

ENCUENTRO ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE EN EL ARTE Y LA FILOSOFÍA:
NISHIDA KITARŌ, FUJIOKA SAKUTARŌ Y HISHIDA SHUNSO*

EAST-WEST ENCOUNTER IN ART AND PHILOSOPHY:
NISHIDA KITARŌ, FUJIOKA SAKUTARŌ AND HISHIDA SHUNSO

Michiko YUSA

Department of Modern and Classical Languages
WESTERN WASHINGTON UNIVERSITY | Washington, Estados Unidos de América
Contacto: yusa@wwu.edu

Traducción:

Daniel Salvador Alvarado Grecco
Rebeca Maldonado Rodriguera

Resumen

Este ensayo comenzó con mi encuentro con la pintura de Hishida Shunso, quien fue contemporáneo de Nishida Kitarō y de su amigo de la infancia, el erudito y esteta de múltiples talentos Fujioka Sakutarō. Tenía curiosidad por saber si había un hilo conductor en estas mentes creativas, mientras respiraban el *Zeitgeist* del período Meiji. El tío de Nishida (en la ley), y más tarde su suegro, Tokuda Tagayasu, se formó en el estilo de pintura occidental. Nishida desarrolló su apreciación del proceso creativo artístico a través de él. Esta familiaridad finalmente floreció en su filosofía del arte y la producción de cosas. El experimento de Goethe de desarrollarse como artista a los cuarenta años (ver su *Viaje por Italia*) explica la “diferenciación y desarrollo” de la noción de “experiencia pura” de Nishida. Fujioka Sakutarō reconoció el talento inusual de Hishida Shunso, un artista relativamente desconocido en ese

Abstract

This essay began with my encounter with the painting by Hishida Shunso, who was a contemporary of Nishida Kitarō, and his friend from boyhood, the multitalented scholar-aesthete Fujioka Sakutarō. I was curious to find out if there was a common thread that ran through these creative minds, as they breathed in the *Zeitgeist* of the Meiji period. Nishida’s uncle (in law), and later his father (in law), Tokuda Tagayasu, was a trained artist in western-style painting. Nishida developed his appreciation of the artistic creative process through his uncle. This familiarity eventually blossomed in his philosophy of art and production of things. The experiment of Goethe to develop himself as an artist by the age forty (see his *Italian Journey*) explains to me the aspect of “differentiation and development” of Nishida’s notion of “pure experience.” Fujioka Sakutarō was quick to recognize the unusual talent of Hishida Shunso, a relatively

* Por este medio agradezco al museo Eisei Bunko por el permiso concedido para reproducir la imagen “Un gato negro” de Hishida Shunso, así como al profesor T. Banno, quien me permitió reproducir las explicaciones técnicas y otras fotos afines tomadas del catálogo de exposición (Hozaki, 2017). También agradezco al Museo de Filosofía Nishida Kitarō en Ishikawa por permitirme reproducir la foto de Tokuda Tagayasu. Este texto fue resultado del proyecto de Investigación PIFFYL Ontologías Intersticiales de la UNAM, coordinado por la Dra. Rebeca Maldonado Rodriguera.

momento. Shunsō era un pintor de mentalidad analítica que experimentaba con todo tipo de materiales y técnicas pictóricas, convencido de que el arte (la pintura, en su caso) era trasladar la “imagen mental” del artista al lienzo. El hilo invisible que recorrió a Nishida, Fujioka y Shunsō, el *Zeitgeist* del período Meiji, fue un espíritu intelectual de apertura, una actitud progresista que abrazó con entusiasmo el mundo global, al mismo tiempo que mantenía conscientemente la tradición. Nishida, Fujioka y Shunsō persiguieron una nueva forma de experimentar el mundo, cultivando conscientemente una “nueva sensibilidad para las ideas” (*lumen mentis*), mientras que los pintores se esforzaron por capturar la “calidad de la luz” (*lumen*) y el aire.

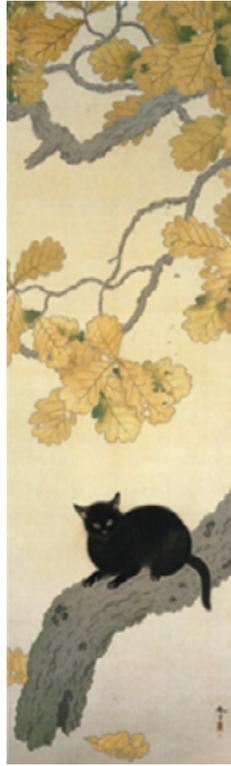
unknown artist then. Shunsō was an analytically minded painter, who experimented with all sorts of painting materials and techniques, while he was convinced that art (painting, in his case) was to transfer the artist’s “mental image” onto the canvas. The invisible thread that ran through Nishida, Fujioka, and Shunsō—the *Zeitgeist* of the Meiji period—was this intellectual and spiritual spirit of openness, a forward-looking attitude that eagerly embraced the global world, while mindfully maintaining the tradition. Nishida, Fujioka, and Shunsō each pursued a new way of experiencing the world, by consciously cultivating “new sensitivity to ideas” (*lumen mentis*), while painters strove to capture the “quality of light” (*lumen*) and air.

Palabras clave: *Nishida, Kitaro* || *Pintura japonesa* || *Goethe* || *Filosofía japonesa* || *Historia japonesa*

Keywords: *Nishida, Kitaro* || *Painting, Japanese* || *Goethe* || *Philosophy, Japanese* || *Japan History*

Introducción

En enero y febrero de 2017, la gran exposición “Obras maestras de la pintura japonesa del museo Eisei Bunko” fue inaugurada en dos partes en el Museo de Arte de la Ciudad de Nagoya, en Japón. Fue inusual que las dos obras maestras de Hishida Shunsō, *Ochiba (Hojas caídas, 1909)* y *Kuroki neko (Un gato negro, 1910)*, hayan sido expuestas en la misma sala. Inmediatamente me sentí atraída por *Un gato negro* debido a su belleza y quise entender de dónde venía esta atracción estética (ver Figura 1). Muchos japoneses de la generación de la posguerra están más familiarizados con el estilo occidental de pintura que con el estilo japonés debido al plan de estudios implementado después de la Segunda Guerra Mundial. Un velo curioso que deseaba remover flotaba sobre mis ojos y me separaba de la pintura de Shunsō. Así, empecé una lectura seria de la información del *Catálogo de exhibición* (Hozaki, 2017), seguida por escritos de Okakura Tenshin (Kakuzō), Ernest Fenollosa, Hishida Shunsō, así como por otros trabajos de expertos sobre pintura japonesa moderna. Aunado a ello,

Figura 1*Un gato negro*

Fuente: Hishida (2017)

releí *Kinsei kaiga shi* de Fujioka Sakutarō (Fujioka 1983). Este libro llamó mi atención porque su amigo, Nishida Kitarō, hizo observaciones perspicaces acerca de este libro en una carta del 13 de julio de 1903 (Nishida, 1980c: 271-272).

En mi intento por entenderlas, junté las pinturas de Hishida Shunsō, las reflexiones tempranas de Nishida sobre el sentido de la belleza y la experiencia pura y las observaciones de Fujioka de su libro de 1903, pues todas ellas pertenecen a la misma década (1900-1910). A través de esta investigación, esperaba encontrar el hilo que une lo visible (la pintura) con lo invisible (las ideas). La pintura es visible, tangible y tanto material como espiritual, mientras que las ideas filosóficas y los descubrimientos eruditos son invisibles

e intangibles, a la vez que espirituales e intelectuales. La imagen mental invisible y las necesidades creativas adquieren forma y color en los lienzos por las manos de los pintores, tal y como las ideas abstractas se vuelven palabras por la pluma de los filósofos.

