

Bigaku. Sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón

PILAR CABAÑAS MORENO
UCM, Fac. Geografía e Historia. Dpto. Arte III

El desarrollo industrial y comercial alcanzado en Occidente a mediados del siglo XIX hizo que la burguesía se interesara en la búsqueda y apertura de nuevos mercados coloniales. Esta fue una de las primeras razones que llevaron a las naciones occidentales a interesarse por Japón y a forzar la apertura de sus fronteras en 1853. Este hecho y la firma de tratados comerciales con Estados Unidos y las naciones europeas hicieron posible reestablecer una relación ya iniciada en el pasado, pero casi olvidada.

En estos primeros momentos de contacto la forma de actuar de los occidentales y su cultura era considerada propia de los bárbaros, e incluso no eran infrecuentes las demostraciones de xenofobia. Sin embargo, Japón buscó en todo momento la manera de afrontar la situación y evitar convertirse en una nueva colonia de las potencias occidentales en Extremo Oriente.

Japón intuyó que si conseguía adelantarse a la actuación habitual de los occidentales en el resto de los países asiáticos, tendría ganada una gran batalla. La actitud de adoptar posturas que a los ojos de Occidente resultaran «civilizadas» se vislumbró como una solución. Mostrar sus intenciones de transformarse en un país civilizado fue la consigna del gobierno Meiji: las nuevas arquitecturas de los centros oficiales, bancos, estaciones de tren, seguían los modelos y estilos de moda en Occidente, los *revivals*; las recepciones oficiales y el protocolo se adaptaron a la manera occidental, y los quimonos de ceremonia fueron sustituidos por trajes de chaqueta y prendas encorsetadas, con volantes y miriñaques. En un principio esta actitud de adoptar los modos occidentales tuvo mucho de teatral, ya que en privado el ritmo de vida, la vivienda y la vestimenta seguían siendo japonesas.

Bajo esta apariencia de admiración sin límites se escondía su infinita curiosidad y el deseo de aprender el modo de hacerse respetar y valer ante los portadores de aquella nueva cultura.

Con la restauración del emperador y el establecimiento del nuevo gobierno Meiji (1868-1912), la carrera hacia la modernización se aceleró. Las novedades que llegaban



Pabellón de Kyoto en la Exposición Británico-Japonesa de 1910.

se sucedían a una velocidad vertiginosa: desde la construcción de ferrocarriles y centrales eléctricas, hasta la importación de violines y pianos, o sombreros de copa. Podemos hablar de la era Meiji como de un periodo de juventud, lleno de vigor y energía, pero también de confusión por moverse en un terreno desconocido. No podía caminarsse sobre un sendero trazado, sino que cada paso dado debía servir para poner las bases y dar el siguiente. Es la difícil situación de inestabilidad de quien mira hacia atrás y ve un panorama radicalmente diferente del que se abre ante él. Conjugar aquello que les venía dado de antiguo con los nuevos conocimientos y experiencias que les llegaban de Occidente era la respuesta requerida por los nuevos tiempos.

Como en todos los terrenos, también en el campo artístico la era Meiji fue un tiempo de experimentación, que vio sus frutos en el periodo siguiente. Durante la primera década de la nueva era el mundo del arte sufrió una desatención total en favor de la economía y el ejército, lo cual explica que numerosas piezas de gran valor estén hoy formando parte de importantes colecciones extranjeras.

En esta línea las exposiciones universales, celebraciones características de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, que habían servido al mundo

occidental para conocer el arte japonés, constituyeron un instrumento fundamental en manos del gobierno para aprender cómo era la cultura occidental, los patrones por los que se regía, y observar y recoger sus técnicas, a la vez que le servían para promover la exportación; de ahí que entre 1873 y 1910 Japón participara en un total de veinticinco grandes muestras internacionales. Fue en la Exposición Universal de Viena en 1873 cuando el prestigio del arte japonés en Europa quedó asegurado. En dicha muestra se presentaron obras de estilo tradicional, que ante el interés despertado, hicieron que en el informe emitido por el comisario japonés de la exposición, Tsunetami Sano, advirtiera a su gobierno sobre la necesidad de la conservación, el estudio y la práctica del arte tradicional. Quizá en un principio esta aceptación se vio de un modo demasiado comercial, no planteándose seriamente su revitalización.

