

*Transculturalidad y arte contemporáneo: la no dualidad como horizonte de la estética**

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ
Universidad de Málaga

“Que los sentidos disfruten
con los objetos del mundo,
pero que no pierdan,
ni por un solo instante,
el gozo proveniente de
Tu no-dualidad”

Utpaladeva, Shivastotravali

¿PODRÍAMOS EXPLICAR LA TEORÍA de la catarsis aristotélica en conjunción con el tratado sobre la dramaturgia india de Bharata?, ¿podemos situar la *Poética* y el *Natyashastra* bajo un horizonte común?, ¿por qué no se suele relacionar el placer de lo trágico en los empiristas británicos con la teoría del *rasa* o placer estético en la tradición india? Los tratados sobre pintura china y la estética taoísta ¿podrían arrojar alguna luz para entender el expresionismo abstracto del siglo XX?, ¿son posibles tales empresas? Aunque el siglo XX no ha dejado de darnos pruebas de las múltiples recepciones que las prácticas artísticas occidentales han realizado del legado de otras culturas, sin embargo, pareciera que en el plano teórico de la estética la sombra de un extendido relativismo

* Este artículo y parte de las labores de edición se benefician de las investigaciones realizadas mientras la autora disfrutó de una beca de investigación postdoctoral concedida por el Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología (MCDE-Fulbright) durante los meses de septiembre de 2002 y febrero de 2003. Quede expresado mi más sincero agradecimiento tanto a este organismo como al centro de recepción, el Departamento de Filosofía de la Universidad de Hawai y especialmente a su director, Eliot Deutsch, por toda la ayuda recibida.

pusiese en entredicho su misma posibilidad: ¿y por qué esa disensión entre praxis artística y teoría estética? Como quiera que sea, lo cierto es que, frente a las distintas posturas escépticas, un nuevo campo de estudios se ha ido abriendo camino en los últimos decenios bajo el rótulo de “estética comparada” o, más recientemente, “estética transcultural”¹.

Entre sus defensores, Grazia Marchianò viene denunciando la mentalidad ilustrada que aún subyace a gran parte de la actual estética continental europea, la cual ha exportado sus principios teóricos al conjunto del mundo académico: “Las categorías de lo sublime, de la belleza artística y el gusto, de la belleza de la naturaleza y el paisaje, del sistema de las artes, de la relación entre forma y contenido, los conceptos de imitación, expresión, representación, empatía, los aspectos del placer y recepción de las obras de arte, las tesis de la muerte del arte y todo lo demás que ha sido debatido y discutido a lo largo de los últimos tres siglos necesita, bajo mi punto de vista, una profunda revisión. (...) Pocas y lejanas en el tiempo son las aproximaciones a problemas estéticos que tienen en cuenta tradiciones asiáticas no en la medida en que son orientales y exóticas, sino como parte indivisible de un patrimonio euroasiático de conocimiento donde se comparten tres prerrogativas de la filosofía: la existencia de un léxico conceptual, una estructura argumentativa dialéctica y un *corpus* de textos. Una filosofía con estas tres prerrogativas ha existido en Eurasia a lo largo de varios milenios. Sus principales vehículos lingüísticos han sido, junto con el griego, el sánscrito, el pali, el tibetano, el chino, el japonés y el coreano (así como otros

1 El origen de este campo de estudios especializados habría que remontarlo al de la propia filosofía comparada, la cual ya con la obra pionera de Masson-Oursel, *La philosophie comparée* (1923), y a partir de los años treinta bajo el impulso de determinados sectores del pensamiento norteamericano, especialmente de instituciones como el departamento de filosofía de la Universidad de Hawai y figuras como G. E. Moore y E. Deutsch, se va consolidando como un área de estudios centrada en poner en diálogo las grandes tradiciones de pensamiento escrito de Oriente y Occidente. E. Deutsch será una figura relevante en la defensa de los estudios comparados Oriente-Occidente en el terreno de la estética. Cf. su artículo en este volumen, su *Studies in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1975, su *Essays on the Nature of Art*. Nueva York: State University of New York Press, 1996 y su entrada “Comparative Aesthetics” en: M. Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics* (4 vols). Oxford y Cambridge Mass.: Oxford University Press, 2000. Para encuentros recientes Cf.: É. Benitez (ed.), *Proceedings of the Pacific Rim Conference in Transcultural Aesthetics*. Sidney: University of Sidney, 1997 y también G. Marchianò y R. Milani (eds.), *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics*. Turín: Trauben edizioni, 2001. En el panorama español, para estudios en la línea que mencionan las anteriores cuestiones Cf. Ch. Maillard, *El crimen perfecto. Aproximación a la estética india*. Madrid: Tecnos, 1993, cap. 3., así como su artículo “The Pleasure of Tragedy in Western and Indian Thought” publicado en la edición mencionada de G. Marchianò y R. Milani, pp. 111-124.

muchos idiomas no menos importantes)”². En el texto donde la autora hace la anterior declaración propone una reinterpretación de la estética y, tal vez, una nueva definición con un nombre más apto y adecuado.

El presente escrito pretende contribuir a dicha labor y, para ello, en primer lugar, desde una perspectiva hermenéutica, se propondrá rebatir el relativismo cuestionador del diálogo entre culturas. Una vez delineado un horizonte transcultural para la práctica artística y la teoría estética, se tratará de proponer una acotación de dichos ámbitos que permita reconocer su presencia en diversas culturas. Nociones tan antiguas y omnicomprensivas como las de “saber hacer” y “dedicación” serán rescatadas desde un nuevo prisma de sabiduría transcultural común. En este momento, se buscará enfatizar la importancia que las culturas no occidentales han tenido y tienen para comprender los intentos por parte del arte contemporáneo de clausurar definitivamente los presupuestos ilustrados situados en la base del eurocentrismo. Las concepciones del arte como proceso y el vínculo arte-vida servirán entonces como guías de aproximación intercultural. Finalmente, se defenderá una visión de la estética como el lado cognoscitivo o receptivo de una *praxis* vital estrechamente conectada, por el lado de la acción, con lo que podría denominarse un *arte de vivir* la propia vida.

I. LA PARADOJA DEL RELATIVISMO O SOBRE CÓMO COMPRENDER LA DESCONTEXTUALIZACIÓN Y EL APROPIACIONISMO

Si nos centramos en el terreno de las artes contemporáneas donde los contactos interculturales han sido y son mucho más patentes que en la propia estética teórica, comprobamos que el mencionado relativismo se materializa en torno a las polémicas sobre la descontextualización y el apropiacionismo. No hay más que recordar a autores como Apollinaire a principios del siglo XX, reivindicando para las esculturas procedentes de los expolios coloniales en África y Oceanía, su traspaso desde los museos etnográficos a lugares como el Louvre, donde el gran Arte, orgullo de Occidente, se exhibía³. Desde ese momento el gran abanderado de las Vanguardias estaba plantando la semilla de un gran debate que se ha extendido a lo largo de todo el siglo XX: ¿son aquellos

2 G. Marchianò, “The Potency of the Aesthetic: A Value to be Transculturally Rediscovered” en: G. Marchianò y R. Milani (eds.), *Frontiers of Transculturality in Contemporary Aesthetics. Op.cit.*, pp. 19-20.