Sobre la marcha descubrí a Tokuda Tagayasu, quien fue el tío de Nishida por parte de su madre y, más tarde, su suegro. Tokuda se formó en el estilo occidental de pintura y, por medio suyo, Nishida conoció íntimamente su estudio. Fue casual que Shunsō y su colega y amigo Yokoyama Taikan hayan escrito sobre su detallada visión de la pintura en 1905 después de su extenso viaje en India (1903), en los Estados Unidos y, finalmente, por Europa (1904-05). Los dos reflexionaron sobre la cultura, la sensibilidad artística y la influencia del ambiente en el resultado artístico (Hishida y Yokoyama, 1905). El confinamiento sin precedentes de 2020 llevó mi atención al viaje de Goethe en Italia (1786-88). Me di cuenta de que la “experiencia pura” de Nishida, en su carácter de “diferenciación y desarrollo”, puede ser ilustrada por las observaciones concretas de Goethe sobre su experiencia en Italia.

Tokuda Tagayasu, tío de Nishida

En la primavera de 1886, Tokuga Tagayasu 得田耕 (1857-1932) llevó a su sobrino con su colega Hōjo Tokiyuki, profesor de matemáticas, y le pidió que lo aceptara en su grupo privado de estudio de matemáticas, a lo que Hōjō accedió (Yusa, 2002: 13-15). Éste era el joven Nishida a los 15 años. La esposa de Tokuda era la hermana menor de la madre de Nishida. En 1895, Nishida se casó con Kotomi (寿美), la hija mayor de Tokuda. Tokuda, quien era bastante cercano a la familia de Nishida, cuidó de su sobrino de manera paternal (Ueda, 1978: 27-28, 79, 83, 88, 94-95). Además, era un artista y un maestro hábil en la pintura de estilo occidental.

En su adolescencia, Tokuda se formó en el dibujo y pintura de estilo occidental en Kanazawa. De allí, y pese a ser ya un hombre de familia, partió a Tokio en 1880 y se inscribió en *Shōgidō* 彰技堂 (fundada en 1874), que, en ese tiempo, era una de las escuelas privadas más influyentes en donde los estudiantes japoneses podían aprender el estilo occidental de pintura. Kunisawa Shinkurō 国沢新九郎 (1847-1877), el fundador de *Shōgidō*, había estudiado pintura en Londres (Fujioka, 1983: 255-256). Cuando regresó a Japón, Kunisawa trajo de Londres manuales de dibujo y

pintura, así como libros sobre estética. Honda Kinkichirō 本多錦吉郎 (1851-1921), quien era versado en la lengua inglesa, ayudó a Kunisawa; tradujo oralmente estos manuales de pintura y dibujo al japonés y los usó en su clase. Así, los estudiantes recibieron una buena formación en los métodos contemporáneos de dibujo y pintura practicados en aquel entonces en Gran Bretaña.

Por la época en que Tokuda asistía a *Shōgidō* (1880-1882), Honda Kinchikirō era el director. Para sus clases, Kinchikirō usaba *A Practical Treatise on Painting*, de John Burnet. Su clase de enero a marzo de 1881, que fue la primera parte, se intituló “Sobre la composición” (Shigemura, 2016: 217-218), y fue la que Tokuda seguramente escuchó. De marzo a abril de 1882, Honda dio la segunda parte, intitulada “Sobre el claroscuro. Sobre los toques de luz y sombra en la pintura” (marzo y abril de 1882). Tokuda pudo haber asistido a alguna de estas clases. Probablemente se perdió la tercera, “Sobre el coloreado”, impartida entre abril y junio de 1882, porque, en algún momento de la primavera del 82, Tokuda regresó a Kanazawa.¹

Honda tradujo estos manuales y con ellos impartió sus clases. Después, los compiló y publicó. Muchos textos utilizados en *Shōgidō* fueron traducidos al japonés, incluyendo *Drawing for Schools*, de Tomas Tate; *A Guide to Oil Painting. Painting from Nature*, de Alfred Clint; *The Art of Figure Drawing*, de Charles H. Weigall; *A Guide to Landscape Drawing in Pencil and Chalk*, de George Harley; y *Discourses in Art*, cursos impartidos por Sir Joshua Reynolds, presidente y fundador de la Real Academia de Arte. No se sabe qué libros conocía Tokuda, pero es posible que estuviera al tanto de varios de ellos y, más aún, que haya usado algunos para sus clases en Kanazawa.

Cuando se abrió la Escuela de Artes de Tokio (*Tokio Bijutsu Gakkō*) en 1889 (Meiji 22), las autoridades escolares prescindieron intencionalmente del departamento de pintura occidental en la oferta de cursos. Esto llevó a algunos pintores japoneses de estilo occidental a formar una asociación nacional, la Asociación Meiji de Artistas (*Meiji Bijusukai*, 明治美術会). El nombre de Tokuda se encuentra entre los miembros fundadores de esta asociación (Futatsugi, 1989: 18). Un año más tarde, Honda empezó a publicar en nueve volúmenes los trabajos anteriormente mencionados bajo el título de *Gogaku ruisan* 画学類纂 (1890-91). Éstos eran una colección de trabajos sobre pintura, dibujo y teorías del arte. Aparentemente, estos libros fueron muy buscados por

1 Para ver más del currículum de Tokuda, ver Futatsugi (1989: 17-18).

los estudiantes de arte japoneses. Con base en la lista de estos libros se puede tener una idea de la seriedad y esfuerzo de los educadores vanguardistas de la era Meiji, quienes, de manera entusiasta, introdujeron no solamente los saberes técnicos de la pintura occidental, sino también el detallado tratamiento del arte y la estética.

En lo que respecta a Tokuda, empezó su carrera como profesor en 1885 después de su regreso de Tokio, y enseñó arte en la escuela técnica, la escuela normal y el *Senmon Gakkō*. Con la fundación de la Cuarta Escuela Superior (1887), fue nombrado profesor de arte y enseñó allí, donde Nishida y Fujioka fueron estudiantes, hasta 1900. Años más tarde, Nishida obtuvo un puesto de profesor en 1899. Así, Tokuda y Nishida fueron colegas durante un año. Tokuda tenía una familia acomodada y de granjeros que dirigían un negocio de sake. Tagayasu, el hijo mayor, pudo comprar una antigua residencia samurái en Bicchūmachi, Kanazawa. Esta casa tenía diez cuartos en la planta baja y otros diez en la de arriba, con cuatro entradas formales separadas (Ueda, 1978: 94-95, nota 1). Cuando se graduó de la Universidad Imperial y regresó a Kanazawa, Nishida no tenía trabajo, así que se quedó en la casa de Tokuda sin pagar renta de 1894 a 1895. Durante este tiempo debió haber tenido la oportunidad de ver trabajar a su tío. En ese entonces, Tokuda trabajaba principalmente con pintura al óleo (ver Figura 2).