En estas exposiciones los japoneses percibieron la diferente consideración que hacían de las artes los occidentales: «bellas artes o artes mayores» y «artes decorativas o artes menores». Para el japonés pre-Meiji, los artistas eran maestros que producían pinturas, esculturas, levantaban edificios o modelaban hermosos cuencos de té con sus manos. Eran conceptos no formulados por la tradición japonesa, que no se había parado en hacer tal distinción. A lo largo de la historia se había creído en la unidad de las artes, en que todas son una, estando este pensamiento en total armonía con las enseñanzas budistas. Se había dado gran importancia al concepto *biteki kôtatsu*, «contemplación estética», sin tener en consideración cual fuera la fuente de dicho placer. Surgió por tanto de una manera forzada la delimitación de campos que marcaban los nuevos términos *bijutsu* (bellas artes) y *geijutsu* (artes decorativas), y que en Europa la Bauhaus trataría de borrar.

La modernización del sistema educativo alcanzó la enseñanza de las artes, y en 1876 se abrió la primera escuela oficial de arte, Kôbu Bijutsu Gakkô, con profesores extranjeros llegados directamente de Italia: Edoardo Chiossone y Antonio Fontanesi para los cursos de pintura, G.V. Capelletti, se hizo cargo de la enseñanza de la arquitectura y Vincenzo Ragusa para la instrucción en las técnicas y el arte de la escultura.

Tanto el arte como la filosofía occidental resultaban atrayentes para los japoneses porque veían en ellas ante la confusión reinante un camino ya trazado, así como una vía para los nuevos tiempos. Si estaba comprobado que el arte y la filosofía respondían en todo momento a las exigencias de la sociedad, debía buscarse un modo de expresión acorde con las nuevas realidades que se estaban viviendo. Evidentemente la respuesta más inmediata fue tratar de adaptar aquello que en la moderna sociedad occidental se estaba utilizando. Si Japón estaba afrontando la industrialización como lo había hecho Occidente, su arte y su filosofía debía desarrollarse acorde con los cambios que se estaban produciendo.

El interés por el arte japonés comenzó rápidamente su declive tras la Restauración Meiji. Muchas casas de señores feudales y templos se vinieron abajo, y las coleccio-

nes de objetos artísticos comenzaron a disgregarse y a caer en manos de coleccionistas extranjeros. La sociedad japonesa había dejado de apreciar su arte, volviendo su mirada, siempre ansiosa de novedades, hacia el arte occidental. Lógicamente las obras de reconocidos artistas del pasado no eran objeto de menosprecio, de hecho se editaron colecciones xilográficas de obras maestras del pasado que tuvieron y tienen entre el público una gran aceptación (Ôkyo Maruyama, Ôgata Kôrin, Itô Jakuchû, etc.). Sin embargo se ignoraban las obras semicontemporáneas o de esa época, realizadas al estilo japonés, porque la corriente de moda era el estilo occidental.

Frente a una primera oleada de occidentalización, en la década de los ochenta, comenzaron a oírse protestas contra esta situación en la que se veía todo lo extranjero como positivo y digno de anular su propia cultura. En 1891, Miyake Setsurei (1860-1945), miembro del grupo Seikyôsha, fundado en 1888, abogaba por salvaguardar la herencia de la tradición para poder desempeñar un papel propio en el panorama mundial. Miyake escribió en la revista del grupo, *Nihonjin*, «Japoneses», un artículo titulado *Shinzenbi Nihonjin*, «Los japoneses: su verdad, su bondad y su belleza», resaltando aquellas características que consideraba más claramente diferenciadoras, pero utilizando ya en el título conceptos sumamente anclados en la teoría estética occidental: verdad, bondad y belleza. La mayoría de los trabajos de los cuatro fundadores del grupo, todos ellos formados en estudios occidentales, poseen un marcado carácter nacionalista, propio siempre de este tipo de situaciones en las que se siente el peso de un poder o un dominio cultural extranjero.

Un punto de partida fundamental en el desarrollo de la teoría y crítica del arte japonés fue la creación una década antes, del Ryûchikai en 1878, una asociación fundada con el propósito de promover la preservación y fomento del arte del archipiélago. Con el tiempo su labor fue reconocida por el gobierno. Así contó con su apoyo para organizar la Primera Exposición Nacional de Pintura Japonesa, «Nai-koku Kaiga Kyôshinkai», en 1882, y pudo participar dos años más tarde en la exposición de arte japonés organizada en París. Fue también en 1882 cuando algunos de sus miembros más notorios animaron a Ernest Fenolosa (1853-1908) a unirse al movimiento. Consiguieron su colaboración y pronunció, delante de un nutrido grupo de autoridades gubernamentales, una conferencia titulada *Bijutsu shinsetsu*, «La verdadera teoría del arte», centrada en la apreciación del arte japonés, que publicada por la directiva de la asociación ese mismo año contó con una amplia difusión. En su discurso hace un análisis de los grandes logros alcanzados por el arte japonés, resalta sus valores y advierte del peligro de aceptar incondicionalmente todo lo llegado de Occidente. Fenolosa se hizo famoso por todo el país y fuera de él como abogado del arte tradicional japonés.

