

OBRA, CIVILIZACIÓN Y EVOLUTIVIDAD EN ERNST FENOLLOSA: CONCEPCIONES DE LO ARTÍSTICO EN JAPÓN

Gonzalo Maire

Resumen

Este artículo propone una lectura crítica a dos nociones que, con cierta persistencia, aparecen como horizontes de expectativas en la investigación de las colecciones asiáticas –japonesas– en Chile: por una parte, la idea que las obras artísticas son expresiones de estadios civilizatorios (carácter ontológico), y luego, que su determinación específica es resultado de las transformaciones socio-históricas (aspecto teleológico). Se propone que ambas nociones aparecen, inauguralmente, en Ernst Fenollosa, durante el siglo XIX, en Japón, con el pensamiento de Charles Darwin y Herbert Spencer.

Palabras clave: Japón, Fenollosa, Estética, Obra, Civilización, Sociedad.

Abstract

This paper proposes a critical reading about two notions that, with some persistence, appear as horizons of expectations on the research of Asian collections –Japanese collections– in Chile: on one hand, the idea that artistic works are expressions of civilizational stages (ontological way), and then, that its specific determination is the result of historical social transformations (teleological way). This paper proposes that both notions appear for the first time in Ernst Fenollosa during the 19th century in Japan, in relation to the thought of Charles Darwin and Herbert Spencer.

Keywords: Japan, Fenollosa, Aesthetic, Artistic work, Civilization, Society.

“Thus Japan is a museum of Asiatic civilization; and yet more than a museum, because the singular genius of the race leads it to dwell on all phases of the ideals of the past, in that spirit of living adventurism which welcomes the new without losing old”.

Okakura Tenshin.

“A nation’s art is more than its technical methods, or an aggregate of its collections; it is the flower of its spiritual life—the breathing out upon its world the flavor of its inward conceptions of man and nature”. Ernst Fenollosa

¿Por qué se sabe lo que se sabe sobre arte japonés? ¿Dónde radica, por principio, su data de proposición y justificación, a la vez, que la posibilidad de reproducción de ese saber? La enunciación es simple, e inmediatamente, artificiosa (más bien, ociosa), si con ello quisiéramos visibilizar una genealogía del conocimiento sobre lo japonés en Japón —es decir, producido desde dentro y no por un campo internacionalizado—. La tentativa, a primeras aguas, es fatalmente incontrolable y desbocada, en términos de una ordenación autoral coherente, la promulgación de una univocidad de problemáticas sobre lo artístico o de una datación. Y sin embargo, es inevitable especular que hay una referencialidad textual, a modo de cierto coletazo reflexivo o de experiencia periférica del arte japonés, que recibimos localmente a través de bibliografía de difusión y fuentes de segundo orden. Es decir, sobre la existencia de colecciones asiáticas en Chile, el tipo de vinculación teórica sobre lo artístico japonés, implica una problemática sobre especificidad de recursos, concepciones sobre el fenómeno artístico y horizontes de saber. Entonces, no es del todo antojadizo sospechar que, en algún grado, este tipo de bibliografía secundaria, y de materiales de investigación, constituyen —o constituyeron— el nervio preceptor del tratamiento teórico, metodológico, o de enfoque, que reciben las colecciones japonesas en nuestros espacios museales. Mi hipótesis está asentada en dos presupuestos de acercamiento teórico a las obras japonesas —y si se quiere, en la generalidad de obras orientales— muy proliferados: primero, en la persistencia de empaquetar el objeto bajo la idea de ser una expresión o estadio civilizatorio (testimonio material y visual del ser-humano como continuidad y superación), y segundo, al suponer que la determinación y especificidad del objeto artístico, está dotada por la transformación histórica de su entorno social. En estos dos enunciados se edifican, por ejemplo, los tratamientos investigativos y administrativos del espacio museal que reciben las colecciones de grabados o estampas japonesas de la universidad de Chile, la variedad de objetos asiáticos del Museo de Artes Decorativas y de la Casa Museo Pedro del Río Zañartu, en el sentido de que son definidas sus piezas, en una dimensión semántica, bajo estos parámetros insubordinables.

Por lo tanto, deseo poner la atención en lo siguiente: la terminología de un horizonte civilizatorio y la soberanía del contexto, son dos nociones o concepciones sobre lo artístico que, afirmo, se implantaron en Japón durante el siglo XIX, y resuenan hasta hoy, en las expectativas de conocimiento de esos objetos; vale decir, constituyen la posibilidad de un despliegue de pronunciamientos anticipados y esperables de lo que es posible saber —como contenido de los objetos, enfoques y métodos—. Considero adecuado pasar revista a la fabulación de estas ideas y su legitimación como punto de vista experimental sobre el arte. Propongo repasar, pues, bajo esta calibración, la figura de Ernst Fenollosa, con vistas a la articulación de una de las primeras teorizaciones y esquematizaciones de lo artístico en Japón, y la tentativa de revitalización de la tradición artística japonesa desde repertorios de raigambre occidental. Congrego en este autor un hecho inaugural y la apertura de un campo original de exploración sobre el arte.

