

Roberto Figliulo

LA PERSISTÈNCIA DE SHITAO I EL SEU «APUNTS SOBRE PINTURA DEL MONJO CARBASSA AMARGA»

Encara recordo com, durant la carrera, a les classes d'Art de l'Extrem Orient, vaig veure a la pantalla del projector una pintura que em va sorprendre immediatament: una roca s'alçava entre la vegetació i ocupava tota la superfície del full de l'àlbum al qual pertanyia; ni un sol element més (fig.1).

MATÈRIA, NÚM. 25, OCTUBRE 2026
ISSN 1579-2641, p. 45-57

Recepció: 11-04-2025
Acceptació: 26-11-2025



1. Shitao (Zhu Ruoji, c. 1642 – c. 1710), *sense títol*, de l'àlbum «Paisatges i flors» (*Shanshui huahui tu* 山水花卉图), 1699, tinta sobre paper, 24,5 × 38 cm. Font: Shanghai Museum.

Com podia existir, em vaig preguntar, una obra així al segle XVII? Sense figures humanes, sense divinitats, sense sants ni dimonis. Podia sortir

¹ Jerome SILBERGELD, «Kung Hsien's Self-Portrait in Willows, with Notes on the Willow in Chinese Painting and Literature», *Artibus Asiae*, Vol. 42, No. 1, 1980, p. 5–38. doi: <https://doi.org/10.2307/3250007>; Dora C. Y. CHING, «The Language of Portraiture in China», Martin J. POWERS, Katherine R. TSIANG (eds.), *A Companion to Chinese Art*, John Wiley & Sons, 2016, p. 136–157. doi: <https://doi.org/10.1002/9781118885215.ch6>.

² Jan STUART, «The Face in Life and Death: Mimesis and Chinese Ancestor Portraits», Hung Wu y Katherine R. TSIANG, *In Body and Face in Chinese Visual Culture*, Leiden, Harvard University Asia Center, 2005, p. 197–228. doi: https://doi.org/10.1163/9781684174034_009. De fet, com assenyalava Yolaine Escande, a partir del segle XVI es produeix una revalorització del gènere del retrat, que havia quedat relativament relegat durant els segles anteriors. Yolaine ESCANDE, «Introduction», Zongqian SHEN, *Esquif sur l'océan de la peinture*, Paris, Les Belles Lettres, 2019, p. XXXV.

³ Jonathan HAY, *Shitao: Painting and Modernity in Early Qing China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 245.

⁴ J. HAY, *Shitao...;* CHENG, François, *Vació y plenitud*, Barcelona, Siruela, 2013 (1979), p. 201–202.

⁵ J. HAY, *Shitao...*, p. 1.

d'aquell edifici i dirigir-me a les nombroses esglésies o museus de la ciutat, on trobaria alguns dels majors exemples de l'art italià de la mateixa època, i, tanmateix, no hauria pogut descobrir res que s'hi assemblés.

La pintura que em va captivar forma part d'un àlbum de dotze fulls datat el 1699 i representa un paisatge dominat per un únic element: la roca, que pràcticament ocupa tota la superfície del paper. En la meua memòria, la vaig registrar com una roca de riu, que s'aixeca al costat de l'aigua mentre un aire lleuger sacseja l'herba que la rodeja. Tanmateix, no hi ha cap pista visual ni cap títol que en determini la ubicació exacta. De fet, per al seu autor, aquesta concreció espacial no semblava rellevant.

La pintura que tant em va sorprendre és obra de Zhu Ruoji 朱若極 (c. 1642 – c. 1710), fill d'una branca de la família imperial, monjo i mestre del pinzell. Aquesta figura destacada de la pintura tradicional xinesa és sobretot coneguda per un dels seus pseudònims, Shitao 石涛. Aquest està format pels caràcters «pedra» i «ona», el podríem traduir com «Ona petrificada» o «Ona de pedra». Dins del cercle dels «pintors lletrats», en el qual es pot considerar que, en certa manera, Shitao pertanyia, era habitual crear imatges d'éssers no humans com a forma de representació personal, autèntics autoretrats metafòrics que reflectien la pròpia personalitat o virtuts.¹ Si interpretem aquesta pintura com un autoretrat, «una ona petrificada», fins i tot abans de conèixer el seu autor ja podríem intuir la importància que la natura va tenir a la seva vida.