Este personaje resultó esencial en la tarea de análisis y recuperación de la mirada japonesa sobre su propio bagaje artístico. Fue Edward S. Morse, un científico de su misma ciudad, Salem, que estaba investigando e impartiendo clases en la Universidad de Tokyo, quien recomendó a Fenolosa para un puesto de profesor de



Edificaciones de tipo occidental fueron levantadas durante el último tercio del siglo XIX como novedad y espejo de modernización (Glover Koen, Nagasaki).

Economía Política y Lógica en su misma universidad. Más tarde impartiría también lecciones de Estética. Probablemente el mismo Morse le inició en su afición al coleccionismo del arte japonés, cuando él contaba ya con una importante colección de cerámica, su gran pasión.

El estudio y el interés de ambos por las piezas se regía por el método evolucionista, es decir, teniendo en cuenta el periodo en que habían sido creadas, su función y significado en el contexto en el que fueron realizadas. El estudio sistemático de las piezas le llevó a adquirir un gran dominio de la materia. Comprendió que dentro de la labor de concienciación que había de llevarse a cabo en el seno de la sociedad japonesa para la revalorización del arte tradicional, estaba la publicación de trabajos científicos, de una historia del arte tal y como se estaba haciendo en Occidente. Sin embargo, fue Mary Fenollosa, quien tras su muerte, hizo de editora y publicó en 1912 su obra más importante, *Epochs of Chinese and Japanese Art. An outline History of East Asiatic Design*, una recopilación de los textos escritos por Ernest publicados o leídos en las numerosas conferencias pronunciadas abogando por la apreciación de este arte dentro y fuera del archipiélago.

Fenollosa resultó una figura significativa y relevante en el ambiente artístico de la época. Su mérito no estuvo sólo en despertar la conciencia de revalorización del

pasado artístico de Japón, sino en alentar a toda una nueva generación de artistas japoneses para que, en una visión positiva, recogieran aquello que de válido encontraran en las técnicas occidentales para potenciar su creatividad. Su idea era que los artistas consiguieran familiarizarse con la estética y las técnicas occidentales, y fueran capaces de, una vez asimiladas, crear obras originales, distintas de las hasta entonces contempladas. En 1881, junto con su discípulo y traductor, Okakura Kakuzô (1862-1913) y Kuki Ryûichi¹, miembro del gobierno, fundó la asociación Kangakai, a la que se incorporaron jóvenes artistas del momento como Kanô Hôgai, Kobayashi Eitaku y Shimomura Kanzan. En las actividades de dicho grupo estuvo el origen del Museo Nacional, un Comité para la Protección de Propiedades Culturales, y en 1887 consiguieron del gobierno que se creara por decreto la Escuela de Bellas Artes de Tokyo, que no empezó a funcionar hasta 1889, siendo hoy la reconocida universidad Tôkyô Geijutsu Daigaku (Universidad de Bellas Artes de Tokyo). Un año antes de que el gobierno decidiera dar su aprobación al proyecto, Fenollosa y Okakura viajaron a Estados Unidos y a Europa en misión oficial con la finalidad de investigar sobre el arte contemporáneo occidental y animar al estudio del arte oriental en Occidente.

Fenollosa llegó a ocupar cargos oficiales en la tarea de preservación del arte del pasado, y en 1890 regresó a Estados Unidos como conservador de los fondos orientales del Museo de Bellas Artes de Boston, donde se hallaba depositada su espléndida colección de pintura japonesa, vendida en 1886 a Charles G. Weld bajo dicha condición. Seis años después regresó de nuevo a Japón, donde inició una nueva etapa de fecunda investigación del arte oriental.

Okakura continuó en ausencia del maestro la labor iniciada. El gobierno japonés había reconocido sus trabajos en el terreno de la teoría y crítica del arte, ofreciéndole en 1890 el cargo de director de la Escuela de Bellas Artes, cuando tenía tan sólo veintinueve años. Desempeñó dicho cargo junto con el de conservador de las colecciones imperiales hasta 1896, año en el que una campaña de desprestigio por cuestiones puramente personales hizo que tuviera que abandonar su cargo. Junto a él treintaseis profesores decidieron en solidaridad abandonar la Escuela.