La inauguración del campo artístico japonés como una dicotomía entre *bijutsu* (las Bellas Artes) y el *geijutsu* (las artes decorativas)

Ernest Fenollosa arribó a Japón en agosto de 1878 como profesor de filosofía en la Universidad Imperial. El contexto histórico y social en que se inscribe el autor en Japón, acaece a partir del año 1868: la Meiji jidai (Era Meiji), esto es, la época de modernización y “occidentalización” japonesa, como convencionalmente se denomina. Lejos de ofrecer un repositorio sociológico o político acabado, habría que convenir que en este proceso, se confabulaban tres grandes ejes de discusión: por una parte, el interés de Occidente por acceder a nuevos mercados coloniales, y al mismo tiempo, de la reserva y la inquietud, el intento japonés por no adjudicarse el rótulo de una colonia, y de paso, el requerimiento de repensar –sin ningún miramiento a su tradición– la sociedad para sortear este escenario irresuelto. El objetivo fundamental también poseía otro cariz tensionado, y tal vez, la afirmación de una insolvencia: la necesidad de Japón de posicionarse geo-políticamente en Asia como una potencia dominante. El fuerte proceso modernizador de la sociedad japonesa fue de una envergadura holística y un surco para lo occidental (movimiento llamado *yougaku* o *rangaku*): Japón arrastró una política de renovación urbanística, vial y arquitectónica a semejanza de las ciudades europeas; introdujo un modo citadino, europeizante, de comportamiento público; importó la vestimenta, los modales y los protocolos oficiales de los países occidentales, junto con la tecnificación y el impulso a la industria, la milicia, en detrimento de las formas y costumbres tradicionales (que fueron reclamadas, antes bien, a la esfera de lo privado). El itinerario económico y político de Japón del siglo XIX se articuló, apretadamente, en la siguiente alineación modernizadora:

“Modern industrialization depended on imports of raw materials. Imports came largely from Asia, either directly from British India, or from Shanghai as a gathering point for much of the trade of the orient, and in the foreign community (even in the case of the British community, the largest expatriate one in Meiji Japan) Chinese heavily outnumbered other nationalities, thus perpetuating or – more accurately – reconstructing a pattern of Tokugawa times in Nagasaki.

(...)

Thus Japan’s ability to fuel its expansion and to pay for the raw materials essential for industrialization depended on two traditional staple products and on their disposal on what was an entirely new market in the hinterland of what had been the tiny coastal strip of the ‘thirteen colonies’ of pre-1776 American history. In other words, Japan’s export trade depended less on the ending of sakoku itself than on the contemporaneous expansion of the United States. This outcome was in part a consequence of United States trade expansion in the Pacific Ocean once it acquired a Pacific coastline in 1848; headlong population growth and railway building followed to create a huge national market” (L.M. Cullen 2003:212).

En lo que respecta a este ensayo, quiero anteponer un énfasis abarcador de la Restauración Meiji, exclusivamente, en las transformaciones conceptuales sobre el Arte –o lo artístico– en Japón, y en el asentamiento de una reflexión específica, cuyo reconocimiento problemático, en gran medida, opone su impronta desde la participación de Japón en las Exposiciones Internacionales. En dichos encuentros, se advierte, esporádicamente, una necesidad de revitalización de lo japonés –en cuanto especificidad técnica de las obras, y cierta inquisición por lo identitario–, ya menguado por el interés masivo de los artistas japoneses en estudiar y apropiarse de los discursos vigentes sobre el arte –propongámoslo así, de encandilamiento “occidental”–, junto con la profusión de éxodos formativos, tanto de artistas como de intelectuales, a escuelas y academias europeas. El primer petitorio, en el tenor de una amenaza del patrimonio autóctono japonés, lo declama el comisario de la Exposición Universal de Viena, Tsunetami Sano, en el año 1873. La importancia de ese incidente, más que lo que se declara en él, es el tipo de discernimiento que los japoneses obtienen de estas exposiciones: el Arte, como concepto, en Occidente poseía un organigrama más complejo que una mera clasificación tipológica; había una distinción, una ruptura y reproducción teórica, formulada sobre su propia tradición y conceptualización, que establecía últimamente “Las bellas Artes” y las “Artes Decorativas”. La primera delimitación del fenómeno artístico japonés radica en la adopción de este sistema y terminología en su propia producción: ingresan los conceptos de *bijutsu* (las bellas artes) y el *geijutsu* (las artes decorativas):

“Prior to 1872 the word “geijutsu” was generally employed to indicate arts and crafts and to emphasize the technical skills (*gijutsu*) required in the creation of such arts. When “art” came to be defined as an activity pursued for its own sake, another word had to be created: “bijutsu”, which appears as a translation of “fine arts”, for the first time, in the catalog written in 1872 (...) Nishi Amane included in the category of “bijutsu” painting, sculpture, engraving, architecture, poetry, prose, music, Chinese calligraphy, dance and drama” (Michael F. Marra 2001:6).

Es una delimitación que corre por dos carriles: de una parte, mina la categorización tradicional de los japoneses sobre el fenómeno artístico, donde no había diferenciaciones o especificidades, sino más bien tipológicas, de los objetos. Coerción, por extensión, de un tipo de experiencia estética convencionalizada, o mejor dicho, reproducida entre la comunidad: queda en entredicho la noción de *biteki kotatsu*, que se ha presentado como una “contemplación estética, sin tener en consideración cual fuera la fuente de dicho placer” (Pilar Cabañas Moreno, 1999:369); vale decir, un modo de experiencia que se despliega, insemína y fragua, por el mero efecto de los objetos sobre el sujeto espectador, sin consideraciones particulares, de matices formales o atenciones semánticas, respecto de la obra. Aún más, sólo hay ese tipo de experiencia estética porque no hay un sistema artístico, un esquema de clasificación de los objetos. Una experiencia que, además, se describe en cierto efecto de saturación de lo experimentado, como una transposición momentánea del sujeto y el objeto

(y cuyo linaje teórico está descolgado del budismo (paramartha), y posteriormente retomado por Kitarō Nishida en una forma de salirse-de-sí o *mu-ga*). Señala Kenneth Yasuda: “aesthetic contemplation is, then, a disinterested awareness of an object (...) Aesthetic contemplation is also characterized by single-mindedness, for in the state of aesthetic contemplation the subject and object are one” (1995:144).