De Shitao es conserven diversos autoretrats figuratius, una pràctica poc comuna entre els pintors lletrats, que solien considerar el realisme del retrat com una característica pròpia dels pintors professionals.² Un dels més coneguts és el que el mostra vestit amb la indumentària i el pentinat d'un monjo budista, realitzat al voltant del 1674. En aquesta imatge, Shitao apareix assegut sobre una roca mentre supervisa la plantació d'un pi, una metàfora de la propagació de la llei budista, el *dharma*.³

I és que Zhu Ruoji va créixer dins de l'àmbit monàstic des de la infància. La seva família, pertanyent a una branca de la dinastia imperial, va ser assassinada amb la caiguda de la dinastia Ming (1368–1644). Només el petit Ruoji va sobreviure gràcies a uns servents que el van portar a un monestir. Així va començar la seva vida marcada per la pèrdua de la família i de les seves arrels. Va viure com a monjo de la tradició *Chan* (més coneguda pel seu equivalent japonès, el Zen) fins a prop dels cinquanta anys.

Al llarg de la seva vida, Shitao va recórrer diferents regions de la Xina, passant per Xuancheng (Anhui), Nanjing, Beijing i finalment Yangzhou, on a partir del 1696 va adoptar la vida laica com a taoista.⁴ La gran majoria de pintures que han arribat fins als nostres dies i que porten la seva signatura pertanyen a aquest darrer període, entre el 1697 i el 1707.⁵

El seu tractat teòric, el *Huayulu* o «Apunts sobre pintura», conegut també com «Apunts sobre pintura del Monjo Carbassa Amarga» (*Kugua Heshang Huayu lu*)⁶ en una edició posterior, va ser escrit al voltant del 1697 i publicat el 1710 amb el títol «Manual de pintura» o *Huapu* en xinès.⁷ El contingut del tractat no només està en diàleg amb la producció visual, sinó també amb una llarga tradició d'escriptura teòrica que es remunta al segle III aC. Al llarg del text hi ha constants referències a aquesta literatura, que ha contribuït activament al desenvolupament de la pintura en aquestes regions.

La seva va ser una vida errant, un reflex del seu caràcter: un esperit en constant recerca de si mateix, d'aquell «jo» que sovint apareix en els seus textos. Aquesta concepció individualista de l'artista tampoc era gaire habitual en la tradició en què es va formar. La seva exposició de si mateix, dels seus desitjos i inquietuds, contribuiria en èpoques posteriors a la creació del mite de Shitao com a artista individualista, fins i tot com a precursor d'una concepció moderna de l'artista.

La seva identitat és calidoscòpica. Els diferents «jo» de Shitao inclouen la seva condició de monjo Chan, però també la d'hereu d'una branca de la família imperial Ming o la d'home del camp (*yeren*), denominació que assumien aquells que es retiraven de la vida pública en senyal de rebuig als nous governants. Més endavant, quan ja havia consolidat la seva fama a Yangzhou, se'l coneixia com el taoïsta de la gran puresa (*Dadizi*), el pintor excèntric (*qishi*) i el boig (*kuangren*).

Des del moment en què va començar a desenvolupar la seva pràctica pictòrica, Shitao va intentar formar part del cercle dels pintors lletrats. En certs moments de la seva vida, va signar les seves obres com a monjo-servidor (*chensheng*), una declaració de voluntat de servei a la nova dinastia Qing (1644-1911). Però, en veure's ignorat per la cort, va assumir el rol d'un dels «supervivents» (*yimin*), és a dir, un fidel de la dinastia anterior.

A diferència del seu contemporani Badashanren 八大山人 (1626-1705), més hermètic en el seu llenguatge pictòric i, com ell, descendent de la família imperial, Shitao era més procliu a representar-se en les seves pintures. No obstant això, en aquestes representacions fugia del realisme estricte o de qual-sevol referència explícita a la seva contemporaneïtat. Sovint es retratava més jove, vestit amb robes que evocaven els eremites taoïstes de les muntanyes o identificant-se amb figures del passat, com els poetes Tao Yuanming 陶淵明 (c. 365 – c. 427) i Li Bai 李白 (701-762), als quals admirava profundament.

Un dels motius recurrents en la seva obra és la seva pròpia figura, disminuïda davant la immensitat del paisatge, en un estat de fusió i compenetració amb els elements essencials del món natural. El paisatge a la pintura xinesa s'identifica amb el binomi muntanyes i rius, o *shanshui* en xinès, que es consideren els elements bàsics dels processos transformatius de la realitat.