Constantemente perseguido trasladó incluso su residencia, fijándola en el barrio de Yamanaka. Con la ayuda del multimillonario americano William Sturgis Bigelow, hijo del fundador del Museo de Bellas Artes de Boston, abrió una academia de

¹ Padre del famoso filósofo Kuki Shûzô. Hombre formado en las letras y en el dominio de diferentes lenguas desempeñó diversas tareas oficiales como acompañar las obras japonesas destinadas a la Exposición Universal de París en 1878, comprobando con sus propios ojos el impacto que causaron en los jóvenes artistas que pasaron por el pabellón. Vio la necesidad de dotar al arte japonés también de museos, y de superar el sentido de inferioridad dominante. Junto con Fenollosa y Okakura, siendo él secretario del ministro de Bienes Culturales, proyectaron la creación de un museo y una escuela de arte. Pero en 1884 es nombrado ministro plenipotenciario en Washington para debatir sobre la cuestión del «tratado de igualdad», y sus caminos se separaron.

arte privada: Nihon Bijutsu-in, «Instituto de Bellas Artes de Japón». Pronto se organizaron exposiciones de pintura, que partían de la teoría de renovar el arte japonés desde dentro, utilizando las aportaciones occidentales, pero sin plegarse a ellas. Yokoyama Taikan y Shimomura Kanzan fueron dos de los artistas más destacados en este camino.

Okakura intentó dar una guía a aquellos artistas japoneses sumidos en la confusión provocada por la total apertura al arte occidental. Dictó lo que él llamó los principios básicos del arte moderno:

— El artista ha de buscar la expresión de su propia individualidad, pero custodiando las viejas tradiciones, que si ha sabido asimilarlas será capaz de interpretarlas creando un arte nuevo.

— El artista, heredero de la tradición, ha de conocer las técnicas antiguas de manera que su formación se enriquezca.

— El espíritu del artista ha de estar poseído por la pasión y los sentimientos elevados, si no será incapaz de arrastrar y guiar al espectador.

— El artista ha de conseguir un gran dominio de la técnica para lograr la más perfecta expresión de la idea. Nuevas ideas deben ir acompañadas de nuevas técnicas.

— El alma del artista debe poseer las cualidades de dignidad y nobleza. Debe formar parte del mundo de los hombres, pero nunca debe dejar que su arte sea degradado por asuntos mundanos.

— Por último es necesario avanzar tanto en el campo de la pintura histórica como en el del *ukiyo-e*, estancados e incapaces de mover a sentimientos nobles y de admiración.

Okakura concluía la enumeración de estos principios diciendo que eran, por supuesto, fáciles de enunciar, pero difíciles de llevar a cabo.

En 1904 acompañó a algunos de los artistas a Estados Unidos con el propósito de vender y difundir el nuevo arte. Sin embargo, cuando los discípulos regresaron él decidió permanecer en Norteamérica, y desde 1906 hasta su muerte en 1913, ocupó el puesto de conservador en el Museo de Bellas Artes de Boston. Fue allí, donde rodeado de las grandes colecciones orientales del Museo, y gozando de una mayor tranquilidad, Okakura escribe numerosos trabajos para todo tipo de publicaciones, destacando cuatro libros: *Los ideales de Oriente* (1903), *El despertar de Japón* (1904), *El libro del té* (1906) y *El corazón del cielo*, publicado nueve años después de su muerte.

De todos ellos es *El libro del té* el que alcanzó, y sigue teniendo, mayor difusión. Probablemente, los lectores intuían en él la pureza y el refinamiento que caracteriza la estética japonesa. Con este breve escrito, Okakura contribuyó enormemente a sintetizar algunas de las claves de su teoría artística, al tiempo que propagó su amplio conocimiento, siendo un libro fácil de encontrar en las bibliote-



Retrato del filósofo Kuki Shūzō.

cas de los espíritus más inquietos. Miró y Tàpies, dos de nuestros más reconocidos creadores leyeron detenidamente sus páginas. En ellas se pone de relieve el concepto unificado de arte, vida y naturaleza. Tres fuerzas y tres pilares básicos para entender el desarrollo de los valores estéticos japoneses a lo largo de toda su historia hasta el presente.

El arte occidental habían golpeado de tal modo el ambiente del periodo Meiji, que este brusco contacto obligó a los intelectuales y artistas a trabajar en la revivificación de un arte somnolento y aletargado, al que sólo el brusco contacto con una nueva civilización fue capaz de despertar.

Hoy Okakura Kakuzô, también conocido con el sobrenombre de Tenshin, «corazón del cielo», es considerado como el padre de la crítica de arte japonesa.