Figura 2

Fotografía de Tokuda Tagayasu



Fuente: Museo de Filosofía Nishida Kitarō

En el verano de 1900, la salud enfermiza de Tokuda lo llevó a dejar su puesto en la Cuarta Escuela Superior. Tokuda y su familia se mudaron a Kioto, aunque conservó la gran casa de Kanazawa como domicilio principal. Consiguió un puesto en la Escuela de Medicina de la Universidad Imperial de Kioto y dibujó diagramas anatómicos. Parece ser que Tokuda desarrolló gradualmente un interés por el estilo japonés de pintura *bunjinga* y dibujó a Bodhidharma y a Kannon (Ueda, 1978: 94-95, nota 1; Futatsugi, 1989: 18). Se puede asumir que Nishida tenía un conocimiento íntimo del taller de un artista por Tokuda Tagayasu. Su familiaridad con el proceso de *poiesis* (creación, producción) dio lugar a varios de sus ensayos desde 1920 en adelante. Desarrolló así su propia noción de acción-intuición, que se refería a la manera en que el cuerpo y la mente están intrincadamente coordinados en nuestras actividades diarias, pero, sobre todo, en las labores y acciones de artistas dotados.

“Bi no setsumei” (Exposición de lo bello) de Nishida (marzo de 1900)

En marzo de 1900, Nishida publicó “Bi no setsumei” en *Hokushinkai zasshi*, la revista de la Cuarta Escuela Superior. Dado que el tema era lo que la belleza es y la naturaleza de la experiencia estética [*aesthetic sensation*], Tokuda y Nishida pudieron haber conversado al respecto. En la Universidad Imperial, Nishida terminó un curso en “Estética e Historia del arte” que impartió Raphael von Koeber, quien dio a conocer la teoría de A. G. Baumgarten a los estudiantes japoneses (Tokyo Daigaku Hyakunen-shi, Bukyokushi, Bungakubu, 1986: 590). El ensayo de Nishida empieza con el debate del siglo diecinueve sobre el sentido del placer y la belleza estética. Allí, Nishida rechaza la visión del filósofo británico Edmund Burke según la cual las cosas bellas provocan placer, y señala que las cosas bellas pueden ser placenteras para el espectador, pero que el sentido del placer no es necesariamente bello, si pensamos en el honor, la riqueza, la buena comida o la bebida. Por ende, la definición de belleza que ofrece Burke es insuficiente (ver Figura 3).

Figura 3

Página de apertura de la obra “Bi no setsumei” (1900)



Fuente: Nishida (1900)

Después, Nishida rechaza la teoría de Henry R. Marshal en *Pain, Pleasure and Aesthetics* (1894) y, más específicamente, por proponer que la sensación de placer provocada por los objetos bellos persista en el tiempo y que el recuerdo de la experiencia de las cosas hermosas siempre vaya acompañado del placer. Nishida considera que esta explicación es insuficiente porque no da completamente cuenta de la naturaleza de la belleza. En su lugar, Nishida concuerda con la visión kantiana del sentido de la belleza como independiente de cualquier interés personal al señalar que “el principio subjetivo de enjuiciamiento de lo bello se representa como universal, esto es, como válido para todos” (Kant, 2012: 503). Nishida caracterizó esta falta de interés universal como “ausencia de conciencia del ego” [*muga*]. Este estado de no ego es el principio de la apreciación estética y también del trabajo estético de los artistas, quienes realizan su trabajo al ser “inspirados” por algo más grande que ellos. Nishida sostuvo así con Kant que “el desinterés es la condición necesaria para que surja la sensación de belleza” (Nishida, 1980a: 79).

Nishida pasa después a la pregunta sobre qué es la belleza y recurre a A.G. Baumgarten (1714-1762), quien asentó la definición clásica de belleza en términos de la presencia de la verdad en su origen. Más aún, esta verdad estética difiere de la lógica e

incluso de la idea platónica. Para ilustrar esta diferencia, Nishida ofrece el ejemplo de los diagramas anatómicos, que son objetivamente exactos sin provocar la sensación de lo bello. Esto muestra que la belleza no es igual a la exactitud lógica o a la reproducción fiel de un objeto. La verdad que yace en el corazón de lo bello llama directamente a los sentidos [*chokkaku-teki*] sin mediación conceptual alguna: “acaricia las ‘cuerdas del corazón’ en la medida en que surge de las profundidades del corazón humano”. Nishida alude aquí al famoso monólogo de Hamlet, “ser o no ser”, que es profundamente emocional, por contener la verdad que conmueve a todo corazón humano. A esto, Goethe lo llamó el “secreto abierto” [*offenes Geheimnis*] (Nishida, 1980a: 79-80).

Así, lo bello es, para Nishida, la emoción caracterizada por la ausencia de ego (*bi no kanjō wa muga no kanjō ni shite*) que desafía cualquier actividad conceptual de la mente. Esto explica la razón por la cual la belleza es sublime y provoca una casi “salvación religiosa” (*gedatsu*) para el alma, pues nos eleva del mundo trivial de la discriminación y nos hace uno con el “gran camino superior que está más allá de nuestro ego” (*muga no daidō*). La diferencia entre la experiencia de la belleza y lo religioso está en que la experiencia artística de la ausencia de ego no es permanente, mientras que la experiencia religiosa de la falta de ego es eterna y atemporal. Desde luego, Nishida (1980a) admite la existencia de un área gris en donde lo moral, lo estético y lo espiritual se unen (y de la que Confucio gozó en su vejez tardía) (80). Este ensayo revela que el interés de Nishida en cuestiones de estética era ya una parte integral de su indagación. Sin embargo, su interés en los moralistas británicos cedió ante Wundt, Bergson, Fiedler y otros pensadores occidentales. También es de notar que en ningún otro lugar Nishida habló tan abiertamente sobre los contenidos “emocionales” de la experiencia de la belleza; tendrá que hacer un largo rodeo para regresar a este momento original en su desarrollo sistemático y filosófico.

Nishida y Fujioka Sakutarō

En 1887, Nishida y Fujioka Sakutarō 藤岡作太郎 (1870-1910) fueron compañeros en la misma sección preparatoria de la Cuarta Escuela Superior en Kanazawa y siguieron siendo amigos cercanos desde entonces. Además, era brillante en sus estudios (sin siquiera tener que estudiar) y produjo obras importantes en los campos de la literatura japonesa,

la vestimenta y sus costumbres y la pintura moderna temprana. Su método consistía en organizar varios materiales en un contexto cronológico. Fujioka era muy consciente de que los estilos de expresiones volcadas al exterior cambiaban con el tiempo y de que este hecho acompañaba el desarrollo de nuevas ideas sobre la percepción interior.

En 1900, Fujioka fue nombrado profesor asociado de literatura japonesa en la Universidad Imperial de Tokio. Su libro *Kinsei kaiga-shi* fue publicado tres años después. Me atrevería a decir que éste es un libro revolucionario y notable cuyo mérito en sustancia, alcance, originalidad o visión no ha tenido par hasta el día de hoy. Lo que sigue es una síntesis del trabajo de Fujioka. Tras hacer un tratamiento extremadamente conciso de los “inicios de la pintura japonesa”, del período prehistórico al antiguo, Fujioka avanza rápidamente hasta el final del período Higashiyama (defendido por Sesshū, 1420-1506) en varias páginas para preparar el terreno (Fujioka, 1983: 13-20).

Su estudio detallado de la “historia de la pintura moderna japonesa” se agrupa en cinco épocas que llevan cada una un título descriptivo (ver Figura 4).

Figura 4

Cubierta de la edición original de Kinsei kaiga-shi (1903), de Fujioka Sakutarō



Fuente: Fujioka (1903)

Época I: “La gloria absoluta de la Escuela Kanō”

Esta época describe el influjo de Kanō Tan'yū y su familia en la era Kansei (1624-43), quienes dominaron la pintura japonesa de su tiempo como los pintores oficiales del shogunato Tokugawa (Fujioka, 1983: 21-64).