⁶ «Monjo Carbassa Amarga» era un dels noms que va fer servir durant la seva vida per firmar les seves obres.

⁷ J. HAY, *Shitao...*, p. 208.

⁸ SHITAO, *Apunts sobre pintura del monjo Carbas-sa Amarga*, trad. de Manel Ollé, Barcelona, Tres Portals, 2024, p. 67.

⁹ F. CHENG, *Vacío y plenitud*, Barcelona, Siruela, 2013.

L'individualisme de Shitao es manifesta tant en la seva obra pictòrica com en els seus textos, en els quals es pot identificar una tríada de conceptes complementaris i interconnectats, una veritable difracció performativa de la seva personalitat: la receptivitat sensorial, el renegar la tradició i la regla de la no-regla.

El primer principi es basa en el concepte de «receptivitat», que Shitao ja presenta al capítol IV del seu tractat. En aquest text, mitjançant un raonament circular, especifica que el «jo» de l'artista/creador és un dels punts de connexió amb el món dels fenòmens, juntament amb «l'únic traç de pinzell»:

En una sola pinzellada ja hi ha les deu mil coses.
El llenç acull la tinta; la tinta acull el pinzell;
el pinzell acull el canell; el canell acull el cor:
de la mateixa manera que el cel genera
allò que la terra duu a terme,
així és com funciona la receptivitat.⁸

No hi ha una jerarquia en què un dels dos elements, la pinzellada o el jo de l'artista, predomini sobre l'altre; tots dos formen part d'un procés continu de recepció i transformació. Aquesta capacitat receptiva, però, ha de ser entrenada. I com s'aconsegueix? Mitjançant l'observació constant dels elements de la natura i el viatge per diversos indrets, sempre en plena possessió de les pròpies facultats d'atenció.

Quan el pintor recrea el bambú sobre la superfície del paper, no es limita a copiar-ne l'aparença, sinó que reproduceix els processos de creixement i transformació de la planta. Avui dia, podem percebre aquests processos gràcies a tecnologies de gravació com el time-lapse, però en aquella època no hi havia altra opció que observar atentament els ritmes i els cicles de la natura. D'aquesta manera, l'artista es torna receptiu i és capaç de captar i plasmar la «ressonància» del món exterior sobre la superfície plana del paper.

Només així es pot representar l'estructura interna de les coses i dels éssers vius (*li*, en xinès), i, com a conseqüència, captar-ne de manera més precisa la forma exterior (*xing*, en xinès).⁹ Tal com afirma en un dels passatges fonamentals del manual, al Capítol VIII:

Fa cinquanta anys, jo encara no m'havia engendrat
en les muntanyes i els rius.
No és que no els donés cap importància,
sinó que hi eren per si mateixes, encara fora de mi.
Però ara les muntanyes i les aigües
parlen a través meu;
s'han engendrat en mi, i jo en elles.

He buscat els cims més alts i singulars
per fer-ne esbossos.
Les muntanyes i els rius s'han aplegat
en l'essència de la meva ànima,
les seves traces s'han transformat
i han tornat cap a mi, el Deixeble de la Gran Puresa.¹⁰

¹⁰ SHITAO, *Apunts sobre la pintura...*, p. 96.

¹¹ SHITAO, *Apunts sobre la pintura...*, p. 130.

O com afirma en un altre fragment al Capítol XIII:

Però els qui es queden només amb la mar
prescindint de les qualitats de la muntanya,
o els qui s'agafen a la muntanya en detriment del mar,
tenen una mirada curta.
Jo veig la muntanya en la mar, i la mar en la muntanya.
Percebo ahora muntanya i mar
com una mateixa cosa a conèixer,
però en tot cas el que compta és el talent
de saber fer que flueixi el pinzell i la tinta.¹¹

La segona manera en què es manifesta el seu caràcter individualista és a través del seu posicionament envers la creació artística del passat. La seva actitud respecte a la tradició pictòrica en què s'inscriu la seva obra ha estat sempre de ferma oposició i de recerca d'una originalitat pròpia. No obstant això, aquesta voluntat d'innovació no el va portar mai a allunyar-se completament dels camins de la tradició ni a desenvolupar un llenguatge que arribés al punt de no retorn de l'abstracció total.