De otro lado, y en un enlace inmediato con lo anterior, se configura un segundo movimiento de demarcación, en el allanamiento de un nuevo sistema educativo –y en ello, de referencia a lo artístico bajo un problema y objeto, una tipificación y declamación de producciones originales de sentido– para el espacio artístico. Así, se sucede en 1876 la inauguración de la primera escuela de arte, Kōbu Bijutsu Gakkō, y la instauración de un programa formativo íntegramente conformado por docentes extranjeros: Edoardo Chiossone, Giovanni Vincenzo Cappelletti, Vincenzo Ragusa y Antonio Fontanesi.

Irresistiblemente, en los años sucesivos, se condensa un frente irreconciliable de intelectuales y artistas que relegan la tradición japonesa a un plano secundario, a favor de la saturación de lo occidental, y aquellos que defienden una conciencia de herencia, patrimonio o legado artístico de lo japonés. Sobre este segundo grupo de personajes, me interesa resaltar el grupo Ryūchikai (Dragon Pond Society), fundado por Sano y Kawase Hideharu en el año 1878:

“(Ryūchikai), named for the Benten shrine on Shinobazu Pond, Ueno, where the group met) (was founded) as a private study group in Tokyo. Dedicated to the encouragement of art manufactures (bijutsu seihin) and the study of past art, it received government funding, hosted an annual exhibition of antiquities known as the Kan kobijutsu kai (Exhibition of Ancient Art), and included artists, dealers, collectors, government, officials, and other members of elite society” (Chelsea Foxwell, 2015:177).

La iniciativa de esta asociación fue establecer una política de preservación estatal de lo japonés –de indicativo etnográfico–, que, por de pronto, contribuyó a la elaboración de la Primera Exposición Nacional de Pintura Japonesa, la Naikoku Kaiga Kyōshinkai (1882). Más importante aún, generó las condiciones del asentamiento de uno de los más importantes pensadores sobre lo artístico-japonés del siglo XIX, Ernst Fenollosa. Esta estrategia de resistencia reivindicadora plantea dos cuestiones altamente relevantes para este texto: primero, la irrupción de una pensamiento sobre lo artístico en Japón, ya no desde un sesgo aislado (en la exención de una sistematicidad autoral, tipológica o categorial) o la reclusión a espacios reducidos de exploración, como el enclaustramiento normativo de una escuela de pintura); sino, más bien, el pensar lo artístico-japonés desde una condición emancipadora: lo artístico se vuelve un sí-mismo problemático, un corpus complejo de investigación que se visibiliza y reconoce sobre originales términos: patrimonio, tradición, herencia, preservación. En un segundo momento, el Ryūchikai entreteje esta apertura a lo artístico (japonés), desde la acometida de suministrar y reproducir una efusión terminológica y conceptual sobre el Arte (la Institucionalidad Occidental), como

una plataforma de semejanza y afirmación de lo japonés, esto es, la insipiente reflexión del “arte japonés”. A efecto persuasivo: la defensa del campo artístico nipón es forzada –y, quizás, no conscientemente– a un cambio de registro y código, a una estrategia (y euforia) apologética de lo japonés, bajo el formato discursivo, en vigencia, del arte de Occidente.

Ernst Fenollosa asume, junto a otros intelectuales, una visión y una confesión: hace guiño de estandarte en una contra-respuesta nacionalista sobre lo artístico, desde una revitalización de la tradición japonesa. Su apología, fragmentada en diversos discursos, patenta una lógica de transversalidad sobre lo artístico (aboga por aquello en común a todas las obras, el sustrato cardinal a todo emplazamiento, y un punto de entrecruce para su análisis), como si el “arte japonés” fuese un dominio intercambiable de categorías, un plano allanable de correlato de lo europeo. La problematización de lo artístico, instalado en una conjunción con el signo de lo japonés, se baraja simultáneamente a un empeño por la herencia, el legado, la preservación y, en suma, una identificación del patrimonio. Fenollosa genera su enclave –de la mano a una asociación que ayuda a organizar, Kangakai– a través de cuatro espacios resolutorios: la primera intervención fue el proyecto de un Museo Nacional, luego la creación de un Comité para la Protección de Propiedades Culturales, la planificación por decreto oficial de la Escuela de Bellas Artes de Tōkyō (hoy llamada Tokio Geijutsu Daigaku –Universidad de Bellas Artes de Tokio–) (Pilar Cabañas Moreno, 1999). La última banda del proyecto reivindicador de Fenollosa, se aloja en un régimen inmaterial; más bien, en una declamación epistemológica: consistió en la formulación y puesta en ejercicio de un marco epistémico para el estudio del arte japonés.

De este horizonte teórico, destinado a artistas, intelectuales y activistas japoneses como extranjeros, se descuelga la estructura primordial de la primera concepción occidental sobre el arte japonés. Si bien Fenollosa a lo largo de su vida dictó varias cátedras, discursos y ensayos sobre el arte japonés, fue su viuda (Mary Fenollosa) quien publicó una de sus obras capitales: *Epochs of Chinese and Japanese Art: An outline History of East Asiatic Design*, en el año 1912. En lo que refiere a la defensa de lo japonés, el pensamiento de Fenollosa es disgregado, disperso e intermitente, respecto a la traza de sus discursos públicos, ensayos, cátedras y publicaciones. A contrapelo, en esta obra sus postulados adquieren una consistencia esquemática, edificadora, de dos tesis fundamentales de exploración sobre el Arte.