Época II: “Ampliar el alcance de la pintura y su popularización”

Durante este periodo de Genroku (1688-1703) a Kyōho (1716-1735), Fujioka observa que el arte de la pintura “se cruzó con el campo de las artes técnicas (*kōgei*)”, particularmente en lo que respecta a la pintura decorativa de Ogata Kōrin, la cual introdujo diseños nuevos. De esta forma, el “arte mayor” de la pintura permeó las artes técnicas y oficios y, todavía más, alcanzó un “nivel popular”, lo que se ilustra por el surgimiento del nuevo género *ukiyo-e*. Fujioka captura así esta tendencia como “ōryū *kakō* —arte mayor— que fluye hacia los lados y hacia abajo” (Fujioka, 1983: 65-95).

Época III: “Innovación y estilos tradicionales”

Durante la era Kyōho (1716-1735), nuevos estímulos llegaron de la era Qing de China. Shen Quan (Shin Nanpin en japonés, 1682-1763) introdujo el estilo de pintura Song del norte, que inspiró a Maruyama Ōkyo y dio lugar al género de la pintura realista. Otro pintor chino influyente fue Yi Fujiu (I Fukyū, en japonés, 1698-ca. 1749), quien introdujo el estilo de pintura Song del sur, el cual inspiró a Ike no Taiga y dio origen a la tradición japonesa *bun'jinga*. Estos pintores chinos también introdujeron elementos de la pintura europea que fueron mostrados a los artistas de ese país por los jesuitas (Fujioka, 1983: 97-154).

Época IV: “El florecimiento de escuelas en competición”

Durante esta era, que se extiende de 1800 a la Restauración Meiji en 1867, varias escuelas de pintura se crearon. La gente abrazó con entusiasmo el arte en todo Japón más allá de las grandes ciudades. La pintura de estilo occidental vio su renacimiento, gracias a Hiraga Kyūkei (o Gen'nai, 1728-1780), a quien Shiba Kōkan seguía (1747-1818) (Fujioka, 1983: 155-233).

Época V: “La fusión de elementos domésticos y extranjeros”

Desde la Restauración Meiji (1868) hasta ahora (1903), hay un periodo de “fusión” entre los estilos de pintura japonés y occidental, que tiene lugar a medida que Japón y el resto del mundo interactúan dinámicamente (Fujioka, 1983: 235-284).

En este trabajo, Fujioka demostró una extraña habilidad para describir la fortaleza de cada artista japonés según su propio criterio. Cuanto más profundo crece tu entendimiento, más brilla la penetrante visión de Fujioka.

La carta de Nishida a Fujioka en respuesta a *Nueva historia de la pintura japonesa*

Al recibir una copia gratis del libro de Fujioka, publicado el 20 de junio, que fue enviada por la editorial Librería Kinkōdō, Nishida lo leyó con su entusiasmo característico y le respondió en su carta (del 13 de julio de 1903). La primera página de la carta se perdió, por lo que el resto empieza abruptamente. Nishida quería que Fujioka diera un paso más allá, académicamente, en su tratamiento de la pintura moderna, aunque el libro estaba bien hecho. La carta dice así:

Debido a que no soy un especialista, ¿cómo podría criticar tu trabajo? ¿Puedo, sin embargo, expresar unas cuantas palabras? Por favor, tómalas como notas sin importancia.

Tu libro rastrea diversas escuelas y linajes de la pintura japonesa, ya que tu preocupación principal está en la información biográfica de los pintores y no en la discusión de las pinturas en sí ni en la manera en que los estilos cambiaron y evolucionaron con el tiempo. Personalmente, me habría gustado ver un estudio más pormenorizado de las pinturas en sí en lugar de la biografía de los artistas.

Lo que habría querido ver en tu libro era esto:

Clasificación de las pinturas de acuerdo con su tema.

Análisis de las diferencias en profundidad de los ideales que los artistas intentaron representar y opinión respecto a qué artistas tenían ideales más profundos y cuáles visiones más nobles, así como tu apreciación estética.

Respecto al tema, la manera en que cada artista abordó la pintura. Pienso aquí en el *Laocoonte* de Lessing, quien hizo un estudio detallado de la manera en que la agonía y el dolor deberían ser representados en la escultura.

Otra forma en que pudiste haber hecho tu análisis era enfocarse en distintos pintores individuales para luego organizarlos o compararlos en términos históricos y así delinear en qué manera pudo haber cambiado el estilo estético con el tiempo. Después de eso, pudiste haber explicado qué técnicas de pinturas japonesas son únicas en la ejecución del pincelado y el uso de color, y discutido qué innovaciones técnicas tuvieron éxito en la representación del espíritu dominante del momento.

Desde luego, eres consciente de todos estos señalamientos, pues noté que los mencionaste aquí y allí en tu libro. Pero, debido a que no soy un especialista, me siento más libre para expresarte mis ideas y ponerlas de esta manera. ¿Sabes? Sinceramente deseo ver la emergencia de una disciplina académica y estética en Japón, lo cual sólo es posible después de que nos dediquemos de lleno a revisar la literatura occidental sobre pintura y teorías estéticas. Hasta ahora, la discusión sobre pintura en Japón ha sido sostenida desde la perspectiva de los anticuarios o desde la perspectiva de los gustos subjetivos de los coleccionistas. A mi parecer, ambas carecen de un análisis objetivo y vuelven inadecuada la discusión filosófica. También encuentro que el vocabulario tradicional para describir las obras de arte, tal como “*shin'in hyōbyō*” 神韻縹渺 [“un tono sutil y refinado”] es bastante vago y que no expresa ningún significado claro.

Entiendo plenamente que escribir un libro sobre la “historia de la pintura japonesa” es una tarea bastante pesada para un solo individuo. Confieso que incluso analizar solo un artista como Sesshū debió haber sido bastante para un estudio.

Haciendo a un lado estas pequeñas observaciones, sí creo que tu trabajo hizo una contribución importante: abrió el camino a las generaciones futuras de académicos. También pienso que la pintura, al igual que la literatura, es la expresión de las ideas del tiempo y que, como tal, reflejan el *Zeitgeist* y las condiciones sociales de la época. Como sabes, el análisis de W[ilhelm] Lübke es excelente a este respecto.

Debo confesarte que realmente disfruté tu libro, que encontré cautivador. Solo quería señalar que hay espacio para un análisis crítico-estético. Disculpa mis observaciones triviales y groseras. (Nishida, 1980c: 671-72)

Fujioka podría haber contribuido al desarrollo de la estética como un programa académico, pero su atención estaba puesta en otro lugar en ese entonces y nunca tuvo la oportunidad de trabajar en la historia de la pintura nuevamente antes de su prematura muerte en febrero de 1910.

Nishida, por su parte, continuó su indagación filosófica sobre el arte. A partir de 1915, encontramos secciones en *Intuición y reflexión en autoconciencia* (1917) [*Intuition and Reflection in Self-Consciousness, Jikaku ni okeru chokkan to hansei*] en donde Nishida analiza la percepción sensible en la experiencia directa. Sus ensayos sobre arte de 1920 fueron publicados como *Arte y moralidad* (1923) [*Geijutsu to dōtoku*]. Su continua investigación en las actividades artísticas y creativas se consolidó en su teoría de la “acción-intuición” (*kōiteki-chokkan*) alrededor de 1935. Su idea “de lo que es creado a lo que crea” (*tsukurareta mono kara tsukuru mono e*) apareció por primera vez en un escrito de 1936.