Aquesta posició, situada al límit de la iconoclàstia i probablement hereva de la seva formació *chan*, és un dels diversos motius pels quals Shitao ha estat àmpliament reivindicat en època moderna. En el capítol III del seu tractat de pintura, justifica aquesta postura mitjançant una metàfora orgànica i corporal, profundament vinculada al seu jo com a cos performatiu. Segons ell, la presència dels mestres antics no faria res més que apropiarse del seu cos i dels seus òrgans perceptius, bloquejant així la seva capacitat d'identificar-se plenament amb el paisatge natural i d'assolir una comprensió autèntica del procés pictòric.

D'aquesta manera
es pot arribar tot just a conèixer els antics,
però no a fer el que tu mateix podries arribar a fer.

¹² SHITAO, *Apunts sobre la pintura...*, p. 61.

Pel que fa a mi, em baso en mi mateix.
 Les celles dels antics no em poden créixer a la cara,
 ni les seves vísceres poden entrar-me dins del ventre.
 Tinc entranyes i celles pròpies.
 Si la meva obra entra en contacte
 amb la d'algun mestre antic,
 és ell qui m'hauria vingut a trobar,
 i no jo qui l'hagi anat a buscar.
 Amb tot el que la natura m'ensenya;
 com no hauria de poder transformar
 els mestres antics?¹²

La reproducció de la «transformació» dels fenòmens naturals, inherent a la pràctica pictòrica, es veuria obstaculitzada per la mera reiteració de formes i pràctiques tradicionals. Les lleis dels procediments pictòrics, heretades de la tradició, podrien acabar reduint l'acte creatiu de l'artista —que, no ho oblidem, és també un acte de re-creació cosmològica i filosòfica— a un simple manierisme.

Al mateix capítol, abans de les línies que acabem de mencionar, Shitao afirma:

S'ha dit
 que la gent que ha assolit la plenitud
 no té normes.
 I no és que no tingui normes,
 sinó que la seva norma és la de l'absència de normes,
 cosa que constitueix la norma suprema.

En tota cosa hi ha una trama ferma
 que es mostra de maneres contingents,
 en tota norma hi ha transformacions.

Quan coneixes les constants,
 pots arribar a modificar-ne les variacions.
 Quan coneixes les regles de l'art,
 pots arribar a transformar-les.
 La pintura és l'art de la gran llei
 de les transformacions
 de tot el que hi ha sota el cel:
 la gràcia essencial del gest i la forma de rius i muntanyes,
 l'activitat que crea des dels temps antics fins al present,

la fluïdesa dels alens lleus o pesants;
a través del pinzell i de la tinta
revela les deu mil coses que hi ha en el cel i la terra,
i et fa cantar d'alegria.¹³

Així, per a Shitao, l'única regla es converteix en la no-regla, i aquí arribem a la tercera difracció del seu jo: la seva pròpia concepció personal de la pràctica pictòrica, que intenta transmetre a través del seu tractat de pintura.

La seva formació inicial com a monjo *Chan* i el seu posterior acostament, durant els darrers anys de la seva vida, al pensament taoista constitueixen la base fonamental de tota la seva recerca estètica. En el seu tractat, ens parla d'una formulació mental que Ghilardi defineix com una «capacitat desubjectivada»,¹⁴ un estat que li permet establir una connexió profunda amb el paisatge natural, no des d'una perspectiva humana, sinó adoptant el «punt de vista» dels éssers que l'habiten.

En el capítol XVII, arriba fins i tot a establir un paral·lelisme entre els instruments de la pintura i els elements naturals, ja que tots formen part d'un mateix procés actiu de transformació:

La tinta pot cultivar les formes
de les muntanyes i els rius;
el pinzell pot capturar-ne els gestos i dinamismes,
sense limitacions de tipus o mesura.

Des dels temps antics fins al present
mai no hem deixat de saber
que la tinta ha d'abraçar i sostenir els oceans,
i que el pinzell ha de dreçar i conduir les muntanyes;
llavors és quan la seva eficàcia pot arribar arreu.¹⁵

Segons Yuk Hui, a través de la pintura *shanshui* s'arriba a «l'alliberació d'un mateix»; mitjançant la pròpia «anul·lació», es pot assolir un estat d'harmonia amb els altres éssers vius.¹⁶ Hui sosté que, quan el pintor «pen-sa sense pensar» i «fa sense fer», obre el seu esperit a la influència de la ressonància de l'entorn, esdevenint així plenament receptiu.¹⁷

Aquest plantejament ens porta de nou al primer eix d'aquesta anàlisi del jo de Shitao: el desenvolupament de la receptivitat cap a la natura i el paisatge.