3 Esas declaraciones aparecieron en el periódico *Le Journal du soir* del 3 de octubre de 1909 y están recogidas en París: Gallimard, 1991. Se encuentran en versión inglesa en la excelente antología de J. Flam y M. Deutch (eds.), *Primitivism and Twentieth Century Art*. Berkeley, Los Ángeles, Londres: University of California Press, 2003.

objetos "obras de arte" en el mismo sentido en el que lo es un cuadro de Monet, concebido para ser expuesto en un museo? Paralelamente, en el terreno de la teoría estética podríamos preguntarnos: ¿son los tratados de estética oriental, con su componente místico y espiritual, equiparables a los occidentales, en los que dicho horizonte está mayormente ausente?, ¿no estaremos dando un paso en falso al presuponer un trasfondo común más allá de las "insalvables" barreras culturales?

Ciertamente, los problemas de la descontextualización y el apropiacionismo no son exclusivos del arte no-occidental sino que podrían abarcar también momentos de la historia del arte occidental como el medioevo o géneros artísticos tradicionalmente considerados como "artes menores": la artesanía y las artes decorativas en general. Tener en cuenta esto nos ayuda a subrayar la importancia de un arco de tiempo muy concreto dentro de la historia del arte occidental (postrenacimiento hasta el siglo XIX) en el que, como es sabido, surgen las teorías del arte y la estética de corte antropocéntrico y etnocéntrico a cuyo amparo se han excluido a otras culturas del ámbito de lo artístico y lo estético. Entre sus conocidas características habría que recordar, por lo que aquí nos toca, especialmente la concepción de la creación artística como actividad pura, sin utilidad alguna o finalidad (pues ello la supeditaría a la finalidad externa), de la obra como objeto autónomo, del artista como genio al margen de los demás mortales y de la experiencia estética como la de un placer desinteresado derivado de una contemplación de cualidades exclusivamente formales. Todos ellos están en consonancia con los demás ideales ilustrados y se verán reflejados en obras tan paradigmáticas para el desarrollo de la estética occidental como la *Crítica del Juicio* kantiana. Hechos importantes correlacionados son el nacimiento de las *Bellas Artes* y el de la estética como disciplina filosófica autónoma. Es evidente, pues, que el "Arte", o las *Bellas Artes*, y la "Estética" son nociones exclusivas de Occidente si nos ceñimos estrictamente a ellas en tanto que productos culturales históricamente determinados.

Ahora bien, la cuestión que aquí quisiera plantear es la siguiente: si ponemos el énfasis en la historia, de ser cierto que el arte es un producto histórico típicamente occidental gestado principalmente entre los siglos XVII y XIX, ¿en qué medida no sólo las manifestaciones no occidentales sino las de otros periodos como el medioevo o el contemporáneo tampoco deberían llamarse "arte" pues no obedecen a los ideales ilustrados? Recordemos en el siglo XX la proclama de A. Danto del *fin del Arte*, de su *Historia*, y también la caída de las estéticas sistemáticas al uso decimonónico. Por lo tanto, ¿en qué medida el eurocentrismo sigue vigente cuando nos negamos a tener en cuenta las aportaciones de distintas culturas, con sus matizaciones específicas, a nociones

estéticas como la de lo "profundo"⁴, lo "trágico"⁵, etc.? En definitiva, lo que trato de argumentar es que ignorar, más o menos explícitamente, la presencia del arte y/o la estética en otras culturas mientras se sigue empleando estos términos dentro del contexto occidental contemporáneo podría implicar, aunque parezca paradójico, un peligroso acercamiento a posiciones prácticamente similares a las ilustradas pues, en resumidas cuentas, entre negar la realidad del *Otro* y negar la posibilidad de diálogo con *Él* en la práctica no hay tanta diferencia⁶.

Aquí me inclinaré por una opción pluralista en los términos en que autores como E. Deutsch o R. Bernstein la han entendido. Éste último ha reflexionado sobre la polémica entorno a la *Otredad* en tanto que tendencia muy arraigada en Occidente a reducir violentamente al "Otro" a lo "Mismo". Ahora bien, frente al relativismo que denomina "autoengañoso", Bernstein afirma que "Reconocer la alteridad radical de "el otro" no significa que *no* exista forma alguna de comprenderle, o de compararle con el yo. Incluso una relación asimétrica sigue siendo una *relación*. De forma alternativa, podríamos decir que pensar en "el otro" como un "otro absoluto", en el sentido de que *no* pueda haber forma alguna de relacionar a ese "otro" con el yo, resulta ininteligible e incoherente. Debemos cultivar la clase de imaginación en la que somos, a la vez, sensibles a la similitud de "el otro" con nosotros mismos, *así como* a su alteridad radical, que desafía y resiste toda reducción de "el otro" a "lo mismo". (...) Debemos resistir a la doble tentación de asimilar facilonamente la alteridad de "el Otro" a lo que es "lo mismo" (lo que Lévinas enfatiza tan agudamente), o desdeñar sin más (o bien reprimir) la alteridad de "el Otro" como no significativa, como "meramente" contingente. Asimismo, en nuestro encuentro con "el otro", debemos resistir al doble peligro de la colonización imperialista por un lado, y de un falso exotismo por el otro. Contrariamente a lo que postula Lévinas, *existe* una reciprocidad entre el yo y "el otro" (*autrui*), que es compatible con su radical alteridad, puesto que *ambos* se encuentran sometidos a la obligación recíproca de tratar de trascender su egoísmo narcí-

4 Cf. el artículo de Robert Wilkinson en este volumen como ejemplo de un tratamiento tal de índole transcultural.

5 Cf. la bibliografía sobre Ch. Maillard en nota 1.

6 Dos son los grandes peligros: por vía negativa, exagerar las diferencias hasta el punto de negar la posibilidad de todo contacto o comunicación (negar al *Otro*, *comportamiento imperialista*) y por vía positiva, abrazar otras culturas hasta el punto de negar las diferencias con la propia (Reducirlo a lo *Mismo*, *exotismo inauténtico*). A menudo, el relativista argumenta sus posiciones explicitando los peligros del otro extremo, que son los de la descontextualización apropiacionista del arte y/o la estética de otras culturas, sin creer que sea posible alcanzar un punto medio o terreno neutro desde el que dialogar.

sista y comprender la alteridad del otro”⁷ Esta última obligación nos recuerda que la necesidad de cultivar el diálogo intercultural no es simplemente fruto de lo “políticamente correcto” sino que liberar a las culturas colonizadas por el aparato intelectual moderno occidental –en arte, en estética o en el terreno que sea– se erige hoy, por el propio devenir histórico de nuestra civilización planetaria, en el único modo de alcanzar un conocimiento más profundo de nosotros mismos.

En nuestro caso, la alternativa que planteo sería la siguiente: o ya no se puede hablar de *Arte* y *Estética* en ningún contexto ni en ninguna tradición (piénsese, además del *Fin del Arte*, en elocuentes neologismos contemporáneos formados a base de negaciones: *anti-arte*, la *anti-forma* o más recientemente, en la *anti-estética*⁸) o –y preferiré las minúsculas– hay arte y estética en todas las culturas. Hay, en definitiva, pluralidad de artes y pluralidad de estéticas, tanto dentro como fuera de Occidente y cabe la posibilidad de relacionarlos entre sí.

