

Desarrollo e influencia del Zen en Occidente. Análisis de la presencia Zen en la obra de Kandinsky y Malévich

Jorge Fragua Valdivieso¹ 

Recepción: 31/01/2021 / Aceptación: 11/04/2021

Resumen. Recorrido histórico a través de las filosofías orientales tales como el Budismo Zen para demostrar la influencia de estas en el contexto artístico occidental del siglo XX. El objetivo es hacer patente la importancia de este tipo de corrientes en la obra de artistas como Kandinsky y Malévich. Para esta labor se expone el desarrollo y llegada de la doctrina junto a un análisis del contexto artístico. En el caso de Kandinsky, se realiza una comparativa con la obra del monje budista Sengai Gibon. Para el análisis de Malévich, utilizaremos y compararemos su obra con el templo budista Genko-an, para así poder vislumbrar los principales conceptos, no solo de su obra, sino también de su filosofía en relación con el Suprematismo.

Palabras clave: Zen; Kandinsky; Sengai Gibon; Malévich.

[en] Development and influence of Zen in the West. Analysis of the presence of Zen in the work of Kandinsky and Malevich

Abstrac: Historical journey through Eastern philosophies such as Zen Buddhism to prove the influence of these in the Western artistic context of the 20th century. The aim is to clarify the importance of these types of movements in the work of artists such as Kandinsky and Malevich. For this purpose, the development and arrival of the doctrine is presented together with an analysis of the artistic context. In the case of Kandinsky, a comparison is made with the work of the Buddhist monk Sengai Gibon. For Malevich's analysis, we will compare his work with the Genko-an Buddhist temple, in order to get a glimpse of the main concepts, not only of his work, but also of his philosophy in relation to Suprematism.

Keywords: Zen; Kandinsky; Sengai Gibon; Malévich.

Sumario: 1. Introducción, metodología y estado de la cuestión. 2. Origen y tradición de la idea círculo-cuadrado-triángulo. 3. Origen y desarrollo del Zen hasta el siglo XX. 4. Sengai Gibon, círculo- triángulo-cuadrado. 5. Kandinsky y el Zen a través de sus principales publicaciones. 6. La influencia del templo Genko-an en Malévich. 7. Conclusiones. 8. Bibliografía.

Cómo citar: Fragua Valdivieso, J. Desarrollo e influencia del Zen en Occidente. Análisis de la presencia Zen en la obra de Kandinsky y Malévich, en *Mirai. Estudios Japoneses*, 5, 2021, 105-112.

1. Introducción, metodología y estado de la cuestión

Parece necesario, una vez más, revisar cómo se desarrollaron los conceptos artísticos del siglo XX en relación con las filosofías orientales. Para esta labor, veremos cómo los discursos tradicionales confluyen junto con las filosofías orientales en la concepción ideológica y el estudio de la forma. Es en figuras como Wassily Kandinsky (1866-1944), con su concepción del círculo-cuadrado-triángulo, o Kazimir Malévich (1879-1935), con sus figuras geométricas, donde más se ve esta influencia. Su concepción es imprescindible para entender el papel que estas corrientes jugaron en los planteamientos ideológicos y orígenes del arte y el diseño.

Por lo tanto, lo que se propone en las siguientes páginas es una revisión de esas bases con la incorporación de las filosofías orientales, el Zen principalmente. Estas se importan aquí a través de sus principales artistas, sectas y escuelas de pensamiento. Para esta labor, sin embargo, es imprescindible sentar unas bases teóricas sobre la aparición y desarrollo del mismo, no solo en Occidente, sino también en Oriente. Después, a través de figuras clave como el monje japonés Sengai Gibon (1750-1837) o el templo Genko-an (Kioto), veremos su influencia en el panorama y en la obra de estos artistas cuya influencia se extiende y evoluciona hasta nosotros.

¹ Doctorando en el departamento de Diseño e Imagen de la Universidad Complutense de Madrid y en el departamento de Historia de la Universidad de Amberes. Editor de la *Revista Jugar* y miembro de colectivo Nombre.zip.

Orcid: [0000-0002-9738-3778](https://orcid.org/0000-0002-9738-3778).

La intención de este recorrido es demostrar el gran peso que estas ideologías tuvieron. Más allá de una moda, que se podría identificar con el japonismo o el orientalismo, las filosofías, obras y pensamientos orientales suponen un eje fundamental en la concepción futura de los movimientos artísticos e ideológicos y sentaron las bases, por ejemplo, de las corrientes minimalistas o de abstracción.

Respecto a la metodología empleada, en este caso se ha optado por un método de revisión historicista de carácter crítico planteado desde un punto de vista no eurocéntrico. Una aproximación que, en cuanto al análisis y estudio de las formas, se ve acompañada por una mirada próxima a otras metodologías como la iconografía e iconología.

Respecto al estado de la cuestión, este artículo se centra en la introducción y desarrollo del pensamiento Zen en Occidente y su influencia en la obra de esos dos artistas concretamente. Para esta labor, como hemos dicho, introducimos unos conceptos generales sobre cómo se desarrolla en el país del que se exporta. A partir de ahí, veremos cómo estas filosofías influyeron en sus obras. La primera parte por lo tanto es principalmente bibliográfica e historiográfica. Respecto a la segunda parte, correspondiente a la comparación de las obras y el pensamiento de los artistas, no es una cuestión demasiado analizada en profundidad. Pese a que exista una infinita cantidad de bibliografía que trate sobre estos y su obra por separado, no se han encontrado demasiadas evidencias con respecto al análisis que se plantea en conjunto con el Zen. Tampoco se han encontrado análisis formales de su obra que la comparen con elementos propios del arte y las filosofías orientales, así como con obras concretas como la del monje Sengai Gibon o el templo Genko-an. Por supuesto, existen menciones a la similitud entre la simplificación y la abstracción de formas entre estos y otros artistas contemporáneos y el movimiento Zen, como se muestra más adelante en el texto.