Bijutsu y *geijutsu* no fueron los únicos términos importados en este mirar el arte desde una nueva perspectiva. También el término *bigaku* fue acuñado en las primeras décadas del periodo Meiji. *Bigaku* significa literalmente *bi*, belleza, y *gaku*, estudio, «estudio de la belleza», y es el vocablo utilizado como traducción del término estética, siendo ésta una disciplina inexistente en Japón hasta sus renovados contactos con el mundo occidental a raíz de la apertura del periodo Meiji (1868-1912).

Es muy significativo que sea en este contexto cuando surgen los escritos teóricos sobre consideraciones artísticas y estéticas del arte japonés. Puede resultar paradójico, pero este modo de actuar debe entenderse en sus inicios no simplemente como emulación, que pudiera ser la lectura más sencilla e inmediata, sino como la utilización de un instrumento más de tipo occidental para luchar en pie de igualdad, y con las mismas armas de los teóricos y filósofos occidentales, en un momento en que Japón buscaba ser reconocido oficialmente entre las naciones modernas y avanzadas. Todos los escritos surgidos en estos años sobre la estética japonesa son una novedad, puesto que suponen una reflexión y un análisis teórico. A lo largo de la historia japonesa se pueden rastrear textos sobre la naturaleza del arte escritos por diversos artistas, pero todos ellos carecen del carácter de tratados, y se limitan a ser una compilación de los secretos de su arte arreglados de manera pedagógica y con una gran base intuitiva, carente en la mayoría de los casos de un marco filosófico. Tradicionalmente todo tipo de enseñanza japonesa está enraizada en la experiencia sensorial, dejando siempre muy al margen el aprendizaje verbal. De ahí la ausencia de tratados teóricos en su tradición: ver las obras de los maestros, aprender de la naturaleza, el servicio al maestro como aprendizaje, la transmisión oral, y por último, los textos secretos; todo ello de un carácter sumamente práctico y pedagógico.

La palabra *bigaku* aparece acuñada por primera vez en 1883 en los textos de Nakae Chômin (1847-1901)² para traducir el término occidental «estética», y no

² Conocido también como Nakae Tokusuke. Desde joven estudió chino, inglés, francés y «enseñanzas occidentales». En 1871, salió por primera vez del país hacia Francia acompañando una misión del

como necesidad surgida desde el interior del pensamiento y la sociedad japonesa. En 1886, la estética como disciplina (con un occidental como instructor) comienza a ser impartida por la Universidad de Tokyo, institución pionera en la introducción de todo tipo de estudios occidentales promovidos desde el gobierno.

Conviene apuntar que de un modo generalizado los estudios filosóficos introducidos en Japón desde sus inicios se manifestaron afines al idealismo anglo-germánico y al neohegelianismo. El Japonismo, Filosofismo y Personalismo constituyeron una parte fundamental más de la búsqueda de una nueva filosofía de vida, y la base para un nuevo modo de gobierno nacional, acorde con la «modernidad de los tiempos». Desde las Universidades Imperiales de Kyoto y Tokyo, desde Waseda y otras instituciones privadas, los estudiantes de filosofía partían casi sin excepción hacia Alemania, introduciendo a su vuelta el pensamiento de sus maestros alemanes.

Nishi Amane (1826-1894), uno de los primeros filósofos de la época Meiji es considerado el fundador de la Estética en Japón. Su teoría del arte se manifiesta totalmente coherente con el resto de los fundamentos de su pensamiento. En sus escritos Nishi aborda en profundidad los principios que clasifican lo bello y lo feo. Habla de una belleza objetiva que se manifiesta externamente, y otra belleza que es captada desde el ser particular de cada hombre, es decir, una belleza subjetiva. Si esa belleza exterior es modelada por la imaginación del individuo de acuerdo a su «sed de belleza», es capaz de despertar sentimientos. Para Nishi Amane la belleza objetiva se caracteriza fundamentalmente por su juego de unidad en la diversidad y diversidad en la unidad, fácil de percibir por el alma humana³.

Antes de cerrar el siglo XIX contamos también con los escritos de Fukuzawa Yukichi (1835-1901)⁴, prominente educador y sociólogo, que desde un plano diferente y sumamente influenciado por su formación occidental, se pronunció sobre el uso del arte en beneficio de la sociedad.

