

EL ARTE VEHÍCULO INTERCULTURAL

Pilar Cabañas Moreno

Prof. Dpto. Historia del Arte III, Fac. Geografía e Historia

Universidad Complutense de Madrid

Publicado en: *Traspasando fronteras: El reto de Asia y el Pacífico*. Madrid:

Asociación Española de Estudios del Pacífico, 2004

Que el arte es espejo de la cultura de una época es algo sobre lo que no se discute, que es avanzadilla estética, filosófica e ideológica, y que en su circulación ha difundido soluciones de unas culturas a otras es un hecho, pero cabe preguntarse el porqué de su gran poder y su elocuencia.

Podemos hacer memoria y constatar que desde nuestro pasado remoto, el hombre ha sentido la necesidad de rodearse de objetos bellos, atractivos. Tesoros funerarios, cámaras de maravillas, museos, exposiciones temporales, respuestas muy diferentes en las formas, pero que en el fondo responden a un deseo de conocer, de atesorar, conscientemente o no, la riqueza intangible que emana de las piezas, de comprender el arte desde la vida y la vida desde el arte.

Primero piedras de colores y brillos, conchas, raíces, que por su rareza o la armonía de sus formas se hacían dignas de convertirse en amuletos y ser guardadas colmando un deseo profundo de poseer. Poseer aquellas piezas que por unas características difíciles de describir hacen del objeto algo singular.

El tacto se complace en ellas, la vista se recrea en su color, en ocasiones por efectos metonímicos nos parece escuchar su voz, su olor, su sabor. Los sentidos son los que han atraído al hombre hacia determinadas piezas como si de un imán se tratara.

Los tratados legados por la antigüedad parecen ayudar al hombre a colmar su sed de verdad, la solidaridad nos invita a dilatar el alma en el ejercicio de la bondad, pero el hombre siente también una sed estética¹ en el sentido más amplio del término, una necesidad que no puede ser colmada por lo material, y que sin embargo se sirve de ella para saciarla². Verdad, bondad y belleza han sido manejadas por los filósofos como una especie de “trinidad”³, y

quizá sea en la armonía y complementariedad de las tres donde resida el ansiado equilibrio del ser humano.

La verdad y la bondad son algo que la ética reclama como principios de estabilidad social, pero ¿y la belleza?. Si desde que la memoria recuerda el hombre ha coleccionado objetos hermosos, piezas que median en la comunicación entre la intuición y el mundo de la lógica, es porque se ha sentido esta necesidad como algo vital, a pesar de que la dicotomía excluyente y la practicidad del pensamiento occidental nos haya hecho considerarlo algo accesorio de lo que se puede prescindir. En Oriente, la tradición ha guiado la experiencia estética por otros caminos. Suzuki Daisetsu afirma que la sabiduría trascendental es algo que no podemos alcanzar por medio de nuestro conocimiento discursivo, pues pertenece a una categoría distinta del mero lenguaje. Es pues mediante el conocimiento intuitivo que podemos acercarnos a lo trascendental, siendo el ejercicio de las artes una vía para cultivar y desarrollar dicha intuición comprensiva.

Es por ello que esta búsqueda de la belleza, en el más amplio de sus significados, encuentra una de sus encarnaciones más evidentes en la creación artística, y el artista que se interroga sobre cómo expresar plásticamente sus inquietudes y las del mundo del que se siente partícipe o aislado, le han llevado a mirar alrededor y conocer las propuestas del otro.

En el prólogo del *Manga de Hokusai*, el artista Hanshu Sanjin afirmaba: “La pintura es verdaderamente un instrumento para transmitir el espíritu de las cosas agradables a todos los tiempos y a todos los sitios. Pero si la pintura no está inspirada por esta gracia divina, difícilmente podrá transmitir ese espíritu” (Michener, 1983: 13).