2. Origen y tradición de la idea círculo-cuadrado-triángulo

En primer lugar, trataremos brevemente de abordar el origen de la concepción histórica de las figuras geométricas, para así entender la relación que estas guardan con la concepción artística de los movimientos asociados a las obras que comentaremos más adelante. Concepción en la que dejaremos de lado lo puramente matemático.

Las configuraciones de nuestras formas geométricas básicas surgen relativamente rápido en el origen de la matemática. Es fundamental para nosotros la concepción griega en la que, más allá de sus postulados teóricos, la elevación metafísica de las matemáticas da lugar a las relaciones entre forma y color que se plantearán durante el siglo XX en Occidente. Quizá el caso más paradigmático de esta concepción sea Platón. Es su doctrina donde empieza a plantearse la geometría como algo más que representaciones de la naturaleza. Fundamental para los diseñadores y artistas de los siglos XIX y XX, más cerca de la filosofía que de la matemática. Por ejemplo, en la idea eterna que representa un círculo, dejando a un lado su función y origen matemático. Por lo tanto, en la antigua Grecia no solo se iniciaron, por decirlo de alguna forma, los procesos de teorización geométricos, sino que se asociaron a través de la filosofía con la idea de belleza, con la de estética, etc.

Okakura Kakuzō (1862–1913), del que hablaremos posteriormente, es uno de los pocos orientales que durante el siglo XIX trató la influencia de los pueblos mediterráneos, como Grecia, con el lejano Oriente confirmándola a través de las manifestaciones artísticas.² La principal crítica que se hace sobre el pensamiento asiático en este campo, que sin embargo en Japón sabemos que estaba ampliamente desarrollado, es que sería indiferente actualmente, pues no entraron en la corriente general de conocimiento occidental, o no se ha descubierto. Sin embargo, transcurre de forma paralela.

Es especialmente interesante la mención de Emilio Ramírez Juidías sobre la relación del emperador chino Kangxi con la obra de Euclides *Los Elementos*, la cual incluye un estudio de las principales figuras geométricas, proporciones, etc.³ La geometría en Asia Oriental estaba completamente desarrollada en el siglo XIX, y además se aplicaba a la arquitectura, al dibujo, a la pintura, etc. Quizá uno de los mejores ejemplos de ello sea el manual de dibujo basado completamente en el uso de figuras geométricas del artista del género *ukiyo-e* Katsushika Hokusai (1760-1849).⁴

La concepción matemática de los artistas del siglo XX estuvo basada en un entendimiento prácticamente limitado a la enumeración de términos que luego interpretaron de acuerdo a su ideología. En el caso de Kandinsky y Malévich, probablemente más influida por las concepciones Occidentales. En el caso de Sengai

² Okakura Kakuzō, *Los ideales de Oriente, con especial referencia al arte japonés* (Gijón, España. Satori Ediciones, 2019). Será muy desprestigiado después de la Segunda Guerra Mundial a raíz de esta publicación. Empieza planteando el lema «Asia es una», que después fue utilizado por los partidos nacionalistas para la creación de la identidad supremacista del pueblo japonés.

³ Emilio Ramírez Juidías, “Arquitectura, geometría y paisaje en la dinastía Qing y el Japón Tokugawa” (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2010), 91.

⁴ El manual de dibujo de Hokusai, dividido en tres volúmenes, se titula: *Ryakuga Hayaoshie* (Lecciones rápidas y simplificadas de dibujo) fue publicado en Japón en 1812. Recientemente se ha editado en castellano: Katsushika Hokusai, *Manual de dibujo abreviado de Hokusai*, ed. por David Almazán Tomás (Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2019).

Gibon, por las orientales. Sin embargo, como hemos explicado e intentaremos mostrar en siguientes puntos, llegaron a conclusiones muy similares.⁵

Conviene explicar antes lo más clara y brevemente posible la influencia de las filosofías orientales. Cómo se originaron, qué supusieron y cómo llegaron hasta Occidente a finales del siglo XIX.

3. Origen y desarrollo del Zen hasta el siglo XX

Brevemente plantearemos la aparición de estas filosofías en su lugar de origen, tratando de abordar este concepto a través del arte y artesanía japonesa. Fueron el budismo y el Zen los que impulsaron el desarrollo de la artesanía hasta el punto de convertirla en el principal medio de producción editorial. Por consiguiente, fue gracias y a través de la artesanía como se alcanzaron las máximas intelectuales que llevarán a Occidente a volver su mirada hacia sus vecinos más lejanos.

No hay que confundir Zen con la totalidad del Budismo. El Zen es una parte, una escuela del Budismo, entre las muchas que existen. Se introdujo en Japón a través de las peregrinaciones del monje japonés Eisai Zenji (1141-1215). Siguiendo los preceptos de su maestro, fundador de la escuela Zen Rinzai, dio a conocer la doctrina en el país durante los siglos XII y XIII aproximadamente. Esta escuela Rinzai, muy vinculada en el XVI al neo-confucianismo, fue la que influyó sustancialmente durante el siglo XX en Occidente.