Partiendo de este contexto plural, cabría proponer una redefinición del ámbito de las prácticas artísticas y de la reflexión estética a partir del contexto de la transculturalidad. Con este neologismo quisiera aludir no sólo a la situación histórica actual y sin precedentes de profundo cruce entre culturas, sino, sobre todo, apelar a un hecho antropológico básico que lo justifica: que el contacto entre culturas es algo inherente a los procesos históricos de las mismas⁹. Desde una perspectiva hermenéutica, el prefijo *trans-* apelaría a la idea de *fusión de horizontes* gadameriana, un “ir más allá” de los propios horizontes culturales, un ensanchamiento a través del esfuerzo por ponernos en contacto con lo *Otro cultural*. No se trataría, pues, de realizar un mero intercambio de ideas a partir de comparaciones externas y de influencias recíprocas como mera acumulación

7 R. Bernstein, “Inconmensurabilidad y alteridad a revisión”, en: E. Deutsch (Ed.), *Cultura y modernidad. Perspectivas filosóficas de Oriente y Occidente*. Barcelona: Kairós, 2000, p. 108.

8 Este último movimiento trata de contraponer una visión de la estética centrada en la búsqueda de la afección visual o el placer y asociada con un gusto conservador e intereses ideológicos y una posición contraria con aspiraciones críticas y de índole políticamente comprometida. En el primer grupo situarían a pensadores como A. Danto y su reciente apología de la belleza (2003) y entre las obras que inaugurarían el segundo movimiento habría que citar la de Hal Foster, *Anti-Aesthetics: Essays on Post-Modern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983.

9 Igual que, como se ha dicho recientemente por autores como G. Vattimo, no hay un único Occidente sino muchos, no es menos verdad que el ideal de cultura prístina e incomunicada no sólo es un mito en la era de la globalización en la que estamos sino que, en cierto modo, lo que es inherente “a la naturaleza de las culturas” en su devenir histórico, es lo contrario: la progresiva mezcla y fragmentación dentro y fuera de sí. No planteo aquí que esto último sea deseable sino simplemente su carácter inevitable.

de información sino, como se ha adelantado ya, de referirse al efecto de reconocimiento, de ese conocimiento de nosotros mismos, de nuestro lado, por así decirlo, oculto y que nos co-define, que sale a la luz sólo a través del viaje (círculo hermenéutico) y confrontación con lo extraño y poco familiar: con lo foráneo, con otras culturas, su arte y sus teorías estéticas. Creo que, entre otros, H.-G. Gadamer, si bien él mismo no la llevó a cabo, dejó sentadas las bases para una hermenéutica transcultural que llama a ser consumada por los pensadores actuales. Es precisamente bajo coordenadas hermenéuticas como la aporía del relativismo puede ser superada, pues el autoconocimiento profundo que comporta el fenómeno de la comprensión, la exigencia de superación del egoísmo narcisista de la que habla Bernstein, no es sólo del orden puramente discursivo en el que se sitúan las argumentaciones relativistas. La imaginación de la que habla Bernstein incluye sin duda grandes dosis de sensibilidad empática y estética para que podamos ponernos en el lugar de ese *otro* y poder experimentar, así, nuestra esencial reciprocidad con él, ese autoconocimiento, esa experiencia de comprensión de la que decía Gadamer que sólo tenía lugar por la mediación y el extrañamiento.

Pero seguimos sin hacer frente a críticas concretas: ¿de qué manera podríamos explicar, justificar, el sacar una obra de su contexto cultural originario para trasponerla a otro con el riesgo de *perderla por completo*? ¿qué nos autoriza a *apropiárnosla* de tal manera, forzándola a “encajar” dentro de las categorías de nuestra tradición, obviando su intencionalidad y despojándola de los valores que la configuraron en su cultura originaria? ¿Entendieron los artistas contemporáneos realmente a los “primitivos”, a los orientales o sólo encontraron lo que estaban predispuestos a captar, la confirmación que de antemano ya iban buscando?, ¿no ocurriría algo similar en el terreno de la estética? El problema añadido de la traducción lingüística, ¿cómo solventarlo? Y en última instancia, ¿tienen todos los posibles defectos que entrañasen estos primeros esfuerzos tentativos gran importancia en comparación con las líneas de investigación que por medio de ellos se abrían, con la fecundidad artística que generaban?

Tal vez la fenomenología y la hermenéutica puedan venir una vez más en nuestro auxilio y recordarnos que no se trata sólo de problemas interculturales sino que también tienen lugar inevitablemente dentro de una sola y misma tradición y que incluso pueden no ser tan perjudiciales como a simple vista pudiera parecer. Recordemos a Heidegger en *El origen de la obra de arte* cuando afirmaba que la esencial temporalidad de las obras de arte las hace exponerse y someterse a lo que aquí estamos denominando *descontextualización*. Incluso: “si nos esforzamos por anular o evitar el traslado de la obra, investigando, por ejemplo, el templo de Paestum en su sitio y la catedral de Bamberg en su lugar, el mundo de las obras existentes se ha desvanecido. El despojo y el desvanecimiento de su mundo son irrevocables. Las obras ya no son lo que

eran. Las que encontramos son ciertamente las mismas, pero ellas mismas son las pasadas. Están frente a nosotros, por ser las pasadas, en el reino de la tradición y la conservación. En lo sucesivo, quedan sólo siendo tales objetos"¹⁰. Sin embargo, desde la óptica de la hermenéutica gadameriana, con nociones como las de "tradición" y "prejuicio" dicha irremisible pérdida de sentido, descontextualización, puede verse como el polo negativo necesario para que con las sucesivas interpretaciones históricas la tradición se vaya enriqueciendo. La *apropiación* emerge como algo tan inevitable como los prejuicios que condicionan asimismo nuestra comprensión de nuestra propia tradición. Ahora bien, ¿por qué no someternos a la experiencia de autocomprensión a partir de la confrontación con las manifestaciones artísticas y teorías estéticas de otras culturas? Ciertamente se podría argüir que en el caso de la relación con otras culturas no se da la suficiente "familiaridad" exigida por Gadamer para que la experiencia de comprensión hermenéutica tenga lugar. Efectivamente, cuando en *La actualidad de lo bello* Gadamer se propone "tender un puente ontológico" no elige como extremos del mismo el arte de otras culturas y el contemporáneo, como en parte se intentará hacer aquí, sino entre el del pasado y el contemporáneo occidental¹¹. A dicha posible crítica, este escrito respondería apuntando a raíces antropológicas comunes como las esbozadas por Bernstein; especialmente la que alude a la esencial reciprocidad entre el Yo y el Otro¹². Además, habría que dejar muy claro que este soporte antropológico básico por sí sólo no sería suficiente para alcanzar el diálogo y el conocimiento con otras culturas. Habría que procurar adquirir un conocimiento histórico y teórico de las respectivas culturas en cuestión, teniendo en cuenta que cuanto más profundo fuese éste, mayor posibilidades habría de lograr una comunicación efectiva. Eliot Deutsch desglosa este conocimiento en lo que denomina "las cuatro dimensiones de relevancia estética" de las obras de arte dentro de sus respectivas culturas: la cosmovisión (*Weltanschauung*) de autoría cultural, la preferencia estética de la autoría cultural, el contenido formal y los valores simbólicos¹³.