Hishida Shunsō

Hishida Shunsō 菱田春草 (1874-1911), quien era cuatro años menor que Nishida y Fujioka, dio pruebas de su talento desde temprano. “Shunsō” era su *gagō* o nombre artístico y significaba “hierba de primavera”. Yokoyama Taikan 横山大観 (1868-1958) era su amigo inseparable. Ambos estudiaron juntos con Okakura Kakuzō 岡倉覚三 (o Tenshin 天心, 1862-1913), pintaron juntos, viajaron juntos y expusieron sus trabajos juntos en galerías importantes en Boston, Nueva York, Londres y París.

Por la época en que el libro de Fujioka fue publicado (1903), Shunsō y Taikan convivían con Abanindranath Tagore y otros pintores bengalíes en Calcuta, India. El estilo difuminado de Shunsō y Taikan fue llamativo para los pintores bengalíes, quienes lo aceptaron y vieron como ensoñador. Abanindranath Tagore inventó la técnica de aguadas, que consistía en sumergir el lienzo en agua y se volvió un estilo distintivo de la pintura india moderna (Tagore, 1989: 28, n.5). Mientras el recuerdo de su viaje aún estaba fresco, Shunsō y Taikan coescribieron un ensayo en diciembre de 1905 titulado “*Kaiga ni tsuite*” (Sobre la pintura). Es probable que haya sido escrito principalmente por Shunsō, quien era de mente analítica y reflexiva en oposición a Taikan, pensador más espontáneo que solía expresar sus ideas sin reservas (Teshigawara, 1982: 309). Vale la pena mencionar que el texto fue compilado en Teshigawara (1982: 302-309) de manera un poco reducida.

Sobre la pintura (“Kaiga ni tsuite”) de Shunsō y Taikan

Mientras más cosas veíamos y escuchábamos en el extranjero, más fuerte se hacía nuestra convicción de que debíamos seguir en el camino que habíamos empezado. Después de todo, el arte es la expresión de la “vida interior” del artista y las habilidades técnicas son medios apropiados para ese fin. (Teshigawara, 1982: 303)

Así es como empieza el ensayo. Shunsō y Taikan encuentran que las etiquetas de *oriente* y *occidente* no tienen significado porque:

[L]as tendencias en pintura, así como en cualquier otra producción artística o en ideas filosóficas, siguen cambiando sin cesar. Si haber nacido como japonés marca nuestras creaciones, que así sea, pero la expresión de “lo japonés” [*japanessness*] no es algo deliberado en nuestro trabajo. Si hay algo que pueda ser llamado así en nuestra obra, es algo que brota de nuestro ser y no el resultado de una actividad consciente. (Teshigawara, 1982: 303)

Después, pasan al estado de la educación artística en Japón, que ambos encuentran inadecuada. “Sentimos que hay un énfasis desproporcionado en el bosquejo realista de objetos”:

Si seguimos la idea de que el arte debe copiar la naturaleza de manera fiel, la naturaleza es, ciertamente, la mejor artista. Pero la necesidad artística (*gejiutsu no yōkyū*) surge de nuestro descontento de sólo reproducir la naturaleza; nos lleva más allá de ella. Pintar es, después de todo, un arte de “sugestión”. En ese sentido, supera cualquier “representación realista” de escenas naturales. (Teshigawara, 1982: 303-304).

Para ellos, este punto alude a lo más importante de su experimento artístico. Shunsō y Taikan profundizan: la representación realista de las cosas no está ausente en la historia de la tradición pictórica de Asia Oriental. El asunto es que “expresión realista”

adquirió allí un significado distinto de la idea de la representación pictórica perfecta del objeto, y, en su lugar, significó la expresión de la imagen en la mente (*shinzō*).

Me saltaré su discusión sobre la historia de la pintura en Asia Oriental y Japón, a excepción de un aspecto que fue crucial en su experimento: el no-uso de contorno y de líneas de color. Para expresar la forma y volumen de los objetos, Shunsō y Taikan experimentaron con colores en lugar de contorno. Ésta fue su forma de explorar un nuevo método de pintura que se alejaba de la técnica tradicional, la cual dependía en gran medida del uso de tinta *sumi* para representar el contorno. En particular, Shunsō exploró la relación entre líneas y colores (Okakura citado en Teshigawara, 1982: 562).

La técnica de hundimiento del contorno en los colores [*iro-teki mokkotsu*] fue desarrollada por Shunsō, Taikan y sus colegas. Los críticos sentían que esta técnica daba lugar a una atmósfera turbia, por lo que la ridiculizaron como estilo *mōrō* (borroso, vago, fantasmal). Aun cuando el estilo de Shunsō era distinto al de Taikan, ambos compartían un interés por ir más allá de la pintura japonesa tradicional y de la occidental para encontrar nuevas posibilidades visuales (Teshigawara, 1982: 304-306).

Arriba omití algunos detalles interesantes. Shunsō y Taikan concluyen su ensayo al señalar que tanto los artistas como los espectadores deben cultivar un mirar estético para promover un progreso sano de las bellas artes en Japón.

Interludio: un pintor japonés pintando en estilo occidental y japonés, una caricatura

Asai Chū, quien era un pintor de estilo occidental, hizo cincuenta ilustraciones cómicas que representaban las maneras y costumbres en transición de su época. Aquí, un pintor de estilo occidental toma su lienzo y regresa a casa después de pintar afuera, mientras que un pintor de estilo japonés está sentado frente al papel (ver Figura 5).

El pintor de estilo occidental se queja de la modelo que empleó, ¡quien criticó al artista por no lograr representar las “sombras” correctamente en su pintura! Mientras, el pintor de estilo japonés se pregunta: “¿debería hacer de esto otra pieza de estilo difuso (*mōrō-tai*) y terminarla?” (Asai, 1907: 56-57). Bromas aparte, al responder a las burlas montadas contra los pintores de estilo japonés, Shunsō fue entrevistado para el periódico *Jijishinpō* (el 7 de marzo de 1910). Allí, habló de su idea de un nuevo género naciente de pintura japonesa:

Figura 5*Tōsei fūzoku gojūban uta-awase**(cincuenta competiciones waka respecto a la moda y costumbres contemporáneas)**Fuente: Asai (1907)*

Llegará el día en que la pintura al óleo y la acuarela, la primera considerada como pintura occidental y la segunda como “*nihonga*” (con la que hemos sido asociados mis colegas y yo), serán consideradas más ampliamente como “pintura japonesa” (*nihonga*). Tiene que ser así porque estas pinturas han sido producidas por la imaginación de una mente japonesa y realizadas por manos japonesas. (Shunsō citado en Satō, 2013: 23)

Fujioka y Okakura: sobre la pintura de Shunsō y “estilo mōrō”

Una grulla atraviesa la nube (Unchū hōkaku), obra de Shunsō de 1900, atrapó la atención de Fujioka, quien habló al respecto en su libro ya citado. Fujioka vio en esta obra el intento del artista por “distanciarse del uso de los contornos en tinta *sumi* y [por] explorar la posibilidad de los colores”. Añadió que “se puede considerar esta obra

como un ejemplo de la occidentalización de la tradición japonesa de pintura. Veo que el artista aún tiene que alcanzar el fin deseado, pero su esfuerzo sincero en esta pintura no ha de ser ignorado” (Fujioka, 1983: 280-281).