Ahí donde se menciona la “gracia divina”, debemos entender ese momento de desapego de nuestra propia racionalidad, cuando el artista se deja llevar por su conocimiento intuitivo, y como dice Eugène Herrigel en su obra *Zen en el arte del tiro con arco* “...ya no sabe cuál de los dos –espíritu o mano- es autor responsable de la obra”. “... el “Ello” sustituye al yo, sirviéndose de las aptitudes y habilidades que éste adquirió con su consciente esfuerzo. (...) “Ello” no es más que un nombre de algo que no puede comprenderse ni atraparse y que se revela únicamente a quien lo haya experimentado” (Herrigel, 2001: 64, 105)

Es desde esta trascendencia en la que surge el arte, y de la necesidad estética y comprensiva que siente el hombre, que le lleva a estar en una actitud de continua búsqueda, desde donde se entiende el poder del arte como transmisor cultural. Si en la introducción al *Manga de Hokusai* se resalta este poder transmisor de la pintura, que va más allá de tiempo y de lugar, es porque aún vestida de narración o de anécdota, encubierta por la materialidad, hay una verdad universal, que va más allá de la intención personal del artista.

Al pronunciar interiormente: “el arte, vehículo intercultural,” nuestra mente excarba y de inmediato recupera del recuerdo las referencias que tenemos sobre el gran trasiego comercial y humano de la Ruta de la Seda, que desde los puertos de Italia, recorriendo toda Asia llegaba en sus prolongaciones a alcanzar el Sudeste Asiático y el archipiélago japonés; o el circular de fenicios por el mediterráneo; la expansión de los omeyas; o los grandes barcos que comerciaban con las Indias Orientales...

Podemos quedarnos con una teoría puramente mercantilista y pensar que todos aquellos esfuerzos se debían a razones exclusivamente comerciales. Sin embargo el desmedido afán de los mercaderes estaba movido por el deseo de posesión de piezas hermosas que, funcionales o no, vinieran a satisfacer el placer de los sentidos, a través de sus formas, sus texturas, sus colores, o bien por su novedad.

Y ésta es la razón de que nos encontremos tejidos coptos en España, esculturas de estilo griego en el valle del Ghandara, cerámicas japonesas en La Habana, y arcos de herradura en Sicilia. Si el galeón San Diego, hundido en las aguas del Mar de Filipinas en 1600, hubiera llegado a buen puerto su carga de porcelanas chinas azul y blanco, habrían servido de vajillas y decorado las casas europeas o americanas más pudientes.

El éxito del comercio internacional radica en la imposibilidad de conseguir en el país de origen unos tejidos tan refinados o suntuosos, la incapacidad de descubrir el secreto de la fabricación de determinados materiales como la porcelana china o la deslumbrante laca japonesa, la admiración por la gran habilidad técnica de otros artistas o artesanos, o su libre inspiración... Pero cuando se adquiere uno cualquiera de estos productos de gran calidad artística, se desata su magia y se potencia la aproximación de la persona a la

cultura que ha producido dicho objeto. A través de sus formas secas y rectas, o dulces y redondeadas; a través de su temática principesca o religiosa; por su simplicidad o su multiplicación de líneas y colores; nos invitan a sacar unas conclusiones, a conformar una imagen, que como en cualquier traducción puede llegar desgastada y en cierta medida desenfocada por el cristal a través del cual estamos mirando. Pero lo que no podemos negar es que a través de todos estos objetos artísticos que van y vienen de un lugar a otro forjamos nuestro conocimiento del otro, y lo hacemos principalmente, no a través de la razón lógica, ni por un esquema positivista de datos constatables, sino por medio del conocimiento sensual, por asociación de experiencias. Y esto es algo en lo que el hombre se ha ejercitado desde su más remota historia. Porque, los conocimientos científicos, los avances del pensamiento, las reflexiones e incluso las historias y leyendas que los pueblos no pueden escribir sobre el papel, y que transmiten oralmente necesitan de una lengua para poder ser expresadas. Pero el arte..., el arte ha recorrido miles de caminos, unas veces de ida y otras de ida y vuelta⁴, ha deborado distancias, ha traspasado las barreras que el tiempo ha tejido incluso con el olvido, porque no necesita de la palabra, y por ello carece de sus límites.

