

**FILOSOFÍAS ORIENTALES Y TRASCENDENCIA
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO**

Pilar Cabañas Moreno

Universidad Complutense de Madrid

Publicado en: *Experiencia y transmisión de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001

Trascender significa extender o comunicarse los efectos de unas cosas a otras produciendo consecuencias./ Penetrar, comprender, averiguar alguna cosa que está oculta. Desentrañar los misterios del cosmos y los secretos de la materia, de la vida y del espíritu.

Teng Kuei, un pintor chino asentado en Shanghai, amigo de Mark Tobey, le explicaba a éste su visión de la creación diciéndole que el artista debía buscar la expresión que está directamente relacionada con su experiencia personal, y que como resultado le llevaría a ir más allá de sí mismo, y dejar a la naturaleza hacer la obra (Catalogue Mark Tobey, New York, 1949). En este llevarle más allá de sí mismo y crear está expreso el significado de trascender.

No creo que sea casual la mirada del arte occidental hacia las filosofías orientales en un momento en el que la razón lo dominaba todo, no había más terreno que lo palpable, donde Dios no tenía cabida como divinidad a la que se rinde culto. Estas filosofías encajan perfectamente en la necesidad del momento de creer en la capacidad de trascendencia del hombre, de ir más allá del mundo sensible. Considero que la gran difusión del conocimiento de las filosofías orientales, en especial, el budismo tibetano o vajrayana, el budismo zen y el taoísmo, alrededor de los años 50 del siglo XX (anteriormente también se conocía, pero en esta segunda mitad del siglo su difusión fue mucho más amplia) ha sido decisiva en amplios sectores del arte para conferir y reconducir al arte contemporáneo a una de sus vocaciones, la trascendencia.

Los contactos con Oriente no son una novedad del siglo XX, se han dado de un modo intenso y variado en muy diversas ocasiones a lo largo de los siglos: Alejandro Magno, Marco Polo, San Francisco Javier, pisaron terrenos de Oriente en muy

diferentes épocas, y sin embargo pasaron por alto en gran medida todo aquello que hoy más nos atrae y nos ocupa: su pensamiento, su filosofía y la plasmación plástica de todo ello. ¿Acaso no estaba allí esa filosofía y esa plástica en siglos anteriores? Los artistas chinos Mu'chi y Ma Yuan pintaron sus obras a la tinta en el siglo XIII, y Sesshu en el siglo XVI, y los tazones de té japoneses de los hornos de Raku, Shino, Tamba u Oribe, que tanta admiración causan hoy por la expresividad de los materiales y por ser espejo de la filosofía del té, del pensamiento zen, datan de varios siglos atrás, y cuando en el siglo XIX estas piezas cerámicas comienzan a venderse en subastas, apenas son cotizadas frente a piezas coloristas como las de Satsuma, Imari o Arita. ¿Por qué si estaban allí cuando se produjeron los primeros contactos fueron ignoradas, y sin embargo hoy nos parece lo más envidiable de su arte y su cultura?

A mi juicio la razón reside en que cuando el ser humano tiene que elegir, ya sea frente a un menú, una selección de frutas o bien de ropa, elige aquello que está más en consonancia con sus necesidades. ¿Qué necesidad podían tener la gran mayoría de los misioneros occidentales y viajeros del siglo XVI en empaparse de las doctrinas filosóficas orientales, que de alguna manera hablaban de otras divinidades, si estaban en posesión de la Verdad y veneraban al único Dios?, ¿por qué se iban a sentir atraídos por las pinturas a la tinta que hablan del vacío, o por la caligrafía y la expresividad de un trazo “casi automático”, cuando la mayor parte de la pintura occidental sacaba sus temas de las historias bíblicas y Occidente se mostraba orgullosa de su cultura, una cultura basada en la razón, y para la que el mundo de la intuición no era nada científico, sino que de alguna manera podía pertenecer al mundo de la magia y de la fantasía?