La puesta en práctica de la política de Fenollosa y las asociaciones pro-tradición japonesa, pueden medirse sobre el impacto del resguardo patrimonial (desde un método de trabajo), en la planificación de espacios institucionales custodios (los Museos y Academias, y las políticas de preservación, en general), y su atención a la defensa de la cuantía cultural de los objetos bajo un marco conceptual. Si transito sobre estos dos elementos desde una pauta teórica, tanto en la reflexividad de las obras y de lo que ellas son continentes, Ernst Fenollosa conjuga una interdependencia, una coparticipación transcendental, de un sustrato del orden positivo y uno de

corte representativo de los objetos. Por lo menos, aquello, sobre todos los objetos emplazados en la categoría de *bijutsu*. El principio interno de ruptura, y a la vez de imperativo sobre el arte, está dado por la diferenciación radical entre una noción de Bellas Artes y Artes Decorativas, desde un ejercicio político e ideológico: lo uno, porque fija las pautas de defensa y apología de atributos de las obras, los tratamientos de selección, disposición y esquematización del objeto (el discurso sobre el arte); lo otro, en la medida en que demarca un tipo de experiencia singular de las piezas y un cúmulo de rendimientos artísticos, estéticos y técnicos esperables, es decir, la interrogación de los objetos y su geografía de pertinencia y exclusión investigativa.

Su pensamiento sobre lo artístico se juega su metabolismo en lo ideológico: a partir de los modos de entender el objeto artístico, se configura *un tipo de mirada* hacia las obras y una potencia de abordarlas disciplinarmente, sistemáticamente. Esa mirada teórica establece, *a priori*, dos condiciones selectivas en su condensación en las obras: a) los objetos deben ostentar la investidura de *bijutsu*, como posibilidad de Arte, y desde allí, no ser extemporáneos a un potencial analítico desde los regímenes cognoscitivos vigentes del Arte; y b) la instalación de aquello que se despliega en cada obra —lo que acontece en los límites del soporte, desde la lógica de lo que implica, lo que suscita y lo que provoca— debe un ademán a la posibilidad de articulación fronteriza a un contexto, en términos de adjudicar una pauta hermenéutica unívoca.

El campo de la obra artística japonesa: exhibición y catálogo

La defensa teórica de la obra artística, se inicia en Fenollosa con dos elementos co-originales: de una orilla, las obras son contenedoras, ontológicamente, de un dispositivo expositivo, y, por otro lado, de uno descifrador (como lectura y reproducción) de lo real-social. Todo el desarrollo analítico del autor, así como su progresiva investigación, es desplegada sobre estos supuestos ¿Qué implica, apretadamente? El objeto es, ante todo, determinación de un dispositivo de potencia museal y un continente de flujo comunicante, a partir de su contexto social. Esta ramificación de sentido original de la obra ya está develada en la intención cardinal de su libro póstumo, premeditado respecto a un tipo de público comercial y una comunidad investigadora:

“The purpose of this book is to contribute first-hand material towards a real history of East Asiatic Art, yet in a, interesting way that may appeal, not only to scholars, but to art collectors, general readers on Oriental topics, and travellers in Asia. Its treatment of the subject is novel in several respects. Heretofore most books on Japanese Art have dealt rather with the technique of industries than with the aesthetic motive in schools of design, thus producing a false classification by materials instead of by creative periods. This book conceives of the art of each epoch as a peculiar beauty of line, spacing, and colour which could have been produced at no other time, and which permeates all the industries of its day” (Ernst Fenollosa, 1912:35).

El derrotero que Fenollosa hilvana, está en su original pretensión patrimonial (intensiva de lo nacional) y en la apertura a un mercado de coleccionistas selectivos (extensiva de lo japonés a lo internacional). Desde un punto de vista analítico, la potencia exhibitiva es, ante todo, asegurar el objeto a una instancia de preguntas por anticipado: la obra, en su específica procedencia cultural, estética e histórica, se vuelve el acto de una hermenéutica de formas interrogativas catalogables, una sistematización de lo que es posible conocer desde un reducto expositivo, una matriz de saber museográfica y coleccionista, y, en suma, desde una programación de lo mirable y esperable. En lo expositivo, el objeto museal opone su identidad en una reclamación de verdad real socio-histórica:

“[It] is an object of reality, a part of the movable cultural heritage. Transferred to the museum, the object becomes a document of that reality from which it was selected (Stransky 1970:75) Thereby it becomes a document of those realities in which it lived earlier, but in a way which is not obvious or intelligible at first sight but only after closer study. The study shows the multiple layers of the museum object and its multilayered identities ranging from the conceptual, through the factual, the functional and the structural, to the actual identity (van Mensch 1989:90) (...)” (Ivo Maroević, 1999:25).

Para Fenollosa, las obras son una instalación expositiva, objeto y objetos de una musealidad ingénita. Si bien el concepto de lo museal ha variado suficientemente en el tiempo —e impugnable sobre todas esas transformaciones como en sus efectos—, uno puede proponer que subsiste una triangulación fija: la relación del hombre con lo real a través del entorno museal, vale decir, la prevalencia de lógicas espaciales de mirar, medir, registrar y catalogar la concatenación de un sentido, un objeto y un escenario de instalación. Las obras japonesas, inscritas bajo este horizonte tripartito, se impugnan de un estrato ontológico y teleológico. Esta sustancialidad de las obras es simultánea, además, a la concepción de una historicidad artística japonesa. Esta tesis supone una referencialidad a lo social como una articulación con lo real. En el objeto acontece un descubrimiento —una exposición y una lectura mimetizante, o descifradora— de sesgo social y cultural. Consecuencia doble: pues en lo primero, se revela la potencia saturadora del contexto como imagen cultural. Las obras reposan invariablemente en un aparato socio-cultural histórico, que les confiere las condiciones de posibilidad de un análisis y un desciframiento, y también la constatación de un fundamento de existencia. Segundo, se configura el anclaje y la narratividad. La obra asume un elemento expositivo que lo produce el campo museal, en que ellas se ancoran y se rigen, y producen programas de narratividad singulares. Uno de esos programas es su intermediación con su contexto: la decodificación de un horizonte social y cultural a partir de estrategias de representación y regímenes iconográficos. Pero también, por añadidura, aparece su rótulo representacional en la forma de un dispositivo expositivo. En suma, para el autor es impensable la inexistencia de un entrelace de imágenes sociales y de representaciones culturales en imágenes, en el cerco de las obras.