No son necesarias las traducciones, sino tan sólo la mirada. Una mirada cambiante con el tiempo y las circunstancias que rodean al hombre, una mirada educada de un modo diferente a la luz de la cultura que ilumina su entorno. Esta comunicación es de carácter estético, dinámico y selectivo, en el sentido de que si bien hay una esencialidad en el contenido del mensaje, el receptor tenderá a captar, asimilar y descubrir aquello que está en línea con su experiencia y con las búsquedas en las que se halla empeñado. Se pone en marcha el proceso psíquico de asociación de imágenes, pensamientos y sentimientos sugeridos por el objeto contemplado.

Son pues riquísimas las lecturas que una misma obra de arte ofrece al espectador, convirtiéndose así ésta en metáfora de una verdad construida a través de la mirada como suma de visiones sinceras y subjetivas.

La obra de arte se constituye en vehículo de cultura sobre todo porque habla al hombre del hombre, y porque siendo la obra fruto de la creación cobra entidad por sí misma, no limitándose a ser una mera herramienta del artista de la que se sirve como soporte, como intermediario. Desde este punto de vista, la

comunicación del receptor se produce con la obra, cobrando sentido el que, como ya hemos apuntado, cada espectador pueda hacer su lectura, incluso diferente de la que en mente tuviera su creador. Porque como escribe Chantal Maillard, la creación es la capacidad de diseñar mundos posibles: *formas actuantes*, siendo la forma actuante “una especial disposición de la realidad – universo poético o narrativo- que tiene la particularidad de transmitirse, de asentarse, de modificar la visión y, por tanto, de formar cultura” (Maillard, 1998: p.20)

Si pensamos en la llegada de las estampas japonesas a Europa desde mediados del siglo XIX, encontramos un buen ejemplo de lo expuesto anteriormente, y sobre todo de cómo el arte es realmente un metalenguaje. No llegaron tratados de estética, ni teorías de pensamiento, ni tratados técnicos, sino que fue la imponente presencia que emanaba de aquellas hojas de papel la que atrajo la atención de los artistas. Su posesión se convirtió en una necesidad, y la observación y reflexión sobre sus líneas y colores extrajeron de ellas su gran sabiduría artística. Así nos lo muestra Eduard Manet en su *Retrato de Emile Zola* al colocar en la pared de su taller, junto a la reproducción de *Los borrachos* de Velázquez y de su *Olimpia*, la estampa japonesa de un actor de teatro.

Contemplando los grabados los artistas e interesados se acercaban a aquel otro artista que los había creado allí donde nace el sol; a través de la atención que prestaban a determinados temas calificaban sus apreciaciones del mundo; por sus osadas combinaciones de perspectivas, juegos de colores y de líneas intuían la originalidad de su carácter; y en la simplicidad de sus trazos redescubrieron la esencialidad como una virtud.

Fueron estas imágenes las que realmente iniciaron el conocimiento de la cultura japonesa a través de sus cualidades artísticas. Es más, cuando Edmond de Goncourt escribe las monografías de *Utamaro* (1891) y de *Hokusai* (1895), confiere a los artistas las cualidades que exalta en sus diseños, y se delata sorprendido en sus escritos: “Nunca he visto nada tan prodigioso, tan fantástico, tan admirable y poético como arte. Son tonos finos como tonalidades de plumaje, brillantes como los esmaltes; poses, toilettes, rostros, mujeres, que parecen ensoñadas; ingenuidades de la escuela primitiva, encantadoras, y con una fuerza que supera a Alberto Durero, una magia que

emborracha los ojos como un perfume de Oriente. Un arte prodigioso, natural, variado como las flores, fascinante como un espejo mágico” (Goncourt, 1967: 189)

Su presencia fue tan iluminadora para el arte del momento que curiosamente le lleva a Van Gogh a asociar la experiencia estética de una realidad vivida a una estampa. Le escribe a su hermano Theo: “Esta tarde, he visto un efecto magnífico, y muy raro. Un enorme barco cargado de carbón en el Ródano, amarrado al muelle. Visto desde arriba, aparecía reluciente y húmedo a causa de un chubasco. El agua era de un blanco amarillo y gris perla turbio; el cielo, lila, con una banda anaranjada en el poniente; la ciudad, violeta. Pequeños obreros azules y blancos iban y venían en el barco, transportando a tierra la carga. Era un Hokusai puro.” (Van Gogh, 1990: 293)