10 M. Heidegger, *Arte y poesía*. México, D.F. y Madrid: F.C.E., 1999, p. 69-70.

11 H.-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1992, p. 46

12 En cualquier caso, habría que aclarar que con esta propuesta no se está secundando cualquier tipo indiscriminado de descontextualización apropiacionista del arte y la estética de otras culturas. Desafortunadamente, se han dado muchos casos injustificados de este tipo de fenómeno, y se siguen dando, desde lo que podría denominarse una mentalidad "imperialista", colonialista o de "exotismo inauténtico" que no respetaría la mencionada reciprocidad y el delicado equilibrio entre el yo y el otro cultural. Aquí el ejercicio de imaginación empática y creativa no se llevaría a cabo correctamente. Cf. el debate entablado por críticos de arte como T. McEvelley respecto a recientes macromuestras organizadas desde el punto de vista occidental colonialista (*Magiciens de la Terre*, Georges Pompidou, París, 1984). Cf. T. McEvelley, *Art & Otherness*. Nueva York: Documentext, 1992.

13 Cf. el artículo de E. Deutsch en este volumen.

Concretando un poco más, ¿en qué términos podría ser entendida esta visión del arte y la estética? En las próximas líneas intentaré esbozar a grandes rasgos una propuesta que, lejos de pretender ser exhaustiva, se presenta como una primera aproximación a una investigación mucho más extensa. Quizás corra el riesgo de parecer excesivamente general y por ello quisiera subrayar que la principal preocupación que guía lo que sigue es la de ofrecer una aplicación concreta de lo anterior, una línea de lectura posible, a partir de las premisas anteriores, de una estética y un arte transculturales. Para ello me serviré de la comparación de rasgos presentes en culturas no occidentales y en parte también en la occidental antigua y medieval, con algunos hitos, al menos parciales, con los que, en mi opinión, el arte occidental del siglo XX occidental ha ido desbancando la visión ilustrada del arte y la estética y, así, ensanchando sus propios horizontes. Quisiera que esta constatación de la caída de los presupuestos ilustrados del arte en el siglo XX, en conjunción con dicha recepción de otras culturas, actuara como confirmación de mi propuesta.

II. HABILIDAD, DEDICACIÓN, RITUAL Y ARTE-VIDA

Crispin Sartwell en su obra *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions* hace un recorrido por diversas culturas del mundo poniendo el acento en el contexto espiritual en el que la mayoría de ellas han insertado sus manifestaciones artísticas y estéticas –exceptuando la Occidental desde el postrenacimiento hasta nuestros días– y realiza una definición remontándose a una antigüedad en la que en las tres grandes civilizaciones con escritura de la humanidad, tanto en la India, con el concepto de *shilpa*, en China con el de *shu* y en el Occidente grecolatino con el de *techné* aristotélico y el *ars* latino, “arte” era “toda actividad ejecutada con talento y dedicación”¹⁴.

Ciertamente, la definición de los términos occidentales ponen el acento en el seguimiento de unas reglas y ello, desde un punto de vista transcultural, nos conduciría a tratar la relación del arte con el ritual en tanto que origen del mismo. Como es sabido, el seguimiento de unas reglas prefijadas sirven a los efectos del ritual como modo de estructurar u ordenar, establecer una secuenciación espacio-temporal de la acción que es lo que le procura al ritual su eficacia. Ahora bien, mientras que en Occidente la conexión del arte con el ritual perdió su preponderancia relativamente pronto –recordemos la rápida desaparición de la noción de *mimesis* expresiva en Grecia con el propio Sócrates y su sustitución por la representativa, más acorde con el modelo cognoscitivo

14 C. Sartwell, *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. Nueva York: cap. 1.

empírico-cientificista— y las “reglas” implícitas en la noción de arte como de “talento” o “habilidad” se llegaron a interpretar exclusivamente en términos técnicos y racionales¹⁵, en Oriente nunca se perdió de vista esta clara conexión con el ritual y la espiritualidad a cuyo fin servían las reglas en tanto que modo de proceder ordenado en consonancia con el orden del universo y que, así, le permitían al ser humano restablecer sus vínculos esenciales con la totalidad del cosmos¹⁶. Las reglas hacían las veces de pautas, vías de acceso para entrar en los estados de concentración, meditación y absorción profunda que conforman el segundo elemento importante en la definición de Sartwell¹⁷.

Así pues, en la mayoría de las culturas tradicionales, con un grado mayor o menor de elaboración metafísica —mayor en las asiáticas y menor en las de menor especulación intelectual— ambos aspectos de la definición de Sartwell estarían estrechamente relacionados hasta el punto de que se implicarían mutuamente. Obsérvese que la conocida aporía occidental entre la destreza o habilidad entendida como un saber hacer conforme a reglas (*ars, techné*) y el don, la inspiración (*manía*) que dominaba las creaciones poéticas y pertenecían al terreno de la imaginación y los instintos (las Musas), no se da según esta noción que aquí se propone. Precisamente, esto nos pondrá ya sobre la pista de una de las constantes que quisiera no perder de vista: la dicotomía dualista racionalidad / sensibilidad, cabeza / corazón, mente / cuerpo, espíritu / cuerpo, físico / psíquico, etc. en tanto que estructuración dualista fundamental del pensamiento occidental desde Platón sin el cual no es posible entender toda la reflexión sobre su arte y su tradición estética.

La definición de Sartwell, a mi juicio, tiene dos virtudes relacionadas: la primera, que permite evitar dicha aporía aunando razón y sensibilidad; el *saber*

15 Así, Tatarkiewicz, comparando las nociones antigua y moderna de arte afirma que: “la idea clásica [del arte] (...) no comprendía sólo la habilidad artística, sino cualquier tipo de habilidad humana capaz de producir cosas siempre que se tratase de una producción regular basada en reglas. El arte consistía en un sistema de métodos regulares para hacer o fabricar algo. El trabajo de un arquitecto o de un escultor respondían a esta definición, pero también lo hacía el de un carpintero o el de un tejedor (...). El arte era racional por definición e implicaba un conocimiento: no dependía de ningún tipo de inspiración, intuición o fantasía. W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1992, p. 79-80.

16 Sin duda, porque el modelo cognoscitivo supremo no era el conceptual, derivado de la percepción dualista ordinaria, sino un conocimiento de praxis espiritual y contraintuitivo, que sólo se alcanza rebasando el nivel del pensamiento discursivo.