Sin embargo, hubo que dar tiempo a que salieran de las aulas de la universidad las primeras promociones, y se difundieran entre los intelectuales las filosofías y modo de raciocinio occidentales. Por ello, es durante las tres primeras décadas del siglo XX cuando se redactan los primeros escritos filosóficos sobre estética japonesa.

gobierno, y permaneció allí hasta 1874. Se convirtió en el director de la Escuela Oficial de Idiomas de Tokyo, pero pronto se vio actuando como secretario del Senado. Participó en traducciones de numerosas obras legales europeas y otros proyectos, y se implicó en los movimientos en pro de los derechos de las clases populares. Hizo una notable labor en la introducción en Japón de obras de filosofía europea. *Ichinen yūkan*. «Un año y medio», de 1901, es su última obra y una de las más importantes para comprender su pensamiento.

³ Información facilitada por Jesús González Valles de su obra sobre filosofía japonesa en proceso de publicación.

⁴ Formado en los valores occidentales, vio la modernización del país ligada inevitablemente a la occidentalización del país. Sus pensamientos sobre la educación de la mujer influenciaron enormemente el movimiento de liberación femenina en Japón.

Habiendo conocido la filosofía y las teorías estéticas occidentales, en un segundo paso, ya durante el periodo Taishō (1912-1926) y Shōwa (1926-1989) se desarrollaron los estudios filosóficos sobre el pensamiento estético del Japón premoderno.

Abe Jirō (1883-1959) es uno de los filósofos japoneses que más trabajó en sus obras la filosofía del arte. En 1907 se graduó en la Universidad Imperial de Tokyo, donde profesores como Rudolf von Koeber, el gran introductor de la filosofía alemana, la filología clásica y la historia del arte en Japón, y Hatano Seiichi, impartían sus enseñanzas. Su gran facilidad para escribir fue enseguida notoria, colaborando poco después de terminar la universidad con el escritor Natsume Sōseki en el influyente periódico Tōkyō Asahi. Gran parte de su reputación residía en la sencillez de sus obras éticas que por su característico estilo apasionado y persuasivo gustaban a los jóvenes. Abe Jirō, fue, debido a esto, uno de los pensadores de mayor trascendencia durante el periodo Taishō (1912-1926) y primeros años de Shōwa (1926-1989). Su obra *Santarō no nikki*, «Diario de Santarō», publicado en 1914, llegó a ser una de las obras más vendidas entre la juventud de los años anteriores a la guerra, y se sigue leyendo todavía. Se trata de una especie de diario de reflexiones filosóficas al estilo de los filósofos existencialistas, donde un hombre cualquiera, Santarō, da vida a las ideas de Abe. En el año 1917 publicó su obra *Bigaku*, «Estética», y más tarde elaboró *Tokugawa jidai no geijutsu to shakai*, «Arte y sociedad en los tiempos de Tokugawa». Esta obra, escrita a partir de 1921, durante sus años de docencia en la Universidad Tōhoku de Sendai, fue publicada en 1931. En sus escritos Abe identificó en todo momento la belleza con la moral, poniendo de manifiesto su estricta formación confuciana.

De nuevo la idea de belleza y ética reaparece en la obra de Nishida Kitarō (1870-1945)⁵ *Geijutsu to dōtoku*, «Arte y moral» (1923). En ella este ilustre pensador, creador de la Escuela Filosófica de Kyoto, se centra en la implicación del arte en la moralidad, basándose en todo momento en los principios metafísicos de la unidad del Yo con el Universo y la Naturaleza. De nuevo la idea de vida, naturaleza y arte fundidas, idea que Okakura también había manejado en su exposición de *El libro del té*, como una constante en el ser japonés. Nishi apunta en la obra que el ego trascendental es la base de todo el mundo cultural, pues la naturaleza es la cultura, y de que, por consiguiente, no puede existir oposición entre arte y moralidad. Habla de que la voluntad absoluta es naturaleza en sí misma y realiza el mundo del arte y la religión por la fuerza de su tendencia auto-trascendente. Afirma que el arte es una conciencia pura totalmente diferente de todas las otras experiencias, siendo su expresión el sentimiento estético. Nishida examina además el contenido de la conciencia estética, y cómo la unidad de la verdad, la belleza y el bien se han de

⁵ Ilustre pensador, creador de la Escuela Filosófica de Kyoto. Fue un filósofo introspectivo que se movió en el campo de la filosofía pura. Se mantuvo siempre en una vía media entre el nacionalismo exagerado de unos y las tendencias extranjerizantes de otros: «los hombres como miembros de la misma especie, han pensado con frecuencia las mismas cosas ... No podemos señalar una cultura para canonizarla como paradigma de culturas» (tomado de González Valles, p. 29)

encontrar en la actividad personal del artista, más que en la unidad del mundo externo de la naturaleza. Su conclusión es que no debe ser ignorado ni siquiera en el arte el ideal ético de formar una personalidad.