Fue de vital importancia la sucesiva copia de los textos, al principio manuscrita, para el desarrollo de la doctrina y la democratización del conocimiento, en esta época aún muy limitado a estos monasterios, intelectuales y miembros de la corte. Esta cultura amanuense hizo que, en el transcurso de las copias de los clásicos chinos, se empezara a extender entre los monjes mismos la utilización de glosas marginales para aclarar conceptos y añadir comentarios a la obra, modificando con el paso del tiempo sustancialmente su significado. Esta práctica fue fundamental para la creación de una doctrina propia y fue la que, a raíz de la unificación del país y el consiguiente fin de las guerras civiles, dio lugar a un florecimiento de la cultura, motivado por la clase social más baja, los comerciantes⁶.

A raíz de este resurgir cultural la copia manual de textos empezó a no ser lo más óptimo para cubrir las necesidades. Fue aquí donde el grabado tomó fuerza como método de producción en serie para una sociedad ávida de conocimiento. Fue durante el siglo XVI cuando el comienzo del auge de esta clase social, los comerciantes, hizo surgir una cultura alrededor de ella. Esta cultura es lo que dio origen al *Ukiyo*, el mundo flotante, refiriéndose a esa cultura mundana, efímera y rodeada de lujos, representada gráfica y pictóricamente con el *Ukiyo-e*⁷. Este tuvo la misma o mayor importancia en Occidente durante los siglos XIX y XX que el Zen.

También fue fundamental para la supervivencia de los textos budistas la aparición de un mercado editorial promovido al principio por los mismos templos, después por las clases altas y finalmente las pequeñas tiendas de librerías. Apareció también, junto con un crecimiento de la cultura descontrolado, como no podía ser de otra forma, la censura. En muchas ocasiones se llevó a cabo por los mismos librerías y templos para evitar mayores represalias por parte del gobierno, al estilo teológico más tradicional.⁸

Desde el año 1639, el país estuvo cerrado a las principales potencias occidentales en un intento de evitar la expansión del cristianismo en su territorio.⁹ La situación cambió a mediados del siglo XIX, cuando la expansión económica occidental le obligó a abrir sus fronteras y a abrazar el comercio internacional. Durante este proceso de occidentalización, conocido como Restauración *Meiji*, es también cuando el país envió a las principales potencias del momento a gran parte de sus intelectuales con la misión de estudiar la política

⁵ Sobre la historia de la matemática aquí expuesta hay que remitir al texto de Eric Temple Bell, *Historia de las matemáticas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 23, 48-78. Para un texto sobre la estética asociada a la geometría matemática se recomienda Matila C. Ghyka, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes* (Barcelona: Poseidón, 1983).

⁶ En la cúspide de la pirámide de las cinco castas denominadas *Ryomin* se encuentran la nobleza y los samuráis, en el segundo peldaño los campesinos, el tercero será el formado por los artesanos, ocupando el último lugar los comerciantes. El sintoísmo y el Budismo desprecian lo relacionado con el comercio y el dinero. Por debajo de estas cinco clases existe una última conocida como los *Senmin*, formada por los *Eta*, siendo algo así como los intocables, sin derechos, prácticamente no se les considera humanos. En el Japón actual continúan siendo estigmatizados conocidos más bajo el nombre de *Burakumin*, el desprecio viene dado por el oficio que ocupan, siendo principalmente carniceros o sepultureros, profesiones no dignas para el budista o sintoísta.

⁷ La «e» significa dibujo o pintura en japonés. Para más información específica sobre este género y sus técnicas se puede consultar, destacando a nivel nacional, el texto de Pilar Cabañas y Eva Fernández del Campo, *Hanga. Imágenes del mundo flotante* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1999). A nivel internacional, quizá una de las más representativas e interesantes sea la de Laurence Binyon y John Josep Sexton, *Japanese Colour Prints* (Londres: Robert G. Sawers, 1978).

⁸ Para más información sobre el libro japonés habrá que remitir al texto de José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Leyendo en Edo: Breve guía sobre el libro antiguo japonés* (Madrid: CSIC, 2013). En inglés, destaca el texto de Peter Kornicki, *The book in Japan, a cultural history from the beginnings to the Nineteenth Century* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2001).

⁹ Esta realidad se puede ver reflejada perfectamente en el documento conservado en el Archivo Histórico de la Nobleza [A.H.N.] escrito por el Duque de Béjar alrededor de 1720. El documento en cuestión habla sobre la intención del Duque de expandir la religión a través del comercio: «La principal atención del duque es llevar entre el comercio la propagación de la Fe». *Se entiende este como uno de los motivos del cerramiento total del país excepto en zonas especialmente controladas y con la entrada permitida solo a ciertas naciones.* AHN/OSUNA, C. 3486, D. 27.

internacional. Después de doscientos años de cerramiento los productos culturales, principalmente estampas, empezaron a llegar a las capitales Europeas.

Una de las primeras influencias intelectuales en afectar a Occidente tras la restauración *Meiji* se debe al famoso Okakura Kakuzō, cuya mayor presencia estuvo en Estados Unidos, en la Universidad de Boston en concreto. La publicación de *El libro del té*¹⁰ no fue su primera obra, como veremos a continuación, pero fue la que sin duda más éxito tuvo. Okakura plantó las bases de la simplificación y el reduccionismo ornamental unido a el auge de la industria, la producción en masa, etc. Pese a todo él fue un académico, no estuvo consagrado a la doctrina Zen.