En aquest procés, només quan l'artista ha absorbit plenament els aspectes tècnics i la dicotomia entre regla i no-regla, pot comprendre realment com creaven els mestres antics. I és aquí, en l'últim capítol del seu tractat, on Shitao restableix la seva comunió amb el passat: només coneix-

¹³ SHITAO, *Apunts sobre la pintura...*, p. 59–60.

¹⁴ Marcello GHILARDI, «Comento al Capitolo XV», *Shitao: Discorsi sulla pittura del monaco Zucca Amara*, Milano, Editoriale Jouvence, 2014, p. 138.

¹⁵ SHITAO, *Apunts sobre la pintura...*, p. 155.

¹⁶ Yuk HUI, *Art and Cosmo-technics*, Minneapolis, e-flux, 2021, p. 47.

¹⁷ Y. HUI, *Art and Cosmo-technics*, p. 202.

¹⁸ Chinghsin Wu, *Parallel Modernism: Koga Harue and Avant-Garde Art in Modern Japan*, Oakland, California: University of California Press, 2019.

¹⁹ Aida-Yuen Wong, «A New Life for Literati Painting in the Early Twentieth Century: Eastern Art and Modernity, a Transcultural Narrative?», *Artibus Asiae*, Vol. 60, No. 2, 2000, p. 297–326. doi: <https://doi.org/10.2307/3249921>.

²⁰ Kuiyi SHEN, «La Pintura Tradicional en una era de transición: 1900–1950», Julia F. ANDREWS y Kuiyi SHEN (eds.), *Un Siglo en crisis: modernidad y tradición en el arte de la China del siglo XX* (catàleg d'exposició, Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 18 de julio-31 de octubre 1998), Bilbao, Guggenheim Bilbao Museoa, 1998, p. 80–95.

xent les pròpies capacitats es pot arribar a una veritable connexió estètica amb els mestres de l'antiguitat.

No hauria de sorprendre'ns que no hagués decidit destruir d'una vegada per totes la seva «Nike de Samotràcia»; en el context de Shitao, la creació artística no segueix un procés lineal, ni cap endavant ni cap enrere. En lloc d'això, es concep com una xarxa en què passat, present i futur es connecten sense establir cap jerarquia predeterminada.

El tractat de Shitao és un text de gran valor per als estudiosos de l'art xinès, no només pel seu context contemporani i la influència que va exercir sobre les generacions immediatament posteriors a la seva redacció, sinó també pel seu paper en la construcció d'una «modernitat paral·lela»¹⁸ dins del context artístic xinès.

Durant les dècades de 1920 i 1930, Shitao es va convertir en una figura clau que reunia els dos bàndols oposats en el debat sobre el futur de l'art xinès: d'una banda, els qui defensaven la reconstrucció de l'art tradicional, amb figures emblemàtiques com Chen Shizeng 陳師曾 (1876–1923); de l'altra, els qui advocaven per la creació d'un art «nou», entre els quals destaca Liu Haisu 刘海粟 (1896–1994), considerat el pare de la modernitat artística xinesa.¹⁹

En una cosa, però, tots coincidien: Shitao era un artista modern abans de l'arribada de la modernitat europea. Abans que els pintors europeus comencessin a experimentar amb noves formes pictòriques, ell ja havia anticipat tant el llenguatge visual com el *modus vivendi* dels impressionistes i dels artistes d'avantguarda.

La seva influència s'estén molt més enllà de la seva època i del seu territori. La llista d'artistes moderns inspirats en la seva obra i els seus escrits és inacabable, i travessa els confins de l'Àsia Oriental. Moltes de les obres de Shitao conservades avui en museus occidentals provenen de la col·lecció personal de Zhang Daqian 張大千 (1899–1993), un dels grans innovadors de la pintura tradicional xinesa. En els anys cinquanta, Zhang es trobava en un equilibri constant entre la fidelitat a la tradició i la influència de les tendències internacionals, com l'expressionisme abstracte.

És especialment significativa la fascinació que Shitao va despertar en dues figures clau de l'era maoista, que buscaven un art autòcton però alhora revolucionari. Fu Baoshi 傅抱石 (1904–1965) va absorbir elements del seu estil i va dedicar diverses pintures a la seva figura, reflectint la seva influència en el desenvolupament d'una nova concepció de la pintura xinesa.²⁰ Per la seva banda, Feng Yaheng 冯亚珩 (1919–1982) va fer palesa la seva admiració pel mestre fins i tot en el seu pseudònim, Shilu 石鲁, unint un dels caràcters del nom de Shitao amb un altre extret del seu referent artístic, l'escriptor Lu Xun 鲁迅 (1881–1936).