En el tributo en memoria a Shunsō (20 de septiembre de 1911), Okakura Kakuzō, quien fue mentor de Shunsō, comentó que esta pieza era una obra fundamental:

Hishida reflexionó arduamente sobre cómo dar una nueva expresión visual a su imagen mental. *Unchū hōkaku* fue parte de la exposición de 1900 [...] [y] atrapó la atención de los críticos. Allí, reconocí la marca distintiva de su originalidad, que nadie salvo Hishida puede producir. Desde entonces, esta cualidad siempre estuvo presente en su trabajo, incluso en la obra más reciente *Ochiba* (*Hojas caídas*), que se integró a la tercera edición de la *Bunten* de 1909. Sé que éste fue el caso el año pasado con “Un gato negro”, pero como estaba en Boston, aún no he podido verla. (Okakura citado en Teshigawara, 1982: 560-561)

Por este relato se hace claro que Shunsō, alrededor de 1900, estaba experimentando con la técnica de hundimiento de contorno en un esfuerzo por encontrar nuevas formas de representación visual y, además, que se distanció de los contornos por ser “limitantes”. Ōshōkun (*Señorita Wang Zhaojun*), obra de 1902, ganó el premio mayor, pero algunos críticos de mala fe se burlaron de su estilo “fantasmal” y “sin huesos” y la calificaron de *mōrō*, tal y como fue mencionado líneas más arriba. Como sea, la suerte ya estaba echada: Shunsō, Taikan y sus colegas ya habían empezado su experimento para infundir un aire fresco a la pintura japonesa.

Al ser parte del panel de jueces de la *Bunten* (la exhibición anual de arte que empezó en 1870 patrocinada por el Ministerio de la Educación) (Akai, 1989: 353), Fujioka seguramente vio *Ochiba*. Nishida también debió haberla visto, pues se mudó a Tokio para enseñar en *Gakushūin* en el verano de 1909. Dice en su diario que fue a ver “el arte de la exposición en el parque de Ueno” el 24 de octubre de 1909 (Nishida, 1980b: 224). Tras ver *Ochiba*, Okakura felicitó cálidamente a Shunsō en una carta del 6 de noviembre de 1909: “El gusto estético que infunde es excepcional. En mi opinión, tu pintura es, por mucho, la mejor de la exposición. ¡Incluso la llamaría una obra maestra de los años recientes!” (Okakura, 1922: 211-212).

Un gato negro de Shunsō

Shunsō pintó *Un gato negro* (*Kuroki neko*), su última obra maestra, para la exposición *Bunten* de octubre de 1910. Para esta obra escogió un lienzo de seda de 150 cm x 50 cm (ver Figura 6). La primera impresión que tuve de esta pintura fue de elegancia, ligereza y de belleza decorativa. Verla resulta placentero. Su composición es minimalista y limpia, y expresa el sentimiento de gentileza eterna. Es una pintura encantadora incluso para alguien como yo, que soy alérgica a los gatos. Mientras veo de cerca, veo que Shunsō usó discretamente distintas técnicas de pintura (Banno y Seike, 2017: 102-103). El tronco del roble japonés no tiene contornos (*mokkotsu*); la aplicación de tonos grises amarronados representa la corteza del árbol para darle volumen. Las hojas fueron pintadas con polvo dorado obtenido al romper piedras naturales. Las manchas de las hojas fueron pintadas con sombras de gris; sus venas, con líneas grisáceas más oscuras.

Regresemos al gato (ver Figura 7). Para lograr un efecto difuso, sus orejas y cola fueron pintadas con la técnica *bokashi* (degradado): se aplicó bastante agua al lienzo de seda antes de añadir los colores para que se filtraran sin contornos claros en la superficie de la pintura. Primero se delineó las patas y luego fueron pintadas con los colores oscuros cercanos al contorno; el espacio entre cada garra quedó en blanco (ver Figura 8). También aquí veo la técnica *bokashi*. Con la precisión absoluta de un pincel ultrafino, se pintó los bigotes y el pelaje en líneas finas alrededor de la cara y dentro de las orejas. Finalmente, los ojos del gato fueron pintados con polvo dorado, cuyos pigmentos brillan cuando reflejan la luz (ver Figura 9).

Figura 6

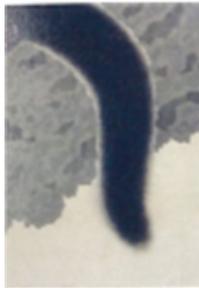
Hojas y rama de la pintura “Un gato negro”, de Hishida Shunsō



Fuente: Hishida (2017)

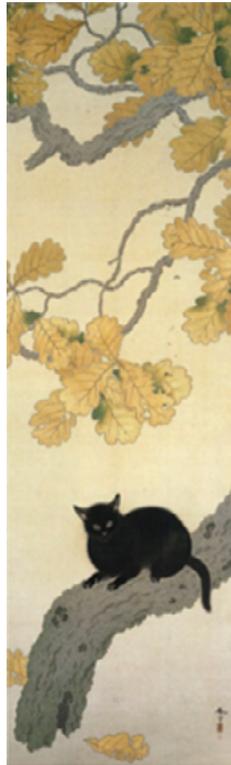
Figuras 7, 8 y 9

Gato negro, Cola de gato negro, Pata de gato negro



Fuente: Hishida (2017)

Al estudiar las técnicas empleadas para hacer esta pintura, empiezo a tener una comprensión rudimentaria de la “pintura moderna japonesa”. Me doy cuenta de que estas técnicas fueron empleadas cuidadosamente en esta pequeña pero encantadora pintura. Al estar frente a este gato, concuerdo con la idea de que las categorías “pintura occidental y oriental” parecen irrelevantes. Al mismo tiempo, no puedo evitar sentir cierto carácter típicamente japonés. En la fusión de la sensibilidad moderna con la composición y el uso libre de colores, esta obra expresa claramente la formación artística tradicional y la destreza con el pincel. Veo de manera más clara una precisión, un control y una atención impecables en los detalles, los cuales son, sin duda, el resultado de años de trabajo y estudio asiduos en los que Shunsō se metió de lleno como artista en búsqueda de “la representación de la luz” (ver Figura 10).

Figura 10*Un gato negro*

Fuente: Hishida (2017)

Hay algo atemporal en esta pintura. Mientras el gato me ve serenamente, veo la mirada de Shunsō. Esta fue una de sus últimas pinturas antes de que perdiera la visión y de que su salud empeorara tan rápidamente. ¿Acaso transpuso inconscientemente su anhelo de una capacidad física eterna para ver en este mirar dorado? Shunsō murió el 16 de septiembre de 1911, casi a los 37 años.

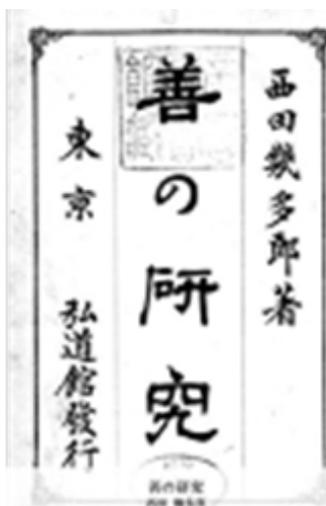
La filosofía de la “experiencia pura” de Nishida y *Viaje por Italia*, de Goethe

El primer libro de Nishida, *Estudios sobre el bien* (1911), es una colección de ensayos escritos entre 1905 y 1909 (ver Figura 11). La composición de *Estudios sobre el bien* corresponde al período en que Shunsō realizaba sus experimentos. La cuarta década del período Meiji recogía los frutos de los esfuerzos culturales y científicos de los predecesores. *Seitō*, la primera revista feminista dirigida y escrita por mujeres, estaba por publicarse por primera vez en agosto de 1911.