La influencia en Occidente de las filosofías orientales es más evidente a partir de la Primera Guerra Mundial donde Japón, después de los años de transición en los que se asienta la cultura occidental, y por la misma razón, toda la industria artesanal queda prácticamente desmantelada, empezó a exportar de la mano de sus intelectuales los primeros conceptos de su filosofía.

El país que primero se interesa en la filosofía Zen fue precisamente Alemania. En 1918 Friedrich Heiler publicó su *Buddhistische Versenkung*, seguido por el primer libro estrictamente académico sobre la materia publicado en 1925 por Ōhasama Shūei, uno de los seguidores de la secta Rinzai comentada anteriormente, y su *Zen: der lebendige Buddhismus in Japan*.¹¹

Después de esta breve introducción esbozaremos la relación, por lo menos aparente, entre la teoría de la forma de Kandinsky y la obra del monje Sengai Gibon de la escuela Rinzai, de la que deriva el movimiento Zen occidental ya mencionado.

4. Sengai Gibon, círculo- triángulo-cuadrado

Previo a la historia de Sengai, su obra y el significado atribuido a ella, hay que mencionar, de acuerdo con lo comentado anteriormente, el significado y la relación existente entre la geometría y las formas básicas en relación con el concepto oriental del vacío. De acuerdo con Ramírez Juidías, «Los antiguos chinos y japoneses hicieron de la geometría un instrumento racional para adquirir conocimientos del mundo, logrando al mismo tiempo representar gráficamente formas e ideas». ¹² Con la representación gráfica de las ideas y formas no se refiere simplemente a las manifestaciones artísticas, arquitectónicas etc., está hablando también de la escritura, en este caso japonesa, pero que deriva del alfabeto chino. Por lo tanto, y a lo que aquí queremos hacer referencia, es que en la cultura de Asia oriental está totalmente asumida la representación del todo que supone una idea, un concepto, mediante simplificación simbólica a través de la escritura o el dibujo.

Respecto a las características de la obra e ideología de Sengai, analizaremos la similitud aparente que existe entre *El universo*, obra a pincel y tinta de finales del siglo XVIII principios del XIX (actualmente en el Idemitsu Museum of Arts de Tokyo)¹³ y la teoría de la forma y el color de Kandinsky. Nuestra intención es la de revelar mínimamente si estos sistemas de pensamiento orientales, presentes ya en Occidente como hemos comentado anteriormente, estuvieron relacionadas con su origen y cómo influyó su interacción en el desarrollo personal de la obra de su autor. Para ello, remitiéndonos de nuevo al primer punto, apelaremos a la idea metafísica creada en torno a la geometría griega, que encontró a su homólogo en Oriente a través simplificación ideológica en base al desarrollo de la escritura.

La vida de Sengai estuvo estrictamente relacionada con el Budismo Zen, la escuela Rinzai y sus peregrinaciones. Dedicó su tiempo al estudio de la doctrina y, al contrario de Okakura mencionado anteriormente, su visión y lo que llegó a Occidente a través de su obra fueron la ideas de un monje que, desde los once años, se ocupó en esa labor exclusivamente. Sengai no fue académico o un intelectual en el sentido de Okakura. Pertenece a una generación anterior. Okakura nació en pleno proceso de restauración, mientras Sengai fue la última generación que vivió el régimen Tokugawa con todo lo que conlleva en el sentido religioso, cultural e ideológico. Es decir, Sengai fue coetáneo de toda la explosión cultural de Hokusai, Hiroshige, Utamaro, etc., y, sin embargo, su obra es radicalmente distinta a la de estos. Está vinculada principalmente a la técnica conocida como *sumi-e*¹⁴ y a la pintura Zen.¹⁵ También fue testigo de la decadencia de los últimos años del shogunato.

¹⁰ Kakuzō Okakura, *El libro del té* (Barcelona: Kairós, 1978). La primera edición fue Okakura Kakuzō, *The Book of Tea* (New York: Putnam's, 1906) Como se puede observar unas líneas más adelante, algunos textos se publicaron antes del famoso libro del té de Okakura. Sin embargo, estos gozaron de mucha menos visibilidad en Occidente. Las principales obras de Okakura, tanto *El libro del té* como los anteriores, *The Ideals of the East* (Londres, Reino Unido, J. Murray, 1903) y *The Awakening of Japan* (Nueva York, Estados Unidos, Century, 1904), destacan continuamente la relación de desigualdad entre Occidente y Oriente.

¹¹ Heinrich Dumoulin, *Zen, el camino de la iluminación en el Budismo: orígenes y significado* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2002), 13.

¹² Ramírez Juidías, "Arquitectura, geometría y paisaje...", 92.

¹³ Museo conformado por la colección de Sazo Idemitsu.

¹⁴ Pintura monocroma a pincel, proviene de China y se introduce al país por los monjes budistas.

¹⁵ Rubén Fuentes González, *Influencias Zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto, y Rubén Fuentes*. (Valencia, España, Universitat Politècnica de València, (Tesis Doctoral) 2015). Análisis de la influencia del Zen en el arte Cubano. Otra perspectiva del alcance de estas filosofías.