Años más tarde incluyó en *Zoku shisaku to taiken*, «Pensamiento y experiencia. Continuación» (1937), un ensayo donde volvía a retomar el tema del arte. El título del ensayo, traducido libremente por R. Schinzinger como «Fondo metafísico de Goethe», y su contenido parecen apuntar cómo el arte oriental es una expresión impersonal, subrayando la eternidad como la meta que toda manifestación artística tiene que tener, y afirmando que las formas históricas del arte están más o menos enraizadas en esta infinitud. Para Nishida Kitarô las formas concretas del arte griego le arrebatan la eternidad, mientras que el arte oriental flota en la infinitud. El arte es pues una manifestación temporal de lo eterno en el tiempo. «En el Oriente, reino del presente eterno, no entran en consideración ni el de dónde, ni el dónde; en su lugar, sólo se siente un eco informe, sin fin, sin voz, del presente eterno»⁶. Desde su perspectiva metafísica, señala el ser como núcleo medular de la cultura occidental y la nada como transfondo esencial de la cultura oriental, y dentro de esta última, califica de dinámica la cultura china, intelectual la india y afectiva o sentimental la japonesa.

Entre los primeros intelectuales que se interesaron por la estética del continente europeo destacó también Kuki Shûzô (1888-1941), poeta y filósofo, que en el transcurso de los años veinte en Europa cultivó una profunda amistad con Heidegger, Löwith, Bergson, Bréhier, Herrigel, Sartre, Claudel, ... En 1912 se graduó en filosofía con un trabajo titulado *Busshin sôgo kankei*, «Relación entre materia y espíritu». En 1921 parte hacia Europa en un viaje de estudio oficial a raíz de su colaboración con el Ministerio de Educación, pero la fecha de regreso no estaba marcada. Se puso inmediatamente a aprender francés e italiano, sumándolos a la larga lista de lenguas conocidas: sánscrito, griego, chino, latín, alemán e inglés. Esta formación políglota hizo que para él las palabras y la imposibilidad de traducir muchas de ellas estuvieran en la base de sus pensamientos filosóficos.

La vida de Kuki Shûzô desde su más tierna infancia se desarrolló entre dos padres, Kuki Ryûichi y Okakura Kakuzô, desconociendo cuál de ellos era realmente su padre de sangre. Su madre, Hatsuko, estando casada con Kuki Ryûichi se enamoró de Okakura, y aunque pidió el divorcio a su marido éste le fue negado durante largos años. Hatsuko, presa en su propio hogar y sin esperanzas de obtener el divorcio se marchó de casa junto con sus dos hijos pequeños, instalándose en el mismo barrio que la familia Okakura. Por la tarde, este segundo padre se pasaba por allí y les contaba las aventuras de sus viajes, formándoles a un tiempo en la apreciación de la belleza. Los domingos iban a casa de su padre y todo parecía estable, hasta que en 1896 Kuki Ryûichi fue nombrado barón y entró en la Cámara de los Pares. Se montó entonces la comentada campaña

⁶ Piovesana, p. 74.



Retrato de Okakura Kakuzō (boceto) por Shimomura Kanzan.

periodística de desprestigio contra Okakura en la que se le acusaba de inmoralidad y alcoholismo.

La vida junto a estas dos personalidades claves, que promovieron con Fenollosa la revalorización del arte japonés, así como la continua apreciación de la formación y el ser de su madre como geisha, marcaron profundamente su pensamiento y su obra.

Se interesó enormemente por la filosofía de la belleza y ello hizo que comenzara a trabajar sobre el término y el concepto de *iki*, y el porqué de las dificultades de su traducción. Kuki pensó siempre que la complejidad de su traducción era análoga a la que se encuentra quien pretende traducir al japonés el término *essere*, fundamento del pensamiento occidental. En 1928 escribe el ensayo titulado *Iki no honshitsu*, «La esencia de *iki*», y recoge todos aquellos ideogramas que lo representan: vida, espíritu, ábito, andar, querer decir, gracia. En agosto de ese mismo año fue invitado por Paul Desjardins a participar en la *Décade di Pontigny*, y en una de sus conferencias abordó el tema de *L'expression de l'infini dans l'art japonais*. En ella llamó la atención sobre las diferencias entre «el tiempo occidental, abstracción ontológico-fenomenológica fundada sobre la anticipación, y el tiempo oriental, abstracción metafísico-mística fundada sobre la transmigración»⁷, proponiendo como solución al dilema la vía japonesa de la liberación inmanente del tiempo, lo infinito en lo indefinido, la eternidad en la sucesión sin fin, fundamento de muchas de las experiencias estéticas. Al igual que el maestro zen que buscó en el arte la plasmación de su filosofía, Kuki ilustró sus palabras con ejemplos del campo del arte, señalando que la ausencia de perspectiva, la aparente arbitrariedad de la composición y la importancia del signo y la monocromía, se corresponden respectivamente con una perspectiva metafísica, la capacidad de sugerencia y la fluidez del ritmo vital.