Fueron Descartes y toda la filosofía británica del siglo XVIII, desde el empirismo y el énfasis dado a la validez de la experiencia individual, y posteriormente, los románticos ampliamente influidos por ellos, quienes con el protagonismo concedido al sentimiento y a la transmisión de las emociones, contribuyeron a que pudiera producirse un encuentro más profundo con el mundo de Asia Oriental (y no exclusivamente con sus novedosos temas decorativos o sus recursos técnicos). El hecho de subjetivar las cuestiones estéticas, de no referirlas exclusivamente al objeto, sino al que crea o contempla, fue determinante.

Durante la segunda mitad del siglo XIX¹ los libros que intentan divulgar el conocimiento sobre Buda se multiplican en Europa, y su consumo denota el interés occidental por el tema. Sin embargo, en la gran mayoría de las publicaciones se aprecia un deseo de confrontación sistemática entre budismo y cristianismo, que se comprende más fácilmente en un ambiente de creciente secularización social donde se viven constantes tensiones entre los que proclaman la modernidad y cientifismo de su ateísmo, los espíritus religiosos anticlericales, y los cristianos comprometidos.

El budismo apasiona ya a los intelectuales europeos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. De todos los países europeos, es Francia el más dedicado a estos estudios. Impresiona su carácter universal y el número de seguidores, así como los puntos en común con el catolicismo: jerarquía, rituales, peregrinaciones, vida monástica, compasión, etc. Sin embargo, aquellos que se oponen a la Iglesia romana, hablan de la modernidad del budismo, frente al pasado, la tradición, la autoridad e imposición que parece representar en ese momento la Iglesia católica. En el último cuarto del siglo XIX numerosos intelectuales abogan a favor de una moral laica, que sustituya incluso las enseñanzas religiosas en las escuelas, y se apoyan en el budismo como ejemplo de moral laica desligada de un Dios: “Buda nos proporciona un ejemplo vivo que demuestra que una moral teórica, pero también práctica, de una clase muy elevada, puede realizarse sin fe en la existencia de Dios”. Son palabras escritas en 1885 por el periodista inglés Samuel Kellog, a través de las cuales intenta explicar las razones de la “popularidad” del budismo en ese momento².

En 1882, en Francia, el laicismo se impone en la enseñanza pública, y las clases de religión son sustituidas finalmente por clases de educación cívica, recurriendo los encargados de redactar los manuales, entre otras fuentes, a los principios entresacados de las tradiciones asiáticas, esencialmente, confucianismo y budismo.

Dos de los más grandes pensadores de la Europa de estos años son buen ejemplo de la atmósfera que se respira: Arthur Schopenhauer, maestro de varias generaciones de intelectuales y artistas, y, según Freud, el verdadero descubridor del inconsciente, y Friedrich Nietzsche. En ambos filósofos hay en su aproximación una errónea

¹ Ya en 1817 Michel-Jean-François Ozeray publica los primeros ensayos sobre Buda, que no escapan a los prejuicios del momento.

² KELLOG; Samuel. *The Light of Asia and the Light of the World*. MacMillan, Londres, 1885, p.14. Tomado de LENOIR, Frédéric. *El budismo en Occidente*. Seix Barral. Manuales de la Cultura, Barcelona, 2000, p.94.

interpretación o incompleto entendimiento de los planteamientos del budismo, que ni es una doctrina pesimista como opina Schopenhauer, ni una religión nihilista³ como afirma Nietzsche. Este último define así la situación religiosa en Europa: “El cristianismo se aproxima al agotamiento. Las gentes se contentan con un cristianismo apocado porque no han tenido la fuerza de buscar, combatir, osar y querer la soledad, ni han tenido tampoco la fuerza necesaria para el pascalismo, para ese menosprecio del yo racionante, para la creencia en la indignidad humana, para la angustia del “puede ser condenado”⁴. En una sociedad con una gran hipersensibilidad hacia el sufrimiento y donde se han puesto en tela de juicio los valores tradicionales, se rechaza el misterio de “Dios en la cruz”.