La obra de Sengai es un ejemplo de la representación geométrica y la elevación metafísica asociada, principalmente, al budismo y los conceptos que este tiene de esas figuras. Su obra está compuesta por miles de dibujos monocromos a tinta de una simplicidad que no veremos en Occidente hasta mediados del siglo XX, muchas veces acompañados de un *haiku* o incluso la parodia de uno. La relación de la simplificación requerida entre un *haiku* y la obra es un ejemplo más de cómo el lenguaje y la forma, (teniendo en cuenta que la forma es la representación gráfica del lenguaje por medio de ideogramas en el caso de Asia oriental) son de vital importancia en la concepción artística, arquitectónica y filosófica de los artistas y pensadores japoneses.

Respecto a la obra en cuestión a la que aquí haremos referencia, *El Universo*, lo que el monje trata de expresar, más allá de ser un ejercicio geométrico como podía hacer Hokusai en su libro de dibujos, es una posición ideológica. Es su forma de entender y representar, valga la redundancia, el universo. En la simbología Zen se entiende por estas formas lo siguiente: «un círculo, un cuadrado, un triángulo, en cuanto se les ilimitan las dimensiones, se desvanecen, no son nada, solo Vacío. La forma conceptual está vacía».¹⁶ Podemos entender la representación de la obra Sengai como la nada. Remitiéndonos de nuevo al texto de Ramírez Juidías, el punto y la línea, tan importantes en Kandinsky como veremos, se entienden apelando al punto de vista arquitectónico con las palabras: «la forma y el volumen no son más que entes físicos definidos por áreas diminutas (es decir puntos) y líneas que se interfieren».¹⁷ Es en las formas geométricas incompletas, como el cuadrado que representa Sengai en su obra con el borde abierto, donde, según Ramírez Juidías, que su vez remite Lao-Zi, existe la posibilidad de llegar a algo más, de no permanecer inmutable: «La falta de plenitud, si tiene significado se toma como el estado más deseable del ser tangible».¹⁸ Es por tanto en lo incompleto de la obra en sí misma que él representa del vacío donde a su vez reside el concepto del mismo; de la imposibilidad de definirlo es de donde nace la fortaleza simbólica de su obra. A su vez, de la forma geométrica sin relleno que él representa en intersección directa con el resto de figuras es de donde surge la posibilidad de la nada. Porque por sí mismo y sin la intersección de las demás, cada figura por separado no tendría el mismo significado y a la vez podría llegar a tenerlo: «Dado que todo es relativo, incluso la existencia del vacío no está definida».¹⁹ La obra de Sengai, por tanto, representa la nada, sí, pero también el todo. Son las posibilidades infinitas de lo mutable presentes en cualquier aspecto de la vida.

Una vez explicada la obra principal de Sengai a la que aquí nos referiremos, parece necesario, analizar las formas geométricas de forma individual, pasando por alto la relatividad y posibilidades anteriormente mencionadas. El círculo, quizá es la que más recorrido tenga en la representación simbólica budista a lo largo de la historia, además de la gran influencia en el arte occidental relacionado con los movimientos de abstracción. Esta relación está ampliamente estudiada, por ejemplo, en la obra de José María Yturralde o Luís Feito.²⁰ Este símbolo, conocido como *enso*, generalmente es una práctica caligráfica que representa el estado espiritual de quien lo traza, siempre de una sola pincelada. Cuanto más perfecto más estabilidad espiritual denota, representando si se quiere entender, de nuevo, el todo y la nada al mismo tiempo. El triángulo se entiende como origen de las formas y el cuadrado como doble de este. Es decir, el círculo como representación espiritual, el triángulo mundana y el cuadrado como ilusión, algo así como el mundo de las ideas planteado por Platón.²¹

A nivel arquitectónico estas formas difícilmente se podrían analizar como entes separados porque generalmente se combinan, igual que hace Sengai en su obra, para crear nuevos complejos geométricos y arquitectónicos. De estas representaciones arquitectónicas, sobre todo de la concepción del mundo como algo intangible, es de las que en último término a nivel simbólico beben las construcciones occidentales relacionadas con las filosofías orientales. Es el caso de la representación de la que hablaremos más adelante en relación con la obra de Malévich.

5. Kandinsky y el Zen a través de sus principales publicaciones

Una vez tratada la obra de Sengai, veremos el caso de Kandinsky. Aplicaremos lo expuesto anteriormente en el desarrollo geométrico de su trabajo. Comparándolo con la obra de Sengai, buscaremos las ideas Zen sobre la forma y el espacio que pudieran estar contenidas en su obra. Recurriremos en primer lugar al análisis de sus obras teóricas para buscar la influencia de estas filosofías.²² En *Punto y línea sobre plano*²³ Kandinsky analiza

¹⁶ Soko Daido Ubalde, *Mapas de la mente, Meditación Zazén*. (Santander: Gráficas Copisán, 2003), 83.

¹⁷ Ramírez Juidías, "Arquitectura, geometría y paisaje...", 54.

¹⁸ Ramírez Juidías, "Arquitectura, geometría y paisaje...", 55.

¹⁹ Ramírez Juidías, "Arquitectura, geometría y paisaje...", 56.

²⁰ Matilde Arias et al., *El Principio Asia, China, Japón e India y el arte contemporáneo en España*. (Madrid: Fundación Juan March, 2018).

²¹ Daniela Mesa Sánchez, "El budismo zen en la ciudad de Medellín: una aproximación a los pilares filosófico-religiosos de la práctica de Zazén en el contexto local". (Tesis doctoral, Universidad de Antioquia, Medellín, 2016), 133. Más información sobre el *enso* y símbolos budistas.

²² Por ejemplo en Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos* (Barcelona: Barral Editores, 1970), 1. Se sirve de la representación de una pagoda y el tejado de un templo chino, por lo que la importancia de la arquitectura oriental está presente ya en él aquí, y por tanto probablemente su ideología.