Esta trama de elementos se transpone recíprocamente en la forma de catálogo. Ésa es su jurisdicción ideológica –y también política– sobre la defensa de lo japonés: obra es un objeto panorámico bajo un índice y una determinación –casi inmediata– hallable en su contexto socio-histórico o cultural. En un breve texto de divulgación, titulado “An outline of Japanese art”, y publicado en *The Century Magazine* durante mayo de 1898, Fenollosa declaró:

“We cannot yet measure the value for the world of its progressive contact with Oriental culture. Already an introduction to Eastern art has transformed our theory and practice. It may be only the first revelation of a new order of ideals. A nation’s art is more than its technical methods, or an aggregate of its collections; it is the flower of its spiritual life—the breathing out upon its world the flavor of its inward conceptions of man and nature. Of the many great national arts that Asia has known through the last two millenniums, Japanese art has in a special sense become the heir” (1898:63).

Dos cosas a destacar de la cita: la primera, es el valor de lo expositivo en su avanzada sobre el estudio del arte japonés, que resulta ser un componente cuantificable –entre otros que se omiten– y se vehicula en un campo (artístico); y segundo, la palmaria preponderancia a concebir ese campo desde un concepto holístico y hegemónico: la acreditación del espíritu de época (*Zeitgeist*). No es mi intención fijar el acento, o el tronco de la discusión, en las implicaciones de esta noción sobre las obras y sus relaciones, sino más bien, sobre el discurso del autor. Me interesa cómo Fenollosa argumenta, en términos de libertades y propósitos. Hay un conducto regular entre esta publicación y la obra póstuma del autor, aquí referido, y que está apostada en el tránsito dinámico de argumentaciones sobre ejemplaridades selectivas de obras o rótulos autorales, y nociones socio-históricas globalizantes, y en ellos, abstractas. El entrecruce de lo expositivo –el objeto individual, medible y analizable formalmente– y lo descifrador de lo real-social aparecen en su texto como dos modos de fundamentación de lo mismo: la fabulación de una imagen representacional de la cultura. Por ello, Fenollosa se da licencia de operar con un dinamismo de esquemas, y enfoques sobre la determinación de lo artístico, ya sea de un carácter civilizatorio-cultural, como “Primitive Japan”, “The coming of buddhism”, o bien referidos a un estricto motivo representacional o de facticidad técnica, como el de “Religious sculpture”, “The bronze statuettes”, o bien de un sesgo sociológico como “The period of aristocracy”, “Social culture”, y finalmente, desde un fuero autoral-estilístico: “The school of Kobo Daishi” o “The school of Kose Kanawoka”.

Esta correlación entre un abanico de nociones holísticas, universales y heréticas, y elementos singulares expositivos o autorales, ya se precisaba nítidamente en el catálogo “The Master of Ukioye”, para la exposición del Fine Arts Building de 1896, dos años antes. En el catálogo, sobre la primera estampa en exposición de Iwasa Matabei, Fenollosa declaró lo siguiente sobre la estampa japonesa:

“The Ukiyoe is a school of Japanese painting and print designing, which for the last three centuries has been the special organ of expression for the common people. Its artist, sprung mostly from the ranks of the people, confined their subjects to the occupations and recreations of their class. Every change of fashion on the gay life of the capital at Yedo was faithfully followed in their drawings; and thus the Ukiyoe, unlike the hieratic and idealistic schools of earlier days, has the charm of being a complete mirror of Japanese life (...) The founder of this school was Iwasa Matahei” (1896:15).

La definición que sostiene acerca del *ukiyo-e* (estampa japonesa), en grueso calibre, es el sedimento que se reproduce hasta hoy en publicaciones de divulgación, por ejemplo. Empaqueta el valor social, los rasgos estilísticos de las estampas y la ascensión autoral como un fondo de determinación de las obras y su contexto. Hay un movimiento fijo entre un imaginario social, las posibilidades de aparición de los objetos artísticos y un horizonte social en la recepción y producción de sentido, esto es, de identificación y autenticidad de las obras. La uniformidad de la noción de escuela, de expresión de una unidad social –un gusto– espejea una teorización acerca del objeto, en cuanto testimonio cultural: se insemna una concepción de la obra como imagen real de lo social. Este método de conceptualización de Fenollosa asocia dos momentos co-participativos. En todos ellos se fabula una manera de acercamiento a las obras y una fibra heurística. Bien valdría el acento de estos dos ejes, por lo demás, como una episteme de investigación de lo artístico para el caso japonés. Su visibilización, desde una instancia exploratoria, la despliego sobre dos enjambres maleables: las solidaridades que teje Fenollosa con sus autores contemporáneos, en términos de rendimientos, coyunturas e hibridaciones de postulados, y, también, desde publicaciones posteriores que permiten sacar a superficie una reflexividad atingente a este horizonte de producción teórica.

Inauguración del “estadio civilizatorio”: la evolutividad de la obra-organismo.