17 El historiador del arte e indólogo A. Coomaraswamy entiende el arte asiático como una forma de *yoga*, —de la raíz “*yug*”, unir, unir— una forma de reunificación espiritual y al artista asiático como yogui que persigue la reunificación espiritual, alcanzar el estado de la no dualidad sujeto-objeto, mediante su actividad. Cf. A. Coomaraswamy, *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona: Kairós, 1997, cap. 1.

hacer o habilidad técnica (aspecto práctico) y la concentración o absorción en la actividad (aspecto mental o teórico) se refieren mutuamente, quedando indisolublemente ligados. La segunda virtud tiene que ver con dicho énfasis en el *cómo*, en la actividad en sí, que conduciría a postular una visión profundamente dinámica del hacer artístico, poniéndose el énfasis en el proceso y en la cercanía del arte y la vida¹⁸.

Las premisas metafísicas en las que las principales tradiciones escritas de Asia sustentarían dicha noción de arte, partiendo de las tradiciones asiáticas, serían la de un único principio neutro e impersonal (*atman-brahman*, *sakti*, *tao*, *ki*, *sunyata*, etc.) – pensemos, además de en la noción védica de *rta*, en las similares y posteriores de *dharma*, *karma* (en el hinduismo y budismo), *yin-yang* (en el taoísmo)– que actúa a modo de ley reguladora a un tiempo de todos los órdenes (psico-físico, moral y espiritual) y que, por lo tanto, afecta asimismo a la realidad artística y estética, de ahí los contextos espirituales y rituales del arte y la estética. Los propios rasgos de neutralidad e impersonalidad propician la concepción de la realidad en términos eminentemente dinámicos y de auto-transformación (nociones como la de *sakti* en la tradición india o *ki* en la china apelan a la energía o ritmo vital como transmisor de dicho principio) y esto afectará profundamente a sus artes y estéticas. La captación de dicho principio trascendería los medios de la racionalidad común y exigiría la entrada en niveles de conciencia meditativos, de ahí la importancia del factor mental de absorción o total concentración tanto en la apreciación como en la actividad creadora.

Profundicemos un poco más sobre dos implícitos de la anterior definición que nos permitirán establecer una correlación con el arte contemporáneo: el arte como proceso y, estrechamente relacionada, la relación arte-vida. Recordemos que la visión del arte como producto –centrada en la noción de “obra”– se deriva claramente de las premisas metafísicas dualistas occidentales que predica la independencia entre los seres. Gira entorno a la noción de obra cerrada y acabada, autónoma, pura, esto es, con una buscada “no-finalidad práctica” o utilidad, destinada a la perdurabilidad; en definitiva, en consonancia con los ideales ilustrados previamente mencionados, y en el terreno de la estética transformada en “objeto estético” correlacionado con el polo opuesto del

18 Por poner un ejemplo, una de las principales teorías estéticas de la tradición india, la del *rasa* o placer estético, centrada en torno a la representación dramática, se deriva directamente de las premisas metafísicas no dualistas y afirmadoras de la energía como principio último (tantrismo) del sivaísmo de Cachemira. A esta corriente pertenecían la mayoría de los teóricos del *rasa*. Sobre la teoría del *rasa* y una introducción a la metafísica tántrica que la sustenta Cf. la excelente obra de Ch. Maillard y O. Pujol, *Rasa. El placer estético en la tradición india*. Benarés: Étnos Índica, 1999. En ella se lleva a cabo una traducción al castellano de su principal texto, el *Abhinavabharati*, junto con un estudio introductorio.

espectador / contemplador, "sujeto estético". Por su excelencia, su emplazamiento se distinguiría claramente del de todos aquellos objetos y actividades perteneciente a la vida ordinaria de los individuos. Por el contrario, el arte como proceso puede sostenerse desde las premisas metafísicas no dualistas previamente mencionadas en tradiciones como las asiáticas. La noción que aquí se ofrece es la de una obra que más o menos se podría relacionar con lo que en la contemporaneidad se ha denominado una "obra abierta" en la que es más importante el hacer que el resultado, en la que no está reñido el placer en la producción con una posible utilidad práctica, en la que la perdurabilidad no es deseable en sí. Asimismo, la idea del inacabamiento de la obra permite unir actividad artística y experiencia estética bajo un único hilo conductor, como momentos de un mismo proceso que no estaría acotado por los extremos de una polaridad antagónica (sujeto / objeto estético), sino que el receptor sería co-partícipe creador de la obra¹⁹. Por poner algunos ejemplos de la estética asiática, son bien conocidos el gusto por la sugerencia en la teoría estética india (i.e. el concepto de *dhvani*: resonancia poética)²⁰; en los cánones del arte taoísta, especialmente en el que promueve la reticencia y la sugestión, claramente reflejado en los cuadros de aspecto inacabado, en los que prima la espontaneidad, —no se admiten retoques—. Recordemos el famoso método de la pincelada única del pintor taoísta Shitao (1641-1717), quien afirmaba que: "Igual que uno hace un viaje muy lejos iniciándolo con un primer paso, así esta pincelada única contiene en sí el universo y lo de más allá; miles de pinceladas y tintas comienzan y terminan aquí, esperando que uno sepa usar sus ventajas. Un hombre debería ser capaz de mostrar el universo en una sola pincelada con una idea claramente expresada y una ejecución bien hecha"²¹. Por su parte, la estética zen japonesa con categorías como las de *sabi-wabi*, la exaltación de una especie de pobreza rústica y soledad esencial apelaría a la constatación del paso del tiempo, la efimericidad y la esencial impermanencia de todos los seres (el vacío budista o *sunyatâ*). Por vía afirmativa (en India y China con las nociones de energía o ritmo vital impersonal) o por vía negativa (en Japón con la noción budista de vaciedad de ser personal) se llega a la misma constatación del dinamismo y la impermanencia y, por tanto, de la actividad artística como proceso y actividad inserta dentro del devenir cósmico, unida a la vida.

19 Muchos de estos rasgos tienen clara reminiscencias en reflexiones de distintos autores occidentales como Gadamer y Eco. Cf. H.-G. Gadamer, *Verdad y método*. cit. y U. Eco, *Obra abierta*. Barcelona, Ariel, 1979.

20 Cf. Anandavardhana, *Dhvanyaloka*. (ed. y trad. de K. Krishnamoorty). Dharwar: Karnatak University, 1974.

21 Cit. en L. Racionero, *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 1983.

Veamos este segundo rasgo especialmente patente en la pintura taoísta y en las artes del Japón. En el siguiente texto de Shitao se pone de manifiesto tanto la importancia de las reglas y el método en el sentido que antes indiqué, como el valor metafísico y la estrecha unión arte-vida: "El cielo confiere al hombre la regla, mas no puede conferirle su cumplimiento; el cielo confiere al hombre la pintura, mas no puede conferirle la creación pictórica. Si el hombre descuida la regla para ocuparse solamente de conquistar su realización, si el hombre descuida el principio de la pintura para dedicarse inmediatamente a crear, entonces el cielo ya no está en él; por mucho que caligrafíe y pinte, su obra no cuajará. // Pues si los montes, los ríos y lo infinito de las criaturas pueden revelar su alma al hombre es porque el hombre detenta el poder de formación y de vida; si no, ¿cómo sería posible sacar así del pincel y de la tinta una realidad que tenga carne y hueso, expansión y unísono, sustancia y función, forma y dinamismo,...?"²². Otro de los grandes pintores taoístas y teóricos, Kuo Hsi (1020-1090 d.C.) quien, como Shitao, también reflexionó acerca de la necesidad de unir pintura y realidad, instaba a *habitar las pinturas* en los siguientes términos: "A la visión de dichas montañas pintadas corresponden los similares estados de ánimo que se despiertan en el hombre. Es como si realmente se estuviera en esas montañas. Existen como si fueran reales y no pintadas. El vaho azulado y el sendero blanco excitan el deseo de caminar hacia allí; la caída del sol en un arroyo sereno hace surgir el deseo de contemplarlo; la vista de ermitaños y ascetas aviva el deseo de vivir con ellos; (...) La contemplación de buenas pinturas nutre estos deseos. Los lugares se hacen reales y el significado de estos cuadros es delicioso"²³.