²³ Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre plano*.

la función o percepción de diferentes figuras geométricas en relación con el punto, al que trata casi como un objeto místico recurriendo a la idea metafísica de la geometría ya comentada. Esta concepción se ve reflejada en las siguientes frases: «El punto geométrico es invisible. De modo que debe ser definido como un ente abstracto. Pensado materialmente, el punto se asemeja al cero; El punto real puede tomar infinitas figuras».²⁴ En relación a estos comentarios merece la pena introducir la idea presente en la filosofía oriental correspondiente a la relación y la dicotomía entre el todo y la nada. En otro de los principales textos del Budismo, el *Tao te Ching*,²⁵ se establece una dicotomía tremendamente presente en la obra de Kandinsky a la hora de hablar sobre las interacciones de los colores en relación con las formas. Concepciones basadas totalmente en la oposición entre ellas, por ejemplo, frío-cálido del cuadrado dará como resultado el rojo (intermedio entre el amarillo, cálido, y azul, frío).²⁶

En *De lo espiritual en el arte*²⁷ expone su relación y pensamiento hacia la industria.²⁸ Es también fundamental para entender la ideología que aquí queremos mostrar. En este escrito comenta ciertos aspectos sobre las filosofías orientales, no el Zen, sino la relación con el movimiento Teosófico que plantea Blawatzky.²⁹ El comentario de esta obra es relevante de la misma forma que lo será, como veremos a continuación, en la concepción de Malévich. Confirma el conocimiento e interés de las filosofías orientales por parte de Kandinsky. También incluye reiteradas alusiones a la concepción ideal de belleza en el sentido Platónico de belleza interior. Continúa con la dicotomía expresada entre la oposición y la unión de los opuestos relacionada, principalmente, con el color.

A continuación trataremos de aportar algo más sobre la relación de su obra con Sengai y el uso que establece con respecto de la geometría, asociándolo a un color determinado. Respecto de la abstracción geométrica fue él quien de alguna forma rompió con la corriente figurativa que hasta entonces existía. Su obra conocida como “primera acuarela abstracta” inició el replanteamiento, en Occidente, de la forma y el color. Citando de nuevo a Ramírez Juidías,³⁰ y basándonos en los mismos conceptos que utilizamos con Sengai, podríamos deducir que la obra del profesor de la Bauhaus se basa en las formas estáticas al ser estas en su mayoría, por ejemplo los círculos, formas opacas, rellenas y sin posibilidad de cambio. Este es el punto que diferencia a uno de otro. En su obra parece simbolizarse más bien el principio de mutabilidad mismo. Kandinsky no representa el círculo de la misma forma que Sengai, el vacío con las posibilidades infinitas que esto implicaría. Parece captar exactamente el momento de cambio, el momento en el que pasa a ser no solo un círculo, sino varios, el momento en el que este interactúa con el resto de figuras que forman el universo, y que solo podría ser representado por medio, no solo de la abstracción, sino de la geometría. Por lo tanto, el color asociado a la figura, más allá de ser una relación entre opuestos como decíamos anteriormente, relacionada con las fuerzas en constatación, visual y geométrica, supondría otra posibilidad más dentro de la misma relatividad que intenta representar Sengai.

Por todo lo expuesto aquí, parece lógico que, por lo menos en la doctrina que plantea, se encuentren ciertos brochazos de filosofía Zen en cuanto al factor geométrico de su obra en comparación con la de Sengai.

6. La influencia del templo Genko-an en Malévich

Respecto a la obra de Malévich, trataremos de analizar la vinculación entre templo budista Genko- any su obra temprana. Esta relación que ya entrevió Alfredo Mateos,³¹ entendiendo la referencia del famoso Círculo y Cuadrado negro, y relacionándolo con las ventanas del templo de la escuela *Sōtō*, otra de las principales escuelas budistas Zen, es lo que argumentaremos en este punto.

El templo Genko-an históricamente es especialmente relevante de por sí. Como hemos dicho pertenece a la escuela *Sōtō*, sin embargo, no siempre fue así, tratándose de uno de los rarísimos cambios de afiliación religiosa. En un principio, el templo pertenecía a la escuela Rinzaï, es decir, de nuevo, la que llegó a Occidente después de la Restauración Meiji. Aparte del contexto histórico del templo a lo que haremos referencia es a las dos ventanas más famosas que lo forman, una circular (*Satori no Mado*, o ventana de la iluminación) y otra cuadrada (*Mayoi no Mado*, o ventana de la confusión).³² Estas dos ventanas simbolizan de nuevo lo comentado en el punto anterior. El círculo como la iluminación, la máxima aspiración budista a través de la cual puedes

²⁴ Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre plano*, 21, 28.

²⁵ Laozi, *Tao te Ching* (traducción de D. Hinton) (Berkeley, CA: Counterpoint, 2005).

²⁶ Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre plano*, 63-64, 74-78.

²⁷ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Barcelona: Paidós, 2005).

²⁸ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 29.

²⁹ Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 37. Este movimiento, como ya hemos comentado, bebe del Budismo en lo relacionado con la forma material y espiritual. Para más información Helena Petrova Blawatzky, *Der Schlüssel der Theosophie* (Leipzig: Max Altmann, 1907).

³⁰ Ramírez Juidías, “Arquitectura, geometría y paisaje...”.

