrupción hará que Europa olvide la idea del *strip cartoon*, desde el momento en el que hizo posible que se olvidase la condición narrativa implícita en los orígenes de la pintura.

Concluimos entonces, y por comparación, que desde el Extremo Oriente no se ha concebido el foco móvil o principio de la narración gráfica continua ni como un sistema de representación espacial, ni de pensamiento. De hecho, su comprensión se ha perpetuado en la tradición de lo numinoso, en el orden de las fuerzas de la naturaleza. Es decir, de la intuición de una *horizontalidad dilatada*, al amparo de una dimensión natural exenta de cualquier oposición entre *logos* y *natura*, posible en un contexto cultural donde tradicionalmente el *yo* no ha precisado de un elemento de autoafirmación.

Por consiguiente, deducimos que el foco móvil no es un proceso intelectual, es decir: como tal no opera ni se expresa dentro de un sistema cultural. Por ello, y en consecuencia, entendemos que no hay lugar para su comprensión ni como símbolo metafísico ni como meta-histórico; es decir, como sistema. En este sentido, y puesto que no se da en él el dualismo materia/espíritu, está totalmente alejado de la comprensión europea del problema, donde el arte, los mitos, los ritos y hasta el propio lenguaje, han adquirido el estatus de formas de conocimiento⁴⁹.

48. Ver, Panofsky, Erwin: *op. cit.*

49. Ver: Sueiras Prieto: M.^a del Mar, «El espacio pictórico europeo y extremo oriental. Una comparativa entre la noción de horizonte y horizontalidad», en Falero, Alfonso; Doncel, David: *Eurasia. Avances de Investigación*, 2021.

REFERENCIAS

- Belting, Hans: *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. Madrid, Akal /Estudios Visuales, 2012.
- Bryson, Norman: *Visión y Pintura. La lógica de la mirada*. Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- Cervera, Isabel: «El espíritu de la Naturaleza Pictórica», en: Guasch, Anna María: *Summa Pictórica. De la Prehistoria a las Civilizaciones Orientales*. Barcelona, Editorial Planeta, 2000.
- Corsi, Elisabetta: *La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*. Mexico, El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 2004.
- Cheng, François: *Aliento-Espíritu. Textos teóricos chinos sobre el arte pictórico*. Valencia, Pre-Textos, 2017.
- Falero, Alfonso: «Aproximación al concepto de musubi desde la arqueología cognitiva», *II Jornadas Internacionales de Formación e Investigación del GIR Humanismo Eurasia HUME, Salamanca 2020* (comunicación personal, 1 – 15 de abril 2020).
- Francastel, Pierre: *Sociología del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- Gauthier, Guy: *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Guo, Xi (郭熙): *Lin Quan Gao Zhi (林泉高致)*. Jiangsu Phoenix Literature and Art Publishing, LTD, 2015.
- Han, Byung-Chul: *Ausencia*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Otto, Rudolf: *Lo santo: Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza Editorial, 2016.
- Panofsky, Erwin: *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, Tusquets, 2018.
- Rowley, George: *Principios de la pintura China*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Ruiz de la Puerta, Félix: *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*. Madrid, Álbum Letras Artes, 1995.
- Sasaki, Ken-ichi: «Perspectivas Oriente y Occidente», *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*: Vol. 11, Article 16. 2013. Disponible en: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol11/iss1/16
- Stoichita, Victor I: *La invención del cuadro: Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000.
- Sueiras, M.^a del Mar: *La Horizontalidad de la mirada de Oriente en Occidente. De la construcción a la composición del espacio pictórico*. (Tesis doctoral inédita), Universidad de Salamanca, 2021.
- Sueiras, M.^a del Mar: «El espacio pictórico europeo y extremo oriental. Una comparativa entre la noción de horizonte y horizontalidad», en Falero, Alfonso; Doncel, David: *Eurasia. Avances de Investigación*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, pp. 249 -260.
- Van Gulik, Robert H: *Chinese Pictorial Art as viewed by the Connoisseur. Notes on the means and methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, based upon a study of the Art of Mounting Scrolls in China and Japan*. New York, Hacker Art Books, 1981.