En definitiva, se trata de una definición sencilla y de gran amplitud que permite incluir como igualmente artísticas, como han sabido ver sobre todo en Japón, actividades modernamente no consideradas como tales, entre ellas, todas las artesanales, el diseño industrial, las artes de la lucha o sencillamente, cualquier actividad de la vida cotidiana ejecutada de dicho modo. Dicha absorción en la realización de la actividad rebasa los límites que separan la elaboración intelectual de la obra de la manual: se trataría de alcanzar un estado mental que aquí denominaré de no dualidad que es intrínsecamente placentero y que impide las distinciones rígidas entre artista ejecutante, obra y espectador receptor, entre sujeto y objeto estéticos. Sólo hay arte y experiencia en el proceso. Cualquier actividad, a más absorbente y placentera, más artística. Se combinaría, por tanto, la habilidad técnica, destreza o talento, con una especie de absorción en

22 Shitao, *Palabras sobre pintura*. Citado en: F. Cheng, *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 1993, pp.117-118.

23 Cit. en L. Racionero, *op. cit.*, p. 68.

la actividad en sí que resultaría plenamente placentera al ejecutante. El arte, así entendido, puede, por una parte, estar cercano a nuestra cotidianidad teniendo una función o finalidad dentro de los propios fines de nuestra vida –ya sea de culto religioso, de mero embellecimiento decorativo, de utilidad práctica, etc.– y a la vez realizarse por el placer en el proceso, pues una cosa no está reñida con la otra. Profundizando en las anteriores premisas, creo que la clave se encuentra en aunar conocimiento y experiencia a través de una conciencia no dual, un pensamiento que, sin renunciar al análisis ni al concepto, sepa trascenderlos llegado el momento. Sólo así se impediría quedar atrapado en las escisiones que tanto han caracterizado a la tradición occidental en materia de filosofía y arte (las consabidas divisiones mundo de las ideas/ mundo sensible, razón / sensibilidad, teoría / praxis, cuerpo / espíritu o cuerpo-mente, sujeto / objeto materia / forma, forma / contenido, etc.)²⁴.

III. ARTE CONTEMPORÁNEO E INTERCULTURALIDAD: DERRIBANDO FRONTERAS

El artista, por trabajar directamente con la sensibilidad, probablemente no se encuentre tan sometido, tan *deformado profesionalmente* por el modelo del pensamiento discursivo y el paradigma de conocimiento empírico-cientificista como pueda estarlo el filósofo o el teórico del arte. Como quiera que sea, lo cierto es que son ellos a quienes la autocrítica de Occidente, ya con las primeras Vanguardias, les conduce de un modo más patente a abrazar abiertamente el legado artístico y cultural de otras civilizaciones²⁵. Una rápida mirada al arte del siglo XX nos permite comprobar cómo la ruptura de los ideales ilustrados coincide en el tiempo con la adopción de ciertos aspectos de la anterior definición

24 Como se ha indicado, gran parte de la filosofía contemporánea es una contestación a esto. Y en el terreno de la estética no tenemos más que recordar a un autor con reconocidas reminiscencias orientales como Heidegger. Éste en *El origen de la obra de arte, cit.*, subvierte las estructuras dualistas que tradicionalmente habían dominado el discurso sobre el arte y la estética (i.e. la tradicional división materia / forma) y propone su conocida alternativa de la relación tierra / mundo como una tensión inherente a la obra que no es de orden dualista. Concretamente, la propuesta que aquí se hace sería afín a nociones tan orientales como la de “tierra” heideggeriana, lo auto-ocultante, aquello que obtiene su ser por vía negativa y no por oposición frontal a su opuesto: el mundo.

25 La delimitación del nuevo arte con las vanguardias no deja de tener un cierto carácter arbitrario teniendo en cuenta la continua recepción de las artes de otras culturas desde los inicios de la era colonial, la propia Ilustración (China), el romanticismo (India), el simbolismo (Japón), etc. Pero tal vez, la vehemente reivindicación de la condición de “arte” para estas obras y la efusividad y amplitud de la recepción de dichas artes no occidentales desde las Vanguardias en adelante justifique dicha división.

transcultural —especialmente patente en artistas influidos por otras culturas—²⁶. Los esfuerzos por reconciliar y / o fusionar arte y vida, razón y sensibilidad y la visión del arte como proceso, con sus variantes y matizaciones, serán mis principales focos de interés para buscar resonancias e influencias entre Occidente y otras culturas.

Sin duda, uno de los objetivos principales de los artistas occidentales de las Vanguardias de principios de siglo XX fue el de intentar superar la proverbial separación entre los ámbitos de lo mental-racional y lo sensible-instintivo-emocional y una de las vías que se utilizaron para ello, ya desde los *primitivistas*, fue la de recibir e interpretar las obras de otras culturas según esta necesidad del momento. Como si de un proceso dialéctico se tratara, la deseada reconciliación parecía que había de llevarse a cabo en un primer momento aclamando con vehemencia el polo oprimido: el de la expresión, los instintos y la emocionalidad. Se rompía con la anquilosada visión del arte como *mímesis* o representación de la realidad para dar rienda suelta a una emocionalidad que ahora sí que se entendía en franca oposición a la primera. El artista americano y escritor Gelett Burgess escribía en 1910: “Estos africanos, siendo primitivos, no complejos, sin cultura, pueden expresar su pensamiento mediante una apelación directa al instinto. Sus esculturas están penetradas de emoción.”²⁷ En el mismo año el influyente crítico Roger Fry contraponía los primeros artistas de razas europeas como pensadores de la forma frente a los bosquimanos que no la pensaban sino que la veían, en directa alusión a la inmediatez de los sentidos²⁸. La atracción que ejercían otras culturas parecía venir dada por una demanda de los artistas occidentales de una vuelta a una ultra primitiva visión directa de las cosas, menos tamizada por la racionalidad conceptualizante. El reciente descubrimiento del subconsciente también supondría una vía de acceso directo a la sensibilidad y al instinto²⁹. Marius de Zayas, a pesar de su racismo,

26 En este escrito no entraré en el delicado debate entablado recientemente por los teóricos del arte acerca de si se puede hablar de “mera coincidencia”, “confluencia” o “afinidad” o en un sentido más fuerte, de “influencia” de otras culturas sobre el arte occidental. Remito al lector a la polémica que desató la exposición celebrada en 1984 en el Museum of Modern Art de Nueva York bajo el título “‘Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern”, especialmente entre el crítico T. McEvilley y su organizador J. Ruskin. Cf. J. Flam y M. Deutch (ed.), *op.cit.* parte IV.