³¹ Durante la tercera clase del curso presencial, *La Mirada Oriental en el Arte Contemporáneo Español*, en el año 2018, impartido en la Casa Asia de Madrid, en colaboración con la fundación Juan March. Recogido en el catálogo: Matilde Arias et al., *El Principio Asia*.

³² La traducción más literal sería ventana perdida (迷いの窓), sin embargo, aquí sería preferible entenderlo como confusión refiriéndonos a que, al contrario que la circular, la cuadrada hace referencia al mundo terrenal que nos distrae a través de los sentidos.

percibir el mundo tal cual es, más allá de lo que los sentidos te muestran, y el cuadrado como la confusión, la duda y todo lo que te distrae a través de los sentidos de la iluminación. Se sitúan una al lado de la otra y se ve lo mismo a través de ellas porque la capacidad de distinguir entre las dos cosas, lo real y la ilusión, está en el individuo que mira, no en lo que mira. Remitiéndonos de nuevo al punto anterior y a Ramírez Juidías, las ventanas del templo representan una forma cuasi-estática, vacía pero delimitada por el propio templo, y que solo se completa con el paisaje cambiante, vivo, que se ve a través de ellas.³³

Es necesario tener en cuenta algo mencionado por Alfredo Mateos³⁴ sobre la ausencia de metáforas en la cultura japonesa. El círculo y el cuadrado no se entienden como una metáfora del vacío, la nada o lo mencionado anteriormente, porque no existe el concepto de metáfora socialmente hablando. Esta cuestión se asociaría más con una metonimia, es decir que el círculo, por ejemplo, no simboliza el vacío, es el vacío. Este es un concepto fundamental que también difiere de nuestra percepción de la realidad con respecto a la de los pueblos orientales.

Nos referiremos a la obra de Malévich³⁵ y al Suprematismo por varias cuestiones; la primera, el parecido meramente formal entre la obra y las ventanas del templo; la segunda en relación con las formas geométricas básicas y su significado. Es decir, la abstracción geométrica, el principio de no objetividad, el mundo de la no representación, etc. Son conceptos mencionados anteriormente. La representación del vacío, el todo y la nada. El mundo de la no representación podría entenderse como la iluminación a través de la liberación de la forma para estos artistas. Todo eso está presente de alguna forma en los inicios y planteamientos de este movimiento. Si nos remitimos al texto de Miguel Navarro³⁶ esta influencia se explica principalmente a través de todo lo relacionado con la Teosofía y el ocultismo. Movimientos a los que estos artistas, Malévich y Kandinsky entre otros, estaban vinculados. Sin embargo, él mismo añade como parte fundamental de ese movimiento teosófico un origen oriental y relacionado con el Budismo: «Una especie de nueva metafísica que sintetizaba gran parte de los principios de las grandes religiones, si bien ponía un énfasis especial en lo concerniente al budismo y las religiones orientales»³⁷. Es aquí donde él achaca el principio de desmaterialización al que estos artistas estaban empezando a sumarse y, sin embargo, hace una lectura diferente. Entiende el Cuadrado Negro como una suerte de obra dotada de un metalenguaje que es el que le da valor. Es un cuadrado dibujado sobre un cuadrado y es aquí donde se dibuja y desdibuja la obra en sí misma, algo que no ocurre con el círculo, que está en principio sobre una forma cuadrada.

Si nos guiamos por lo comentado anteriormente, tanto el Círculo y el Cuadrado de Malévich, apoyándonos en la tesis de Ramírez Juidías,³⁸ son formas que él clasificaría como estáticas, porque están rellenas, cerradas y delimitadas por su propio contorno. Por lo tanto no tendrían la capacidad de cambio a la que nos referíamos anteriormente y que sería fundamental y deseable para cualquier forma, o estado mental, entendido desde una concepción meramente Zen. Esta idea plenamente oriental, sin embargo, no parece corresponderse con lo que entendían y escribieron estos artistas sobre su obra. Para ellos parece que el uso de esta abstracción geométrica, que parece haber evolucionado más en Oriente en el aspecto filosófico, era suficiente en cuanto que rompía con la idea de los movimientos anteriores, impresionistas, cubistas, etc., de representación formal de la obra.

Por lo tanto, y por todo lo aquí planteado, parece realista pensar en una relación en cuanto a la concepción, como mínimo inconsciente, de las formas geométricas básicas asociadas a ciertas simbologías que eran ajenas a Occidente hasta la llegada de las nuevas formas de pensamiento. La asociación de esas formas con la nada o el todo, no se plantea hasta precisamente esta época y, sin embargo, tanto Sengai como los arquitectos orientales ya las habrían empezado a incorporar más de dos siglos antes.

7. Conclusiones

Con respecto a la pregunta general que plantea este pequeño texto sobre si el pensamiento Zen ha influido, no solo en Occidente, sino en la obra de estos artistas, la respuesta por todo lo aquí expuesto podría considerarse afirmativa. Quizá sin esa nueva visión planteada por las primeras interacciones artísticas entre ambas culturas, las estampas, el orientalismo, etc., los impresionistas no habrían cambiado su concepción figurativa. Por otro lado, el papel que juega a nivel arquitectónico, tanto en el sentido estético formal como en el ideológico, es algo que aún hoy en día tenemos en cuenta cada vez más con el uso de materiales respetuosos con el entorno tanto a nivel ecológico como estético.

³³ Ramírez Juidías, “Arquitectura, geometría y paisaje...”, 55. La forma *cuasi-viva* a la que nos referimos está representada en la figura 13. Junto a ella están las formas vivas sin delimitar y vacías, las formas estáticas limitadas y opacas, sin posibilidad de cambio.