Tant les paraules com l'obra de Shitao podrien continuar sent rellevants per als creadors i artistes d'avui, independentment del seu lloc d'origen. Un artista contemporani que busqués inspiració en el seu llegat no hauria de limitar-se a reproduir mecànicament les pràctiques tradicionals ni a reconstruir les formes del passat, sinó que hauria de traslladar i adaptar els principis fonamentals del seu tractat a la pràctica dels mitjans artístics contemporanis.

De fet, molts d'aquests conceptes ja formen part de l'art actual, perquè, a través de processos subtils i sovint imperceptibles, s'ha produït un fenomen de «cross-fertilització» entre cultures que, en el context del món globalitzat de les últimes dècades, ja no són tan distants les unes de les altres.

Així, el tractat de Shitao es pot considerar molt més que un simple manual de pintura. És un text que apunta a l'afinament de la personalitat de l'artista/creador contemporani, oferint una visió que transcendeix els límits temporals i culturals. En el capítol XV, Shitao insisteix en la necessitat de desenvolupar un pensament clar i lliure, desposseït de tot allò que és superflu per a l'acte creatiu:

Quan ens ceguen les coses,
 quedem atrapats en la pols.
 Quan ens aferrem a les coses,
 el cor treballat es torba.
 Un cor inquiet pinta de forma rígida,
 i es fa mal a si mateix.
 El pinzell i la tinta s'estanquen
 i la polseguera els cobreix.
 Qui es troba en aquest destret
 no en treu res de bo, res li plau al cor.

Jo deixo que les coses enceguin les coses,
 i que la pols cobreixi la pols;
 llavors el cor no es pertorba,
 i quan el cor no s'inquieta, pot pintar.²¹

Shitao convida a centrar-se plenament en el moment del procés creatiu, evitant que la ment es distregui amb pensaments que no tenen relació directa amb la pràctica artística. Aquesta idea està profundament arrelada en la seva formació com a monjo *Chan*, una tradició que es basa en gran part en l'exercici meditatiu. Novament, s'hi percep la seva voluntat de mostrar com el domini tècnic està indissolublement unit al control de la ment i a una dimensió ètica.

²¹ SHITAO, *Apunts sobre la pintura...*, p. 143.

²² SHITAO, *Apunts sobre la pintura...*, p. 169.

²³ Estelle ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir: Le point de vue du vivant*, Arlés, Actes Sud, 2021, p. 24.

Aquest principi ressona amb força en l'últim capítol del seu tractat, on Shitao destaca la importància de la predisposició mental i espiritual amb què l'artista s'hauria d'aproximar a l'acte creatiu. En aquest fragment, estableix un paral·lelisme entre les característiques intrínseques dels fenòmens naturals i els processos de creació artística. Així com la natura genera formes de manera lliure i espontània, l'objectiu final de l'acte creatiu hauria de ser engendrar una obra que existeixi per si mateixa, independent i autosuficient, com qualsevol element del món natural:

La clau del treball
 rau en els principis de la vitalitat
 i de cultivar-se nodrint els brots tendres.
 A través de l'u
 es pot arribar a dominar els deu mil,
 a partir dels deu mil
 es pot arribar a dominar l'u.
 Això no depèn ni de la muntanya, ni de l'aigua,
 ni del pinzell, ni de la tinta,
 ni dels antics, ni dels moderns, ni dels savis.
 La clau del treball
 rau en el nodriment dels recursos i capacitats.²²

El tractat i l'obra de Shitao poden tenir una gran rellevància també en el nostre context contemporani, especialment en relació amb la manera com l'art pot contribuir a repensar la nostra relació amb la natura i els éssers vius del planeta. Aquesta qüestió es vincula amb la necessitat de «renovar la nostra manera de veure i, així, de concebre i de parlar del món vivent»,²³ tal com assenyala Estelle Zhong Mengual. Segons l'autora, aquest canvi de perspectiva és essencial per superar el model de relació basat en la «separació» entre humans i no humans que ha predominat en els últims segles.