Por tanto, un ambiente en el que se sobreestima la razón, se rechaza el misterio y se proclama la muerte de Dios, el budismo se interpreta como filosofía atea, mientras que según finaliza el siglo, y la sociedad se inclina hacia el pensamiento mágico, se reinterpreta poniendo el acento en lo que tiene de ritual, de esotérico, lo que invoca a lo imaginario, al corazón, a la emoción, de ahí el gran impacto que tuvo su conocimiento en el desarrollo de las sociedades teosóficas entre cuyos miembros más conocidos destaca Helena Blavatsky. Cuando a mediados del siglo veinte, y entorno a la década de los sesenta, se mira al hombre desde la experiencia individual, la psicología y el cuerpo, la imagen que del budismo se acomoda entonces en la retina occidental es la de una práctica meditativa psicocorporal. Según ha avanzado el siglo, el hombre ha sentido profundamente la necesidad de nuevas referencias éticas, al margen de mandamientos dictados por Dios, cuya existencia escapa a la razón, en un momento en el que se señalan con una visión sumamente crítica la incoherencia del cristianismo acomodado, y los grandes errores históricos de la Iglesia. Por ello a finales del siglo XX se ha valorado a las filosofías orientales en general y al budismo en particular como una sabiduría laica de valores universales.

Fue a principios del siglo XX cuando comenzaron a publicarse obras importantísimas de la literatura y la filosofía china como el *Yi Jing* o *El libro de las transformaciones* situado cronológicamente entorno al siglo XII a.C. y el *Dao De Jing* o

³ Entendido nihilismo como doctrina filosófica de principios del XIX que afirma que no existe nada que sea absoluto, y no con la connotación que adquiriría posteriormente de doctrina que niega toda verdad y valor moral.

⁴ *Fragments posthumes*, otoño de 1885-otoño de 1887, en (Oeuvres philosophiques complètes, t.XII, Gallimard, París, p.140. Tomado de LENOIR, Frédéric. *El budismo en Occidente*. Seix Barral. Manuales de la Cultura, Barcelona, 2000, p.126.

El libro del camino y la virtud de Laozi, el gran representante del taoísmo, que vivió entorno al siglo VI a.C.:. Una evidencia del interés de los artistas por estos temas lo tenemos en la biblioteca de Joan Miró, quien poseía un ejemplar del *Yi Jing*⁵, y buscando entre su correspondencia, podemos leer en una carta que escribe desde Palma de Mallorca a su amigo Joan Prats, cómo le pide averigüe qué pasa con uno de estos libros que tenía encargado en una librería de Barcelona: "... a la senyoreta de la llibreria *argos*, reclamant el llibre de filosofia Xnia *Lao-Tsue*, ..." ⁶.

A finales de la década de los veinte, es la filosofía del budismo zen la que comienza a difundirse de una manera notoria entre la intelectualidad europea y americana. Cuando en 1893 se celebró en Chicago el Parlamento mundial de las religiones, paralelamente a la celebración de la Exposición Universal, se contó con el apoyo de la Sociedad Teosófica, y a pesar de la negativa de la Iglesia católica a participar, tuvo un gran éxito y la reunión fue un momento decisivo para la propagación de las religiones orientales en Occidente. El abad japonés de la secta zen Rinzai, Soen Saku, estuvo presente. El editor Paul Carus, presente en la cumbre, solicitó al abad que le enviara a un discípulo para ayudarle a traducir las obras fundamentales del budismo. El discípulo que envió, con veintitres años fue Daisetsu Teitaro Suzuki. Permaneció once años en Estados Unidos, viajando por Europa traduciendo, escribiendo y impartiendo cursos y conferencias, apreciándose en su labor el enorme esfuerzo realizado por inculturar el budismo zen sobre la tradición racionalista y judeocristiana occidental. Su obra más conocida es quizá *Ensayos sobre budismo zen*, publicados como artículos desde 1921, y como libro en Londres en 1927, 1933 y 1934. Traducidos posteriormente a otras lenguas, Suzuki vende en Occidente varios centenares de miles de ejemplares de sus *Ensayos*. Entre los asistentes a sus conferencias eran notorios la participación de artistas y aficionados al arte (John Cage, Ad Reinhardt, Philip Guston y Abram Lassow, entre otros), y el interés que despertó entre los psicoanalistas. La presentación que hace de un budismo con principios de carácter universal y desculturizado, ha tenido el efecto de que incluso numerosos cristianos lo acogieran como instrumento válido sus prácticas de meditación. Otros dos grandes pilares responsables de la difusión del budismo en Occidente fueron Shunryu Susuki, conocido