³⁴ Durante la tercera clase del curso presencial, *La Mirada Oriental en el Arte Contemporáneo Español*, antes citada.

³⁵ Más información sobre el artista en Kazimir Severínovich Malévich, *Suprematismo* (Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1998).

³⁶ Miguel Ángel Hernández Navarro, “El cero de las formas: el “Cuadrado Negro” y La Reducción de lo visible”, *Imafronte*, no. 19-20 (2007-2008): 119-140.

³⁷ Hernández Navarro, “El cero de las formas...”, 127.

³⁸ Ramírez Juidías, “Arquitectura, geometría y paisaje...”.

Sobre las conexiones de estas formas de pensamiento específicamente en la obra de Kandinsky y Malévich en relación con Sengai y el templo Genko-an, la conclusión es que no parece haber una relación directa. Kandinsky no se basó en la obra de Sengai para plantear su teoría, y Malévich no tuvo por qué conocer el templo. Sin embargo sí parece haber en ambos artistas muestras bastante claras con respecto de sus concepciones geométricas en comparación con las orientales. La fuerte influencia que en esa época existió con el auge de estas filosofías hace pensar más en una cuestión derivada de una especie de convergencia cultural sobre la forma y el color, independientemente de cómo llegarán a ellas. La obra de Sengai recuerda a Kandinsky y viceversa porque se están basando en los mismos principios básicos para enunciarla. Parece que en su caso evoluciona en contacto con otras ideologías presentes en la sociedad occidental en ese momento, tanto política como artísticamente hablado. En la obra de Malevich, su relación con el Genko-an si bien parece evidente tanto a nivel formal como discursivo, no se podría hablar de una influencia directa. La representación que hacen ambos artistas de unos conceptos tan abstractos como puedan ser el vacío o cualquier otro nombrado anteriormente tendrán su homólogo en las antiguas representaciones asiáticas, porque se basan en términos similares de enunciación y reducción. Por lo tanto y como aventurábamos en puntos anteriores, la ideología es más importante en este caso que la obra, y es aquí donde parece estar la confluencia entre ambas culturas.

Para concluir, como hemos tratado de explicar, es esta ideología Zen en conjunto con la situación política, artística, social, etc., del momento lo que originan ciertos cambios artísticos durante la primera mitad del siglo XX. Estas corrientes son indisociables la una de la otra. La intención de este texto no es quitarle el mérito a estos artistas, sino reivindicar la influencia externa a Occidente que en ellos había para evitar una visión limitada del panorama artístico del siglo pasado. De este modo podremos empezar a entrever las conexiones culturales que, como hemos tratado de mostrar, no hacen sino sumar a la obra y el discurso artístico.

8. Bibliografía

- Arias, Matilde et al. *El Principio Asia, China, Japón e India y el arte contemporáneo en España*. Madrid: Fundación Juan March, 2018.
- Bell, Eric. *Historia de las matemáticas*. México: FCE - Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Binyon, Laurence y Sexton, John Josep, *Japanese Colour Prints*. Londres: Robert G. Sawers, 1978.
- Blawatzky, Helena Petrova. *Der Schlüssel der Theosophie*. Leipzig: Max Altmann, 1907.
- Cabañas, Pilar y Fernández del Campo, Eva. *Hanga. Imágenes del mundo flotante*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1999.
- Ghyka, Matila. *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Poseidón, 1993.
- González, Rubén Fuentes. “Influencias zen de las pinturas monocromas orientales en obras de los artistas cubanos Tomás Sánchez, Leandro Soto, y Rubén Fuentes”. Tesis Doctoral. Universitat Politècnica de València, 2015.
- Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis. *Leyendo en Edo: Breve guía sobre el libro antiguo japonés*. Madrid: CSIC, 2013.
- Hokusai, Katsushika, *Manual de dibujo abreviado de Hokusai* (ed. por David Almazán Tomás). Vitoria-Gazteiz: Sans Soleil Ediciones, 2018.
- Ramírez Juidías, Emilio. “Arquitectura, geometría y paisaje en la dinastía Qing y el Japón Tokugawa” Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2010.
- Kandinsky, Vasili. *Punto y línea sobre plano, contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Barral Editores, 1970.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Kornicki, Peter. *The book in Japan, a cultural history from the beginnings to the Nineteenth Century*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2001.
- Laozi. *Tao te Ching* (traducción de D. Hinton). Berkeley, CA: Counterpoint, 2015.
- Navarro Hernández, Miguel Ángel. “El cero de las formas: el “Cuadrado Negro” y La Reducción de lo visible”. *Imafrente*, no. 19-20 (2007-2008): 119-140
- Malevich, Kazimir Severínovich. *Suprematismo*. Ámsterdam: Stedelijk Museum, 1988.
- Mesa Sánchez, Daniela. “El budismo zen en la ciudad de Medellín: una aproximación a los pilares filosófico-religiosos de la práctica de Zazen en el contexto local”. Tesis doctoral. Universidad de Antioquia (Medellín), 2016.
- Okakura, Kakuzō, *El libro del té*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Okakura, Kakuzō, *Los ideales de Oriente, con especial referencia al arte japonés*. Gijón: Satori Ediciones, 2018.
- Okakura, Kakuzō, *The Awakening of Japan*, Nueva York: Century, 1904.
- Ubalde, Soko Daido. *Mapas de la mente, Meditación Zazen*. Santander: Gráficas Copisán, 2003.