James A. Michener, uno de los más conocidos especialistas en Hokusai decía de él que era “un misántropo que amaba a la gente, un agnóstico que amaba a Dios, un asceta que amaba el libertinaje” (García Gutierrez, F., 1999, p. 185), y este comentario podría perfectamente estar basado en la lectura de sus obras: en el cariñoso y desenfadado humor con los que valiéndose del pincel esquematiza las figuras, y en la libertad ejercida por su imaginación.

Habría que añadir que con el tono descriptivo de sus diseños, nos proporcionó una visión de lo que fueron los habitantes de Edo a comienzos del siglo XIX. Por esto, a la lectura estética que podemos hacer de las obras, hemos de añadirle una lectura del tema, que si bien en muchas ocasiones puede constituir una mera excusa para el desarrollo de un ejercicio plástico, no por ello deja de hablarnos de un ideal de belleza, de un comportamiento social, de la descripción de otros paisajes...

Junto a las estampas no debemos perder de vista que los artistas fijaron también su atención sobre las esculturas oceánicas, cuya talla cortante y esquemática remitía a unos pueblos que creaban desde un estado de inocencia y espontaneidad perdido en Europa, y en los que se admiraba, no ya la sutileza y refinada elegancia del Extremo Oriente, sino su extraordinaria expresividad, tanto de las formas como del material. Al tiempo que lo oceánico lo africano con sus máscaras y sus representaciones sagradas, y las manifestaciones artísticas de los pueblos indígenas de norteamérica y sudamérica, las kachina, sus totems, sus tejidos de diseños geométricos,... Fueron estas manifestaciones creativas, generalmente vinculadas a sus

creencias religiosas, algo de lo que el arte occidental había renegado, las que en gran medida propiciaron una comunicación a nivel artístico y cultural. Una comunicación que lamentablemente no ha sido un diálogo de iguales ni armónico en el tiempo.

El hecho colonial en sí no es algo de lo que Occidente pueda enorgullecerse, sin embargo, en un momento en el que la dualidad comienza a cuestionarse al valorarse la complementariedad de los contrarios, debemos reconocer que ayudó a descubrir la diversidad como un valor sumamente positivo, que encontraba en el arte una clara plasmación material. Este aceptar como válidas las características del arte de otros pueblos por muy dispares que sean nos hace conscientes del enriquecimiento que supone la multiplicidad, y como a través del ejercicio de la comunicación y del intercambio es posible el crecimiento de cada uno sin perder su identidad. Comunicación e intercambio que como ya hemos afirmado anteriormente no necesita de la verbalización.

Es importante en este punto ser conscientes de que los frutos de esta presencia del arte del otro, no siempre son consecuencia de una consciente atracción que el artista siente por determinadas soluciones formales o planteamientos, sino que en ocasiones, dado que el poder de las obras reside en la imagen que de ellas retenemos y en la experiencia que queda archivada en nuestro interior, el artista aprende de forma mimética como el niño, que asimila inconscientemente modos de conducta, hábitos, e incluso gestos, los gestos de un lenguaje familiar, de la comunidad donde vive inserto.

Ramón Gaya paseaba embriagado por las salas del Prado contemplando a los grandes maestros de la Escuela Española. Consciente o inconscientemente lo que pretendía era estar junto a ellos, empaparse de su magisterio, hacer suyos los gestos de sus mayores, captar la esencia de sus enseñanzas.