Desde la geografía de la obra, el primer trazo co-participativo tiene una doble entronización: está sostenido sobre una noción estable de objeto artístico, en que comparece como una forma de producción material de la cultura –un cariz ontológico– y una estratificación del desarrollo progresivo de lo humano, como una evolutividad de su individualidad y colectividad –un predicamento teleológico–. Sin embargo, en ambos frentes que, de alguna manera acechan fijar la noción del Arte a un organigrama tremendamente irreductible y soberano, no son concebidos por una teorización sobre el Arte (desde dentro), sino por un enfoque disciplinar arqueológico implícito, y cuyo origen está en la transacción pedagógica y apologética de Oriente que mantienen Ernest Fenollosa y el arqueólogo norteamericano Edward S. Morse, arribado a Japón mucho antes, en 1877. Fenollosa debe a Morse la adjudicación del cargo de profesor en la cátedra de filosofía de la Universidad

de Tokio. Pero, más aún, es deudor de la posibilidad de experimentar un enfoque novedoso para su contexto: el positivismo científico. De sus debates e intereses, en Fenollosa irrumpe una mirada interdisciplinaria de lo artístico con un hilo conductor enfático: una analogía entre las transformaciones de las especies por su medio natural y los lineamientos de la sociedad y su producción bajo una ideología del progreso. Mientras que Morse está estudiando abiertamente el pensamiento de Darwin y la teoría de la evolución de las especies (libro publicado unas décadas atrás), debido a sus primeras investigaciones sobre biología marina (braquiópodos) en Japón, Fenollosa está pasando lectura de la filosofía de H. Spencer en sus cátedras. Allí, el autor está enfocado en el tema de la evolución de las sociedades; un problema que cautivó, también, a una buena cantidad de intelectuales y artistas japoneses (Benjamin C. Duke, 2009). La sustancialidad de la obra (artística), para Fenollosa, se fragua en una resistencia ontológica y teleológica sobre dos conceptos: a saber, la oscilación entre la noción de “variabilidad” de Darwin y una ideología del progreso inseminada en la transformación de la sociedad de Spencer.

El conversatorio sostenido de Morse y Fenollosa implica la suposición de un puente del material científico hacia lo social, en un calce lógico: comprender la sedimentación de la sociedad tal si fuese un organismo biológico, o mejor, una prolongación observable, medible y esperable, de los efectos que la naturaleza ejerce en las especies. La figura del organismo no es una metáfora para visibilizar el campo social, un *como sí* representacional, sino la correspondencia de una arquitectura fundamental y universal (una taxonomía de la realidad social como objeto de lo natural). El punto de anclaje de lo social-natural despunta de un movimiento conjunto entre la consistencia de lo real-natural y lo humano: la posibilidad cardinal de una transformación sistémica en el tiempo. Primeramente, sobre lo natural-biológico, Darwin señala:

“In the first chapter I attempted to show that changed conditions act in two ways, directly on the whole organisation or on certain parts alone, and indirectly through the reproductive system. In all cases there are two factors, the nature of the organism, which is much the most important of the two, and the nature of the conditions. The direct action of changed conditions leads to definite or indefinite results. In the latter case the organisation seems to become plastic, and we have much fluctuating variability. In the former case the nature of the organism is such that it yields readily, when subjected to certain conditions, and all, or nearly all, the individuals become modified in the same way” (1909:131).

De esta cita, hay dos aspectos muy significativos a considerar: lo primero es que en Darwin, la hibridación o transferencia de cambio en la temporalidad de un organismo (la variabilidad) con su entorno natural tiene un ribete ontológico: el Ser del organismo consiste en la permeabilidad y la maleabilidad a su hábitat congénito; en otras palabras, sólo hay esa complicidad sobre un ser que, paradójicamente, tiene una potencia de actualización, de modificación por lo incidental (y que suministra,

por efecto directo, su principio genealógico, y su pauta de introspección arqueológica). La sistematicidad con que todo ser es dotado, es la adaptabilidad; una noción que se halla intrínseca en la variabilidad, y que para Darwin, estratégicamente, retiene un rendimiento heurístico: es un método que permite abstraer arqueológicamente –genealógicamente– una huella cuantificable de la actualización de las especies, un vestigio de tipo bio-histórico de esa permutación temporal. La razón es la trinchera ontológica que Darwin impide disipar: el transformismo del Ser (vivo), y el puro devenir desde la variación contextual, la combinación causal y la permutación sostenida (que, ciertamente, también se adjudica un teleologismo como especie que se realiza en una constante actualización de sí). *On the Origin of Species* persiste en probar esta hipótesis:

“In considering the origin of species, it is quite conceivable that a naturalist, reflecting on the mutual affinities of organic beings, on their embryological relations, their geographical distribution, geological succession, and other such facts, might come to the conclusion that species had not been independently created, but had descended, like varieties, from other species” (Ibid.:4).

Hay que mantener esta lectura atenta de Darwin bajo el siguiente acercamiento a Fenollosa: la impronta que genera, vía intermediación o connivencia de Morse, el argumentar que todo objeto es el resultado de una adaptabilidad (heurística), subordinada –pues se activa en una reacción y no una anticipación– a la variabilidad. Ahora bien, a partir de la hipótesis darwiniana se pende una segunda sub-hipótesis que retomará el autor: el tipo de modulación (en los términos de asociatividad, intensidad, vecindad, nutricidad, reciprocidad, etc.) que se posibilita en la inmediatez de un contexto determinado, fecunda causalmente el tipo de efecto en la variabilidad del organismo:

“Almost every part of every organic being is so beautifully related to its complex conditions of life that it seems as improbable that any part should have been suddenly produced perfect, as that a complex machine should have been invented by man in a perfect state” (Ibid.:51).