Si bien la filosofía de la “experiencia pura” es bien conocida (particularmente en lo que respecta a la unidad entre sujeto y objeto anterior a la diferenciación de la mente), se discute menos sobre la “diferenciación y desarrollo” (*bunka hatten* 分化発展), que se ocupa de la manera en que la experiencia se diferencia y desarrolla para formar un todo unificado (*tōitsu* 統一) que define a cada individuo (*jinkaku* 人格) (Nishida, 1979a: 13, 16).

Figura 11

Cobertura de Zen no kenkyū (1911), de Nishida Kitarō



Fuente: Nishida (1911)

Se me ocurrió que podía hablar sobre el carácter de “desarrollo” de la experiencia pura cuando leía *Viaje por Italia (Italianische Reise)*, en donde Goethe narra lo que le tomó desarrollar una mirada artística antes de alcanzar los cuarenta. El 10 de noviembre de 1786, poco después de su llegada a Roma, Goethe recuerda cuál es el propósito de su viaje y describe su estado interior:

Mi costumbre de ver y comprender las cosas tal como son, mi fidelidad al principio de dejar a la vista su lucidez, mi abandono completo de toda pretensión, constituyen de nuevo para mí un gran recurso [...]. El espíritu toma, por así decirlo, un carácter vigoroso, alcanza una seriedad sin aridez, una gravedad mezclada de placer. Tengo para mí la impresión de que jamás he apreciado las cosas de este mundo de una manera tan justa como aquí. [...] Yo no me encuentro aquí para gozar a mi manera: quiero aplicarme a los grandes objetos, instruirme y formarme antes de alcanzar mis cuarenta años. (Goethe 1956: 130-131)

El método goethiano de desarrollo de sí y de su capacidad estética como artista consistía en estudiar y aprender mediante la inmersión en las obras de arte eminentes (como la pintura, la escultura, la música y la arquitectura distinguidas). Sin embargo, Goethe también era un observador entusiasta de lo que producía la naturaleza, como la comida y el arte culinario, el clima y las variaciones de la luz, el color del mar, la formación de plantas, etcétera. Su secreto estaba en ver las cosas más de una vez, pues la relación entre el objeto y él como observador cambiaba cualitativamente cada vez. Es digno de atención que Goethe supiera que tenía que abandonar toda pretensión para “vaciar su ego”, por así decirlo, con tal de cumplir esta tarea.

Goethe observó que el asombro o admiración inicial se transformaba en una “percepción más pura del verdadero valor de los objetos” con la segunda inspección. El 25 de diciembre de 1786 escribe:

Ahora empiezo ya a ver las mejores cosas por segunda vez, y en esta ocasión la sorpresa de la primera vez se convierte en una participación en la existencia, o sea en una familiaridad y en un sentimiento más puro del mérito de la obra. Para acoger en ella la idea más elevada de lo que los hombres han producido, el alma debe haber alcanzado en primer lugar una libertad perfecta. (Goethe, 1956: 147)

Para Goethe, el mejor recuerdo que se llevó de Roma no era nada que pudiera tomar y llevarse a casa, sino la ágil y creciente mirada interior del discernimiento artístico: “lo que prefiero es lo que llevo en el alma, y que, creciendo siempre, puede multiplicarse” (Goethe, 1956: 165).²

Mientras se preparaba para viajar a Nápoles y Sicilia, Goethe visitó, vigorosamente, lugares y objetos importantes en Roma hasta tres veces en ciertos casos. A través de esta experiencia de repetición, empezó a ver el “orden” de importancia de estos objetos. Goethe observa:

Lo más notable lo admiro por segunda o tercera vez, y así se ve ordenado en cierto modo lo contemplado. Pues al colocar su lugar verdadero lo principal, queda entre ello sitio para muchas cosas de menor trascendencia. Mis preferencias se depuran y deciden, y así me es posible elevar el alma finalmente, con serena participación, hacia lo más grande y verdadero. (Goethe, 1956: 168)³

Tres años después, antes de su regreso a Weimar, Goethe recuerda su estancia, la cual fue un acontecimiento tanto geográfico (geográfico y cultural) como interno (espiritual e intelectual): “En Roma me encontré, logré estar en armonía conmigo mismo y me volví un hombre feliz y racional” (Goethe, 1956: 521).⁴ Esta breve revisión de la transformación estética de Goethe ilustra lo que Nishida describió como la diferenciación y el desarrollo de la experiencia pura.

Conclusión

Para concluir, a través de mi presente estudio de Shunsō, Fujioka y Nishida, me di cuenta de hasta qué punto las actividades artísticas formaban un pilar indispensable en la investigación filosófica de Nishida. La pintura de Shunsō me acercó un paso más a una mejor comprensión de la fuente de inspiración filosófica de Nishida.

² Esto fue escrito el 13 de febrero de 1787. *N. del T.*

³ Esto fue escrito el 16 de febrero de 1787. *N. del T.*

⁴ Esto fue escrito el 4 de marzo de 1788. *N. del T.*

En cuanto al poder de la intuición intelectual, no hay mejor prueba para Nishida que la intuición creativa y artística de los artistas consumados. Por lo tanto, Nishida a veces se refiere a artistas famosos, como Sesshū y Mozart, que encarnaron “la intuición estética del pintor” o la “habilidad excepcional del músico”, y como tales ilustran mejor el poder de la intuición intelectual.

Para Nishida, la intuición intelectual es “el punto de partida de todo conocimiento sin presuposiciones (*katei naki chishiki no shuppatsuten*)” (Nishida, 1979a: 51). Además, la experiencia de la percepción [*chikakuteki keiken*] y la experiencia de la intuición [*naiteki chokkan*] son actividades de la conciencia en diferentes grados de intensidad (Nishida, 1980d: 200). La intuición intelectual [*chiteki chokkan*] no es una clase especial de conciencia reservada a un artista dotado o a un místico. Más bien, es el estado más común y universal en cada uno (Nishida, 1979a: 42). Más aún, la intuición intelectual no es un estado pasivo; es el momento activo e integrador de la experiencia pura.

Veo más claramente la forma en que la “experiencia pura” se transformó en las nociones de “cuerpo formador de historia”, “acción-intuición”, “poiesis-praxis” y otras ideas afines. Para Nishida, la experiencia de los artistas fue siempre una fuente que nutrió su pensamiento filosófico. Permítanme citar un pasaje del ensayo de Nishida de 1941 “La actividad artística como acción que crea historia” (“*Rekishiteki keisei sayō to shite no geijutsuteki sōsaku*”) que proporciona un clímax en su investigación sobre el arte:

El punto de vista del arte aprehende el mundo con nuestro cuerpo creador de historia [*history-forming body*] al trascender el reino de los conceptos. Por su parte, el estudioso aprehende el mundo desde la perspectiva del pensador que se trasciende [...] El mundo en el que de hecho vivimos tiene su vida en la unidad contradictoria de estas dos direcciones. El mundo está incompleto sin una o la otra. (Nishida, 1979b: 213).

En suma, ¿cuál fue el *zeitgeist* que corrió a través del trabajo de Nishida, Fujioka y Shunsō? No otro que la búsqueda de un “conocimiento nuevo” o de un “nuevo sentido de inteligibilidad” (*lumen mentis*) en el trabajo intelectual y la filosofía, así como en el capturar la luz (*lumen*) y el aire en la pintura.

Una última palabra antes de terminar. El gran Leonardo da Vinci desarrolló su técnica de *sfumato*, para pintar su Mona Lisa. Experimentó con varias bases de aceite para pintar capas delgadas de colores con tal de capturar la calidad del aire y la luz suave que se reflejaba en la piel humana (Tinworth y Kirwin, 2019). Han pasado casi seis siglos desde entonces. Parece que los artistas de la originalidad siempre buscaron capturar la luz, incluso hasta el día de hoy.