⁵ Librairie de Médicis. Paris, 1968. Traducción de la versión alemana de Richard Wilhelm.

⁶ Miró-Prats. 30/7/1957, insiste sobre el mismo tema en las cartas del 11/8/1957 y 17/8/1957. Estas cartas, aunque fueron consultadas en duplicado en la Fundació Joan Miró de Barcelona, no pertenecen a sus fondos.

como Susuki-roshi, que llega a San Francisco en 1959, y Taisen Deshimaru, que se instala en Grenoble, Francia, en 1967, ambos de la escuela Soto, que pone su gran énfasis en el *zazen*, o meditación en postura sedente.

En los años cincuenta y sesenta el zen (existen diferentes escuelas o sectas) adquirió una gran fuerza, sobre todo en Estados Unidos, por su carácter individualista y libertario. Fueron años de crisis, crisis del “american way of life”, y de la sociedad burguesa europea. Décadas en las que se percibe las iglesias como instituciones burocráticas, vacías de sentido y busca un “maestro espiritual”, que se opone a la idea de sacerdote=funcionario. El zen, vacío de toda carga histórica, de toda crítica, se presenta como novedad atrayente, una filosofía centrada en el hombre y en sus limitaciones, que intenta profundizar en su interioridad a través del conocimiento emocional e intuitivo. Resulta muy ilustrativa la experiencia de Matthieu Ricard, antiguo investigador de biología molecular del Instituto Pasteur, convertido en monje budista. Cuenta cómo viendo un documental de Arnaud Desjardins sobre los lamas tibetanos “tenía la impresión de ver a seres que eran la imagen misma de lo que enseñaban... Presentaban un aspecto muy notable. Yo no llegaba a comprender exactamente por qué, pero lo que más me chocaba era que correspondían al ideal del santo, del ser perfecto, del sabio, a una categoría de seres que al parecer ya no se encontraba en Occidente. Es la imagen que yo me hacía de San Francisco de Asís o de los grandes sabios de la Antigüedad. Una imagen que para mí se había convertido en letra muerta: ¡yo no podía ir al encuentro de Sócrates, escuchar un discurso de Platón o sentarme a los pies de San Francisco de Asís! Mientras que de pronto, surgían seres que parecían ser el ejemplo vivo de la sabiduría”⁷.

Esta nueva conciencia religiosa o planteamientos filosóficos llegados de Asia Oriental, se extendieron también entre los artistas. Para algunos como Yves Klein, la práctica del yoga y las artes marciales, que se difunden en Europa en el periodo de entreguerras, fueron un punto de partida para profundizar en el mensaje espiritual.

¿Por qué el mundo artístico se sintió tan atraído por el zen? ¿Se produjeron acaso conversiones masivas al budismo?

Hubo y hay conversiones, porque la labor realizada por estos misioneros fue fructífera, pero precisamente por su carácter abierto y universal, por las escasas exigencias de compromisos, y por su individualismo se presta a soluciones medias o

⁷ Tomado de LENOIR, Frédéric. *El budismo en Occidente*. Seix Barral. Manuales de la Cultura, Barcelona, 2000, p.224.

parciales, en el sentido de que cada uno puede tomar de sus planteamientos justo aquello que necesita. Y con relación al mundo artístico, el zen vino a apoyar tendencias ya iniciadas, a ser eco en su trabajada experiencia de los deseos de los artistas. En el zen religión, filosofía y arte han caminado siempre parejos, y han sido como tres vías que tanto entretejidas como por separado pueden conducir al hombre a la comprensión de su ser y de una realidad que va más allá y que escapa a la razón.