Estadio civilizatorio como adaptabilidad de la obra al ecosistema de lo social

Ernst Fenollosa, ya lo asenté, está enfocado en el tema la sociedad bajo una enmienda de transformación: la dicotomía individuo-sociedad y su inscripción en la historia como una evolutividad. En este marco, se retroalimenta su investigación de la tesis de la variabilidad darwiniana, en suma al determinismo social de Spencer bajo esta interpelación: ¿bajo qué calibrage y articulaciones posibles, un horizonte contextual social determina las formas materiales que generan los individuos de ese hábitat? Si emparejo la posición de Darwin a la de Spencer hacia una instancia analógica subyacente, la propia sociedad es considerada un tránsito de adaptabilidad

del ser humano y el horizonte configurador de lo social, en cuanto realidad habitable, que no es sino la pauta moral como una ley, una universalidad:

“Concerning the present position of the human race, we must therefore say, that man needed one moral constitution to fit him for his original state; that he needs another to fit him for his present state; and that he has been, is, and will long continue to be, in process of adaptation. By the term civilization we signify the adaptation that has already taken place. The changes that constitute progress are the successive steps of the transition. And the belief in human perfectibility, merely amounts to the belief that in virtue of this process, man will eventually become completely suited to his mode of life” (Herbert Spencer, 1851:43).

A modo de una ramificación desde lo general a lo particular, hay un efecto compartido entre la sociedad y las obras, una duplicidad de comportamientos. Por de pronto, no deseo colocar una acentuación en la relación de lo ético con lo artístico, o la obra artística como configuración de la moral, que es lo primero que se podría especular, dada la cita anterior. Más bien, mi interés es otro: resguardar el postulado moral determinista de Spencer como una condición de visibilidad de un estado civilizatorio de lo humano. En la cita de Spencer, lo que está en juego es la presunción de ciertos atributos propios del ser humano, de carácter ontológicos, que se van alumbrando u oscureciendo respecto al tipo de horizonte normativo de las sociedades. Resplandece, pues, la adaptabilidad del ser-humano respecto a sí, en la pretensión de un progreso sostenido de su medio. Por tanto, la sociedad funciona a modo de un ecosistema reducido, donde los individuos se ven modelados, alterados y adaptados al marco de posibilidades que ofrece, reproduce o proyecta. Ahora, si considero la obra artística desde un elemento constituyente de esta biosfera de lo social, se afirma de ella una forma arqueológica. Y digo bien, arqueológica en lo que la obra compadece y afirma para sí, como instalación de una imagen-continente: la pura representación civilizatoria, la noticia material de la historicidad humana en tránsito a una utopía de realización. En una conjunción entre una ideología del progreso y la hipótesis de la civilización como ajuste, la noción de obra queda registrada en una síntesis y una exposición de los procesos de adaptabilidad de la realidad social, esto es, a ser una existencia de la variabilidad de formas visuales civilizatorias o culturales. Actualmente, hay una terminología referente a esta caracterización que abato en Fenollosa, tanto por su naturaleza de orden testimonial y arqueologizante: el artefacto. El Cataloging Cultural Object lo define así:

“Cultural artifacts are physical objects produced or shaped by human craft, especially tools, weapons, ornaments, or other items that inherently give cultural clues about the person (and culture) who made or used them, and are further characterized by being of archaeological or historical interest and of the type collected by museums or private collectors” (Murtha Baca, 2006:5).

La naturaleza ontológica de la obra artística para Fenollosa es de un artefacto, en su terminología moderna. Objeto arqueológico testimonial. Y en cuanto testimonio, una obra es un contenedor que tiene, por principio, una porosidad y maleabilidad de sí misma. Habría que pensar, pues, el modo en que la obra filtra relaciones y acusa recibo de combinatorias socio-históricas. Sin embargo, el autor no sella su categoría de obra en este reconocimiento de estratificación civilizatoria. En buena medida, tanto de su vinculación con Darwin y Spencer (y Morse), la homologación obra-organismo supone un componente teleológico. El hallazgo reflexivo de la adaptabilidad enarbola un armazón de transferencia en la analogía obra-sociedad y organismo-entorno, como una actualización y una evolución de estructuras, estados o situacionalidades (variabilidad). Fenollosa asume que el rastro genealógico de las especies, desde su variación en el tiempo, es un correlato de las transformaciones de las sociedades y sus agentes (instituciones), en cuanto un progreso ininterrumpido hacia su realización o perfeccionamiento. Hay una evolutividad de lo social desde un estado primario, primitivo, simplificado, hacia una complejización de la realidad, como en la forma de un hábitat, objeto de vinculación y problematización (vale decir, un pensamiento que pone a un mismo nivel la física y una la metafísica de lo real-social). Sólo se puede entender esta pista intrínseca en el autor, bajo el marco de una ideología del progreso. Nuevamente, es Spencer quien atiende su anchura:

“Progress, therefore, is not an accident, but a necessity. Instead of civilization being artificial, it is a part of nature; all of a piece with the development of the embryo or the unfolding of a flower. The modifications mankind have undergone, and are still undergoing, result from a law underlying the whole organic creation; and provided the human race continues, and the constitution of things remains the same, those modifications must end in completeness” (1851:44)