27 J. Flam y M. Deutch, *op. cit.*, p. 39. Todas las traducciones de obras citadas en inglés son propias.

28 *Ibid.*, p. 46.

29 Son aquí evidentes las posibles vías de conexión entre el surrealismo y el budismo zen. Pero mientras que el primero en esa especie de movimiento dialéctico de opuestos antes descrito, parece inclinar totalmente la balanza hacia lo hasta entonces reprimido (el inconsciente), el otro persigue el equilibrio. La escritura automática surrealista busca el afloramiento de todo lo

ponía el acento en la represión de la sensibilidad a manos de la razón cuando afirmaba que “El arte negro ha vuelto a despertar en nosotros una sensibilidad destruida por una educación que nos hace conectar siempre lo que vemos con lo que sabemos –nuestra visualización con nuestro pensamiento, y hace que, con relación a la forma, usemos más el intelecto que los sentidos”³⁰.

Las tendencias que a partir de los cuarenta han compartido esta visión irían desde el informalismo pasando por el expresionismo abstracto hasta la anti-forma, el land art, el arte del cuerpo, nuevos formatos como la performance, el happening, etc. y no es difícil constatar que muchos de sus representantes han buscado inspiración en otras culturas. Pensemos en Dubuffet, Michaux, Tàpies, Miró, Motherwell, Pollock, Tobey, Moore, Brancusi, por citar sólo unos pocos de los más conocidos dentro de las artes plásticas. El testimonio de Jean Dubuffet, con su contundencia característica, es de los más claros al respecto: “Ciertos valores tenidos durante largo tiempo por firmes e indiscutibles comienzan a parecer dudosos para no decir totalmente falsos; otros valores que se descuidaban o hasta se consideraban despreciables se revelan de repente entre los más preciosos. Sin duda, ello obedece en gran parte al mejor conocimiento que desde hace una cincuentena de años tenemos de las civilizaciones llamadas primitivas y de sus propios modos de pensar³¹.” Dubuffet ensalza los valores del “salvajismo”: “instinto, pasión, capricho, violencia, delirio” y critica a la cultura occidental por ejercer una función opresora de los mismos, por lo cual, cada vez más, se convierte en una cultura de élite que se aleja de la gente común, de “nuestra vida real”: En una clara defensa del retorno del arte a la vida cotidiana exclama: “Aspiro a un arte que esté conectado con nuestra vida corriente; un arte que arranque de esa vida corriente, que pertenezca a nuestra existencia real y sea la emanación inmediata de nuestros verdaderos humores³².” Es significativo asimismo su elogio del hombre “primitivo” porque “tiene un sentido muy hondo de la continuidad de todas las cosas y especialmente de la que va del hombre al resto del mundo. Esas sociedades ‘primitivas’ sienten seguramente un respeto mucho mayor que el occidental hacia todos los seres del mundo. No contemplan al hombre como el amo de todos ellos, sino únicamente como uno de ellos.”³³ En definitiva, para este artista, el arte

irracionalidad reprimido de un modo que ellos consideran “libre” pero que resulta incontrolado a los ojos del budista. El budista zen, con las miras puestas en la iluminación y con la premisa de la inexistencia del yo y, por tanto, de la libertad individual, lo que anhela conseguir mediante el acceso al subconsciente es el control de la mente.

30 *Ibid.*, p. 70.

31 J. Dubuffet, *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975, p. 81.

32 J. Dubuffet, *cit.*, p. 82.

33 *Ibid.*

es un lenguaje que permite la transmisión de un pensamiento prediscursivo en el que, nosotros añadiríamos aquí, conocimiento y experiencia, sentir, ver y pensar son indisolubles.

En el territorio español, además de los célebres casos de Picasso y Miró, tal vez sea Antoni Tàpies uno de los ejemplos más paradigmáticos de artista en cuya obra se refleja más claramente la influencia de culturas no occidentales y que además ha dejado prueba de la misma en sus escritos³⁴. En uno de sus primeros textos, *La práctica del arte*, se refería al hecho de que el arte moderno hacía suyas muchas de las preocupaciones de los artistas “eruditos” de Oriente, en alusión a los denominados pintores intelectuales del taoísmo, y que de ese modo se vanagloriaba de situarse en la vanguardia del pensamiento occidental³⁵. Pero, de entre todos los rasgos de la estética extremo-oriental, el que más destaca el pintor catalán, será el de “la concepción de la actividad artística como un comportamiento total en la vida, hasta en los más pequeños detalles de la vida de cada día. El arte no ha de ser la única actividad que se enfrenta con las cosas con la elevación espiritual que lo caracteriza, sino que todas las actividades profesionales —de la pintura a la jardinería, de la poesía a la cerámica, de la caligrafía a la medicina, de la música a la arquitectura, de la escultura a la política, y, lo que es mucho más curioso todavía, las actividades tenidas por modestas e inferiores por el hombre occidental— han de participar en un *arte de vivir* más general. (...) Lo que se precisa es que cada uno eleve la propia actividad a la categoría de obra de arte y que todas las profesiones convivan con aquel sentido espiritualizado que los artistas dan a la suya.”³⁶

IV. POR UN ARTE DE VIVIR Y UNA PRAXIS ESTÉTICA DE LA NO-DUALIDAD

Llegados a este punto, estaríamos en condiciones de responder al aparente enigma de por qué la práctica artística contemporánea se ha adelantado a la teoría estética en su interés por otras culturas, de por qué los estudios de estética comparada, aquí denominada también transcultural, están aún en su infancia mientras que las prácticas artísticas interculturales o multiculturales son una

34 Cf. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1971; *El arte contra la estética*. Barcelona: Ariel, 1978, y *Memoria personal*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

35 A. Tàpies, *El arte contra la estética*, cit., p.69. Llegaba al extremo de afirmar que: “Una de las tesis más instructivas que podrían hacerse en la actualidad consistiría en hacer el balance de toda la gama de preocupaciones estéticas, metafísicas, éticas, etc., que hay en el arte chino de aquellos períodos [el de los artistas “eruditos”] y en demostrar que las podemos volver a encontrar punto por punto, en muchísimas de las intenciones de nuestros mejores artistas y poetas de los movimientos de vanguardia.” Cit., p. 64.

36 A. Tàpies, *La práctica del arte*, cit., pp. 65-66.

tendencia consolidada. Según lo que aquí se ha dicho hasta ahora, habría que ahondar en las raíces dualistas y conceptualizantes del pensamiento occidental aún demasiado vigentes en las disciplinas procedentes de la filosofía continental europea; sus estrechos márgenes sería, sin duda, lo primero que habría que superar para poder abrazar en pie de igualdad teorías estéticas procedentes de toda la tradición euroasiática. No se trataría de rechazar de plano la fase de raciocinio discursivo y el aparato conceptual y analítico a nuestra disposición; de lo que se trataría es de no considerarlo como horizonte último, sino de integrarlo dentro de un marco más amplio que abarcaría, como en las tradiciones asiáticas, una experiencia no dual del mundo y de la propia vida.