Cuando los artistas occidentales del siglo XX observan obras de una gran simplicidad como pueden ser las pinturas de Gibon Sengai (1750-1837), donde la actitud del artista ante la creación, su concentración frente al papel en blanco, el vacío total de sí mismo que intenta conseguir dejando atrás todo tipo de preocupaciones y condicionantes, tiene tal importancia, descubren ese querer ser ya realizado. Pero no es solo la actitud ante la creación, sino también la importancia del gesto y del trazo, pincelada que más allá de representar un tallo de bambú, o un ideograma, va a transmitir con la simplicidad del juego de aguadas de la tinta, muy distintos caracteres y actitudes. Es la vibración de la línea, tan valorada por Mark Tobey.

Es más, en un momento de gran consumo, de excesos en todos los sentidos, la pintura a la tinta zen, *zenga*, representa la máxima simplicidad. Invita a prescindir de todo lo superfluo, a ir a lo esencial, para que lo trascendente pueda apreciarse con todo su eco, sin detalles que distraigan la atención del espectador.

A través del arte de la pintura de paisajes a la tinta, ya Kandinsky, tras visitar una exposición celebrada en Munich en 1909, comentaba en una carta la profunda impresión que le habían causado estas obras por ese “tono interior” del que hacían participar al espectador, una interioridad a la que Occidente parecía haber dado la espalda, haber silenciado, pero que resuena en lo profundo de su alma al contemplar las obras: “-ahora en las profundidades más oscuras del espíritu, resonará un sonido universal, al principio inaudible para nosotros- el sonido del espíritu del hombre”⁸. También para él esta simplicidad y tendencia a la abstracción es sumamente importante para dejar aflorar esto que el llama el “sonido interior”.

El hecho de que para el pensamiento zen el arte no estuviera reñido con lo espiritual del hombre, sino que era un camino para trasgredir los límites de la realidad palpable, abría una puerta a todos aquellos artistas que deseaban dotar a su obra

⁸ 3/10/1909. Escrita en ruso y traducida por S. Thorn-Leeson para WESTGEEEST, H. *Zen in the fifties. Interaction in art between east and west*. Cobra Museum, Amstelveen, 1996, p.34.

conscientemente de un sentido de trascendencia, de algo más que el aquí y ahora. La publicación de obras como *Zen Buddhism and Its Relation to Art*, de Arthur Waley (1922), los diversos escritos de Suzuki, de Ananda Coomaraswamy -*La Transformación de la Naturaleza en Arte*-, y ya en 1906, *El libro del té* de Kakuzô Okakura, incluso la obra del alemán Eugen Herrigel, *El zen en el arte caballeresco del tiro al arco* (1948), contribuyeron a mirar de nuevo el arte con un sentido de penetración en los secretos de la vida y del espíritu, al tiempo que se descubría como instrumento de interiorización y de comunicación de experiencias, y de revalorización de lo cotidiano. Así, Miriam Willard, la propietaria de una importante galería de Nueva York, escribía al pintor norteamericano Morris Graves (n.1910) en 1952 en los siguientes términos: “Después de quince años de buscar un contenido espiritual en pintura y ser conocida por ello (...) miro más hacia el Este buscando la síntesis y al zen para estudiar nuestra propia expresión de las verdades universales”⁹.