Esta fabulación del arte está entroncada desde una concepción ontoteológica de la obra. La forma de artefacto de los objetos, amalgama una doble dimensión: por un lado, en su régimen de adaptabilidad se visibilizan los cambios históricos de las sociedades (la fundación de su propia especificidad frente a otras, en términos de significación, configuración y sustancialidad). Junto a ello, por otro lado, en la obra se subrayan dinámicas de progreso y evolución (desde un aspaviento antropológico, sociológico o arqueológico) como espacios particulares de registro y control normalizados de la historicidad de una sociedad. Por ello, su voluntad de objeto de catálogo, su frontera expositiva y arqueologizante. Y hay que añadir, ahora, su repositorio periodizador. En efecto, al volver a reflexionar un principio de recorte y unidad del tiempo en Fenollosa (pienso en el “Primitive Japan”, “The bronze statuettes”, “The period of aristocracy”, la “Social culture”, etc.) se decanta un parentesco evolutivo, creciente, más que una dispersión y diversidad de criterios periodizadores. La suposición de la ideología de un progreso de la historia humana vehicula la fisionomía de contrastes y proximidades en la categorización de periodos en Fenollosa: al inicio,

desde un horizonte civilizatorio amplio, arqueológico (aplicación a criterios técnicos y tipológicos de la relación obra-hombre), hasta finalizar en un testimonio cultural complejo (activación de nociones sociológicas, estilísticas-formales específicas), de corta data, y asignado a un imaginario particular y localizado, o incluso a una figura individual. La consecuencia directa para el estudio y la apreciación del fenómeno: se condiciona la investigación a un método de estudio comparativo y relacional del objeto frente a otros conjuntos tipológicos bajo un mismo contexto histórico. Todo objeto se comporta de la misma manera frente al ecosistema social, por tanto, la expectativa es escudriñar o exhumar la huella arqueológica, o la pauta en su adaptabilidad.

Fenollosa tatea un proceso de comprobación estilística por medio de analogías y vinculaciones formales desde las tipologías de los objetos como patrones o matrices que están determinados por su espacio social, y en una constante transformación y realización en progreso. Las obras son exigencias y rendimientos de imágenes contextuales. Sólo así se convierten en la univocidad de una temporalidad y una espacialidad social. Acojo la siguiente hipótesis de Pedro Atilio del Soldato como la médula del ontoteleologismo de Fenollosa, cita ciertamente discutible y controvertible hoy en día, pero tremendamente oportuna para la discusión:

“Todo objeto cultural, conglomerado o familia de objetos culturales, dentro de un ciclo cultural dado, encuentra resonancia específica dentro de cada uno de los conglomerados de objetos culturales restantes. Cuanto más acusada es esta resonancia tanto más compacto es un ciclo cultural dado y tanto más fácil es comprender una concepción de mundo” (1949:1436)

Ya finalizando este escrito, se debe considerar que Ernest Fenollosa propone un programa de reactivación de lo japonés al insertar dos ideas derivadas de sus lecturas de H. Spencer y conversaciones con Morse: primero, inserta la idea de un ser-obra que es capaz de realizarse sistemáticamente en el tiempo, a partir de las condiciones de su gestación social, y manifestar, al mismo tiempo, el estado de desarrollo civilizatorio o cultural. Su sustento despunta al pensar la historia del ser humano como el progreso o la evolución de su modo de habitar y configurar el mundo. Por tanto, la obra que sigue esta matriz transformista y evolutiva, es articulación de la temporalidad social y de la efectividad de su registro o testificación. Trajo consigo dos beneficios para pregonar el patrimonio de lo japonés: puso en cláusula la existencia de una historia de lo japonés (la especificidad de la concomitancia sociedad-entorno y organismo-sociedad) y una historia de la obra (como adaptabilidad y repositorio histórico de su contexto, es decir, el acoplamiento de la obra-sociedad en la temporalidad). Segundo, el autor empalma la posibilidad abierta del estudio y análisis de las obras, a través de una heurística analógica en un doble movimiento reflexivo: conjeturar, en la forma de una expectativa, que la obra se comporta análogamente a un organismo vivo, y desde allí, inquirir sus cambios, evoluciones y consistencias, sobre la lógica de la adaptación y el transformismo darwiniano, y el progreso de Spencer. Por otra parte, aparece la potencia de agrupar los objetos bajo un mismo principio relacional: hacer de la temporalidad de la sociedad, una huella

genealógico-arqueológica de las obras como artefactos. Y sobre aquello, viabilizar la idea de una tradición artística propiamente japonesa (una suerte de identidad o idiosincrasia irreductible) y neutralizar un movimiento “imitativo” de los artistas japoneses, respecto al arte europeo.

Bibliografía

- Atilio del Soldato, Pedro. 1949. “Interpretación de los objetos culturales, con referencia especial a los objetos artísticos”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, tomo 3. Mendoza, 1436-1439.
- Baca, Murtha. 2006. *Cataloging Cultural Objects: A Guide to Describing Cultural Works and Their Images*. Chicago: American Library Association.
- Cabañas Moreno, Pilar. 1999. “Bigaku: sobre los comienzos de la crítica de arte y la teoría estética en Japón”, en *Anales de la historia del Arte*, IX. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 367-381.
- Cullen, L. M. 2003. *A History of Japan, 1582-1941: Internal and External Worlds*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Darwin, Charles. 1909. *The origin of species*. New York: P.F. Collier.
- Duke, Benjamin C. 2009. *The History of Modern Japanese Education: Constructing the National School System, 1872-1890*. New Brunswick, New Jersey, Londres: Rutgers University Press.
- Fenollosa, Ernst. 1896. *The masters of Ukiyo*. New York: W.H. Ketcham.
- Fenollosa, Ernst. 1898. “An outline of Japanese art”, en *The century Magazine*. New York, 62-75.
- Fenollosa, Ernst. 1912. *Epochs of Chinese and Japanese Art: an outline History of East Asiatic design*. Londres: Willian Heinemann.
- Foxwell Chelsea. 2015. *Making Modern Japanese-style painting: Kano Hogai and the search for images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maroević, Ivo. 1999. “The museum message: between the document and information”, en *Museum, Media, Message*. Londres: Routledge, 24-36.
- Marra, Michael F. 2001. *A History of Modern Japanese Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Spencer, Herbert. 1851. *Social Statics*. London: John Chapman, 1851
- Yasuda Kenneth. 1995. “Approach to Haiku and Basic principles”, en *Japanese Aesthetics and Culture: A Reader*. New York: State University of New York Press, 125-150.