En continuación con las últimas líneas de Tàpies me gustaría concluir apuntando en la dirección que ha ido guiando todo el escrito de unión de reflexión teórica y praxis vital; o, lo que en nuestro contexto equivaldría a reivindicar una visión o apreciación no dual de la propia vida (*praxis* estética), la cual se correspondería por el lado de la acción con la ejercitación de un *arte de vivir* la propia existencia³⁷. Empezaré por la no-dualidad que he ido defendiendo en relación con la no distinción entre los ámbitos de racionalidad y sensibilidad, como rasgo común a las estéticas y las metafísicas asiáticas, del que se derivan aquellas características que tanto han fascinado a los artistas occidentales (la visión del arte como proceso, la relación con la vida, etc.).

David Loy en su excelente obra *Non-Duality. A Study in Comparative Philosophy* (1988) realiza un estudio de tres sistemas de pensamiento asiático, el advaita vedânta, el taoísmo y el budismo y muestra cómo en todos ellos se afirma la existencia de una forma no-dual de experimentar el mundo³⁸. No se trata de que nieguen o rechacen abiertamente el mundo dualista relativo, sino que, a diferencia de las filosofías occidentales que, salvo las místicas, se centran en su mayoría en la experiencia dual, aquéllas parten de la experiencia no-dual para apoyar en ellas sus categorías metafísicas³⁹. El argumento básico común a las mismas sería el punto de partida de un estado de ignorancia originaria (*avidyâ*) que conduciría a la percepción ordinaria en términos dualistas (el mundo como

37 En otro lugar he realizado un estudio de la posibilidad de entender al místico indio, dentro de una de las tradiciones de más relevancia estética: el shivaísmo de Cachemira, como esteta y artista de su propia vida. Cf. R. Fernández, *El juego dramático de la energía en el shivaísmo de Cachemira. Un estudio de estética comparada*. Málaga: Universidad de Málaga, 2001 y *El shivaísmo: una estética metafísica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2004.

38 Existe versión castellana en: D. Loy, *No-Dualidad*. Barcelona: Kairós, 2000.

39 Afirma Loy: "A diferencia de lo que ocurre en el caso de la filosofía occidental, que prefiere reflexionar sobre la experiencia dualista accesible a todo el mundo, las afirmaciones epistemológicas y ontológicas de los sistemas orientales suelen referirse a una experiencia contraintuitiva que sólo resulta accesible a aquellos pocos que están dispuestos a emprender el riguroso camino necesario para alcanzarla." *cit.*, p. 18.

colección de objetos discretos entre los cuales se incluiría el *yo*) y llevaría a la mente a establecer dicotomías en términos de oposición (bueno / malo, puro / impuro, etc.) –aquí habría que situar las mencionadas en este artículo–; la más importante de estas oposiciones sería, tal vez, la que se establece entre el *yo* que experimenta, que permanece ajeno y distanciado de su propia experiencia. Frente a estas dualidades, las filosofías asiáticas mencionadas postulan que la pluralidad sólo existe como parte de una totalidad integral (*Tao, Brahman, Dharmakaya*, etc.), y que no existe un *yo* o principio de experiencias ajeno y preexistente a las mismas, sino que se da una total identificación entre el que experimenta y la experiencia en sí. Para alcanzar una visión no-dual profunda no es que no haya de rechazarse plenamente el terreno discursivo pero sí no tenerlo como horizonte último y único de la experiencia humana sensible.

El problema residiría, por así decirlo, en no quedarnos “estancados” en el orden conceptual pensando que éste es el último peldaño del conocimiento, pues, por su naturaleza dualista (estructuración sujeto / objeto, afirmación de algún *atributo* sobre alguna *cosa*), impide acceder al tipo de experiencias que son las que otorgan el verdadero autoconocimiento. Pues, ¿no es acaso contra este “estancamiento”, contra esta cortedad de miras inmemorial contra lo que reaccionaba gran parte del arte contemporáneo occidental cuando se sentía fascinado por el arte de otras culturas, ajenas a dicho conceptualismo? Cuando Dubuffet y Tàpies loan la inmersión del arte en la vida mirando a las culturas primitivas y a las orientales y afirman la profunda interpenetración de lo natural, lo humano y lo espiritual están apelando a esta no-distinción analítica. Dubuffet es particularmente explícito respecto al tipo de comunicación y lenguaje prediscursivo que, según él, procura el arte, un lenguaje previo a la cultura occidental, *anticultural* en ese sentido.

Recientemente, Rafael Argullol, teórico de la estética interesado en el diálogo intercultural, se expresaba en términos similares: “me parece totalmente imprescindible defender la reunificación de conocimiento y experiencia. No creo que haya nada más cercano a la posibilidad de definir la belleza. La belleza no se puede definir, como a veces se ha hecho, al menos en Occidente, en términos dualistas (...) Cuando yo digo que el territorio estético puede ser uno de los principales territorios de confluencia en el diálogo entre culturas, lo digo en este sentido. No me refiero a la estética exclusivamente como materia del arte o exclusivamente como materia esteticista, sino a la estética como la esfera donde se rompen las dualidades y que es el punto de convergencia entre conocimiento y sensibilidad, entre contemplación y acción”⁴⁰. Alcanzar una

40 R. Argullol y V. N. Mishra, *Del Ganges al Mediterráneo. Un diálogo entre las culturas de India y Europa*. (Ed. de O. Pujol). Madrid: Siruela, 2004, pp. 183-184.

visión estética no dual implicaría no distinguir entre arte y vida cotidiana sino intentar desarrollar nuestras actividades, esforzándonos por adquirir un cierto dominio técnico de las mismas, pero sobre todo, motivados y retroalimentados por una actitud de total entrega, una entrega cuasi devocional, en la medida en que no hay una diferencia *per se* entre lo sagrado y lo profano.

Se trataría, retomando ahora las reflexiones iniciales en el contexto de Gadamer y Bernstein de las que partía este escrito, de alcanzar un autoconocimiento experiencial, que partiendo de una facultad de imaginación empática, se completara con una praxis vital no-dual. Y es desde estas coordenadas desde las que, a mi juicio, se despertaría una misma curiosidad por Aristóteles que por Bharata y resultaría totalmente lógico y natural interesarse a un tiempo por el teatro de vanguardia y el balinés, recordando el célebre texto de Artaud.

No quisiera concluir sin mencionar que dicha visión y dicha praxis, conocimiento *en y para* la acción, sería indisoluble de posicionamientos éticos y no sólo admitiría sino que de modo necesario albergaría compromisos con valores —de lo contrario volveríamos a caer tal vez en una de las formas más sutiles de dualismo: la que distingue entre el iluminado y el resto de la realidad—. No se nos exigiría el elevado precio de desvincularnos de reivindicaciones “mundanas”, como es el caso del tono general que preside este texto; pero, eso sí, consideradas desde cierta óptica, desde cierta distancia lúdica, como propugna la *Bhagavad-Gita*, sin pensar en los frutos, por la acción en sí, en tanto que está vinculada con todo lo demás y de ese modo nos impele a colaborar en ese todo al cual pertenecemos.