Y utilizando de nuevo el ejemplo del grabado japonés, ¿podríamos afirmar que aquellos artistas que se desarrollaron en el mundo artístico del París finisecular, donde estos circulaban con fluidez, escaparon acaso a los efectos de su presencia, incluso cuando no demostraron por ellas su admiración?, podemos creer en la sinceridad de las palabras de Mies van der Rohe cuando niega que su obra tenga referencias de la arquitectura japonesa, pero ¿podemos acaso negar que las tenga?, ¿podemos acaso asegurar que la

razón por la que decido comprar determinado coche no es por la imagen de dinamismo o sofisticación que la publicidad ha modelado asociada a él?. La sutileza del poder visual del arte va más allá de nuestro nivel de consciencia.

Han sido muchos los artistas a lo largo de la historia que como Rusiñol o Tàpies han creído en el poder regenerador del arte, en su capacidad para despertar y educar la sensibilidad confiando en el poder de los sentidos. En un mundo donde la razón lógica, la razón cognoscitiva ha primado en los últimos siglos como eje dominante alrededor del que gira el modo de ver y aprehender la realidad, cabe preguntarse de nuevo si el arte no puede aportar con mayor reconocimiento un modo de razonar, ver y construir ese mundo que desde nuestra individualidad contribuimos a desarrollar.

Entender el arte como un vehículo intercultural es entenderlo como un diálogo, estando tú en mí y yo en ti, la unidad en la multiplicidad. “Así como con una vela encendida se enciende otra, así transmite el maestro el espíritu del arte genuino de corazón a corazón para que se ilumine” (Herrigel, 2001: 69)

BIBLIOGRAFÍA:

- BODEI, R. (1998): *La forma de lo bello*. Madrid: Visor.
- GARCÍA GUTIERREZ, F. (1999): “La pintura de Hokusai y su influencia en Europa”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*.
- GONCOURT, E. (1891): *Outamaro. Le peintre des maisons vertes*. París: Bibliothèque Charpentier.
- GONCOURT, E. (1895): *Hokusai*. París: Bibliothèque Charpentier.
- GONCOURT, E. (1967): *L'art du dix-huitième siècle*. París: Hermann.
- GONCOURT, E. et J. (1986): *Oeuvres complètes*. París: Slatkine Reprints.
- HERRIGEL, E. (2001): *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier.
- MAILLARD, CH. (1998): *La razón estética*. Barcelona: Laertes.
- MICHENER, J. A. (1983): *The Hokusai Sketch-books*. Tokyo: Charles E. Tuttle.
- RUSIÑOL, S. (1976): *Obras completas*, vol.II. Barcelona: Selecta.
- TÀPIES, A. (2001): *Valor del arte*. Madrid: Ave del Paraíso.
- VAN GOGH, V. (1990): *Cartas a Theo*. Barcelona: Círculo de Lectores.

VORONOVA, B. (1993): "Japanese Art in the Pushkin State Museum of Fine Arts", en Y. BETCHAKU [ed.]: Catalogue of Japanese Art in the Pusckin State Museum of Fine Arts, pp. xi-xv, Kyoto: The International Research Center for Japanese Studies.

¹ Chantal Maillard en su libro *La razón estética* define lo estético como la capacidad de aprehender la realidad a través de los canales que nos proporciona la sensibilidad, p.12.

² Tàpies afirma: "la suerte de éxtasis que puede provocar la contemplación de algunas obras maestras del arte, de la literatura, de la música..., en lugar de conformar un "saber" inferior no imprescindible, es, como comprobamos ahora, algo tan necesario – y urgente hoy día- como el pan que comemos". (Tàpies, 2001: 66)

³ Es de Pitágoras de quien deriva la idea de esta trinidad de traducibilidad recíproca. Sin embargo, a lo largo de la historia de la cultura occidental, dicha idea fue transformándose, y ya incluso con Platón lo verdadero y lo bueno dejaron de coincidir exactamente con lo bello. Surge ya el monopolio de la verdad y del bien, gobernados por la parte racional del alma, sobre lo bello y el arte, que manifiesta su parte no racional.

⁴ Es curioso y sintomático el caso de Hokusai, que en ciertos momentos de su carrera en Japón era criticado por sus toques de aire occidental, asimilados a través de los grabados holandeses, mientras que en Europa y Estados Unidos era admirado como la quintaesencia de lo más puramente japonés.