La tradició pictòrica xinesa és extraordinàriament rica en exemples sobre com aproximar-se als éssers no humans i adoptar-ne el punt de vista. Un dels aspectes més destacats d'aquesta tradició és l'absència d'una perspectiva lineal, la qual cosa implica una diferent concepció de la relació entre l'ésser humà i la natura. Mentre que en la pintura occidental la perspectiva lineal estableix un punt de fuga fix que organitza l'espai a partir d'una mirada antropocèntrica —sovint associada a la visió masculina del món—, en els paisatges xinesos l'ull de l'espectador no es fixa en un únic punt d'atenció. El punt de vista fluctua, es desplaça al llarg de la representació, com si es volgués evitar excloure cap element ni cap ésser vivent de la composició.

Un altre aspecte fonamental és la manera com la tradició pictòrica xinesa no busca tant representar la realitat exterior dels objectes, sinó que l'artista s'identifica amb el procés de transformació inherent a allò que representa. Com en un mirall, la creació pictòrica esdevé un reflex natural i espontani (*ziran*) de l'objecte, més que una còpia fidel de la seva aparença externa. Aquesta idea es pot rastrejar en les paraules de Su Shi 蘇軾 (1037-1101), el gran poeta de la dinastia Song, quan escriu de Wen Tong 文同 (1019-1079), especialista de la pintura de bambú i també conegut amb el nom de Yuke:

Quan Yu Ke pinta bambús,
veu els bambús, no veu la gent.
I no és tan sols que no vegi la gent:
tampoc es veu a si mateix.
Ell mateix es torna bambú,
que creix fresc i sense límits.²⁴

En aquest fragment, queda clara la profunda identificació entre l'artista i el subjecte representat, fins al punt que desapareixen les fronteres entre observador i objecte. Sembla que els pintors i creadors xinesos, entre ells Shitao, van percebre que no hi ha diferències entre els éssers vius i van desenvolupar un enfocament que explora els efectes de la ressonància de la natura en nosaltres mateixos.²⁵ No es tracta d'una simple qüestió formal, sinó d'un aproximació sensorial, en què l'experiència perceptiva es converteix en el veritable eix de la creació artística.

Estelle Zhong Mengual proposa que «la pintura de paisatge ha de ser una pintura d'història: una història ecològica i evolucionària».²⁶ Segons ella, el gènere pictòric ens permet accedir a una concepció del temps des del punt de vista dels éssers vius, els quals encarnen, en la seva conformació física, el resultat de milions d'anys de processos evolutius.

Tant Yuk Hui com Zhong Mengual arriben a la mateixa conclusió: l'art és capaç de provocar una autèntica «revolució epistèmica»²⁷ perquè ens pot ajudar a «aprendre a veure»²⁸ d'una manera nova i a desenvolupar una «educació de la sensibilitat».²⁹ Això implica no només modificar la nostra relació amb el món natural, sinó també reconciliar la raó amb la il·lusió,³⁰ restablint el paper de la meravella dins el context científic.³¹

Shitao representava aquella part de la natura que acostumem a considerar morta, immòbil, inert, però que, en realitat, manifesta els processos de transformació de la naturalesa. L'ona petrificada recull les traces dels segles passats, però no ha arribat al seu final; continua immersa en un procés constant de canvi. És una pedra que segueix els mateixos cicles que

²⁴ Manel OLLÉ, «Pròleg», *Shitao, Apunts sobre pintura...*, p. 22.

²⁵ Això no va impedir que, en èpoques contemporànies a la Xina, s'adoptessin els paradigmes de la modernitat que han conduït a la destrucció ecològica, tal com explica molt bé Augustin Berque en el seu llibre sobre el paisatge. Augustin BERQUE, *Thinking Through Landscape*, Oxon, Routledge, 2013, p. 49.

²⁶ E. ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir...*, p. 161.

²⁷ Y. HUI, *Art and Cosmo-technics*, p. 280.

²⁸ E. ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir...*, p. 238-239.

²⁹ Y. HUI, *Art and Cosmo-technics*, p. 280.

³⁰ Y. HUI, *Art and Cosmo-technics*, p. 281.

³¹ E. ZHONG MENGUAL, *Apprendre à voir...*, p. 25.

l'aigua del mar o del riu, una ona de la superfície terrestre, la petrificació d'un moviment incessant que evoca el ritme de les onades. L'efímer de l'aigua es troba dins la presència mil·lenària de la roca. Aquest és, probablement, el llegat de Shitao: «ona de pedra».