Una figura clave en esta difusión de los planteamientos zen, a través de su interpretación, entre los artistas americanos de vanguardia, fue John Cage (1912-1992), artista y compositor, que también extendió su “apostolado” a Europa. Según él Suzuki le había enseñado que la tarea del arte debía ser despertar al público, y en este despertar, está también implícito ese significado de trascender de extender y comunicar los efectos de unas cosas a otras. Despertar es traerle a la conciencia nociones, conocimientos que no puede alcanzar a través de su yo racional, y que valiéndose del arte puede tocar a través del conocimiento intuitivo¹⁰. El contacto entre Cage y Suzuki se produjo en un momento de crisis en el que el artista se interrogaba sobre la función del arte en la sociedad, y el zen vino a dar respuesta a sus necesidades. Cage fue un personaje fundamental en el Club 49 de Nueva York, círculo de reunión de los expresionistas abstractos, donde Robert Motherwell, David Smith, Franz Kline y Alcopley entre otros respiraron y participaron de esta atmósfera. Ad Reinhardt es otro de los artistas que muestran esta relación con el mundo del zen, consciente o no, reconocida o no. Asistió a los cursos de Suzuki en la Universidad de Columbia y leyó sus libros, e incluso había

⁹ WESTGEEST, H. *Zen in the fifties. Interaction in art between east and west*. Cobra Museum, Amstelveen, 1996, p.51. También los artistas alemanes están en esta línea de pensamiento, de entender que el zen les da a través de sus planteamientos los instrumentos necesarios para expresarse así mismos desde sus propias raíces.

¹⁰ El zen contribuyó a minar el papel de lo racional en el proceso creativo y de conocimiento (basta recordar los *koan* preguntas que resultan absurdas para la razón y a las que solo se puede dar respuesta en

sido profesor en Brooklyn College de “Arte indio, chino y japonés”. La austeridad de sus pinturas negras y la quietud de sus “campos vacíos”, sin duda tiene que ver con su proximidad al pensamiento zen.

En Europa podemos citar también otros artistas que están en esta línea, destacando en Francia las personalidades de Georges Mathieu, el crítico Michel Tapié, Henri Michaux, André Masson, Pierre Alechinsky, Jean Degottex e Yves Klein, muchos de los cuales leyeron las traducciones de los libros de Suzuki sobre el zen, las obras de Waley, etc., y la obra del alemán Ernst Grosse, *Le Lavis en Extrême-Orient* (1922), centrada en la pintura zen, y publicada con numerosísimas reproducciones de obras, esencialmente (161 a toda página).

Incluso Andre Breton, tras un viaje a Estados Unidos en 1948, manifiesta un gran interés por la cultura japonesa, familiarizándose con el zen y encontrando en él numerosas afinidades con los planteamientos surrealistas. De hecho, cuando durante el primer viaje de Joan Miró a Japón en 1966, Bretón fallece, el pintor catalán en el telegrama de condolencia hacía notar cómo éste les había empujado a acercarse a Oriente.

En Francia el contacto con el arte japonés y su cultura no se había perdido desde su salto a la escena a mediados del siglo XIX. Sin embargo, fue durante la segunda mitad de la década de los años cincuenta cuando calaron profundamente los planteamientos filosóficos del zen por la tranquilidad que de ellos emana y por la posibilidad de la repentina comprensión de la verdad, directamente, sin intermediarios. Tras la Segunda Guerra Mundial muchos buscaban elegir su propio destino, e intelectuales y artistas en esta consecución de libertad personal interior y espiritualidad (elementos ausentes en el existencialismo y en el marxismo), encontraron en el zen una alternativa, y en su arte los recursos formales adecuados para expresar sus necesidades interiores. Para muchos fue una radical novedad como para John Cage, pero para otros como el alemán Karl Otto Götz, Joan Miró o Luis Feito, sirvió para darles confianza en el camino elegido de búsqueda de sinceridad interior, y subrayar la potencia del gesto como sinónimo de libertad.

Este intentar escapar de las cuadrículas del razonamiento humano, iniciado con el Siglo de las Luces que trajo consigo la potenciación del dato y el hecho como

un ejercicio de intuición iluminatorio), sumándose al proceso ya iniciado por el simbolismo, el dadaísmo y el surrealismo.

argumento irrevocable de realidad, ha sido una de las constantes del arte del siglo XX, que buscaba su más amplia libertad. Y ha sido en esta búsqueda donde se ha encontrado con el profundo universo filosófico y artístico de Oriente.

Prof. Dra. Pilar Cabañas Moreno
Universidad Complutense de Madrid
17/10/2000