Referencias bibliográficas

- AKAI, Tatsurō 赤井達郎. (1989). *Kyoto no bijutsu-shi* (Historia del arte en Kyoto). Shibunkaku Shuppan.
- ASAI, Chū 浅井忠 e Ikebe, Tōen 池辺藤園. (1907). *Tōsei fūzoku gojūban uta-awase* (50 competiciones *waka* sobre la moda y costumbres contemporáneas). Yoshikawa Kōbunkan.
- BANNO, Tomohiro 阪野智啓 y Seike, Misato 清家三智. (2017). “Gihō kaisetsu” (Exposición de las técnicas pictóricas). En Hironori Hozaki *et al.*, *Masterpieces of Japanese Paintings from Eisei Buko Museum, Exhibition Catalogue* (pp. 97-107). Nagoya City Art Museum.
- FUJIOKA, Sakutarō 藤岡作太郎 (1903). *Historia de la pintura moderna temprana*. NDL Digital Collections. <https://dl.ndl.go.jp/pid/85039>.
- FUJIOKA, Sakutarō 藤岡作太郎. (1983 [1903]). *Kinsei kaiga-shi* (Historia de la pintura moderna). Perikansha.
- FUTATSUGI, Shin'ichirō 二木伸一郎. (1989). “Ishikawaken yoga-shi II” (Historia de la pintura occidental en la prefectura de Ishikawa, parte II). En *Ishikawa-kenritsu Bijutsukan Kiyō* (p. 5-61).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. (1956 [1885]). *Viaje por Italia. Seguido de otros escritos sobre Italia* (Manuel Scholz Rich y Emiliano M. Aguilera, trads.). Editorial Iberia.
- HISHIDA, Shunsō 菱田春草 y Yokoyama, Taikan 横山大観. (1982 [1905]). *Kaiga ni tsuite* (Sobre la pintura. En Jun Teshigawara, *Hishida Shunsō to sono jidai* (pp. 303-308). Rikugei Shobō.
- HISHIDA, Shunsō. (2013 [1910]). “Gakai mangen” 「画界漫言」 (Ideas sobre el mundo actual de la pintura) (entrevista del 7 de marzo de 1910 para *Jijishinpō*). En

- Shino Satō (Ed.), *Mōrō no jidai: Taikan, Shunsō ra to kindai nihonga no seiritsu*. Jinbun Shoin.
- HISHIDA, Shunsō. (2017 [1910]). “Kuroki neko” (Un gato negro). En Hironori Hozaki *et al.*, *Masterpieces of Japanese Paintings from Eisei Buko Museum, Exhibition Catalogue* (pp. 97-107). Nagoya City Art Museum.
- HOZAKI, Hironori 保崎裕徳 *et al.* (2017). *Masterpieces of Japanese Paintings from Eisei Bunko Museum, Exhibition Catalogue*. Nagoya City Art Museum.
- KANT, Immanuel. (2012 [1790]). *Crítica del discernimiento (o de la facultad de juzgar)* (Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, Trads.). Alianza editorial.
- NISHIDA, Kitarō. (1900). “Bi no setsumei” 「美の説明」 (Exposición de lo bello). *Hokushinkai Zasshi*, 「北辰会雑誌」, 26, 1-3. <http://hdl.handle.net/2297/41749>.
- NISHIDA, Kitarō. (1911). *Zen no kenkyū* 『善の研究』. Colección Akatsuki Karasu Bunko (A121.9: N724: a-1), Biblioteca de la Universidad de Kanazawa, Japón, Kanazawa. https://library.kanazawa-u.ac.jp/?page_id=40000.
- NISHIDA, Kitarō. (1979a). *Zen no kenkyū* 『善の研究』. En *Nishida Kitarō Zenshū* (Vol. 1, pp. 1-200). Iwanami Shoten. (Obra original publicada en 1911)
- NISHIDA, Kitarō. (1979b [1941]). “Rekishiteki keisei sayō to shite no geijutsuteki sōsaku” 「歴史的な形成作用としての芸術的創作」 (La creación artística como la operación que forma la historia). En *Nishida Kitarō Zenshū* (Vol. 10, pp. 177-264). Iwanami Shoten.
- NISHIDA, Kitarō. (1980a). “Bi no setsumei” 「美の説明」 (Exposición de lo bello). En *Nishida Kitarō Zenshū* (Vol. 13) (pp. 78-80). Iwanami Shoten. (Obra original publicada en 1900)
- NISHIDA, Kitarō. (1980b [1897-1945]). “Nikki” 「日記」 (Diario). En *Nishida Kitarō Zenshū* (Vol. 17, pp. 1-710). Iwanami Shoten.
- NISHIDA, Kitarō 西田幾多郎. (1980c [1887-1945]). “Shokan” 「書簡」 (Cartas). En *Nishida Kitarō Zenshū* (Las obras completas de Nishida Kitarō) (Vol. 19, pp. 671-672). Iwanami Shoten.
- NISHIDA, Kitarō. (1980d [ca.1924]). “Tetsugaku Gairon” 「哲学概論」 (Introducción a la filosofía – notas de los estudiantes de las conferencias de Nishida). En *Nishida Kitarō Zenshū* (Vol. 15, pp. 3-210). Iwanami Shoten.

- OKAKURA, Kakuzō. (1922). *Tenshin Zenshū* (Las obras completas de Okakura Kakuzō, Tenshin), (Vol. 1). Nippon Bijutsuin.
- OKAKURA, Kakuzō. (1982 [1911]). “Nihon gadan to Shunsō”. En Jun Teshigawara, *Hishida Shunsō to sono jidai* (pp. 560-563). Rikugei Shobō.
- SATŌ, Shino 佐藤志乃. (2013). *Mōrō no jidai: Taikan, Shunsō ra to kindai nihonga no seiritsu* 『朦朧の時代：大観、春草らと近代日本画の成立』 (La época del estilo mōrō: Taikan, Shunsō et al., y el establecimiento de la pintura japonesa moderna). Jinbun Shoin.
- SHIGEMURA, Mikiō. (2016). “画塾彰技堂の講義録『画図中の明暗』と英語原書の比較について” (Comparación entre la transcripción “Gazū chu no meian” usada en *Shōgidō* y su original en inglés). *Bijutsu-kyōikugaku kenkyū* 『美術教育学研究』, 48, 217-224. <https://doi.org/10.19008/uaesj.48.217>.
- TAGORE, Alokendranath. (1989). *Abanindranath Tagore, Prince among Painters*. National Book Trust.
- TESHIGAWARA, Jun 勅使河原純. (1982). *Hishida Shunsō to sono jida* (Hishida Shunsō y su tiempo). Rikugei Shobō.
- TINWORTH, Rob; KIRWIN, Robert (Dir.). (2019). *Decoding da Vinci, Discover the science behind Leonardo da Vinci’s masterpieces—and the Mono Lisa’s iconic smile* [documental]. WGBH Educational Foundation.
- TOKYO DAIGAKU HYAKUNEN-SHI, BUKYOKUSHI, BUNGA KUBU (100 años de historia de la Universidad de Tokio; Historia de las facultades y departamentos de la facultad de letras). (1986). Tokyo Daigaku Hyakunenshi Henshū Iinkai.
- UEDA, Hisashi 上田久. (1978). *Sofu Nishida Kitarō* (Mi abuelo, Nishida Kitarō) (Vol. 1). Minamimadosha.
- YUSA, Michiko. (2002). *Zen and Philosophy: An Intellectual Biography of Nishida Kitarō*. University of Hawaii Press.