Roberto Figliulo

Universitat Autònoma de Barcelona

roberto.figliulo@uab.cat

<https://orcid.org/0000-0002-6933-9024>

LA PERSISTÈNCIA DE SHITAO I EL SEU «APUNTS SOBRE PINTURA DEL MONJO CARBASSA AMARGA»

El present article ofereix una reflexió sobre la vigència de la figura de Shitao (Zhu Ruoji, c. 1642 – c. 1710) i del seu tractat «Apunts sobre pintura del monjo Carbassa Amarga». La recent traducció al català de Manel Ollé (2024) ens brinda una nova oportunitat per repensar la seva possible rellevància en la comprensió i renovació de la pràctica artística contemporània.

A partir d'una anàlisi de l'individualisme de Shitao, el text explora com aquesta noció es manifesta en el seu tractat a través de tres eixos fonamentals: la receptivitat sensorial, el rebuig de la tradició i la regla de la no-regla. L'objectiu de l'article és mostrar com la seva obra manté una connexió profunda amb els debats actuals sobre el paper de l'art en la reconstrucció d'una relació renovada amb la natura. Així, l'article defensa que la teoria de Shitao pot ser reinterpretada dins d'un nou marc epistèmic de l'art, oferint eines conceptuals per repensar la pràctica artística en el present. A més, el seu text, escrit fa més de tres segles, pot contribuir a una reflexió sobre l'actitud de l'artista contemporani i el seu posicionament davant la creació.

Paraules clau: Shitao, pintura xinesa, pràctica artística, natura, post-humanisme

LA PERSISTENCIA DE SHITAO Y SU «APUNTES SOBRE PINTURA DEL MONJE CALABAZA AMARGA»

El presente artículo ofrece una reflexión sobre la vigencia de la figura de Shitao (Zhu Ruoji, c. 1642 – c. 1710) y de su tratado «Apuntes sobre pintura del monje Calabaza Amarga». La reciente traducción al catalán de Manel Ollé (2024) nos brinda una nueva oportunidad para repensar su posible relevancia en la comprensión y renovación de la práctica artística contemporánea.

A partir de un análisis del individualismo de Shitao, el texto explora cómo esta noción se manifiesta en su tratado a través de tres ejes fundamentales: la receptividad sensorial, el rechazo de la tradición y la regla de la no-regla. El objetivo del artículo es mostrar cómo su obra mantiene una conexión profunda con los debates actuales sobre el papel del arte en la reconstrucción de una relación renovada con la naturaleza. Así, el artículo defiende que la teoría de Shitao puede ser reinterpretada dentro de un nuevo marco epistémico del arte, ofreciendo herramientas conceptuales para repensar la práctica artística en el presente. Además, su texto, escrito hace más de tres siglos, puede contribuir a una reflexión sobre la actitud del artista contemporáneo y su posicionamiento ante la creación.

Palabras clave: Shitao, pintura china, práctica artística, naturaleza, post-humanismo

THE PERSISTENCE OF SHITAO AND HIS «RECORDED REMARKS ON PAINTING BY THE MONK BITTER MELON»

This article offers a reflection on the relevance of Shitao (Zhu Ruoji, c. 1642 – c. 1710) and his treatise «Notes on Painting by the Bitter Gourd Monk». The recent Catalan translation by Manel Ollé provides a new opportunity to reconsider its potential significance for understanding and renewing contemporary artistic practice.

Through an analysis of Shitao's individualism, the text explores how this concept is articulated in his treatise through three fundamental axes: sensory receptivity, rejection of tradition, and the rule of no-rule. The aim of the article is to demonstrate how his work remains deeply connected to current debates on the role of art in reconstructing a renewed relationship with nature.

Thus, the article argues that Shitao's theory can be reinterpreted within a new epistemic framework of art, offering conceptual tools to rethink artistic practice today. Furthermore, his text, written more than three centuries ago, can contribute to a reflection on the attitude of contemporary artists and their positioning in relation to the creative act.

Keywords: Shitao, chinese painting, artistic practice, nature, post-humanism

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguïn l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència, i sempre que no es faci un ús comercial o es creïn obres derivades sense el permís del titular dels drets d'autor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia, y siempre que no se haga un uso comercial o se creen obras derivadas sin el permiso del titular de los derechos de autor: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license. Also, the material may not be used for commercial purposes, nor create derivate work without the copyright owner's permission: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