En enero de 1929 regresa a Japón. Nishida Kitarô admirado por su conferencia de Pontigny, le ofrece un puesto para enseñar filosofía occidental en la Universidad Imperial de Kyoto. Fue durante este año cuando escribió *Iki no kôzô*, «La estructura de *iki*», obra en la que entra a fondo en el análisis de este concepto y en su expresión artística. Con ella pretendió dar de nuevo un significado unitario a la dispersa identidad japonesa. Siente dentro de él el brillo del Genji Monogatari, la sensibilidad estética del monje Yoshida Kenkô, la ternura de Bashô hacia la naturaleza, y le asalta la nostalgia de los brillantes colores del *kabuki*, las sonrisas de la geisha ocultas tras la manga del quimono, la fragancia del olor a camelias y saké, etc. Y todo ello concentrado en japonés en la palabra *iki*, es algo sumamente difícil de traducir a otra lengua y a otra cultura, por lo que Kuki Shûzô presenta este concepto como una manifestación del modo de ser específico de la cultura japonesa, y por tanto de un modo de ser «étnico». Años más tarde se implicó en el análisis de otro concepto estético fundamental, y como el anterior, totalmente entretelado con la vida cotidiana: *fûryû*, elegancia, refinamiento. En 1937 publica en la revista *Haiku kenkyû*,

⁷ Kuki, p. 28.

«Investigación del *haiku*» su estudio titulado *Fûryû ni kansuru ichikôsatsu*, «Una consideración sobre *fûryû*», siendo éste un concepto estético japonés clave para entender su arte y su sociedad. Otros artículos publicados durante este mismo año como *Geijutsu to seikatsu to no jûgô*, «Fusión del arte y la vida cotidiana», y *Jôcho no keizu*, «Genealogía de la emoción»⁸, ponen de manifiesto su constante interés por el análisis de la apreciación estética del japonés y los sentimientos que despierta.

Otro escrito relevante de este fructífero año fue *Nihonteki seikaku*, «El carácter japonés»⁹. Es de nuevo una mirada hacia *iki*, en el sentido de seducción, energía espiritual y renuncia, rasgos a los que busca sus orígenes en la mitología y en los tesoros legados por la diosa del sol, Amaterasu, a los emperadores de Japón: la joya, la espada y el espejo, eterna fuente de belleza, fuerza y sabiduría.

En sus últimos años su filosofía parecía transformarse en vida intentando saciar su sed de belleza a través de la práctica de distintas manifestaciones artísticas del espíritu japonés.

La estética como disciplina se ha ido desarrollando en Japón a lo largo del siglo xx, y convirtiéndose poco a poco en foco de interés para un mayor número de intelectuales y filósofos. Todos aquellos que contribuyeron a ello, se formaron en el conocimiento del arte y las teorías filosóficas de Occidente y se implicaron personalmente en la tarea de modernización del país. Y así como Fenollosa recomendaba hacer a los artistas, procuraron recoger lo que de positivo encontraron en lo occidental para enriquecer así la mirada hacia su propia cultura.

REFERENCIAS

- Okakura, Kakuzô: *El libro del té*, Barcelona, Kairós, 1981.
 Kuki, Shûzô: *La struttura dell'iki*, Milán, Adelphi Edizioni, 1992.
 García Gutiérrez, Fernando: *Japón y Occidente*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1990.
 González Valles, Jesús: «La Guerra del Pacífico vista por un filósofo japonés», Kaname, *Boletín de Estudios Japoneses*, 2, 1996, Madrid, Instituto de Japonología.
 Rodríguez del Alisal, María: «Un encuentro internacional a través de España. Fenollosa y su influencia en las relaciones entre Japón y Occidente» (I,II y III), Kaname, *Boletín de Estudios Japoneses*, 1, 2 y 3, 1996, Madrid, Instituto de Japonología.
 Piovesana, Gino K.: *Pensamiento japonés contemporáneo*, Madrid, Editorial Razón y Fe, 1967.

⁸ Publicado el primero en abril en la revista *Tanka kenkyû*, «Estudios sobre el *tanka*» y el segundo editado por Chûô Kôronsha.

⁹ Publicado en febrero de 1937 en su revista *Shinsô*.